

Petar Marjanović

TEKST DRAME I TEKST PREDSTAVE

(Analiza završnog prizora predstave *Pokondirena tikva* Jovana St. Popovića u režiji Dejana Mijača, Srpsko narodno pozorište, 1973; analiza predstave *Banović Strahinja*, Borislava Mihajlovića u režiji Nikite Milivojevića, Grad teatar Budva, 1996)

Tumačenje odnosa teksta drame i teksta predstave tema je koja je tokom dvadesetog veka često suprotstavljala ljude pozorišta – i one iz prakse, i teoretičare, i kritičare. Shvatanje koje je bilo preovlađujuće – u svakom dramskom delu je sadržana pozorišna predstava, te je zadatak pozorišta da ga, verno služeći piscu i pretežno preko glumaca, scenski ostvari pred gledaocima – tokom proteklog veka sve je odlučnije potiskivalo saznanje da je dramski tekst samo povod za stvaranje samostalnog umetničkog dela (pozorišne predstave) i jedan od, manje-više ravnopravnih, delova tog novog jezika pozorišta.

Krajnosti u pozorišnim raspravama, iako često nisu delotvorne, kao da su večne. Protok vremena i ostvarenja u pozorišnoj praksi povremeno ih bogate novim saznanjima i otvaraju nova suprotstavljanja, te se tako savremena teatrologija sve češće bavi stvaralačkom napetošću koja se kao trajno stanje javlja u odnosu dramski tekst – pozorišna predstava i omogućuje pozorišnu igru sa neograničenim mogućnostima tumačenja i značenja. Pri tom, mlada generacija savremenih teatrologa – i u svetu, i u nas – smatra prevaziđenim razmišljanje o prirodnom čuvanju osnovne ideje pisca izabranog dramskog teksta u odnosu na značenje predstave koju ostvaruje reditelj: "Sudbina dramskog teksta u savremenom teatru je takva da se u rediteljskom postupku ne 'otkrivaju' već 'stvaraju' njegova značenja. Dakle, utvrđivanje krajnje granice rediteljske slobode predstavljalo bi iluzoran, beskoristan proces, koji bi samo svedočilo o opstajanju tradicionalističkog, konzervativnog stava o prednosti teksta u odnosu na predstavu".¹ S druge strane, čini mi se da je razložno i shvatanje toga odnosa koje zastupa Dimitrije Đurković: "Moja radna ideja predstave je sašvim slobodna ideja, ali ide iz teksta. Ide iz mene, ali ide iz teksta. Uvek pitam

1 Ivan Medenica, *Ko je ubio majku Jugovića*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, br. 1, Beograd 1997, 107.

reditelja kod koga tekst i predstava razroko gledaju, zašto je uzeo taj tekst. Neka za svoju ideju koju tako silno voli uzme drugi tekst, a ako takvog teksta nema, neka ga sâm napiše".²

Umesto daljeg navođenja primera o razlikama u stavovima, čini mi se da bi, sa stanovišta teatrologa, bilo korisno pomenuti i to da je Lesing, još u XVIII veku, proučavao dramska dela imajući u vidu njihovo ostvarenje na pozornici, a da su – i pre An Ibersfeld, Bernara Dorta i Patrisa Pavisa – ljudi pozorišta znali da je pravi život dramskog dela samo onaj na pozornici. Razume se, ne sporim ni saznanje da je u nekoliko poslednjih desetleća u pozorištima sveta ostvareno mnogo izvrsnih predstava u kojima su dramske tekstove koristili sa velikim slobodama talentovani i umni reditelji. Te predstave zračile su izvornim jezikom pozorišta i novom osećajnošću vremena u kojem su nastajale i odgovarale su očekivanju novog gledališta. Istovremeno, upozoravam na aktivnost mnogo većeg broja netalentovanih, i duhovno manje vrednih, reditelja koji, ne shvatajući suštinu teksta koji postavljaju na scenu, u ime "avangardnih sloboda", razaraju dramska dela velikih pisaca sveta, a iza njihovih umetnički beznačajnih "projekata" najčešće se skriva prizemna materijalna korist. Ne osporavajući samosvojnost pozorišne predstave, zato mislim da ljudi pozorišta, teatrolozi i pozorišni kritičari, ne bi trebalo da izgube iz vida duboku međusobnu zavisnost koja prirodno, i u saglasnosti sa bićem pozorišta, postoji između teksta drame i teksta predstave.

U uvodnim napomenama tematski ovako usmerenih tekstova ne mogu se izbeći neka teatrološka "opšta mesta". U proučavanju složenog i delikatnog odnosa *dramski tekst – pozorišna predstava* trebalo bi poći i od saznanja da je, i pored sudbinskog zajedništva, svako od ovih umetničkih dela svet za sebe, ostvaren ličnom darovitošću, saznanjima i stvaralačkom angažovanošću njihovih tvoraca. Pri tom je dramski tekst kao književno delo konačno stvoren u vremenu pisca (što često podrazumeva vremenski, socijalni i kulturni kontekst – odnosno recepciju gledalaca – koji su različiti od današnjih), dok će stalno otvorene mogućnosti odgovora na večna pitanja o suštini ljudske prirode i sudbini čoveka u kosmosu – a ona su neprolazna aktuelnost značajnih dramskih dela minulih epoha – postojati uvek u vremenima pozorišnih stvaralaca koji dolaze. Dramsko delo je, najčešće, individualni stvaralački čin, a pozorišna predstava je zajedničko delo u kojem je tokom dvadesetog stoleća reditelj sve naglašenije bio "tvorac celine": usmeravajući prema svojoj zamisli jezik teksta drame; glumce – njihove gestove, mimiku i glasovnu artikulaciju; likovni i zvučni okvir predstave – scenografiju, kostime, maske, svetlo, zvučne efekte,

² Dimitrije Đurković-Radoslav Lazić, *Priroda režije* (razgovor s Dimitrijem Đurkovićem), "Scena", br. 3, Novi Sad 1978, 79.

muziku i rekvizite. Pri tom su daroviti i misaoni reditelji uvek imali u svesti cilj koji se ogleda u duhovnom, emotivnom i moralnom zajedništvu pisca, glumaca i gledalaca u pozorišnom prostoru i stremili ostvarenju celine ili stilskom jedinstvu svih raznorodnih sistema znakova koji, zajednički osmišljeni i stopljeni, postaju jezik pozorišta.

