

Светозар Рапајић

ЦРНОГОРСКА ВЕСЕЛА УДОВИЦА

Од првобитног обликовања комедијског жанра, до његових трансформација и гранања у бројне специфичне поджанрове говорног и музичког позоришта, једно од честих изворишта комичности потицало је из извођења на сцену онога што се данас понекад назива “другост”, односно ликова друге етничке или регионалне (понекад и класне) провенијенције у односу на претпостављено гледалиште. Комички ефекат у том случају произилази најчешће из говорног израза, регионалног дијалекта, или наглашеног жаргона, у коме се основни језик позоришног комада, и њему намењеног гледалишта, изговара артикулацијом, акцентима, мелодијом, а понекад и морфологијом и синтаксом другог језика. Стога не чуди што у средини као што је наша – која је, будући на раскршћу, готово кроз целу историју била подвргавана миграцијама, окупацијама, верској и културној асимилацији и сусретима, али и сукобљавању са разноврсним културама – постоји у драмској литератури и позоришној традицији такво обиље дијалекатских варијетета и сценских жаргона нашег језика, обојених другим језичким карактером (немачким, мађарским, руским, албанским, циганским, цинцарским, грчким, италијанским и другим). Уосталом, и у популарној, колоквијалној култури увек је постојало обиље анегдота које се нису могле смислено испричати без коришћења оваквих дијалекатских или жаргонских модела.

Међутим, како говорни израз суштински произилази из мишљења и осећања, тако се и комички приказ “другачијег” човека не ограничава само на језичку фактуру. Он користи и друге елементе конструкције лика, односно типа: менталитет, темперамент, костим, гестикулацију и нарочито пренаглашене доминантне карактеристике, које одговарају претпоставкама гледалишта и појачавају комично дејство (глупост, тврдичлук, неотесаност, афектираност и слично). Тиме се уместо лика, или типа, ствара стереотип, нарочито функционалан у популарним или тривијалним поджанровима, али није редак ни у делима великих класика

комедије. Уз то, неки брзоплети редитељи и глумци понекад злоупотребљавају такав модел у комедијским поставкама: када им мањка инвентивност и истраживачко стрпљење да на комично колоритан начин оживе одређени лик, они, без много размишљања, таквом лику придају етничку или регионалну обојеност, или му, без икаквог оправдања, наметну неку упадљиву спољашњу особину, на пример да муца, или да храмље, буде гојазан, пијан, феминизиран и слично. На тај начин, другачије порекло лика у функцији бива изједначено са физичким или менталним недостатком, односно са неком врстом наказности која чини људе смешним. Наравно, оваква олака и површна решења немају праву сценску функцију, јер најчешће уместо динамике развојности доводе лик у једнобојну статичност стања, која онемогућује настанак и развој праве драмске радње.

Још код атинског класика комедије Аристофана налазимо примере ликова чија смешност проистиче, између осталог, и из говора и менталитета особа приспелих из других делова (односно других државица) Хеладе. И у свим другим примерима, нашим и светским, оваква решења представљају огромну, понекад и непремостиву препреку за превођење. Многа сјајна дела због тога у преводу изгубе свој прави смисао и комичну дејственост. Тако, никада није нађено успешно решење за жаргон Елизе Дулитл у нашим преводима *Пиџмалиона*, (тим пре што у нашем језику не постоје класни жаргони, као у енглеском језику). У нашим представама, Елизин језик остаје вештачки конструисан и самим тим недовољно или никако смешан, или је напротив смешан управо зато што је насилно “обогаћен” нашим савременим уличним простаклуцима и псовкама који се никако не уклапају у склоп Шоовог позоришног језика. С друге стране, наши преводиоци Аристофанове *Лисистраїе*, Милош Ђурић у свом већ класичном препеву и у новије време Гордан Маричић у својој крајње слободној адаптацији, прибегли су спасоносној формули: пронашли су аналогију са старогрчким локалним дијалектима у нашим регионалним говорима који имају менталитетску сличност са оригиналним узором (Спарта – Црна Гора, и слично).

Аристофанов пример, а и многи други после њега, доказују једну битну чињеницу. Комика или драж “другости” најефикасније функционише на нивоу такозваних “малих разлика” (које у другим околностима, као што је то нажалост добро познато, могу да произведу трагичне фрустрације и одбојности). Да би човек другачије провенијенције био комички дејствен, он мора бити из истог или блиског културног круга, односно, у нечему сличан нама, а ипак изразито друкчији. На препознавању тог феномена функционише комичност “другости”. За човека из потпуно удаљеног културног круга, сасвим је нормално да буде раз-

личит. Његова појава је, слично данашњим представама ванземаљаца, пре егзотична или бизарна, или чак застрашујућа, него комична. Она не ствара осећај самозадовољства гледаоца због супериорности, у поређењу са инфериорним специменом, чија је “другост” равна грешки природе (слично физичком недостатку) или барем стицају погрешних околности.

То осећање супериорног самозадовољства јавља се и код великих и код малих народа. Нико није толико мали, низак и сиромашан, да бар у нечему не може да изрази супериорност у односу на друге, ако не у богатству, цивилизованости и образованости, оно бар (на пример) у јунаштву, природности, старини порекла, мушкости, телесној снази, осећању части, физичкој лепоти и слично. Но, код малих народа, бар што се тиче уметничког изражавања, ова појава најчешће остаје на нивоу усменог тривијалног фолклора и ретко бива конституисана у уметничком облику.

Код великих народа и оних који су бивали центри културног и сваког другог колонијализма, ово осећање супериорности расте до високог степена ароганције, која је у свом питомијем облику замаскирана наизглед добронамерном снисходљивошћу (*patronizing*). Уосталом, сетимо се да је и у старој Атини, као једном од првих центара културне колонизације, први демократски модел (као претходник свих каснијих и данашњих демократских система) успостављао једнака права селективно, само за оне који су сматрани квалификованим. Демократија није важила за робове, жене, нити за варваре, што је подразумевало странце других, нехеленских култура, или чак странце уопште. А, ако се неко разликовао од владајућег модела, био је доследно и без милости одстрањиван (остракизам, Сократов случај итд.) Са пуно разлога могло би се рећи да је овај модел демократије-као-затвореног-клуба-истомишљеника (или бар људи који на сличан начин размишљају и осећају), у коме неквалификовани варвари немају право чланства, па самим тим ни било која друга грађанска права, преживео све теоријске и револуционарне преокрете и афирмације људских права и остао битан састојак данашњих демократских система, упркос званичним прокламованим идеолошким обрасцима.

Подругљиво-покровитељски однос према малим народима легитимно се јавља у литератури западних великих народа (најчешће у популарној литератури), а најизразитији је на комедијској сцени (укључујући и све облике комедијског музичког позоришта), односно у представљачкој уметности, у којој се фигура комичног странца може оживотворити и постати лице од крви и меса.

Осамнаестовековна просвећеност, у својој потрази за “природним” човеком, неисквареним западном цивилизацијом (*noble savage*), и деветнаестовековна романтичност, у жеђи за јарким сензацијама амбијентал-

ног колорита (*couleur locale*), пронашли су праву ризницу у медитеранском исламском миљеу. У западном сликарству и литератури тих епоха, могу се пронаћи и бројни примери фасцинације оријенталном сензуалношћу, декаденцијом или бруталношћу. Та фатална, скоро перверзна привлачност траје у неким случајевима и до данас. Међутим, за комичну оперу оријентални, левантски амбијент и менталитет представљао је неисцрпни извор смешних ситуација, карикираних ликова и будаластих нарави. Два ремекдела, створена од два највећа мајстора комичне опере, представљају најсјајније примере оваквог исмевачког третмана исламског Оријента. То су Моцартова *Оџмица из сараја* (*Die Entführung aus dem Serail*), комична опера, односно зингшпил из 1782. године, компонована на текст Готлиба Штефанија млађег (Gottlieb Stephanie der Jüngere), по Кристофу Фридриху Брецинеру (Christoph Friedrich Bretzner), и Росинијева *Италијанка у Алжору* (*Italiana in Algeri*) из 1813, “весела драма за музику” (*dramma giocoso per musica*), односно опера буфа, на текст Анђела Анелија (Angelo Anelli).

Ове две комичне опере издвајамо од других са сродном тематиком не само због тога што спадају у најуспешније примере свога жанра, него и због тога што су скројене по сличном драматуршком моделу, карактеристичном за тадашњу “*alla turca*” моду. У Моцартовој опери, заносна Констанца бива заробљена од гусара и постаје омиљена робинја турског паше, а њен неутешни вереник Белмонте полази у потрагу за њом и успева, лажно се представљајући, да уђе у пашину службу, да би отео своју драгу из пашиног сараја. Код Росинија, Италијан Линдоро је у ропству алжирског беја. Линдорова подузетна драгана Изабела креће у потрагу за њим, бива и сама заробљена од гусара и доведена на бејов двор. Опчињен чарима странкиње, беј по сваку цену хоће да је начини својом фавориткињом, па зато одбацује своју дотадашњу прву даму и намеће је за супругу Линдору. Наравно да у оба случаја шармантни, довитљиви и култивисани Европљани успевају да се спасу из ропства и остваре своју љубав. Оријенталци су, с друге стране, будалести, лењи, похотни и лажљиви. Лажу наравно и наши љубавници, али пошто то чине “у добру сврху”, за њих лаж представља обележје бистрине и маштовитости, што значи врлина, а не нешто чему се треба подсмевати.

Ипак, као и у сложенијим Моцартовим делима, у *Оџмици из сараја* прича се уздиже изнад просте једносмерности. Неумољиви Селим-паша (који је иначе, како је ово зингшпил у коме се смењују певане и говорне партије, једина искључиво говорна улога, и играју га увек глумци, а не певачи), у расплету опере открива заверу за бекство, али се уздржава од освете и упркос горкој повређености испољава витешку великодушност и поклања слободу ухваћеним бегунцима.

Међутим, исламски Оријент ипак је припадао различитом културном кругу, чија је егзотична “другост” била природна и очекивана. Због тога је изазовније било следити принцип “малих разлика”, односно пронаћи амбијент који ће имати нешто заједничко са гледалиштем или читалиштем, али ће у битним нијансама бити друкчији. Хришћанска средина (али чије је хришћанство другачије и колоритније) пружала је много материјала за то. Тако су многи енглески готски романи смештени у италијанску или шпанску католичку средину, и у њима се потенцира католичко сујеверје, мистицизам, склоност лудилу, болесно сладострашће, неуротична фантазија и слично. Најпопуларнији романи међу њима су били Ен Редклиф (Ann Radcliffe, 1764–1823) *A Sicilian Romance* (1790), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797), затим роман Хораса Волпола (Horace Walpole, 1717–1797) *The Castle of Otranto* (1765). Фантастична страва ових романа поново је откривана од стране модернистичких покрета XX века, који су у први план стављали гротескну имагинацију и опсесивност везом Ероса и Танатоса. Посебно је занимљив случај романа са шпанском тематиком *Monah* (*The Monk*, 1796) М. Г. Луиса (Matthew Gregory Lewis, 1775–1817), који је постао култно штиво надреалиста. Антонен Арто је не само сачинио ауторску адаптацију овог романа, него је са групом пријатеља инсценирао и фотографисао серију “живих слика” (*tableaux vivants*), у којима је сам преузео насловну улогу застрашујућег монаха, не би ли успео (безуспешно) да заинтересује филмске продуcente¹.

