



Рашко В. Јовановић

Белеф у знаку извођачких њромашаја

Београдски летњи фестивал (БЕЛЕФ) већ две године узастопце свој позоришни програм утемељује на властитиој продукцији грађеној на претенциозно конципованим пројектима, али и на пучким приредбама, које би требало да буду оно што се обично зове улични театар, као и на неколиким гостовањима. Остављајући по страни те пучке приредбе, критичарску пажњу задржаћемо на позоришним представама, које се, због летњих климатских услова, приређују на отвореним просторима, углавном на Калемегдану.

Очигледна је жеља састављача фестивалскога програма, бар када је реч о појединим најамбициознијим пројектима, да створе представе по формулама амбијенталнога театра, односно да изнађу просторе који највише одговарају делима одабраним за извођење. Тако смо летос гледали *Електиру* Данила Киша у једном од ентеријера Барутане на доњим просторима Калемегдана(!), а Шекспирову трагедију *Антионије* и *Клеопатра* на специјално монтираној позорници са трибином подигнутој за гледаоце крај Зиндан-капије,

док је драма Момчила Настасијевића *Недозвани* приказана у затвореном простору Центра за културну деконструкцију (у павиљону Вељковић). Остали пројекти (*Рај/сећања* и *Шуман*) реализовани су на сцени “Атељеа 212”. Као да се већ посустало у настојању да се оствари амбијентално позориште! Учинило нам се да би било боље да се за извођење *Електире* одредити се за неки од екстеријера у комплексу Барутане, док се трагедија *Антионије* и *Клеопатра* могла изводити у било којој од београдских позоришних дворана, будући да готово све располажу уређајима за климатизацију. Тако би се избегло грађење позорнице и гледлишта “за једнократну употребу”.

Независно од БИТЕФ-а летос је у средишту пажње бројних гледалаца био један позоришни пројект реализован на принципима савремене комерцијалне продукције по узору на бродвешку праксу: после релативно кратке припреме, уз велику пропаганду и са унапред предвиђеним бројем извођења, у дворани Београдског драмског

позоришта приказана је сценска адаптација романа *Дипломац* Чарлса Веба и филмског сценарија који су према том делу начинили Калдер Вилингхам и Бак Хенри.

После БЕЛЕФ-а уследио је БИТЕФ, који се ове године, у односу на прошлу, може похвалити још мањим бројем уметнички значајних представа. Као да су организатори намерно хтели да се фестивал нових позоришних тенденција непосредно надовеже на БЕЛЕФ и на тај начин одложи почетак редовне позоришне сезоне. Наиме, већ годинама позоришна сезона у Београду не стартује почетком септембра уз оправдање како није потребно стварати конкуренцију БИТЕФ-у. Такав поступак, међутим, потпуно је погрешан: гледаоци заинтересовани за представе БИТЕФ-а чине само један сегмент београдске позоришне публике, чијем знатно већем делу треба омогућити да прати представе редовног репертоара већ од 1. септембра.

Најзад, октобра месеца почела је и нова позоришна сезона и изведене су неколике премијере, које нису донеле изузетне уметничке доживљаје. Ипак, не преостаје нам ништа друго но да се надамо да ће нам нова сезона донети уметнички релевантније позоришне представе!

Електира Данила Киша у режији Јагоша Марковића

Данило Киш се, у својству драматурга Атељеа 212, трагајући, 1968. године, за добрим преводом Еурипидове *Електире*, дела које је позориште желело да прикаже на модеран начин, нашао се пред решавањем проблема

осавремењења и језичког прилагођења текста тада једино постојећег превода Коломана Раца. Започео је редакцију текста и, постепено, написао властиту варијацију теме о Електри, која је, дабоме, донела обогаћење психологије ликова. О томе је сам Киш написао: “Ма колико Еурипид био најпсихолошкији међу античким драматичарима, ипак је психологија његових личности била психологија његова времена, што је сасвим јасно, дакле, психологија условљена у првом реду законима божанске етике или законима мутне небеске механике.” И заиста, ликови у Кишовој *Електири* профилисани су веома нијансовано, обогаћени су искуствима које баштини наше време. Читаво драмско виђење обогаћено је тако што несумњиво махната жеља брата и сестре да убију мајку и на тај се начин освете за очеву смрт пролази и кроз фазе колебања, кроз размишљања о мржњи, али и потреби праштања... И о другим проблемима људског постојања говори се у овом драмском тексту написаном у бриљантним стиховима. Расправља се у њему о поштењу насупрот различитим неваљалствима и, уопште, о релативности људских намера и поступака пред неумитним протоком времена и лицем опште пролазности.

