



Сенка Петровић

САН ОД 6 ДАНА,
16 САТИ И
3 МИНУТА

Из историје нашег позоришта

Марко Малетин: *Суштон војвођанске позоришне традиције*

Павле Јефтић: *Дневник председава новосадских позоришта 1919–1941.*

Марина Татић-Лозјанин: *Сећање на сцару кућу – Прикази из часописа „Позориште“ Српској народној позоришта у Новом Саду, 1969-1977. године*

Ивана Илић Киш: *Живот, књижевно и позоришно дело Аћанасија Николића (1803–1882)*

Сенка Петровић: *Реконструкција насцанка представе „Ујкин сан“ Ф. М. Досћојевској у режији Ећона Савина и продукцији Српској народној позоришта из Новог Сада*

У складу са својим мисијом најстарије професионалне театарске институције на овим просторима, Српско народно позориште је покренуло едицију Из историје нашег позоришта, а са намером да буде забележено и од заборава сачувано што више важних момената из повести Српског народног позоришта, али и из историје овдашњег театарског живота. Само записани и сачувани подаци уистину постају део свести позоришних делатника – не само театарлога и критичара него и театарских уметника, свести која потврђује самосвест, баш као што је и темељ за будуће стваралаштво.

САН ОД 6 ДАНА, 16 САТИ И 3 МИНУТА
Сенка Петровић

Пројекат је помогла Градска управа за културу Града Новог Сада

Сенка Петровић

САН ОД 6 ДАНА, 16 САТИ И 3 МИНУТА



Српско народно позориште, Нови Сад

2021

Сенка Петровић

САН ОД 6 ДАНА, 16 САТИ И 3 МИНУТА

Реконструкција настанка представе "Ујкин сан" Ф. М. Достојевског
у режији Егона Савина и продукцији Српског народног позоришта из Новог Сада
и живот представе прве две сезоне, са посебним освртом на специфичности
редитељског поступка, естетике и поетике режије Егона Савина

За мој оца

САДРЖАЈ

ИЗРАЗИ ЗАХВАЛНОСТИ	7
ПРЕД – УВОД	9
УВОД	11
ПРИПОВЕТКА <i>УЏИН САН</i>	15
ДРАМАТИЗАЦИЈА <i>УЏИН САН</i>	25
СЕКУНДАРНИ ТЕКСТ	32
СЦЕНСКА РЕАЛИЗАЦИЈА ДРАМАТИЗАЦИЈЕ	35
ПРОМЕНЕ У ТЕКСТУ	38
ПРОСТОР	41
ПРОСТОРИ У ПРИПОВЕЦИ <i>УЏИН САН</i>	41
ПРОСТОРИ У ДРАМАТИЗАЦИЈИ И ПРЕДСТАВИ <i>УЏИН САН</i>	43
СЦЕНСКИ ПРОСТОР	43
ПРОСТОР РАДЊЕ	46
ПРОСТОР ФИКЦИЈЕ	47
ВРЕМЕ	49
АНАЛИЗА ВРЕМЕНА У ПРИПОВЕЦИ <i>УЏИН САН</i>	49
АНАЛИЗА ВРЕМЕНА У ДРАМАТИЗАЦИЈИ И ПРЕДСТАВИ <i>УЏИН САН</i>	51
ПРОБЛЕМ ВРЕМЕНСКЕ ДИСТАНЦЕ	51
ОСА СУКЦЕСИВНОСТИ	52
ОСА СИМУЛТАНОСТИ	53
ПРИМАРНО, СЕКУНДАРНО И ТЕРЦИЈАРНО ВРЕМЕ	56
ПРЕДСТАВА <i>УЏИН САН</i>	57
ПРОБЕ	57
ПРОБЕ ЗА СТОЛОМ – ЧИТАЈУЋЕ ПРОБЕ	60
ПРВА ПРОБА	61
ПРОБЕ ЗА СТОЛОМ КАО ДРАМАТУРШКА РАДИОНИЦА	62
СЦЕНОГРАФИЈА, декор	63
ЕЛЕМЕНТИ СЦЕНОГРАФИЈЕ (предмер)	64
РЕКВИЗИТА	70
КОСТИМ	74
ИЗБОР МУЗИКЕ	81
ПРЕМИЈЕРА	83
ЗАКЉУЧАК	85

ПРИЛОЗИ:	87
I Егонова свешчица	87
II Дневник проба за столом асистенткиње редитеља	96
III Интервју са мр Дарком Недељковићем	109
IV Интервју са Снежаном Пешић Рајић	112
ТЕАТРОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА	115
ПОГОВОР	119

ИЗРАЗИ ЗАХВАЛНОСТИ

Много је воде рекама протекло док ова књига није угледала светлост дана и дошла у руке читалачке публике. Као проширена и дорађена верзија мастер рада последипломских студија на Факултету драмских уметности Београд, скоро све осим прикупљања грађе и писања истог је било више трауматична ноћна мора него сан. Али када је погледам сада на јави осећам се као жена после порођаја која држи своје живо и здраво чедо. Захвална сам на свему што сам поред театролошка знања научила захваљујући овом процесу. Ипак, одређеним посебним људима желим специјално и јавно да се захвалим.

На првом месту хвала господину Егону Савину што је дозволио да му асистирам на представи *Ујкин сан*, стпрљењу и спремности да одговори на мноштво мојих питања, као и на знању о уметности режије и самог заната, које је несебично поделио са мном.

Хвала тадашњој управи Српског народног позоришта у Новом Саду, и за посленима у техничким службама и радионицама на помоћи. Ако бих кренула сваког понаособ да именујем могла бих ненамерно некога изоставити, а моја захвалност не мањка.

Хвала госпођи Снежани Пешић Рајић и господину мр Дарку Недељковићу на великодушној помоћи и поверењу при сакупљању грађе за овај рад. И ништа мање фотографима господину Бранку Брандајзу и господину Бранку Луцићу на уступању њихове читаве фото-архиве о *Ујкином сну*.

Хвала мом ментору професору др Небојши Ромчевићу што ме ни на једном кораку није штедео и што ме је својом строгошћу и професионализмом упутио у тајне писања научног рада.

Најпосебније хвала професору др Петру Марјановићу без чије подршке и упутстава овај рад не би угледао светлост дана. Хвала му и за све знање које ми је несебично дао. Он ће заувек остати у мом срцу као једна од особа које највише поштујем.

Једнако сам захвална и др Зорану Ђерићу чија вера и подршка у мој рад и мене није изостала ни на једном кораку.

Највише хвала мојој породици. Сестра Бранка и брат Михајло су мој ветар у леђа. Највеће хвала упућујем мојој мајци Рајки Петровић, која ми је дала снагу, подршку, безграничну љубав, материјалну помоћ, и која је безрезервно увек веровала у мене. Волим је неизмерно.

Сенка Петровић

ПРЕД – УВОД

Водећи се саветима људи чији ауторитет ценим намера ми је да ово излагање буде конкретно, концизно, у смислу језгровито, сврсисходно и недугачко.

У току основних студија глуме и режије на Академији уметности у Новом Саду на часовима историја српске и светске драме приметила сам своју интензивну заинтересованост за тетрологију. Та заинтересованост је временом прерасла у страст, а потом у потребу. Тако сам донела одлуку да наставим школовање.

У току поменутих часова највећу пажњу су ми будиле лекције које су се тичале реконструкција представа, одмах прихвативши став да је: „Првенствени задатак театролога да у што већој мери ублажи судбинску пролазност позоришне уметности.“ Захваљујући том сазнању идеја о будућем последипломском раду је брзо сазрела.

Проучавајући и сазнајући законитости теоријске драматургије, затим историје позоришта, теорије и естетике театра, технике и методологије научно-истраживачког рада идеја о раду се претворила у одлуку да ће тема мог мастер рада бити реконструкција позоришне представе.

Убрзо се десила срећна околност - добила сам прилику да будем асистент редитељу Егону Савину на представи „Ујкин сан“ у Српском народном позоришту у Новом Саду. И тиме се тема мог рада искристалисала: Реконструкција настанка представе „Ујкин сан“ Ф.М. Достојевског у режији Егона Савина и продукцији Српског народног позоришта из Новог Сада.

Рад има два дела. У првом делу се бавим драматизацијом и реконструкцијом процеса драматизовања. Дефиниције за драматизацију и адаптацију сам преузела од Стеријиног позорја на основу којих се додељују награде на истоименом фестивалу. Као најстарија научна театролошка установа на нашим просторима, те достигнућа и кредибилитет које Стеријино позорје има су били довољан ауторитет да се на њега позовем и ослоним.

Представу сам пратила прве две сезоне. Баш сваку репризу.

У овом раду све наведене чињенице, изјаве и бројке се могу емпиријски проверити, и у будућности послужити за даља научна истраживања. Такође, постоји велики број савременика који могу, као сведоци, да потврде податке.

До завршетка писања мастер рада представа „Ујкин сан“ је константно на репертоару Српског народног позоришта. Дана када је мој ментор рекао да је целина урађена и да могу приступити припремама за одбрану исто вече сам погледала педесету и прву репризу представе „Ујкин сан“.

УВОД

Тема рада је реконструкција настанка позоришне представе. За пример на коме ће се извршити ова реконструкција узета је представа *Ујкин сан*, по приповеци Фјодора Михајловича Достојевског, у продукцији Српског народног позоришта у Новом Саду, настала 2006. године. Циљ је да се покажу основне карактеристике рада драматурга и редитеља како би се од прозног текста дошло до драмске форме и касније до текста представе.¹

Реконструисати настанак позоришне представе је вишеструк театролошки задатак. Предмет истраживања је увек део прошлости. "С аспекта основног театролошког задатка, реконструкцијом представе остварује се примарни захтев театрологије као научног подручја у оквирима друштвено-хуманистичке области која се ослања на своје дисциплине: теоријску драматургију, историју позоришта, естетику позоришта и методологију театролошких истраживања."²

Ова реконструкција је специфична. У раду на њој истраживач није наилазио на стандардне препреке како би испунио циљ свог рада. Прикупљању грађе за реконструкцију се пришло истовремено када је представа и настајала. Подаци су прикупљени непосредно, ауторски тим представе је несебично уступио оригиналне податке (припремна грађа за драматизацију, нацрте сценографије и костима, аудио-цд са изабраном музиком за представу, попис дизајна светла, списак реквизите, копију инспецијентског и суфлерског примерка текста, фотографије проба, претпремијере и премијере). Сведочења редитеља и глумца су прикупљања свакодневно на пробама. „Театрологија је научно подручје у којем је непосредни увид у уметничка достигнућа неоспорна предност.“³ До завршетка писања овог рада представа је константно на репертоару Српског народног позоришта у Новом Саду.

Ипак, ова реконструкција се не бави само сценском реализацијом. Битна карактеристика представе *Ујкин сан* је што је настала по драматизацији истоимене приповетке Достојевског. Зато се први део рада бави драматизацијом и реконструкцијом процеса драматизовања. Следи анализа и поређење са текстом приповетке. Затим ће бити анализирани простор и време, и модуси у којима се јављају у приповеци, драматизацији и представи.

Под појмовима *драматизација* и *адаптација* подразумеваће се следеће:

„Драматизација (роман или приповетка или песма претворена у драму) јесте текст који аутор (сам писац или неко други) напише и понуди позоришту,

¹ Ауторка овог рада је имала прилику да посматра цео процес настанка представе као асистенткиња редитељу Савину и тако и активно учествовала у креирању представе.

² Мирјана Марковиновић, *Књижа о његовој представи*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2008, 8.

³ Петар Марјановић, *Позориште или усуд његовој представи*, ФДУ & Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2001, 11.

док је *агајџација* прилагођавање таквог текста у процесу стварања позоришне представе (који најчешће врши сам редитељ или, у ређим случајевима, уз помоћ драматурга представе, а каткад и уз сарадњу глумаца – учесника у представи.)⁴

Драматизација је транспоновање сваког недрамског књижевног материјала (најчешће епских књижевних врста) у драмску форму. Макроструктура недрамског материјала треба тим процесом да успостави, у већој или мањој мери, координацију синтагматског и парадигматског слоја приче, хронолошке и каузалне везе кроз драмске законитости. Успоставља се нова композиција – драмска. Све мора бити претворено у драмске елементе и подређено њима.

Ако прозно дело, које се драматизује, обилује дијалогом изузетно је важна селекција истог (управног говора који се узима за драматизацију), али и одабир наративног текста који ће се претворити у драмски. Прво је неопходно одредити критеријум по коме ће се вршити одабир тог материјала (тумачење дела, пројекција новог смисла, прекодовање, итд.) На ово се скреће пажња јер једна од битних карактеристика драматизације Егона Савина јесте селективно преузимање реченица Достојевског.

Драматизација је уметничка творевина сама по себи. „Мит се понавља, али позориште тако среди ствари да наведе мит да каже оно што никада није рекао.“⁵

Већина драматизација се ради наменски (по поруџбини неке театарске куће, као што је и наш предмет проучавања) те однос драматизације према литерарном предлошку подразумева и ситуацију у којој се аутор драматизације труди да што верније пренесе „дух“ прозног дела. Али исти однос се проучава и када за драматизатора прозни текст представља само инспирацију, подлогу за критику или пародију.

Драматизатор има право да из целокупног прозног дела одабере делове које ће драматизовати, односно делове који имају највећи драмски потенцијал. Критеријум по коме ради одабир је ствар естетике драматизатора и зависи од његове идеје. „Сваки покушај прераде неког прозног текста за позорницу је самосталан случај за себе.“⁶ То је веома подударно са писањем оригиналних драмских дела. Завршено дело пак допушта театролошку анализу истим методима који се примењују у анализи сваког другог драмског текста.

Наративно дело у целини мора да претрпи озбиљне промене како би прича коју нуди била адекватно испричана на сцени: транспоновање наратије, ликова, простора и времена. То су интегрални делови приче.

⁴ Ивана Димић, *Драматизација – шта је то?*, Сцена, бр. 1, Стеријино позорје, Нови Сад 2002, 117 – 118. (*Напомена* – на основу ових дефиниција, критеријума се додељују и Стеријине награде за драматизацију и адаптацију. Стеријино позорје је једно од првих који су на овај начин јасно разграничили та два појма, у односу на друге европске фестивале сличне концепције.)

⁵ Ан Иберсфелд, *Чишћење позоришта*, Култура, Београд 1982, 232.

⁶ Рашко Јовановић, *Драматизације – стварност савременог позоришта*, Сцена, бр. 2, Стеријино позорје, Нови Сад 1981, 3 – 12.

У току истраживања за овај рад, не мали број пута, наишли смо на изјаве да адаптација није неопходна и да не иде увек заједно са драматизацијом. Увидом у драматизације других прозних дела, познајући представе које су рађене по њима, узимајући у обзир и мишљења светски признатих театролога и драмских писаца (иностраних и домаћих) и учећи из њихових научних радова дошло се до закључка да редитељска адаптација драматизације увек постоји, у већој или мањој мери.⁷

Појам *адапација* представља прилагођавање драмског текста сценским околностима.

То је дириговано одређивање смисла од стране редитеља. У адаптацију спада уношење нелингвистичких знакова при инсценирању, семантизовање тих знакова, оно по чему се одређена редитељска поетика препознаје као аутентична уметничка творевина. Адаптацију захтева време у коме позоришни практичари делају. То није актуелизација, она не носи социо-политичку димензију, осим у случају специјалне намере.

У другом делу рада ћемо реконструисати настанак представе *Ујкин сан*, организацију и начин рада. Приказаће се подела улога, ликовни оквир представе (сценографија и костимографија), анализа употребљене реквизите и избор музике. Документација је аутентична и оригинална. Пустили смо ауторе сценографије и костима да сами говоре о настанку свог дела.

Истраживању се приступило интердисциплинарним театролошким методом. За теоријску анализу транспоновања прозног текста (у овом случају приповетке) у драмску форму (драматизацију), са истраживањем еволуције исте, користили смо се теоријском драматургијом, теоријом књижевности, естетиком позоришта, историјом и социологијом позоришта и театрографијом.

При непосредном прикупљању конкретне театролошке грађе, која је била неопходна за настанак представе *Ујкин сан*, водили смо се правилом да сведочење било кога од ауторске екипе посматрамо као индивидуалан естетички суд. Зато што је то скоро увек подложно полемици, у рад су унешени само они подаци који су емпиријски доказиви. Свакодневно анкетирање аутора представе је створило огромну количину материјала, те је непристрасна, објективна селекција и провера тих података била више него неопходна. Сва наведена

⁷ Ишчитавали смо велики број драматизација из библиотеке Српског народног позоришта и библиотеке Матице Српске, као и литературу о драматизацијама која је приложена у библиографији на крају рада. (Упоредити са књигама Стеве Жигона, др Радослава Лазића, др Петра Марјановића, др Весне Крчмар, Андре Венстерна, Растислава Дурмана, Николе Краља, студијама Ан Иберсфелд, Иване Димић, чланцима Јована Ћирилова.)

документација је аутентична, оригинална и подложна провери. Компаративни метод је у оваквој врсти анализе незаобилазан.

Циљ нам је био да на театролошки начин проучимо текст, однос парадигматског и синтагматског слоја, и шта је тај одређени текст претрпео на путу од приповетке до премијере. Које је то квалитете морао да добије у току драматизовања да престане бити литераран и да се може пуноправно посматрати у контексту савременог позоришта и као предлог за представу. И како су сви ти елементи обликовани у финални производ – премијеру. О глумачким креацијама ће бити најмање речи јер би се добила много опширнија и друга врста рада.⁸ „Првенствени задатак театролога је да у што већој мери ублажи судбинску пролазност позоришне уметности.“⁹

Прилози на крају рада су такође елементи и документи о току целог процеса припремања представе. Прилог под називом *Ејонова свешчица* је препис његове припреме за драматизацију и режију *Ујкиној сна*. Фотографије и интервјуи су корисни ради стицања бољег увида у оно што је речено, нарочито за читаоце који нису видели представу. Веома важан прилог је део *Дневник Ђроба за сћолом асисћенћкиње редићелја* у коме је документована прва фаза редитељског рада са глумцима на представи.

Приповетка *Ујкин сан* је код нас драматизована пет пута.¹⁰ То су, уз најновију Савинову, драматизације Слободана Стојановића, Бранка Плеше, Душана Јовића и Ане Јајчанин. На програмској књижици представе пише да су консултоване драматизације Стојановића и Јовића. Драматизација Егона Савина је по свим критеријумима оригинална. Једна од основних карактеристика је драматизовање сцене између Зине и Васје. Савин ју је сценски приказао за разлику од својих претходника и дао јој посебан значај у структури драматизације.

⁸ О достигнућима глумачких креација није писано јер сам заузела став да је то увек подложно полемици. Зна се да је глумачка игра нестална константа, колико год добри глумци играли. Обавезна сам да напоменем да овим ставом не желим да умањим значај њиховим уметничких достигнућа, већ се оградајем због велике дозе субјективности коју имам због активног учествовања и константног посматрања начина на који су градили своје ликове и односе.

⁹ Петар Марјановић, *Зайиси шеащролоја*, Стеријино позорје, Нови Сад 2006, 10

¹⁰ На почетку проба представе *Ујкин сан* било је претњи тужбом због ауторских права на драматизацију. Тај случај није усамљен када је реч о ауторским правима на драматизацију. (То се може сазнати од правника у *Јујословенској аућорској ајенцији*.)

ПРИПОВЕТКА УЏКИН САН

Како би се боље разумела анализа и лакше пратиле компарације које ће се изводити, неопходно је да се прво упознамо са приповетком *Уџкин сан*. Она је основа за настанак драматизације, позоришне представе и овог рада. Не желећи да се помисли како се умањује значај пера Достојевског напомиње се да је једини разлог оваквог сажетог начина представљања приповетке економичност времена (штампана је на 137 страница, формат А5).¹¹

Приповетка *Уџкин сан* је подељена на петнаест глава. Прича је сегментирана линеарно, сукцесивним методом.¹²

Прве три главе приповетке су увод.

Прича почиње реченицом: „Марија Александровна Москаљова је, свакако, прва дама у Мордасову, и у то не може бити никакве сумње.“¹³ Достојевски даје богат опис њене личности. О спољашњости Марије Александровне готово нема података. „Истина, њу готово нико не воли и чак је многи искрено мрзе, али зато је се сви боје, а њој је то и потребно.“¹⁴ „Признајем унапред да сам донекле наклоњен Марији Александровној.“¹⁵ Она је главна у свему, непоколебљива, ничим се не може лако уздрмати. Води преписке са људима из разних крајева тадашње Европе. Колико год да је писац наклоњен њој толико није њеном мужу Афанасију Матвејевичу. Њега описује са дозом презира и као да му је мило да га остави ван игре све док не буде стварно неопходно Афанасијево присуство због породичних ствари. Напомиње се да Афанасиј живи веома пријатно и задовољан је својом позицијом на селу. Следи опис младе Зинаиде Афанасијевне, Зине, ћерке јединице. Она је представљена као „лепота над лепотама“. Зина у својој историји има љубавну аферу са сиромашним учитељем среске школе Васјом, коју је мама Марија Александровна врло добро заташкала. Али, у Мордасову ништа није могуће потпуно сакрити. Најављује се и дама под именом Ана Николајевна Антипова, „заклети непријатељ Марије Александровне“. Описан је и младић Павле Александрович Мозгљаков, „присталица нових идеја“, Зинин просац, и одмах се сазнаје да ужива антипатије Зине, али и писца.

У првој глави, за коју Достојевски каже да је написао пет месеци пре остатка приповетке, одређена је главна тема („саблажњива и достојна писца“): за

¹¹ Приликом драматизовања Егон Савин се користио издањем књиге: Фјодор Достојевски, *Најлепше љриче*, Петроград, Зрењанин/ ЛИБ, Нови Сад 2006, *превод* др Милосав Бабовић. И сви наведени цитати у овом раду су из тог издања приповетке *Уџкин сан*.

¹² Сукцесиван – узастопан, који долази један за другим, постепен, у низу.