Појава чувеног путописа опата Фортиса *Пушовање по Далмацији* (*Viaggio in Dalmazia*, 1774) не само што је “отворила врата Европе нашој народној поезији”² преводом *Хасанагинице*, већ је открила будућим писцима фикције могућност литерарне експлоатације једног малог народа, који се још боље од Шпанаца и Италијана уклапао у модел егзотике “малих разлика”. То је био народ који је истина био хришћански, али је то хришћанство било друкчије и егзотично, – народ који је био растрзан између Турске, Венеције и Аустрије, па није спадао ни у оријентални, ни у западни културни модел. Укратко, били су то далматински Словени православног обреда, које у нашој традицији називамо ускоцима, а Млечани су их називали Морлаци (*Morlachi*). Тај је назив, у варијантама, прихваћен и у другим језицима Западне Европе. Тако је роман *Les Morlaques* Венецијанке Ђустинијане Вин, грофице Розенберг-Орсини (*Giulia*

¹ Податак наведен у књизи: “Monk” Lewis: *Le Moine*, raconté par Antonin Artaud, Paris 1985.

² Михаило Б. Павловић: *Од Есклавонице ка Јужославији*, критички преглед важнијих француских текстова о југословенским крајевима и народима до 1914, с посебним освртом на књижевност, Сремски Карловци – Нови Сад 1994, стр. 43.

stiniana-Justine Wynne, la comtesse Rosenberg-Orsini) из 1788. године, по тврђењу Војислава Јовановића-Марамба, “један од првих француских романа где је описан живот страних народа, са старањем за оно што ће се касније назвати локална боја.”³. Ауторка, коју су нам открили Војислав Јовановић⁴ и у наше доба Михаило Павловић,⁵ трудила се да у свом роману изложи слику једног народа који “мисли, говори и ради на друкчији начин него ми”⁶. Та синтагма грофице Розенберг најбоље карактерише фикциону конструкцију “другости”, која се не задовољава спољном егзотиком, него укључује и систем мишљења, исказивања и деловања, као битан елемент романескне, односно драмске радње.

Уосталом, ево како један од првих немачких лексикона из тог периода дефинише Морлаке и њихову земљу: “Морлакија (Morlacheu, Morlachia), област у угарској Далмацији, дуж Венецијанског залива (Golfo di Venezia, Јадранско Море), између Истре и венецијанске Далмације, чији се становници називају Морлаци (Morlacken). Они су заклето непријатељи Турака, којима су у прошлим ратовима нанели много губитака; делом су под угарском, а делом под венецијанском заштитом. Они су људи велике снаге, живе у утврђеним кулама, говоре склавонски језик и већином припадају грчкој вери. Земља нема ниједан град од важности, него се састоји од брда и густо насељених долина.”⁷

Упоредо са романтичарском потрагом за изворним човеком, Наполеоново освајање Илирских провинција, а нарочито устанци балканских народа и борба за еманципацију и дефинитивно ослобађање од Турака, појачали су литерарну фасцинацију Морлацима, Склавонима или Илирима, под којима су подразумевани пре свега становници источне обале и залеђа Јадранског Мора – они који су преко Венеције и Аустрије били у ближем контакту са западном културом, али су ипак били чврсто везани за своју традицију патријархалног источног хришћанства. Бајроновска романтичарска слика побуњеног Балканца развила се у визију неустрашивог горштака спремног на сваку жртву, дете природе које поступа по природним законима, витешког ратника са јаким осећањем истине и пра-

³ V. Jovanović: *“La Guzla de Prosper Mérimée*, Paris 1911 – цитирано у тексту Михаила Павловића о Ђустинијани Вин.

⁴ Војислав Јовановић, *Графица Розенберџ и њени “Морлаци”*, Српски књижевни гласник, 1913, XXX, 2, стр.110–119; 3, 194–200; 5, 357–367; 6, 441–452.

⁵ Михаило Павловић: *Ђустинијана Вин (Грофица Розенберџ-Орсини): Morlaci (Les Morlaques)*, Венеција, 1788 – у књизи: Михаило Павловић: *Јужословенске теме у француској прози*, Београд 1982, стр. 21–43.

⁶ Наведено у претходном тексту Михаила Павловића.

⁷ *Johann Hübnerns neu-vermehrtes und verbessertes reales Staats-Zeitungs- und Conversations-Lexicon*, Regensburg und Wien 1757, str.714

вде, али уз то и пуног сујеверја, претеране осећајности и жеље за осветом над насилницима и издајницима, као и несклоног раду. Такав портрет се осликава у амбијенту исто тако неукроћене природе, дивљих планина, брзих река, дубоких амбиса, или стеновите обале, о коју се разбијају олујни таласи. Велики писци, међу њима на пример Шарл Нодје (Charles Nodier) и Проспер Мериме (Prosper Mérimée) оставили су значајног трага свог бављења “илирском” тематиком, не презајући понекад ни од мистификација.⁸

Учвршћивањем аустријске власти у Далмацији и престанком сукоба са Турцима, Морлакија постепено губи романтичну привлачност, али се зато егзотични интерес преноси нешто јужније, тамо где беспштедна борба са Турцима и даље представља свакодневни начин живота и извор могућности за невероватне фабулативне обрте – у Црну Гору.

Тако је Црна Гора доспела и у оперско позориште. Велики француски романтичар Жерар де Нервал (Gérard de Nerval) није био само уклетни песник метафизичких сновиђења, него је, вероватно у борби за одржање свакодневног живота, написао и неколико драмских дела, превасходно намењених комерцијалном позоришту. Тако је, у коауторству са Едуаром Албоазом (Edouard Alboize), написао либрето за оперу *Црногорци* (*Les Monténégrins*). Композитор је био белгијски музичар Лимнандер (Armand Limnander de Nieuwenhove). Ова опера изведена је 1849 године у париској Опери-комик. Но, настајање овог дела има вишегодишњу, заплетену и не сасвим разјашњену предисторију. Нервал је неколико година потрошио одуговлачећи завршетак рада на либрету. Када је дело најзад завршено, било је најпре намењено великој париској Опери, а затим је пребачено у Опери-комик. Директор Опере-комик сматрао је да дело не задовољава жанровске конвенције опере-комик и захтевао је од аутора прераду дела. Како ни тада није био задовољан оним што му је понуђено, ангажовао је чувеног Ежена Скриба (Eugène Scribe), који је тада, а и још дуго после тога неприкосновено владао париским сценама, да побољша првобитно понуђени текст. Скриб је овај ангажман прихватио, под условом да његов допринос не буде јавно поменут. Из свега је настао замршени спор између првобитних аутора, Скриба и дирекције Опере-комик, који никад није расплетен. Чак је било позвано да арбитражу и Друштво драмских аутора, из чијег записника су до нас доспели подаци о целој тој збрци. Тако су до данас познате две варијанте овог либрета: првобитна оригинална верзија, која је остала у рукопису и

⁸ видети Проспер Мериме: *Гусле*, превод и предговор Михаила Павловића, Београд 1991; као и наведене књиге и текстове Војислава Јовановића и Михаила Павловића.

објављена је тек 1965. године, и прерађена верзија, у којој је свакако имао удела и Скриб, која је била изведена у Опери-комик и објављена 1849. године.⁹

Нервалови *Црногорци*, у извођеној и штампаној верзији, имају жанровски поднаслов “комична опера”, односно “opéra-comique”. Међутим, треба разјаснити да, иако је опера-комик, као што јој то и само име каже, превасходно комедијски жанр (па је из ње касније настала и француска и бечка оперета), ипак се у француском музичком позоришту овом жанровском одредницом означавају сва оперска дела у којима се смењују говорне и певане деонице, чак и ако се не ради о операма изразито комедијског карактера. Тако је чак и Бизеова *Кармен*, која се жанровски може различито тумачити, али нипошто комедијски (Питер Брук својој адаптацији и режијској поставци, у којој такође користи говорне деонице, даје наслов *Кармен: једна њрагедија*) – у својој првобитној варијанти била сврстана као опера-комик, јер је садржавала и сцене са говорним дијалозима.

Тек после многих перипетија, *Црногорци* су најзад изведени у Опери-комик 1849. године, и то са знатним успехом и одјеком у јавности. О томе сведоче написи савременика, између осталих и Хектора Берлиоза и Теофила Готјеа, као и збирка гравира, на којима су приказани декори, костими, ликови и поједине сцене из представе, објављена у часопису *Le Succès, Journal des illustrations dramatiques*. Најзад, о одјеку представе говори и једна неуобичајена пикантерија. Еснаф месара са Монмартра дошао је на оригиналну идеју да своју годишњу карневалску процесују обуче у црногорске костиме. За реализацију ове идеје био је као консултант позван и сам Нервал. Он је искористио ову прилику да објави да је по религији “легуминиста”, односно како би се то српски најадекватније рекло “повртаријанац”.¹⁰

Овакав широк одјек једног не нарочито значајног дела свакако је био условљен и извесним актуелним политичким конотацијама. Нервалови *Црногорци*, у псеудо-историјском оквиру и уз много произвољне или лажне “локалне боје” (јунаци носе албанске костиме, играју грчку игру и слично), смештени су у 1807. годину, односно у тренутак када наполеонска војска, после освајања Дубровника и Боке и формирања илирских провинција, долази у сукоб са Црногорцима и руском флотом. У тој историјској и драмској ситуацији, развија се заплет око љубави младе Црногорке и француског официра (као у Копривицином *Бокешком демолу*), с тим што је овог пута девојка истакнута припадница покрета

⁹ Подаци из књиге: *Oeuvres complémentaires de Gérard de Nerval*. III – (Théâtre 1, Piquillo, Les Monténégrins, Ébauches), textes reunis et présentés par Jean Richer, Paris 1965.

отпора против француске окупације. Међутим, овај љубавни заплет (скоро барокно супротстављање дужности и страсти), условљен је политичком интригом на ширем плану, коју плету две црногорске завађене струје: проруска – у којој су малобројни главари који мисле само на своју корист и потплаћени су од Руса, и профранцуска странка, која несебично брине о интересима народа и која, будући демократска, на крају наравно побеђује.

