

## Повратак светским класицима



Премијере Ибзеновог Непријатеља народа, Лоркиног Дома Бернарде Албе и Гетеовог Фауста

У темељно осавремењеном (и обесмишљеном) драмском репертоару наших театара, најзад, поново се појављују дела светских класика. Повратак проверним књижевним вредностима, која су предуго одсуствовала са наших позорница, свакако треба поздравити, јер улива наду да се у скорој будућности неће одустати од такве репертоарске оријентације. Јер, спорадично место које им је

припадало током последњих десетак година у репертоарима београдских позоришта (и не само у њима!) било је више него индикативно за ситуацију не само у нашем театру, него и у култури уопште. Нећемо рећи да у наведеном периоду није било класичних драмских дела, али било је евидентно да их је недовољно. Ако се упитамо како је и колико извођено драмских дела антике добили бисмо одговор о поражавајуће малом броју представа. Шекспир и Молијер спорадично су ту и тамо приказивани без одговарајућег одјека. Слично је и са “новијим” светским класицима, са делима писаца XIX и прве половине XX века. Уопштено гледајућ и, није било смишљених настојања да се изведу досад у нас не приказивана дела великих драматичара, осим у два-три случаја. Као да је утркивање да се изнађе што више савремених страних драмских текстова пресудно у вођењу репертоарске политике наших позоришта, уколико се уопште може говорити да она и постоји. Наравно, у таквим условима оштећене су генерације младих гледалаца, јер им је ускраћено да на сцени виде извођења најзначајнијих драмских дела светских класика. Чак и два београдска позоришта, Народно и Југословенско драмско, која су по традицији неговала светски класични репертоар, драстично су смањила број премијерних извођења дела познатих светских драматичара из минулих векова. О осталим београдским позориштима, као и оним у градовима широм Србије не треба посебно говорити, јер је и на њиховим позорницама светска класика релативно ретка појава. Зато поједине премијере у Народном позоришту – Ибзеновог Непријатеља народа, који је приказан крајем прошле, 2001/2002, сезоне, као и премијерна извођења Лоркиног До Повратак светским класицима 41 ма Бернарде Албе у “Атељеу 212” и Гетеовог Фауста у Народном позоришту у Београду, као и поставка Шекспировог Хамлета на сцени ”Пети спрат” истога театра, свакако представљају позитиван знак да, најзад, почиње да се мења репертоарска оријентација наших водећих позоришта.

1.

Извођење драме Непријатељ народа Хенрика Ибзена на Великој сцени Народног позоришта у Београду, 16. јуна 2002, означава повратак овог норвешкога драмскога горостаса на позорницу нашег водећег националног театра после одсуства дугог више од четврт столећа. Наиме, последње Ибзеново дело које је извођено у Народном позоришту, Градишел Солнес, приказиван је, сада већ далеке, 1975. године. Међутим, Народно позориште има богату традицију кад је реч о приказивању Ибзена. Прво Ибзеново дело на нашој позорници изведено је још 1878. г. - била је то позориш на игра у четири чина Стубови друштва. Занимљиво је истаћи да се Ибзен код нас почео приказивати десетак година пре него у Лондону, који се са Ибзеном на сцени упознао извођењем Луткине куће (Нора) тек 1889. г. Иначе, Непријатељ народа изведен је на нашој сцени први пут 1907. и, потом, 1921. г., тако да је најновија поставка тога дела уследила после