¹³ Фјодор Достојевски, *Најлепше љриче*, Петроград, Зрењанин/ ЛИБ, Нови Сад 2006, 49.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исто, 53.

три дана боравка Кнеза у Мордасову десиле су се „судбоносне и неизбрисиве успомене“.¹⁶

Друга глава је посвећена само Кнезу, опису његове личности и прошлости. Каже се да „није био богзна како стар“, али нико не зна колико му је заиста година. Сва коса, брови, бакенбарди и остале длаке на глави су вештачке, једно око му је стаклено, и није сигурно да ли има вештачку ногу. По целе дане се срећује, шминка, умива специјалним водицама и маже помадама, а боре на лицу затеже некаквих федерима. Обучен је по последњој моди. Кнез К (само једном у целој приповеци га назову именом Гаврило, и то у трећој глави) је шест-седам година пре почетка догађаја описаних у приповеци проживео пола године у Мордасову, и то раскалашно. Улазио је у разне везе са локалним дамама и бесомучно трошио последњи новац који је имао. У Мордасову је завршио зато што је претходно потрошио своје богатство на картање и ко зна шта све још. Даме су га обожавале. Затим је изненада добио велико наследство и отишао у Петроград, али тамо су га рођаци умало стрпали у лудницу. Ипак нису, но му доделише старатеља, извесну Степаниду Матвејевну. Са њом се населио у Духаново, мало место у близини Мордасова. Годинама Кнез није комуницирао ни са ким из Мордасова и у свему је слушао само Степаниду, али био је задовољан јер није морао апсолутно ништа да ради. Имао је потпуну слободу да се по цео дан срећује, док Степанида прати сваки, и најмањи, Кнежев корак. Када се прочуло да је поново дошао у Мордасов настала је општа хистерија. Ана Николајевна се много наљутила зато што Кнез није одсео код ње, а испада да је она веома далеки Кнежев рођак. Писац нас тада води до куће Марије Александровне и наводи да је тек десет сати пре подне, али да ћемо ми моћи да их видимо.

Експозиционе информације из прве две главе приповетке имају доминантну фатичку¹⁷ функцију јер је цела презентована садашњост приче подређена прошлости.

Трећа глава је крај увода. Представљено је фикционално садашње време приповетке, простор салона Москаљових и појашњени су хијерархијски односи у кући.

Уводи се нови лик – Настасја Петровна Зјаблова, даља рођака Марије Александровне, удовица са двоје одрасле деце „која негде уче“. Настасја је у кући послуга, весела је и лепушката. Воли да сплеткари, али није дошла на завидан

¹⁶ Док је писао приповетку *Ујкин сан* Достојевски је служио у Сибирском регименту као поручник у седмом батаљону, који је био стациониран у тврђави Семипалатинску, у данашњем Казахстану.

¹⁷ Фатичка функција – подсећање читаоца (или гледаоца) на услове комуницирања између текста (или представе) и њега самог.

ниво у том занату. „Веома би желела да се поново уда.“¹⁸ Воли да се меша у разговоре Марије Александровне, која је скоро увек игнорише. Највећа јој је поластица да прислушкује.

Ситуација у којој их налазимо изгледа овако: Настасја уређује салон, Зина свира клавир па престане, а Марија и Мозглаков ћаскају. Марија Александровна је у том тренутку изузетно срећна и по ко зна који пут изнова слуша како је Мозглаков спасао Кнеза после превртања саоница и довео га код ње. У неколико реченица Достојевски описује Зинин физички изглед са нескривеном дозом еротичности, док је њено расположење потпуна незаинтересованост за целу ситуацију. Готово јој је мучно. Ипак, када у једном тренутку остане сама са Мозглаковим (који покуша да искористи ситуацију и раније добије одговор на просидбу) Зина му одговара као права кћи своје мајке „суво, одлучно и без замуцкивања, као да је раније научена.“¹⁹ Није га одбила, али му није дала ни наду у позитиван одговор. Та ситуација нас уводи у битан подзаплет приче.

Првим Маријиним монологом писац нам открива њену фасцинантну реторичност и културу изражавања, високу интелигенцију и способност да саговорника наведе да јој саопшти све што жели да сазна. Добијају се информације како не воли Шекспира и да је одушевљена аристократијом. Кроз ситне примере се види да своју кућу води гвоздеом дисциплином.

За Павла Александровича Мозглакова се одмах јасно открива да у разговору претерује, напиње се да буде духовит и веома је расејан. У скоро једнаким интервалима наглашава како је Кнез његов ујак. На питање Марије Александровне о блискости сродства са Кнезом, Павле не зна одговор. „Просто-напросто ја га називам ујаком, а он се одазива.“²⁰

Трећа глава се завршава најавом уласка Кнеза у салон.

Заплет је највећи део приповетке.

На почетку четврте главе покретачки моменат добија климакс, јер је Марија Александровна на врхунцу узбуђености што ће напокон видети Кнеза. „Најзад да вас видим, *mon prince!*“²¹

Кнежевим уласком почиње главни заплет. Подзаплети се паралелно „плету“ и пропорционални су по квантитету и функционалности.

„На први поглед, летимичан поглед, ви уопште нећете сматрати да је кнез старац.“ зато што „...сва средства умешности употребљена су да се ова мумија маскира као младић“,²² каже Достојевски. За Кнежево понашање наводи: „И зато ћемо боље урадити ако унапред признамо да ако старац и није излапео, онда

¹⁸ Фјодор Достојевски, *Најлепше приче*, Петроград, Зрењанин/ ЛИБ, Нови Сад 2006, 59.

¹⁹ Исто, 66.

²⁰ Исто, 63.

²¹ Исто, 67.

²² Исто, 68.

је одавно изгубио памћење и сваки час греша, понавља се, и чак, очевидно лупета.”²³ Кнез врло често користи фразе на француском језику, које никоме у просторији нису стране.

Марија и Кнез ћаскају о прошлом времену, превртању кочије, Мозгљаков покушава да се убади у конверзацију, Настасја се смеје, Зина ћути. Кроз, испрва се може помислити, безазлен дијалог Достојевски критички провлачи тему комунизма на комичан начин, и неколико пута мајсторски исмеје Немце и Пољаке. Такође, кроз Кнежеву деменцију и сенилност, писац се подсмева Мозгљакову, што је једини пут Зину понукало да се осмехне. Описујући како тренутно живи Кнез помене Степаниду Матвејевну, даму која је од стране његових рођака одређена да пази на Кнеза, али и да га контролише. Затим Кнез оде да запише мисао (то је јасна алузија на одлазак у тоалет, јер се пре тога причало о лечењу водом, „хидропатијом“) и Павле почне да га исмева. Марија стаје у Кнежеву одбрану великом енергијом.

Четврта глава се завршава помињањем Кнежеве женидбе у разговору Настасје Петровне и Мозгљакова. „Јер нема ништа лакше него наговорити или намамити на нешто мог ујака! ... Оженићемо га тако да неће ни опазити.”²⁴ То је једини тренутак да је Марија Александровна била присутна у просторији, а да није учествовала у дијалогу. Након што се Кнез врати са нестрпљењем жели ићи у обилазак Мордасова, чак пева од радости. Марија Александровна га невољно пушта са Мозгљаковим до губернатора и упозорава их на своје суграђанке.

Чим их је испратила Марија Александровна журно удаљава Настасју Петровну из салона и креће да наговара ћерку на удају за Кнеза. То госпођу Зјаблову није спречило да дође до информација јер је заузела своје прислушкивачко место, у суседној соби.

Достојевски нам јасније слика однос Зине и Марије. Зина боље него ико познаје своју мајку и уме да јој се супротстави и узврати. Мајка није ни кренула да наговара ћерку, а Зина ју је већ одбила, назвала „женом песником“, као зли мордасовски језици, и пребацила јој да се измотава. Међутим, господар куће и судбине свих укућана је Марија Александровна. Она сломи Зину једним величанственим монологом у којем није штедела оружје.²⁵ Битно је напоменути да се кроз ту сцену сазнаје колико много и искрено Марија Александровна обожава своју ћерку, у њој види свој спас и могуће остварење сопствених снова. На свој специфичан начин не жели да дозволи ћерци да направи исте грешке.

²³ Исто.

²⁴ Исто, 77.

²⁵ У петој глави приповетке, на 84. страни, само једном се помиње Митја, покојни син Марије Александровне: „Пре две године покојном твом брату Митји долазио је учитељ...” Може се повезати да је тај учитељ управо Васја, Зинина љубав, али до краја приповетке нема више ниједног податка како је и када Митја умро. (Ћрим. С.П.)

Марија Александровна сматра да ју је муж Афанасиј Матвејевич потпуно упропастио и да двадесет пет година трпи као жена. Зина не дозвољава да се једна ружна реч каже против њеног оца. „Све се на свету може рећи, ако се каже на племенит начин.“²⁶ Марија Александровна „удара“ у Зинине најосетљивије делове душе. Помињањем могућности да се после Кнежеве сигурне брзе смрти уда за Васју (локални учитељ, Зинина љубав, који болује од туберкулозе) и спаси га наслеђеним богатством, преломи у Зини одбојност према таквом браку. „Не знајући у каквом се стању налази срце њене кћери, промислила је о свим стањима у којима се могло налазити и најзад је схватила да је нашла прави пут.“²⁷

Глава се завршава буком у предсобљу и најавом новог лика – пуковниковице Софије Петровне Фарпухине. Марија Александровна ју је избацила из куће пре две недеље, али сада је радо прима и обраћа јој се као најбољој пријатељици. Зинин коначан одговор се још не зна.

Уласком Софије Петровне, „мордасовске покретне новине“, заплет се интензивира. „Пуковниковица Софија Петровна Фарпухина је само у преносном смислу личила на свраку. Физички је више личила на врабца. ... Та жена је била злосутни и осветољубиви интригант...“²⁸ Испада да њу сви избацују из својих кућа, али је ништа не може спречити да дође до информација и пренесе их даље, обично на жалост својих слушаца. Марија Александровна је сазнала да Кнез није нашао губернатора код куће, те је отишао до Ане Николајевне и обећао да ће код ње ручати. Пошто је код Ане била и Наталија Дмитријевна, та га је одвукла до себе да доручкује. Потом је извела своју петнаестогодишњу кћер и још једно сироче да пред Кнезом играју казачок. А Софију Петровну једину нису понудили чоколадом. Обе поменуте госпође су „љуте непријатељице“ Марије Александровне и претенденткиње за место прве мордасовске даме.

Софија обавештава Марију да већ цело место слуги како Марија маме Кнеза за Зину. Пред крај је саветовала Марију да пресретне Кнеза на путу од Наталије Дмитријевне до Ане Николајевне. Софија је све издекламовала у једном даху и отрчала до следеће познанице. Марија Александровна шокирана јури до Зине. На опште изненађење Зинаида пристаје на удају за Кнеза. Након кратког разговора мајке и ћерке, у вези начина како ће реализовати цео план, Марија одлази по Кнеза. Настасја Петровна показује љубомору и увређеност јер је све чула и хтела чак да прикачи „румену траку у косу ради тог јадног Кнеза“²⁹. И најављује освету.

²⁶ Фјодор Достојевски, *Најлепше ђриче*, Петроград, Зрењанин/ ЛИБ, Нови Сад 2006, 91.

²⁷ Исто, 92.

²⁸ Исто, 93.

²⁹ Исто, 101.

Опис Маријиних мисли у саоницама и њено сањарење како ће јој живот бити диван када Зина постане кнегиња. Достојевски нам даје психоаналитички приказ провинцијалаца, њихових интуиција и инстинката јер: „Вас знају напамет, знају чак и то што ви сами о себи не знате. Провинцијалац, већ по природи својој, изгледа, мора бити психолог и зналац срца људског.“³⁰ Сазнајемо и то да Мордасовци мрзе Зину чак више него Марију Александровну, „а зашто? – не зна се“. Најбитније је да се не допусти да се баш та „надмена Зина“ уда за Кнеза и постане стварно боља од свих.

„Марија Александровна се разликовала од својих супарница по томе што се у одлучујућим тренуцима није колебала, чак ни пред скандалом, сматрајући аксиомом да успех све оправдава.“³¹ Успела је да пресретне Кнеза и Павла Мозгљакова, и доведе их својој кући. Следи сцена ручка где је Кнеза опиола и једина била весела. Мозгљаков је у правом тренутку одлучио да иде до свог кршеног кума на чај, што је Марија дочекала са великом, али скривеном радошћу. Таман када је кренуо, Настасја Петровна открива Мозгљакову заверу и поставља га на своје шпијунско место.

У осмој глави приповетке главни заплет се доводи у кулминациону фазу која ће потрајати и расти до краја једанаесте главе.

Цела осма глава приповетке представља „обрађивање“ Кнеза да запроси Зину и Маријин успех у томе. Кнез је, поднапит, Зину гледао са жудњом и давао јој комплименте, а она је свирала и певала два пута исту романсу, коју је Кнез јако волео. Марија је у „плимама лепоречивости“ китила Зину и опијала Кнеза још више. Напослетку Кнез неспретно запроси Зину, уз велико извртање његових речи од стране Марије Александровне, и план је успео. Тек тада је Марија пустила Кнеза да оде мало да прилегне и лично га повела до његове собе. Пењући се Кнез примети портрет Маријине мајке, коју она назива праведницом и анђелом, а Кнез се сетио своје мајке кнегиње и окарактерисао је као „необично гојазну жену“. У целој осмој глави Зина каже само четири реченице и све су упућене мајци да не претерује. Она и свој пристанак обави ћутке пруживши Кнезу руку и „чак се присилила да се осмехне“³². Када је остала сама заплакала је од стида.

Онда је Мозгљаков „улетео у собу“ и вербално напао Зину, претећи јој да ће свима испричати шта раде она и Марија Александровна. Ипак је уплашено устукнуо од самог Зининог погледа. Она га је назвало будалом и оставила, а Мозгљаков је вичући претио како ће се осветити. У правом тренутку се појавила Марија Александровна и „муњевитом брзином“ тако обрлатила Мозгљакова да

³⁰ Исто, 103.

³¹ Исто, 105.

³² Исто, 116.

јој се он захваљивао као највећој добротинитељки, уверен да је Марија мислила и о његовој користи. Док је она помислила: „Ах, испратила сам једног глупака! Остали су други“.³³ Међутим, овај пут је Зина прислушкивала и није више желела да разговара са мајком, напоменувши јој да пожуре са остварењем плана, јер то она (Зина) више не може да издржи. Марија наставља даље и журно кочијама одлази у село по мужа, Афанасија Матвејевича, како би најзад за нешто послужио, а писац каже да је већ обузима „помама, која није обећавала ништа добро Афанасију Матвејевичу.“³⁴

На путу до села Марија Александровна је осећала неку стрепњу и размишљала само о томе да Кнеза што пре одвуку на то исто село и, ако се успе, још сутра венчају са Зином.

Њен однос према мужу Афанасију Матвејевичу писац је описао следећим речима: „Она је осећала потребу да стално излива свој гнев на Афанасија Матвејевича, зато што је тиранија навика која постаје потреба. И, најзад, свима је познато за какве су контрасте способне извесне отмене даме из одређених кругова – у кући иза кулиса – и ја сам управо желео да насликам тај контраст.“³⁵ Зато што се сазнају ниске интелектуалне и физичке могућности Афанасија Матвејевича јасан је Маријин гнев и стрепња да јој он не упропасти цео труд за променом животне ситуације. Она мужа назива глупаком, будалом, балваном, прљавком, пигмејом, магарцем, каже да јој је крв попио и нема једне уљудне речи за њега. Забранила му је да говори било шта осим једносложних речи, „на пример – хм! или нешто слично“³⁶, а Афанасиј је то дословно схватио. Успевши да га брзо обуче, уз помоћ слуге Гришке, журно одлази кочијама са мужем назад у Мордасов. Испред куће је затекла пар кочија са гошћама „на цело вече“, предвођене Аном Николајевном и Наталијом Дмитријевном. Марија Александровна им је у себи за добродошлицу пожелела: „У земљу пропале, дабогда!“³⁷

Кулминација се приближава. Ипак, Достојевски још драматичније појачава напетост. Писац нас враћа Мозгљакову у тренутку када је сав усхићен одлазио од Марије Александровне и упутио се до свог кума Бородујева на чај. Затим како је његово усхићење опало и почео трезвено да размишља, те се јако наљутио на себе због глупости јер је све поверовао Марији Александровној. „Тада се, уосталом, сетио да је Марија Александровна необично лукава дама и да је, ма како да заслужује свеопште поштовање, ипак интригант и лаже од зоре до мрака.“³⁸ Сам

³³ Исто, 129.

³⁴ Исто, 130.

³⁵ Исто, 133.

³⁶ Исто, 136.

³⁷ Исто, 138.

³⁸ Исто, 139.

у ноћи, пао је у снег, пси су га напали и он се, после два сата лутања по мордасовским улицама, некако вратио до куће Москаљових. Угледавши кочије распитао се код слуге шта се дешава и одлучио да се попне у Кнежеву собу, неопажен од домаћина и гошћи.

Кнеза је затакао буновног од спавања и мамурног од ручка, у току спремања тоалете. Кнез је захтевао од Павла Александровича да му да часну реч да никоме неће рећи да су му коса, брови и бакенбарди вештачки. Хвалио се како му говоре да личи на Наполеона и причао о својим сновима. Показавши колико слабо разазнаје догађаје између јаве и сна дао је одлучујући шлагворт Мозгљакову како да окрене ствар у своју корист. Павле је убедио Кнеза да је просидбу сањао и да, ма шта му ко каже, он тврди да је све то био сан. Још га је успут уплашио како ће рођаци сигурно да га ставе у лудницу ако се ожени. На крају се договорише да ујутро отпутују до јеромонаха Мисаила у Светозерски манастир, као што је Кнез и планирао пре превртања саоница и доласка у Мордасов.

Доводећи заплет до врхунца Мозгљаков остави Кнеза да заврши спремање и сам сиђе у салон.

Дванаеста и тринаеста глава приповетке су перипетија.

У дванаестој глави се наставља радња са Маријом, Афанасијем и гошћама које су дошле. Марија Александровна је била бесна, Афанасиј збуњен и на све је одговарао са „хм“, Зина је ћутала. Ана Николајевна и Наталија Дмитријевна су оправдале свој долазак изговором како треба да наставе планове за хуманитарну позоришну представу, те желе и Кнеза да упосле. Инсистирале су да им Зина отпева „неку романсу“. Цео разговор је био двосмислен и пун алузија на просидбу. Ритам се променио уласком Мозгљакова у салон. Даме су га вербално пецкале, а он је достојанствено враћао истом мером, и изјавио како Кнез сутра ујутро одлази на пут. „Са тугом признајем да се моја јунакиња уплашила, можда први пут у животу.“³⁹

Затим Софија Петровна, видно припита, „упада“ у салон и све присутне грди. Прва јасно спомиње веридбу, и отворено прича о јавним тајнама Мордасова. Сазнаје се да је Настасја Петровна та која је дошла до Софије и испричала јој како су Кнеза напили и натерали да запроси Зину. Глава се завршава повицима дама које истерују Софију Петровну и уласком Кнеза.

Када је Кнез ушао напетост је на врхунцу. Сви ликови (осим Софије Петровне) су присутни, самим тим и њихови односи и подзаплети приче. Даме су цичале и врискале, водио се на изглед необавезан разговор. Кроз Кнежеву дементност и сенилност Достојевски софистицирано провлачи тему ослобађања кметова. Кнез, наведен од дама да прича о својим сновима, се излануо како је

³⁹ Исто, 152.

сањао да је данас запросио девојку, али није рекао Зинино име. Велики удео у тој дискрецији има сенилност јер је заборавио како се Зина зове. Решивши да све победи искреношћу и дозом „дрскости“ Марија Александровна је обелоданила „породичну тајну“ како је Кнез после ручка запросио Зину. Настао је шок невестице, па честитања.

Кнез и даље тврди да је само сањао, Мозгљаков се открива као кривац целе забуне, Афанасиј ни не зна о чему се ради. Нико не подржава Марију Александровну. Она потпуно изгуби контролу, чак вређа Кнеза, вришти и на крају пада у несвест. Даме су уживале у читавој „правој комедији“. Али тада...

Четрнаеста глава је почетак расплета. Одговорна за њега је Зина. Све време убеђивања, да ли је веридба сан или није, она је ћутала. Када је проговорила рекла је целу истину. „Уопште говорећи, Зинаида Афанасјевна се сувише пожурела. Такво је било касније мишљење најпааметнијих глава у Мордасову. Све се могло поправити! Све се могло средити! Истина, и Марија Александровна је те вечери себи наудила журбом и разметљивошћу. Требало је само исмејати старца – идиота и истерати га!“⁴⁰ Зина је признала Кнезу намештаљку и замолила га да јој опрости. Затим је, обративши се Мозгљакову, успела у њему да изазове пуно покајање због освете. Достојевски даје прецизну психолошку анализу слабих и глупих у једном пасусу. Павле Александрович је покушао да „поправи ствар“ и објасни Кнезу каква је права истина, али Кнез у том моменту није знао ни где је, ни ко је. Сви односи и подзаплети се расплићу. Кнез је ненамерно увредио Наталију Дмитријевну, упоредивши је са бачвом⁴¹, и то је овој дами био окидач да страсно почне вређати Кнеза наводећи све његове мане. У томе су је подржали сви присутни, и Кнез са Мозгљаковим бежи из куће Москаљових. Цео однос мордасовских снага је промењен за једно вече. Марија је потпуно сломљена, а сироти Афанасиј је ноћ провео у остави бојећи се своје жене.

Петнаеста глава је коначан расплет.