Карактеристичан је апологетски начин на који се у француској културној традицији, а нарочито у комичној опери, третира наполеоновска војска у освојеним земљама. Иако се ради о окупационој војсци, она се представља као ослободилачка, а сваки отпор против ње се проглашава за бандитизам, или у најбољем случају за глупост или недовољну обавештеност. Једна од најпопуларнијих француских комичних опера је *Кћи њука* (*La Fille du régiment*), коју је Гаetano Доницети компоновао 1840. године за време свог гаст-арбајтерског ангажмана у Паризу, по француском либрету Ж. Ф. А. Бајара (Jean-François-Alfred Bayard) и Ж. Г. В. де Сен-Жоржа (J. G. Vernay de Saint-Georges), у потпуности у маниру и по моделу који захтева “opéra-comique”. Ова лака и забавна опера у први план ставља француски окупациони пук у Тиролу, као идилични узор витешке једноставности и добронамерности, природног морала и простосрдачности, насупрот декаденцији, искварености и извештачености локалне аристократије. Величање војничког идеала и рата као перманентног, дугогодишњег начина живота и легитимног средства за цивилизовање и демократизовање неосвешћених народа, досеже размере апотеозе. Зато није чудо што је ова опера код Француза постигла дугогодишњу популарност, као нека врста националног фетиша: њеним извођењем се све до најновијих времена обележавао 14 јули, дан пада Бастиље и национални празник Француске. С друге стране, у Витраковом *Виктору*, *Кћи њука*, односно њена насловна јунакиња, “мала кантињерка”, извргнута је руглу, као један од табуа буржоаског поретка (уз нацију, породицу, религију, армију).

И у *Црногорцима*, главна теза је ослободилачки карактер француске окупације. Учесници отпора су бандити и хајдуци (heyducks), а један од вођа проруске странке злослутно планира да ће се устанак против Француза “проширити од племена до племена и ослобођена од француске власти, Црна Гора ће постати руска покрајина”. Гуслар Жишка (Ziska), који оличава народну мудрост, привидно се и двосмислено саглашава са претходним планом и говори иронично о руском цару и његовој подршци Црногорцима: “Он је свемоћан... Богато ће наградити оне који су му

¹⁰ Подаци из исте књиге.

служили... док ће нам Француска, обезбеђујући само слободу и независност племена, пружити само јалову заштиту.”¹¹ С пуним уверењем, без имало цинизма, износи се парадоксална тврдња: ослобођење од француске окупације значи ропство, у благостању које је награда за подаништво Русима, док француска окупација доноси слободу и независност, у часном сиромаштву (!).

Свакако није без значаја што се између првобитне, рукописне варијанте *Црногораца* и наручене прераде (у коју је прсте умешао и Скриб), догодила најпре фебруарска револуција 1848. године и збацивање орлеанске монархије, а затим децембра исте године избор Луја Бонапарте (каснијег Наполеона Трећег) за првог председника републике. Поред тога што је од младости Нервал био одушевљен наполеонским походима (што је експлицитно изражено и у првој верзији *Црногораца*), тек у другој, прерађеној и изведеној верзији долази до политичке тенденциозности појачане до неукуса. Промена режима, која се у међувремену догодила, сигурно је утицала на појачани бонапартистички занос и на још јаче подвлачење тезе која је постала политички пожељна у новом режиму.

Трансформацијом опере-комик у оперету, прво француску, а затим бечку, изругивање егзотичним странцима, који неуспешно настоје да постану Парижани или Бечлије, постаје један од главних извора комичности (поред исмевања буржуја који имитирају аристократе и послуге која изиграва господу). Код Жака Офенбаха (Jacques Offenbach, 1819–1880), бриљантног ствараоца француске оперете и хроничара карикатуралног наличја Другог царства, то је на пример у *Париском живоју* (*La Vie parisienne*, 1866), неспретни и провинцијални баронски брачни пар из заостале Шведске, жељан да осети забрањене сласти Париза (како се то данас каже, “сексуални туризам”), или необуздани бразилски копач злата (кога је неодољиво играо Жан-Луј Баро у својој режији ове оперете), решен да распе своје нагло стечено богатство на задовољства “престонице света”.

Нарочито су мету супериорног париског подсмеха представљале минијатурне провинцијске немачке кнежевине, на пример у Офенбаховој оперети *Велика војвојкиња од Геролиштајна* (*La Grande-Duchesse de Gerolstein*, 1867). Уосталом, и у ранијој француској хуморној литератури, суседи преко Рајне представљани су као приглуши и ружни, али надути и претенциозни (сетимо се само Волтеровог *Кандида*).

¹¹ *Du regard au texte*. Anthologie de textes français sur les pays et les peuples yougoslaves, choix de textes, traduction et commentaires par Mihailo Pavlović, Beograd 1983, str. 133–144, 374–384.

Вреди подсетити да су либрета обе поменуте Офенбахове оперете дело чувеног ауторског тандема Мејак – Алеви (Meilhac – Halévy), а да је Мејак, између обиља других позоришних дела свих могућих жанрова, аутор комедије *Аџашије* (*L'Attaché d'ambassade*), по којој је касније настала *Весела удовица*, о чему ће опширније бити речи.

Међутим, после француског слома у Француско-пруском рату 1871. године и уједињења Немачке, постало је бесмислено супериорно се изругивати немачким простацима. Осим тога, како је после пораза сјај француског Другог царства изгледео, центар оперете се премешта у Беч. Зато је требало наћи нови објект бечког оперетског изругивања.

Крајем деветнаестог века европска популарна литература, нарочито енглеска, налази нови мајдан сензација у областима које су данас назване Југоисточна Европа. “Локалитети у недавно уједињеним земљама попут Италије или Немачке изгубили су егзотичну чар, а популарној књижевности била су потребна места неискварена индустријализацијом. У општој *буржоизацији* која је начинила већи део Европе исувише досадним за романтично-пустоловне згоде, чинило се да је једино Балкан одолео ‘најезди углађене једноличности’, како је Х. Х. Манро (Саки)¹²... објаснио у једној од својих приповедака.”¹³

Егзотика, мистериозност, вампиризам, насилне промене владара и династија, политичке афере и династички скандали, фолклорни колорит, локални апсурди и парадокси и слично, усмеравају колонијалне путнике – авантуристе да се обрате Балкану, не би ли утолили глад културног тржишта за сензацијама и истовремено задовољили империјално осећање супериорности над “другостима малих разлика”. При том је аутентичност миљеа најчешће крајње произвољна, а слика “другости” обично извитоперена или просто измишљена, нимало скрупулозније него што су то радили писци из времена када је на располагању било далеко мање могућности за стицање сазнања о удаљеним крајевима. (Уосталом, и у данашње време, када су могућности стицања информација неограничене, срећемо се у неким холивудским филмовима са неопростивим брљотинама, када се приказују људи, обичаји и предели из наше околине).

Због тога се – из разлога оправдавања неограничених произвољности, али вероватно и због појачавања ефекта мистериозности, и најзад због избегавања одговорности (моралне или судске) – у западној романескној и позоришној литератури инспирисаној Балканом често избегава конкретно ситуирање радње у одређене постојеће државе и крајеве. Уместо

¹² Н. Н. Munro: *The Cupboard of the Yesterdays*, цитирано у књизи Весне Голдсворти.

¹³ Весна Голдсворти: *Измишљање Рурџијаније, империјализам машине*, Београд 2000, стр. 54.

тога, измишљају се фиктивне државе и народи, са измишљеним личним именима и локалитетима, која се ипак лако могу довести у везу са постојећим именима и ситуацијама, тако да се опет лако може схватити на кога се цела маскарада односи. Зато се гомиле авантуристичко-љубавних романа и оперета догађају у измишљеним земљама звучних назива као што су на пример Трансилванија, Склавонија, Кравонија, Илирија или нарочито Руританија, која постаје синоним за овакву оперетску географију. Ову појаву “наративне колонизације” у оквиру енглеске књижевности подробно и образложено анализира Весна Голдсворди у својој луцидној књизи *Измишљање Руританије*:

“Балкански светови наше маште насељени су британским творевинама. Трансилванија Брама Стокера¹⁴ и Руританија Антонија Хоупа¹⁵ несумњиво су најбољи производи настали у овом маштовитом преузимању Балкана, које је за нагло растућу издавачку индустрију на прелазу у 20. век, и касније за филмску индустрију, било исто тако значајно колико су налазишта дијаманата и злата у Јужној Африци била значајна за империјалну трговину¹⁶... Главни циљ многих таквих конструкција које се односе на Балкан... јесте да се путем инфантилизације или егзотизације балканског Другог пројектује представа о супериорности свега британског¹⁷.”

Ова појава је карактеристична за жанр оперете, ништа мање него што је то и за авантуристички роман. Управо су преко оперете, ушли у употребу термини као “оперетска краљевина”, или “–династија” или “–држава”, “оперетска политика”, “оперетска униформа” и слично. Ови термини се и данас понекад употребљавају при описивању неких апсурдних појава у државама створеним последњих деценија у овом делу Европе. Ипак, позоришно дело које најефикасније примењује овај метод оперетске географије и етнографије свакако је *Весела удовица* Франца Лехара, један од највећих позоришних хитова свих времена, и свакако најуспешније и најиграније дело богатог оперетског репертоара.

Весела удовица (*Die lustige Witwe*, 1905) композитора Франца Лехара (Franz Lehár, 1870–1948), по либрету Виктора Леона и Леа Штајна (Viktor Léon, Leo Stein), појавила се у тренутку када је изгледало да је оперета као жанр на издисају. После француске сатиричне оперете Жака Офенбаха и “златног доба” бечке оперете Штрауса и бројних других успешних стваралаца, која је деценијама суверено владала позорницама, на крају

¹⁴ Bram Stoker: *Drakula*, Beograd 1984.

¹⁵ Anthony Hope: *The Prisoner of Zenda*, Bristol–London 1894.

¹⁶ Весна Голдсворти: *истио*, стр. XIV

¹⁷ исто, стр. 196.

ХІХ века изгледало је да се успешна формула истрошила. Од силног понављања успелог модела дошло је до замора материјала. Уместо сатиричног париског верва и двосмислене и подсмешљиве бечке маскарале, пуне животне радости и аутоироничног подтекста, појављују се малограђанска лакрдија и псеудо-монденски флерт. Када је изгледало да ће се овај жанр високе коњунктурности угасити, *Весела удовица* је отворила “сребрно доба” оперете и постала синоним за успешну оперету нове епохе, као и најславније, најцењеније и најиграније дело укупног оперетског репертоара, поред *Слејоџ миша* Јохана Штрауса сина.

Композитор Франц Лехар је био типични производ аустро-угарског миљеа и његове “веселе апокалипсе”, како је велики романописац Херман Брох (Hermann Broch) у свом делу *Хуџо фон Хофманстјал и његово време* назвао последње деценије црно-жуте монархије.¹⁸ Чувени Зигфрид Кракауер (Siegfried Kracauer), познат међу филмолозима као писац културне књиге о немачком експресионизму *Од Калиџарија до Хиллера*, у свом биографском делу *Жак Офенбах или тајна Друџоџ Царсџива*, закључује: “Оперета је могла доћи на свет, јер је друштво, које ју је породило, имало црте оперете.”¹⁹ Карактеристично је да је оперета свој највећи процват доживљавала у друштвима раскошног сјаја, који је преходио катастрофи (француско Друго царство или хабсбуршка монархија на свом блиставом заласку).

