

Есеј Сцене

Пише Александар Милосављевић

Поводом неколико сомборских представа

О глумачком ансамблу Народног позоришта Сомбор а на основу представа „Људи од воска“ Мате Матишића, у режији Ивана Вање Алача, и „Глембајевих“, по драми „Господа Глембајеви“ Мирослава Крлеже, у адаптацији и редитељској поставци Горчина Стојановића

Прво о овој другој представи. Мени у искуству свежијој.

Од самог почетка, од прве сцене сомборске инсценације адаптиране Крлежиног комада *Господа Глембајеви*, главни јунак драмске приче, Леоне Глембај, по свему се разликује од осталих актера. Као прво, за разлику од њих, он није униформисан, јер док су аграмерски банкири, доктори медицинских или јуридикских наука, одевени у беле смокинге, док инструктор најмлађег Глембаја на себи има свештеничку одору, баш као што и часна сестра Ангелика, такође родом од Глембајевих, носи униформу доминиканског реда, Леоне је одевен неформално – у нимало је елегантним панталонама, а испод тамног сомотског сакоа носи једноставну мајицу.

Наспрам њега је елегантија напирлитаног новог племства (костиме је креирала Лана Цвијановић) којем и он припада, иако се тиме не поноси. На њиховим лицима је танки слој беле боје, што им даје аветињски изглед; на сцену они излазе глава умотаних у платно налик прозирном мртвачком покрову, а гласови им одзвањају као да долазе однекуд из далека јер су све званице на пријему озвучене микрофонима-бубицама. Из свега овога произилази њихов поглед на свет (*Weltanschauung*).

И да, Леоне је – бос. Редитељ нам одмах сугерише да се он не уклапа у ово друштво, а босих је ногу зато што и не присуствује свечаној вечери уприличеној поводом јубилеја фирме „Глембај“, него се само сећа онога што се те вечери, највероватније, догодило. Где би то могао бити Леоне Глембај? Они који су читали Крлежу, знају да му је отац једном приликом рекао: „Ти ћеш прије или касније завршити у лудници“. И сада би Леоне – након свега што читалац драме зна и пре почетка представе, а што је лако наслутити на темељу редитељеве стилизације – могао бити у душевној болници. Отуда је, на пример, бос. Зато (једини у представи) није нашминкан, док све остале на сцени препознајемо као – авети које пред Леонеа излазе из мрака његовог намученог ума.

Стојановић паметно штрихује текст: води рачуна да са позорнице чујемо аутентичног Крлежу, али се исто тако и својом адаптацијом фокусира на онај од токова драмске приче који њега највише интересује. А то је дефинисање дистинкције између Леонеа и осталих Глембајевих; њу главни јунак не само што покушава да успостави и јавно демонстрира, него се упиње и да увери себе у постојање те разлике. Управо ће његова борба против глембајевштине, чини се, бити основна тема сомборске представе. А ако је тако, онда је јасно и да се оваква унутрашња борба између наслеђа које је Леоне добио од родитеља, и Глембајевих и Данијелијевих, мора окончати у лудници.

Свега осталог о чему у комаду иначе пише Крлежа има у сомборској представи: и лицемерја дојучерашњих разбојника, сецикеса, превараната и кољача, а сада уважених трговаца, моћних банкара, предузимљивих пословних људи и лажних добротвора; има овде и њихове привидне „дезангажираности на црти стицања богатства“, а ту је и комплексна слика глембајевског света сведеног на лаж, грамзивост и бескрупулозност.

Но, Стојановић у први план ипак поставља Леонеу примарну трауму, и из његове перспективе посматра све остале теме, мотиве и драмске токове.