Јутро после описаних догађаја, око шест часова, у кућу Москаљових је дотрчала старица (Васјина мајка) и замолила служавку да кришом пробуди само Зину. Зина је пошла са њом и затекла Васју на самрти. Боловао је од туберкулозе и пред смрт је желео да се опрости са Зином. Следи дуг, осећајан, романтичан, покајнички Васјин монолог. Сазнаје се на који начин је добио туберкулозу. У наступу романтичности Васја је помешао вотку и дуван и то попио, што је довело до тровања целог организма. У сумрак другог дана је преминуо. Његова мајка је оптужила Зину да га је отерала у гроб, а ова је полусвесна отишла. Чим је изашла на улици пресрео ју је Мозгљаков поново јој нудећи брак, али само под условом

⁴⁰ Исто, 168.

⁴¹ Цео Мордасов се потајно наслађује и упоређује Наталију Дмитријевну са бачвом, што овој корпулентној дами веома смета. Кнез је то први случајно изговорио наглас.

да у Мордасову нико за то не зна док се све не сврши. „Зина није одговарала, само је погледала Мозгљакова, али тако га је погледала да је он одмах све разумео, скинуо шешир, поклатио се и нестало на првом завијутку у улици.“⁴²

Кнез се разболео у хотелу и умро два дана после кобне вечери. Сахранио га је његов прави сестрић, кнез Шчепетиллов. „Мозгљаков се одмах и срамно повукао пред правим сестрићем и нестало – не зна се куда.“⁴³ Марија Александровна, Афанасиј Матвејевич и Зинаида Афанасијевна су се сутрадан преселили на село, недељу касније у Москву и за месец дана све у Мордасову и околини продали. Људи су их једно време оговарали, а за две године их скоро потпуно заборавили.

Епилог приповетке Достојевски је означио знаком „ * “. „Прошле су три године, откако сам дописао последњи редак првог дела мордасовског летописа, и ко би могао помислити да ћу морати још једном отворити свој рукопис и додати још једну вест у својој причи.“⁴⁴

Павле Александрович је овај пут главни лик. Он јесте успео у Петрограду, али је због нове неузвраћене љубави отишао на експедицију у најудаљеније делове земље. На балу ондашњег генерал-губернатора видео је Зину (која је постала генералова жена) и Марију Александровну. Марија га је препознала, док га је Зина једва и погледала. Не зна се шта је било са Афанасијем Матвејевичем и осталим ликовима.

⁴² Фјодор Достојевски, *Најлепше приче*, Петроград, Зрењанин/ ЛИБ, Нови Сад 2006, 180.

⁴³ Исто, 182.

⁴⁴ Исто, 183.

ДРАМАТИЗАЦИЈА УЏКИН САН

Парадигматски слој приче је скоро потпуно сачуван транспонованем из приповетке. Разлика је у интензивности напетости и драматичнијем заплету. Детаљним приказом драматизације показаћемо те разлике.

Промене настале у синтагматском слоју су последица драмских законитости.⁴⁵ Савин се у представљању приче користио и сценском презентацијом и наративним посредовањем. Наративно представљени догађаји имају функционално једнак значај као и сценски представљени (превртање саоница, Васјина смрт, прислушкивање, провод код Наталије Дмитријевне). Принцип економичности и концентрације је доследно спроведен кроз целу драматизацију.

Савин се фокусирао на дан када су се десиле највеће промене због „удара судбине“. Концентрисао је експозиционе информације и гласничке извештаје, и одлучио се за само неопходне експозиционе информације како би конструисао заплет.

У драматизацији највећи део заузимају сценска збивања. Вербалне најаве и рекапитулације догађаја коришћене су у мери неопходној да се не наруши интерни комуникацијски систем.

Подзаплети су подређени главном заплету – Маријина жеља за бољим, квалитетнијим животом. Она томе подређује и рођену кћер, једину особу коју Марија Александровна искрено воли. Подзаплети су пропорционални по квантитету и функционалности, и паралелно се развијају.

Егон Савин се определио за двочинску композицију. Чинови су квантитивно несиметрични – први је дужи, има више сцена и збивања. Осим кратке експозиције садржи целокупан заплет. Други чин почиње кулминацијом, краћи је (састављен од три велике сцене) и садржи већи број ликова. Дужина сцена је прилагођена њиховом функционалном значају.

Постоје четири фазе радње сценске презентације:

1) Рекапитулација догађаја од последњег сусрета Марије и Кнеза – *показује ситуацију*; 2) Кнежева женидба – *напојање да се ситуација промени* - Маријино наговарање Зине, елиминација „из игре“ Ане Петровне и Наталије Дмитријевне, просидба Кнеза, облачење Афанасија Матвејевича;

3) Смрт Васје;

4) Пропаст Маријиног плана – Кнежев сан и Мозгљаковљево убеђивање, долазак дама на вечеру, Зинина искреност – *промена ситуације*.

⁴⁵ Парадигматски (дубински) слој је прича на основу које ће настати драма. Та прича може бити мит, приповетка песма, роман или плод пишчеве фантазије. Синтагматски слој је представљање дубинског (парадигматског) слоја приче, од стране драматизатора.

Веома изражена карактеристика Савинове драматизације јесте да је настојао што више да сачува аутентичност говора Достојевског.⁴⁶ При драматизовању је преносио дијалог из приповетке, измењен једино штрихом, у 98% реплика. То је било могуће јер реченица Достојевског има полифункционалност као драмска реплика.

Прича драматизације почиње отварањем подзаплета. Настасја нуди Зини доручак и даје јој писмо. Та сцена је настала тако што се искористио догађај са краја приповетке када Зина, јутро после кобне вечери, добија писмо од Васје. До краја драматизације писмо се провлачи као мотив. Писма су битна за одређење Зининог лика и неколико подзаплета који имају везе с њом.

У следећој сцени Мозглаков, у форми гласничког извештаја, обавештава Марију Александровну о превртању саоница и спасавању Кнеза. Та сцена садржи почетне експозиционе информације. Сазнаје се да постоји познанство, шест година пре тог тренутка сценске реалности, између Кнеза и Марије Александровне. Такође, добијају се прве информације о Кнезу, његовој маничној потреби за сређивањем и облачењем, и како су му рођаци за татора поставили извесну Степаниду Матвејевну.⁴⁷ Мозглаков чак обавештава Марију да је врло могуће да Кнез не зна где се тачно налази, што изазива оштро негодовање Маријино. Она је велики поборник аристократизма који изједначава са племенитошћу и духовношћу. Мозглаков се одмах открије као преварант. На питање у каквом је сродству са Кнезом он неодређено одговара, на приглуп начин.

Оставши доследан сегментацији приче Достојевског, Савин шаље лик Марије Александровне ван салона и оставља простор за разраду подзаплета између Зине и Мозглакова. Павле Александрович брзоплето затражи одговор од Зине у вези своје просидбе. Зина у одговору први пут показује свој карактер. Она оштро, кратко, с висине и без милости ућутка Павла Александровича и не пропусти прилику да га осуди, јер ју је потценио мислећи да тиме што је довео Кнеза ће бити у њеној већој милости. Чак му је припретила да ће га, буде ли још само реч о просидби рекао до рока који је она одредила за одговор, „просто одбити“.

У целој драматизацији Савин је задржао приповеткин хумор, иронију, гротескност у репликама, односима, ситуацијама и заплетима. Чак и апсурдност у покретачким мотивима ликова, како их је поставио Достојевски. То се види чим уђе Кнез. Марија Александровна је егзалтирана од радости, а Кнез не зна ни

⁴⁶ Свака реч дијалога и секундарног текста је из приповетке, осим тринаест реченица у сцени са Афанасијем Матвејевичем и три реченице Настасје Петровне у последњој великој сцени са дамама, које је написао Савин.

⁴⁷ Степанида Матвејевна је такозвани „немизансценски лик“. Представљена је само вербално у приповеци, драматизацији и у представи, али је њено присуство константно из перспективе Кнеза који је се очигледно боји.

њено име. Комика је већа јер је он назове именом њене „љуће непријатељице“ Ане Николајевне, за коју није тачно утврђено да ли је рођака са Кнезом.

До краја сцене у којој је сценски представљен Кнез увод је конструисан.

Када Кнез изађе из салона Мозгљаков га исмева и предложи Настасји Петровној да се уда за њега. Речју да он не би „ни приметио да га ожене“ главни заплет је отворен.

Чим испрати Кнеза и Мозгљакова до губернатора, Марија Александровна „муњевитом брзином“ избаци Настасју Петровну из просторије и почиње Зинаиду да наговара на удају. Однос мајке и ћерке је остао исти и на парадигматском и на синтагматском нивоу. Савин је на тој сцени у процесу драматизовања применио једино штрих по принципу економичности и концентрације сценског времена. Сукоб је остао исти као у приповеци. Квалитет те сцене је потпуно упознавање са ликом Марије Александровне. Она је врсни реторичар, „жена песник“, стратег. Немилосрдно се игра са својом ћерком и користи сва могућа средства како би постигла циљ да од Зине добије пристанак на удају за Кнеза. У истој сцени је вербално представљена прошлост Зинине афере са Васјом и могућност за срећан исход њихове љубави и Васјиног оздрављења (од туберкулозе) када Зина буде богата удовица – кнегиња.

Маријинин монолог је прекинут само неколико пута од стране Зине. Она нема снаге и знања да се супротстави својој мајци, која се вешто игра са њеним емоцијама и душом. Расплакавши се, Зина истрчи из салона, и Марија остаје без коначног одговора своје кћери.

Уласком Софије Петровне ситуација се мења. Софија Петровна извештава Марију о кретању Кнеза и Мозгљакова и о догађајима у кућама Ане Николајевне и Наталије Дмитријевне. Сви гласнички извештаји у драматизацији – Мозгљакова и Софије Петровне – представљени су у монолошкој форми и изразито обојени перспективом лика. Зато њихову веродостојност треба примити врло резервисано (Мозгљаков преувеличава, а Софија Петровна је под дејством алкохола). Али преко њих се врши промена стања и на сцени и у мотивима других ликова.

Том првом појавом Софије Петровне јасније се сагледају карактеристике неколицине ликова: Кнез је поводљив, похотљив, склон ка педофилији; Мозгљаков је неодговоран и склон коцкању; Наталија Дмитријевна је разуздана, раскалашна, халапљива и хедониста. А истовремено се потпуно сагледа карактер лика Софије Петровне – главна мордасовска алапача (Достојевски је назива „покретним новинама“, а Савин је задржао епитет „сврака“), сумњивог порекла, образовања и титуле, наслађује се туђим несрећама и склона је алкохолу.

Како је брзо ушла и изговорила шта је имала, тако је брзо кренула да даље шири вести по Мордасову. Марија Александровна креће у акцију, али је Зина изненади својим потпуним пристанком на удају за Кнеза. Није јасно дефиниса-

ла своје разлоге. (Чак и Достојевски у приповеци није до краја разјаснио прави мотив Зининог пристанка.) Марији је у том тренутку било довољно само Зинино „да“. Она добија покретач да оде по Кнеза и што пре оствари план.

Настасја Петровна пред Зином открива да се надала како ће се она удати за Кнеза и да је „већ хтела румену траку да стави у косу“. Повређена је и најављује освету. Тај подзаплет је врло битан за целу причу, јер управо Настасја Петровна, због повређене женске сујете, буде антагониста Марији Александровној и одговорна за неуспех плана. Она рашири причу о Маријином плану по Мордасову.

Између ових сцена Егон Савин је ставио одредницу за промену светла: „МРАК“.

У следећој сцени Зина остаје сама и прича нас враћа на наставак подзаплета са самог почетка драматизације. Зинаида отвара писмо које је јутрос добила и чита Васјине опроштајне речи. На крају писма појављује се и Васјина мајка која вербално нападне Зину и оптужи је да га је упропастила и отерала у гроб. (У драматизацији није потпуно јасно да ли је Васја умро.)

Та сцена је специфичност по којој се препознаје драматизација Егона Савина. Ниједан ранији драматизатор на српском језику је није ставио у драматизацију. У приповеци то је део петнаесте главе и дешава се после скандала. У драматизацији Савин ју је ставио у средину. Тачно у тренутку када Зина изјави да пристаје на брак са Кнезом добија вести од љубави свог живота. Тиме се добила интензивнија напетост. Јединство сценског простора драматизације је сачувано.

По други, и последњи пут у драматизацији стоји одредница за промену светла, поново: „МРАК“.

Све остале сцене драматизације прате сегментацију радње приповетке.

Следећа сцена почиње Маријиним шармирањем Кнеза, опијањем, оговарањем Наталије Дмитријевне, то јест рекапитулирањем сценски скривене радње. Управо та скривена радња имаће снажног утицаја на будуће догађаје и на сам расплет. Врши се припрема за почетак кулминације заплета. Интензивно напета сцена. Марија не зна за Васјино писмо. Зина и поред тога наставља са планом, пева за Кнеза и када је он запроси пристане без речи. (На овом месту је парадигматски слој приче највише претрпео промене кроз транспоновање из приповетке у драматизацију.) Опет је Марија Александровна показала своје велике реторичке способности. (Савин је на тој њеној особини веома инсистирао, и као драматизатор и као редитељ.) Задовољна, одведе Кнеза у собу да дремне.

Напетост расте до краја првог чина. Савин сцене смењује водвиљском брзином. Мозгљаков, који је све прислушкивао, нагло уђе у салон и вербално напад-

не Зину, претећи да ће свима рећи шта она и „њена мамица планирају.“ Зина га извређа, дефинитивно одбије Мозгљаковљеву просидбу и оде из салона.

Марија одмах утрчи до Мозгљакова и почиње да га смирује. Он и њу вређа, али га Марија Александровна убеди да га Зина воли и како је све то рађено и за његову корист. Мозгљаков поверује, захвално љуби Маријине руке и одлази.

Открива се да је ту сцену Зина прислушкивала. Она тера мајку да убрза „целу ствар“, те Марија креће по мужа Афанасија у село.

Други чин почиње са потпуном кулминацијом заплета. Кнез се пробудио и игра се са оловним војницима код клавира. Павле Александрович случајно добије идеју како да омете план Марије Александровне и освети се и њој и Зини. Кнез му је препричавао своје снове и Мозгљаков је увидео како његов „ујка“ не разликује најјасније јаву од снова. Зато је успео да убеди Кнеза како је просидбу сањао и да нипошто не допусти да га било ко убеди у нешто друго. Као додатак освети наговори Кнеза да рано ујутро оду на пут.

У овој сцени из драматизације није најјасније да ли је поремећен просторни континуитет. Ако је цео дијалог вођен у салону, који се стално прислушкује, онда је ситуација много опаснија по Мозгљакова. Ипак, постоји довољно разлога да се сматра да је тај једини пут дошло до просторног дисконтинуитета због јукстапозиционираних⁴⁸ сцена – сцена са Афанасијем и дамама.

Лик који се помиње од почетка и чија се присутност осећала све време напokon је сценски представљен. То је муж Марије Александровне – Афанасиј Матвејевич Москаљов. О њему се зна из Маријиних изјава да „живи на селу“ и да ју је „упропастио“, да у браку с њим „двадесет година трпи као жена“. Његовом појавом је комплетирана слика о карактеру Марије Александровне. Она га уз Гришкину (слуга) помоћ облачи и сређује за сусрет са Кнезом. Све време га вређа и речником кочијаша вербално понижава, даје му инструкције као особи ометеној у развоју и забрањује да каже било шта друго осим „хм“. Из његових реплика јасно је ко је глава породице Москаљов. Он нема ни снаге, ни памети да се супротстави својој жени. Савин је у сцену увео Зинаиду Афанасијевну, која два пута плачући уђе, загрли оца и изађе чим јој се Марија Александровна обрати. Њеркин однос према Афанасију је заштитнички.

Сцена првог појављивања Афанасија је претрпела просторно транспонованье у процесу драматизације – премештена је из села у салон. Тиме је још једном сачуван просторни континуитет драматизације.

У сценама са Аном Николајевном и Наталијом Дмитријевном су рађене по обиму мале, а по функцији битне драматуршке интервенције у обликовању

⁴⁸ Јукстапозициониране сцене су сцене које се одигравају симултано, али се због условности сценске реализације и презентације приказују засебно и у просторном дисконтинуитету.

њихових реплика. У приповеци постоје три даме за које је Достојевски јасно одредио шта кажу, и наводи да су гошће дошле са неколико кочија, као и да ће их још стићи (тачан број не може да се сазна). У драматизацији су представљене само наведене две. Реплике из приповетке лика Фелисате Јаковљевне су прерасподељене у драматизацији Ани и Наталији, као и реченице осталих неименованих дама.⁴⁹ Ту расподелу Савин је искористио да јасније окарактерише ова два лика. Наталија је доминантнија, безобразно отворена и ласцивна. Ана Николајевна поводљивија, похотнија и припроста у односу на прву даму.

Као разлог своје посете Ана Николајевна и Наталија Дмитријевна наводе припрему патриотске представе „у корист рањеника“ и да желе да им Кнез помогне у набављању декора. Праве ироничне алузије на Зину, исмевају Афанасија који и даље само говори „хм“.

Напетост се драстично увећава када Мозглаков сиђе у салон и најављује да Кнез и он одлазе ујутро. Марија Александровна замуцкује, Зина ћути. Даме праве алузије на Мозглаковљев рачун, а он им саркастично узвраћа. Напокон разговара са неким на свом нивоу.

Савин продужава напетост новим „упадом“ Софије Петровне. Благо припита извређа све даме. Пажња је са главног заплета за кратко премештена на подзаплет, јер Софија Петровна никоме не остане дужна.

Дошао је и Кнез. *Драмаѿис ѿерсоне* је комплетан. Почиње највећа и најдужа сцена драматизације. Комплетна композиција сцене, осим горе поменутих интервенција је иста као и у приповеци.

Последњом сценом се затвара и последњи подзаплет, који је дужи него главни. Зина је сама у салону и наслоњена је на клавир. Настасја даје ново писмо Зини, она га чита, плаче и види Васјину мајку да је гледа. Није до краја јасно шта је садржај последњег писма, али информација да је старица цео дан стајала на прагу и чекала Зину да прочита писмо отвара могућност да је Васја преминуо. Због тога Зина оправдано побесни када угледа Марију и отера је.

Промена ситуације се десила, али супротног предзнака у односу на Маријине жеље. Ништа није остало исто. Њен положај у друштву и породици се срозао уместо да се подигне.

Неколико преузетих реченица из приповетке у драматизацији су скраћене или подељене у више њих. Тиме се добила семантичка јасност, убрзао се темпо

⁴⁹ Егон Савин је реплике из приповетке у драматизацији прерасподелио на следећи начин: 6 реплика Фелисате Јаковљевне додељене су Наталији Дмитријевној, 4 Ани Николајевној 6 реплика неименованих дама додељене су Наталији Дмитријевној, 9 Ани Николајевној 3 реплике Наталије Дмитријевне су додељене Ани Николајевној 1 реплика Ане Николајевне је подељена на њу и Наталију Дмитријевну 1 реплика неименованих дама је додељена Настасји Петровној

говора и брзина размене реплика ликова. Језик приповетке је транспонован у језик драме.

Унутрашњи монологи ликова у приповеци нису транспоновани у драматизацију.

Само на једном месту су две реченице наративног говора претворене у дијалошки и додељене лику Зинаиде Афанасијевне.⁵⁰

Драматизација има отворену форму. Не може да се зна са сигурношћу шта се десило ни са једним од ликова, осим можда Васје. Чак за неке нема довољно информација ни да се наслути. Временски драматизација је у оквирима аристотеловог јединства – дванаест сати. Информације о континуитету сценског простора дају могућност за неколико тумачења.

⁵⁰ На крају осме главе приповетке реченице: „Неописива тескоба је притискала њену душу. Осећала је гађење, повраћало јој се.“ су претворене у реплике: „Ја ово нећу издржати! Чујете ли ме? Повраћа ми се од оволике првљавштине.“ које Зина изговара на самом крају првог дела драматизације и тиме још више подстиче Марију Александровну на журбу у реализацији плана.

СЕКУНДАРНИ ТЕКСТ

Дидаскалије, ауторски секундарни текст, су основа наратије у прозним делима. У драми су то упутства за практичаре. Редитељ их осмишљава и одређује им сценску форму, артикулише наратију, мења фикционалне услове исказивања предвиђене дидаскалијама како би дијалог био јасан за гледаоца или просто прилагођенији општој редитељској замисли. „Анализа и осветљавање разноликих елемената неизговореног представљају једну од средишњих тачака у којој се сустижу редитељска и глумачка размишљања.“⁵¹

Дидаскалије су коришћене највише за означавање промене конфигурације ликова.⁵² Потом за ознаку простора (салон, соба, гостинска соба), светлосних промена, и као упутство глумцима за промену гласности, темпа говора или емотивног стања.

У овој драматизацији, осим два пута наведене речи „МРАК“, које су истовремено одредница за крај сцене и упутство за дизајн светла представе, све остале речи секундарног текста су преузете из наратије приповетке *Ујкин сан*.⁵³

Салон у кући Марије Александровне. Зинаида Афанасијевна седи за клавиром и сјава. Улази Насијасја Зјаблова; даје јој писмо; Насијасја излази; Улази Марија Александровна, ђошом Павле Александрович Мозиљаков. Зина се ђоздрави са Мозиљаковим; не чека одговор; неколико ђренуџака ђре неђо шђо доврши реченицу ђојављује се Насијасја Зјабловна која уноси чај; одмери ђођледом Нађу, ђошом Мозиљакову; изађе; ђошђо види да је нико не слуша излази са сцене; улази Марија, одмах ђошом и Насијасја; улази Кнез; Кнез ђољуби своју руку; излази; смеје се; ђрекида ђа; улази Кнез; излазе, Насијасји; Насијасја излази; ђођледа мајку са ђогсмехом и ђушњом; не може да верује; окрене се и изађе са сцене. Насијасја уводи Софију Пеђровну; изађе, а Марија се ђросђо сђройошђа на фошђелу, у ђо улази Зина, Марија се ђрђне и ђре неђо шђо било шђа изусђи, Зина је ђредухиђри; ђређлашено; ђочне хисђерично да је ђрли, ђуби и скоро је сруши на ђод; ђрчевиђо јој сђеже и ђуби руку; Зина седа за клавир и свира; изађе, ђошом улази Насијасја која је цео разђговор ђрслушкивала из друђе ђросђорије; МРАК; Зинаида Афанасијевна окренуђа ђрема ђрозору чиђа писмо. Једна сђарица седи ђоред врађа; Зина се сђройошђа на сђолицу и јеца; МРАК; Салон Марије Александровне. Марија, Зина и Кнез ђију шамђањац. Насијасја их служи; док је ђо ђоворио Кнез кроз лорњђи све сђрасније ђеда у Зину, ђа више за себе каже; ђеда неђремице у Зину која је ђочела да ђева; ђуби јој ђрсђе; Кнез ђошово ђада ниђице; клекне ђред Зину која ђочиње

⁵¹ Ан Иберсфелд, *Речник кључних ђермина ђозоришне анализе (II), Сцена*, бр. 1-2, Стеријино позорје, Нови Сад 1997, 112 – 132.