Виктор Леон, један од либретиста *Веселе удовице*, припадао је бечком литерарном модернистичком серклу *Млади Беч (Jung Wien)*, у коме су били и Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Херман Бар и многи други аутори бечке сецесије, као и будући импресионисти и експресионисти. Тако је Леон из прве руке био упознат са тематским преокупацијама аустријских модерниста, у које је свакако спадала и криза сексуалитета, као и одбацивање идеологије капитала. Реакција на ове кризне теме била је у некој врсти декадентног естетизма, између резигнације и ироније, у атмосфери “радосне меланхолије”, како је то у свом есеју *Млада Аустрија (Das junge Österreich)* назвао Херман Бар (Hermann Bahr), један од значајних позоришних писаца и хроничара бечке сецесије²⁰. Аустријски историчар Мориц Чаки (Moritz Csaky) у свом делу *Идеологија ојерџе и Бечка Модерна* чак закључује да је *Весела удовица* на свој забавно-иронични начин заправо популарисала дух и сензибилитет аустријских модерниста²¹. Колико је релативизовање брачног и

¹⁸ Наведено у тексту: Erik Adam: *La mélancolie joyeuse, Franz Lehár et son époque. Die lustige Witwe*, Opéra de Paris 1997, str.34.

¹⁹ Siegfried Kracauer : *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, Paris 1937.

²⁰ Наведено у претходно поменутом тексту Ерика Адама, стр. 39.

²¹ Moritz Csaky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien 1996.

финансијског морала у *Веселој удовици* било провокативно у односу на конзервативне појмове говори и податак да је Theater an der Wien у првом тренутку одбио да постави ово дело на репертоар, и тек је тврдоглаво убеђивање од стране Виктора Леона истопило отпор управе позоришта.²²

Лехар је такође био производ аустро-угарског културног “мелтинг-пота”. Од родитеља пореклом из Моравске, рођен у месту Комаром у тадашњој Угарској (данас Комарно у Словачкој), школован у Прагу (између осталих код Дворжака), каријеру успешног војног диригента градио по гарнизонима широм двојне монархије (Лошонц, Пула, Трст, Будимпешта, Беч), да би после светског успеха *Веселе удовице* даље наставио као елитни бечки стваралац профитабилних оперета и умро 1948 у чувеној аристократској аустријској бањи Бад Ишл (Bad Ischl), задржавши притом током целог живота мађарско држављанство. После *Веселе удовице* написао је више успешних оперета, од којих су се неке задржале као део текућег репертоара, као што су *Гроф од Луксембург*а (*Der Graf von Luxemburg*, 1909), *Циџанска љубав* (*Zigeunerliebe*, 1910), *Паџанини* (1925), *Царевих* (*Zarewitsch*, 1927), *Фредерика* (*Friederike*, 1928), *Земља смешка* (*Das Land des Lächelns*, 1934) и *Ћудиџа* (*Giuditta*, 1934). Међутим, ниједно од наведених дела не може се мерити са *Веселом удовицом*, ни по сензационалном успеху, ни по свежини, иронији и шарму, који су учинили да су у овом фриволном делу могли уживати и многи велики умови и суптилне естетике.

Мало је рећи да је *Весела удовица* харала позоришним сценама. После Европе освојена је и Северна и Јужна Америка. Био је то један од највећих и најкомерцијалнијих позоришних успеха свих времена. При том она није делила судбину неких других комерцијалних хитова, који су се после бљеска у својој епохи касније угасили. Успех *Веселе удовице* био је трајан, преносио се у наредна времена и ширио као зараза, и није зависио ни од тога да ли је био рат или мир, да ли је негде владало обиље или сиромаштво, нити од тренутно владајућег уметничког укуса. Штавише, успех *Веселе удовице* се одразио и на оно што се данас назива адвертајзинг, брендови, маркетинг и слично. Појавиле су се модне креације инспирисане костимима главних јунака ове оперете, појавиле су се ципеле које су понеле име *Веселе удовице*, затим шешири, рукавице, лепезе, бонбоне, па чак и женско доње рубље.

Ипак, усред општег одушевљења *Веселом удовицом*, догодило се и нешто сасвим неуобичајено за оно време. Приликом првог извођења у Бечу 1905. године, група црногорских студената је приредила демон-

²² Податак из текста Ерика Адама.

страције, којима су протестовали против, по њиховом утиску, увреде коју ова оперета наноси црногорском народу и држави.²³

Прича *Веселе удовице* догађа се у париској амбасади измишљене државе Понтеведро. Главни град дотичне државе је Летиње. Амбасадор се зове Мирко Зета, а главни јунак, аташе амбасаде је гроф Данило Данилович. Канцелиста амбасаде, приглупи, али и лукави буфо-интригант, задужен за закулисне прљаве послове свог газде амбасадора, зове се ништа мање него Његуш (Njegus). На пријему у амбасади црногорски (чак не понтеведрински) играчи и играчице играју коло, на врхунцу забаве појављују се и гуслари (guslaren), весела удовица пева чувену песму о вили (Vilja), и тако даље, и тако даље.

Не треба много проницљивости да се иза ове шараде открије да је Понтеведро прозирна римована скривалица за Монтенегро. Овога пута то није била нека недефинисана оперетска фиктивна Руританија, или слично, за коју се само зна да је у пределу Балкана. Овога пута се сасвим тачно могло разумети да се ради о једној конкретной, постојећој држави, која носи, само “да се Власи не сете”, односно да би се избегла могућност легалних или дипломатских последица, звучно име Понтеведро. Закулисно се говорило да је прича *Веселе удовице* инспирисана авантурама црногорских принчева у Паризу, који су се наводно више занимали за ноћни живот у “Максиму”, него за своје образовање или за државне послове. Уосталом, свакако није случајно што главни јунаци ове оперетске запетљанције носе имена аутентичних тадашњих црногорских принчева, Данило и Мирко. (За престолонаследника Данила кружила је закулисна прича по бечким салонима да је своју супругу заточио у психијатријску болницу, да би могао да се посвети животу у “Максиму”²⁴.)

При том, ситуирање приче у привидно имагинарни Понтеведро, ослобађа ауторе обавезе скрупулозности приказивања амбијента и локалног колорита. Тако се у оперети појављују и друга имена, која имају тек општесловенски призив. Поједини словенски музички или фолклорни мотиви тек су даље или ближе асоцијације. Пре него на Балкан, оне упућују на музичку традицију западних Словена, коју је Лехар добро познавао из доба свог детињства у Словачкој, студија у Прагу, и из своје каријере диригента војних оркестара проведене, између осталог, у Пули и Трсту. Ликови *Веселе удовице* чак повремено изговарају неке узречице на свом домаћем језику, или певају поскочице из своје отаџбине, државе

²³ Податак из књиге Весне Голдсворти.

²⁴ Податак из монографије-програма за представу *Веселе удовице* у париској Опери 1997. године.

Понтеведро. Тако се на пример обраћају једно другом са “*gospodin*”, односно “*gospodina*”, (уз претпоставку да се словенске именице мушког рода суфиксом – а претварају у женску аналогију); поздрављају се са “*dobre vecer vam selim*”, односно на другом месту “*zelim*”; на врхунцу забаве у амбасади певају “*mi velimo da se veslimo*”; обуздавају један другог са “*romali, romali*” (што опет има чешки призив), и слично.²⁵

Аутори у тадашњој Аустро-Угарској сигурно нису били без могућности да се на једноставан начин обавесте о језички тачним изразима народа који их је инспирисао, а то ипак нису учинили. То значи да су просто сматрали да то није важно. Овај приближни начин (отприлике, “како Мали Ђокица замишља”), ослобађао је с једне стране обавезе, а с друге стране још је више одговарао жанровском моделу поигравања материјом, те бајковитости приче и обликовању живописних, луцкастих типова.

Интрига *Веселе удовице* одвија се око једне и данас тако добро познате теме у многим, па и нашим крајевима: банкрот државе, и како га спречити. Наиме, држава Понтеведро налази се пред банкротом. Једини спас је спречити да се Хана Главари, млада удовица најбогатијег човека на свету и Понтеведринка пореклом, уда за неког од бројних ловаца на мираз из редова париске пропале аристократије. Тиме би се омогућило да њени милиони остану у понтеведринској банци и држава би тиме била спасена. Париска амбасада добија тајни задатак: по сваку цену и свим средствима сачувати новац “веселе удовице” Амбасадор даје тајни патриотски задатак грофу Данилу, секретару амбасаде, иначе, како би се то данас рекло, “плејбоју”, заводнику са репутацијом, ревносном посетиоцу “Максима”, конзументу шампањца и интимном пријатељу бројних париских гризета. За спас отаџбине, он мора да се жртвује, да заведе “веселу удовицу”, ожени се њом и сачува њене милионе за безбрижни живот Понтеведринаца.

Невоља је у томе, што су некада, у раној младости, Данило и Хана били у страсној љубави. Како та љубав између младог понтеведринског аристократе и сиромашне девојке није била друштвено прихватљива, он ју је, на наговор породице, одбацио, а она се бацила у велики свет, у коме је, између осталих кавалера, пронашла и најбогатијег човека на свету, очарала га и навела га да се њоме ожени. Сада су се улоге обрнуле. Она је “весела удовица”, мажена, обожавана и прошена, а он је пропали аристократа, без икакве перспективе, па и без икаквих жеља, сем за тренутним кафанским проводом. Може се приметити да је основна матрица заплета слична као и у Диренматовој *Посејџи сјајне даме*, наравно уз све жанровске разлике, јер је Клари Заханасијан код Диренмата циљ да

²⁵ *Die lustige Witwe*, Opéra de Paris 1997.

казни смрћу свог некадашњег заводника, а Хана жели да се освети тиме што ће Данила, који ју је некада завео, па напустио, поново освојити, овога пута дефинитивно. Данило ипак није никада заборавио своју прву љубав, и зато му тајни задатак тешко пада. Он сада треба да заводи жену коју је некада немилосрдно одбацио, у ситуацији када она може помислити да он то чини због њених милиона, као што то чине и сви други њени аристократски просиоци. У компликованом склопу догађаја, развија се и секундарна интрига око прељубе амбасадорове жене, којом приликом Хана, као слободна жена, која самостално располаже својим иметком и својим наклоностима, у ситуацији када амбасадорка треба да буде затечена ин флагранти на љубавном састанку у баштенском павиљону, учествује у замени личности и преузима на себе љубавну аферу. (Опет аналогија са заменом љубавних парова у вртним павиљонима у Бомаршеовој и Моцартовој *Фиџаровој женидби*.) За разлику од осталих отмених просилаца којима тај инцидент уопште не смета, Данило, мучен љубомором начини велики скандал и одустаје од свог патриотског задатка, без обзира на последице које могу уследити.

Као свој последњи адут, “весела удовица” приређује маскенбал у својој палати, који се аранжира у амбијенту блиском Данилу: у имитацији “Максима”, у којој ће најотменије даме играти улоге париских гризета. На врхунцу забаве, Хана треба да одлучи за кога ће се удати, али пре тога саопштава, да по тестаменту њеног покојног мужа, у случају удаје она губи сав иметак. Сви њени париски племенити обожаваоци тренутно одустају од просидбе. Једини Данило доживи олакшање. Сада слободно може да јој каже да је воли и да је запроси, јер она више неће имати милионе. “Не сасвим”, одговара Хана и разјашњава детаље. Наиме, према покојниковом тестаменту, у случају удаје сав новац ће постати власништво њеног новог мужа. Тако Данило истовремено осваја вољену жену, спасава отаџбину и стиче богатство, иако је био једини који се није полакомио на милионе.