U ovoj raspravi pokušaću da na, brojem sasvim ograničenom, uzorku pokažem kako je u praksi našeg pozorišta u poslednje tri decenije dvadesetog stoleća ostvarivan odnos teksta drame i teksta predstave. Odabrao sam dve predstave značajne za istoriju jugoslovenskog pozorišta: *Pokondirenu tikvu* Jovana St. Popovića, u režiji Dejana Mijača (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1973) i *Banovića Strahinju* Borislava Mihajlovića, u režiji Nikite Milivojevića (Grad teatar Budva, 1996). U Mijačevoj *Pokondirenoj tikvi* analizovaću samo završni prizor predstave, dok ću u kontekstu naznačenog odnosa razmotriti celu predstavu Milivojevićevog *Banovića Strahinje*. Tokom analize označiću osnovne zamisli reditelja i sve rediteljske promene izvornih tekstova i pokušaću da pokažem koliko su novi scenski znaci doprineli umetničkoj vrednosti ostvarenih pozorišnih predstava.

I

Imao je Dejan Mijač uspeh rediteljskih ostvarenja i pre *Pokondirene tikve* Jovana St. Popovića, ali je ta predstava bila – danas je to jasno – njegov prvi izraziti korak ka tronu najznačajnijeg pozorišnog reditelja u Srba. O toj predstavi Srpskog narodnog pozorišta napisane su mnoge pozorišne kritike, rasprave i članci, i zato je tema prvog poglavlja ovog teksta samo njen završni prizor, koji (mislim da me sećanje ne vara) nije u tim napisima analitički raščlanjen.

Osnovna ideja Mijačevog rešenja ove scene, ostvarene osam godina pre slične teze Tarasa Kermaunera³, polazi od saznanja da je "nobles" za Femu onaj numinozni znak težnje ka "pravom velikom svetu" (kojem je Pariz sinonim), kao što je i udaja za Svetozara Ružičića ostvarenje strasne želje za životom u "otmenijem" okruženju – kojem ona nespretno teži kroz dveri pomodnosti – a u kojem se slavjanoserpski poet i "filosof" javlja kao njegovo ovaploćenje. Zato je Femina želja da nađe muškarca (muža, ili muževe), koju, s uporištem u izvornom delu, postojano naglašavaju neki reditelji i teatrolozi, manje važna od toga da se ta želja ostvari baš u Parizu. Kao što je francuski reditelj Žan Vilar mislio da je poslednja reč u drami najvažnija, tako i Mijač veruje u važnost poslednje reči u predstavi. U njegovoj režiji *Pokondirene tikve*, poslednju reč na sceni izgovara Fema i ta reč je "Pariz!".

3 Taras Kermauner, *Bidermajerski srpski intelektualac između građanstva i feudalizma*, u zborniku *Sterijino delo danas*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1981, 74-133.

Završna, jedanaesta scena (pozorje) trećeg čina (dejstva), koja je predmet moga razmatranja, po broju napisanih reči je najobimnija, a po napetosti radnje najživlja pojedinačna scena *Pokondirene tikve* (koju odlikuju sažeti prizori, jednostavnost izraza i jasno označene scenske situacije). U izvornom Popovićevom delu u ovoj sceni učestvuju sedam likova: Fema izgovara 289 reči, Jovan 153, Vasilije 95, Svetozar Ružičić 85, Evica 75, Sara 48, a Mitar, Femin brat, čija se stvarna moć u ovoj sceni jasno vidi (od njegove volje zavisi ostvarenje dva braka: Evice i Vasilija, i Ančice i Jovana; on je "raskrinkao" Saru i Ružičića; on je, na izgled, rešio i Femin "slučaj") izgovara 729 reči. Pisac u didaskalijama ne daje mizanscensko rešenje položaja likova u završnom prizoru, ali se može naslutiti da se služi pravilima molijerovskog modela. U središtu scene su glavni lik (Fema) i, uz kćer Evicu, njen drugi glavni protivnik (Mitar). Na sceni ostaje pobeđnička strana, budući bračni par (Evica-Vasilije) i Jovan (priželjkuje Ančicu, koju pisac u ovom prizoru ne izvodi na scenu). Femino društvo je prisiljeno da se povuče pred udruženom snagom Mitrove moći i, od nje zavisnih, želja mladih. Ružičić odlazi izgovarajući himnu sebi ("Rožičiću, ti dosjagneš bezčisljeni vjek, Proslavivšja među čelovjek, Slava tvoja ostanet do konca, Spodobivšja lavrovago vjenca"), a Sarine poslednje izgovorene reči na sceni su i jedine na korektnom francuskom jeziku ("Vous m'avez toujours fait tant d'amitiés"). Jasno je da će Sara i Ružičić, neizmenjeni, nastaviti da žive kao što su i dotad živeli.

Sâm pisac je u izvesnoj meri doprineo doslovnim tumačenjima završnog prizora *Pokondirene tikve*, jer je Jovanu dao da izgovori poslednje reči komedije: "Ej, krasna tri muža! Šta neće učiniti!". Udaja koju joj u poslednjem pozorju komedije obećava Mitar (za dva ili tri muža u Parizu) tumačena je kao Femina želja da ponovo stupi u brak i dobije supruga i muškarca. Iz Popovićevog dela saznaje se da je, u vreme zbivanja radnje, ona udovica već šest sedmica. Iako se to izričito ne navodi, može se pretpostaviti da Fema ima 36-37 godina. Uporište za naglašavanje erotske komponente Feminog lika moglo bi se naći i u ranijim prizorima piščevog teksta. U prvom dejstvu, ona je u beloj haljini, koju je, verovatno obukla dan-dva ranije, skinuvši crninu posle 40-dnevnog pomena suprugu, Peri opančaru. Stavila je i nove lokne "po poslednjem žurnalu" (I, 3). Ne dozvoljava kćeri Evici da je zove *majko*: "Gledaj me u obraz, mislili bi ljudi da sam ti mlada sestra" (I, 4). U sceni sa Jovanom, naglašava: "Ja sam mlada, Jokan", zahteva da joj ljubi ruku i ljuti se kada on primeti da su joj "ispucane ruke" (I, 6). Zavidni Evici na odnosu sa Vasilijem: "Naš Vasa, paorska trago! Očeš da se ljubiš s njime?" (I, 2); pobesni kada ih u Mitrovoj kući zatekne u zagrljaju: "Bos is tos?⁴ (*Oni se rastave.*) Nesreće i

4 *Bos is tos?* (nemački: Was is das? Šta je to?).