осамдесетак година. Тако велика пауза у приказивању Непријатеља народа првенствено се може тумачити чињеницом да репертоарској политици, иначе строго контролисано вођеној током педесетогодишњег социјалистичкога периода, никако није одговарала једна од основних идеја дела, према којој је лажно учење да је “гомила, светина, чврста већина, једина закупница слободоумља и морала”, односно како каже јунак тога комада, др Стокман: “Ко саставља већину становништва – паметни људи или глупаци? Ја мислим да ћемо се сложити да глупаци чине, може се рећи, неодољиву већину свуда” (...) “Већина, на жалост, има силу, али право нема... Мањина увек има право.” Без обзира што се о таквом ставу може и у демократском отвореном друштву расправљати, не може се Ибзену Непријатељу народа порећи свевремена актуалност, што свакако оправдава његово поновно стављање на репертоар Народног позоришта у Београду. Штавише, чини се да управо у данашњим друштвеним потресима, изазваним процесом т.зв. транзиције, али и последица многих еколошких неприлика, Непријатељ народа има сасвим одређену актуалност, што је, вероватно, и био повод да се стави на репертоар. Наравно, таквом поступку нема се шта приговорити, упркос томе што се и данас може, али и не мора, говорити како је у основи Непријатељ народа конзервативно дело. Непријатељ народа, комад у пет чинова, заснован је на неравној борби савести појединца који се у име истине сукобљава са већином суграђана. Наиме, главни јунак драме, др Стокман, у околини свог родног места пронашао је лековит извор и предложио да се подигне купатило, што су његови суграђани и учинили. Али, др Стокман убрзо ће установити да до обољења бројних купалишних посетилаца долази због загађености бањске воде до које је дошло зато што су акционари купалишног друштва, не би ли смањили издатке приликом довођења лековите воде у купатило, обавили хватање водених жица у непосредној близини града, на земљишту поред канала у који се сливају отпадне воде оближње фабрике за прераду коже. Када ту горку истину саопшти јавности, др Стокман очекује да ће опет наићи на признање суграђана, отприлике исто онако као и када их је обавестио о постојању извора лековите воде. Али, како би због преправки система за довођење воде, које би много коштале и које би потрајале неколико година, те би купатило било затворено, па би и акционари, и сопственици кућа са собама за издавање бањским посетиоцима претрпели велику штету, градска јавност се окреће против бањског лекара. Од др Стокмана најпре његов рођени брат, Петер, у својству председника општине, потом и читава јавност, укључујући и медије, односно редакцију локалног листа Народни гласник, захтевају да порекне истину. До кулминације драмског сукоба долази у четвртој чини, када др Стокман држи непоколебљив говор, којим изазива окупљену масу против себе. Ибзен у том чину приказује право лице грађанства. Изазвана Стокмановим говором, окупљена маса, коју чине углавном необавештени појединци, али и они који желе пошто-пото да заштите властите интересе, попут стихије полеће на њ и уз дивље повике ломи и руши све пред собом, да би, на крају каменовала лекарев дом. Ибзен је мајсторски формирао тај чин, представивши читаву галерију типова окупљених пред Стокманом. Ту су различити типови, које ћемо, све одреда, сретати и у другим Ибзеновим драмама: шићарције, који у име морала, поретка, религије и страначких интереса узурпирају власт; кућевласници, госпође и господа, радници, пијанци, трговци и остали, што, попут животињског чопора, виде у том погрому усамљеног бањског лекара шансу да испуне властите циљеве – почев од приказивања лажног слободоумља, па до задовољења нагона најниже врсте. А др Стокман готово да и нема присталица. На његовој страни наћи ће се Хорстер, капетан дуге пловидбе, који ће му дозволити да се са породицом усели у његов дом. Др Стокман устаје против непоштења и лажи, односно против права већине на истину. У исти мах, он не признаје да је маса право језгро народа, “шта више да је она сам народ; да прост човек, тај наш затуцани, умно незрели сабрат, ужива исто право да каменује и да одаје признање, да влада и да доноси одлуке, као и она шака отмених и слободних људи... Велика гомила је само сировина од које теба начинити народ” – констатује, указавши и тако на класично манипулисање масама, које траје све до наших дана и, потом, додаје како ту гомилу чини и “умна руља оних