Редитељ и сценограф Јагош Марковић изградио је представу *Електире* Данила Киша са очигледном жељом да постигне античку једноставност укупног израза. Определивши се за специфичан простор унутрашњости Барутане на Калемегдану, простор оивичен каменим зидовима редитељ је можда хтео и да нагласи спутаност два главна лика, Електре и Ореста, опсед-

нутих мржњом и жељом за осветом. Међутим, тај простор, показало се, није био погодан за доласке на сцену и одласке са ње, будући да су глумци морали да иду и погурени и каткад да пузе или скачу. Зато нам се и учинило да би било боље да је *Електира* приказана на простору испред Барутане, што, уосталом, не би било у опреци са праксом античког позоришта.

Вања Милачић у улози Електре дала је једно тумачење, које је од првога тренутка било прожето еманацијом мржње и доследно обојено изричитом жељом за осветом. Говорила је стихове већином повишеним тоновима, не остављајући простор за испољавање макар и мало унутрашњих недоумица, односно колебања. Њена улога ишла је праволинијским током, са ретким променама интензитета у изразу. Стефан Капичић као Орест био је суздранији и зато ближи пишчевом виђењу тога лика. Александар Срећковић као Зидар био је непотребно пренаглашен у изразу. Ђурђија Цветић је са добро изнађеним достојанственим ставом била увек одмерена у изразу; дикцијски перфектна, она је подједнако убедљиво и са потребним нијансама изражавала увређеност због оптужби Електриних, баш као и препреденост и помирљивост владарке која настоји да сачува своју позицију. За улогу Пилада, која је без текста, редитељ Марковић ангажовао је балетскога првака Константина Костјукова, који је, служећи се изражајним средствима своје уметности, био далеко од онога што је писац замислио, односно могло би се рећи да је био све, али не и нека врста Орестовог двојника, његов позитивни и немоћни alter ego и његова савест! У

улози Строфија појавио се Раде Марковић.

Костими Божане Јовановић по ономе како су изведени, али и по употребљеним материјалима, припадали су архајском, а не класичном раздобљу античке културе. Изузетак је једино костим Клитемнестрин, који је, можда, био сувише раскошан.

Извођење *Електире* Данила Киша данас, баш као што је то био случај и бурне 1968. године, итекако је могло имати сазвучје са актуелним збивањима. Али, захваљујући сведености и поједностављености читаве представе, у којој је редитељ главну пажњу покложио спољним средствима, не само када су у питању сцена и костими, него и када се ради о глумачком изразу, нису остварена та жељена сазвучја, а остала су и понирања у смисаону структуру самог дела.

У знаку делимично остварених амбиција

Индонезанин Putu Wijaya у сарадњи са Ђорђем Марјановићем покушао је да при реализацији пројекта *Рај/сечања* укаже на бесмисао ратних сукоба који као учинак имају безбројне жртве и разарања, остављајући преживеле у траумама. Идеји да се начини представа о последицама крвавих грађанских и међуетничких сукоба, који су харали како у Индонезији, тако и на просторима бивше Југославије, заиста се нема шта замерити. Такође и жељи аутора представе, иначе заснованој на једном отвореном сценарију, да извођаче и публику упозна са непознатом врстом позоришта, које је засновано на посебним условностима израза али

и на специфичној позоришној техници. Ради се о индонежанском позоришту сенки, које не само спектакуларношћу, него и посебном метафориком својих симбола, заиста може да буде погодно за ефектан сценски антиратни протест, лишен већ толико пута виђених и зато конвенционалних средстава израза. Ако кажемо да је читав процес реализације пројекта *Рајн-сећања* претпостављао и ангажман свих учесника у циљу изналагања решења одређених сцена, онда смо указали и на сва важнија преимућства овог театарског подухвата.