smradi? Je l' to nobl, tako Francuzi rade? Nije li dosta što se na balu grle, nego i po budžaci, a?" (II, 2). Kada Evica, koja voli Vasilija, odbije provodadžisanog "filosofa", Sara odmah smišlja novu ženidbenu kombinaciju za svoga "štićenika" i nudi ga Femi za supruga. Iako u toj sceni ima i nesumnjivih dokaza njene pokondirenosti (kada shvati da je izabrana za Ružičićevu suprugu, ona, posle uzdaha "Oh", klone na stolicu, smatrajući da je "otmeno" da izgubi svest, a kada je Sara "povrati" sa "hofmaniše tropfn"⁵, brže-bolje potvrđuje da pristaje na udaju: "Oću, gospodin vilozov, verujte, 'oću" (II, 7). U sledećoj sceni, posle stihovane bujice reči Ružičića, "klekne pred njim" (mogućni erotizam ovoga prizora dopušta različita i vrlo slobodna scenska rešenja). U sedmom pozorju trećeg dejstva Evica, želeći da od Ružičića izmami reškontu (srećku), pretvara se da je u njega zaljubljena. Polaskan i nepromišljen, Ružičić se opredeljuje za lepotu i mladost ("Svjatozar Rozičić, pjesnoslovec, dostoin jest da lepšu uzme") i traži od Feme da ustupi kćeri "sladost bračnog vjenca". Povredena kao žena, Fema zaboravlja na "nobles" i, ne birajući reči ("Ta trista te vruga", "Bre, ale ga odnele"), raskida mnogo žudenu vezu ("Napolje iz moje kuće!") – III, 8.

U završnoj sceni izvornog teksta komedije Mitar traži od Feme da tri godine živi po njegovim uputstvima, a kao nagradu obećava joj put u Pariz, u kojem "svaka gospoda ima po dva muža", a one prostije – i po tri. Karakteristične su piščeve didaskalije u kojima se, s erotskim podtekstom, opisuje kako Fema odgovara na bratovljevu ponudu: "Fema (*jako*): Oh! (*sasvim tiho.*) Oh! (*S jednom tercom više.*) Oh! ... Fema (*dugo ga gleda*)". Uprkos tim primerima, Mijača ne interesuje priča o Feminoj budućoj udaji i u završnom prizoru bavi se suštinom njene sudbine ("sa glavom u Parizu i nogama zaglibljenim u panonsko blato"). Završno pozorje *Pokondirene tikve* Jovana St. Popovića (III, 11) u Mijačevoj predstavi je 18. slika. (Jedanaest pozorja prvog dejstva u predstavi je svedeno u devet slika, a deset pozorja drugog dejstva u tri slike; posle pauze, jedanaest pozorja trećeg dejstva sažeto je u šest slika; poslednja, 18. slika predstave odgovara jedanaestom pozorju trećeg dejstva piščevog originala.) Mijač je u 18. slici temeljno skratio izvorni tekst (uklonio je polovinu reči).

Upozoriću na skraćivanje: izostavio je deset rečenica u kojima Mitar otkriva Ružičićevu i Sarinu prošlost – on je služio kao trgovački pomoćnik i posle štete koju je izazvao, "nekako /se/ na nauku dao", dok je Sara bila kuvarica u kući grofa; uklonio je i Mitrov monolog od 129 reči, u kojem on, izjašnjavajući se protiv mode, kritikuje pojedince koji svoje fizičke nedostatke prikrivaju pomodnim odevanjem; na više mesta brisao je još dvadeset tri, scenski ne-

5 "Hofmaniše tropfn" (nemački: Hoffmannische Tropfen – Hofmanove kapljice).

dovoljno delotvorne rečenice i četiri slaba i nerazumljiva Ružičićeva slavjanoserpska stiha; ubrzanje ritma zbivanja postigao je sažimanjem četrnaest rečenica – to ću ilustrovati prizorom u kojem Jovan, ushićen nagoveštajem da će dobiti Ančicu za ženu, udari Ružičića, a ovaj reaguje rečenicom ("Duše nečastivi, očesa moja zrvat premjenenije ot stojaščih gromno bezakonije"), od koje reditelj u predstavi zadržava samo prve dve reči. Uvek budnog sluha za zakonitosti scene, Mijač je primetio da su, tokom razgovora Feme i Vasilija, zapostavljeni na sceni prisutni Evica i Ružičić, te dopisuje reč "Heleno!", kojom se Ružičić tri puta obraća Evici. Konačno, dok Sara napušta scenu, izgovarajući dve rečenice (prvu na srpskom, a drugu na francuskom jeziku), Mijač izvorni tekst prve rečenice "Šta je to!" prevodi na francuski "Qu'est-ce que c'est!".

Uprkos pomenutim skraćivanjima i minimalnim dopisivanjima Mijač je sačuvao – to je bitno – suštinu piščeve poruke, koja dotad ni u pozorišnoj praksi ni u književnoj kritici i teatrologiji nije bila odgonetnuta. On se odriče poslednje Feme rečenice u Popovićevom tekstu ("Ja ću malo u kolibi da živim, da mogu posle preći u dvokatne kuće"), kojom sâm pisac jasno kazuje da Fema ne samo što se nije odrekla "noblesa" (ona je samo svesna toga da je ta želja trenutno neostvarljiva) nego je još postojanije uverena da će svoj san o putu u "visoko društvo", na još višem nivou, ostvariti u budućnosti. Umesto nje, sasvim u skladu s osnovnom porukom Popovićevog dela, Mijač gradi teatarski briljantan rasplet predstave. Taj prizor, kao i cela predstava, odvija se u karakterističnom prostoru: tri *piščeva mesta radnje* – Femina soba (I, 1-11, II, 3-10 i III, 1-3), soba u Mitrovoj kući (II, 1-2) i Femina bašta (III, 4-11) – on je sveo na jedno – metaforično. ("Prostor omeđen s tri ravna zida. Levo se izlazi u dvorište i na ulicu, desno u drugi deo kuće. Vrata ne postoje. Ni predsoblje ni 'primaća' soba. Pod od pečene cigle, plafona nema. Dole tvrdo, a gore visoko. Levo prozor koji gleda na ulicu, desno venecijansko ogledalo kupljeno pre neki dan. U njemu se Fema ogleda, a ostali mu se čude. Na stalcima, s obe strane ogledala, stoji novac, puder, flašica s parfemom i makaze. Drveni paorski sto, pet stolica i škrinja.")⁶

Pred sam kraj prizora Fema i Sara sede na škrinji, a Ružičić stoji pokraj njih. "Pobednici" su za stolom i oko stola. Sto je prepun jela (pita sa sirom, sarma, pečenje, kolači) i to obožavanje *pune trpeze* tragična je suština življenja toga sveta iz koga Fema nespretno i bez osećanja za meru želi da izade; među pobednicima je i Ančica (u ovoj predstavi Anča), koju reditelj ne zaboravlja. Ružičić prvi napušta scenu, pošto mu je hor "pobednika" otpevao rugalicu (u piščevom tekstu, pesmu "Naš pan' gazda, Dobri gazda" peva Jovan), on ih