који мисле главом својих претпостављених и који су увек истог мишљења као и њихове старешине”. Генијално видовити Ибзен антиципирао је партијско и народно једноумље т.зв. социјализма у XX веку! Пошто ни под којим условима не пристаје на лаж (сетимо се само “корисних малверзација” на којима је почивао т.зв. самоуправни социјализам!). Узгред: сигурни смо да би и неки наши бањски самоуправљачи идентично поступили као Стокманови суграђани, а такође смо сигурни да би и данас, код нас, у условима опште денационализације и приватизације, односно транзиције, истина скромног Ибзеновог бањског лекара тешко прошла. У томе и видимо свевремени значај драме Непријатељ народа. “Случај” др Стокмана прилика је Ибзену да проговори и о улози и месту штампе у тадашњем друштву. Све истине о раду новинара и мисији штампе у јавности на које је скренуо пажњу у драми Непријатељ народа изгледају нам и данас веома актуалним. Борба за подизање тиража, како ће рећи Ховстад, главни је задатак свакога уредника листа и то треба непрестано да има на уму. Да би то постигао не треба много да бира средства! Али, не ваља се ни замерати власти, па зато он, у својству уредника Народног гласника, неће штампати саопш тење др Стокмана. Уопште, Ибзен је више но и један драмски писац његовог доба завирио у односе који су владали између власти и медија, указавш и како се “часним” методама формира јавно мишљење, као и какве последице може имати спрега штампе и власти. У овом случају штампа је знатно допринела погрому на др Стокмана а тако и на истину за коју се бескомпромисно залагао. Опет нам се неодољиво намеће поређење са данашњицом и морамо поставити питање: шта би тек Ибзен писао данас, у време постојања електронских емисионих медија, чак и у ситуацији да су претворени у т. зв. јавне сервисе? Бојимо се да би се поновило исто што се догодило после писања Народног гласника! Непријатељ народа има изузетно полемичан тон, јер је пишући то дело, на брзу руку и гневно, Ибзен одговарао, искрено и на свој начин, на све упућене му критике после појаве драме Авети, за коју је чак речено да је неморална и да проповеда нихилизам. Због жестоких критика и ограда упућених му у либералном листу Дагблад Ибзен је морао да јавно истакне: “Ја узимам на себе одговорност за оно што пишем. Ја не сметам ни једној странци, јер не припадам ниједној. Ја хоћу да сам издвојен стрелац на извидници и да делама потпуно слободно... Шта човек да каже за све те борце за слободу. Зар је код нас дело ослобођења допуштено само на политичком пољу? Није ли важно пре свега ослободити духове? Те ропске душе неспособне су да се користе слободама које има наша нација. Норвешка је једна слободна земља насељена људима без слободе.” У таквом расположењу и тако мислећи Ибзен пише Непријатеља народа, чији ће главни јунак, као што је случај са већином његових ликова, претрпети пораз. Јер, размишљајући о идеалној слободи, будућ и да не верује у ефикасност политичке борбе, нити се пак ослања на мишљење и став већине Ибзен не налази излаз и неко решење. А једно од могућних, односно за побуну против гомиле потребна је опет маса. Зато се у Народном непријатељу др Стокман опредељује са осаму, не одустајући, како нам се чини, од интимне помисли да ће, можда, једнога дана ипак моћи да окупи неке друге, племенитије поборнике истине. Хоће ли се упустити у тај подухват? Чисто сумњамо, због децидиранога завршнога Стокмановог исказа: “Видите, ствар је у томе: Најјачи је човек у свету онај који је – сам!” Ипак, не доприноси ли такво решење недоумици гледалаца, или читалаца ове драме? И не чини ли нам се зато оправданом и умесном она опаска Бернарда Шоа како је, када је реч о Ибзенизму, суштина свега да формула не постоји. Редитељ Боро Драшковић поставио је на сцену Ибзеновог Непријатеља народа, у преводу Стевана Предића, пошто је, заједно са Мајом Драшковић, адаптирао текст. Одмах треба рећи: адаптација није изневерила основну идеју дела. У уверењу да је Непријатељ народа актуелнији сада него у столећу када је био написан, Драшковић је у делу видео глобалну “еколошку метафору”. Полазећи од тога да је закужена бања данас читав свет, он је настојао и успео да своју представу издигае до убедљиве сценске параболе о данашњици у којој, како сам каже, “ишчезавају истина, слобода, морална одговорност...”, остајући, при том, веран схватању норвешкога драматичара да је главни списатељски задатак да постави најважнија животна