Као у бајкама, једино онај шерет-будала који није био похлепан добија цареву кћер и богатство, а као у оперетама остварење срећне љубави увек је везано и са новцем. С тим, што су у овој причи шерет-будала и царева кћи раније били у обрнутим позицијама, што додатно усложњава њихове односе и даје више могућности за обрте, љубавна лукавства и изливе емоција. На крају, како то каже Мелина Меркури у чувеном филму Жила Дасена (Jules Dassin) *Никад недељом*, сви оду на море. Данило и Хана ће даље срећно живети, а отаџбина ће моћи безбрижно да троши милионеркино неизмерно богатство.

Либрето *Веселе удовице* Леона и Штајна није, међутим, потпуно оригиналног порекла, него је створен по мотивима некада много игране комедије Анри Мејака *Аџашије* (*L'Attaché d'ambassade*, 1862), чију фабулу, бар у главној интриги, оперета прилично верно следи, али је смешта у други, понтеведрински амбијент.

Француски писац Анри Мејак (Henri Meilhac 1831–1897) један је од оних позоришних људи који су неуморно, и у своје време са успехом, стварали индустрију париског булеварског театра. Као и већина сличних аутора тога доба (међу којима су и Лабиш и Фејдо), најчешће је стварао радионички, у тандему. Мејаков најчешћи ко-аутор био је Лидовик Алеви (Ludovic Halévy 1834–1908), такође успешни булеварски писац. Овај стваралачки тандем функционисао је двадесетак година, током којих је из њихове радионице изашло много комедија и водвиља, које су одликовали врцава машта и прави дефиле духовитих ликова изниклих из париског високог друштва и полусвета. Између тих комада издвајамо за ову прилику комедију *Бразилијанац* (*Le Brésilien*, 1863), преко које је у париску позоришну моду ушао тип егзотичног дошљака из Латинске Америке, неприлагођеног салонским европским манирима. (Још једна варијанта странца, који је комичан јер је друкчији.) Овај тип се потом појављује у низу сценских приказа, између осталог у Офенбаховој оперети *Париски живоџи* (по либрету самих Мејака и Алевија), као и у популарним Фејдоовим водвиљима, као што су *Пас на ланцу* (*Un Fil à la patte*) и *Буба у уху* (*La Puce à l'oreille*). Такође треба поменути и водвиљ Мејака и Алевија *Вечера у зору* (*Le Réveillon*, 1872), јер је касније по њему настала Штраусова оперета *Слеџи миш*.

Праву славу Мејак и Алеви су достигли као аутори либрета за већину Офенбахових оперетских успеха, као што су *Леџа Јелена* (*La Belle Hélène*, 1864), *Пуђобради* (*Barbe Bleue*, 1866), *Велика војвођикиња од Геролштајна* (*La Grande Duchesse de Gerolstein*, 1867), *Перишола*, (*La Périchole*), по Меримеовој комедији *Кочије светиоџи причешћа* (*Le Carrosse du Saint-Sacrement*) из циклуса *џо иџанским моџивима Позоришће Кларе Газул* (*Le Théâtre de Clara Gazul*), затим већ поменути *Париски живоџи* (*La Vie parisienne*, 1868). Круна њиховог доприноса “лирском”, како то кажу Французи, односно музичком позоришту, свакако је либрето за култну оперу Жоржа Бизеа *Кармен* (*Carmen*, 1875), опет по делу Проспера Меримеа. (Уосталом, још поводом *Перишоле* пала је јетка реплика да је логично да се на једном делу нађу два уметничка љубимца Другог царства и царског пара лично – Мериме и Офенбах. Мејак и Алеви су били њихова посредна веза.)

Аџашије спада у мањи број дела која је Мејак сам написао, без радионичког сарадника. Радња је смештена у париску амбасаду немачке кне-

жевине Биркенфелд. Већ је поменуто како су у француској литератури и колоквијалним анегдотама минијатурне немачке монархије биле предмет исмевања, некад суптилнијег, а некад сасвим грубог (као што је то случај и у *Великој војвојкињи од Геролишјајна*). Неотесаност немачке провинцијалне аристократије и дипломатије посебно је пружала материјал за задовољавање француског осећања супериорности за време краткотрајног сјаја Другог царства. Уосталом, кнежевина Биркенфелд није потпуно измишљена. Она је постојала вековима у области јужне Рајне, у доба Наполеона је чак била припојена Француској, а касније је била изолована енклава која је припадала војводству Олденбург. Литерарна “измишљотина” је била самосталност наводне кнежевине Биркенфелд и самим тим њена амбасада у Паризу и све друго што из тога следи. Иначе, кнежевина Биркенфелд је по попису од 1900 године имала око 42 хиљаде становника. У шароликом геополитичком простору немачких државица до уједињења 1871. године, постојале су минијатурне монархије чије становништво није прелазило овај број. Што значи да је постојање самосталне кнежевине Биркенфелд, у доба када ни најученији људи нису знали да наведу имена свих патуљастих немачких држава, било сасвим плаузибилно.

Прича комедије *Аиша* садржи све елементе главне интриге *Веселе удовице*: амбасада, претећи банкрот државе Биркенфелд, заводљива богата удовица, дипломатска завера обраћивања удовице ради спаса отаџбине, раскалашни аташе који се први пут у животу искрено заљубљује, али не сме то да призна да не би испао ловац на мираз, прељуба амбасадорове супруге, чију част спасава удовица излажући се компромитацији, и најзад срећан расплет, којим су сачувани и љубав и новац и част амбасадора и благостање отаџбине. Наравно, и овде је импулс интриге мотив богате удовице. Жена која је пожељна, духовита и богата, а као удовица самостално располаже својим иметком, нарушава утврђени поредак ствари. Она постаје друштвени инцидент који угрожава хијерархију устаљених вредности. Самосталност веселе удовице, као и самосталност других драмских удовица у сличној ситуацији (на пример Кларисе у Корнејевој комедији *Удовица*, или Селимене у Молијеровом *Мизантропу*) доноси турбуленцију и прети друштвеној равнотежи. Зато и драматуршка интрига, вођена од стране писца, и интрига, односно завера вођена од стране ликова биркенфелдске (касније понтеведринске) амбасаде иде за тим да весела удовица изгуби самосталност располагања собом и својим иметком и да се тако опет успостави друштвено прихватљива ситуација.

Колико год да се главна интрига *Аиша* пресликава на причу *Веселе удовице*, Мејаков комад је ближи ироничној, али опет романтичној ме-

лодрами, у којој је искрена љубав јача од свих других искушења модерног света, док је у циничном и фриволном свету Лехарове оперете ипак капитал главно божанство коме се сви клањају и то се чак бестидно јавно декларише (као у Нушићевом *Мисџер Долару*). Гроф Пракс, главни јунак из биркенфелдске амбасаде (будући понтеведрински Данило) чак доживљава преображај и прочишћење, као неки “блудни син”, и о томе се реторички исповеда, слично Мисеовом “детету свога века”: “Једног дана развратник је клекао пред ваше ноге. Када је устао, развратник је постао човек, јер је заволео. Веровао сам да немам срце, ви сте ми доказали да га имам...”²⁶, и тако даље и тако даље. Оперетски Данило, чак и када би само наслутио такво покајничко осећање, никада то не би формулисао, ни себи, а камоли другима. Чак и његова изнуђена финална изјава љубави има иронично-шеретски смисао, и далеко је од било каквог покајања или признавања кривице.

Постоји још једна карактеристична разлика између ова два дела: у Мејаковом *Аџашеу* блистава удовица, која својом лепотом, интелигенцијом и духовитошћу (да не заборавимо, и новцем!) врти око малог прста цело високо париско друштво, наравно не може бити биркенфелдска “урођеница”, односно провинцијска Швабица. Она је рођена Парижанка, именом Мадлена Палмер, која је преко свог покојног мужа постала биркенфелдска снаја, али је остала париска светска дама. Хана у *Веселој удовици*, напротив, пролази пут од припросте балканске девојке до најбогатије жене на свету. Она је сачувала “урођенички” темперамент, непоштовање конвенција (које се претвара у ексцентричност), отвореност и спонтаност (на граници непристојности), али се све то прашта, јер је покривено њеним шармом (и наравно њеним новцем).

Мејаков комад је до француско-пруског рата доживео велику популарност на париској позорници. Међутим, после француског пораза и пада Другог царства, комад је нагло нестао са репертоара. У Француској је постало неподобно изводити на позорницу немачке официре и њихове униформе. Чак ни њихово исмевање, после дебакла и понижења у француско-пруском рату и оснивања Немачког царства, није више могло да звучи ни забавно ни уверљиво. Комад је, међутим, наставио да живи на немачким и аустријским позорницама. Али у немачком преводу комада (*Der Attaché*) радња је смештена у париску амбасаду неке неименоване државе, која не мора бити из немачког подручја.²⁷ У таквој верзији, у преводу Михаила Р. Поповића, Мејаков комад је доспео и до наших

²⁶ Henry Meilhac: *Der Attaché*. Deutsch von Dr. Förster. Leipzig, Reclams Universal-Bibliothek, str. 75

²⁷ Нажалост, до Мејаковог комада *Аџаше* дошли смо само у немачком преводу.

позорница. Под насловом *Граф Пракс* (према имену главног јунака) комад је у Народном позоришту у Београду први пут игран 1886. године, а затим је обнављан 1898, 1901, 1905 и 1910 године, што говори о његовом успеху код публике. Први пут је режија овог комада поверена Светиславу Динуловићу, а насловну улогу је у свим набројаним извођењима играо Миодраг Гавриловић, дугогодишњи носилац “господског” репертоара, који је касније потписивао и режију. Неодољиву удовицу играла је све до 1905. године Вела Нигринова, уврстивши тако Мадлену Палмер у галерију својих улога великих светских дама. При последњој обнови 1910 године улогу удовице преузела је Мара Таборска.

У оперетској верзији Франца Лехара, прича о веселој удовици и завеном заводнику ширила се као пожар сценама Европе и Америке (чак и за време пожара Првог светског рата). За прве две године од свог настанка играна је у око 500 позоришта око 18.000 пута, и то на тридесет различитих језика.²⁸ У Париз је *Весела удовица* стигла тек 1909, четири године после бечке премијере. Узрок тог одлагања је био у томе што аутори првобитног либрета Леон и Штајн нису регулисали ауторска права за адаптацију Мејакове комедије. Када је то питање разрешено, дошло је и до тријумфалног париског извођења, које је међутим било у битно друкчијем облику од бечке оригиналне верзије.

Све до новијих времена у оперетској пракси постојао је обичај да се при новим извођењима либрето веома слободно третира. Не само да је било скоро легитимно да се убацују актуелне локалне екстемпорације, или мењају имена личности, да се пишу нови текстови на постојеће мелодије, него је често читав либрето пролазио кроз темељне прераде, које су полазиле од претпостављеног укуса локалног гледалишта. Понекад је од адаптирања адаптација и разних варијанти у преписаним позоришним текстовима тешко установити шта је заправо био оригинални либрето. Такву судбину је имала и *Весела удовица*.

