

## ИГРА И ЛЉУБАВ

Дневник мајсторске радионице Дејана Мијача: Сомбор, август–септембар 2000.

Оно што ме је увек највише узбуђивало у вези са пројектом који смо назвали, не много маштовито, „Сонети са сценама из комедије *Бођојављенска ноћ*” јесте чињеница да је огромна количина енергије, рада, преданости, дисциплине, знања, талента, љубави уложено у нешто што није имало употребну вредност, што није могло да се исплати на неки опипљив начин, што је, у крајњој линији, трајало само сат и двадесет минута. Наиме, управо толико трајала је прва и, до момента писања овог текста, једина презентација мајсторске радионице коју је у Сомбору између 25. августа и 10. септембра 2000. године водио редитељ Дејан Мијач са младим глумцима, превасходно из сомборског, али и из још неких других позоришта, а у којој сам ја учествовао као драматург. Ово исто осећање, које волим да зовем дендистичким, делили су и други учесници радионице; Мијач је започео свој уводни говор глумцима констатацијом да је „права привилегија бавити се овако нечим”, да је „можда готово цинично да се ми бавимо нечим што је резервисано за богате и залудне људе”.

У чему се, заправо, састојала та привилегована, цинична, самодоволна, залудна, дендистичка активност? Текст који следи представља покушај да се,

кроз форму дневника, опише цела та активност, да се представи један могући начин рада у позоришту, да се анализирају главна сазнања о природи глуме до којих се дошло у току рада, да се прикаже сва сложеност драматуршког посла, да се укаже на драмски потенцијал шекспирових сонета. Као што је цео овај пројект за све његове учеснике, укључујући и Мијача, био откривање непознатих простора, тако ће се и мој покушај дескрипције и тумачења тог пројекта – дакле, овај текст – кретати подједнако неиспитаним и ризичним стазама. Тренутно не могу да знам да ли ће се магловита, тешко ухватљива сврха овог текста остварити; једино што знам јесте да на сваком путу, па тако и оном најризичнијем, мора да се направи први корак. Први корак у остваривању овог пројекта направљен је када је у јуну месецу Дејан Мијач прихватио понуду уметничког директора Народног позоришта из Сомбора, Кокана Младеновића, да непосредно пред почетак наредне сезоне (2000/2001) организује мајсторску радионицу са младим глумцима овог позоришта. Ова идеја развила се из жеље да се већ потврђеним младим глумцима (Ненад Пећинар је добитник Стеријине награде) омогуће оптимални и ексклузивни

услови да додатно раде на себи (како другачије назвати привилегију да се учествује у мастер класу нашег водећег редитеља), да се занатски усаврше, да развију уметничку самосвест, да се конституишу као генерација способна да преузме најсложеније глумачке задатке.

Могуће је да је Младеновић имао у виду и доста раширено мишљење по коме је спремност сомборских глумаца да се до краја, колективно „подају” – по израженом осећају за колективну игру и одсуству потребе за бравурозним „солирањем” овај ансамбл је јединствен у нашем позоришту – у неколико случајева била злоупотребљена. Поједини „редитељи концепта”, који су то само условно, користили су ову особину сомборског ансамбла да би свој стилско-жанровско-значањски концепт представе споља постављали; другим речима, они су доводили глумце у ситуацију да послушно преносе, заправо илуструју, њихове унапред утврђене сценске замисли. Последњи такав случај, представа *Покојник* у режији Небојше Брадића, непосредно је претходило радионици Дејана Мијача. Дакле, изгледа да се јавила потреба да се сада нешто уради на усавршавању самих глумаца, на развијању њихове самосвести, која би их у будућности,

не нарушавајући драгоцен осећај за колективну игру, чинила отпорнијим на овакве редитељске насртаје.

Једна од ретких ствари која је на почетку овог неизвесног, примамљивог, провокативног, трагалачког пута била извесна био је избор грађе; Дејан Мијач поуздано је знао да радионица треба да се заснива на Шекспировим сонетима. Иако је овај избор за мене као драматурга био изузетно изазован, и то не само због тематског, значењског и стилског богатства Шекспирових сонета, већ превасходно због захтевног задатка да се драмски „разбије” лирска форма, морам признати да ми на почетку мог индивидуалног рада с Мијачем, који је почео у јуну и трајао све до саме радионице, није била најјаснија та суштинска, иманентна веза између сонета и базичних принципа глуме на којој је Мијач одлучно инсистирао. Кључна шифра за успостављање те везе је била „љубав”, али ја дуго нисам успевао да је дешифријем. Зарад јасноће излагања, овде ћу нарушити хронолошки след, примерен дневничком запису, и већ сада указати на природу те везе, коју је Мијач одмах интуитивно препознао, а ја тек касније, кроз процес рада с глумцима, рационално спознао.