питања, али не и да их разрешава. Уз поприлично скраћени текст адаптације, подељене на два дела, редитељ, који је истовремено био и сценограф, успео је да представи обезбеди убрзани, рекли бисмо, донекле филмски ток, искористивши за сценску игру, поред читаве позорнице, још просценијум и простор за оркестар, што је омогућило не само да извршење има динамику, будући да су се призори низали један за другим, већ и да поједини призори добију веома сугестивну и упечатљиву симболику. У том погледу ванредно је успео приказ из четвртога чина када после излагања др Стокмана, који све време док држи говор стоји на позорници, разуларена руља, која је смештена у оркестарској “рупи” бесно полети на њега. Такође, редитељ је успео у “разграђивању” првог чина, претворивши га у живописну панораму која приказује грађанство које се окупља у Стокмановом дому. Уопште, Драшковић показује мајсторство решавајући масовне призоре. Међутим, не може се рећи да је имао особиту срећу приликом поделе улога, па су, самим тим, када се ради о појединим глумачким креацијама изостао очекивани домет. Насловну улогу др Стокмана, бањскога лекара Драшковић је не без разлога поверио Михаилу Јанкетићу, који се ангажовано заложиио да тај лик учини што прихватљивијим у бескомпромисној акцији против лажи и превара у које су се упустили сви из његовог роднога места. Нисмо могли а да се не присетимо Јанкетићевог тумач ења војводе Живојина Мишића у представи Колубарска бишка према роману Време смрши Добрице Ћосића, премијерно изведеном 1983, у драматизацији Борислава Михајловића Михиза, као и у Ваљевској болници (1989) истога аутора и истога драматизатора. Историјски, а и како је приказана у роману и драматизацијама, позиција тога лика била је осамљена, и акционо усмерена ка остваривању једнога циља, као, уосталом и у Народноме непријатељу: Јанкетић је и овде акциони предводник, у драматизацијама беспоговорни војсковођа са ореолом победника, а код Ибзена – губитник, но у свим случајевима непоколебљиви прочелник. У Народноме непријатељу Јанкетић је поред изузетног ангажмана у саопштавању истинитих чињеница имао и деликатан задатак одбране самог лика против кога су се подигле градске масе. Треба рећи да је и овом приликом Јанкетић успео: његов Стокман није био праволинијски грађан лик, већ у знаку фино балансиранога нијансовања разлика у ставу и понашању у приватним сценама и приликом јавних, односно службених иступања. Како нам се учинило, Јанкетићу је не једном пошло за руком да, упркос самоуверености, своју креацију лиши акцената презриве охолости и надмености. Успео је да сачува извесно обележје поштено настројенога појединца, који, апсолутно уверен да ради за опште добро, будућ и да није спутан предрасудама, наследним и другим оптерећењима. Јер, не треба заборавити, др Стокман је једини плебејац међу толиким Ибзеновим ликовима аристократскога порекла и стога енергија којом устаје против власти (и заблуда) већине има аутентично индивидуално ангажовање попут усамљенога гласа у пустињи. Јанкетић је успео да Стокманов ангажман у сваком тренутку има обележје истинске искрености. У осталим улогама истакли су се: Танасије Узуновић (Петер Стокман, председник општине), који је имао доследно изграђен ауторитативан став, мада се не може рећи да је увек био и разумљив (нарочито у сценама које су се изводиле у оркестру), Бранислав Јеринић (Мортен Кил, власник фабрике за прераду коже), који је умео да са мало реченица постигне ефект недужности, Предраг Тасовац (Аслаксен, штампар) са изразима чуђења, истина у сувише отменоме костиму) и Лепомир Ивковић (Хорстер, капетан дуге пловидбе) који је фино оваплоћивао добродушност и хуманост. Александра Николић (Катарина Стокман, супруга др Стокмана) и Нада Шаргин (Стокманова кћи, учитељица) дискретно су се укључиле у породичну одбрану. Млади Павле Радуловић и Милош Микетић добро су се снашли у улогама Стокманових синова. Миленко Заблаћански (Ховстад, уредник Народнога гласника) деловао је неубедљиво и бледо, баш као и Михајло Лађевац (Билинг, новинар). Глумци који су тумачили личности окупљене у маси грађана, предвођени Србом Милином као трговцем, како нам се учинило, нису били довољно диференцирани. Костими Бојане Никитовић били су местимице сувише помпезно свечани, мада су колористички деловали уједначено. Извођење Ибзеновог Непријатеља народа у београдском Народног позоришту деловало је као несумњиво

