

**Зоран Тодоровић**

## **ДРАМЕ ТЕНЕСИЈА ВИЛИЈАМСА И ЕДВАРДА ОЛБИЈА НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ**

*Апстракт: Овај рад је настао као резултат проучавања савремене америчке драме и њеног присуства на сцени Народног позоришта у Бањој Луци. Комади америчких драмских писаца код нас су извођени још од оснивања Народног позоришта Врбаске бановине, па сам тако, хронолошки и преко архивских података, дошао до двије новије поставке на сцени Народног позоришта Републике Српске, анализирајући их у контексту социјалних и културних карактеристика данашњег друштва. Тенеси Вилијамс и Едвард Олби, као дио генерације америчких писаца који разобличују мит о „америчком сну“, донијели су дио своје „губитничке поетике“ и на бањолучку сцену, а ја сам покушао утврдити да ли је дошло до „препознавања“ у сусрету домаће публике и америчке критичке мисли.*

Тенеси Вилијамс, генерално посматрајући, у своме дјелу има више вјере у амерички сан, па зато своје јунаке сматра за грешнике које на крају, најчешће, кажњава не дајући им опрост. Олби, ипак, своје ликове не сматра толико грешницима који имају слободу избора, него

их приказује као губитнике неспособне да се прилагоде околини. Такав приступ драматизацији живота је, заправо, најпрепознатљивија особина савремене америчке реалистичке драме и, као такав, нама је важан за право разумијевање „побуне“ америчких драмских пи-

саца. Кратком критичком анализом бањолучких поставки показао сам колико је њихова изведба остала вјерна најпознатијим дјелима ова два аутора и у којој мјери су редитељи и глумци успјели у преношењу (не)вјере у амерички сан, који је у нашем времену већ одавно превазишао мјесто свога постанка и развио се у глобални „робовласнички систем“ новог вијека. Само по себи, поставило се питање да ли драму Вилијамсовог и Олбијевог времена треба посматрати као одјек у нашим данима? До одговора сам покушао доћи из перспективе позоришног радника и критичара, али и из позиције гледаоца који је једини прави разлог због којег треба афирмисати савремену америчку драму, као и сваку другу која снагу црпи у „простору“ између живота и позоришта.

Америчко позориште, историјски гледано, настало је релативно касно, почетком XVIII вијека, а потпуну афирмацију је доживјело тек у XX. То је било условљено многим факторима који су онемогућавали развој позоришне умјетности на европском наслеђу, као што су: периоди насељавања и освајања нових територија, структура насељеног становништва (најчешће сиромашни и врло ријетко описмењени), рат за независност, грађански рат, разуђеност насеља и градова, неповезаност источне и западне обале,

и слично. Нација која је морала да се развије из основа, а то је успјела за кратко вријеме, није могла себи дозволити луксуз забаве као што је позориште, у било ком облику. Самосталне путујуће трупе глумаца и забављача одржавале су тај пламен умјетности у бурним временима када је људски живот био прилично „јефтин“, а голи опстанак приоритет. Формирањем и развојем градова, позориште ипак налази свој пут до публике, понајвише захваљујући глумцима и ентузијастима из Европе, првенствено из Енглеске. У годинама послје америчког грађанског рата (1861–1865), а посебно у задњој деценији XIX вијека, рађа се нова генерација која своју драму пише на траговима националног поноса и идентитета. Али ништа од тога није могло да буде на нивоу европске грађанске драме и позоришне традиције уоште. Тек са појавом Јуџина О’Нила, који се развио под утицајем Ибзена и Стриндберга, амерички театар „сазријева“, да би потом ухватио прикључак са остатком позоришног свијета.

Доласком Светислава Тисе Милосављевића (1882–1960), као првог бана Врбаске бановине, наступа тзв. Периклеово доба Бање Луке (Бартула, Брђанин и др. 2013: 66). Захваљујући њему, у рекордно кратком периоду основана је прва професионална позоришна кућа, која од самог почетка

постаје културно и позоришно средиште града и Бановине.<sup>1</sup> Народно позориште Врбаске бановине, почело је са радом 18. октобра 1930. године. Јавност је о оснивању НП ВБ званично обавијештена у *Врбаским новинама* 28. августа 1930. године, саопштењем које је дао бан Светислав Милосављевић, док је акт о оснивању објављен у истим новинама 2. септембра 1930. године. Процват културног живота у Бањој Луци утицао је на све области умјетности, а највише и најплодније на позоришну умјетност. Новоосновано позориште је требало да задовољи потребе социјално, национално и културолошки и економски раслојене средине, што није био нимало лак задатак.