Све је од самог почетка јасно: ту је и Леонеове реплика „Мутно је све то у нама, драга моја, добра Беатрице, неvjеројатно мутно“, и сцена у којој Леоне и његова рођака разгледају (а он и коментарише) раскошну збирку портрета чланова фамилије¹; редитељ на сцену спушта и огроман рам – али не као одредницу која се тиче поменуте породичне галерије, него као најаву онога што се тек има догодити, односно што се са становишта Леонеове актуелне позиције већ догодило. Или сасвим прецизно: то је оквир у који ће бити смештен портрет глембајевштине. Ту су, дабоме, и сви остали актери драме, онакви какви су и код Крлеже – савршено углађени, таман у мери која на одмерено дискретан начин открива наличје свакога од њих, глумачки примерено овдашњем доживљају аграмерског менталитета. Ваља констатовати да ни овом приликом сомборски глумачки ансамбл не пада у искушење да површним средствима очарају публику.

Сомборци су савладали специфичан језик – аграмерски, дакле, обогаћен немачким фразама, немачком реченичком конструкцијом и адекватним акцентом (сценски говор: Власта Рамјак). Сценографски амбијент салона сведен је на ниски подијум обојен у бело, поменути рам и неколико високих барских столица – јер други елементи сценографије и нису ни потребни (сценографија: Горчин Стојановић), јер као што је већ речено, радња ове представе се дешава у недефинисаном простору душевне болнице и у Леонеовим сећањима.

Добар део првог чина заправо је пролог, упознавање с актерима и ситуацијом; увод је то и припрема за оно што следи, за сцену судара двојице Глембаја, Игњата и Леонеа. У таквом сукобу све маске морају пасти, јер ће један другом, отац и син, напокон рећи све оно о чему су ћутали једанаест година, колико је трајало Леонеово избивање из породичног дома. И ту, наравно, милости нема. Зато Игњат, претходно, скида микрофон-бубицу а са лица брише слој беле шминке. У историји југословенске драме и позоришта управо ће ова сцене бити означена као једна од оних које најбоље сведоче о Крлежином драмском таленту, али је она уједно и пробни лакмус папир који изузетно прецизно детектује уверљивост и уметничке капацитете глумаца који тумаче ликове старог и младог Глембаја. Оно што би Достојевскизначио као „кидање душа“, Саша Торлаковић и Марко Марковић ову сцену беспрекорно и бриљантно реализују. Њихов разгово не престано лавира између обостраних грубих оптужби и покушаја час оца час сина да макар на трен успоставе колико-толико нормалне, или барем пристојне, породичне односе. Но, управо ће овај њихов двобој, вероватно најснажније у представи, показати сву монструозност глембајевштине.

И са становишта претпостављене главне теме представе ова сцена је од круцијалног значаја јер у њој дефинитивно препознајемо Леонеа као сужња истих нагона и истога карактера којих се и сам гнуша. Ко је заправо овај Леоне Глембај? Можда би га најбоље дефинисала обрнута реплика којом се Фаусту представља Мефисту када каже: „Део сам оне силе која вечито стреми злу, али која вечито твори добро“. На Леонеовој (интимној) посетици могло би да пише исто што и на, рецимо, Хамлетовој: „Део сам оне силе која вечито стреми добру, али која вечито твори зло“. Погледамо ли резултате Леонеових

¹ У загребачко-прилепској представи коју је 2019. године режирао Бранко Брезовец ове „портрете“ су, ако ме сећање не вара, чинили глумице и глумци, али костимирани и нашминкани тако да код гледаоца изазивају језу, док су у представи Српског народног позоришта из 2002. године, у редитељској поставци Егона Савина, ови портрети замишљени и реализовани карикатурално, као гротеске.

речи, а на првом месту оних које је изрекао несрећној Фаники Цањег, након којих ће се она убити, јасно је да паралела са данским краљевићем није случајна.

У другом делу представе аветињско бледа лица актера више немају смисла; ако је и могло да буде извесних дилема сада су оне излишне, јер изненадна смрт старог Глембаја нагло поништава све разлике између оних који су живи и оних који се само праве да живе. Или су – барем са становишта Леонеа, смештеног у душевну болницу, одавно мртви. Сада је аветињски свет Глембајевих престао да буде релевантан, а на сцени је огољена глембајевштина, сада међутим, још суровија.