Средишња тема Шекспирових сонета је неоспорно љубав. Критичар К. С. Луис (C. S. Lewis) иде чак дотле да сматра да Шекспирови сонети представљају најбољу икад написану љубавну поезију. Анализирајући Шекспирове сонете, Јан Кот долази до закључка да

се у њима исцрпљују сви облици љубави – пријатељство, страст, љубомора – и да се они, као и неке пишчеве комедије из тог периода (последња деценија 16. века), у потпуности заснивају на нечем што је пољски критичар назвао „троугао шекспировског ероса”: (љубавни) односи између мушкарца, жене и андрогеног бића. У конкретном случају, у случају сонета, то је однос између песника, његовог младог и женскасто лепог пријатеља и путене, зреле жене, чувене Црне даме.

И без ових конкретних запажања, већ на основу елементарног школског знања, јасно је колики значај тема љубави има у целокупној сонетној поезији, па тако и у Шекспировим сонетима. Оно што је већ знатно теже препознати јесте каква веза постоји између глуме и љубави. Нека првотна асоцијација да је за глуму потребно емотивно отварање, да се глума заснива на размени емоција, није оно што Мијач има у виду. Његово схватање овог односа је много изоштреније и продубљеније: он, наиме, препознаје суштинску везу између самоостваривања кроз глуму и самоостваривања кроз љубав. И у једном и у другом случају, појединац се остварује тек кроз другу особу: глумац кроз партнера на сцени, заљубљена особа кроз љубавног партнера. Тај Други – љубавни партнер или партнер на сцени – не постоји сам по себи, он нема егзистенцију све док га ми не уочимо, учинимо зачудним својим погледом, успоставимо однос према њему, пројектујемо се у њега. Једноставно рече-

но, и љубав и глума заснивају се на томе што ми, пројектујући се у неког, од тог неког чинимо свог партнера.

Овде ћу направити краћу дигресију да бих указао на значај који је једно филозофско учење имало у обликовању Мијачевог поимања глумачке уметности. Иако врстан интелектуалац (или баш због тога), Мијач, по властитом признању, у свом приватном и професионалном животу није западао у неке конкретне интелектуалне или политичке системе мишљења, већ је увек задржавао критичку дистанцу; једини изузетак представља егзистенцијализам, који је остварио утицај на редитеља. Када се зна овај податак, постаје очигледно нешто што је већ могло да се наслути: Мијачево схватање да глумчев партнер почиње да постоји на сцени тек када га овај уочи и „оживи” својим погледом јесте директан утицај Сартровог учења о Другом, његовог програмског става „ја јесам онакав каквим ме Други виде”.

Још једно Сартрово учење остварило је знатан утицај на обликовање Мијачеве теорије глуме: учење да егзистенција претходи есенцији, да човек прво јесте, а тек онда нешто и значи. Примењен на глуму, овај Сартров став значи да глумац не излази на сцену „у лику”, да он са собом не доноси конкретно, дефинисано значење, већ да тек кроз континуирано постојање на сцени, кроз непрекидно успостављање односа према партнерима, простору, предметима, почиње нешто и да значи. Као и човекова суштина, тако и глум-

чева сценска присутност није нешто што постоји априори, што је резултат бољје промисли или пуког изласка на позорницу; и једно и друго – и људска и глумачка суштина – остварују се тек активним постојањем, непрекидним делањем.

Целокупан Мијачев практичан рад с глумцима заснива се на овом, из филозофије егзистенције изведеном захтеву: *не ѓлуми – буди*. Основна сврха целе сомборске радионице се и налазила управо у томе да се млади глумци одвикну од употребе готових, техничких решења, од *ѓлумљења* и да спознају нужност континуираног, активног сценског присуства, као и нужност успостављања непрекидних односа са партнерима, простором, предметима; тек кроз то активно сценско присуство и реаговање остварује се драмски лик. После ове дигресије која је имала циљ да истакне интелектуалну подлогу Мијачевог поимања глуме, требало би рећи још коју реч о редитељевом схватању везе између глуме и љубави, везе у којој се налази главни разлог зашто је баш љубавна поезија узета као грађа за глумачку радионицу. Дакле, основна веза се налази у процесу самоостваривања које се постиже пројектовањем у партнера. Међутим, у оба случаја – и у љубави и у глуми – то самоостваривање протиче кроз три фазе: ми прво треба да уочимо Другог, да га оживимо својим погледом, затим да се суочимо са препреком која се између нас поставља, да бисмо га тек на крају „кооптирали”.