Већ од прве године постојања Народног позоришта Врбаске бановине, на репертоару су се нашли и комади америчких аутора, али бирани тако да буду у одређеном складу са остатком програма, који се већином ослањао на националну тематику.<sup>2</sup> Првих неколико се-

зона игране су само представе са „лаком“ радњом и више забаве, већином комедије и лакрдије (са изузетком драме *Суђење Мери Даган*), да би тек 1937. године на сцени био постављен комад *Ана Кристи*, Јуџина О’Нила, који је до тада већ имао 25 и три *Пулицерове награде* иза себе. Ипак, америчка драма јесте била довољно заступљена на репертоару бањолучког позоришта првих година његовог постојања и рада. Представе су се често мијењале, а доминирао је национални југословенски репертоар, уз честе преводе европских класика, тако да је проценат америчких аутора био на завидном нивоу по броју извођења. Ратне године које су услиједиле потпуно су уклониле „савезничке“ ауторе са бањолучке сцене, као што су са репертоара протјерани и сви комади српских драмских писаца.<sup>3</sup> Америчка драма

као и за музичке представе које су у то вријеме биле популарне широм континента.“ (Бартула, Брђанин и др. 2013: 145)

<sup>3</sup> *Квислиника (усташка) НДХ поглавника А. Павелића за четири године трајања и „анилуса“ БиХ – треба ли икога подсјећати – била је шовинистичка и расистичка, а Срби (grkoistočnjaci) у њој „nisi obstojali“ (масовна убијања, прогони, протјеривања и насилна покрштавања у римокатоличку вјеру), тако да на репертоару нема српских аутора.* (Брђанин 2013: 15) Не може се избјећи паралела са оним што су европски досељеници учинили америчким старосједиоцима, само са много више „успјеха“. Да иронија буде већа, послје су самопрозвани Американци играли улоге „америчких индијанаца“ (које су најприје довели готово до истребљења) у циркуским представама, позоришним комадима, а касније и у великом броју Western филмова. Неки су отишли и корак даље у тој трагедији, па је у

<sup>1</sup> „Оснивање прве професионалне позоришне куће у територијалној јединици која је била организована као бановина, а налазила се под директном управом владе Краљевине Југославије, на подручју које је имало скоро милион становника било је више него логично. Бановински центар, какав је тада била Бања Лука, који је представљао привредно, политичко, економско, просвјетно и културно средиште, био је незамислив без професионалне позоришне куће. По истом принципу и други бановински центри оснивали су своја позоришта.“ (Бартула, Брђанин и др. 2013: 69)

<sup>2</sup> „Посебно интересовање било је за представе са национално-романтичарском тематиком,

је изостала и у послеријатном периоду, овај пут под неким другим, али такође, на свој начин, екстремним условима. Од 1953. па до 1973. године, поново се вратила у град на Врбасу, са нешто озбиљнијим ауторима и квалитетнијим комадима. Затим је опет услиједио период „поста“ од америчких драмских писаца који су, током кулминације власти тог авангардног позоришта, поново пали у немилост југословенске „социјалистичке цензуре“. Нови покушај оживљавања америчке драме услиједио је у првој деценији XXI вијека, али није наишао на значајније прихватање код домаће публике, иако се радило о класицима савременог свјетског позоришта. Сви подаци о броју премијера, извођења и посјећености представ изведених по комадима америчких аутора, недвосмислено показују да њихова дјела нису никада прихваћена у тој мјери да би постала стандардни дио репертоара Народног позоришта Републике Српске.

Од 1930. до 2015. године, на сцени бањолучког позоришта одиграно је укупно 267 представа по комадима америчких аутора, укључујући и осам изведби гостујућих позоришта из Мостара, Београда, Задра и Старе Загоре (Бугарска). Тако ма-

---

њемачкој продукцији најпознатијег филмског „индијанца“, апача Винетуа (Winnetou), играо француски глумац Пјер Брис (Pierre Brice, 1929–2015), човјек изразито плавих очију. (Прим. аут.)

ли број постављених комада има везе и са великим „паузама“ у два наврата. Први пут америчка драма је изостала са репертоара цијелих 15 година, од 1939. до 1953, што се може објаснити периодом њемачке окупације, а затим и првим годинама југословенског социјализма и антиамеричког расположења нове власти.<sup>4</sup> У књизи *Народно позориште у Бањој Луци од усташа до партизана (1941–1956)*, проф. др Бранко Брђанин наводи: „У складу са помињаним идејно-идеолошким (и друштвено-социјалним, те материјалним) претпоставкама, НП у Бањој Луци је полетно кренуло у свој ‘нови живот’: током прве сезоне изведено је 6 премијера по текстовима домаћих и 5 страних аутора, а у току цијелог периода (од сезоне 1945/46. до 1955/56) 62 домаћих и 54 страних. (в. Енциклопедија 1980: 408–410) Већ 3. новембра 1945. постављен је Нушићев *Хаџи Лоја* (чиме се поново показује наглаше-