У француском булеварском позоришту уопште, сем кад се радило о случајевима великих класика или текстовима проверене литерарне вредности, прихваћена је била пракса да се страни, на пример амерички комерцијални драмски текстови не преводe, него се слободно адаптирају или чак смештају у локални француски амбијент (као некада код Срба посрбе). Тако француски продуценти, приликом припрема за прво извођење *Веселе удовице* нису имали поверења у либрето Леона и Штајна, дајући предност свом земљаку Мејаку. Зато су адаптацију оперете поверили својој добитној комбинацији, ауторском тандему Флер и Кајаве

²⁸ Podatak iz teksta: Didier Roumilhac: *Belle époque pour les Viennois*. Revue *Opérette*, number 88, juillet 1993.

(Robert de Flers 1872–1927, Gaston Armand de Caillavet 1869–1915), који су стекли име на париским позорницама као аутори комада, који би се жанровски могли означити као мешавина водвиља и комедије нарави или сентименталне комедије. Флер је, иако је у својој комедији *Зелено одело* (*L'habit vert*) исмејао Француску академију, и сам касније био изабран за академика, или како то Французи кажу, за бесмртника, што само говори о дигнитету који Французи придају булеварским жанровима.

Флер и Кајаве су у својој адаптацији вратили причу за неколико ко-рака првобитном извору и начинили неку врсту компромиса између Мејакове комедије и либрета Леона и Штајна. Држава у чијој се париској амбасади догађа радња сада је неодређено словенски означена, и не зове се више Понтеведро (то јест у извесној мери губи директну везу са црногорством), него добија модерно звучно име Марсовија, што асоцира на неке далеке светове и народе, који као да су са друге планете. Могуће је да је томе кумовала и тада актуелна политичка ситуација, односно заплетени односи европских сила око босанско-херцеговачке анексионе кризе, па је можда сувише директна асоцијација на Црну Гору могла некоме зазвучати исувише деликатно, или чак опасно. И ликови у амбасади су променили имена, која сада више подсећају на руске, него на балканске корене. Ипак, и у овој француској варијанти сачуване су понеке искривљене српске речи, као и коло, из оригиналног либрета. Сама удовица, као ни код Мејака, није ни овог пута “урођеница”, него је америчка авантуристкиња Мисја Палмијери (код Мејака Мадлен Палмер), која је удајом, а затим удовиштвом постала најбогатија и најмоћнија жена на свету.

Оно што је за добре познаваоце оперете највећи узмак од брижљиво дизајнираног артефактног света првобитне бечке *Веселе удовице* свакако је концепција трећег чина у преради Флера и Кајавеа. Док у првобитној верзији Хана у својој палати инсценира амбијент “Максима”, то јест аранжира театрализовану, скоро виртуелну варијанту париског ноћног локала, у којој најтоменије даме из амбасаде играју улоге неваљалих гризета из “париских кабарета” (не би ли се Данило осетио као код куће и осмелио да отвори срце), у адаптацији Флера и Кајавеа удовица Мисја води своје госте у прави “Максим”. Уместо могућности за стварање духовитог и маштовитог артифицијелног дизајна позоришта у позоришту, добијамо много једноставнију варијанту, која се своди на више или мање верно пресликавање оригиналног амбијента “Максима” без играња двоструких улога.

И поред сличних поједностављивања и уопштавања, *Весела удовица* је ван Средње и Источне Европе своје највеће успехе постигла углавном у овој француској варијанти, која је дуго важила у земљама латинске и ан-

гло-саксонске културе као легитимна и једина која је употребљива. Тек у најновије време, када је у свету музичког театра завладала потреба да се представе изводе у што је могуће више оригиналним драматуршко-музичким верзијама и врше се темељна истраживања да се успоставе или реконструишу понекад занемарене или затурене верзије првобитних партитура и либрета, чак је и велика Париска опера напустила пофранцужену обраду *Веселе удовице* и поставила дело држећи се првобитног бечког музичког и говорног текста.

Успех француске варијанте Флера и Кајавеа допринео је да *Весела удовица* стекне статус митског мотива. Најбољи доказ тога је чињеница да су се у годинама након париске премијере појавиле на париским сценама и у кабареима десетине представа, скечева, варијететских спектакла и слично, смишљених као пародирање Лехарове оперете. *Весела удовица*, и сама на изврстан начин производ пародијског духа, постала је, као и сви велики митови, предмет травестијског извртања и пародијског пастиша, под насловима као што су *Невесела удовица*, *Двосџрука весела удовица*, *Ни весела ни удовица*, *Жалосна удовица*, *Весели удовац*, и слично.

За нас посебну пикантерију представљају сцене са шифрованим депешама, којима се са марсовијског двора дају налози амбасадору да исплете заверу, којом би се уловила у мрежу весела удовица и њени милиони.²⁹ Реч је о виртуозном поступку, проишлом из механике водвиљске логике, математички егзактне у својој надреалистичкој апсурдности, касније примењиваној код Јонеска и других писаца театра апсурда. Сцене са депешама у француској варијанти *Веселе удовице* скоро су идентичне са читањем телеграма у Нушићевом *Сумњивом лицу* (“Плава риба, свастикин бут, кљукана династија” и тако даље). Било би вредно истраживања да ли се ради о већ раније постојећем водвиљском моделу, као и да ли је досетка са телеграмом постојала и у првобитном Нушићевом загубљеном рукопису из 1888. године (значи пре *Веселе удовице*), или се појавила тек у верзији играној први пут 1923. године (после *Веселе удовице*).

Наравно да је глобални комерцијални успех *Веселе удовице* морао да испровоцира и америчке филмске продуcente, вечито гладне да нађу материјал који ће се добро уновчити. Тако се и моћни Метро Голдвин Мајер одлучио 1924. године да уђе у један од својих тадашњих најскупљих пројеката. Сценарио и режија били су поверени великом филмском чаробњаку Ериху фон Штрохајму (Erich von Stroheim). Он је и поред претходног неспоразума са продуцентима и финансијског губитка филма *По-*

²⁹ *La Veuve joyeuse*, adaptation française de Robert de Flers et Gaston de Caillavet, Opéra de Marseille 1995, str. 32, 73.

хлеја, важио за највећи ауторитет за представљање носталгично-гротескне слике аустро-угарског аристократског и грађанског амбијента, пуног сентименталности, али и бизарности и чак перверзије. За носиоце главних улога одређене су велике звезде немог филма Ме Мари (Maе Murray) и Џон Гилберт (John Gilbert).

Цела идеја око екранизације једне оперете у доба немог филма неупућенима може да зазвучи у најмању руку неспретно. Међутим, не треба заборавити да су пројекције немих филмова (бар у пристојним биоскопима) биле праћене музичком подлогом, мањим или већим оркестром, или бар клавиром. За амбициозније подухвате посебно је компонована музика, често и од стране познатијих композитора. Тако је и ова прва филмска *Весела удовица* имала као пратећи материјал посебну оркестарску партитуру насталу адаптацијом оригиналне Лехарове музике.

Штрохајмов декадентно-ексцентрични дух и његов укус за спектакуларно, за фриволно, за гротескно и за морбидно у овом филму су се размахнули пуном снагом његове барокне визуелне маште. Ова прва филмска *Весела удовица* била је не само одушевљено дочекана од стране тадашњих критичара, него је имала и огроман комерцијални успех, највећи и редак у Штрохајмовом стваралаштву. Он лично, међутим, није имао никакву зараду од овог филма. Продуценти су суму која је требала да припадне Штрохајму (25% од профита филма) “пребили” са спектакуларним губитком који је произвео његов претходни филм *Похлеја*. Он је годинама, у неколико наврата, започињао безнадне спорове око тога, али је на крају остао празних руку. У ствари, још је добро и прошао, јер се чак помињало да би Метро-Голдвин-Мајер могао имати права да њега сматра дужником, због финансијског фијаска не само *Похлеје*, него и других филмова.³⁰ Иако је Штрохајм стално био оптуживан за претеране трошкове својих филмова, чак и када су производили профит, једина ствар која му није стављана на душу био је један необичан судски процес око *Веселе удовице*, који је МГМ изгубио.

У свом сценарију, који је у конструкцији приче у огромној мери надградио оригинални либрето, Штрохајм је, после Понтеведра и Марсовије, радњу сместио у фиктивну државу, коју је назвао Монтебланко (Monteblanco), што ће рећи Бела Гора. Сличност је овога пута била исувише провидна, тим пре што се у филму, поред осталих коинциденција, појављивао и белогорски двор и на његовом челу сасвим препознатљива имена – династија Петровић, краљ Никита и краљица Милена, као и принчеви Данило и Мирко. Препознатљивост је била тако очигледна да је то већ представљало добру основу за судски поступак. Црногорски

³⁰ Податак из књиге: Richard Koszarski: *The Man You Loved to Hate*, Erich von Stroheim and Hollywood, Oxford University Press 1983

престолонаследник у изгнанству принц Данило је, 1930. године, пред једним француским судом поднео тужбу против продуцента а МГМ бива осуђен да плати глобу од 100.000 франака, што је износило свега 4.000 тадашњих долара.³¹ Претходно је принц Данило успео да спречи да филм буде приказиван у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (као и у Италији, због породичних веза црногорске династије Петровић-његош и италијанске краљевске династије Савоја). Тако овај филм, који је привукао огроман број гледалаца и пожњео значајан приход, нису имали прилику да виде гледаоци у нашим крајевима.

Нису само имена побудила гнев црногорске краљевске породице. Штрохајмов филм се у највећој мери бави предисторијом основне оперетске приче. Од 477 сцена у филму, 308 се догађа пре него што започиње радња у оригиналном либрету³², а и после тога прича води веома далеко од првобитног оперетског сижеа. Предисторија, односно прича како су се некад упознали и заволели белогорски принц заводник и будућа весела удовица, догађа се наравно у држави Монтебланко.

Јунакиња, будућа весела удовица, није белогорска урођеница, него је америчка, што значи светска, еманципована варијететска играчица, Сали О'Хара, која је дошла да приреди плесни наступ у Опери Беле Горе(!). Наравно, пошто се ради о неком филму, певане делове често замењује плес, па је опредељење за играчицу сасвим логично и ефикасно. Главни јунак у овом филму је удвојен, као нека врста светле и тамне стране исте личности. Принц Данило има и старијег кузена, престолонаследника Мирка, који је нека врста Данилове тамне сенке, или алтер ега. Обојица су распусници, али док је Данило ведар, доброћудан и шармантан, Мирко је мрачан, зао и насилан. Обојица се фатално заљубљују у Американку, али она наравно поклања своју наклоност симпатичном Данилу, који је спреман да се ожени њом. Разумљиво, краљ и краљица не допуштају такав брак, и после мучне дворске породичне свађе успевају да убеди Данила да побегне са венчања.

Док Сали, већ у венчаници, чека свог вереника, злослутни принц Мирко јој одушевљено доноси вест о отказивању венчања. Да би избегла Мирка, Сали прихвата брачну понуду дегенерисаног барона Садоје, човека огромног богатства, чији милиони издржавају државу Белу Гору. Он је физички, духовни и морални богаљ, слика и прилика онога што чека развратнике, као што су Данило и Мирко, када им прође младост; али баронови милиони обезбеђују моћ, и зато Сали прихвата његову

³¹ Податак из исте књиге.