репертоарско освежење. Да ли је ова представа покренула и нека актуална питања у јавности – почев од политичких па до еколошких – тешко је одговорити, чак и после јавне дискусије, организоване 23. децембра 2002, под насловом Позориште и друштво у фоајеу на Другој галерији, јер се том приликом најмање говорило о самом позоришном чину. За представу Непријатеља народа Народно позориште у Београду штампало је програм латиницом. Не знамо шта је разлог таквом поступку. Знамо да најстарији београдски театар, откако постоји, програме својих представа штампа ћирилицом, као што су то чиниле и као што чине Српска академија наука, Народни музеј и Српска књижевна задруга. Тако је било чак и за време немачке окупације (1941-1944). Истини за вољу, седамдесетих година прошлога века, за време т.зв. самоуправног социјализма, било је покушаја, и то из Дирекције Опере, да се наметне штампање програма латиницом. Као врхунски разлог тада се истицало да оперске и балетске представе посећују дипломатски представници и страни туристи и да им треба омогућити упознавање са садржајима либрета. Срећом, тај разлог није уважен, будући да би прави потез био да се ти садржаји штампају на једном или више страних језика, што због повећања трошкова око издавања програма није прихваћено. Не видимо ни данас прави разлог штампања програма Народног позоришта латиницом, већ тај поступак сматрамо помодарским хиром мондијалистички располож ене управе Народног позоришта у Београду.

2.

На шароликом репертоару “Атељеа 212”, који се без изграђене концепције, од случаја до случаја, формира од претежно савремених западних репертоарских хитова, истина без т.зв. авангардних комада, драма Дом Бернарде Албе великог шпанског песника и драматичара Федерика Гарсије Лорке као да је залутала. Тај репертоарски изузетак, који је режирао и адаптовао и за који је изабрао музику Јагош Марковић, свакако је представљао повод и изазов окупљеном ансамблу за решавање посве другачијих сценских задатака но што обично имају прилику да то чине на сцени овога позоришта. Иначе, врло добро се зна: кад у репертоарском позоришту треба упослити женски део ансамбла онда се изводи Лоркин Дом Бернарде Албе. Нисмо сигурни да је тај проблем стајао пред састављачима репертоара ”Атељеа 212”, јер то позориш те нема велики стално ангажовани ансамбл. Такође, глумице које је Марковић окупио при реализацији своје представе, бар неколико њих, нису ангажоване у “Атељеу”, тако да отпада помисао да је ово дело стављено на репертоар због запошљавања женског дела ансамбла. Са сигурношћу се може претпоставити да је предлог тога пројекта, као што то у нашим позориш тима најчешће бива, донео редитељ. Без обзира шта је посреди, не сматрамо за репертоарски промашај што је после тридесет година београдској позоришној публици омогућено поново да види Дом Бернарде Албе. Наиме последњи пут је ово дело угледало светлости позорнице далеке, 1978. године, када је приказано, у режији Виде Огњеновић на некадашњој земунској сцени Народног позоришта. Лоркина драма Дом Бернарде Албе, која се свакако може означити врхунцем његовог драмског стваралаштва, саздана је на супротностима између живота и строгих захтева католичке традиције, иначе веома укорењене на шпанском тлу. Пет кћери Бернарде Албе треба да изгубе младост и све оно што она природно доноси, не би ли доследно поштовали правила спровођења осмогодишње жалости за преминулим оцем. А то значи да треба да буду у тоталној изолацији од живота, скривене у Албином дому, препуш тене жудњама за мушким погледима и додирима, да би, по истеку времена, могле једноставно да се, као уседелице, одрекну живота. Сурова казна за недужна девојачка бића. У тој ситуацији доминира, разуме се, строга и доследна Бернарда, која непопустљиво попут великога инквизитора спутава и онемогућује све намере и жеље својих кћери. У томе јој не помаже само верна и лукава Понсија, него и општа друштвена клима, која је на шпанском селу првих деценија прошлога века изузетно конзервативна. Посмртно објављено, ово Лоркино дело о потиснутом девојаштву има помно изграђену драмску структуру, иако је све