---

4 „Да би апсурд био већи, јеретички, лево оријентисани Артур Милер, жестоки критичар америчког сна и америчке стварности, био је нека врста јереси и код нас последњих дана владе социјалистичког реализма и власти агитпропа. Као да је он био пропагатор америчког сна, а не критичар њихове јаве. Такве улоге се он никада не би прихватио. Он је управо био критичар илузија о америчком сну. Артур Милер је човек јасних друштвених мисли и ангажмана. Својом поетичном декаденцијом, Тенеси Вилијамс у сваком случају је већ био опаснија грађа за југословенске гледаоце, којима је првих година изградње социјализма био прописан само здрави оптимизам совјетске књижевности. И понека наша здрава мисао и бодри стих.“ (Ђирилов 2002:II)

на идејно-идеолошка ‘репертоарска подлога’.” (2013: 91).

Други период без америчке драме потрајао је скоро 30 година, од поставке комада *Мачка на усијаном лименом крову*, из 1973. године, па до *Трамвај звани жеља* из 2002. године. Америчка савремена драма тешко да може поправити свој статус, посебно поред националног и класичног европског репертоара, али не смије се дозволити да потпуно нестане са наше сцене. Наравно, да би се у томе успјело, треба тражити и неке нове ауторе, неке друге комаде, који могу заинтересовати домаћу публику која тешко мијења старе навике и мишљења.<sup>5</sup> Осим Вилијамса и Олбија, и других „канонизованих“ аутора као што су Дејвид Мамет, Сем Шепард, Огаст Вилсон (August Willson, 1954–2005) или Тони Кушнер (Tony Kushner, 1956), постоји читав низ млађих драмских писаца који сигурно заслужују да буду дочекани са пажњом и ентузијазмом. На примјер: Ени Бејкер (Annie Baker, 1981, Boston, Massachusetts), драмски писац и професор, добитница Пулицерове награде 2014. године

5 „Супротно утиску да Америка извози своју културу, у стилу блокбастер-хитова, ја верујем да чак ни амерички мејнстрим није свестан писаца који обликују њену позоришну културу из ровова. Штавише, они који формирају културу, иако се могу определити да раде на необичним местима и на необичне начине, с пуним правом могу да стоје раме уз раме са нашим поједнако даровитим, међународно успешним ствараоцима.“ (Лондон 2003: 145)

за комад *Зврчка* (The Flick); Кејтори Хол (Katori Hall, 1981, Memphis, Tennessee), писац, новинар и глумица, добитница више позоришних награда, укључујући и *Сузан Смит Блекбурн* (Susan Smith Blackburn Prize) за најбољег женског драмског писца на енглеском језику; Семјуел Д. Хантер (Samuel D. Hunter, 1981, Moscow, Idaho), добитник више награда од којих су најзначајније *Оби* (Obie Award) и *Мекартур* (MacArthur Fellowship); Бренден Џејкоб Џенкинс (Branden Jacobs Jenkins, 1984, Washington, DC), политички ангажовани млади писац, добитник више награда, као што су *Оби* и *Награда за најбољу Нову америчку драму* (Best New American Play Award); и многи други.<sup>6</sup>

## „ДЕМОНОЛОГИЈА ЉУБАВИ“

Поставком комада *Трамвај звани жеља*, 10. децембра 2002. године, на сцени Народног позоришта Републике Српске, прекинут је пе-

6 Навешћемо овдје још неке од актуелних и афирмисаних америчких драмских писаца нове генерације: Џошуа Ален (Joshua Allen), Кристина Андерсон (Christina Anderson), Клер Барон (Clare Barron), Даниел Бити (Daniel Beaty), Енди Брејген (Andy Bragen), Шерон Бриџфорт (Sharon Bridgforth), Кларенс Ку (Clarence Coo), Ерин Кортни (Erin Courtney), Кристофер Диаз (Kristoffer Diaz), Џесика Дики (Jessica Dickey), Кејра Ли Кортрон (Kara Lee Corthron), Ерик Дуфол (Eric Dufault), Метју Фримен (Matthew Freeman), Џенифер Хејли (Jennifer Haley), Барбара Хемонд (Barbara Hammond), Ричард Максвел (Richard Maxwell), итд.