6 Miloš Lazin, *Opis predstave*, "Scena" br.5, Novi Sad 1977, 68.

najpre poliva vinom, zatim izgovori "himnu" sebi, tresne čašu koja se rasprsne o zid i dostojanstveno izlazi napolje. Sarin odlazak sa scene odvija se bez reči. Ona sa stola uzima nekoliko komadića pečenja i mirno ih stavlja, jedan po jedan, u tašnu. Posle toga klekne i sa poda pokupi kosti za svog psa Finesku, ustane, pokloni se Femi, drugi put se pokloni ostalima, i izađe levo. Fema je ispraća iskrenim suzama ("Ma šere").⁷

Svi umiruju Femu i odvođe je do stola, za koji seda okrenuta leđima publici. Mitar *štapom* daje znak ostalima da napuste sobu. Iz završnog prizora predstave Mijač je uklonio trideset dve piščeve rečenice: izostavio je celu Mitrovu priču Femi o dva ili tri muža u Parizu. Ostavši sâm sa Femom, Mitar čini poslednji pokušaj da je vrati u "stado": "Kaži ti nama ostaješ li ti i dalje tako pokondirena i luda, ili ćeš biti kao mi?" (U predstavi ta rečenica glasi: "Kaži ti meni ostaješ li ti i dalje kakva si bila ili ćeš biti kao mi ovako?" Izgovarajući ove reči, Mitar skida nakolmovanu periku sa Femine glave.) Mijačeva Fema, iako jeca, ostaje postojana, i ne želi da se odrekne svojih uverenja: "Nobles kon nit biti paor".⁸ Mitar stavlja na svoj štap periku i napušta i scenu i sestru: "... onda zbogom". Na prozoru, s ulice, pojavljuju se glave Evice, Vasilija, Jovana i Anče. Oni se izruguju Femi, izgovarajući ili reči koje je u piščevom tekstu Fema uputila Sari (Jovan: *Adies nobles!* Evica: *Adies žurnal!*), ili od reditelja dopisani tekst (Anča: *Adies intov!* Vasilije: *Adies božur!*) ili izvorni piščev tekst (Jovan: *Adies žučov*, u piščevom tekstu: *žutov*). Scena tone u mrak. Ostaje osvetljena samo Fema koja, profilom okrenuta publici, sedi za stolom, a zatim se svetlost još više sužava i ostaje osvetljeno samo njeno lice, sada celo okrenuto publici. Ona tada, plačući, izgovara svoju poslednju reč: "Pariz!". Scena tone u potpuni mrak.

Završetak Mijačeve predstave dokazao je da su vesela i šaljiva pozorja Jovana St. Popovića od drame i tragedije odvojena neupadljivom i često neuhvatljivom niti. To finale, čijom sam zrelošću tumačenja i pozorišnim načinom mišljenja gotovo tri decenije zadivljen, uvek mi budi sećanje i na veče u Moskvi, koje sam opisao u knjizi posvećenoj radu reditelja Drame Srpskog narodnog pozorišta u razdoblju posle Drugog svetskog rata. Bilo je to veče posle prve predstave *Pokondirene tikve* izvedene na gostovanju u Moskvi, na sceni Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra (1975). Mijač i ja sedeli smo u Klubu književnika u Moskvi. Bili smo u društvu nekoliko moskovskih pozorišnih kritičara i mladih članova pozorišta – domaćina. Prilično lako podneli smo "otkriće" ruskih kolega "da je Jovan St. Popović odličan pisac, ali, naravno, nije Gogolj", ali smo

7 Ma šere (francuski: Ma chère – draga moja).

8 *Kon nit* (nemački Kann nicht – ne mogu). Iste reči izgovara i Popovićevo Fema u izvornom tekstu.

zaista bili iznenađeni kada su nam ti pozorišni ljudi, koji u svome iskustvu imaju i Gogolja i Čehova, hvaleći predstavu, rekli da im je Femin "Pariz", iz završnog prizora *Pokondirene tikve*, ličio na "Moskvu" iz *Tri sestre* Čehova. Mijač je, opravdano, to poređenje shvatio kao pohvalu.⁹

Tema ovog teksta budi mi još jedno sećanje. Tokom proba *Pokondirene tikve*, osim rediteljevih intervencija na izvornom tekstu (nastalih tokom priprema za predstavu, ali i tokom proba – i za stolom i na sceni), glumci su ponekad i sami improvizovali izmene i dopune teksta, koje je reditelj prihvatao samo kada su prirodno izrastale iz ostvarenih scenskih situacija. One su, najčešće, otvarale mogućnost prisnijeg spoja sa gledalištem, bile su životnije i scenski delotvornije. Ali u vreme ono, kada je novosadsko pozorište vodio harizmatični upravnik Miloš Hadžić, takve promene na klasičnom delu velikom srpskog komediografa nisu mogle da "prođu". Kada se, dve sedmice pre premijere, pojavio na "kontrolnoj probi", održao nam je svima lekciju o "zaštiti imena i dela" (čitaj: teksta), pa je do premijere vraćeno na izvornu verziju oko dve trećine promenjenog teksta. Izmene koje su zadržane u poslednjem prizoru predstave već sam naveo. Završna verzija predstave *Pokondirena tikva*, na premijeri, jasno je naznačila Mijačevo shvatanje suštine pozorišta (sačuvano do naših dana), po kojem je polazna tačka predstave autor dramskog teksta (tumačen iz lične rediteljeve vizure), a završna glumac pred gledalištem čijem je "obzoru očekivanja" ona namenjena (često i uz nagoveštavajući "korak ispred" tog očekivanja).

II

Dramu *Banović Strahinja* (napisanu 1963) detaljno sam analizovao u knjizi *Srpski dramski pisci XX stoleća*¹⁰. Ovde ću ponoviti neke od svojih osnovnih teza. Borislav Mihajlović Mihiz prvi je među srpskim piscima posle Drugog svetskog rata posegnuo za motivima srpske istorije i mita, ali je likove svoje drame postavio i pred dvoumice života svog vremena i otvorio raspravu o moralnim pitanjima važećim u bilo kom prostoru sveta. Onovremena kritika

⁹ O tome, i o predstavi *Pokondirene tikve*, videti opširnije u mojoj knjizi *Novosadska pozorišna režija (1945-1974)*, Akademija umetnosti i Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 1991, 95-107. Ovde želim još jednom da navedem imena Mijačevih saradnika, bez kojih ni predstava u celini, ni scena koju sam opisao, ne bi bile ono što su bile: scenograf – Radovan Marušić, kostimograf – Jasna Petrović, lektor – Žarko Ružić, Fema – Dobriša Šokica, Evica – Milena Šijački-Bulatović, Sara – Zaida Krimšamhalov, Anča – Ilinka Suvačar, Anđelija Vesnić-Vasiljević, Ružičić – Stevan Šalajić, Jovan – Stevan Gardinovački, Vasilije – Vasa Vrtipraški, Mitar – Radivoje Kojadinović, inspicijent – Zora Đorđević, sufler – Vera Ćirković. (Premijera 9. oktobra 1973. godine.)