Међутим, стара истина према којој су између замисли и остварења често непремостиве даљине, недвосмислено је потврдила представа *Рајн/сећања* изведена на сцени Атељеа 212 у оквиру овогодишњег БЕЛЕФ-а. Наиме, гледали смо једну непрецизно артикулисану представу, која није понудила ништа друго до један непрегледни кошмар, који је, како је извођење одмичало, бивао све нејаснији и бесмисленији! Искористивши провидни застор, који су понекад обмотавали око себе, актери су “војевали” на сцени и најчешће хаотичним кретњама “побеђивали” једни друге. А пројекције, међу којима су се нашли храм Светога Саве, распећа, мртвачке главе и шта све још не, требало је, ваљда да створе утисак мултимедијалности, а остављале су гледаоце у још већој недоумици!

Putu Wijaya и Ђорђе Марјановић окупали су екипу младих глумаца довољно невичних и неупућених у тајне израза индонежанског позоришта. Сигурни смо да већина њих није заправо ни знала смисао онога што су чинили на сцени, почев од сценског покрета,

који је изискивао игру читавим телом, па до масовних туча. Укупан резултат био је минималан. Уз заглушну музику за коју је заслужан ансамбл Darkwood Dub представа није била ништа друго до један нејасан спектакл, који је упркос жељама редитеља да буду оригинални, био у много чему сасвим конвенционалан. У свему, био је то један репертоарски и извођачки промашај.

Радио-емисија као позоришна представа

Ирина Дечермић подухватила се да у једној представи прикаже не само трагичан крај Роберта Шумана, композитора – романтичара, него и чиниоце који су утицали на његово стварање. Поред осталог, Шуман је био и велики љубитељ књижевности, особито оних дела у којима је налазио подстицаје за властити израз. Велики приврженик Бајрона, Гетеа, Хајнеа и, особито, Жана Паула (Јохан Паул Фридрих Рихтер), Роберт Шуман је у њиховим делима прожетим романтичарском фантастиком нашао трајно надахнуће.

Сценску причу о великом немачком музичком ствараоцу Ирина Дечермић почиње и завршава последњим годинама његовог живота, када је, након неуспелог покушаја да оконча себи живот у таласима реке Рајне, на свој захтев отишао у азил за душевне болеснике у Ендемиху крај Бона, у којем је после двогодишег боравка, преминуо 1856. године. Гоњен помислима да ништа не може више стваралачки да допринесе музици, као и срећи своје љубљене Кларе, запао је у менталне тегобе којих се није могао ослободити. Трагика Шумановог кра-

ја, дакле, уоквирује ову сценску причу, која обухвата, како нам се чини, тек неке од најпресуднијих појединости из композиторовог живота.

Текст представе је начињен, рекло би се, на начин како се формирају радио-емисије посвећене музичким ствараоцима. Наиме, говор, најчешће дијалози актера, преплићу се са музиком. У овој представи, коју је режирао Горан Шушљик, чују се фрагменти из одабраних Шуманових дела, и то непосредно, када их свира Ирена Дечермић; такође, емитују се снимци појединих композиција преко звучника, што није реметило ток извођења. Међутим, редитељ Шушљик, који се истовремено појављује у улози Шумана, морао је, не би ли избегао статичност, да изналази прикладна решења и организује сценску радњу за овај текст који је лишен сваког драмског сукоба. То му је тек делимично полазило за руком и мора се рећи да поједини доласци на сцену, као и одласци, каткад и изненадне и веома кратке појаве једног или оба лица, нису увек имали потребну мотивацију, те стога нису били најјаснији, поготово што се све одигравало у једном прилично неодређеном амбијенту (сценографија Душана Дечермића) и у оквиру једног упрошћеног праволинијскога мизансцена. Због свега тога тешко је говорити о глумачким остварењима. Горан Шушљик као Роберт деловао је прилично загонетно, понекад чак и усиљено, док се Ирина Дечермић, која је иначе музичар, у улози Кларе Шуман тек донекле сналазила у пасажима које је требало и да одглуми. Ни музика није могла да ову представу ослободи местимичне монотоније!

Не поричући потребу да се на нашим сценама приређују и биографске представе о великим музичарима – сетили смо се сценског подухвата *Клара и Роберт Шуман*, реализованог преваљда близу пола столећа у београдском Театру поезије! – у начелу само можемо поздравити инсценације оваковог типа. Данас, у мултимедијално време, има знатно више могућности за сценско презентовање биографија музичких и, уопште, стваралаца са подручја разних уметности. Али, управо те могућности обавезују реализаторе представа да примене не само маштовитији, него и прецизнији поступак при инсценацијама.