На почетку овог дела представе и у овако успостављеном контексту, адвокат Пуба Фанрици-Глембај постаје централна фигура приче. Његове поверљиве и у пола тона вођене телефонске разговоре везане за све евидентнују финсијску пропаст фирме „Глембај“ ми слушамо преко озвучења. Глумац Милош Лазић их изговара у микрофон јер редитељ добро зна да је у случају ове теме, а са обзиром на њен друштвени значај, дискреција бесмислена и краткорочно орочена: у свету глембајевштине вест да смрт старог Глембаја подразумева и пропаст његове фирме муњевито се шири.

А онда функцију главне роле преузима баруница Кастели. Сада се, наиме, суочавамо са њеним евидентно животним фијаском. Ивана В. Јовановић не инсистира на баруничиној „еротској интелигенцији“, она акценат не ставља ни на властити „физиолошки недостатак“ који Кастелица, уосталом, по свом признању никада није ни порицала или прикривала. Сомборска глумица своју улогу базира на очају жене која од најранијих својих година мора да се сналази како зна и уме да би преживела. Свакојака искуства су у њој оснажила уверење да је и сама постала довољно моћан актер глембајевштине: очигледно се преварила.

Ова драмска прича се, рекосмо, одиграва у флешевима Леонеових сећања, па баруница Кастели овде неће бити преклана шкарама ван сцене, како то пише код Крлеже, него ће је Леоне удавити на позорници, ту пред нама и пред Леонеовом пројекцијом лика сестре Ангелике. Ми заправо не знамо да ли се ово убиство уистину догодило, или га је Леоне у свом болесном уму измаштао. С његове тачке гледишта то је свеједно. Али за редитеља није свеједно шта се догодило након свега овога.

Стојановић, наиме. није одолео да на самом крају редитељски „допише“ Крлежу, да креира сцену која се, као уосталом и већи део сомборске представе, дешава у просторима имагинарног. Биће то неми сусрет Леонеа и Фанике Цањег. Пред Леонеом којем је у међувремену навучена лудачка кошуља, редитељ изводи глумицу Ану Рудакијевић која је тумачила улогу сестре Ангелике, коју је Леоне од прве сцене означио као хедину светлу тачку у овом породичном галиматијасу. Ангелику је редитељ у својој адаптацији ослободио терата који јој је наменио Крлежа алудирајући да је ова часна сестра наложница кардинала. Но, сада је Рудакијевићева, попут Леонеа, одевена скромно грађански, али ће њен благо заобљени стумак сугерисати својевремену трудноћу Фанике Цањег, очајнице која се убила на Леонеову сугестију.

Њихов сусрет у финалу сомборске представе могао би представљати помирење несрећне жене и човека чије су је нехотичне речи гурнуле у смрт, но ово њихово спајање им не доноси спокој. Стојановић сцену решава математички прецизно: то је заумни сусрет жене која се убила и мушкарца који је још само технички жив; одлазећи ка дубини позорнице, они ће се још једном, последњи пут, окренути према публици да би демонстрирали извештачен, лажни осмех тако чест на свадбеним фотографијама; затим ће око својих глава обмотати прозирне мртвачке покрове и упутиће се ка вечности и ништавилу.

Инсценација ове драмске приче није само још један од доказа својевремене Крлежине бриљантне анализе капитализма чије застрашујуће дејство утиче на све аспекте живота, па ни Крлежине списатељске способности да кроз реплике и савршено успостављене односе између драмских ликова уверљиво прикаже људе од крви и меса, али и, што је подједнако важно, њихове карактере и начин на који промишљају свет и властити положај у њему. Сомборску представу, такође, не препознајемо само као слику актуелног стања ствари у данашњем свету, дакле као ефектну адаптаторско-редитељску актуелизацију драме написане пре безмало једног столећа (1929. године), него нам *Глембајеви*, по ко зна који пут, представљају сомборски театар као дом једног од најмоћнијих домаћих глумачких ансамбала, ако не и најмоћнијег.