⁵² Конфигурација ликова подразумева број тренутно сценски презентованих ликова.

⁵³ Фјодор Достојевски, *Најлепше ђриче*, Петроград, Зрењанин/ ЛИБ, Нови Сад 2006.

да ђева; пошрчи ка Зини и чврсто је зајрли; јрли је, а Зина, желећи да се што пре заврши одвраћена сцена, јружа своју руку Кнезу и чак се осмехне, Кнез јрихвати руку и сјрасно је љуби; свечано; шайашом; полази и мрмља; Зина осјтаје сама на сцени неколико шренушака, кад се одједном појављује Мозиљаков, унезвереној изгледа; Зина беше засјала да му одговори, али се предомисли и залуји враћа за собом, улази Марија; јружа му руку; шужно; Мозиљаков седне; сеши се уилакане Зине; зајањен; засјтаје да предахне, појије јушљај брендија; зајлаче; снажно му сјеине руку, а овај без речи изађе најоље; изађе и залуји враћима; излази, Зина сега за клавир и свира; касно поподне Кнез у ноћној кошуљи на поду исјод клавира ира се са оловним војницима, инсценира бишку. Улази Мозиљаков; на шај повик Мозиљаков се шрине, пошово поскочи, јер је до штада, најола слушао шек јробућеној Кнеза; изводећи Кнеза из салона; ван сцене; Зина за то време усјтаје и креће најоље; зајрли оца; излази; погледа за Зином; улази Гришка; Гришка оглази по сјвари и брзо се враћа; најзад се увредио; Зина улази фуриозно; Зина је уошше не јримереује; улази Афанасиј Мајвејевич; почиње нека јалама у ходнику која је све јласнија; улази Насјасја; са необичним задовољством; Марија, занемевши, не може од зајрејаштења ни да појовори; док то изјоварају, поздрављају се са домаћинима; љуби Марију, ја Зини; и њу изљуби; сви се окрену јрема њему јер ја до сада уошше нису јримеривали; срејне шјак сјрашан поглед своје сујрује, да јросјо занем; улази Насјасја са чајем; улази Мозиљаков; гледа у Марију Александровну; шјајц; шшјање одјекне и у осјалима; у суседној јросјорији поново се чује нека бука и ошјри повици и на сцену ујада Софија Пејровна Фарјухина, сва зајјурена; изађе; екјлодира; одједном сви пошји повикаше; Мозиљакову; Афанасију; са свих сјрана: јризнајше, јризнајше; са свих сјрана почну да наваљују; ојет са свих сјрана, у јлас; не сјиине да заврши, прекида ја неочекивано Марија Александровна, свечаним поном; жајор, изненађење, чесјишање; необично срећан и узбуђен; Зини; збуњеносј међу јрисујнима који јласно коменјаришу; љушишо; у јневу; зачуђен, помало улашен; Мозиљакову; Марији; Мозиљакову; крене да се јридржи за нешто и јадне у несвесј. Сви врсну и јришрче да јој помојну; Зина их лајано уклони и јридије је; подржавају је све осјале полујласно; сасвим неочекивано, Кнезу; шјајц; Мозиљакову; Мозиљакову; јромрмља; Кнез клоне; јросјо изјура све даме најоље, које јласно коменјаришу и јрошесјвују не бирајући речи; Кнез пође најоље и усјуш Зини; изађе; Мозиљаков се њој поклони и изађе; да јој ковершу; Насјасја излази; Зина из коверше вади јисмо и ланчић са крсјићем. Чија јисмо. Сузе јој шеку низ образе. Одједном угледа мајку која је нејремице посмајра; са ужасном јримасом на лицу; Марија Александровна полако излази и зашвара враћа за собом. Зашамњење.

Ово је све што је Егон Савин, као драматизатор, навео глумцима као пишчева упутства за игру. Упоредо са сценском реализацијом драматизације асистенткиња редитеља је бележила инструкције за мизансцен, промене сценографије и костима, дизајн светла и звука, употребу реквизите, тако да је до премијере настала, не само књига текста представе, већ комплетна књига режије.

СЦЕНСКА РЕАЛИЗАЦИЈА ДРАМАТИЗАЦИЈЕ

Од прве пробе са глумцима драматизација је подвргнута променама у броју и распореду реплика, прерасподелом сцена и променом броја ликова. Биће поменути и анализирани само они делови адаптације који се разликују од драматизације. Свака од интервенција која је извршена има свој функционални значај, а настале су као резултат сценског промишљања ликова и композиције целине представе.

У току адаптације прва сцена са писмом је премештена после Зининог пристанка на брак са Кнезом и пре доласка Васје. Придодата јој је Настасјина реплика о руменој траци за косу. Тиме се добила већа тензија јер су две претенденткиње за брак са Кнезом конфронтиране.

На другој мизансценској проби глумац Дејан Средојевић, који је требало да игра Васју, се захвалио на позиву и сарадњи, и вратио улогу. По његовим речима, схватио је да просто неће моћи да изнесе улогу онако како ју је редитељ замислио и није желео да због њега представа трпи. Никакав притисак, ружна реч и неугодна ситуација није била између редитеља и глумца. Цео разговор је обављен пред екипом, на иницијативу Дејана Средојевића. После тога Егон Савин је одлучио да ће сцену са Васјиним монолог изрежирати тако да то говори Васјина мајка док Зина чита писмо и пребацити је са краја драматизације на крај првог дела. Мајку је играла глумица Милица Кљаић Радаковић.

У сиротињским ритама доноси Зини писмо. Док га Зина отвара, Мајка почиње да декламује. То је последње што јој је остало од сина. Она га је научила напамет. Пред крај се загрцне од плача и пусти Настасју Петровну да је загрли. Затим, пуна очајничког бола, оптужи Зину да га је упропастила и отерала у гроб.

Непојављивањем Васјиног лика на сцени, костимом за лик Мајке који представља црнину у жалости дати су недвосмислени знаци да је Васја умро. Драматуршко-редитељском адаптацијом ове сцене и њеним одигравањем док се још не сазнаје Зинин одговор на идеју Марије Александровне која жели да је уда за Кнеза заплет се значајно интензивирао и напетост порасла.

На крају сцене облачења Афанасија Матвејевича уведен је још један улазак Зинаиде Афанасијевне, видно сређене (као што и приличи за веридбу), која припрети мајци да неће издржати „сву ту прљавштину“ и брзо истрчи како се не би „угушила“. Реченице које тада Зина говори су копиране са краја првог чина драматизације, када чује како Марија лаже Павла Александровича. То је урађено ради интензификације напетости. Редитељ Савин је тиме желео и да нагласи све-

чану хаљину коју је глумица обукла. Променом костима се створио јачи контраст у Зинином лику у односу на оно што ради, говори и осећа.

Кулминациона сцена заплета између Мозгљакова и Кнеза (када Павле убеди ујку да је сањао просидбу) проширена је после друге пробе за столом. Примерци приповетке су били поред сваког глумца и Егон Савин је инсистирао да се та сцена прошири тако што су заједно у томе учествовали глумци Предраг Ејдус (Кнез) и Југослав Крајнов (Мозгљаков). Две реплике су штриховане, а додао је седамнаест. Три реченице су са краја сцене премештене на почетак. Предраг Ејдус је поред превода др Милосава Бабовића стално консултовао и превод *Ујкиној сна* Десанке Максимовић. За ту сцену је инсистирао да се уместо речи „перика“ искористи синоним „власуља“, коју је Десанка Максимовић одабрала за свој превод. У току сценске реализације десио се једини просторни дисконтинуитет због јукстапонирања⁵⁴ сцена. Гостинска соба Кнеза је одређена креветом и концентрисаним светлом рефлектора на средини просценијума позорнице.

У драматизацији Савин је Кнеза оставио живог и, као што се скандал-вечера и у приповеци завршава, Мозгљаков га одводи из куће Марије Александровне. На осмој, претпоследњој проби за столом, Савин мења крај. Поред тога што је последњу сцену са Зином, Настасјом и Мајком припојио сцени Васиного писма, одлучује да Кнез умре пред свима у салону куће Марије Александровне. Она отера све и остане сама са његовим телом.

Марија Александровна доживљава пораз од своје кћери, а не због смрти Кнеза. Његовом смрћу се завршава сценска презентација и реализација. Судбина осталих ликова остаје отворена и слободна за нагађање.

⁵⁴ Јукстапониране сцене су сцене које симултано одигравају, али се због условности сценске реализације и презентације приказују засебно и у просторном дисконтинуитету.

Драматизација *Ујкин сан* садржи 557 реплика подељених по деловима и ликовима на следећи начин:

ИМЕ ЛИКА	Први део	Други део	Укупан број
Марија Александровна	109	67	176
Кнез	51	64	115
Зина	43	13	56
Мозгљаков	52	38	90
Настасја	12	5	17
Афанасиј Матвејевич	/	28	28
Софија Петровна	5	3	8
Ана Николајевна	/	27	27
Наталија Дмитријевна	/	37	37
Гришка	/	1	1
Васја	1	/	1
Мајка	1	/	1
	273	284	557

Текст представе *Ујкин сан* садржи 508 реплика подељених по деловима и ликовима на следећи начин:

ИМЕ ЛИКА	Први део	Други део	Укупан број
Марија Александровна	98	58	156
Кнез	48	64	112
Зина	41	11	52
Мозгљаков	42	38	80
Настасја	12	2	14
Афанасиј Матвејевич	/	28	28
Софија Петровна	6	3	9
Ана Николајевна	/	22	22
Наталија Дмитријевна	/	32	32
Гришка	/	1	1
Мајка	2	/	2
	248	259	508

ПРОМЕНЕ У ТЕКСТУ

Навешћемо текстуалне промене које су се настале у току свих проба на реализацији представе *Ујкин сан*. Под *додато* и *ишеворено* у се подразумевају промене које су дело глумца.

- Име лика Кнез К. је промењено у Кнез, без одреднице К. – како се не би десио семантички шум и непотребне и погрешне асоцијације.

- Марија: „Ах, Зина, како само симпатично прича!“ – *додато* – „Слушаш ли ти уопште?“

- Редитељ је инсистирао да сваки пут Мозгљаков каже „ујко“ а не „ујаче“, ради веће дозе присности.

- Кнежев слуга Феофил је прекрштен у Теофила.

- Кнез: „Са стране је помало био сличан са краљем кецом.“ – „Са стране је лично на краља херца.“

- Мозгљаков: „ ... хранићете га кашама и бомбонама“ – „ ... кашицама и бомбонама“

- Кнез: „Муж на врата а жена **у Твер.**“ – „Муж на врата, а **жена кроз прозор.**“

- Марија: „...подлацу Зауштину“ – „...подлацу Зауштину“

- Марија: „... Јеврејину Бумстајну“ – „...Јеврејину Бумштајну“

- Марија: „Знам, ти га увек узимаш у заштиту.“ (Афанасија) – *ишеворено* у – „Позваћемо га да одмах дође.“

- Марија: „...милосрдна сестра...“ – *ишеворено* у – „...монахиња...“

- Софија Петровна: „Губернатора Кнез није **застао** код куће..“ – **нашао**

- Марија: „Quelle horreur!“ – коришћен превод - „Који ужас!“

- Настасја: „Због тог **јадног** кнеза.“ – „Због тог **никаквог** Кнеза.“

- Настасја: „... оженили са мном.“ – „... мноме оженили.“
- Васја: „...Презирао сам **масу**.“ – „Презирао сам **људе**.“
- Кнез : „... лепо грађена жена.“ – „...лепо грађена бачва.“
- У приповеци Зина пева француску романсу, а у представи пева руску. У драматизацији Савин није одредио какву романсу пева Зинин лик.
- Кнез: „Vous me ravissez!“ – *гoгaйшo* – Ви ме одушевљавате!
- *гoгaйшo* Марији узвик – Кнеже витеже!
- Кнез: „Ја бих желео да мало **полежим**“ – „Ја бих мало да **прилегнем**.“
- Мозгљаков: „Ја сам малопре имао задовољство да **чујем** прави доказ те љубави до лудила.“
 - у представи „**чујем**“ је промењено у „**осетим**“ јер га у сцени Зина ошамари.
- Марија: „Зинаида, ја вас волим више од свог живота, али породични разлози нас растављају. Ја разумем те разлоге. Они су ради твоје среће, и ја не смем да се буним против њих,
 - Зинаида! Ја ти опраштам. Буди срећна ако можеш!“ – *йрeйшoрeнo* у – „Зинаида, ја вас волим више од свог живота, али породични разлози, .. и тако даље, и тако даље.“
- Кнез: „Parole d’honneur mon ami!“ – *гoгaйшo* – „Часна реч, пријатељу!“
- *Дoгaйшo* реченица после Мозгљакова: „Крећемо сутра ујутро у седам.“ – Кнез: „Немој у седам, боље у пола два.“
- Софија Петровна: „Ја бар пред Кнезом не играм **казачок**!“ – **кан-кан**
- Ана Николајевна: „... најневинија, а овдашња?“ – „Невина, а овдашња?“
- Наталија Дмитријевна: „То се види.“ – „То се **и** види.“

ПРОСТОР

Анализирати ће се само они простори који су драматизовањем транспоновани јер је Достојевски поменуо велики број топографских одређења у којима се не догађа радња. Прво ће се навести простори приповетке, а после тога концентрација се усмерава на анализу простора у драматизацији.

Анализа разлика у простору између драматизације и представе за циљ имају да појасне транспоноване тог модуса из писаног у играни медиј и њихов семантички значај. Егон Савин је при самом процесу драматизовања извршио одређену адаптацију као редитељ. То је још једна особеност процеса настанка представе *Ујкин сан*.

ПРОСТОРИ У ПРИПОВЕЦИ *УЈКИН САН*

Најзначајнији простор је кућа Марије Александровне Москаљове у којој она живи са кћерком Зинаидом Афанасијевном, званом Зина, рођаком која јој је истовремено слушкиња-домаћица Настасјом Петровном Зјабловом и слугама. Салон у кући је поприште свих најважнијих дешавања у делу. Са салоном се граничи просторија чија су врата закључана, али веома погодна за прислушкивање. Постоје врата која воде у кухињу и друга која воде у ходник. Кућа има приземље и један спрат. На спрату се од поменутих просторија налази Зинина соба и гостинска соба за Кнеза.

Муж Марије Александровне – Афанасиј Матвејевич Москаљов – живи на селу у засебној кући. „Марија Александровна га је протерала“, како се изразио Достојевски, када је Афанасиј насилно отишао у пензију. Поред дневне собе и Афанасијеве личне собе у тој кући од простора је значајно купатило, које Афанасиј веома воли и пуно времена проводи у њему. Због купања Афанасија Матвејевича и његове мокре косе Марија Александровна је била додатно изнервирана на мужа, који ионако није био у њеној милости.

Опис имања у Духанову, где живи Кнез, веома је сликовит. Сазнаје се да је простран и велик, али да за Кнеза представља једну врсту затвора, из кога одлази чим, надлежна за њега, Степанида Матвејевна оде у посету у Москву.

Куће Ане Николајевне и Наталије Дмитријевне су у функцији заплета. Опис дворишта и спремања ручка код Ане Николајевне је један од покретача Марије Александровне да истог тренутка оде и Кнеза назад себи врати. Исту функцију

има и опис забавног програма, уприличеног у Кнежеву част, код Наталије Дмитријевне.

Окретницу код Игришева, према Светозерском манастиру, битно је нагласити. У том простору се десило превртање Кнеза из саоница, његов сусрет са Мозгљаковим, који му помаже и спасава га. Мозгљаков одатле одводи Кнеза у Мордасов код Марије Александровне, као неку врсту протекције и мита да што пре добије Зинину руку. Да је Кнез планирано стигао код оца Исмаила у Светозерски манастир ми не бисмо имали ову причу.

Васјина кућа у приповеци, у коју Зина оде када је он на самрти, разјашњава њихов однос. Опис сиромашне Васјине куће представља велики контраст у односу на Зинину. Јасно је колика је разлика међу њима у друштвено-материјалном сталежу и може се схватити отпор Марије Александровне њиховој љубави (у случају да сам читалац размишља о истој теми на исти начин).

ПРОСТОРИ У ДРАМАТИЗАЦИЈИ И ПРЕДСТАВИ *УЈКИН САН*

СЦЕНСКИ ПРОСТОР

Сценски простор је простор у коме се одиграва радња која је видљива публици.

У драматизацији постоји само један јасно дефинисан сценски простор – салон у кући Марије Александровне. Као имплицитан јавни простор у приватној кући у њему се све дешава, почиње и разрешава. Веома је погодан за посматрање и прислушкивање јер је окружен другим собама.

Од осталих просторија, као простора радње, помињу се кухиња и купатило, као и соба на спрату у којој је угошћен Кнез. Зина у једној реплици врло нејасно помиње другу собу на спрату, за коју је врло вероватно да је њена лична соба.

У драматизацији је само два пута написан „МРАК“ као одредница завршетка сцене. И та два „МРАК“-а су омеђила сцену Васјиног писма. Сценски простор у коме се дешава је нејасан до краја. Наиме, каже се да је Зинаида Афанасијевна окренута према прозору и да једна старица (Васјина мајка) седи поред врата. Може се претпоставити да је то та поменута друга соба. После другог „МРАК“-а драматизатор је у секундарни текст поново ставио – салон Марије Александровне.

У првој сцени другог дела драматизације Кнез се игра, са оловним војницима, у салону. Ту га затиче Мозглаков и успева да направи кулминацију заплета у комаду. Тада нико не чује њих двојицу, док у свим осталим сценама заплета актери бивају прислушкивани.

Сценски простор драматизације је у дисконтинуитету.

Простор у позоришној представи је невербални код по коме можемо да одредимо не само место радње већ и време радње када је у питању прича као *Ујкин сан*. Сама по себи сценографија мр Дарка Недељковића, због своје стилизованости и симболизма, не открива историјско фикционално време у које је прича смештена. То се разјашњава, чим глумци уђу на сцену, костимима, веома прецизно и јасно. Стилизацијом простора и у игри суздржавање од наглашене друштвене етикеције, која је постојала у тој епохи, добила се већа концентрисаност на причу.⁵⁵

У представи постоје два сценска простора.

⁵⁵ У натуралистичким представама често се зарад уверљивости не исприча прича – суштина позоришне представе. Иако је фикционално време представе у некој епохи, представа се игра у том тренутку и онако како публика то може да разуме. То разумевање је постигнуто у представи *Ујкин сан*.

Први је салон Марије Александровне, који је у односу на драматизацију претрпео следеће промене:

- Од намештаја не постоји поменута фотеља (у коју се по драматизацији стрпоштала Марија Александровна). Постоје клупе дуж скоро свих зидова, као и широке степенице које су једнако добро послужиле да се стрпошта онај ко треба (на жалост, и ко не треба у току проба). Такође, не постоји ни камин.

- Огледало које помиње Марија Александровна није на сцени. Уместо према огледалу Марија Александровна (Гордана Ђурђевић Димић) је Зину (Милица Грујичић) окренула према публици.

- Портрет мајке Марије Александровне, у који се загледа Кнез после просидбе, је сведен на урамљену фотографију која стоји на клавиру.

- Врата која се помињу у секундарном тексту драматизације и одредница да се залупе такође не постоје на сцени. Једина врата која су на сцени јесу она на која улазе и излазе слуге и доносе послужење. Поред слуга искористили су их Кнез, када је ишао да „запише једну мисао“, и Афанасиј Матвејевич улазећи на сцену.



Салон Марије Александровне (сценографија мр Дарко Негељковић, фотограф Бранко Брангајз)

- Два детаља који постоје у представи, а нису поменути ни у приповеци нити у драматизацији, су гнездо ластавице (изнад клавира, мало лево⁵⁶) и доминирајућа глава носорога, као симбол за основну карактеристику Марије Александровне. Сценски простор представе је огледало главне јунакиње.

- Салон на сцени није приказан као класична четвороугаона соба већ је врло експлицитно стилизован, у облик тубе за слушање, која може да послужи и за прислушкивање, и самом симболичном снагом добија активност на посредничком комуникационом нивоу.



Кнез – Предрај Ејгус, Мозиљаков – Јуиослав Крајнов (фотограф Бранко Брандајз)

Други сценски простор представе је соба у којој спава Кнез. Она је сценографски одређена креветом, столицом, ноћном посудом, и концентрисаним светлом рефлектора. Тако се добио јасан сценски знак да се ради о засебном простору, иако је физички све то постављено на средину просценијума позорнице. Од поменуте реквизите у драматизацији, да се Кнез на почетку те сцене игра оловним војницима, није остало ништа друго осим њега у спаваћој кошуљи. Као замена додељено му је огледалце.

⁵⁶ Све напомене за леву или десну страну објеката и лица на сцени су посматрана из перспективе публике.

ПРОСТОР РАДЊЕ

То су простори у којима су се десили или се јукстапонирано дешавају догађаји који утичу на ликове, а нису приказани на сцени. О њима се сазнаје посредно преко изјава ликова (гласнички извештаји, теихоскопија). Њихово фикционално време је део времена целокупне радње драме.