Покушај да се сценски дозову *Недозвани* Момчила Настасијевића

Након првог извођења драме *Недозвани*, давне 1931. године, позоришни критичар београдске *Правде*, Душан Крунић написао је:

“Г. Настасијевић, фини песник меланхоличних акорда, у својим *Недозваним* остао је доиста ’недозван’ за позориште! Његова драма као да је графичко представљање прве етапе психологије стварања. Та драма личи на какву слику ’скривалицу’ у којој се врло вешто скрио Господин Смисао!”

Недозвани су, после првог извођења у тек основаном Академском позоришту, на сцени “Мањежа”, ретко приказивани. Године 1968. приказало их је београдско позориште “Дадов”, да би се наредне године нашли на програму Телевизије Београд. Године 1996. драма *Недозвани* први пут ће dospети на сцену професионалног позоришта. Извело их је Позориште “Зоран Рад-

миловић” у Зајечару, у режији Зорана Ристовића. И то је све. Зато се чини умесним репертоарски потез БЕЛЕФ-а да се ово дело прикаже и у Београду на професионалној сцени.

Настасијевићева драма *Недозвани* у основи је песничка, и то највише по начину како су у њој формирани ликови и како је вођена сама радња. Тачна је критичарска констатација да је Настасијевић покушао да оцрта људе који нису обични ни по својим емоцијама, нити по својим погледима на свет. Један од главних ликова драме, Никола, човек је пасивне психологије, више једна равнодушна фигура, којом владају неке непознате силе, фигура лишена чврстине у ставу и јасних животних опредељења. Он пише песме и драме и до ушију је заљубљен у своју супругу, Миру, која ће “издејствовати” да се његово драмско дело нађе на позоришном репертоару, нудећи уз текст и себе. Са друге стране, његова супруга Мира, незадовољна је у браку са човеком који јој у свему ропски удовава, али који јој се није мушки наметнуо и њоме загосподарио. Она жели да се потврди као жена и када јој то не полази за руком приликом позирања Мазулину, који се прихватио да наслика њен портрет, али није одговорио на њене женске изазове, оптужиће га мужу како јој се наметљиво удварао, те га овај удавава из куће. Бранкица, Николина сестра, привржена је брату и, желећи му само добро, загледана је у његову судбину више но у своју. Зато и неће поћи са Мазулином, неоствареним сликарем, упркос чињеници да је овај у њој пробудио извесна осећања. У драми се појављује и нека врста резонера, Вукашин, који ће Ни-

колу суочити са правом истином о животним релацијама, које владају у његовом дому. Али, не жалећи много што га је Мира напустила, Никола, невољан и зато немоћан да било шта промени или предузме, ипак неће остати сам. Са њим је Бранкица, пасивна на исти начин као и брат јој, лишена било какве мотивације да оде из дома. Остаће са братом, јер га са њим повезује не само безгранична приврженост, него и музика, заправо мелодија коју она свира на клавиру.

Да ли је Настасијевић имао у страаној и нашој драми неких узора, да ли се могао, макар и мало, инспирисати неким сличним ситуацијама и односима за *Недозване*, које је написао 1919. године? Питање утицаја и узора, дакако, веома је деликатно, али сасвим умесно ова његова драма се може поредити са *Хедом Габлер* Хенрика Ибзена, делом насталим 1890. године. Ако би се поредила драматуршка схема ликова онда би се могло закључити како Мира има извесне особине које одговарају Ибзеновој Хеди Габлер, а Никола може бити еквивалент лику Хединог супруга, Јергену Тесману. Он је опчињен проучавањем историје, одликује се животним поштењем и као Никола заљубљен је у своју жену у којој види само врлине. Међутим, Хеда Габлер га не воли и као генералска кћерка поносно носи своје, а не мужевљево презиме. Али, иако поносита и оптерећена пореклом, Хеда, као и Мира, не може да пронађе себе, јер се плаши слободе (и ту се разликује од Мире у Настасијевићевом делу!) и о томе разговара са Левборгом, који би, опет, одговарао Вукашину у нашој драми.