Учесници ѓлумачке радионице Дејана Мијача.

Друга фаза, савладавање препреке, од пресудног је значаја у Мијачевом поимању глуме; он, наиме, сматра да се драмски сукоб никад не остварује између два лица, већ да увек мора да постоји оно Треће, што називамо предметом сукоба. То Треће може бити објективизирано у некој реално постојећој трећој особи, али се може налазити, у виду неког психолошког или социјалног комплекса, и у једном од два лица у сукобу. Дакле, према овом врло значајном ставу Дејана Мијача, драмски сукоб се не одвија између две, већ увек између три тачке. У овом схватању налази се други разлог зашто су као грађа за глумачку радионицу изабрани баш Шекспирови сонети; поред тога што је реч о љубавној поезији, Шекспирови сонети се, као што је већ истакнуто, заснивају управо на класичном љубавном троуглу.

Постоји још један, трећи разлог зашто су се сонети готово наметнули као нужно полазиште. У уводном обраћању глумцима, Мијач је то објаснио: „мој предлог је сонет, јер је то наизглед једна врло крута, петрификована, избрушена форма, која ће од вас изискивати посебан напор да се из ње домогнете оног драмског”. Захтев да се савлада врло чврста форма (у случају сонета то значи увек исти број стихова – 14 – и прецизан, кодификован начин римовања) Мијач поставља крајње дијалектички: постоји прво форма са својим захтевима, затим иде њена разградња кроз процес

драмског разигравања, а на крају њено поновно склапање. Овај, можда и сувише апстрактан захтев, у глумачкој пракси значи само једно: драмско оживљавање не сме да растури високу, строгу и чврсту форму, да је банализује, сведе на нешто прозаично и колоквијално. Мијач бира чврсту форму из превасходно методолошких разлога: на њој глумци лакше схватају да „играти на позорници увек захтева један степен стилизације”. Он, даље, упозорава да је та стилизација неопходна чак и када се игра савремени текст, писан на колоквијалном језику. Лично сматрам да је ово врло значајан захтев, поготову за младе глумце који су склони полуприватном, ортачком „реализму” у глуми.

У претходном делу текста покушао сам да објасним како је из Мијачеве *филозофије глуме*, из везе коју он уочава између глуме и љубави, из његовог схватања да се глумац остварује кроз константно сценско присуство и реаговање, из става да драмски сукоб конституишу три а не две тачке, из захтева да се помоћу стилизованости игре чува форма литерарног дела – дакле, како се из свих тих начела дошло до избора сонета као главног материјала за мајсторску радионицу глуме. Као што сам већ нагласио, сви ови Мијачеви ставови о природи глуме заокружили су се, бар у мојој глави, тек у Сомбору; у припремној, београдској фази, ја сам их само напињао у Мијачевим ерудитним и дигресивним размишљањима.

Међутим, у овој фази рада требало је решавати неке друге, конкретне драматуршке задатке. Мијач није учествовао у избору глумаца, али је од Кокана Младеновића тражио да их буде дванаесторо, осам младића и четири девојке. Овакав састав био му је потребан јер је у самом почетку одлучио да их подели у четири групе, где би у свакој био заступљен „троугао шекспировског ероса” – песник, женскасти младић и Црна дама. Овакав распоред омогућавао је Мијачу математичку комбинаторику, прегруписавање почетних „момчади”, стварање једне готово апстрактне, променљиве, на варијацијама и репетитивности засноване структуре, која асоцира на форму сонета. Због своје очигледне музичке природе ова структура је већ у самом почетку рада поставила питање избора музике; Мијач и ја имали смо идентичне асоцијације – Равелов „Болеро”, Моцартове сонате. Ја сам био више за Моцарта, јер ми је Равел деловао као „прва лопта”; на крају су обојица отпала, а у Сомбору се, не сећам се више како, као решење појавио Сати.

Мијач је од мене као драматурга тражио да му помогнем у стварању основне драмске грађе за сваку од ове четири групе, грађе која не би била фиксна, већ би била подложна варијацијама и импровизацијама. Драматуршки задатак, онако како га сада, апостериори сагледавам и рашчлањујем, састојао из два нивоа: *техничког* и *концепцијског*. Технички задатак налазио се у томе како да се лични, субјективни *пе-*

снички исказ рашчлани, мултипликује и учини дијалектичким, односно *драмским*; како да се уместо једне, *јесникове* тачке гледишта (тачније, тачке гледишта песника у чије име Шекспир пева сонете, а чији идентитет не мора да се изједначи са самим Шекспиром) добију тачке гледишта *ири драмска лика*. Решење се налазило у томе да се помоћу успостављања другачијег, рецимо иронијског потекста, мења смисао песниковог исказа и тако *конструише* нова тачка гледишта, тачка гледишта младића или жене. Наравно, овде је заиста реч о конструкцији, до-маштавању, *набуцивању*, како Мијач воли да каже, јер нам сонети, као поетска форма, дефинитивно нуде само једну визуру.