Пишући својевремено о Југословенском драмском позоришту, а поводом јубилеја овог театра, Слободан Селенић је констатовао истину: „Репертоар није ствар опције“². Снагу и (уметничке) капацитете било ког позоришта могуће је, дакле, одмерити његовим репертоаром. Но, с друге стране, позоришни репертоар не чине само имена аутора и наслови представа, па чак ни успех и уметнички домети сваке од тих представа, него, на првом месту, спремност ансамбла да у сваком сегменту тог репертоара, дакле у свакој представи, презентује само наизглед једноставну чињеницу која, међутим, надмашује сваку појединачну глумачку звезду тог позоришта, која премашује сва звучна, позната и популарна имена глумица и глумаца који играју у представама с репертоара конкретног театра.

Комплетна Селенићева реченица из текста који је писао 1973. године, гласи: „Репертоар није ствар опције јер један стални театарски колектив изграђује свој стил игре бирајући одређене комаде; врста изабраних комада утиче на стварање извођачког стила куће“. Овде, сада поводом сомборског глумачког ансамбла, ваља додати и ово: а стил позоришне куће једино може да материјализује глумачка игра. И то игра заснована на колективном духу.

Све ово не значи да сомборски театар нема звучна глумачка имена, нити да оскудева у глумачким звездама, него да је кроз неколико обнова свог ансамбла, за минулих неколико деценија, ово позориште увек било у стању да избегне замке какве вазда прете свакој смени генерација и да увек изнедри представе засноване на заједничком духу. Речју, сваки пут Сомборци успевају да од групе добрих глумица и глумаца начине Ансамбл. И то се – барем у случају мог искуства – види у свакој њиховој представи ево већ дуже од тридесет година. Да ли то значи да сам у наведеном периоду у Сомбору гледао само одличне представе? Не, али и оне које су бивале слабије, неуверљивије, па и рђаве (а и таквих је, дабоме, било), нису се спуштале испод одређеног стандарда, понајпре глумачког, нису откривале да је поменути колективни дух ишчирио и некуда одлутао.

Дисциплинованост, максималан ангажман и усредсређеност на прецизно одређене сценске задатке, партнерска игра, као да се преносе с једног на следећи нараштај чланова овог ансамбла, као да су једном заувек уписани у ген сомборског театра, па по некаквом аутоматизму при свакој смени генерација на чудесан начин и по некој тајанственој алхемичарској формули вредноћу, посвећеност, уважавање партнера и поштовање публике претварају у таленат и колективну глумачку моћ.

² *Југословенско драмско позориште (1948–1973); Двадесет пет година рада*, ЈДП, Београд 1973.

У *Глембајевима* су на позорници најмање три нараштаја сомборског глумишта – од представника најстарије генерације Богомира Ђорђевића, преко оних данас већ старијих – Саше Торлаковића, Иване В. Јовановић и Срђана Алексића, затим „средњака“ Марка Марковића (који формално није члан сомборског ансамбла, али је постао део његовог „колективног духа“ у време када је управо у Сомбору глумачки сазревао и где је, за сада, постигао најбоље резултате), па до младих – Ане Рудакијевић, Немање Бакића, Милоша Лазића и Николе Кнежевића (да не помињемо дечака Павла Пишпека, или перфектно ускакање организатора Владимира Броћиловића у улогу камердинера). Сви они дишу истим дахом и функционишу као савршено уигран механизам.

Исто то, дакле подједнако ефектну глумачку игру, видеће и публика представе *Људи од воска*. Овај комад Мате Матишића је 2018. године изведен у селекцији „Кругови“ Стеријиног позорја (режија Јануш Кица, Хрватско народно казалиште Загреб), тако да овдашња стручна јавност драму зна, па је отуда и свесна да нама овде није ни довољно позната, те отуда ни блиска говорна фактура, дијалекат којим говоре Матешићеве драматис персоне. Уз све то, у обзир ваља узети и податак да је сомборску представу на сцену поставио Иван Вања Алач, дакле веома млад редитељ.