у том комаду само наговеш тено слутњама и сумњама, жељама и привидима и притиснуто робовањем обичајима и традицији. Дело за које се Лорка, попут Ђованија Верге, инспирисао реалним животом, а изградио га применивши и искуства симболистич кога театра, уздиже се својом трагиком до античких драма. односно истинитим случајем удовице Франциске Албе и њених кћери, које је мајка, после очеве смрти, држала затворене у кући иза спуштених капака. Могле су излазити само недељом или празником, када би одлазиле, прекривене црним велом, у цркву из које би се после службе одмах враћале право дому. У Валдерубију или Аскероси, како се звало место у Андалузији у којем је песников отац имао кућу управо наспрам Францискиног дома, када би се Федерико тамо нашао, посматрао би како се осамљене девојке труде да га виде, кријући се иза спуштених завеса. Такође, упућивао би им са свога кућнога прага песмице уз гитару и изазивао их да се појаве. У више прилика успео је да, скривен у једном пресахлом бунару, послушне и њихове разговоре у врту и забележи што је чуо. То му је и омогућило да напише ову драму за коју се без двоумљења може рећи да је проистекла из живота и да је, у исти мах, надахнуто песничко виђење трагике свакодневног живота Шпаније током прве половине XX столећа. Свестан да је карактеристична особеност драмске ситуације Лоркиног Дома Бернарде Албе, превасходно у статичној недоречености, сазданој од неизречених наговештаја и наслућивања, подозрења и зависти, прикривања осећања и тек повремених искрених излива, и да је треба оживљавати спољном сценском радњом, редитељ Јагош Марковић, знатно скративши и текст, настојао је да представу што више динамизује и оживи физичким деловањем глумица, сценским покретом и музиком. Зато је глумице којима је доделио улоге Бернардиних кћери “запошљавао”, не запоставивши ни њихову мимику и укупну гестикулацију. Било је у њиховој глуми напоредо са смиреним изразом мноштво враголастих излива, који су се претапали у враголасте доскочице. Сместивши сценско збивање у сценографски оквир којим је доминирала бела боја зидова Бернардиног дома, градио је представу на контрапункту између светле основе и црних костима глумица. Али, што нам се чини још важнијим, Марковић је помно градио и други контрапункт представе. Реч је о преливању одјека спољних збивања, о звуцима живота изван уклетог дома, који допиру и још више узбуђују девојач ку машту... Тај контрапункт редитељ Марковић, који бира и музику, само појачава уводећи, поред осталих, звуке познате Рамирезове Креолске мисе, који су били сјајан музички контраст у односу на суморну атмосферу Бернардиног дома, у исти мах одражавали унутрашње дамаре њених кћери, или подвлачили драматичну трагику појединих ситуација. Насловну улогу тумачила је Љиљана Драгутиновић не увек са довољно ауторитета. Није јој помогло ни подизање тона до несувислог викања, нити трескање намештајем. Напротив – све то било је доказ извесне немоћи. Наиме, њен глас, у основи лишен праве продорности, а делимице и непрецизна артикулација, као да јој нису у свим приликама омогућили да сурови аскетизам прелије у ауторитативне сценске изливе. Зато су њене експлозивне сцене, укључујући и ону са перјем које се распршивало свуда по сцени, деловале пре као претерано наглаш ене еманације афекта, него као природне реакције. Насупрот главној протагонисткињи, као да је прави и једини господар ситуације била Понсија у тумачењу Горице Поповић. Та неравнотежа била је и основни недостатак представе, који режија није успела да сузбије. С друге стране, режији се мора одати признање на пажљиво одабраном глумачком ансамблу, који је представљао пет Бернардиних кћери. Све оне, без обзира на величину улога, имале су потребну индивидуализацију. Дакако, најјачи утисак оставила је млада Вања Милачић, која је као Адела, најмлађа Бернардина кћи, увек са мером уносила у читав свој пажљиво обделани израз – почев од звонкога гласа па до враголастог понашања – акценте неспокоја и немирења са ситуацијом. Бранка Селић Илић у улози суздржане Мартирио имала је неколико финих реаговања, док је дебитанткиња Бојана Бамбић као Амелија показала лепу сналаж љивост и спонтану изражајност. Вјера Мујовић као Магдалена необично прецизно изражавала је немоћ и спутаност, док је Олга Одановић као Ангустија, иначе најстарија кћи, умела је да се дистанцира и свој статус учини другачијим од положаја осталих. Пажљиво одабраним

глумачким средствима Ксенија Јовановић тумачила је Марију Хосефу, Бернардину остарелу мајку, успевши да избегне стереотипима који неизбежно прате представљања сенилних особа. Рената Улмански је умешно и нијансовано донела епизодну улогу Пруденсије. Сценограф Борис Максимовић обезбедио је извођењу одлично решење, којем је придодао и димензију висине. Наиме, успоставио је неку врсту амбара на горњем нивоу на који су се подизале вреће са житом. То је, опет, редитељу омогућивало да обогати сценску игру и донекле оживи представу. Костимограф Божана Јовановић још једном је демонстрирала свој истанчан ликовни рафинман, минуциозним детаљима диференцирајући хаљине Бернардиних кћери. За сценски говор представе одговара искусна Љиљана Мркић-Поповић, која како нам изгледа није довољно пажње посветила главној протагонисткињи. На програму је потписана и Марија Момиров као консултант за невербалну комуникацију. Њен удео у послу око сценске реализације био је особито видљив на глуми Понсије и свих Бернардиних кћери. Дом Бернарде Албе Федерика Гарсије Лорке, у сценском виђењу у Јагош а Марковића свакако представља освежење нашег позоришног репертоара.