Оно што сам назвао концепцијским нивоом драматуршког задатка налазило се у проналажењу драмског потенцијала Шекспирових сонета, у одређивању теме, радње, односа међу ликовима. На основу бројних, разноврсних и компетентних извора које смо користили створили смо мрежу основних тумачења сонета. Критичари сложено истичу да су Шекспирови сонети специфични у односу на петраркистичку традицију зато што се, уместо класичне теме неуспешног удварања вољеној жени, на средишњем месту јавља тема снажног мушког пријатељства (од 154 сонета чак 126 упућено је младићу). Иако смо одмах одлучили да као ирелевантан одбацимо биографски приступ, који објашњење овог тематског померања тражи у Шекспировом при-

ватном искуству, недефинисаност самих сонета по овом питању отварао је озбиљне дилеме. Критичари су се детаљно бавили овим мушко-мушким односом и пружали различита тумачења, понекад и сами не успевајући да се определе за једно: а) да је Шекспир желео сонете о хомосексуалности био би директан (Луис), б) не постоји тако снажно љубавничко обраћање мушкарца мушкарцу у литератури 16. века (Луис), ц) у сонетима се обожавање младића јасно одваја од сексуалне жеље према жени (Вилсон), д) у ренесанси се љубав према младићима доживљавала као највиши облик сродности душа, она је била лишена праисконског греха (мада се у похвалама овог односа неретко осећају извесне сексуалне импликације) и сводила се преваходно на чежњу за лепотом и изгубљеном чистотом (Кот).

Из овог, у култури ренесансе утемељеног објашњења мушко-мушког односа, Кот извлачи закључак да је средишња тема сонета управо немогућност избора између мушкарца и жене, крчка граница између пријатељства и љубави, опчињеност лепотом која прераста у љубавну жудњу. Развијајући даље овај Котов став, дошао сам до претпоставке да се главна тема сонета и уједно њен главни драмски потенцијал налази у покушају раздвајања емотивног од еротског осећања: емотивно се везује за истосполну особу и уздиже до идеала лепоте и чедности, а еротско за разносполну, али је праћено осећањем праисконског гре-

ха. Међутим, проблем, дакле – *драма*, налази се управо у томе што идеал лепоте и чедности може неосетно да пређе из сфере духовног у сферу телесног, из аполонијских висина у диониске поноре, што чедно обожавање може да претвори у сексуалну жељу. Најједноставније речено, драмски потенцијал сонета налази се у напетости између духовног идеала чедности и лепоте и његовог могућег еротског наличја. Ту исту напетост препознао сам и у Мановој *Смрти у Венецији*, у средишњем сукобу између светлости Ашенбаховог осећаја за лепо и таме његових телесних импулса, између чедног обожавања Тађове дечачке лепоте и жеље да се та лепота физички поседује.

Мијач није прихватио ову моју паралелу с Маном, јер је имао своје, врло одређено и аргументовано мишљење о *Смрти у Венецији* као приче о човеку који жели да умре, који се свесно опрашта од живота. По једном другом питању, повезаном са претходним, ипак смо се сложили: Мијач је, уз извесну резерву, прихватио моје тумачење по коме је лик Црне даме мање битан у мушкој причи Шекспирових сонета. Кажем уз резерву, јер је изнео примедбу да ћемо ми у раду, кроз развијање нових и другачијих визура, женски лик изједначити по значају с мушким.

Приближавао се крај августа и припремна фаза рада морала је да се заокружује. Мени се чинило да смо нас двојица у детаљној и свеобухватној

анализи материјала отишли толико далеко – чак смо у јулу били у Будви где смо пратили програм и радионицу енглеске трупе „Шекспир у Лондону” која се, између осталог, бавила и сонетима – да никад нећемо успети да се „прикупимо”, направимо синтезу и организујемо ту примарну драмску грађу. Панику која је почела да ме обузима неколико дана пред пут за Сомбор, сузбило је искуство и знање Дејана Мијача, тако да смо у кратком временском року ипак успели да артикулишемо почетни драмски материјал, који ће бити основа за каснија варирања и импровизовања.