риод од скоро 30 година одсуства америчке драме у тој кући. Почетак новог вијека, када се у свим категоријама културног живота истиче и подстиче термин *мултикултура*, отворио је могућност оживљавања неких позоришних и литерарних вриједности које су дуго година „тавориле“ у категорији *западне умјетности*, одавно признате глобално, али недовољно значајне локално. Оно што је овај комад, у том тренутку, одвајало од остатка репертоара јесте чињеница да он говори о страсти, моралном посртању, усамљености, љубави и сексу, а не о – уобичајеним за наше просторе – темама о рату или социјалним и економским проблемима.<sup>7</sup> Ипак, представа није доживјела комерцијални успјех који је вјероватно очекиван, с обзиром на свјетску славу овог Вилијамсовог најпознатијег дјела, па је у двије сезоне изведена свега 19 пута. Неколико најава у дневним новинама (*Еуро Блиц*, *Глас српски*, *Независне новине*) и једна у ревији *Репортер*, нису биле довољне да се заинтересује јавност, тј. публика навикла на претежно национални репертоар. А и тих неколико најава као да су преузимане са једног истог извора, што

опет упућује на незаинтересованост или можда непознавање материје.

Прва америчка класична драма, последице три деценије одсуства са бањолучке сцене, дочекана је са дозом резерве, помало „стидљиво“. Критике које су уследили након премијере (објављене у *Гласу српском*, *Ослобођењу* и *Независним новинама*), ипак су признале трајну актуелност овог свјетског позоришног класика, али само зато што су их писали људи блиски театру, који су препознали вриједност Тенесијевог комада у нашем времену. Нажалост, представа није изведена довољан број пута да би се „удомаћила“ на репертоару Народног позоришта, тако да се није десила нова поставка у посљедњих 13 година. Будући да је овај комад по својој тематици ванвременски, повремено обнављање на сцени сигурно би привукло неке нове и млађе љубитеље позоришне умјетности, или оне који ће то тек постати, али све под условом да се нађе „компромис“ са националним репертоаром, инертном публиком и онима који ту публику обликују.

Драма *Трамвај звани жеља*, написана 1947. године, популарност широм свијета стекла је истоименом филмском адаптацијом режисера Елије Казана из 1951. године, у којој су главне улоге играли Марлон Брандо (Marlon Brando, 1924–2004) и Вивијен Ли (Vivien Leigh, 1913–1967). Занимљиво је да по мо-

7 „Овај ‘Трамвај’ је прича о људима који од Бога дат дар за љубав претворе у злу опсесију, у деструктивну мржњу која разједа све чега се дохвати. Без савести, без саосећања, са великим а пропалим сновима то су, бојим се, људи будућности.“ (Штрбац 2002: 4)

тивима овог драмског текста и Вуди Ален (Woody Allen, 1935) 2013. године реализује сценарио за свој филм *Плави јасмин* (Blue Jasmine). Казанова верзија за филм, коју је такође написао Вилијамс, добила је три од четири *Оскара* који се додјељују главним и споредним глумцима. Један је добила Вивијен Ли, која је играла Бланш и у лондонској поставци на Вест Енду (West End Theatre), у режији Лоренса Оливијеа (Laurence Olivier, 1907–1989), а друга два, за споредне улоге, добили су Ким Хантер (Kim Hunter, 1922–2002), за улогу Стеле Ковалски, и Карл Малден (Karl Malden, 1912–2009), за улогу Харолда Мичела. Марлон Брандо је остао без *Оскара* за главну мушку улогу, који је те године добио Хемфри Богарт (Humphrey Bogart, 1899–1957) за филм *Афричка краљица*, али је ипак улогом Стенлија Ковалског дошао у врх листе модерних филмских глумаца своје генерације.

Оригинални амбијент сиромашног предграђа у Њу Орлеансу четрдесетих година XX вијека мора остати задржан у свакој поставци ове Вилијамсове драме. Било каквим временским или просторним измјештањем, била би изгубљена основна идејна линија заснована, једним дијелом, на аутобиографским елементима, на социјалним и културним карактеристикама Америке тога времена, као и на из-

раженим субјективним ставовима изложеним деструктивном утицају различитости и предрасуда. У том контексту, адаптација Предрага Штрпца и Бранка Брђанина, за сцену Народног позоришта Републике Српске, задржала је све најважније препознатљивости Вилијамсове поетике, али је наметнула властиту динамику и тако отишла корак даље у самом сценском извођењу.