¹⁰ Petar Marjanović, *Srpski dramski pisci XX stoleća*, drugo dopunjeno izdanje, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 2000, 204-218 i 353-355.

zapazila je njegove namere da kritički razmotri probleme vremena i društva kojem pripada, ali nije komentarisala njegov ne manji napor da ponovo stvori sliku načina života i moralna shvatanja dva sloja srpskog srednjovekovnog plemstva u poslednjim decenijama XIV stoleća, sa ciljem da lične sudbine ljudi smesti u koordinate stvarnog sveta.

U varijanti narodne pesme *Banović Strahinja*, koju je Vuk Karadžić zapisao po kazivanju Starca Milije, ne navode se razlozi zbog kojih je srpski plemić oprostio supruzi dvostruko neverstvo (preljubu i izdaju), dok se podrazumevalo da će ona prihvatiti oproštaj. Borislav Mihajlović, pisac velike pronicljivosti – a vešt dramatičar, leporek i zavodljiv stilist – na isto pitanje daje na izgled zagonetan odgovor. Mislim da bi, u tumačenju piščevog stava, trebalo uzeti u obzir to da se radnja poslednja dva čina teksta drame zbiva dva-tri dana pre dolaska turske vojske na polje Kosovo. Poslednji muški potomak i ugasnik plemićke porodice Banovića, Strahinja, siguran je da će poginuti. Sprema se za nebeski sud, i zato želi da ispuni sve svoje obaveze u ovozemaljskom životu. Nudi nevernici da mu se vrati, pre svega zato što misli da je ona *njegova* briga, deo njegove porodice u feudalnom smislu. Bez kolebanja veruje da nije nadležan da joj bude sudija (u tome duhu je Banović vaspitan u svom domu, o čemu svedoči i poslednja poruka njegove majke: "Reci Strahinji da ga u samrtnom času preklinjem da ne krvavi ruke. Samo je Božje da sudi"). Mihajlovićev Strahinja ne prašta supruzi u doslovnom smislu. On joj samo nudi svoje ćutanje i svoj dom ("Ako možete, nađite u njemu mir. Niko Vam ništa nikada neće prebaciti"). Važno je zapaziti i to da u predvečerje velike bitke koja odlučuje sudbinu naroda – i na čiji ishod ne mogu uticati postupci pojedinca, ma kakvi oni bili – jedan srpski plemić, koji ostaje veran svom caru, i ne pomišlja da na bilo koji način ugrozi poredak i vlast, uporan i sâm, bori se za pravo da o svojoj ličnoj sudbini i sudbini svoje porodice sâm odlučuje. Pri tom je važno istaći da pisac opravdava nužnost da u državi i društvu istovremeno postoje i ostvaruju se i lični moral (oličen u principima za čije se ostvarenje bori Banović Strahinja) i politički pragmatizam koji ne uvažava lične moralne norme nego zastupa interese države, iza koje se kriju interesi moćnih pojedinaca, socijalno povlašćenih grupa i državnih organizacija (pozicija Jugovića). Pored drugih primera, to se jasno otkriva u izjavi Vojina Jugovića (nju čine dve poslednje rečenice drame), čija privrženost sestri prestaje na onoj granici gde počinju "viši" interesi države, te je prinuđen na postupke čije posledice nije lako izdržati, ali koje neko (čitajte: čovek vlasti) uvek mora da izdrži.

Posebnu pažnju pisac posvećuje liku Strahinjine supruge. To je žena sa tajnom, u kojoj se ukrštaju narcisoidnost i neispunjene ambicije na ličnom i društvenom planu. Njen prvi bitan kompromis je pristanak da se vrati u

muževljev dom, ali je jasno da, uprkos nagoveštaju mogućnog približavanja supružnika, to dolazi prekasno, jer u završnim prizorima teksta drame Strahinjino biće i misao usmereni su put neba: za njega je (uz pravo da odlučuje o ličnoj sudbini) ispunjenje zakletve caru, koja podrazumeva i pogibiju, jedini mogući okvir časnog života na zemlji.

Veoma slobodnom dramaturško-rediteljskom adaptacijom teksta, Nikita Milivojević ostvario je koherentno mišljenu predstavu novog senzibiliteta, zavidne formalne elegancije i znatne teatarske vrednosti. Uprkos tome što u toj valjanoj predstavi mnogo šta nije bilo u skladu sa fabulom drame, moralnim normama pisca i likom i postupcima slavnog junaka srpske epske tradicije ("Netko bješe Strahinjiću Bane"), ona dokazuje da ono što bi tradicionalna teatrološka analiza označila kao neoprostive nedostatke, može biti delotvorno umetničko ostvarenje. Cilj moje "šetnje" kroz predstavu, uslovljen temom *tekst drame – tekst predstave*, jeste da ukaže na nelogičnost pojedinih scenskih rešenja i pokaže da rušenje moralne osnove teksta drame (čak i u slučajevima kada za to postoji racionalno opravdanje) može da dovede do stvaranja scenskih odnosa i dramskih situacija koje se ne očekuju posle rediteljevog opredeljenja za tekst upravo te drame, ali da kreativno rediteljsko čitanje izvornog teksta može da omogućiti stvaranje predstave koja dokazuje samostalnost pozorišnog čina i kreativnost jezika pozorišta.

Prva scena predstave Nikite Milivojevića trebalo bi da ima funkciju prologa. U njoj je pretežno korišćen tekst prve scene drugoga čina drame *Banović Strahinja* Borislava Mihajlovića, u kojoj je osnovna tema zbivanja razgovor o predstojećoj bitki protiv Turaka na Kosovu. U toj sceni ima mnogo dopisanog teksta i bitno izmenjenog redosleda iskaza u odnosu na izvorno dramsko delo. Čini se da dopisivanja imaju cilj da predstavi "prošire" prostor i vreme zbivanja, te da se tako ostvari njena svezremenost: stih pesme *Hamlet* Borisa Pasternaka "Život nije što i poljem preći", pesmica "Brader Džon" (francuska varijanta "Frer Žak") i druga. Dopisani tekst, to je u skladu sa večno važećim pozorišnim običajem, reditelj mora da opravda: tako se primitivnošću i bahatošću novih bogataša i vlastodržaca Jugovića može tumačiti njihov rečnik, pesma "kancelara srpskog carstva" Vojina ("Voz polazi, a ja plačem, Bog te jebo – moja bebo") ili varijacije psovki, kojima otac, Jug Bogdan, propraća svaki pogrešno odsvirani ton na klaviru, dok je njegova "livada" (namerno izgovarana u predstavi nekoliko puta) umesto Pasternakovog "polja" neka vrsta "znaka" novog vremena kojim se želi da pokaže koliko smo daleko od poštovanja duhovnih ostvarenja prošlih vremena.