Наравно, Хеда Габлер је психолошки знатно продубљенији лик, она је,

пре свега, личност доследнија са више енергије, која свакако извира из њеног порекла из војничке породице и опредељује се на потезање пиштоља, који ће јој, на крају, послужити да, потпуно незадовољна, прекине себи живот. Она ће, дакле, отићи у смрт, а Мира, за разлику од ње, излаз из властите ситуације види у трагању за “правим” човеком. Јерген Тесман пошто констатује како се Хеда убила простреливши се кроз слепоочницу, одлази са госпођом Елвстед, која у Ибзеновој драми донекле има функцију Бранкице, будући да ће му у животу бити водиља и надахнуће.

Сасвим је разумљиво да је у нашој драми теже наћи неког писца који би за *Недозване* Настасијевићу могао бити узором. Али зато се у нашој књижевности може пронаћи један његов савременик, такође песник и прозаист, који ће се огледати и као драматичар. Реч је о Милошу Црњанском, чија је драма *Маска* објављена у Загребу 1918. године, а изведена тек 1977, тако да је и овај писац делимично поделио судбину бар кад је реч о рецепцији у театру.

Недозване Момчила Настасијевића режирао је Јован Ђирилов, којем је ово редитељски деби. Он је, сасвим исправно, драму првенствено третирао као поетско дело, недовољно нагласивши елементе својствене грађанској драми, који су у овом тексту евидентни. С једне стране, дакле, гледали смо високо естетизовану представу у којој се трага за поетским виђењем драмских ликова омеђених властитим оптерећењима, која их спутавају да остварују реалне животне циљеве, којима се, с друге стране, супротстављају они, који не беже из матица живота и

који су свесни реалности. Другачије речено, у представи није остварена потребна равнотежа између поетских обриса Настасијевићевог дела и неминовних реалности грађанске драме, односно сукоба “недозваних”, што ће рећи Николе и Бранкице, од којих се Мира, опседнута својом жељом да нађе особу која ће њома загосподарити разликује и реалности живота која допире у виду посета Мазулина и Вукашина.

Уместо да тај сукоб смести у раван реалног живота, дакле у амбијент скромне виле на Топчидерском брду, настале на темељима негдашње виноградарске куће, редитељ се са сценографом и костимографом Ангелином Атлагић, определио за раскошно сценографско решење, истина остварено скромним средствима, али децентно реализовано, и на као из бајке преузете костиме у које су били обучени не само сви укућани изузев послуге, него, сасвим непотребно и Мазулино, који би, слично Вукашину, требало да носи бoемски скромну и сликарским бојама умазану одећу. На тај начин могла се и визуелно образovati конфронтација између уљеза и домаћих у Николиној вили, како би се још више нагласила основна линија сукоба.

Глумци су се сналазили како су знали и колико су могли, тако да је, упркос настојањима режије, конфронтација између живота у као зачараном Николином дому и живота који пулсира споља нејасно изведена. Горан Шушљик као Никола био је у изразу најближи духу Настасијевићевог профилисања овог лика. Доследно је изражавао љубавну приврженост супрузи Мири, али и зачудност у понашању према осталима, изузев према Бран-

кици. Вања Ејдус као Мира била је импулсивна у изразу, али није у довољној мери еманирала опседнутост својим проблемом. Нада Шаргин као Мира, ваљда у жељи да нагласи апсолутно припадање патријархалној средини, најпре сувише дискретна, да би, потом, била прилично загонетна када одлучује да остане са братом. Иван Босиљчић као Мазулино био је лежеран и спонтан у изразу, али, првенствено захваљујући костиму, исувише отмен у манирима. Ненад Пећинар снашао се врло добро у улози Вукашина.

Иако је за представу одабрана одговарајућа музика, недостајао је изразитији лајт-мотив који би експресивније означавао приврженост брата и сестре, Николе и Бранкице и који је морао бити завршни акценат представе.

После извођења у павиљону “Вељковић” нисмо стекли утисак да је Јован Ђирилов успео да *Недозване* дозове на позоришну сцену.

Антионије и Клеопатра на Калемегдану

Када знамо да трагедија *Антионије и Клеопатра* припада реду ређе извођених Шекспирових драма, онда није чудно што је код нас приказана тек једном, и то у радикално скраћеној верзији, на сцени КППГТ-а у шећерани, у адаптацији и режији Филипа Гајића. Зато, као што смо то учинили и у случају Настасијевићевих *Недозваних*, можемо само поздравити стављање *Антионија и Клеопатре* на репертоар БЕЛЕФ-а. Утолико пре што је у питању једна савршено конструисана трагедија у којој је, преузевши грађу из Плутарха, Шекспир успео да све ли-

чности прикаже веома рељефно, а посебно главне актере.