Улогу Бланш у овој поставци тумачи Наташа Иванчевић, а Радмила Смиљанић њену сестру Стелу. Лик Стенлија повјерен је Борису Шавији, док његовог најбољег пријатеља Мича игра Љубиша Савановић. Чланови глумачког ансамбла Народног позоришта Републике Српске добили су изазован, али и одговоран задатак да домаћу публику анимирају и заинтересују за овај класични, али „нови“ комад. Појединачно глумачко истицање не би могло да изнесе тежину Вилијамсове приче која непрестано балансира између четири различита карактера, тако да су увјежбаност и усклађена сценска игра били од пресудног значаја. Избор музике је такође утицао на комплетну атмосферу. Сонг (*The Rubettes – Sugar Baby Love*, 1974), који иде између сцена, намјерно у оштром контрасту према суморној атмосфери загушљивог стана, додатно је истакао бизарност и мучност ситуације у којој су се нашли

протагонисти драме. Гласна и весела музика, комбинована са пригушеним и депресивним свјетлом, у тренуцима преломним за радњу и јунаке, звучи тјескобно, на рубу параноје, скоро па језиво. Поступак репетиције са истом музиком између сцена, као и константно и иритантно, вјероватно и намјерно фалширано, „пјевушење“ Стеле Ковалски, упорно враћају гледаоца на полазну тачку, наглашавајући тиме стереотип баналне свакодневице која не допушта јунацима да покрену акцију изван оквира властитог страдања. Сцене секса, које избијају на површину привидно без икаквог увода, толико су пуне испреплетених њежности и бруталности, да је тешко разликовати неконтролисани анимални инстинкт од љубавног заноса. Наташа Иванчевић је успјела да оживотвори „симпатично-патолошки“ карактер свога лика, балансирајући константно између два, у потпуности различита, покушаја живота. Сцена у којој Бланш, „мртва пијана“, пјева и плеше сама са собом у стану, док су Стенли и Стела у болници, једна је од најупечатљивијих у овој драми. Пјевање једног те истог стиха, са примјетним и честим промјенама расположења, уз сумануто и „безразложно“ пењање на фрижидер, јасно и несумњиво стављају до знања да се Бланш све више губи, и да разум више не влада

емоцијама. Испланиран од режисера, или као импровизовани глумачки моменат инспирације, тај детаљ успијева да у потпуности одвоји оно што се дешава на сцени од публике која то прати и несумњиво препознаје као „тачку без повратка“. До краја представе сваки наредни поступак води главну јунакињу у неизбежну пропаст лудила (или је то, са њене позиције, излаз у „блажено незнање“?!). Завршну сцену редитељ је доста измијенио у односу на оригинални и адаптирани текст, те је свакако унаприједио у смислу сценске игре и наглашене егзистенцијалистичке симболике која, изван и изнад свега, наглашава најдубљи људски страх од самоће, која даље, на свом врхунцу, прелази у потпуни заборав човјека и његовог постојања.

## „БЛИСТАВА И СТРАШНА“

Олбијев комад *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, својевремено је, због приказа старих супружника који увлаче млади брачни пар у свој свијет деструктивне игре љубави и мржње, те због језика и начина на који обрађује тему, био третиран као сувише бруталан за екранизацију. Али средином шездесетих почиње се са либералнијим приступом у одабиру тема погодних за филм, па је тако адаптација Олбијеве драме била



једна од првих које су се приказивале. Екранизација комада *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, из 1966. године, најавила је одвајање од традиционалне филмске забаве и окретање ка већој озбиљности, што је постало карактеристика Холивуда касних шездесетих и читаве наредне декаде. Филм је рађен по сценарију Ернеста Лемана (Ernest Lehman, 1915–2005), који је задржао већи дио дијалога из драме, а режију потписује Мајк Николс (Mike Nichols, 1931–2014), који је успио сачувати суштину Олбијевог текста. Ричард Бартон (Richard Burton, 1925–1984) и Елизабет Тејлор (Elizabeth Taylor, 1932–2011), играли су старији пар, Џорџа и Марту, а највећи дио радње заправо се састоји од њихових вербалних и психолошких „надмудривања“. Џорџ је професор историје на локалном колеџу, а Марта је деканова кћи. Они, послије неке забаве, позивају младог професора Ника, којег игра Џорџ Сигал (George Segal, 1934), и његову жену Хани, коју игра Сенди Денис (Sandy Dennis, 1937–1992), на дружење које протиче у менталним играма које за циљ имају понижење. У овом неконтролисаном сукобу, млађи пар губи, јер они мање часни аспекти њиховог брака испливају на површину, што због неискуства, што због Никовог нарушеног самопоуздања. Марта је у филму фрустрирана алкохолитарка, чија вулгарност прелази

све границе пристојног понашања у окружењу које се уопштено називало „америчким традиционалним друштвом“. Поједини дијалози и рјечник били су и повод за увођење филмског *рејтинга* (rated, R), који и данас обиљежава дјела која због велике количине насиља или експлицитних сексуалних сцена нису препоручљива млађој публици. Филм *Ко се боји Вирџиније Вулф?* добио је пет награда *Оскар* и важи за једну од најбољих екранизација неког позоришног комада.