Да се на свом путу, према Мордасову, Павле Александрович Мозгљаков није задржао на последњој станици у Игришеву, како би променио коње, можда би пропустио превртање кочије (то јест саоница) у којима је био Кнез – најбитнији догађај који је довео до промене ситуација, прилика и људи у Мордасову.

У Мордасову имамо три простора радње – кућу Марије Александровне, за коју се сазнаје да је на спрат, има салон (главни сценски простор), кухињу (тамо шаље Настасју да нагледа ручак), лепо купатило (из изјаве Афанасија Матвејевича), ходник (галаме даме док улазе и кад их избацују), гостинску собу на спрату (одатле силази Кнез), једну просторију близу салона која може да послужи за прислушкивање (Настасја и Мозгљаков) и Зинина соба (она одлази у њу од мајке, тамо доноси одлуку да се уда за Кнеза и може се претпоставити да тамо слуша Васјино писмо, док се у представи Васјино писмо чита у салону).

У свом простору Марија Александровна се понаша као права патронеса. На два места назива кућу својом, чак једном пред мужем, као да није заједничка. С друге стране, често се понаша и даје изјаве као да је у Мордасов непланирано дуго свратила. Њен вапај како ју је муж упропастио се доводи у везу с њеним дубоким незадовољством живљења у малој паланци.

Губернаторова кућа је разлог одласка Кнеза ван физичке контроле Марије Александровне. Кућа Ане Николајевне (чије се двориште помиње у говору Софије Петровне као ужурбана арена за прављење ручка) и кућа Наталије Дмитријевне (неморално место где се коцкају и подводе малолетнице) су простори који, због својих власница, представљају претњу циља Марије Александровне. Она зато излази из своје куће и враћа Кнеза себи.

Духаново је место у коме живи Кнез. О њему из драматизације не сазнајемо готово ништа, јер Кнез говори само о себи, али не и о свом пребивалишту.

Селу у коме је смештен, а може се рећи и прогнан, Афанасиј Матвејевич не сазнаје се име. Од одредница зна се да тамо има гусака (чијим једногодишњим чувањем Марија Александровна прети мужу), да не постоји довољно лепо купатило као у кући у Мордасову, али да то место прија Афанасију јер је румен и здрав. Његова насмејаност долази пре од његове природе него од климе на селу.

ПРОСТОР ФИКЦИЈЕ

Простори фикције могу бити измишљене локације или реални простори којима ликови приписују промењене карактеристике. Они представљају разне претње, емотивну бол, страх од доласка неке од особа одатле, проблем, или пак неостварену фантазију, жељу и страст.

Највећи простор фикције у драматизацији *Ујкиној сна* Егона Савина је иностранство. Помиње га већина ликова. Осим Кнеза нико од њих не познаје то иностранство, нити је одлазио тамо, а он сам, зато што је дементан и сенилан, у великој мери меша места и године. Кнез спомиње Бечки конгрес, Бетовена ког сигурно није могао срести, разне бање и личности. Врло често је имао неки проблем са куварем. Пољака помеша са Немцем, а Франкфурт и Париз су по њему изузетно близу. Управо из таквог односа према просторима о Кнезу се сазнаје следеће: он јесте пуно доживео и прошао, није имао среће са слугама, није имао среће ни са женама, сада мора да живи у Духанову и буде покоран јер рођаци желе да га стрпају у лудницу како би се дочепали његовог богатства. Много пута су поменуте „нове идеје“, али осим самог помињања читаоцу и гледаоцу је остављена апсолутна слобода да сам закључи какве су те „нове идеје“, или барем оне које би биле најинтересантније Кнезу. Он чак наводи да је једно време био члан масонске ложе (ко једном постане члан масонске ложе чланство је доживотно), а само две реченице касније изјави како жели свим својим сељацима дати слободу.

Један од најкомичнијих примера Кнежевог мешања места и времена јесте прича када су га позвали на сахрану у Петроград. Био је убеђен да иде на имендан и просто није знао шта да ради са понесеним цвећем када је видео да човек „достојанствен, мртав лежи на столу“. Он је то испричао као анегдоту, да би сам себе оправдао како меша ствари, али у потпуно непримерено време. У тим тренуцима се од Кнеза очекивало да разреши кулминацију комада – да се сети и потврди како је на јави запросио Зину. Од Кнежевих племићких одлика остала је само титула. Његово питање на крају комада: „Где си ме то довео?“, нема везе са самим простором салона или Мордасова као града, већ са људима и њиховим понашањем према њему.

Марија Александровна има своје просторе фикције и фантазије. То су егзотичне дестинације попут Италије, Шпаније, помиње и Швајцарску. Шпанија је за њу место где се све жеље могу испунити. Говори о Алхамбри, Гвадалкивиру и Малаги. Упадљиво је њено лоше знање из географије, али она, као врсни реторичар, кити опис приказима мора, сунца, вина, ваздуха и љубави. До усхићења и егзалтираности је доведена када прича о Шпанији – њеној обећаној земљи и претставници иностранства.

Још две појединости Марија Александровна изразито наглашава – прва је страст према замковима, турнирима, трубадурима и средњовековном животу. Друга – према баловима, на којима се, у њеној машти, дешавају догађаји као из трећеразредних романа.

Павле Александрович Мозгљаков је лик „на земљи“ што се тиче простора фикције. Истина, он помиње Европу, али само да би се додворио Кнезу и Марији. У последњој сцени дамама прича о Кадујеву као месту где га чека нова служба. А свима је у тој просторији јасно да лаже. (У приповеци нам то потврди и сам Достојевски.)

Простори фикције који имају значаја за Зинаиду Афанасијевну су среска школа, Васјина кућа са његовом самртничком постељом, и будући гроб. Она ниједном не покаже ни најмањи интерес за иностранство и не дели страст своје мајке и Кнеза за тим локацијама. Једино на крају признаје да жели да оде из „овог смрдљивог града и да се спасе свег овог смрада“, а њена локација је – „било куда“. За њу је Мордасов тамница, а суграђани непријатељи које презире. Једини до кога јој је стало је отац, а он је „прогнан“ на село, док је љубав њеног живота у току радње драматизације умрла.

Од осталих ликова једино Софија Петровна има неки изразит простор фикције, који често помиње – пансион мадам Жарни, у коме је добила своје лепо образовање. Да ли је заиста играла са марамом, и уопште колико је тај плес са марамом био пристојан, да ли су јој сенатори аплаудирали или се нису задржали само на томе, остаје нам да маштамо. Ипак, тај простор је оно по чему је Софија Петровна јединствена у Мордасову, јер ниједна од осталих ондашњих дама нема такво образовање.

Немизансценски лик који представља претњу по планове скоро свих осталих ликова, је Степанида Матвејевна, дружбеница Кнеза, која је отпутовала у Москву. Када се она помене и њено враћање из Москве нико не каже ни реч о престоници, већ покушавају што пре ток разговора да скрену на другу тему.

Кнежев сан о Наполеону на пустом острву је простор фикције који је неопходно поменути и анализирати. Тај сан је покретач Павла Александровича да преокрене ситуацију у своју корист. Наиме, Кнез је испричао да је сањао Наполеона и како би га он прогнао на острво, али не пусто већ насељено само мирољубивим становницима. Да би разним културним догађајима и понашајући се према њему „готово очински“ сигурно преваспитао да не буде више „бесан човек“. Да Мозгљагов није чуо Кнеза колико је конфузан, и да није приметио како тај старац не зна јасну разлику између јаве и сна, он не би успео да поквари планове Марији Александровној. Због тог сна Мозгљаков је убедио Кнеза да је и просидбу сањао. Додатно га је уплашио рођацима, који би Кнеза радо стрпали у лудницу (нарочито ако се ожени тако младом девојком), и тиме осигурао себи успех у освети.

ВРЕМЕ

АНАЛИЗА ВРЕМЕНА У ПРИПОВЕЦИ *УЈКИН САН*

Подаци о временским одредницама које проналазимо у приповеци *Ујкин сан* приказаћемо и анализирати суксесивно пратећи редослед којим их је поменуо Достојевски.

Степанида Матвејевна је отишла на десет дана у Москву, а Кнез је трећи дан од њеног одласка из Духанова, после ручка, кренуо ка Светозерском манастиру. Писац нас у приповетку укључује четврти дан од одласка Степаниде Матвејевне у Москву.

Павле Александрович је мењао коње у Игришеву у шест сати ујутро, и мало после тога спасао Кнеза.

Кнез је у Мордасову био шест година пре почетка радње сижеа. Тада је провео шест месеци и оставио довољно трага да га се све време сећају. Марија Александровна, у првој реченици упућеној Кнезу, пребацује му што јој за тих шест година никада није ни ред написао. Достојевски даје прецизне временске одреднице: „Око подне, то јест тачно три сата после кнежевог доласка у Мордасов...“. Простим рачунањем добија се резултат да је Кнез дошао код Марије Александровне око девет сати ујутро. (Интересантно је да је за три сата цео Мордасов за то већ знао, и да су мештанке почеле да предосећају Маријине намере.)

Радња сижеа у приповеци почиње у десет сати пре подне.

Када Кнез описује „иностранство двадесетих година“, говори о двадесетим годинама XIX века. То је једна од информација која се подразумевала за прве читаоце приповетке, непосредно пошто је написана 1858. године. Двадесете године XIX века је временски најудаљенија тачка у фабули приче приповетке.

Марија Александровна наводи да су се немила догађања са Зином и среским учитељем Васјом десила две године пре тренутка када јој она то спомиње, и користи као средство да би дошла до Зининог пристанка на удају за Кнеза. У истом монологу, који се протеже на четири странице приповетке, она спомиње Зининог брата Митју, једини пут, који је покојни. (Како је умро – не сазнаје се.) Настасја Петровна касније каже да је Марија Александровна цео сат наговарала Зину.

У сцени са Софијом Петровном постоји податак да ју је Марија Александровна истерала две недеље пре доласка Кнеза у Мордасов.

Ручак код Марије Александровне се завршио у шеснаест сати – руско време за чај – и тада почиње „обрађивање“ Кнеза да запроси Зину.

Софија Петровна свако вече у деветнаест сати вечера. То је њен познати ритуал за све присутне у приповеци. Код Москаљових је банула после, то јест око двадесет сати.

После описаних догађања код Москаљових, откривања свих тајни, имамо опис следећа два дана. Зина је одмах следећег јутра, необазујући се ни на кога, отишла код учитеља Васје. Он је био на самрти. Марија Александровна је неколико пута отишла да моли Зину да се врати кући, али без успеха. Описана је Кнежева смрт, који је умро трећи дан после просидбе, и четврти дан када је дошао прави Кнежев рођак кнез Шчепетилев. Пети дан од скандала било је опело за Кнеза (Васја се више не помиње).

Такође, трећи дан од скандала, чим се Зина вратила кући, сви Москаљеви су отишли на село. Недељу дана од тада преселили су се у Москву, и после месец дана продали обе куће и имање. Достојевски значајно наводи да су их за две наредне године готово сви у Мордасову заборавили.

Епилог се дешава три године после мордасовских догађаја.

У приповеци имамо описан опсег времена од неколико деценија.

АНАЛИЗА ВРЕМЕНА У ДРАМАТИЗАЦИЈИ И ПРЕДСТАВИ *УКИН САН*

Фикционално време дешавања на сцени, као и оних симултаних и невидљивих догађања, није пропорционално реалном времену. Углавном је примењен принцип сажимања због економичности реалног времена у коме траје представа. Представа је семантички јасна захваљујући информацијама о хронологији догађања који се сазнају преко исказа ликова.⁵⁷

ПРОБЛЕМ ВРЕМЕНСКЕ ДИСТАНЦЕ

Историјски контекст, тадашња свакодневица, била је апсолутно позната и писцу и првим читаоцима приповетке (објављена је 1859. године). Све актуелности на културном и политичком плану при помену су се разумевале. Опширније изношење ауторовог става о истим појединостима је предност за данашње разумевање новеле.

У драматизацији и представи карактеристике тог времена, за чије појашњавање би били неопходни посебни часови историје, су прескочене или уклоњене јер нису биле потребне за конструисање приче и заплета. Њиховим изостављењем није била угрожена јасност сижеа и фабуле. Из истог разлога – не улази у тему рада – ти детаљи, односи и догађаји неће се посебно појашњавати. Остављени су само они историјски социокултурни стереотипови без којих би дошло до осавремењивања приче и семантички нејасне представе. Али у тексту фикције никада се не може знати да ли је нека тврдња тачна или није.

Временска разлика од века и по у драматизацији је дефинисана начином изражавања, етикецијом коју користе ликови обраћајући се једни другима, информацијама да им је превозно средство кочија и постојањем кметова. У представи је временска динстанца још јасније појашњена невербалним информацијама: костимом, реквизитом и стилизованом сценографијом.

Колико год да је јасно у драматизацији радња смештена у историјско време ипак се може доћи у недоумицу да ли се прича дешава пре три века, два века или као што је овде случај пре век и по. Та чињеница се не сме олако прелазити када се представа смешта у историјски контекст. Такође, битна одредница је и годишње доба у коме се прича догађа. Из експозиционог монолога Павла Мозгљакова лако се закључује да је зима, јер каже да је Кнеза спасао из преврнутих саоница.

⁵⁷ Дешавања су збивања која су сценски презентована Догађања су збивања која нису сценски презентована, о којима сазнајемо из исказа ликова (теихоскопија) или су јукстапонирана

У представи *Ујкин сан* дошло је до адаптиране реконструкције епохе. Та адаптација, спољним сценским средствима, није утицала на прецизност лоцирања историјског периода. Све је остало на драмском нивоу, а јасност временског периода није доведена у питање.

ОСА СУКЦЕСИВНОСТИ

Збивања у драматизацији и представи представљени су сукцесивно. Поред очигледног сукцесивног принципа на неколико места се дешава дуализам радње, јукстапонирање.

У следећој табели су наведена догађања која су била одлучујућа за збивања у драматизацији, и са друге стране догађања која су проузрокована том истом причом и следе после ње. Прве информације се добијају, у овом случају, кроз целу прву половину драматизације, а не само од експозиције, као што је најчешће случај. Проспекционе информације добијамо од датих нам референци када се цео комад заврши.

Догађаји из прошлости који утичу на садашњост	Проспекција
Одлазак Степаниде Матвејевне у Москву и остављање Кнеза без њеног надзора.	Промењен однос снага и значаја мордасовских дама.
Кнежево превртање кочија (саоница).	Марија мора да се врати на „трон“.
Зинина и Васјина свађа са шамаром и њено писмо.	Зина нема наде и препушта се вољи мајке.
Живот Афанасија Матвејевича у селу.	Мозгљаков креће испочетка.
Наталија Дмитријевна поједе шећер.	

Хронологија дешавања у приповеци кореспондира са редоследом догађања у драматизацији. У представи *Ујкин сан* хронологија дешавања је нарушена једино премештањем сцене Васјиног писма са краја комада на крај првог дела.

Драматизација није подељена на сцене (једино постоји одредница за први и други део, и два пута реч „МРАК“). У процесу проба за столом је направљена интерна подела на логичне целине – сцене по радњи и збивањима који су примарни у тим деловима приче.

ОСА СИМУЛТАНОСТИ

Драматизација има затворену структуру времена. У фикционалном времену дешавања се веома брзо смењују, напетост расте кроз целу драматизацију и јавља се велики број симултаних догађања.

Симултана догађања су последица збивања на сцени. Стварајући симултани заплет они реакционо утичу на збивања која се виде. О њима сазнајемо из исказа ликова за време или непосредно после њиховог дешавања. Наша пажња (као читаоца или гледаоца) је усмерена на одређено збивање сценски презентовано. Симултана догађања су, такође, временски сабијена, то јест њихово фикционално време у односу на реално је знатно краће.

У овој причи симултана догађања се вишеструко преклапају. То ипак не утиче на перцепцију посматрача и не долази до конфузије у континуитету времена. Нека симултана догађања се дешавају све време радње и на збивања које тренутно пратимо слабо утичу. С друге стране, постоје симултана догађања која снажно утичу на заплет радње, покретачи су акције ликова и напетости.

Ради потврде претходно наведеног следи приказ симултаних догађања. Они су у драматизацији и представи скоро идентични. Све разлике које постоје биће посебно наглашене.

- Боравак Степаниде Матвејевне у Москви – све време радње
- Васјина болест и смрт – у драматизацији: све време радње
– у представи: до краја првог дела
- Афанасијев живот на селу – прекида се довођењем Афанасија у Мордасов
- Кнез је изашао да запише мисао – симултано са изношењем Мозгљаковљеве идеје како Кнеза треба оженити
- Доручак и спремање ручка код Ане Николајевне – истовремено са наговарањем Зине на удају за Кнеза и првом посетом Софије Петровне
- Прислушкивање Настасје Петровне – у току наговарања Зине на удају за Кнеза
– други пут у току сцене просидбе
- Ручак, са казачоком, код Наталије Дмитријевне – одмах после доручка и истовремено са спремањем ручка код Ане Николајевне, у току наговарања Зине и првом посетом Софије Петровне код Марије Александровне. Иако је Софија Петровна неколико минута раније видела догађања која описује, она се још увек одигравају

- Зинино доношење одлуке – у току прве посете Софије Петровне
- Прислушкивање Павла Александровича Мозгљакова – у току сцене просидбе
- Сцена са облачењем Афанасија Матвејевича – истовремено док Кнез спава
- Сцена са креветом (Кнез – Мозгљаков) – симултано са доласком дама и другим доласком Софије Петровне
- Софија Петровна преноси и сакупља информације по Мордасову – све време радње када није на сцени
- Настасја Петровна преноси Софији Петровној информације из куће – у току сцене са Афанасијем и сцене са креветом (Кнез – Мозгљаков)
- Чекање на вратима Васјине Мајке – у драматизацији: од почетка до одласка Марије Александровне по Афанасија Матвејевича на село – у представи: од почетка до краја првог дела

Дуализам сцена није увек једнако уочљив. Јасан је у случају када Софија Петровна подноси извештај „шта се са Кнезом ради код Наталије Дмитријевне“. Само две сцене касније, на почетку сцене просидбе, Марија Александровна и Кнез поново говоре о истом догађању и износе податке који су већ познати. То потцртавање је вишеструко значајно. Прво, зато што се добија објективнији увид и сазнаје се како већи број ликова гледа на догађања која се нису одиграла пред очима публике. Друго, добијају се детаљније информације о самом догађању, јер и у приповеци се о томе сазнаје једино из изјава ликова. Треће, због значајне дозе хумора, који управо произлази из различитих доживљаја ликова о истом догађању, читалац и публика нису обавезни да се емотивно ангажују већ је основни коментар смех.

То је, такође, пример двоструке ретроспективности. Прво се сазнају информације непосредно после и истовремено са наставком истог догађања једног од посматрача. Затим, утиске преноси актер у целокупном догађању неколико часова после одигравања. Кнез, док прича како му је било код Наталије Дмитријевне, веома емотивно све поново преживљава и на тај начин се драмски ниво сачувао у потпуности, без уплитања наративног. То преклапање је важно за заплет и покретање (убрзавање) Марије Александровне на акцију.

Сцена са дамама, док не уђе Мозгљаков, је јукстапонирана са сценом убеђивања Кнеза у сан о просидби. Те две сцене су хијерархизоване у заплету – и имамо интензификацију напетости. Било је неопходно обе сценски приказати у тренутку њиховог одигравања. На тај начин једино је публика имала апсолутно знање о кулминацији заплета и створила се велика напетост у ишчекивању последица расплета.

Сцена са креветом је кулминација заплета и она је надређена сцени доласка дама. Зато се појављује прва. Тиме што су даме дошле добила се додатна тензија и предуслов за раст напетости. Много мање штете би било да су то вече у кући Марија и њена породица били сами са Кнезом и Мозгљаковим.

Расту напетости доприносе још два дешавања. Прво, доласком Мозгљакова међу присутне у салону и изјавом да је малопре био код Кнеза, а не ван куће како је мислила Марија Александровна. Друго, уласком Софије Петровне и њеним откривањем свих јавних тајни. Да би се одмах потом појавио Кнез управо у тренутку када је напетост доведена на врхунац за публику. Интензификацији је допринела брзина којом су се дешавања смењивала, и у фикционалном и у реалном времену.

ПРИМАРНО, СЕКУНДАРНО И ТЕРЦИЈАРНО ВРЕМЕ

Примарно време је укупно време представљено на сцени.

Секундарно време садржи у себи примарно време и обухвата све време скривене радње (симултаних догађања).

Терцијарно време обухвата све време које ликови помену, и прошлост и будућност.

Примарно и секундарно време у драматизацији је идентично, јер свака сценски скривена радња се дешава симултано са радњом која је презентована. Анализа тих догађања је приказана у претходном поглављу. „Тачка напада“ је долазак Кнеза у Мордасов. Тај догађај је променио односе, распоред снага међу мордасовским дамама, и био кобан по живот управо онога који је све проузроковао.

Терцијарно време обухвата неколико деценија. Кнез описује догађања која су се десила деценијама пре тренутне радње драматизације – двадесете године (XIX века) у иностранству, а они су оставили снажне утиске на Кнеза и били узрочници да он постане овакав каквог га у овој причи упознајемо.

Марија Александровна помиње време шест година пре почетка радње драматизације, када је Кнез први пут боравио у Мордасову. Затим помиње догађања са Зином две године пре радње. Маштањима и лажући Павла Александровича она одлази неколико година унапред.

Из података које имамо у приповеци да се израчунати да је Кнез спавао два часа тог послеподнева. Како спавање спада у унутрашње, психолошко време, како је то сценски неинтересантно гледати и како је немогуће сазнати шта се тачно дешава када неко спава, то време спавања је у драматизацији и представи назначено да је протекло упитном реченицом Мозгљакова: „Како сте спавали, ујаче?“⁵⁸ и тренутно премошћено у драмски дијалог из кога се у овој причи дошло до врхунца заплета.

Кнез помиње да ће „сутра изјутра отпутовати“, али то сутра није дочекао. Са Кнежевом смрћу драматизацији се завршава свако нама познато фикционално време тих ликова.