Jedno rediteljsko rešenje, koje ima delotvornu funkciju u predstavi, ne vidi se na video-snimku. Kada se na samom početku predstave osvetli pozornica, istovremeno se u luci, koju publika vidi, osvetli i jahta Jugovića, raskošno

iluminirana. Na njoj se nalazi i "čovjek iz tima saradnika predstave", kome vlasnici mašu rukom i nešto mu dovikuju. Ilustraciju načina života novih moćnika predstavaljaju i bela odela, i mobilni telefoni, i debeli zlatni lanac Vojina Jugovića, i mlade dame za zabavu, a najviše revolveri. Sve te rekvizite reditelj će pokrenuti tokom predstave. Tako, na kraju uvodne scene, vest sa mobilnog telefona, u trajanju od samo nekoliko sekundi, zamenjuje dugi epski izveštaj o tragičnim događanjima u Banjskoj, crnog glasnika Sluge Milutina iz teksta drame.

Prilikom prvog gledanja predstave na Bitefu, u sali Zvezdara teatra, meni se ova scena činila znatno kraćom. Kada sam je, pišući ovu raspravu, gledao na video-snimku (prateći, uz pomoć sata, njeno trajanje), utvrdio sam da traje dugih sedamnaest minuta. To je, videlo se na kraju, gotovo četvrtina predstave. Tokom uvodne scene bilo je jasno da otvorena scena i vetrovito vreme nisu bili saveznici glumcima, kada je reč o govoru na sceni. U odnosu na predstave koje sam gledao na Bitefu i Sterijinom pozorju – gde je glumački stožer predstave (davao joj je osnovni ton i ritam) bio Miodrag Krivokapić (Jug Bogdan) – u predstavi na otvorenom prostoru u Budvi Krivokapić je prečesto imao nekultivisano podignuti ton i ničim opravdano privatno samozadovoljstvo, ali je sa scene nesumnjivo bio najčujniji.

Ovako zamišljeni prolog usmerava radnju ka temi koja je, naročito u tekstu drame, važna (za Srbe sudbonosni boj na Kosovu) ali je, kao i u predstavi, u drugom planu. Ivan Medenica, najtemeljniji analitičar ove predstave, opravdano smatra da je scena suđenja Ženi "glavni temporalni, tematski i značenjski nivo predstave" i da se u nju "interpoliraju sve druge dramske sekvence" koje "imaju funkciju rekonstrukcije uzroka Ženine preljube i izdaje".¹¹

Druga scena predstave je suđenje Ženi (u tekstu drame, to je prva scena trećeg čina). Ona počinje nemom scenom "postupaonice": reč je o davnašnjem običaju da se pred žensko dete postavi sto na kojem su pletivo, jabuka, ogledalo i ključevi; njen izbor predskazuje da li će biti vredna, zdrava, zavodljiva, čuvarna. To je *prva reminiscencija* predstave, ali je u njoj korišćen, na nivou fabule teksta drame, stari epski kompozicioni postupak *predosećanje-ispunjenje*: mala, tek prohodala Jugovićeve, stisne ruku na grudí, trgne prostirku i sve stvari sa stola sruši na pod. Ista scena ponavlja se i s odraslom Ženom, samo uz gest trzanja prostirke koja se samo zamišlja (64. minut predstave, posle neočekivano pomirljive, gotovo neprirodno nežne scene s ocem).

Scena suđenja počinje u 18. minutu predstave, a *druga po redu reminiscencija* u 24. minutu (u tekstu drame, to je prva scena prvoga čina) u kojoj se namerni

11 Ivan Medenica, *Isto*, 108-109.

anahronizmi nastavljaju: Strahinja čita novine, telefonira, a Majka šije kićanku za Strahinjin sako, umesto za srednjovekovno koplje. Pri tom Majka govori o snahi, sledeći izvorni tekst, kao dalekoj, hladnoj osobi pred kojom oseća strah, a kada se Žena pojavi drugi put na sceni, u 28. minutu predstave, njen prvi gest je ljubljenje Strahinje u usta. U istoj sceni dolazi do strasnog zagrljaja supružnika u prisustvu Majke. Time su osporeni i tekst drame i Majčine žalbe izgovorene u predstavi.

Scena suđenja nastavlja se u 30. minutu predstave; posle deset minuta, nju prekida *treća reminiscencija* – kratka, nema scena, jedno od najosetljivijih rediteljskih rešenja koje bitno menja smisao teksta drame. Zbiva se na opasnom mestu i za likove drame, ali i za glumce! Na video-snimku nije dovoljno jasno da se iza zida, na kojem akteri stoje, nalazi provalija duboka dvadeset metara do mora. Umesto dvoboja na život i smrt, Strahinja donosi novac za otkup žene (torbu sa novcem nosi sluga Milutin), a Vlah Alija dovodi Banovu ljubiu; Strahinja ostavlja novac na zid, Žena uzima torbu i broji novčanice i, sa gestom koji bi mogao da znači ("U redu"), daje otkup Vlahu Aliji, koji sve vreme ove scene zvižduće pesmu *Golden eye* ("Zlatno oko") iz istoimenog filma o Džemu Bondu. Na rastanku, Žena se sa Turčinom ljubi u usta i kao da želi da ostane sa njim. On je, međutim, udara po glavi novinom (nekad je to "Politika", nekad "Večernje novosti") i pokazuje joj da krene sa suprugom. Kada ona nevoljno pođe, Strahinja počinje da zviždi istu melodiju kao i Vlah Alija. Pretpostavljam da ovako zamišljenom scenom reditelj želi da kaže da je vreme viteškog ponašanja i odbrane časti prošlo i da je naše vreme poništilo junake. To je, verovatno, razlog što u ovom prizoru ima napetosti, ali nema dramskog sukoba. Banović Strahinja i Vlah Alija su isti. U navedenoj – i u mnogim detaljima izvrsnoj – analizi Ivan Medenica ne pominje ovu scenu. Mogu da pretpostavim da bi bio pred ozbiljnim izazovom kako da u tamnom osvetljenju ovoga gesta objasni "herojsku usamljenost pobunjeničke Strahinjine figure" i odbrani tezu o visokomoralnoj ličnosti koja se dosledno priklanja principima etike na kojima se njegov lični život zasniva.