Материјал се састојао од четири базичне драмске ситуације, за сваку групу глумаца по једна; сваку од тих ситуација градила су по три сонета-лозинке, за сваки лик и сваку тачку гледишта по један. Дакле, другачије речено, идеја је била да се сукобљавањем позиција три лика, које формулишу три различита сонета, конституише једна драмска ситуација. Вођени том идејом, дошли смо до следећег избора ситуација и сонета: 1) заводећи Црну даму, младић провоцира песника, свог интимног пријатеља (сонети број 87, 121, 89), 2) Црна дама је завела младића, али неискрено оптужује песника за неверство (49, 139, 89), 3) Црна дама признаје неверство, али оптужује песника за исто и поштено нуди „живот у троје” (142, 144, 120), 4) Младић раскринкава Црну даму, оптужује је за разблудност и тражи опроштај од пријатеља (133, 34, 110). Као што се да за-

кључити, на крају смо се определили за крајње једноставне драмске ситуације у оквиру основне, задате ситуације љубавног троугла, а сва високопарна размишљања о различитим значењима сонета оставили смо за евентуалну каснију надоградњу.

Са овом једноставном почетном грађом, насталом као резултат нимало једноставног двомесечног рада, Мијач, Маза (Мијачева керуша), Кокан Младеновић и ја појавили смо се 25. августа у Сомбору на првој проби. Тамо нас је, поред управника Млађеновића, дочекало дванаесторо младих глумаца из Сомбора, Новог Сада, Београда и Ужица: Ивана Јовановић, Дубравка Ковјанић, Анђелика Симић, Радмила Томовић–Гринвуд, Игор Боројевић, Александар Ђурица, Душан Јовић, Југослав Крајнов, Бојан Лазаров, Ненад Пећинар, Вахидин Прелић и Марко Живић. Поред њих дванаесторо и нас двојице, петнаести члан екипе (шеснаести, ако рачунамо и Мазу) био је Александар Божина, студент друге године позоришне режије на ФДУ у Београду; он је био најављен као „секретар пројекта”, али је био много више од тога – асистент режије, организатор, шаптач, мајстор тона, чак и шофер. Још једном се потврдило моје мишљење да је на озбиљним пројектима потребно окупити мало људи, али вредних, способних и поузданих, управо онаквих какав је Саша Божина.

После уводних, куртоазних поздрава, малобројни посматрачи и локална ТВ екипа су напустили салу, а ми смо пре-

шли на радни део пробе. Мијач је мени дао реч, замоливши ме да пружим главне информације о сонетној форми уопште и о специфичностима Шекспирових сонета. Моје излагање, у коме сам развијао споменуте дилеме око тумачења Шекспирових сонета, претворило се у једносатно предавање; девојке, савесне и вредне као и увек, све су уредно записивале, младићи су се више уздали у своје памћење (уколико се нису вешто искључили и препустили својим мислима).

Опомена да сам одужио стигла је са потпуно неочекиване стране: у свом углу, везана за портал, Маза је гласно захркала. Мој угрожени понос предавача Мијач је крајње центлменски спасио, објаснивши да Маза, која је иначе врло нервозна, може спокојно да спава (и хрче) само када је све под контролом, када је све у најбољем реду. Током проба сви смо се врло брзо навикли на симпатичну керушу, њено хркање, дахтање, њушкање, лаптање и повремене шетње позорницом, чак и док је проба неке сцене у току. Ову анегдоту с Мазом споменуо сам зато што је њено присуство на пробама за мене било симболични израз спокојства, интимности, ушшканости и неку готово породичну атмосферу у којој је протицао наш посвећенички, ка себи окренут, од захтева спољног света у потпуности изолован рад... После мог излагања, Мијач се још једном обратио глумцима да би им објаснио главне циљеве радионице, као и разлог зашто су за

„глумчев рад на себи” избрани баш сонети (о вези између строге форме и љубавне тематике сонета и основних глумачких задатака, вези коју је у овом уводном обраћању Мијач тек наговестио, већ је било речи у претходном делу текста).

Вечерњу пробу (сваког дана смо имали дупле пробе) одржали смо у опуштенијем амбијенту; позвали смо екипу да дође у „нашу резиденцију”, у бившу Титову вилу надомак Сомбора у којој смо били смештени. За разлику од преподневне пробе, сада су реч имали глумци; Мијач је од њих тражио да се представе, да кажу које су им амбиције, како доживљавају себе у уметности којом су изабрали да се баве. Овај Мијачев захтев проистекао је из основне сврхе радионице. Наиме, сврха сомборске радионице није била стварање готовог производа – представе, али ни пуко техничко, занатско усавршавање глумаца; суштински циљ налазио се у развијању глумачке самосвести, свести о властитим уметничким могућностима и властитој уметничкој мисији. Један лајтмотив карактерисао је већину ових исповести: жеља да се пређе у већу позоришну средину, у средину која нуди више професионалних могућности (осим Марка Живића, који је стипендиста Београдског драмског позоришта, сви остали глумци из екипе су или чланови или стипендисти позоришта изван Београда). Наравно, за већину њих та жељена средина је Београд. Мијач и ја покушали смо, у дуету, да им разбијемо илузије везане за по-