У драматизацију и представу није ушао део приповетке у коме се описују догађања пре дана када је Кнез дошао у Мордасов. Епилог такође није драматизован. Тиме се терцијарно време скратило.

⁵⁸ У представи: „Како сте спавали, ујко?“

ПРЕДСТАВА УЈКИН САН

Представа *Ујкин сан* је трећа инсценација дела Достојевског на сценама Српског народног позоришта у Новом Саду. Пре ње рађене су представе по делима *Понижени и увређени*, драматизација Р. Рахманов и С. Јуткевич, превод и режија Миленко Шуваковић, 1959. године и *Зли дуси*, драматизација Албер Ками, превод Миленко Шуваковић, режија Димитрије Ђурковић, 1975. године.

Егону Савину је ово други текст настао по делима Достојевског који је режирао. *Злочину и казни* се враћао неколико пута: 1992. Битеф театар, Београд; 1995. Македонски народни театар, Скопље, Македонија; 1998. Црногорско народно позориште, Подгорица, Црна Гора. *Ујкин сан* је педесет и пета Савинова професионална режија у каријери, и истовремено дванаеста у Српском народном позоришту.

Управа Српског народног позоришта, која је одобрила пројекат *Ујкин сан*, била је у саставу: Миливоје Млађеновић, управник; Александар Милосављевић, уметнички директор; Душан Петровић, директор драме.

ПРОБЕ

Пробе су биле подељене на пробе за столом – читајуће пробе, и пробе на сцени – мизансценске пробе.

Рад за столом је на девет проба трајао 29 сати и 43 минута.

На постављање мизансцена и глумачке пробе, са прогонима и генералним пробама (без претпремијере и премијере) утрошено је четрдесет и једна проба у трајању од 130 сати и 20 минута.

Ако бисмо сабрали укупно време које је екипа провела заједно на пробама представе *Ујкин сан* резултат би био 160 сати и 3 минута (условно речено, радило се без престанка 6 дана, 16 сати и 3 минута).

Време утрошено на теоријску припрему представе, време за које је урађена драматизација, сценографија, костимографија, избор музике остаће непознато јер нисмо били у могућности да их измеримо. Сами аутори нису могли да нам кажу тачан податак колико су времена провели у припремном раду.

Бр.	Датум пробе	Време пробе	Трајање	Врста пробе
1.	29. мај 2006.	10:00 – 14:10	4 сата и 10 минута	Договор за столом
2.	30. мај 2006.	10:00 – 13:41	3 сата и 41 минут	читајућа
3.	31. мај 2006.	13:00 – 15:27	2 сата и 27 минута	читајућа
4.	1. јуни 2006.	11:20 – 14:00	2 сата и 40 минута	читајућа/лекторска
5.	3. јуни 2006.	10:00 – 13:45	3 сата и 45 минута	читајућа
6.	6. јуни 2006.	10:00 – 14:10	4 сата и 10 минута	читајућа
7.	7. јуни 2006.	10:00 – 12:20	2 сата и 20 минута	читајућа
8.	8. јуни 2006.	10:00 – 13:30	3 сата и 30 минута	читајућа
9.	9. јуни 2006.	11:00 – 14:00	3 сата	читајућа
10.	13. јуни 2006.	10:00 – 14:30	4 сата и 40 минута	мизансценска
11.	14. јуни 2006.	10:05 – 13:30	3 сата и 25 минута	мизансценска
12.	15. јуни 2006.	10:00 – 14:00	4 сата	мизансценска
13.	19. јуни 2006.	10:00 – 13:30	3 сата и 30 минута	мизансценска
14.	20. јуни 2006.	10:00 – 15:00	5 сати	мизансценска
15.	21. јуни 2006.	10:00 – 12:30	2 сата и 30 минута	мизансценска
16.	21. јуни 2006.	20:00 – 22:15	2 сата и 15 минута	мизансценска
17.	23. јуни 2006.	10:20 – 13:10	2 сата и 50 минута	мизансценска
18.	24. јуни 2006.	10:00 – 13:30	3 сата и 30 минута	мизансценска
19.	26. јуни 2006.	18:00 – 21:30	3 сата и 30 минута	мизансценска
20.	27. јуни 2006.	10:00 – 13:30	3 сата и 30 минута	мизансценска
21.	29. јуни 2006.	19:00 – 22:00	3 сата	мизансценска
22.	30. јуни 2006.	10:00 – 14:00	4 сата	мизансценска
23.	30. јуни 2006.	19:00 – 21:10	2 сата и 10 минута	мизансценска
24.	1. јули 2006.	10:00 – 13:30	3 сата и 30 минута	мизансценска
25.	3. јули 2006.	10:30 – 14:15	3 сата и 45 минута	мизансценска
26.	3. јули 2006.	19:15 – 22:15	3 сата	мизансценска
27.	4. јули 2006.	10:00 – 14:10	4 сата и 10 минута	мизансценска
28.	4. јули 2006.	19:00 – 20:45	1 сат и 45 минута	мизансценска
29.	5. јули 2006.	10:30 – 14:00	3 сата и 30 минута	1. прогон (3 сата и 15 минута)
30.	5. јули 2006.	18:00 – 20:57	2 сата 57 минута	2. прогон
31.	6. јули 2006.	10:00 – 13:10	3 сата 10 минута	3. прогон
32.	6. јули 2006.	19:00 – 22:15	3 сата 15 минута	мизансценска
33.	10. јули 2006.	10:15 – 13:15	3 сата	мизансценска (постављена сценорафија)
34.	10. јули 2006.	20:20 – 23:20	3 сата	мизансценска
35.	11. јули 2006.	11:00 – 13:18	2 сата 18 минута	конфронтација (костим + шминка + фризура)
36.	11. јули 2006.	20:00 – 23:10	3 сата 10 минута	4. прогон
37.	12. јули 2006.	11:00 – 14:30	3 сата 30 минута	5. прогон

38.	12. јули 2006.	20:00 – 22:40	2 сата 40 минута	6. прогон
39.	13. јули 2006.	11:00 – 13:30	2 сата 30 минута	7. прогон
40.	13. јули 2006.	20:00 – 22:20	2 сата 20 минута	генерална
41.	14. јули 2006.	12:00 – 14:20	2 сата 20 минута	генерална (са публиком)
КРАЈ ПРВОГ ДЕЛА РАДА ЛЕТЊА ПАУЗА				
42.	27. септембар 2006.	11:00 – 15:10	4 сата 10 минута	мизансценска
43.	28. септембар 2006.	11:00 – 14:20	3 сата 20 минута	мизансценска
44.	29. септембар 2006.	11:00 – 14:45	3 сата 45 минута	мизансценска
45.	30. септембар 2006.	11:00 – 14:00	3 сата	10. прогон лекторска/укинута пауза
46.	1. октобар 2006.	18:00 – 22:30	4 сата 30 минута	11. прогон
47.	2. октобар 2006.	20:00 – 22:25	2 сата 25 минута	генерална
48.	3. октобар 2006.	12:00 – 15:15	3 сата 15 минута	мизансценска+генерална
49.	4. октобар 2006.	11:00 – 13:25	2 сата 25 минута	14. прогон
50.	4. октобар 2006.	20:00 – 22:00	2 сата	генерална
51.	5. октобар 2006.	19:35 – 21:30	1 сат и 55 минута	ПРЕТПРЕМИЈЕРА
52.	6. октобар 2006.	19:44 – 21:37	1 сат и 53 минута	ПРЕМИЈЕРА

ПРОБЕ ЗА СТОЛОМ – ЧИТАЈУЋЕ ПРОБЕ

Прва проба приликом настајања једне позоришне представе је најчешће проба за столом. То није читајућа проба зато што, пре свега, представља договор о методологији рада на будућој представи. На њој редитељ окупљеним сарадницима (ауторски и извођачки тим) представља комад, експлицира тему и идеју, упућује на своје виђење премијере, представљају се макета и/или нацрти сценографије, скице костима, ауторска музика (ако постоји у представи), говори се о кореографији или специфичном сценском покрету, и о свим осталим елементима неопходним за настанак одређене позоришне представе.

У овом делу рада држаћемо се анализе настанка само оних елемената који су били неопходни и потребни за настанак представе *Ујкин сан*.

Ауторски тим представе *Ујкин сан* је следећи:

Писац: Фјодор Михајлович Достојевски
Драматизација, режија, избор музике: Егон Савин
Сценограф: мр Дарко Недељковић
Костимограф: Снежана Пешић Рајић
Лектор: др Љиљана Мркић Поповић
Корепетитор: мр Марта Балаж
Асистент редитеља: Сенка Петровић
Помоћник редитеља: Јелена Антонијевић
Инспицијент: Тибор Киш
Суфлер: Снежана Ковачевић

Расподела улога (на *првој* *проби*):

Марија Александровна Москаљова – Гордана Ђурђевић-Димић
Афанасиј Матвејевич – Миодраг Петроње
Зинаида Афанасијевна – Милица Грујичић
Кнез К. – Предраг Ејдус
Павле Александрович Мозгљаков – Југослав Крајнов
Настасја Петровна Зјаблова – Оливера Стаменковић
Софија Петровна Фарпухина – Александра Плескоњић Илић
Ана Николајевна Антипова – Гордана Каменаровић
Наталија Дмитријевна – Гордана Јошић Гајин
Гришка - /
Васја – Дејан Средојевић
Васјина мајка - /

Осим Предрага Ејдуса, Милице Грујичић и Дејана Средојевића сви поменути глумци, у том тренутку, су били чланови ансамбла Српског народног позоришта.⁵⁹ Ликови Гришке и Васјине мајке нису били додељени ниједном глумцу, а стајали су на кастинг листи.

ПРВА ПРОБА

Почела је тачно у десет сати 29. маја 2006. године у пробној сали Српског народног позоришта, у Новом Саду. Све присутне је сачекао примерак драматизације, коју је екипа усвојила као оригиналну драму. Тадашњи управник Миливоје Млађеновић је поздравио екипу и препустио реч редитељу. Егон Савин је пожелео свима срећан рад, представио ауторски тим и изнео разлоге одабира ове приповетке за настанак представе у тој театарској кући и са том поделом.

Изјавио је да је *Ујкин сан* изабрао, пре свега, због лика Марије Александровне Москаљове који спаја са глумицом Горданом Ђурђевић Димић. То је прва представа, од како сарађују, у којој је главну улогу њој поверио. Пре *Ујкиној сна* заједно су радили на неколико пројеката у СНП-у⁶⁰ (Љ. Симовић *Пућујуће позоришће „Шојаловић“*, 1995; А. Поповић *Мрешћење шарана*, 1996; Н. Ромчевић *Лаки комад*, 1997; И. А. Гончаров *Тужна комедија*, 2004). Када се погледа театрографски, једино у поставци текста Мирослава Крлеже *Господа Глембајеви* (2002) Гордана Ђурђевић Димић није била у подели, а да је Савин режирао у СНП-у. Рекао је да је тражио праву прилику како би могао са Димићком да ради један такав задатак. Управа Српског народног позоришта је то поздравила и подржала јер, по речи-ма управника: “Не дешава се сваки дан да се споји један такав писац, редитељ и глумачка екипа.” Навешћемо још једну специфичност поделе. Дугогодишње колегинице глумице Гордана Ђурђевић Димић, Гордана Каменаровић и Гордана Јошић Гајин први пут су све три заједно играле у представи, и то после више од две деценије рада у истој театарској кући.

Представљена је макета сценографије маистра Недељковића. (Нацртни планови и фотографије сценографије биће посебно приказани, као и анализа и скице костима Снежане Пешић Рајић.)

Савин је прешао на експликацију приче и ликова. Поред драматизације до-нео је на прву пробу једну свешчицу која представља збир његовог истраживања

⁵⁹ Милица Грујичић је од 2010. године стално запослена у драми СНП-а. Миодраг Петроње је отишао у пензију, али је и даље активан глумац.

⁶⁰ Скраћеница за Српско народно позориште.

о Достојевском. Неке делове је прочитао екипи, а посебно део под називом *Љуги Досјојевскої*. Позвао се на радове Томаса Мана *Есеју I и II*, Штефана Цвајга *Неумари свейта* и Максима Горког *Драмајшика Досјојевскої*, као најкомпетентније за анализу. Ту свешчицу нам је господин Савин позајмио и са његовим допуштењем је прекуцана у целости. Налази се међу прилозима рада.

Драматизација је прочитана по расподели улога и прва проба је била завршена.

ПРОБЕ ЗА СТОЛОМ КАО ДРАМАТУРШКА РАДИОНИЦА

Одржано је девет проба за столом. Егон Савин је предложио да сви доносе примерак приповетке ради планиране методологије рада. Читајуће пробе су биле као драматуршка радионица. Редитељ је очекивао од своје екипе да износе предлоге у вези корекција драматизације. Савин је сваки предлог саслушао и проверио. Било је очекивано да глумци главних ликова, Предраг Ејдус и Гордана Ђурђевић Димић, као и Југослав Крајнов, дају највише таквих предлога.

Предраг Ејдус је све време читајућих проба користио превод Десанке Максимовић, за који је изјавио да му се „много више свиђа и одговара при изговору“. Од великог броја предлога убацивања тог превода Савин је задржао само један. Сматрао је да је тај превод архаичнији и мање разумљив савременом гледаоцу од превода др Милосава Бабовића. Као детаљ поново наводимо Ејдусово инсистирање да у сцени Кнеза и Мозгљакова уместо речи „перика“ каже „власуља“. То се задржало на премијери и све време играња прве две сезоне колико је аутор овог рада редовно пратио свако извођење.

Све промене које су на тексту урађене већ смо приказали. Ко жели да има потпунији увид како је протекло тих девет проба за столом упућујемо га на прилог *Дневник проба за столом асистенткиње редитеља*.

СЦЕНОГРАФИЈА, декор

Сценограф представе *Ујкин сан* је мр Дарко Недељковић. Господин Недељковић је магистрирао у Јапану са темом *Есџеџика ѿтрадиционалне јапанске архитекџуре и јапанској врџи*. Посао сценографа ради преко петнаест година у професионалним позориштима у Републици Србији.⁶¹

Представа *Ујкин сан* је његова четврта сарадња са Егоном Савином као редитељем. Пре тога су сценографско-редитељски сарађивали на представама: М. Крлежа *Госџода Глембајеви*, Српско народно позориште, Нови Сад, 2002; Б. Радаковић *Кај сарџ?*, Београдско драмско позориште, 2003; А. Поповић *Смрџионос-на моџорисџика*, Атеље 212, Београд, 2005.

У сценографији ове представе два дела су најизраженија – салон у облику тубе за слушање и велика глава носорога. Дарко Недељковић је то објаснио следећим речима: „Носорог је некако заједнички настао по узору на лик Марије Александровне и њене наследнице Зине. Да оне, и поред тог неког њиховог скромног живота у том Мордасову, виде прилику и сањају о неком бољем животу, и онда крећу у напад који је сличан нападу носорога, који иначе овако делује врло питомо и мирно док га нешто не разјари, док га нешто не узнемири, узбуди да крене у акцију.“ А симболику тубе: „Као неког апарата за прислушкивање. По узору на анатомију нашег уха. Јер ту се разне „ствари“ разоткрију баш управо прислушкивањем. Значи, један загонетан метафизички простор за сва времена. Јер на крају и ти проблеми, који се њима дешавају у Мордасову, то су проблеми са којима се и данас срећемо.“⁶²



Глава носорога
(фотограф Бранко Брангајз)



Салон Марије Александровне
(фотограф Бранко Брангајз)

⁶¹ Радио је на реконструкцији позоришта Атеље 212 у Београду, и од 1991. је стални сценограф тог театра.

⁶² Обе изјаве су цитиране из разговора мр Дарка Недељковића са Сенком Петровић, у клубу Трема, Српско народно позориште, 4. октобра 2006. године. Цео интервју је прилог рада.

Гнездо ластавице је пропорционално наспрам кулиса веома мали детаљ, али је све време представе осветљен и видљив. Ластавица као птица селица пружа могућности за тумачења тог знака на сцени. И заиста се и десило у причи приповетке да је Зина излетела из свог гнезда и отишла у неке друге крајеве.

Целокупна сценографија је направљена у Комбинату и радионицама Српског народног позоришта у Новом Саду.

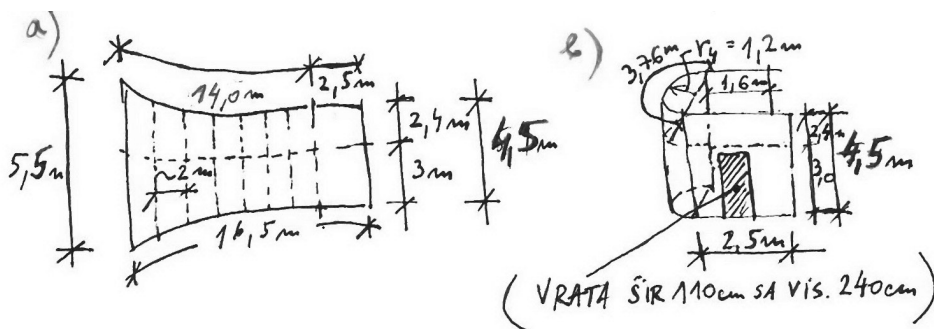
Елементи сценографије и предмер су приказани онако како их је мр Дарко Недељковић урадио, и са његовом дозволом. Ради боље прегледности рукопис је прекуцан, док су фотографије цртежа скениране са оригинала. Једину копију оригинала рукописа господина Недељковића поседује аутор овог рада, као и фотографије макете и копије тлоцрта које ће у овом делу бити приказане.

ЕЛЕМЕНТИ СЦЕНОГРАФИЈЕ (предмер)

1) КУЛИСЕ – од дрвета, шреповане, финална обрада, грађевински лепак, фарбање

а) велики лучни зид дужине 14 m (полуправ, круга = 11 m)
висине 5,4 m + равни део дуж. 2,5 m, а вис. 5,4 m
 $16,5 \text{ m} \times 5,4 \text{ m} = 89,1 \text{ m}^2 \approx 90 \text{ m}^2$

б) предњи полукружни део (полупр. $r_4 = 1,2 \text{ m}$) дужине 3,76 m + равни део са вратима дужине 2,5 m
(врата 110 cm ширине и висине 240 cm, у равни кулисе), а висине 5,4 m + равни део дуж. 1,6 m
 $7,86 \text{ m} \times 5,4 \text{ m} = 42,4 \text{ m}^2 \approx 43 \text{ m}^2$

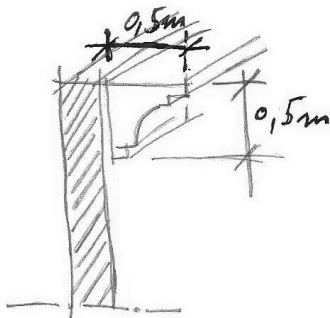


УКУПНА ПОВРШИНА КУЛИСА $\approx 133 \text{ m}^2$

2) УКРАСНИ ВЕНАЦ („ШТРУКАТУРА“) читавим обимом кулиса
(од стиропора, каширан, фарбан)

Укупна дужина: $16,5 \text{ m} + 7,86 \text{ m} = 24,36 \text{ m} \approx 25 \text{ m}$

$25 \text{ m} \times (0,5 * 0,5 \text{ m}) = 25 \text{ m} \times 0,25 \text{ m}^2 = 6,25 \text{ m}^3$ стиропора



(КАШИРАЊЕ: папир, газа, либрокол)

3) СТЕПЕНИЦЕ

а) Главне завојите степенице 10 степеника висине 20cm (с тим што је први степеник виши за висину дрвеног пода)

Прва три до четири газишта урадити подну конструкцију од дрвета, а остатак од метала.

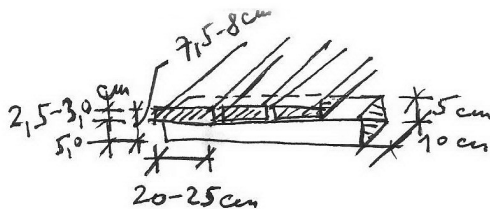
- површине газишта $\approx 110 \text{ m}^2$

- површине чела $\approx 10 \text{ m}^2$

УКУПНО $\approx 120 \text{ m}^2$ (фарбање)

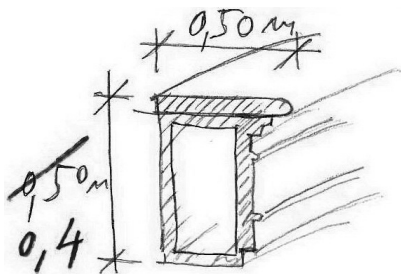
б) Равне помоћне степенице 10 х газиште
ширине 30 cm (или мање, на пример, 27 cm), а висине 20 cm
челична конструкција газишта дрвена.
Фарбати у црно

4) ДРВЕНИ ПОД од дасака на гредицама (кушацима) из КРИШКАСТИХ сегмената



УКУПНА ПОВРШИНА ПОДА $\approx 60 \text{ m}^2$ (фарбање)

5) ДРВЕНЕ КЛУПЕ ДУЖ ЗИДОВА

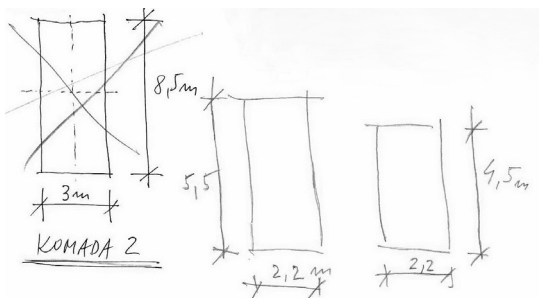


$\approx 16 \text{ m}$ (фарбање)

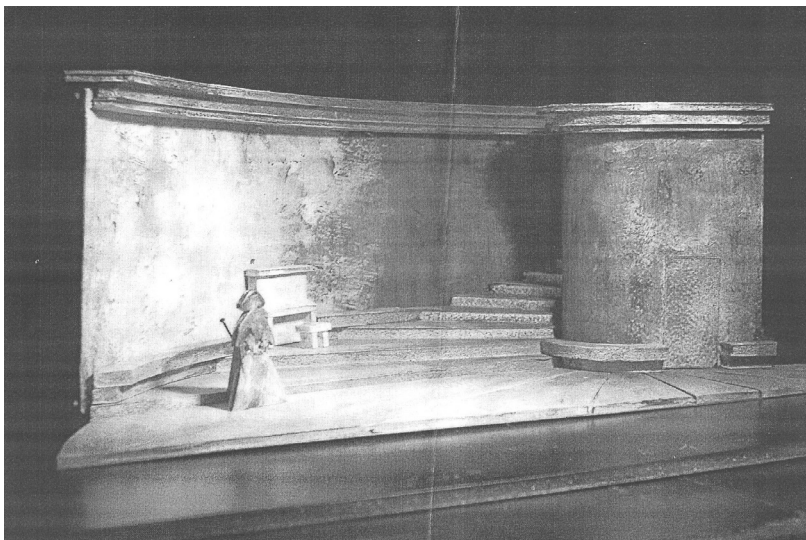
6) БЛЕНДЕ
КОМ. 2

(кулисе шпероване и пресвучене црним плишем)

дрво, шпер,
црни плиш 30 м, ширине 1,5 м



7) полуконцертни пијанино, дорада, патинажа, фарбање



Макеџа сценографије за представу Ујкин сан (фотограф мр Дарко Негељковић)

8) две „тонет“ столице⁶³ – фарбање, патинажа

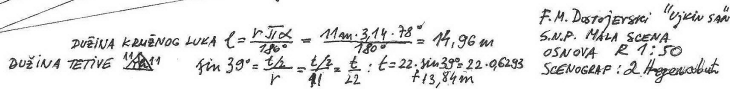
9) остала ситна реквизита (ноша, чаше, флаше, слика урамљена, торбе...)