³² Податак из исте књиге.

руку. У првој брачној ноћи барона погађа мождани удар, он остаје парализован и после неколико месеци умире сладострасно уживајући у Салиним ексцентричним ципелама. Она остаје пребогата наследница, практично власница целе државе, и одлази за Париз, да ужива у својој моћи и милионима.

Тек овде интрига преузима неке моменте из оригиналног либрета Леона и Штајна. Принц Данило, пошто је позната Салина наклоност према њему, добија тајну државну мисију да преко амбасаде у Паризу обнови своју везу са Сали и спречи да њен новац пређе у руке неких страних авантуриста или пропалих аристократа, који је неуморно опседају. Развија се познати заплет, уз много алкохола и скоро делиричних Данилових стања. Међутим, у Паризу је и принц Мирко, кога Сали користи да би начинила Данила љубоморним. Најзад долази и до двобоја између двојице кузена, Данило пуца у ваздух, али одмах затим пада погђен од Мирка.

Штрохајм је касније изјављивао да је желео да се овде филм заврши, али да су продуценти инсистирали на срећном расплету. Такође је много касније тврдио да никад није желео да снима овај филм, и да је то учинио само да би спасао своју породицу од гладовања. Ричард Косарски (Richard Koszarski) у својој књизи *Човек кога сīе волели да мрзишће – Ерих фон Штрохајм и Холивуд*, оповргава ове изјаве и тврди да се ради о мистификацијама, каквих је иначе бивало у Штрохајмовој каријери. Наиме, по тврдњи овог аутора идеја за овај филм је потекла од самог Штрохајма, који се први обратио продуцентима, као што и секвенце са расплетом филма постоје у његовом првобитном рукопису сценарија.³³

Било како било, после париског двобоја прича филма креће све више сензационалистичким путем (Штрохајм је касније објашњавао да је у овом филму потпуно напустио реализам, значи и логику могућег и вероватног). Краљ Беле Горе изненада умире, а престолонаследник Мирко током погребне процесиије бива убијен од стране фанатичног атентатора. Данило, који се успешно опоравља од ране у двобоју, неочекивано постаје краљ и сада може да се ожени удовицом. Финале филма је снимљено у техниколору, и приказује Данила и Сали у крунидбеној процесиији. Присутне су и почасне војне јединице разних земаља, међу њима наравно и амерички маринци. Они салутирају застави са звездама и пругама, а Сали свечано љуби америчку, а потом и белогорску заставу, док народ кличе понесен одушевљењем.

³³ Податак из исте књиге.

Иако је у завршној верзији филма било изостављено финално љубљење заставе (иначе предвиђено у Штрохајмовом сценарију), није било тешко прочитати значења, која се традиционално протежу и у ранијим западњачким третманима “другости” малих народа. Заостала краљевина пред банкротом, пуна турбуленција и неизвесности, трула од декаденције и морбидне егзотике, бива спасена од здраве и еманциповане Американке. Њен успон на престо, уз присуство америчких маринаца и спајање застава, значи хепи-енд не само за љубавну причу, него и за пожељну политичку стабилност Беле Горе и свих сличних, стварних или фиктивних држава.

Штрохајмова *Весела удовица* има неупоредиво мање лакоће и веселости него раније варијанте. Напротив, она обилује раскошно маштовитим, али зато често злокобним и девијантним ликовима и призорима. Слепи музичари на принчевским оргијама, грбава собарица која припрема Сали за прву брачну ноћ, чести недвосмислено сексуални фетиши и симболи, мешавина еротике и суровости, еротски провокативно учешће деце у теревенкама, најзад и сам лик барона Садоје, представљају главне карактеристике овога филма. Све ово се најбоље очитује у једној од почетних сцена, која се одвија у белогорској планинској крчми, где три мушка главна лика први пут срећу Сали. Користећи паралелну монтажу, Штрохајм приказује призоре са оргија, које истовремено приређују принчеви Данило и Мирко и барон Садоја. Свака од тих оргија носи карактеристике свог газде, од веселе разузданости до рафиниране морбидности. Неки од ових призора, по својој скоро надреалистичкој инвенцији и дизајнираности, могли би ући у неку антологију високо естетизованих филмских сцена блазираног разврата, и могу се поредити са највећим мајсторима литерарне и визуелне еротике. Управо због тога, за редовну дистрибуцију, неки од ових призора морали су бити знатно скраћени или ублажени, што се скоро редовно догађало са Штрохајмовим филмовима.

Како је Метро-Голдвин-Мајер Штрохајмовом, у условима немог филма, *Веселом удовицом* остварио значајан приход, било је сасвим логично да се и у епохи звучног филма посегне за чувеном оперетом. Употреба звука дала је огроман замах стварању једног новог жанра, музичког филма, коме је био посвећен велики део Метро-Голдвин-Мајерових средстава и енергије у првом периоду звучног филма. Опредељење за *Веселу удовицу* било је очекивано, тим пре што су ауторска права већ била откупљена. Овога пута избор је пао на још једног редитеља специјалисту за средње-европску ексцентричност, који је као и Штрохајм био имигрант полујеврејског порекла, уз додатак извесне словенске нијансе. То је био Ернст Лубич (Ernst Lubitsch), који је већ стекао глас као мајстор

који се одликовао нечим што је названо “Lubitsch touch”, што би се могло превести као Лубичев додир, или Лубичева нијанса. Та синтаagma је означавала рафинирани иронично-сентиментални приступ амбијенту високог друштва, пуном ситуационих обрта, суптилних двосмислености и доброћудног цинизма. Док је Штрохајмова слика тог амбијента била тамна и горка, Лубичев свет је био пун светлих боја и симпатичне ироније.

Лубичева *Весела удовица*, настала 1934. године, приказивана је и под насловом *Дама која њлеше* (*The Lady Dances*). Сценаристи су били Ернест Вајда и Самсон Рафелсон (Samson Raphaelson). Вероватно поучени претходним судским искуством са црногорском династијом, ствараоци филма су поново посетили за имагинарном Марсовијом, која је сада постала Маршовија. Радњу су сместили у 1885. годину и посебно су се потрудили да на почетку филма географском картом нагласе да се никако не ради о Црној Гори. На карти је Маршовија ситуирана негде у Карпатима, у малом троуглу који окружују с једне стране Мађарска (односно Трансилванија, или Ердел, тада под аустро-угарском влашћу), и с друге стране тадашња Румунија без Ердеља (односно Влашка и Молдавија, спојене под правим углом). Такође, и имена ликова су избегла могућности неугодних асоцијација. На престолу су краљ Ахмед и краљица Долорес (!), весела удовица се овог пута зове Соња, а једино је Данило, као и у свим претходним варијантама, сачувао своје име.

И у овом филму се централни париски оперетски догађај завршава неуспехом интриге око свођења Данила и веселе удовице и спасавања државе од банкрота. Зато су париске епизоде симетрично окружене неком врстом маршовијског пролога и епилога, односно на почетку предисторијом, а на крају оним што ће се догодити после Париза, по повратку у заосталу и коруптивну домовину. На почетку Данило је краљевски официр и опште познати сломитељ женских срца и тела, пред којим се ниједна жена не може одупрети, па ни краљица Долорес. За њега је питање његове заводничке части да освоји тајанствену богату удовицу, као једину жену која му је неприступачна, ограђена телохранитељима и сакривена непрозирном удовичком црнином. Она осећа наговештај привлачности према њему, али да би му се одупрла, скида црнину и бежи у Париз, где се баца у мондени живот и постаје привлачна мета за ловце на мираз. Када се појави проблем финансијског опстанка државе, неодољиви Данило је најлогичнији избор за тајну мисију завођења удовице, а то потврђује и краљица.

После неуспеха париске мисије, Данило по повратку у Маршовију бива изведен пред војни суд, због издаје отаџбине, односно због испуњења тајног задатка. Како му прети смртна казна, удовица похита да

се пред егзекуцију опрости с њим, у његовој ћелији. Али све је то ипак само једна шарада, инсценирана не би ли ово двоје коначно пали једно другом у загрљај и тиме осигурали даљи финансијски опстанак државе. Комплетан државни врх, на челу са краљем, у потаји војерски прати тамнички рандеву Данила и удовице, потурајући им шампањац и циганску музику као афродизијачка средства. То се догађа на комичан начин, као у анегдотама о совјетским хотелима у доба прислушкивања, када се на гласно изражену жељу госта, одједном, као неким чудом предмет жеље појављује одникуда у хотелској соби, – у овом случају у Даниловој затворској ћелији. Омекшани свим тим помагалима, двоје јунака коначно признају једно другом да се воле, на задовољство сакривених подводача. Отаџбина је ипак спасена.

Поред адаптације основне оперетске приче, знатне измене у овом филму је претрпела и музичка драматургија. Популарне Лехарове нумере распоређене су, најчешће са измењеним текстом, на потпуно други начин него у оперети: препедељене су другим лицима, стављене у сасвим другу драмску ситуацију и у друкчијој функцији развијања приче и заплета, чиме добијају измењен карактер (на пример позната женска нумера из оперете, у којој, на врхунцу свечаности код удовице, она уз пратњу свих других жена из амбасаде, у ритму галопа, прокламује супериорност жена над мушкарцима, у Лубичевој обради постала је војничка корачница, којом на почетку филма Данило и његови војници парадирају пред задивљеним Маршовљанкама).

Лубичев филм је обиловао гламурозним и духовитим сценама. Једно од највиртуознијих места, које на најочигледнији начин рефлектује оно што се називало *Lubitsch touch*, свакако је сцена у којој краљ Ахмед затиче Данила у краљичиној спаваћој соби. Уместо да направи скандал, тај ин-флагранти му управо даје идеју да неодољивост Данила искористи за тајни план обрлаћивања удовице. У сцени се, као кораци у игри, или строфе у песми, или радње у доброј глумачкој или драматуршкој вежби, наизменично смењују и поново враћају на краљев шок због краљичиног неверства, задовољство што је пронашао најбољег заводника, шапутаво ковање тајног плана и гласно вођење конвенционалне и бесмислене конверзације, да се послуга не би досетила о чему се ради.

Ипак, и поред гламура и духовитости, поред вештог вођења нити радње на скоро кореографски начин, поред главних улога у којима су блистали Морис Шевалије (*Maurice Chevalier*) и Џенет Мекдоналд (*Jeanette MacDonald*), поред приличног успеха и дуготрајног приказивања, Лубичева *Весела удовица* није ни близу поновила онај финансијски успех, који је задобио Штрохајмов филм. Биће да је Лубичев филм ипак прав-

љен по тада владајућем моделу америчких музичких филмова и да се, упркос бриљантним и луцидним деловима, исувише уклапао у општу и већ добро познату матрицу.