зоришни живот Београда и да тако подигнемо њихов очигледно пољуљани морал; наводили смо им чињенице о стању у престоничким позориштима, развијали тезу о општој провинцијализацији нашег театра, која чини ирелевантном поделу на метрополе и провинцију, инсистирали на безначајности медијске промоције у околностима општег урушавања критеријума. Као контрааргумент наводили смо им предности рада у једном добром и сложном ансамблу, који функционише изван главних позоришних токова (додуше, у нашем театру сомборско позориште је јединствен пример такве трупе): могућност испробавања на озбиљном репертоару (у великом престоничком ансамблу са пуно глумачких звезда тешко би, појединачним снагама, дошли до улоге у Шекспиру или Чехову), развијање осећаја за компактну колективну игру, генерацијско сазревање и формирање итд... Ипак, чини ми се да за њих нисмо били много убедљиви.

Овај соаре у Титовој вили био је уједно и прва и последња проба неформалног типа. Већ од сутрадан почеле су интензивне, дупле пробе од по четири сата, чија беспопштедна организација није остављала ни најмању могућност за паузе које глумци нарочито воле и са уживањем проводе у позоришном клубу. Наиме, овај спартански систем рада заснивао се на нечему што смо назвали „ротација”: док је једна група утврђивала конкретне сценске задатке на великој сцени с Мијачем, друга је са

мном анализирала сонете у пробној сали, трећа је с Божином на малој сцени радила на већ договореним задацима, а четврта је то исто радила сама у фоајеу. После одређеног времена, отприлике после једног сата (ритам је реално зависио од тога колико се једна група задржи код Мијача), групе се заротирају: „самци” одлазе Мијачу, Мијачеви мени, моји Божини, а Божинини одлазе да раде сами. Тако у току једне пробе све групе прођу сва четири облика рада.

Као што сам већ истакао, ја сам, као драматург, с глумцима радио на анализи појединачних сонета, независно од задате, измаштане драмске ситуације у коју смо их поставили. Основни циљ ми је био да на најопштијем нивоу разумемо сваки сонет. Понекад се јављао и проблем превода, тако да смо у тим случајевима крајње слободно, по Мијачевом захтеву, комбиновали различите преводе по систему – један катрен одавде, један куплет оданде (иначе, „у игри” су била три препева сонета, Данка Анђелиновића, Стевана Раичковића и Луке Палјетка). Тако се на овим „драматуршким” пробама, између осталог, фиксирала и дефинитивна српскохрватска верзија сонета (она је стварно била српскохрватска, јер су од три коришћена препева два хрватска и један српски). Поред најопштијег разумевања, бавили смо се и детаљнијом анализом иманентне логике сваког сонетног исказа. Иако у потпуности свестан проблематичности захтева „шта је писац



*Провера начела глумачке уметности на конкретној драмској ситуацији.*

хтео да каже”, ипак сам желео да утврдимо минимум обавезујућег значења, који би затим био основа за слободно глумачко тумачење, за слободно утврђивање потекста.

Врло брзо, Мијач је почео сукцесивно да додаје нове задатке, да ради на варијацијама. Прво је тражио да глумци, свако за себе, пронађу нови сонет и покушају да га прилагоде постојећој драмској ситуацији. Друга варијација састојала се у „рокади”; заменили би

се, рецимо, песници из две групе, па би придобили са својим сонетом пробао да се уклопи у другачију, већ успостављену драмску ситуацију. Трећа варијација састојала се из спајања задатих и изабраних сонета, тако да се формирала шира и сложенија драмска ситуација, састављена од шест сонета. У свим овим вртоглавим и одлично замишљеним варијацијама почетне драмске ситуације у доброј мери су се преобликовале, сонети су мењали значења, раз-

вијали су се нови потексти, а при свему томе од глумаца се очекивала максимална ангажованост, прилагодљивост и креативност.