Четрдесет година од прве поставке на сцени у Бањој Луци<sup>8</sup>, поново је премијерно изведена драма *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, у режији београдског редитеља Страхине Родића. Та савремена америчка психолошка драма, која већ деценијама прича о људима „осуђеним самима на себе“, опет је нашла пут до публике у Народном позоришту Републике Српске, 30. маја 2006. године. Улоге Марте и Џорџа тумаче Наташа Иванчевић и Жељко Стјепановић, док су улоге Ника и Хани припале Душану Мајкићу и Сандри Љубојевић. Мала сцена *Петар Кочић*, показала се као идеална за стварање интимне атмосфере, неопходне за потпуни доживљај овог комада. Препознавање публике и глумаца, остварено је одмах,

8 О поставци из 1966. није остао писани траг, како у тадашњем бањолучком *Гласу* тако ни у *Путевима* (бањолучком часопису за књижевност и културу).

јер почетна Олбијева слика је универзална без обзира на вријеме и мјесто у коме се дешава. Припити муж и жена се враћају са неке забаве, док причају гласно и саплићу се. Али то би било све што се тиче „комедије“, осим неких сјајно пласираних реплика Жељка Стјепановића и Наташе Иванчевић, јер мали простор на сцени се врло брзо „напунио“ тензијама које ће, у кретању плиме и осеке, доминирати до самог краја. Скоро па шизофрено понашање супружника, које има јасног смисла само у моментима када им се емоције подударе, релативну противтежу налази у доласку млађег брачног пара, али и они врло брзо буду увучени као актери драме у стану својих домаћина. Старији глумачки пар ради управо оно што њихове улоге захтијевају, одржавајући равнотежу између Мартиног хистеричног и Џорџовог „смирујућег“ понашања. Значајнијих одступања у ликовима нема, барем у контексту драмске радње. Вођени искуснијим колегама, и двоје млађих глумаца врло брзо успијевају да се уклопе у ритам сценске игре. Душан Мајкић у почетку, са дозом преенаглашености коју можда оправдава Ников лик, дјелимично „растура“ раније задати ритам, али подржан од искуснијих колега, брзо прилагођава своју сценску игру осталима и износи улогу на солид-

ном нивоу. Стјепановић повремено, и вјероватно донекле случајно, оставља утисак да је његова глума више расположење него намјера, али то је дало баш ону врсту равнотеже Наташи Иванчевић и њеној, изузетно храброј, интерпретацији Марте. Поставка у малом простору може бити неугодна за причу која захтијева стално кретање, јер постоји опасност од понављања, неприродне гестикулације, па и досаде, али редитељ је, у сарадњи са глумцима, добро утврдио мизансцен и тиме осигурао динамику у потпуном складу са амбијентом. Повремено пролажење ликова поред и око гледалаца, одлично је послужило за „отварање“ радње према публици, а истовремено је остварило и практичну намјену. Представа је одиграна само 11 пута у двије сезоне, и до данас није било обнављања. Упркос тако скромном броју извођења, Олбијева драма је оставила јак утисак на публику и критичаре, што се може видјети у неколико прецизних новинских најава и рецензија (*Еуро Блиц*, *Независне новине*). Уводне реченице као: „Дуго најављивана представа ‘Ко се боји Вирџиније Вулф’ окупила је синоћ у Народном позоришту Републике Српске многобројне бањолучке љубитеље театра“ (Десница 2006: 19), или: „Бурне петнаестоминутне овације бањолучке публике на

Малој сцени ‘Петар Кочић’ Народ-ног позоришта РС у уторак навече биле су највјеродостојнија оцјена премијерног извођења комада ‘Ко се боји Вирџиније Вулф’, рађеног по тексту Едварда Олбија, а у режији Страхиње Родића“ (Басара 2006: 26), говоре у прилог овој поставци Олбијевог комада, а посебно у смислу периодичног оживљавања или њеног обнављања на домаћој сцени. Иако је представу погледало тек нешто мање од хиљаду посјетилаца, она је ипак нашла пут до публике која препознаје дубљи смисао Олбијеве поетике, која за посљедицу има разобличавање *америчког сна*.

У оба ова, класична комада америчке драмске умјетности XX вијека, главни ликови су заправо *антијунаци* или *губитници*, који тешко, или готово никако, не признају грешку. Вилијамс пише из перспективе властите (не) вјере у *амерички сан* и веома је досљедан у кажњавању својих *јунака-губитника*, а притом успоставља личну моралну вертикалу која ликовима не оставља мјеста за понављање грешака. Када једном крену у *над*, њихова путања се не може промијенити и једино је питање како ће се у том крају остварити. Разлози неуспјеха Вилијамсових ликова се јасно вежу за окружење у којем се налазе. Бланш потпуно губи осјећај