10) кревет

Од почетка рада на сценографији планирано је да леви део сценографије (гледано из публике) може да се избаци како би стао у портал сцена на гостовањима. Сцена *Пера Добриновић*, иако названа малом сценом Српског народног позоришта, је већа од свих других великих сцена у позориштима Републике Србије.⁶⁴

⁶³ Прво је написано *шесџ* столица, а затим прецртано.

⁶⁴ Димензије сцене „Пера Добриновић“: ширина = 30 m (за представе СНП-а се најчешће користи 14 m), дубина = 22 m дубина просценијума = 4 m, висина = 8 m.



ШЛОЦРІІ 1. – мр Дарко Негељковић

РЕКВИЗИТА

Реквизита је малобројна, до границе оскудности. Као што су ликови фикционалне личности тако је реквизита скуп фикционалних предмета ликова. У овој представи она потпуно кореспондира са стварним предметима. Сви предмети су препознатљиви и њихове улоге и сврха су реалистичне.

Употреба реквизите у драматизацији и представи је једноставна и тачна. Редитељски је прецизно бирана. Оно што је у представи, у односу на драматизацију, допуњено јесу предмети које су глумци сами тражили ради боље карактеризације лика и креације улоге, или реквизита која се тек у раду на сцени показала као неопходна и сврсисходна.

У следећим редовима ће бити анализирана реквизита по ликовима коју сазнајемо из драматизације. На реквизиту у представи посебно ћемо обратити пажњу и детаљно анализирати функцију исте уколико се разликује од функције реквизите у драматизацији.

Марија Александровна – у драматизацији скоро да нема реквизите, иако је главни лик. Она помиње предмете док подсећа Зину на догађаје који су им се десили две године пре радње фикције: писмо Зинино Васји, две стотине рубаља у сребру (као мито Настасји Петровни), летње ципеле са којима трчи по снегу, огрица њене мајке дата као залог да би се исплатили уцењивачи и добило писмо натраг. Марија још помиње огледало, које се вероватно налази у соби, да би се Зина сместа погледала и уверила како њеној лепоти нема премца.

Сребрна кутија за шећер и бачва су два предмета која су оружје против Наталије Дмитријевне. Они имају активну функцију за сукоб. Сребрна кутија за шећер је изгледа стварно коришћена и Марија је добила доказ о Наталијиној прождрљивости. Бачва је употребљена алегорички и ради подсмеха, а један је од окидача сукоба када на крају сви почну да нападају Кнеза. Снага реакције Наталије Дмитријевне када Кнез, без увредљивих намера, само спомене бачву указује на дубоку искомпликисаност Наталије Дмитријевне, која је вероватно једна гојазнија дама склона пићу.

Од предмета на које се указује да Марија Александровна заиста користи су шампањац који пије са Кнезом и бренди који искористи као предах у „обрађивању“ Мозглакова.

Фотеља на коју се Марија стрпошта, када чује вести од Софије Петровне, је једини предмет сценографије који Марија користи у читавој својој акцији.

У представи, поред наведеног, Гордана Ђурђевић Димић као Марија Александровна је користила марамицу и звонце – своју кућну диригентску палицу. У сцени са Софијом Петровном користи флашу жестоког пића и чашицу истог да би лакше „прогутала“ информације које сазнаје.

Кнез – је у драматизацији још оскудније опремљен. Речено је да сладострасно гледа Зину кроз лорњет и да се игра са оловним војницима. Лорњет је знак за Кнежеву слабовидост, а у то време (почетак XIX века) се користио и помодарски. Више доказа постоји да је Кнезу био неопходан да јасно види (на пример старост).

Део сценске маске који добија функцију реквизите је перика. Зато што га је Мозгљаков угледао без перике, после поподневног дремања, Кнез је оштро инсистирао да му обећа како његову тајну никада и ни под којим условима не открије никоме. Функција перике се усложњава до краја драматизације када га даме исмевају због вештачке косе – он оптужује Мозгљакова за издају.

У представи Кнезу су као реквизита, поред лорњета, додати штап и јастук које стално носи са собом. Штап ради помоћи при кретању, а јастук како би се спасао од болова од хемороида на тврдом седишту. У сцени са креветом Кнез користи огледалце и ноћну посуду.

За – Павла Александровича Мозгљакова – у целој драматизацији не налазимо у секундарном тексту ниједан упут за коришћење реквизите.

Из примарног текста се може закључити да користи шољице за чај, док га пије. Оно што га прати као оговарање јесу карте, и даме у Мордасову на то гледају као на његову слабост. Али парадоксално, не зато што има страст према коцкању, већ што губи.

У представи Југослав Крајнов као Мозгљаков од реквизите користи шољицу за чај и помаже Кнезу при коришћењу ноћне посуде.

Када Мозгљаков улази међу даме у салон уноси Кнежеве кофере. Ту реквизиту употребљавају сви ликови, осим породице Москаљов, и појављују се само у представи. Пуни и спаковани кофери недвосмислено указују на Кнежеву намеру да ујутро крене на пут. Када Кнез на крају представе умре настане општа туча за тим коферима при изласку гостију. Зграбе чак и Кнежев јастук.

Настасја Петровна Зјаблова – по драматизацији, додирује више предмета него што има користи од њих. Управо преносећи предмете од особе до особе добија се информација о њеном положају у кући – слушкиња. Послужавник са чајем, шољицама, тањирима, кашичицама и кутијом за шећер она служи свима. У драматизацији се помиње да она скупља шољице, али не и да сама пије чај са осталима. Писма за Зину она само доноси, али тиме пак утиче на догађаје и будуће реакције.

Битан акценат је румена трака за косу. Наиме, у драматизацији Настасја каже како је већ „хтела да стави румену траку у косу због тог никаквог Кнеза“. У представи је глумици заиста додељена трака, коју она у истој сцени љутито и енергично скида са главе. За разлику од драматизације, у представи Настасја не прети речима да ће је сви упамтити.

Зинаида Афанасијевна – по драматизацији има свој продужетак личности – клавир. Она на њему спава, свира, плаче, над њим мисли, слуша друге ликове.

Други предмет који на њу има велики утицај је писмо, то јест писма. На самом почетку она добија писмо за које не жели да њена мајка зна (то је скоро немогуће). Она не жели да једе док не прочита писмо. Када се сазна да је једно од њених писама, две године пре дешавања радње, направило велику пометњу у Мордасову и проблеме њеној мајци, када прочитамо Васјино писмо, и на крају када у коверти добије ланчић са крстићем, добија се слика да су та писма њена љубавна веза. Писма су њен унутрашњи свет и она све своје време кроји по томе када ће писма стићи.

У представи се не појављују сва писма, већ само једно, и то оно које уместо Васје говори његова Мајка. Поред писма глумица користи шољице за чај и чашу са шампањцем. Функција и употреба клавира у представи је идентична као у драматизацији.

Предмет који се неколико пута помиње и знатно појачава сукоб међу ликовима је чоколада, којом – Наталија Дмитријевна – није понудила – Софију Петровну. Чоколада сама по себи није ништа посебно у Мордасову, али је постала битна у тренутку када су сви понуђени њоме осим сироте Софије Петровне. До краја приче Софија се безуспешно бори да докаже како јој није баш толико стало до тог напитка и докаже каква је лоша особа и домаћица Наталија Дмитријевна. Можда би јој се и поверовало да она о томе не прича цео дан. Чоколада има скоро идентичну функцију за сукоб као и, пре поменут, шећер за чај (који је појела неумерена Наталија Дмитријевна). Такође појачава степен комике у делу.

У представи глумица Александра Плескоњић Илић, у улози Софије Петровне, од личне реквизите је имала сунцобран, мараму и шешир са којим је играла да га не може укротити. Вешто је искоришћена чашица са ликером којим је дозирала количину информација Марији Александровној – колико пића толико информација.

Реквизита је најмногобројнија у сцени облачења – Афанасија Матвејевича, где сви предмети имају двоструку сценску улогу – реквизита која се претвара у костим глумца. Редом којим се помињу у драматизацији то су: фрак, панталоне, бела кравата, прслук, четка за косу, бриљантин, шешир, бунда.

У представи је избачена бунда, али је зато глумац Миодраг Петроње, у улози Афанасија Матвејевича, добио пешкир на глави. Тиме се одмах назначило да се Афанасиј купао и да нешто крије јер га није скинуо у очекиваном реалном временском року са главе. Затим му Марија Александровна обува ципеле, ставља еполете и ордење (јер он је био саветник), четка му посебном четком одело, а другом ципеле. Глумци су у игри направили комичну ситуацију мешајући четке (која је за шта). Као завршни „гланц“ спремања Афанасија за сусрет са Кнезом

употребљена је колоњска водица, којој се он нимало није обрадовао јер га пече по образима.

У тој сцени облачења приметан је контраст начина на који Марија Александровна говори са мужем. Одабир или спонтан избор израза који она упућује свом мужу се не разликује од онога како се обраћа слуги Гришки, а такве изразе чак не користи ни када оговара своје непријатељице.

И у склопу сценске радње ту долази до комичне ситуације. Поред свих увреда и псовки она и даље облачи мужа, и то веома господски. Улицкава га, намешта и инструкује као марионету. Комика је и у томе што, на Маријину жалост, Афанасиј ипак може сам да мисли. Њих двоје заиста нису на истим таласним дужинама интелекта, интересовања и образовања.

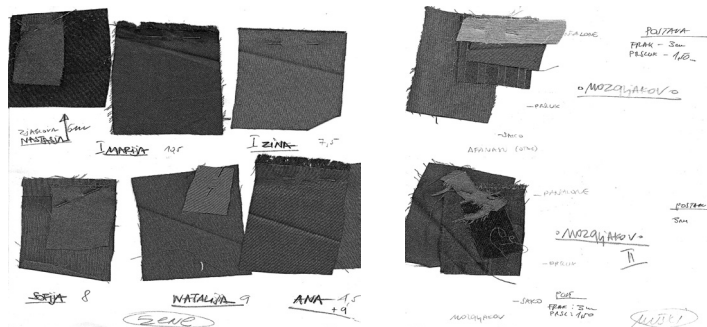
Списак реквизитер-декоратера представе *Ујкин сан*:

сок вишња као ликер; сок јабука (чај – шампањац); кревет; дуња; јастук; чаршаф; црвени јастучић за Кнеза; браон јастучић за даму (Ану Николајевну); штап, лорњет, прстен за Кнеза; ордење, четке, чивилук – пешкир; тацна метал – три чаше за шампањац; тацна дрвена – ликер флаша, три чашице за ликер; слика на клавиру; ноша (ноћна посуда); клавир столица; тонет столица; шећер коцка; четири шољице за чај; кишобран; флаша ракијска; флаша за колоњску воду; метла – лопатица.

КОСТИМ

Костимограф представе *Ујкин сан* је госпођа Снежана Пешић Рајић. Дипломирала је 1995. године на Факултету примењених уметности у Београду на савременом одевању. Као самостални костимограф ради шест година, док је пет година раније радила као асистент костимографа у професионалним позориштима Републике Србије. Приватно се бави моделарством и иза себе има неколико самосталних изложби костима и шешира.⁶⁵

Пре ове сарадње, Снежана Пешић Рајић је радила шешире за неколико представа које је режирао Егон Савин. Представа *Ујкин сан* је њихов четврти заједнички костимографско-редитељски рад. До тада су заједно радили на представама: А. Поповић *Смртоносна мојорисџика*, Атеље 212, Београд; Иван М. Лалић *Друшћивена игра*, копродукција БЕЛЕФ и Атеље 212, Београд; А.Н. Островски *Шума*, Југословенско драмско позориште, Београд. Све представе су рађене 2005. године.



Предлој мајеријала

О раду на костимима за представу *Ујкин сан* Снежана Пешић-Рајић је рекла: „Када смо се договорили да ћемо то радити састали смо се Егон, Дарко⁶⁶ и ја, и ту смо направили неку прву концепцију како би то требало да буде. ... Заправо, прича је била о томе да су они сви, у том Мордасову, људи који живе неки свој мали монотон живот, повучен из читавог осталог света. Мордасов, муљ, *mode* на француском, кал, блато, да је једноставно то сивило, читава та атмосфера је врло, врло замазана. ... како су текле пробе и договори у мени је сазрела идеја како би требало да изгледа заправо. Била је да сви ти људи, што се виде у представи, да све те жене, сви ти мушкарци имају једну ту тамно-мусаву-сиву-браон гаму коју повремено пресецају неки детаљи. Што у шеширима, да ли је то јарко црвена или зелена боја, која тек свитне неке њихове жеље у животу. ... Значи, то је живот такав, у муљу, какав је, са неким осцилацијама и неким „моментима“ који се појаве негде. То ми је била идеја водиља. ...

⁶⁵ Информације до 2006 године.

⁶⁶ Мр Дарко Недељковић, сценограф представе *Ујкин сан*.



Предлој скица коѕиџима

Видећете костим истеран до детаља. Поносна сам на то што је направљена, једноставно, линија тог периода, епохе. Све глумице носе корсете и подсукње које се не виде. Сем Зининог. И то је Егон инсистирао да се види, зато што би била грехота да се уопште не види. Све оне имају то испод читаво што им даје држање, што им даје став, начин седења, начин хода, начин опхођења. Комплетну појаву им потпуно мења.”⁶⁷

⁶⁷ Наведен је цитат из разговора Снежане Пешић Рајић са Сенком Петровић, у клубу *Трема*, Српско народно позориште, 4. октобра 2006. године. Цео интервју је прилог рада.



шешир Наталије Дмитријевне

За ликове Марију Александровну и Зинаиду Афанасијевну су направљени по два костима, хаљине, док су остали ликови добили по један костим. То је укупно девет женских хаљина и шест корсета са подсукњама. Четири женска лика су добили шешире, кратке пелерине и торбице: Марија Александровна, Софија Петровна, Ана Николајевна и Наталија Дмитријевна. Настасја Петровна, поред хаљине, опремљена је и дугом белом кецељом, и у једној сцени на главу ставља румену траку. Васјина мајка има мараму и плетени шал.

Мушки ликови су обучени у стилу епохе: кошуља, панталоне, прслук, реденгот или сако. Кнез има камашне на ципелама, док је у сцени са креветом у спаваћници и папучама. Гришка је обу-

чен само у кошуљу без прслука и има чизме уместо ципела.

Сваки део костима је направљен у радионицама Српског народног позоришта.

Фотографије предлога материјала, скица костима и сцена из представе је део личне архиве Снежане Пешић Рајић. Она је аутору овог рада направила одабир фотографија и копије скица и дала дозволу да их искористи као документацију.



радна скица – Марија I



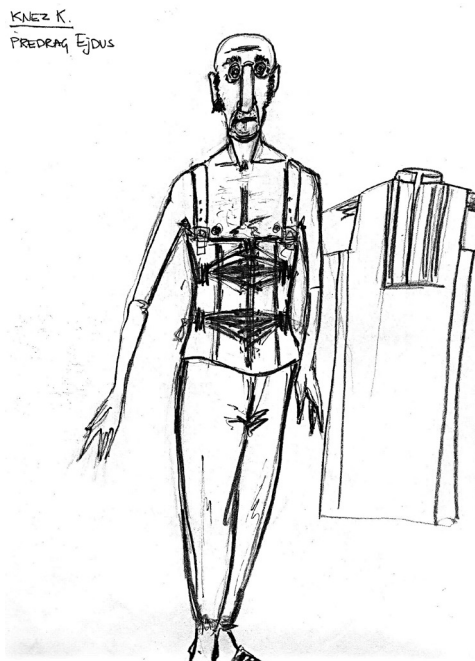
радна скица – Марија II



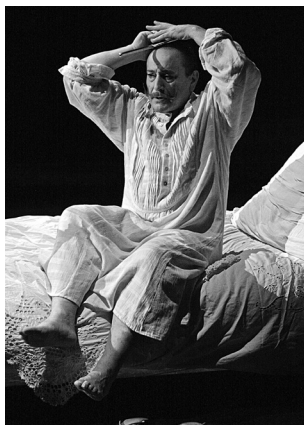
Гордана Ђурђевић Димић као Марија Александровна Москаљова
(фотограф Бранко Брандајз)



радна скица – Кнез I



радна скица – Кнез II



Предраг Ејдус као Кнез (фотограф Бранко Брандајз)



Породица Москаљов (фотограф Бранко Брандајз)
Милица Грујичић/Зина, Гордана Ђурђевић Димић/Марија Александровна,
Миодраг Пејтроње/Афанасиј Мајвејевић



Милица Грујичић – Зина
(фотограф Бранко Брандајз)



радна скица – Зина II



Зина и Афанасиј Мајвејевић
(фотограф Бранко Брандајз)

АФАНАСИЈ
• МОДЕРНА ПЕТРОВИЧЕ



радна скица – Афанасиј

МОЗЉАКОВ
1, ЈУГОСЛАВ ВРАЊИЧ



радна скица – Мозљаков

• Ана Николајева Антипова •

- жена државног тузилаца •
- voli da se mota •
- Леог Клеод •
- Лика •
- koketa •
- spletkarica •
- voli da nosi šćire i ukrase •
- mlada žena •



скица – Ана Николајева

• Софија Петрова •

- Рукотворница •
- СВАРАТА •
- Сага •
- мајини •
- промисли •
- се још •
- амало аустар •
- тело •
- ма •
- вратија •
- мајини •
- осведољива •
- оплетка •
- лангет •
- стално •
- покрет •
- путује •
- новине •
- физички •
- врло •



скица – Софија Петрова

• Наталија
Дмитријева •



скица – Наталија Дмитријева

ИЗБОР МУЗИКЕ

Избор музике за представу *Ујкин сан* је урадио Егон Савин. То је једини део ауторског рада који није био припремљен пре почетка проба. Избор музике је настао у току летње паузе рада на представи.

У свом досадашњем раду Егон Савин је увек сам правио избор музике за представе које режира. Осим у случајевима када се, као боље решење, наметнула оригинална музика и неопходан је био композитор.

Представа почиње „подизањем“ светла и тишином од десет секунди. Музика је употребљена први пут после сцене у којој Васјина мајка доноси Зини писмо. Када се сазна да је Васја умро и после оптужбе Мајке музика је употребљена уместо Зининог крика. Тачно у тренутку када глумица Милица Грујичић, у улози Зинаиде Афанасијевне, стисне писмо на груди, забаци главу и немо отвори уста уместо њеног гласа се чује почетак *Finale: Adagio Lamentos* из симфоније No. H-moll Op. 74 *Pathetique*, Петра Илича Чајковског.⁶⁸ Истовремено се светло гаси и музика траје тачно тридесет секунди. Тада се светло поново пали, улазе Марија Александровна и Кнез и почиње сцена просидбе. Музика неприметно и брзо „нестане“.

У следећој сцени (просидбе) Зина свира клавир. Ради завођења Кнеза она свира романсу. Одабрана је романса *Ja вас љубил* (стихови А. С. Пушкин, композитор А. Алиабев). Када Кнез захтева да Зина понови романсу Марија Александровна му предлаже *L'hirondelle* (Ластавица), веома популарну франсуску романсу тог времена (коју је Достојевски одабрао у приповеци). Кнез жестоко инсистира да се понови иста романса и Зина је поново свира и пева.

После сцене Марије и Мозгљакова, када га она убеди да је брак између Кнеза и Зине добар и за његову корист, Марија Александровна остаје сама. Седећи са чашом шампањца у рукама уместо реченице: „Испратила сам једног глупака, остали су други.“ почиње музика *The Seasons: June*, Петра Илича Чајковског.⁶⁹ Та сцена је крај првог дела представе. Пушта се део композиције од пете секунде. После тачно једне минуте, гаси се светло на Марији и почиње промена сцене. Уноси се кревет и ноћна посуда на средину просценијума за сцену Кнеза и Мозгљакова. Нумера је искоришћена до минуте и тридесет пет секунди, и на музичком диску за представу копирана и умиксана (да крене испочетка), ако се непредвиђено деси да намештање сцене потраје дуже. Са светлосним шти-мунгом за следећу сцену музика се утишава, или како се у позоришном жаргону каже „исцури“.

⁶⁸ У извођењу PRO MUSICA SYMPHONIE-ORCHESTER, Hambur; диригент Carl-Heinz Schroter; Old Calssic, Dolby Surround..