Изузетан темпо рада, честе промене задатака, као и Мијачева склоност да непрестано, кроз форшиловање, набацује нова и другачија значења текста, почели су да стварају одређени отпор код глумаца. Они су врло савесно, са пуно енергије и преданости, обављали све захтевне задатке које им је Мијач давао, али су међусобно, па чак и преда мном, тихо гуњали; сметало им је то што услед изузетног темпа и сталног мењања потекста имају утисак да ни једно решење не могу да фиксирају, да стално почињу од нуле, да се непрестано налазе на нестабилном тлу. Ја сам покушавао да им објасним да је управо то Мијачев основни, немерљиво значајан методолошки циљ: рушити припремљена решења, стално почињати из почетка, увек бити у стању кризе, борити се за сценско присуство, никад не лепити готово решење на решење, већ кроз константно сценско делање и реаговање остваривати непрекидни проток глумачке енергије.

Аргумент за који сам веровао да ће сигурно „упалити” био је да оваквим односом према њима, који само на први поглед делује „тирански”, Мијач заправо показује да их поштује и да му је врло стало до њих; да ради на својој представи, да му је битна замишљена целина, он би временом одустао од ових захтева, уколико би се показали



као илузорни, и тражио би тачно одређена решења – стани тако, окрени се на ту страну, спусти раме, кажи текст тим и тим тоном. На овај начин Мијач би искористио глумчеве мане и из њега извукао максимум, колико год мали он у основи био. Чињеница да он у току рада у Сомбору никад није прибегао том приступу говори само о томе колико му је било стало да код младих глумаца развије уметничку самосвест и до максимума покрене њихове стваралачке потенцијале. Најстрашније Мијачево упозорење током целог рада, упућено хладним, равним тоном једном младом бунтовнику, гласило је: „казнићу те; пустићу те да радиш те твоје будалаштине”. Да су глумци врло брзо схватили која је сврха овог дрילה, сведочи и моментални, вапијући одговор дотичног глумца: „немојте, молим вас!”

Најпресуднији заокрет у раду десио се када смо дефинитивно одлучили да се драмска грађа прошири и сценама из Шекспирове комедије *Бођојављенска ноћ*. Идеја да се и делови ове комедије користе у нашој радионици јавила се још за време припремне фазе рада. Разлог се налазио у Мијачевој жељи да се принципи глумачке уметности, који се анализирају на сонетима, затим провере на конкретној драмској структури.

Избор је пао на *Бођојављенску ноћ* зато што је она тематски изузетно блиска сонетима; готово се у потпуности исцрпљује у теми различитих облика љубави – еротска чежња, љу-

бав брата и сестре, самољубље, љубав према андрогеном. Повезано с тим, у овој комедији се, као и у сонетима, јавља „троугао шекспировског ероса” – мушкарац, жена и андрогено биће. Андрогено биће је Виола, девојка обучена у младића, која у два смера покреће опасне страсти: у војводи Орсину се притајено буди жеља према младићу (за кога не зна да је жена), у грофици Оливији се разбуктава снажна страст према девојци (за коју мисли да је младић)... чини ми се да укључивање ове комедије у наш рад указује на још једну суштинску везу између природе глуме и омиљене Шекспирове проблематике: као што глумац кроз позоришну игру преиспитује себе и ствара нов идентитет, тако и поједини Шекспирови јунаци кроз игру пресвлачења – травестију – искушавају свој и туђи сексуални идентитет. Игра постаје принцип којим човек/глумац самог себе ствара, превазилазећи све детерминисаности.

Мијач ми је у потпуности препустио задатак избора и скраћивања сцена из *Бођојављенске ноћи*, имајући при том само један захтев: да све сцене буду дуети. Овај захтев проналази оправдање у Мијачевом круцијалном ставу да се драмски сукоб конституише између три, а не две тачке; уколико је у сценама базираним на сонетима то „треће” било реално присутно, сад је требало да се оно сценски оживи само у игри два партнера (у позоришту се релативно ретко дешава да је предмет сукоба тако конкретно „опредмећен”,

као што је то случај у ситуацијама љубавног троугла).

Осим овим, ја сам се у избору сцена руководио још неким захтевима: желео сам да сцене покрију све главне ликове и сва чворна места приче, тако да се праћењем тих сцена може реконструисати цео комад. Нескромно признајем да сам био прилично задовољан резултатом: одстрањивањем два небитна лика из Орсинове пратње добило се тачно дванаест ликова, додуше девет мушких и три женска. Зато је Ивана добила да игра Феста, јер он, као дворска луда, као припадник породице оних зачудних Шекспирових створења која имају посебан уплив на живот јунака (Пук, Аријел, Лирова луда), и нема неки дефинисани идентитет. Ову врсту ликова треба, наравно, јасно разликовати од Шекспирових андрогених јунака, младића који личе на девојке и девојака које личе на младиће. Изабране сцене покривале су прва четири чина; из петог чина, чина свеопштег препознавања, било је немогуће издвојити дуете, јер су готово сви ликови стално присутни на сцени (ја сам предложио, што је Мијач и прихватио, да се овај чин уради пантомимски, као неко онирично балско кружење у току кога спадају маске, јунаци се препознају, спајају и раздвајају).