Kada je o vremenu radnje reč, reditelj je premešta iz juna 1389. u 2006. godinu. On namerno bira neko nama blisko buduće vreme, verujući – te 1996. godine u kojoj je predstava premijerno izvedena – da će ovde još dugo vladati beskrupulozni političari, bahati skorojevići i nemoralni novi bogataši.

Nastavak scene suđenja je u 43. minutu predstave: na njenom kraju, Jug Bogdan, klečeći, moli kćer da progovori, a ona mu prošapće dopisani tekst "Ovo nije pozorište" (koji u tekstu drame, početkom trećeg čina, izgovara Jug Bogdan: "Ovo nije pozorište, ovo o čemu govorimo je život: tvrdi, teški, pravi, divni, očajni život"). U 45. minutu, Jugovići se povlače da bi doneli predlog presude, te u tekstu drame sledi jedina zajednička scena Strahinje i Žene. U

predstavi, oni najpre "kruže" po sceni, a zatim dolazi do strasnog zagrljaja sa jasnom erotskom naznakom. U trenutku kada Žena potvrdi da je bila ljubavnica Vlah Alije, ali da to nije učinila zbog ljubavi, njih dvoje u isti mah izgovaraju Ženin zagonetni iskaz "mada", i na taj govorni znak na scenu dolazi Vlah Alija (*četvrta reminiscencija u predstavi*, u tekstu drame druga slika prvoga čina). Stiže na motociklu, peva na engleskom jeziku pesmu koju u pomenutom filmu o Džemu Bondu peva Tina Turner, u ruci drži buket cveća, nešto kasnije šmrče drogu, koristi mobilni telefon (na pitanje sagovornika, odgovara "Evo radim!" – taj iskaz u gledalištu izaziva smeh). Turčin koristi revolver kao seksualni simbol i pokazuje ga Ženi. Njene reči u verbalnom sukobu "Silovaćeš me jednom, dvaput", Vlah Alija sa "delikatnom skromnošću" ispravlja na "sedam, osam puta". To je, valjda, zamena za ono dvosmisleno Ženino zapažanje iz teksta drame: "Kakve su ti to tvrde mišice kao od čelika" (I, 2). U toj sceni ima i grubosti, i erotskog strujanja, i nejasnosti (da li Majka nailazi u trenutku kada Turčin "pritisne" Ženu na sto, ili je pojava Majke privid, neka vrsta "griže savesti"), i humora (od reditelja dopisano, ono Vlah-Alijino "Mama", jer on, to nije u skladu s očekivanjem, na pojavu Majke prekida seksualni nasrtaj). Pri kraju prizora, noseći Ženu, Vlah Alija govori, na ruskom jeziku, stihove omiljene među tamošnjim probisvetima: "Budi zdrava kao krava, i srećna kao svinja", čiji smisao nisam shvatio. Zanimljivo je da se, u trenutku odlaska iz muževljevog doma, Žena obraća Vlahu Aliji, koji je iznosi na rukama, rečima "Hajdemo odavde" (umesto "Hajdemo crni moj putovodo", kako je u tekstu drame). Pominjem ovaj detalj zato što se Žena istim rečima obraća Strahinji u trenutku kada, na kraju predstave, napuštaju dom Jugovića.

Kada se scena osvetli za nastavak suđenja, Strahinja i Žena leže opruženi jedno pored drugoga (reklo bi se, posle seksualnog odnosa), u 62. minutu predstave. Sledi presuda (i pored mobilnih telefona i godine 2006, osuđena je na sečenje dojki i rastrzanje konj'ma o repove) i opraštanje Jugovića sa sestrom i kćerkom. Ona u toj sceni govori pesmu Sluge Milutina iz prvog čina teksta drame ("Proдох goru javorovu"). Gledaocu nije lako da odgonetne zašto!? Ako malo nategnem domišljanje, moglo bi se reći da se ona seća detinjstva i vremena kada joj je otac govorio ovu pesmu. Slēdile su godine moralne degradacije Jugovića: Jug Bogdan je postao moćnik vlasti, "kum" i hedonist. Iste stihove u predstavi govori i on, ali sada jednoj od "devojaka za zabavu".

Odbijanje Strahinje da prihvati presudu Jugovića, u tekstu drame jasno objašnjeno feudalnim kodeksom ponašanja, ovde se odvija uz uperene revolve, te se tako u predstavi ostvaruje jedini, mizanscenski jasan i nedvosmislen dramski sukob. Istina, reditelj sve likove svrstava u dve grupe: u prvoj su Strahinja i Žena (spaja ih strasna obostrana ljubav, o čemu u tekstu drame nema uporišta) i Majka, koja je uvek na onoj strani na kojoj je njen sin, a u

drugoj svi ostali. Reditelj do kraja otkriva sastav druge "grupe" tek u poslednjih pet minuta predstave: u 75. minutu na sceni se pojavljuje Vlah Alija u svojstvu kompanjona Jugovića (vidi se da je to bio sve vreme!), a u istom svojstvu, u 77. minutu, i Strahinjin verni Sluga Milutin! Prihvatajući tu koncepciju, Ivan Medenica žali što se kao saveznik Jugovića ne pojavljuje i Strahinjina Majka. Ovu ideju ostavljam bez komentara. Ali zato jedna radikalna intervencija reditelja zaslužuje pažnju: u predstavi ne postoji lik Majke Jugovića, koja je u tekstu Mihajlovićeve drame, iako se ne pojavljuje na sceni, politički moćnik i glavni protivnik Banovića Strahinje. U predstavi, njenu ulogu preuzimaju Jug Bogdan, Vojin i Boško Jugović, prizemni silnici koji poseduju vlast i novac.

U poslednjim minutima predstave (koja traje 80 minuta), Strahinja i Žena imaju još jedan strastan, žestok i grčevit ples (četvrti put u predstavi – to je u funkciji doslednog rediteljevog verovanja u njihovu obostranu ljubav), ostvaren u koreografiji Sonje Vukićević i uz muzičku "numeru" kanadske pozorišne trupe *Cirque du soleil*. Poslednje reči predstave izgovara Žena, obraćajući se Strahinji ("Hajdemo odavde"); oboje stoje licem okrenutim publici i, dok se svetlost gasi, gledaju jedno drugo. Završni prizor Milivojevićeve predstave nedvosmisleno znači da Banović Strahinja prašta supruzi dvostruko neverstvo, a ona prihvata njegov oprostaj.