Заиста, Шекспир психолошки продубљено и верно слика лик Антонија као неустрашивога борца, који ће се сав утопити у љубавно сладострашће и зато пропасти. Не мање занимљив је и портрет жене, Клеопатре, египатске краљице, која је читаво своје биће и све своје дражи подредила настојању да очара и задржи у том стању човека који јој се допада. Такође, не заостаје ни слика Октавијана као човека који сву своју мудрост, али и моћ користи само да сачува стечену власт. Пишући ову трагедију, која је у суштини наставак *Јулија Цезара*, Шекспир је пажљиво изградио основни сукоб и са тежњом да прикаже све појединости главнога тока драмскога сукоба низао бројне епизоде, не устручавајући се да крши јединство места радње (где се све не догађа радња ове трагедије: у Риму, Александрији, Атини, на Тиренском мору, код Акција, у Сирији!), нити пак да уводи мноштво личности. При том је веома успешно изградио контраст две различите средине – римске и египатске и приказао два по свему опречна света.

Редитељ Ања Суша желела је, како нам се учинило, да оствари континуирани приказ трагедије *Антионије и Клеопатра* уз наглашавање супротности између диониског, оличног Клеопатром и египатском средином и аполонског принципа, заснованог на рационалном поштовању реда, умерености и прагматичности неопходној да се такво устројство и сачува. У томе је успела захваљујући опредељењу за организовање сценског простора на три нивоа. Наиме сценограф Зорана Пет-

ров конструисала је сценографију која би се идеално могла сместити у затворени простор, односно на сваку вишу позоришну сцену. Како је и трибина гледалишта саграђена у зеленилу крај рова Зиндан-капије на Калемегдану, очигледно је да су се редитељ и сценограф унапред одрекли коришћења сваке амбијеталне погодности Калемегдана, сем свежег ваздуха! Ипак, не може се оспорити да позорница на три нивоа, са декоративно пласираном географском картом Средоземља, није била функционална пре свега што је омогућила континуирани ток извођења. Али, режија овог извођења није обезбедила одговарајући трагички климакс, нити је пак остварила жељену метафорику, која би нас довољно јасно упутила да упоређујемо негдашње историјске војне походе и сукобе велесила са данашњим, што је била основна накана читавог приступа.

Дакако, успех представљања сваке Шекспирове трагедије зависи од игре протагониста. Две насловне улоге трагедије *Антионије* и *Клеопатра* представљају два изузетно тешка сценска задатка. Колико се могло запазити двоје протагониста представе на Калемегдану, Небојша Дугалић и Јасмина Аврамовић, нису били вођени сигурном редитељском руком, већ су своје сложене улоге донели у општим потезима, без инсистирања на пресудним, односно преломним појединоцима. Обома је било заједничко што су деловали спонтаније па тако и убедљивије у другом делу трагедије. Дугалић у првом делу, имали смо такав утисак, глуми љубавну занесеност, опчињеност и сладострашће без правог заноса и убедљивији је када у Риму

треба да изрази и одбрани свој ратнички понос пред тријумиром са Октавијаном на челу. Знатно више јаснијих емоција испољиће у другом делу, посебно када почне да губи на бојном пољу. Такође, Јасмина Аврамовић иако је у првом делу имала низ темпераментних излива љубави, није довољно сценски мотивисала поједине обрте у ставу и односу са Антонијем; била је знатно убедљивија у другом делу као поражена него ли као краљица на власти. Игор Ђорђевић као Октавијан доследно је градио аристократски отмен став, успевши да представи опчињеност влашћу и бескрупулозност у намерама да постигне непобедивост Рима. Доследно и прецизно изграђене сценске креације дали су Радивоје Буквић (Вентидије) и Иван Томић (Фило). Бранислав Трифуновић као Енобарб, Антонијев саборац, не желећи да се и једног тренутка посумња у искрену приврженост, коју гаји према претпостављеноме, није успоставио макар и малу дистанцу према свему што се збива. Ксенија Зеленовић у улози Октавије имала је лепо знајуће не изразе отуђености. Међу члановима бројне глумачке екипе истакли су се Данијел Сич (Диомед), Никола Вујовић (Агрипа), Феђа Стојановић (Лепид), Горан Јевтић (Мецена) и Слободан Павелкић (Мардијан).