Показало се да је укључивање *Бођојављенске ноћи* у рад имало позитивних, али и извесних негативних последица. Позитивне су се састојале у томе што су глумци добили нов, дру-

гачији, можда још сложенији задатак; негативна последица налазила се у томе што је на овај начин наш рад почео да губи радионичарски карактер и почињао све више да личи на класично спремање представе. Тој промени допринела је и стално присутна, мада никад нападана, жеља управника Миливоја Млађеновића да се на крају рада ипак добије неки „производ“, нешто што би могло јавно да се прикаже. Овде треба направити краћу дигресију и нагласити да ми у почетку уопште нисмо били сигурни да ли ће се на крају добити заокружени резултат, целина која би могла да иде у јавност. Укључивањем сцена из драмског текста, померањем тежишта рада на класично „пробање“, некако спонтано, мада не са много ентузијазма, ипак се дошло до одлуке да се организује јавна презентација радионице.

Та одлука је, пре свега, значила да је потребно саставити неки сценарио презентације; наравно, ето новог задатка за драматурга. Основни захтев у осмишљавању тог сценарија био је да се међусобно испреплету, као кика, сцене засноване на сонетима и сцене из *Бођојављенске ноћи*. Поред тога, желели смо да „сонетне сцене“ имају, као и ове из комедије, свој развојни лук, да осликавају цео процес рада, да прате ланац варијација који се развијао током радионице: 1) рецитовања сонета, 2) заматак драмске радње са једним или два сонета у акцији, 3) развијена драмска ситуација са сва три сонета у

акцији, 4) рокада: један глумац са својим сонетом упада у туђу ситуацију, 5) сложена драмска ситуација састављена од шест сонета. Такође, морало се водити рачуна и о томе да сви глумци буду „квантитативно“ приближно исто заступљени (дакле, они који су имали мале улоге у *Бођојављенској ноћи* требало је да добију више простора у сонетним сценама и обрнуто). Поврх свега, ја сам, зарад стварања сценског ефекта претапања, желео да, што је чешће могуће, један глумац из претходне сцене остане на позорници за наредну и да се на тај начин чипкасти вез не прекида. Сви ови захтеви скупљени заједно ставили су ме готово пред немогућ задатак, изискивали су изузетну концентрацију и велике математичке способности. На крају се ипак дошло до завршног сценарија, који можда није био идеалан, али је, колико ми се чини, представљао једини могући одговор на *све* ове захтеве.

У завршном делу радионице, све је већ изгледало као класичан рад на представи; ја сам састављао сценарио, а затим се посветио прављењу програма; глумци су учили текст и радили с Мијачем; Мијач је, поред рада с глумцима, постављао светло и бирао музику с Божином; придружили су нам се и костимограф Драгица Павловић и аутор сценског покрета Ивица Клеменц који су радили свој посао... С једне стране, почела је да нас обузима она снажна, узбудљива, омамљујућа претпремијерска грозница. С друге стране, чини ми се да смо сви имали неки недефиниса-

ни осећај губитка; наш затворен, посвећенички, заверенички, пуритански амбијент, у коме смо радили десетак дана, био је угрожен. Лепота и невиност „бесциљне“ активности полако су нестајали пред визијом надирућих „хорди“ гледалаца, о критичарима да и не говорим.

За мене је рад био готов. Сама презентација није ме много интересовала, јер она није била наша основна намера. Ипак, драго ми је било што је добро прошла, што су сви глумци дали свој максимум и што је Мијачев основни циљ – активно сценско присуство, непрестано деловање и реаговање, константни проток глумачке енергије – у највећој мери био остварен. После презентације мој утисак потврдили су и коментари гостију, који су искрено и штедро хвалили најзапаженије глумце, уз врло важну констатацију да се код свих примећује напредак. Ипак, највећи комплимент глумци су добили на самом поклону; нарушивши своје правило да се не појављује на поклону, Мијач се овај пут одазаво позиву глумаца да изађе на сцену. После неколико речи објашњења шта смо то ми овом радионицом хтели, велики редитељ завршио је своје обраћање стиховима великог песника, које је упутио младим глумцима: „Где је стадох, ти продужи“... Израз узбуђење на њиховим лицима (моје нису могли да виде) био је знак да је чин иницијације обављен на најозбиљнији, најпотпунији и најдостојанственији могући начин.