територијалности и припадања средини, а уз то не може ни да се прилагоди лошијим условима живота. Њена лична, унутрашња драма, у таквој ситуацији прераста у потпуни сукоб, и води је, без скретања, према крају који се може окарактерисати као *потпуни мрак*. Код Олбија, који је много директнији у излагању сурових посљедица психолошких и емотивних сукоба, унутар или изван ликова, ипак остаје нешто *свјетла на крају тунела*, које дозвољава његовим *губитницима* да, у тренутку тоталног прихватања пораза, отворе ново неизвјесно поглавље у даљем *преживљавању*. *Трамвај звани жеља*, као и *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, класични су примјери драма које се тематски баве ликовима заробљеним у америчком миту о успјеху. *Амерички сан* се, у суштини, залаже за једнакост која подразумева брисање граница између друштвених класа, раса и полова, али су америчке драме ипак препуне *губитника* или људи који не успијевају да одговоре на захтјеве тога сна. Велики број америчких драма показује негативне посљедице *америчког сна* по обичне, „мале људе”, а самим тим и на америчке ауторе који живе под притиском тог окружења. Вилијамс и Олби, сваки на свој начин, искључују главне јунаке из друштва, и на тај начин њихови *губитници* одбацују мит *америч-*

ког сна. Одбацујући и сами тај мит, они своје *антијунаке* не кажњавају на начин како то чини класична трагедија, нити воде моралне расправе о разлозима њиховог неуспјеха, већ на свој, субјективно-умјетнички начин, иронично осуђују цијелу идеју *америчког сна*. Јунаци модерне америчке драме у стању су и да добровољно умру (као што то чини Цери у Олбијевом комаду *Зоолошка прича*), како би се ослободили притиска и окова *америчког сна*, који их својим правилима води у стање духовне смрти. Или се, као Марта и Џорџ, покушавају укључити у друштво стварањем властитих свјетова и имагинарних породица.

Иако породица, у традиционалном смислу, у новијим драмама не постоји, она постоји као параван иза кога се крију бјегунци од стварности, очајници и усамљени. Чак и ако породица у некој драми постоји у правом смислу, као у Милеровом комаду *Смрт трговачког путника*, она то није у позитивном контексту, већ само приказује распад тог облика заједнице. У *Трамвају званом жеља*, Бланш се, у несвјесно очајничком покушају, окреће једином преосталом члану породице, сестри Стели, али не наилази на разумијевање и сваки њен покушај уклапања у свакодневицу, која је само привидно сигурна, води је све даље према једином излазу. По-

сматрано једним дијелом у контексту философије егзистенцијализма, Бланш је нашла ослобођење и прочишћење душе у потпуном одвајању од реалности, лудилу. У *Ко се боји Виџиније Вулф?*, права породица се чак и не помиње, па је *губитницима* дозвољено да трају и, на неки начин, истрају у несавршености својих лажних живота.<sup>9</sup>

Ако се запитамо да ли америчку драму треба афирмисати у будућности, први одговор би био да не треба. Наравно, то је тако само уколико се ослонимо на статистику и анализујемо са практично-употребне стране. Позоришна умјетност, ипак, не смије бити посматрана кроз бројеве и годишње извјештаје о пословању. То је умјетност која је у сталном кретању, склона промјенама (некад лошим, некад добрим), прастара вјештина подложна еволуцији унутар властитих оквира, огледало друштва, учитељ „сумњивог морала“, а неријетко и утјеха у немилим временима. Како год да посматра-

9 „За Олбија, господара Бродвеја, могло би се тврдити да је последњи велики амерички драмски писац; с друге стране, Олби, експериментални писац и пионир офф-офф-Бродвеја, као да се одрицао ореола сопствене величине, одбијајући да остане на једном месту, пуштајући на вољу сопственом немирном нагону за експериментисањем. Он је учинио супротно од О'Нила, прелазећи пут од породичног, полемичног апсурда Зоолошке приче или Ко се боји Виџиније Вулф ка чуднијим ужасима мајушне Алисе или Приморје – остављајући формалне одлике натурализма далеко за собом.“ (Лондон 2003: 144)

мо или дефинишемо позориште, не можемо га олако схватити и свести под једно име и дати му једно лице. Свако игнорисање неког дијела позоришног свијета, а посебно из разлога властитог (не)препознавања, скоро је исто као и свјесна забрана истога. Тако настаје врста контроле коју позориште никада није хтјело да трпи, још од времена античке Грчке. Ако се тако поставе ствари, онда је америчка драма XXI првог вијека, а посебно савремена реалистичка драма, потребна публици која се развија и сазријева уз позориште, и треба је одржати „живом“ барем у скромним оквирима.