3.

Са храброшћу која може само импоновати, Мира Ерцег приступила је сценској поставци Гетеовог Фауста, и то представљању оба дела те обимне драме. Наравно, већ по обавезном поступку савремених редитеља, она је за своју поставку Гетеов текст и адаптовала, знатно га скративши. После дугих припрема, Народно позориште у Београду приказало је први део Гетеовог Фауста, 3. децембра 2002, док је премијера другог дела изведена првих дана ове године. Овом приликом осврнућемо се само на извођење првог дела Гетеове драме што нам омогућује и редитељ својом изјавом да се у овом случају ради о два сепаратним представама. Обично се говори како Фауст Јохана Волфганга Гетеа није погодан за сценско извођење, односно да то дело у суштини и није драма. То погрешно уверење као да се у нашој средини сасвим одомаћило. Зато, ваљда, Фауста на нашој позорници није било више од седамдесет година! Да подсетимо: на сцени београдског Народног позориш та Фауст је последњи пут приказан још 1932. г., у режији Михаила Исаиловића, са Рашом Плаовићем као Фаустом, док је пре тога, први пут, то дело постављено 1892. г., у режији Милоша Цветића, који је играо Мефиста, док је Тоша Јовановић тумачио насловну улогу. Међутим остаје чињеница да је Фауст имао мали број извођења на нашој сцени. Но, ако се делу, све под навођењем како није погодно за бину, замерају неке појединости, као на пример, дуги монолози, за које се каже како морају бити досадни публици, заборавља се да, иако дуги, Гетеови монолози представљају унутрашње дијалоге. С друге стране, скоро једнодушно прихвата се релативно нов жанр монодраме са трајањем и више од једног часа! Зашто околишати: Гете је свога Фауста, нарочито први његов део, компоновао драматуршки вешто и доследно те при извођењу треба следити његове мисли. Инспиришући се за своје дело још у младости легендом о Фаусту као јунаку који продаје душу ђаволу, легендом сачуваном у бројним средњовековним мистеријама и миракулама, Гете је оригинално обрадио ту тему, написавш и драму која је несумњиво надмашила све што је о томе до њега било написано, поред осталог и Трагичну историју доктора Фауста Кристофера Марлоуа. Створио је трагедију за сва времена, јер је обрадио вајкадашњи човеков проблем. Гете је покушао и успео да драмски рашчлани сукоб који непрестано тиња у човеку, неизбежан сукоб неба и земље, односно сукоб божанскога духа и ђавола оличеног у сатани. То је сукоб двеју сила са два опречним тенденцијама: с једне стране имамо трагички дух човеков, у основи стваралачки немиран, дух који га гони ка новом и недоживљеном, који га такорећи приморава да трага и налази непознато, макар и по цену лутања; с друге стране, стоји дух пакла оличен ђаволским негирањем и тежњама за онемогућавањем човекових трагичких стремљења његовим завођењем са исправнога пута. Тај вечити сукоб неизбежна је судбина човекова. И Гете успева да тај конфликт