Метро-Голдвин-Мајер је и трећи пут посегнуо за Лехаровом оперетом, следећи после Другог светског рата нови талас филмских мјузикала. То је било 1952. године, када је *Веселу удовицу* режирао Кертис Бернарт (Curtis Bernhardt), још један холиводски редитељ немачког порекла, специјализиран за “немачку патину”. Главне улоге су играли Лана Тарнер (Lana Turner) и Фернандо Љамас (Fernando Lamas). Најзад, између осталих филмованих оперета, популарних у немачком биоскопском гледалишту, *Веселу удовицу* је снимио и Вернер Јакобс (Werner Jacobs) 1952 године, са Карин Хибнер (Karin Hübner) и Петером Александером (Peter Alexander) у главним улогама. Овај последњи филм био је највернији оперетском оригиналу.

Разматрајући бројне трансформације приче о веселој удовици, француски театролог Ален Саже (Alain Satgé) закључује: “Ако је истина да се мит препознаје (између осталог) и по мултипликацији својих верзија, може се бити у искушењу да се од *Веселе удовице* начини мит данашњице (а питања односа љубави и новца, љубави и политике, у свим видовима – љубав и моћ, љубавна стратегија, рат полова... – бесумње нису страна нашој савременој митологији).”³⁴ Ипак, сатирична поента *Веселе удовице* усмерена је пре свега на бескрајну глад за новцем потрошачке цивилизације, у којој је све на продају, и част, и љубав, и породица и домовина. Главно божанство овог друштва није Ерос, него је, како би то Нушић казао, Мистер Долар. Елита овог друштва, било понтеведринског или париског порекла, на врхунцу задовољства пева о сласти коју производе удовичини милиони (Rien n’éveille plus de passions, que la chanson des millions).³⁵ Када имаш новац, имаш и љубав, и част и све друго, мото је овог самозаљубљеног оперетског клуба.

Преплетено са разголићавањем страсти за новцем, као једине праве страсти која кључа испод гламурозних тоалета, развија се друга тема, толико присутна у комедијском музичком позоришту, у комичној опери, оперети и најзад и у мјузиклу. Смешна егзотика “другости малих разлика” неисцрпни је извор осећања задовољства, којим гледалац супериорно прати неспретна батргања несрећника, чија је комична кривица у томе што нису део супериорне цивилизације, и који зато по сваку цену

³⁴ Alain Satgé: *Genèse et métamorphoses d’un livret. Die lustige Witwe*, Opéra de Paris 1997, str. 46

³⁵ *La Veuve joyeuse*, adaptation française de Flers et Caillavet, Opéra de Marseille 1995, str. 39. У слободном преводу: Ништа не буди љубавна звона, ко песма златних милиона.

покушавају да се представе на западњачки начин цивилизованим (онако као што у комедијама и оперетама припадници грађанског слоја покушавају на комичан начин да изигравају аристократе).

Амбивалентност “малих разлика” учинила је Балкан нарочито податним за ову сврху. Изазову овог комичког потенцијала нису одолела ни нека међу најлуциднијим театарским перима, као што је Бернард Шо (George Bernard Shaw), у својој комедији *Оружје и човек* (*Arms and the Man*, 1893)³⁶, чија се радња догађа у Бугарској, на завршетку српско-бугарског рата 1885 године (првобитно је радња била смештена у Србију, али се Шоу учинило комички вероватнијим да причу лоцира у Бугарску). Зато није чудо што је ова Шоова комедија послужила, убрзо после *Веселе удовице*, као материјал за оперету Оскара Штрауса (*Oscar Straus*) *Храбри војник* (*Der tapfere Soldat*, 1908), која је нарочиту популарност стекла у англосаксонском свету, под насловом *Војници од чоколаде* (*The Chocolate Soldiers*).

Оваква колонијална експлоатација балканске егзотике јавља се као легитимни приступ и касније, па и у наше дане. Весна Голдсворти у својој књизи наводи примере из британских свакодневних средстава комуникација, у којима се “оперетски” приказ балканских призора користи без икаквог зазора. Такав исти приступ примењен на азијске или афричке народе изазвао би бројне протесте, јер би био сматран политички некоректним.³⁷ Али зато, привлачност “малих разлика” чини политичку коректност релативном.

Све до новијих времена оперете су игране у позориштима намењеним специјално овој врсти репертоара (као што је био Офенбахов Théâtre des Bouffes Parisiennes у Паризу, Theater an der Wien у Бечу итд.), затим у мањим, провинцијским оперским кућама, које нису оспособљене за велики репертоар (као што је било у Народном позоришту у Београду крајем XIX и почетком XX века), и у тзв. “другим” оперским позориштима у великим оперским центрима, која негују лакши оперски репертоар, али и репрезентативне оперете и мјузикле (Opéra Comique у Паризу, Volksopera у Бечу, Театар Станиславски-Немирович-Данченко у Москви). У новије време, *Весела удовица* успева да прекорачи овај праг, и може се видети, уз друга врхунска дела класичне оперете (Офенбахова дела, *Слеји миши*) на сценама најпрестижнијих оперских храмова, као што су Римска опера, La Fenice у Венецији и Covent Garden у Лондону. Тако је велика Париска опера у грандиозној позоришној палати архитек-

³⁶ Bernard Shaw: *Arms and the Man*, London 1991.

³⁷ Весна Голдсворти: *Измишљање Руријаније*, стр. XIII–XVI

те Гарнијеа (Charles Garnier) 31. децембра 1997. године премијером *Веселе удовице* дочекала Нову Годину, позивајући заинтересоване после представе и на бал, вечеру и шампањац, припремљене у величанственим фоајеима, који сами за себе представљају чаробан спектакл.

У првим европским представама *Веселе удовице*, инсистирало се (и поред лоцирања у фиктивни Понтеведро) на црногорском обојењу. То је нарочито видљиво на сачуваним фотографијама првог бечког и каснијих извођења, на којима се виде поједини костими, скоро аутентично црногорског, или бар словенског порекла. У данашњим светским извођењима ова аутентичност локације више није битна. Тако у поменутој спектакуларној париској представи редитеља Хорхе Лавелија (Jorge Lavelli), нама познатог и са БИТЕФ–а, иако извођеној први пут код Француза по реконструисаном оригиналном либрету на немачком језику (а не по Марсовијанској адаптацији), понтеведринска егзотика нема никакво буквално препознатљиво обележје. Само у плесним сценама на балу код удовице појављују се наводни ритуали “старог краја”; али су они чиста театарска фикција и може им се приписати евентуално уопштено оријентални, па чак и фантастични карактер, ван препознатљивог времена и простора. У сваком случају црногорски студенти не би имали разлога због ове представе да демонстрирају, као што се то догодило приликом првог извођења у Бечу 1905 године.

Занимљиво је да *Весела удовица* дуго није приказивана у српским позориштима, иако је једно од најпопуларнијих и најцењенијих дела оперетског репертоара. Све до шездесетих година прошлог века једино познато извођење било је у краткотрајној *Ојери на булевару*, Жарка Савића, која је деловала у Београду од 1909. до 1911. године. Између два рата у кућама које су неговале оперетски репертоар (Нови Сад, Суботица, Скопље, Ниш, Београдска оперета и друге) игране су многе друге Лехарове оперете, али не и она најбоља и најуспешнија. Можда то има везе и са поменутом забраном Штрохајмовог филма у нашим крајевима, односно са деликатношћу приказивања црногорске карикатуралне егзотике као предмета исмевања.

Карактеристична је у том смислу и представа из 1965. године у Савременом позоришту (сцена на Теразијама) којом се *Весела удовица* у пуном сјају вратила на нашу сцену. Марко Фотез је овом приликом поред режије потписао и превод и адаптацију. Представа је доживела велики успех, и у неким елементима није много, или чак није уопште уступала пред појединим светским представама. Међутим у адаптацији је избегнута свака асоцијација на Црну Гору, а митски Понтеведро је добио латинско-амерички карактер. У том смислу су и нека имена ликова изме-

њена, па је тако и канцелиста (писар) амбасаде, неспретни интригант, уместо првобитног имена његуш, постао Пепито. У наредној поставци у Позоришту на Теразијама из 1979. године сачуван је оригинални, првобитни либрето са свим препознатљивим именима; али у режији Арсе Милошевића, костимима и кореографији није било ни трага од “црногорштине”, Локални колорит појединих реплика или стихова на исквареном српском језику утопио се у превод, у коме је наравно све било на српском језику, тако да онај ко није добро чуо имена појединих ликова није ни могао приметити да се евентуално ради о Црној Гори.

Бежање од балканске основе у нашим извођењима *Веселе удовице* представља линију мањег отпора, и што се тиче уметничке храбрости и креативне инвенције. Наравно да је лакше и мање деликатно учинити прихватљивим неки луцкасти непознати свет, него потражити у њему оно што је могућа транспозиција локалног колорита, која ће бити уметнички убедљива и рафинирана а неће представљати јевтину и увредљиву карикатуру. У том смислу, наша позоришта, наши редитељи, драматурзи и други ствараоци представа и даље остају дужни *Веселој удовици*.

Svetozar Rapajić

THE MERRY WIDOW FROM MONTENEGRO

Summary

From the time of ancient Greek comedy to the different literary, theatrical and film works of today, one of the main sources of amusement or exotic delight was the portrayal of 'otherness', of people whose ethnical, regional, religious or linguistic provenience was different from that of the public to whom those works were dedicated. Especially attractive and effective was the portrayal of 'slight differences', – of people who have something in common with us, but who, because of differences in behaviour, pronunciation, or beliefs, shock us, or amuse us. Even the greatest writers gave some brilliant contributions to this approach. In their works, such 'otherness' was often treated as some error of nature, similar to such comical physical defaults as obesity or stuttering.

During its flowering the comic opera developed special interest in the Islamic Mediterranean (Mozart, Rossini). Later the comic interest was transferred to the eastern

Adriatic, to the people who were in some ways similar, being Christians, but whose faith was considered exotic and heretical, and whose customs seemed strange to the superior Western civilization. Historical or ethnographic truth was not taken in account. One characteristic example of that attitude is the opéra-comic *Les Monténégrins*, written by Gérard de Nerval. The action of this opera takes place during Napoleonic occupation of some parts of Montenegro. Of course, the French invasion is pictured as a philanthropic sacrifice, – the occupation means freedom and civilization, the resistance means slavery and banditism. The Montenegrin touch was additionally exploited in classic operettas, most successfully, and most seductively, in the famous masterpiece *The Merry Widow*, by Franz Lehár.

The story of the *Merry Widow* became a sort of a modern myth (if myths rely, for their recognition, on the number of variations and transpositions they engender), passing through different theatrical and cinematic adaptations, with more or less clear references to Montenegro. However, Stroheim's film went over all boundaries, so that the Montenegrin Crown-Prince succeeded in winning a court case, and in obtaining an indemnity from MGM. Also, for dynastic reasons, the film was banned for distribution in the Kingdom of SHS (Yugoslavia) and in Italy.

Despite irresistible charm, excentric humour and seductive melancholy, *The Merry Widow* and similar Ruritanian works express a clear colonial arrogance, which persists, and which can be traced to the present. Such 'operatic' depiction of the Balkans is frequent in the Western media. When speaking about Asian or African states, such attitude is cautiously evaded because it would be considered politically incorrect.