* * *

Čuo sam od mnogih očevidaca da je na premijeri ove predstave, na Tvrđavi grada – teatrolozi poetskih sklonosti ne bi propustili da dodaju: "visoko nad morem i pod zvezdanim nebom Mediterana" – publika s odobravanjem pratila i na kraju oduševljeno pozdravila sve učesnike predstave.¹² To bi moglo da znači da je, uprkos nekim rediteljskim rešenjima koja nisu bila u skladu sa tekstom drame i epske pesme kao polazišta, publika dobro razumela i bez kolebanja prihvatila ideju predstave. Ako bih sa razlogom mogao da pretpostavim da izrazita većina gledalaca nije čitala tekst drame Borislava Mihajlovića, ne mogu da zanemarim sklonosti dela te publike koji je čvrstim nitima još vezan za narodnu poeziju. Njena epska osetljivost bila je kasnije na većem iskušenju, zato što je, posle premijere, reditelj domaštiao izazovnu scensku sliku

12. Predstavu *Banović Strahinja* ostvarili su: Nikita Milivojević (adaptacija i režija), Vladislav Lalicki (scenograf – "s poštovanjem za delo arh. Čarlsa Mura"), Bojana Nikitović (kostimograf), Zoran Erić (kompozitor muzike), Sonja Vukićević (koreograf), Nenad Luković (lektor) i glumci Svetozar Cvetković (Banović Strahinja), Ljiljana Krstić (njegova Majka), Varja Đukić (njegova Žena), Milo Miranović (sluga Milutin), Branimir Popović (Vlah Alija), Miodrag Krivokapić (Jug Bogdan), Mladen Nelević (Vojin Jugović), Slaviša Čurović (Boško Jugović) i Slavka Nelević, Ljubinka Šarčević, Hristina Popović i Srđan Grahovac; Predrag Perović (inspicijent), Dragana Andelković (sufler). Premijera 16. avgusta 1996. godine.

u kojoj, kao što sam pomenuo, sprski plemić umesto "svijetlog oružja i ljudskog obraza" nosi na Kosovo polje torbu sa novcem za otkup neverne supruge. Nisam se tada (pre no što sam video predstavu) opterećivao razmišljanjem zašto je recepcija publike na premijeri bila takva kakva je bila, ali moja radoznalost nije sasvim ugasla. Kada sam, istog kasnog leta, boravio u podnožju Atosa, razmišljajući o racionalno neuhvatljivim putevima kojim publika prihvata pozorišne predstave, setio sam se uvodne didaskalije drame *Čiste ruke* Jovana Hristića, u kojoj je opisan prostor pred gradskim vratima Tebe: "Nebo je plavo i jasno, mediteransko nebo pred kojim se sve pretvara u očigledne istine". Ta mi se asocijacija javila na istome mestu i sledećeg leta (dotad sam predstavu *Banović Strahinja* video dva puta: na Bitef-u i na Sterijinom pozorju), ali tada sam bio bogatiji za novo iskustvo: lično sam se uverio da je predstava (o kojoj pišem i na osnovu video-snimka jedne od potonjih predstava koja je izvedena u Budvi) imala isti veliki uspeh i naklonost gledališta i u polumračnoj dvorani Zvezdara teatra u Beogradu i u kamenom bunkeru pod neonskim osvetljenjem u koji je smešteno gledalište najstarijeg srpskog teatra u Novom Sadu. Moja "mediteranska konstrukcija" o podneblju koje nam omogućava uzlete duha i širi mogućnosti razumevanja nestala je kao istopljena kocka šećera u čaju. Zato sam bio prinuđen da potražim racionalnije objašnjenje koje me vraća izvornom motivu epske pesme i tekstu predstave: publika celoga sveta voli da na sceni prati i ljubavnu priču i čin praštanja jer je "praštati lepše no svetiti se"; ako su, pri tom, protagonisti glumci sa harizmom, naklonost publike činu praštanja je izraženija; i sama više puta prevarena od vladajućeg režima i ogorčena stanjem u društvu, naša publika je u vreme ono dokazala da ume da ceni intelektualnu hrabrost mladog reditelja predstave koji se nije ustručavao da joj, sredstvima jezika pozorišta, pokaže istinu o neposrednom okruženju u kojem živi i da je pozove da podele zabrinutost nad budućnošću koja nikoga razumnog nije ispunjavala ni zračkom vedrine. Iako se bez mnogo rizika tekst drame *Banović Strahinja* može označiti kao konverzaciona drama čija je tema delikatni moralni problem, pitao sam se da li na kraju ove predstave, koju odlikuje izrazito naglašen lični stav reditelja, publika doživljava katarzu. Prilikom odgonetanja pojma katarza, priklanjam se tumačima spornog kraja čuvene definicije tragedije u *Poetici* Aristotela koji misle da nas tragedija, izazivajući osećanje sažaljenja i straha, oslobađa tih negativnih osećanja. Pitam se, zato, šta ostaje u dušama pojedinaca – ma gde oni gledali predstavu *Banović Strahinja* – kada prođu zajednički aplauzi i neposredno uzbuđenje izazvano sudbinom usamljenog pojedinca (iako on u predstavi nije tako moralno uzvišen kao što je u epskoj pesmi i u tekstu drame Borislava Mihajlovića), kada, sa ličnom mukom i onespokojavajućom zajedničkom budućnošću, krenu ka svojim stvarnim domovima. Time se, naravno, otvara nova tema o odnosu umetnosti i stvarnog života i o dometu i trajanju moći pozorišta u stvarnosti.

Petar Marjanović

THE TEXT OF THE PLAY AND THE TEXT OF THE PERFORMANCE

Summary

This disquisition into the relationship between the text of the play and the text of the theatrical performance does not wish to deny the unquestionably unique language of the theatre, but warns theatrical practitioners and dramaturgs not to lose sight of the profound interdependence which, by the very nature and essence of theatre, exist between the text of the play and the text of the performance.

Using a limited number of examples the author shows how this relationship has been dealt with in the Yugoslav theatre of the last three decades. He offers an analysis of the closing scene of the 1973 performance of *Pokondirena tikva* (the work of the most significant Serbian classic playwright Jovan Sterija Popovic), directed by Dejan Mijac and performed in the Serbian National Theatre of Novi Sad. The second analysis deals with the 1996 performance of the play *Banovic Strahinja* (written by Borislav Mihajlovic Mihiz), directed by Nikita Milivojevic and performed in the Budva city-theatre. Both performances represent impressive artistic achievements in the history of the last three decades of Serbian theatre.