Ако је Горчин Стојанови у Сомбору већ постао неком врстом кућног редитеља, и ако је он у тамошњем театру поставио неке од својих најбољих представа, што имплицира да се одлично разуме са сомборским глумачким ансамблом, све то за Алача не важи, јер ово је, након његовог редитељског дебија у Београдском драмском позоришту (*Београдска трилогија* Биљане Србљановић, 2021), Алачева друга професионална представа. Па ипак, он је успешно изашао на крај са свим реалним и евентуално могућим препрекама – захваљујући свом несумњивом таленту, својој редитељској памети, али и благодарјећи специфичном колективном духу сомборског глумачког ансамбла.

У *Људима од воска* су још финије генерацијске нијансе ансамбла, па осим оних који чине поделу *Глембајевих* (Саша Торлаковић, Ивана В. Јовановић, Ана Рудакијевић, Богомир Ђорђевић, Милош Лазић, Срђан Алексић, Немања Бакић и Никола Кнежевић), овде играју и Биљана Кескеновић, Олгица Несторовић, Александар Ристоски, Даница Грубачки и Драгана Шуша, а као гости Марија Медница и Ненад Пећинар³.

За разлику од Стојановићеве, Алачева режија подразумева сасвим другачију, сведенију врсту стилизације, па самим тим од ансамбла захтевала и глумачка средства која се разликују од оних у *Глембајевима*. Осим тога, ма колико озбиљно да се припремао за ову режију, а очигледно јесте, и без обзира на сав свој несумњиви таленат, Алач је пред собом имао изузетно искусне глумице и глумце, а они су током својих каријера радили са несумњиво највећим именима домаће позоришне режије. Требало је, дакле, пред таквим ансамблом исказати неопходни редитељски ауторитет. Део сомборске театарске традиције је, међутим, одавно постала глумачка спремност да гостима, а нарочито оним млађе генерације, буде пружена максимална подршка. Евидентно је такав случај и са процесом рада којим је руководио Алач.

Три Матешићеве драмске епизоде, повезане јединственом нити коју персонализује лик писца (и наглашена аутобиографска, чак исповедна димензија приче), засноване на специфичном црно-хуморном погледу на свет аутора и непрестано на граници

³ Пећинар, глумац Дrame Српског народног позоришта, у Народном позоришту Сомбор је као код куће јер је баш на овој сцени започео каријеру и, сарађујући са важним редитељима, стицао значајна искуства у захтевном репертоару.

реалистичког литерарног проседеа, драме апсурда и драмске гротеске, пред редитеља постављају сложене задатке, а Алач решења не тражи у спољашњим елементима, него своју редитељску пажњу максимално фокусира на глумачки ансамбл. Овај му, рекло би се са нескривеном радошћу, узвраћа и успева да – како на плану главних улога тако и у равни епизода – реализује савршене нијансе и покаже fine валере, да из мрака у којем се преплићу личне приче и повесне драме у полутоновима на позорницу изведе истину живота.

У овој представи је све – осим раскошне, но одмерене глумачке игре – сведено, од сценографије (редитељ и Исидора Илић), костима (Биљана Гргур), сценског покрета (Андреја Кулешевић) и музике (Ана Крстајић) до дизајна светла. Посебно, с обзиром на прецизност с којом су глумци говорили, треба истаћи допринос лектора Дејана Сredoјевића.

* * *

Има, дабоме, овде, у овом сведочењу о сомборском глумачком ансамблу, још један важан фактор који могу да занемере само они који представе овог позоришта нису гледали на матичној, сомборској сцени. Мислим, дакако, на град Сомбор и огромну и несравњиву љубав житеља овог града према свом театру. Неће, наиме, бити да се овде ради само о локалпатриотизму (премда је и он, несумњиво, на делу), но о грађанској свести тамошње публике да је њима театар важан, да њима он много значи и да га увек ваља безрезервно подржати. Можда и овакав став публике прелази „рампу“ и погађа глумце на сцени, те они осим даха, расположења и сензибилитета, осећају и ову љубав, препознају и ово уважавање гледалаца својих представа, што се – опет по неком алхемичарском моделу – трансформише у квалитет глумачке игре.

У временима интензивног заоштравања кризе, када је савремено уметничко стваралаштво озбиљно доведено у питање све агресивнијим налетима естраде, забаве и комерцијализације, сомборски позоришни пример постаје својеврсни гребен наде.