буде у средиш ту драме и да га прикаже као неизбеж но јединство супротности. Удаљен од религиозних, заправо католичких схватања, Гете верује само у оно што је људско и зато прихвата и грех, односно “заблуде”, често неодољиво примамљиве, без којих човек не може проћи свој пут и доћи до некаквог излаза који се може назвати и спасењем. А до спаса човек може доћи једино акцијом у животу, а не пасивним ишчекивањем разрешења од милости виших сила. Зато је за човека најважније деловање и зато ни једног тренутка не сме да се опусти. Опуштање и лишавање акције највећи су греси, које непрестано очекује Мефисто и зато на таква стања наводи човека. Такав тренутак у Фаустовом бивствовању Мефисто користи и то је широка основа на којој је вешто изграђена драмска акција у овом делу. Напоредо Гете обрађује и судбину Маргаретину, која свој грех што га је начинила из љубави, искупљује, саобразно романтич арским схватањима, не кајањем и помоћу стицања божанске милости, већ љубављу! Више него очигледна намера редитеља била је да савременом гледаоцу понуди Гетеовог Фауста на начин који би му био близак и разумљив, дакле, усклађен са назорима и искуствима нашег времена. Таквом приступу нема се шта крупније замерати: проблем који Гете обрађује свевремен је и може бити занимљив и у миленијуму што је тек започео. Имајући то на уму, Мира Ерцег, у својству адаптатора текста, жели да изгради рационалан однос према проблему који Гете обрађује, однос који намеће искуство савременог човека и, уопште, света у којем живимо, а свдећи радњу на причу о томе докле досежу границе људскога духа, као и да ли их је могућно превазићи. Пошто је Господ допустио Мефисту да се поигра са његовим слугом, Фаустом, почиње драмска радња. Мефисто ће подмладити остарелога мудраца и научника Фауста, али под једним условом: ако му се моћ младости толико ослади да у једном тренутку пожели да се време заустави и вечито остане у таквом задовољству тада мора умрети и душа ће му постати плен пакла. Адаптација, уз видна скраћења, следи причу, али је штета што су изостале поједине сцене, које би допринеле поступности сценске радње. Но, без обзира на то, два главна лика сачувала су своје праве физиономије. Фауст је, попут самога Гетеа, у основи правдољубив идеалист, који, упркос нагона и страсти према младости и лепоти, тежи истини и доброти. Њему наспрам стоји Мефисто, у суштини трагикомич ан лик, оличење злог духа, који је увек присутан где је и доброта, оштроуман и цинично подругљив, спретан и елегантан. Ту су и учени Вагнер, као и честољубиви Валентин, док су неки ликови прераспореджени у играчко-пантомимске улоге, што се може прихватити. Добро је што није изостављен приказ релација Фауста и Мефиста. Редитељ Мира Ерцег настојала је да употребом неких савремених детаља актуализује представу и приближи је нашој савремености. Можда она у томе каткад и претерује, нарочито давањем швајц-апарата у руке старом Фаусту, који помоћу те направе експериментш пе; слично поступа и када користи осавремењене костиме или поједине новије реквизите. У прилично неодређеном сценском амбијенту, јер позорница је, добрим делом, гола, а појединим решењима, односно преинакама постиже само привидне ефекте. Није јасно зашто су Господ, као и сва три арханђела и један анђеол – постали женске улоге? Исто тако, није јасно зашто је утростручен лик Маргарете, сем ако није у питању жеља редитеља да испуни празну позорницу? Предраг Ејдус приказује Фауста са себи својственом енергијом и настојањем да основне противречности лика, оличене увек присутним људским слабостима, на неки начин оправда и учини их појмљивим данашњем гледаоцу. У томе несумњиво и успева: можда је убедљивији када приказује старог учењака но подмлађеног враголана! Ипак, не може се осприти Ејдусу да је саврш ено проникао у лик и да га је својски “бранио”. Тихомир Станић умео је да фигури Мефиста удахне све особености које јој савремени човек може приписивати: окретан и враголаст, супериоран у демонстрацији моћи, али и ћудљив у неповољним ситуацијама, иронично подругљив и веома лукав – све то демонстрирао је виртуозном глумом овај уметник, успевши да изгради и потребан темпо глумачке игре. Од осталих глумаца – извођача истакли бисмо Сузану Петричевић (у улози певачице), Бојану Стефановић, Соњу Колачарић и Вању Ејдус (три Маргарете), Даницу Ристовски (Главна вештица), Милоша Ђорђевића (Вагнер) и Бојана Бајчетића (Валентин).



Сценографија Невенке Видак и костимографија Милене Јефтић НичевеКостић биле су усклађене са тежњом адаптатора и редитеља да спољним средствима донекле “осавремени” радњу и дело. Уопште, за висок технички ниво представе заслужна је читава екипа сарадника. Није за занемаривање ни допринос музике Зорана Ерића. По завршеној представи пожелели смо да видимо либрето Жила Барбијеа и Мишела Кареа за оперу Фауст Шарла Гуноа као драму. Наиме, драмско приказивање оперских либрета била је мода негде крајем осамдесетих година прошлога века: можда би тај текст био погоднији за редитељско осавремењивање од Гетеовог?