Од настанка комада *Трамвај звани жеља* и *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, прошло је више од пола вијека, али њихова актуелност у контексту нашег друштвеног и социјалног уређења као да тек добија на снази. *Амерички сан* је постао универзални „робовласнички систем“ новог вијека, па је можда и нетачно звати га само америчким. Свјетски или глобални идеал модерног живљења нема више никакве везе са *сном*. То је сурова *јава* коју прихватамо као амбицију, а не као дегенеративну појаву која је обезвриједила и по-

родицу, као институцију, и човјека као појединца. Амерички драмски писци нису, заправо, учинили ништа ново опомињући на посљедице које ће задесити „малог човјека“ у модерном друштву XX вијека, али су то урадили на свој и посебан начин, у духу поетике америчке књижевности тог периода. Стил није промијенио суштину, којом су се бавили и многи наши драмски писци и књижевници, посебно у периоду послје Другог свјетског рата, тако да нам Вилијамсове и Олбијеве драме нису стране и непознате, како то можда одређује мјесто њиховог постанка. Савремена реалистичка америчка драма има у себи ону препознатљиву „људску црту“, јер се бави „малим људима“ и њиховим свакодневним дилемама и страховима, а чињеница да су блиски стварности која нас и данас окружује, олакшава нам да се поистовијетимо са њима. Да ли ћемо, као читаоци и гледаоци, у процесу препознавања развити симпатије према *губитницима*? Или ћемо се дистанцирати од њих, како бисмо заварали властиту свијест о „кратком лету и дугом паду“? Позориште је ту, као и увијек, да понуди (не)могућност избора.

## ЛИТЕРАТУРА

Бартула, Брђанин и др. 2013: В. Бартула, Б. Брђанин и др., *Народно позориште Републике Српске – од оснивања до ослобођења (1930–1945)*, Пале: DIS Company;

Басара 2006: А. Басара, *Оваације за Вирџинију Вулф*, Независне новине, 01. 06, 26;

Bloom 2005: Н. Bloom, *Modern American Drama*, Philadelphia: Chelsea House Publishers;

Брђанин 2002: Б. Брђанин, *Вријеме мелодраме*, Програмска књижица *Трамвај звани жеља*, 73. сезона, 2002/2003, Бања Лука: Народно позориште РС, 5-8;

Брђанин 2013: Б. Брђанин, *Народно позориште у Бањој Луци од усташа до партизана (1941–1956)*, Угљевик: Центар за културу „Филип Вишњић“;

Vilijams 1967: Т. Vilijams, *Izabrane drame*, превод I. Juriša i D. Grin, Zagreb: Matica Hrvatska;

Vučković 1978: Т. Vučković, *Socijalna drama*, Београд: NOLIT;

Грант 2002: Н. Грант, *Историја позоришта*, Београд: Zavod za udžbenike;

Десница 2006: С. Десница, *Драматично болесна блискост*, Глас Српске, 31. 05, 19;

Здравковић 2007: М. Здравковић, *Речник основних позоришних појмова*, Београд: Издавачка делатност Народног позоришта и КИЗ АЛТЕРА;

Jovanović 1984: R. Jovanović, *Pozorište i drama*, Београд: IRO „Vuk Karadžić“;

Lazarević, Lešić i dr. 1980: P. Lazarević, J. Lešić i dr., *Narodno pozorište Bosanske krajine 1930–1980*, Бања Лука: Народно позориште Bosanske krajine i NIGRO „Glas“;

London 2003: Т. London, *Stanja američke drame*, превод А. Popović, у: *Teatron 121/122*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 143–148;

Molinari 1982: Č. Molinari, *Istorija pozorišta*, Београд: Vuk Karadžić;

Popović 2010: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Београд: Logos Art;

Puškar 2011: N. Puškar, *Teorije subverzivne i afirmativne američke drame autorice Sanje Nikčević*, у: *Gradovrh*, бр. 8, Tuzla: Printcom, 365–375;

Родић 2006: С. Родић, *Редитељски запис*, Програмска књижица *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, 76. сезона, 2005/2006, Бања Лука: Народно позориште РС, 10-11;

Sabljak 1971: Т. Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, Split–Zagreb: Matica Hrvatska;

Ćirilov 2002: J. Ćirilov, *Pre i posle „Kose“ – Savremena američka drama*, Београд: Zepter book world, I-VI;

Штрбац 2002: П. Штрбац, *Демонологија љубави*, Програмска књижица *Трамвај звани жеља*, 73. сезона, 2002/2003, Бања Лука: Народно позориште РС.

<http://www.backstage.com/news/6-young-playwrights-every-actor-should-know/>

<http://www.atds.org>

<http://newdramatists.org/who>

*Видео-снимци:*

Т. Вилијамс, *Трамвај звани жеља*, 2002, Велика сцена Народног Позоришта Републике Српске;

Е. Олби, *Ко се боји Виџиније Вулф?*, 2006, Мала сцена *Петар Кочић*, Народно позориште РС.