Костими Маје Мирковић били су далеко од епохе догађања радње: већина их је асоцирала на стил савременог одевања, што је било особито видљиво у белој одећи Римљана, али и на појединим Клеопатриним хаљинама. Но то није сметало, јер су поједини костими били пропраћени и понеким детаљем који асоцира на архаичност.

Трагедија *Антионије и Клеопатра* изведена летос на Калемегдану постигла је половичан успех. У том смислу ова представа не издваја се много од сличних што смо их видели током прошле позоришне сезоне.

У водама забавне површности

Уз много пропаганде творци пројекта у оквиру којег је приказана адаптација Терија Џонсона која није ништа друго до мање или више спретна симбиоза романа *Дилломац* Чарлса Веба и филмског сценарија, који су по томе делу израдили Калдер Вилингхам и Бак Хенри, успели су да разбију уобичајену летњу учмалост Београда, која је и ове године, БЕЛЕФ-у упркос, била присутна. Ако се ова екипа није наметнула дOMETИМА самог извођења, она се једноставно наметнула смишљеном пропагандом представе – бројним билбордима, спотовима, огласима и изјавама, уз истицање како се ова комерцијална продукција припрема за унапред одређен број извођења током августа и септембра месеца. Дакле, публико драга, пожурите – само сад и никад више нећете моћи да видите “представу снова”.

На премијери, која је окупила делимично атипичну публику, почев од политичара до бројних представника словнога света, гледаоци су се могли уверити да глумачка екипа, која је за релативно кратко време савесно припремала овај “бродвејски догађај” у Београду, није досегла жељени ниво. Разлога за то има више. Један је свакако у недостацима саме позоришне адаптације Терија Џонсона, далеко слабије од филмског сценарија. Други је

свакако у режији Алисе Стојановић, која се ослонила на кичерај у жељи да се кичу подсмехне, што се никако не може извести, па чак и када се смејемо кичу у туђој, у овом случају у америчкој средини. Трећи је и неуједначена глума протагониста, будући да поједини глумци нису могли одолети ономе што су својевремено видели на филму.

Наравно, у средишту интересовања била је Снежана Богдановић, али њен повратак на сцену после дужег одсуствовања није начинио жељену сензацију. Она је тумачила госпођу Робинсон ослонивши се првенствено на спољни глумачки израз. Њена улога није имала потребну целовитост: после исувише нападаог освајања младога Бенџамина Бредока и пренаглашено глумљеног алкохолизованог стања, она није довољно убедљиво мотивисала у завршном делу представе противљење вези своје кћери, Елејн са младим Бенџамином. Такође, Тихомир Станић као господин Робертсон, поигравајући се улогом, испољавао је такав степен фриволности да нас је наводио на помисао да намерно подражава глуму Властимира Ђузе Стојиљковића, што му никако не бисмо препоручили. Мада се игра Цвијете Месић (мама Бредок) и Светислава Гонцића (тата Бредок) уклупала у редитељски подсмех кичу и медиокритетима који га прате, учинило нам се да је била превише карикатурално интонирана. Марија Каран (Елејн Робинсон) имала је неколико лепо остварених комичних акцената. Најзад, Горан Кичић у главној улози Бенџамина Бредока одлично је глумио и подједнако успешно је приказао – најпре збуњенога, несналажљивога и не-

искуснога у свему, па и у сексу, дипломца, а потом побуњену личност, која се опире манипулацијама својих родитеља, али и родитеља Елејн Робинсон у коју се заљубио.

У сценографији Дарка Недељковића датој у поједностављеним решењима и у знаку светлих и нападних боја, и костимима Славне Мартиновић, који су, сва је прилика, требало да нам изазову асоцијације на америчку моду

шездесетих година прошлога века, *Дилломац* је савршено одговарао оним гледаоцима који у позоришту траже једино забаву. Како је позориште уметнички полигон који гледаоцима треба да пружи знатно више од тога, морамо изразити задовољство што се ова представа неће више приказивати, сем уколико се, не дај Боже, не повампири идућега лета, не би ли се овај комерцијални пројект до краја исплатио.