⁶⁹ The Very Best of Tchaikovsky, 1988-2003 Naxon Rights International Ltd., cd 2.

Затим, музика је коришћена на самом крају представе. Када Кнез умре, Марија Александровна истера све из куће, гости пограбе кофере и истрче, а Зина и Афанасиј Матвејевич се попну горе, поново креће већ коришћена нумера *Finale: Adagio Lamentos* из симфоније No. H-moll Op. 74 *Pathetique*, Петра Илича Чајковског. Сада се користи део композиције од деветог минута и тридесет секунди и траје наредних петнаест секунди када се светло гаси и представа завршава. У току завршног аплауза веома тихо се пушта *Seansons: June*. Исти део који је већ коришћен.

Егон Савин је намерно одабрао да сва музика буде од истог композитора. По његовом мишљењу најприроднији избор уз Достојевског је био Чајковски. Док је бирао музику за представу *Ујкин сан* преслушавао је најбоља извођења дела Чајковског.

ПРЕМИЈЕРА

Премијера је одржана 6. октобра 2006. године на сцени *Пера Добриновић*, Српског народног позоришта у Новом Саду. Представе на тој сцени почињу у 19 сати и 30 минута. Почетак је каснио 14 минута због уласка публике, које је било више него што има седишта у гледалишту. Сала *Пера Добриновић* има 373 седишта.

Расподела улога на премијери:

Гордана Ђурђевић Димић – Марија Александровна Москаљова

Миодраг Петроње – Афанасиј Матвејевич

Милица Грујичић – Зинаида Афанасијевна

Предраг Ејдус – Кнез

Југослав Крајнов – Павле Александрович Мозгљаков

Оливера Стаменковић – Настасја Петровна Зјаблова

Александра Плескоњић Илић – Софија Петровна Фарпухина

Гордана Каменаровић – Ана Николајевна Антипова

Гордана Јошић Гајин – Наталија Дмитријевна

Михајло Плескоњић – Гришка

Милица Кљаић Радаковић – Мајка

Премијера је трајала један сат и четрдесет седам минута (или у бројкама од 19:44 до 21:37). Аплауза на отвореној сцени је било три: у 20 сати и 27 минута – после монолога Марије Александровне у сцени када наговара Зину на удају за Кнеза; у 20 сати и 49 минута – после сцене писма (први мрак); 20 сати и 6 минута – у сцени са Афанасијем Матвејевичем када му Марија Александровна објашњава шта је саркастичан осмех.

Аплауз на крају представе је трајао шест минута и он није урачунат у време трајања премијере.

У току сезоне 2006/2007 представа *Ујкин сан* је одиграна деветнаест пута. Од тога четири пута на гостовањима: два пута у Југословенском драмском позоришту, једном у Пожаревцу на фестивалу Глумачке свечаности *Миливоје Живановић* (Предраг Ејдус је проглашен за глумца вечери) и један пут у Смедереву на фестивалу *Нушићеви дани* (Гордана Ђурђевић Димић је уручена Нушићева награда за животно дело).

2007. године Стеријино позорје је променило концепт и оформило неколико селекција. У тој првој селекцији Националне драме и позоришта представа *Ујкин сан* је изабрана у такмичарски програм.

У првој сезони представу је гледало 5972 гледаоца.

У другој сезони, 2007/2008, представа је имала седам реприза. Од тога једном на гостовању у Народном позоришту у Београду. У тој сезони *Ујкин сан* је гледало 2058 гледалаца.

Аутор овог рада је, као асистент редитеља, присуствовао свакој од тих реприза и забележени су сви аплаузи у току представе, незгоде и поједини коментари публике.

ЗАКЉУЧАК

Приче са истом темом које су боље од других прича, са истом темом, треба да захвале форми у којој су написане и, наравно, писцу. Форма се може истраживати и уметнички и научно, док је тема као енергија – вечито променљива, неухватљива, а увек присутна и неуништива.

„Изгледа да га је судбина руске књижевности изабрала да постане највећи руски драмски писац, али он је пошао погрешним путем, и писао романи.“⁷⁰ Зарад те особине дела Достојевског он је веома инспиративан за драматизације, адаптације и позоришне представе. Иако су готово сва дела Достојевског драматизована и играна, ипак су романи ти по чему га памте и славе свуда по свету. Нису ни сви грешници заслужили да их он опише.⁷¹

О драматизовању његових дела Достојевски је написао: „... прихватио сам као правило да такве покушаје никада не ометам. ... Постоји некаква тајна уметности по којој епска форма никада није адекватна драмској. Чак верујем да за разне облике уметности постоје и одговарајуће поетске мисли, тако да једна мисао не може никада бити изражена у другој форми, која јој не одговара.“⁷²

Достојевски је често у своје приповетке стављао теме и ликове из света позоришта. Најзначајнија и најпознатија његова прича са том темом је *Прегсѿава*. Стављена у околности хладног сибирског затвора, она представља изузетан школски пример театролошке реконструкције позоришне представе. Види се да је био врсан познавалац законитости театра. Нешто најдрагоценије у тој причи је опис публике и њихових реакција. Штета што су рукописи његове две драме *Марија Сѿјуарѿи* и *Борус Годунов* нестали без трага.⁷³

И у *Ујкином* сну додирује позориште. И то са продуцентске стране. Коментари и реплике Наталије Дмитријевне су докази колико је Достојевски био упознат са финансијским малверзацијама у уметности.

Циљ овог рада је био да објективно и документарно прикажемо процес од приповетке до представе и основне карактеристике рада драматурга и редитеља. Детаљним приказом и анализом проба, сценографије, костимографије, избора музике да допринесемо теорији режије, јер смо имали прилику да непосредно пратимо цео процес и прикупљамо податке.

⁷⁰ Владимир Набоков, *Есеји из руске књижевности*, Просвета, Београд 1984, 104.

⁷¹ Приповетку *Ујкин сан* је написао 1858. године. Када је објављена у часопису *Руска реч (Руско слово)*, фебруара 1859. године, није имала успеха ни код критике ни код читалаца. Ипак, каснијим драматурзима, редитељима и позориштима је била и остала инспиративна за драматизовање, режирање и представе. После *Злочина и казне* то је друго дело Достојевског које је постављено на сцену.

⁷² Александар Петров, приређивач, *Роман*, Нолит, Београд 1975, 22.

⁷³ Марк Слоњим, *Три љубави Достојевској*, Просвета, Београд 1981, 32.

У овом раду свака наведена чињеница, изјава и бројка се може емпиријски проверити, и у будућности послужити за даља научна истраживања. Такође, постоји велики број савременика који могу, као сведоци, да потврде све податке.

Усуд пролазности позоришта никада неће бити побеђен. Иначе театар не би онда био ово што јесте. Сањајући овај позоришни сан, од прве пробе до писања закључка, имали смо и лепа сновиђења, и ноћне море, несанице и дневне снове. И велико задовољство. Као круна последипломских студија овај рад нам доноси миран сан и дан.

ПРИЛОЗИ:

I ЕГОНОВА СВЕШЧИЦА

УВОД

ТЕМЕ И ПСИХОЛОШКИ МОТИВИ

Његов свет стоји између смрти и лудила, између сна и блиставо јасне стварности. Свуда се граничи његов лични проблем са једним нерешивим проблемом савременог човечанства.

Целог живота био је ћутљив и плашљив, једва је утврђен спољашњи, телесни део његове егзистенције. Пријатеља је имао само као младић, био је усамљен човек. Његова писма откривају само нужност егзистенције, патњу измученог тела. Ова писма „стиснутих усана“ често су тужба и јаук. Многе године тамо су обавијене. Мало је података о њему и у полутами истине видимо га као Хомера, Дантеа или Шекспира, као легенду, свеца или хероја.

Сами и без стручног водича морамо продирати у свет Достојевског, а што дубље продиremo све више се осећамо сами. И само онај ко у страсним лутањима по светој земљи Достојевског домаши своје истинско општељудско биће, тај му може бити близу.

Пут у његово дело води кроз чистилиште страсти, кроз пакао порока, преко свих врста људске патње: 1. патње људи, 2. патње човечанства, 3. патње уметника и последње 4. патње Божје.

Мрачан је пут, мора се изнутра горети у страсти за истином да човек не залута. Он не шаље никаквог путоказа, једино доживљај приводи Достојевском.

Ф. М. Достојевски рођен је у сиротишту. Са првим часом њему је већ одређено место егзистенције, у прикрајку, близу талога живота, а ипак усред људске судбине са патњом, болом и смрћу. Све до последњег дана (умро је у радничком кварту, у једној собици на четвртном спрату) није умакао средини у којој се родио. За свих педесет и шест тешких година свога живота остао је са бедом, сиротињом, болешћу и неимаштином у „сиротишту живота“. Строго верско васпитање скреће још за рано његову осећајност ка екстази. У московском сиротишту, у једном тесном прегратку који он дели са својим братом, проборавао је прве године свога живота. Човек се не усуђује да каже: детињство. А Достојевски

никада о свом детињству није говорио. Ово ћутање је било стид и страх пред туђим сажаљењем. То је сиво празно место у његовој биографији. Ипак, човек га упознаје кад се загледа у дечја лица која је он створио.

Морао је бити зрео пре времена, пун маште која се граничи са халуцинацијом, пун пламтећег жара да не постане нешто велико, пун оног детињег фанатизма: превазићи самога себе и „за цело човечанство трпети“. Као мала Неточка Њесвамова морао је и он бити препун љубави и у исти мах хистеричног страха да ту љубав не ода. Пун стида због домаће беде и јада због оскудице, али увек спреман да своје ближње брани пред светом.

Његов живот су: године читања..., затим разузданости, војничка служба, превођење, па неколико година ћутања, самоће, хипохондрија, страх од смрти, расипништво (новац је трошио делењем сиротињи и у разврату) и први роман „Бедни људи“. „Нов Гогољ је васкрсао!“ рекао је Бјелински. Кратка слава, револуционарна активност, затвор, осуда на смрт, помиловање, четири године у Сибиру, тамо се жени, „Записи из Мртвог дома“, враћа се заборављен, беспарица, умире му жена, најбољи пријатељ и брат.

Због дугова бежи у иностранство, одвојен од Русије проживљава најтеже године. Жени се поново и умире му прво дете и преклиње за новац, а коцка и стално губи.

Оскудица, епилепсија и изгнанство готово су га дотукле.

Тада у педесет другој години „Бог окреће своје лице Јову“.

Добија дозволу да се врати у Русију. Свет открива његове књиге.

Сви велики писци су позвани на стогодишњицу рођења Пушкина. Достојевском су дали реч тек другог дана.

У пламеној екстази он објављује свету мисију руског свеопштег измирења. Сала подрхтава од експлозије клицања, жене му љубе руке, један студент се руши онесвешћен, остали говорници отказују говоре.

Тренутак славе, па смрт. 1881. године умро је Достојевски. На спроводу је цела Русија. Љубав и дивљење.

Достојевски тријумфује над својом судбином љубављу према судбини. Он је управо од спољних опасности своје судбине добијао унутрашњу снагу. Патње за њега постају добит, пороци уздицање, препреке – гомилање снаге. Сибир, епилепсија, сиромаштво, страст за коцком, похотљивост, све ове кризе његовог живота помоћу преображајне моћи цветају у његовом делу. Живот Достојевског је трагедија, али морално то је огроман успех, јер је тријумф човека над судбином: Преображај спољашње егзистенције помоћу унутрашњег мађијског средства.

Достојевски је био епилептичар за време свих тридесет година своје уметничке каријере. Као нервозан дечак, он већ опажа у чудноватим халуцинацијама,

у душевним напрезањима севање опасности али „света болест“ се у свом коначном виду појавила док је био у тамници.

Али његова посматрачка страст умирује патњу од болести. Он преображава епилепсију у ненадокнадиво духовно искуство. Он црпи из ових стања једну до тада непознату тајанствену лепоту, чудесну екстазу свога Ја. У најстрашнијим скраћењима овде се преживи смрт усред живота, и у оној једној секунди пред сваким „умирањем“ опојно осећање свога Ја. Кад се душа излива из тела, крене Богу и опажа надземаљску светлост, зрак и милост другог света, затим пад на земљу и сломљено буђење у нови живот.

Достојевски пише: „Ви, здрави људи, не слутите какво осећање блаженства прожима епилептичара једну секунду пред нападом. Мухамед проповеда у Курану да је био у рају у кратком међувремену док је његов крчаг пао и вода се излила, и све мудре будале тврде да је лажов и варалица. Али он не лаже. Он је сигурно био у рају за време једног епилептичног напада, болести од које је патио као ја. Ја никада не знам да ли ова секунда траје сате, али верујте ми, не бих се мењао па да ми све радости живота за њу дају.“

Стање Достојевског после сваког напада је готово једно идиотско помрачење чију је сву страхоту показао сликајући сама себе у Мишкину. Он лежи у постељи изубијаних удова, језик се не покорава гласу, ни рука перу, утучен одбија свако друштво.

Из овог сталног умирања и васкрсавања он црпи демонску снагу пожудног обухватања живота да би се истисло оно што је у снази и страсти живота најјаче. Захваљујући својој болести он успева оно што је у уметности најтеже: да „искаже неисказана осећања“.

Прекретница у историји 1861. године.

Његов појам среће значи усхићење, његов појам патње сатрвеност. Зато срећа његових људи и нема ничег од једне појачане веселости већ она трепери и гори као ватра, она се тресе од уздржаваних суза и постаје једно неиздрживо, краткотрајно стање, више патња него задовољство. А патња је једно церење којем је већ блиско весеље и сласт.

Свим својим ликовима он поставља два нова пеха ЕКСТАЗУ и САТРВЕНОСТ изнад свих уобичајених мерила среће и патње.

Његова неупоредива раздражљивост познавала је еротику у свакојаким смислу, еротику путеног пијанства, ону која се тетурала по блату и постаје разврат, па све до њених најфинијих спуштања где се кочи у пакости и злочину. И познаје еротику у њеним најплеменитијим облицима, где љубав постаје бестелесна у сажалењу, у блаженом милосрђу, светском братимљењу и сузама.

Он је тражио радости као што је тражио патње, био роб нагона, роб радозналости која га нагони у шипражје и странпутице после којих долази кајање.

Похотљивост тражи чистоту, преступ величину, радост патњу и патња опет радост. Супротности се вечито додирују: између неба и пакла, Бога и ђавола шири се његов свет.

Он каже: „Никада не тражи хармонију, савршенство, завршетак, крај у миру, већ само увећање живота у патњи. Увек нагони своје осећаје у нове напетости, не тражи да добијеш себе, него крајњу суму осећања.“

ЉУДИ ДОСТОЈЕВСКОГ

И сам вулкански, вулкански су зато и његови јунаци, јер сваки човек доказује, на крају, само Бога који га је створио. Они нису спокојно смештени у нашем свету, него свуда допиру својим осећањима до прапочетних проблема. Модерни човек, од нерава спојен, је у њима са почетним бићем које не зна ни за шта друго осим за страсти, и са последњим сазнањима натуцају они истовремено о првим постањима света. Јунаци Достојевског не траже и не налазе никакав однос са стварним животом: то је њихова особина.

Они уопште неће у реалност, већ преко ње напоље у бесконачно. Њихова судбина не постоји у спољашњем него у унутрашњем смислу.

Њихово царство није од овог света. Све што обликом подсећа на вредност, звање, моћ, новац, сва видљива имовина за њих нема цену ни као сврха, ни као средство. Они уопште неће ни да успевају, ни да се одржавају, ни да уређују. Они се расипају. Они хоће да осећају себе сама и живот, али не одраз живота и спољашњу стварност већ велику мистичну елементарност, космичку моћ, осећање постојања. Свуда жубори фанатична навала живота, осећање постојања, они знају само за вечити свет, никако за социјални.

Они су људи прелазног, људи почетног доба.

Сваки појединац код њега је слуга, весник новог Христа, мученик и весник трећег царства. У њима је још хаос почетка и свитање првог дана. Наслућивање шестог дана који ствара Новог човека. Његови јунаци су градитељи путева једног новог света. Роман Достојевског је мит о новом човеку и његовом рођењу у наручју руске душе.

О чему говоре десетак хиљада књига које Европа сваке године производи? О срећи! Нека жена жели једног човека или неко жели да постане богат, моћан и слављен. Код Дикенса стоји на крају пута жеља љупка пољска гомила деце, код Балзака замак са титулом „per-a“ и милионима. И погледамо ли око себе, на ули-

цу, у дућане, у собе, у дворане: Шта хоће ти људи – да буду срећни, задовољни, богати, моћни. Ко од људи Достојевског то хоће? Нико. Ни један једини човек. Они не желе нигде да се зауставе: ни у срећи. Сви хоће даље, сви имају оно „више срце“ које пати. Бити срећан њима је равнодушно, богатство више презиру него што га желе. Они неће ништа од света.

Њих мучи брутална глад за животом, они су грабљивци пожуде. Од свега траже суперлатив, свуда жар осећања у којем се растапају случајности живота, они јуре кроз живот из пожуде у кајање, из кајања опет на дело. Из преступа у признање, из признања у екстазу све до краја док се не сруше са пеном на устима или док их неко не убије.⁷⁴

Та жеђ за животом сваког појединца – једно ново човечанство својим уснама жуди за светом, за сазнањем, за коначном истином. У целом делу Достојевског нема ни једног човека који мирно дише, који се одмара, који је постигао свој циљ.

Нема ни једног.

А тај немир је патња.

Сви пате. Сви имају искривљена лица, живе у грозници, грчу, коми.

Крчме које заударају на вотку, ћелије у затвору, ћумези у предграђима, сокаци са борделима и кафанама и тамо у рембрантовској тами врева екстатичних лица, убица са крвљу жртве на рукама, пијанац усред грохотног смеха слушалаца, девојка са жутом књижицом у полутами улице, дете-епилептичар које проси на углу, седмоструки убица у сибирској Каторги, коцкар у шалама својим садругара, Рогожин који се као животиња ваља пред затвореном одајом своје жене – какав доњи свет осећања, какав пакао страсти, какво човечанство. Како је на први поглед мрачно, замршено и непријатељско. Само привидно због свеукупне патње у његовим људима. Јер ти људи су преображаваоци својих осећања.

Из супротности у супротност. И патња је често за њих најдубље блаженство. Они проналазе радост у патњи: њихова патња је њихова срећа и они је чврсто држе зубима, греју је на својим грудима, гладе је рукама, воле је целом својом душом. Ова промена, ова бесна френетична промена осећања у унутрашњости, ово вечито мењање људи Достојевског може вам постати сасвим јасно, можда, само помоћу примера:

Бол који обузима неког човека због понижења, стварног или уображеног. Мако, једно природно осетљиво створење, чиновник или генералска кћи, постаје увређено. Његов понос је коснут због једне речи, можда. То прво врећање је примарни ефект који цео организам доводи до узбуђења. Човек трпи. Увређен лежи у заседи, напреже се и чека ново врећање. И друга увреда долази и повећава патњу. Али, зачудо, она више не боли. Додуше, увређени се жали, виче,

⁷⁴ Подвукао Егон Савин. *Напомена*: у целом прилогу су подвучене речи и реченице како је то Савин лично учинио у својој свешцици. Такође, подела пасуса је дословно пренесена.

али његове жалбе нису истините: јер он воли то вређање. У тој сталној свесности своје срамоте лежи једно природно скривено уживање. За увређени понос он има замену „понос мученика“, и онда се рађа у њему жеђ за новим вређањем све више и више. Он почиње да изазива, да претерује, да позива на двобој. Патња постаје чежња, жудња, радост. Унизили су га и он хоће да буде сасвим низак. Не пушта више своју патњу, држи је чврсто стиснутих зуба. Сада му је непријатељ постао љубимац, помагач. Тако Раскољников одбија Соњу. Из љубави, из фанатичне љубави према патњи.

И сви воле патњу јер са њом осећају живот, осећају да постоје. Ово „постојим“ је код људи Достојевског највиши тријумф живота.

Достојевски нам стално прича исти мит: о новом човеку и то као Мистерију сопственог рађања. Почетак свих његових јунака је исти. Прво их у детињству узнемирује животна снага. У пубертету им се мути ведри дух. Осећају у себи неко тајанствено надирање. Нешто што расте и набубрава. Једна тајанствена бременитост, то се нови човек у њима зачиње (Бог), али они то не знају. Постају сањалице. Седе сами, „усамљени да готово подивљају у мрачним избама и мисле о себи и дан и ноћ.“ Годинама премишљају у готово будистичком стању душевне укочености, послушују у себи као жене у другом стању куцање оног другог срца. Сналазе их сва тајанствена стања оплођених: хистерични страх од смрти, гроза од живота, болесне, свирепе страсти чулне перверзне пожуде.

Најзад дознају да су оплођени неком новом идејом и сада хоће да открију тајну.

Они сецирају своје стање, разбијају потиштености у фанатичним разговорима, разглабају свој мозак док не запрети лудило, кују своје мисли у једну једину фикс-идеју, у опасан шиљак који се окреће против њих самих.

Кирилов, Шатов, Раскољников, Иван Карамазов: ови усамљеници имају „своју“ идеју нихилизма, алтруизма, наполеонске уображености и све су настале у болесној усамљености. Та фикс-идеја им је оружје против „новог човека“ који треба из њих да постане, јер њихова охолост хоће да се од њега брани, да га сузбије.

Сликовито: они траже да побаци плод, као што жене гледају да се ослободе нежељеног детета скачући низ степенице или с иглом и отровом.

Они разарају себе сама да би разорили ову убицу. Намерно пропадају. Пију, коцкају се, развратно живе, фанатично до помаме.

Не пије се ради задовољства и сна већ ради пијанства, да се заборави. Коцкање није ради новца већ да се убије време, разврат није ради уживања већ да се изгуби свака мера.

Али уколико више бесне у претеривању чулности и мишљења утолико су ближи сами себи, и што више хоће да униште себе тим пре су себе поново добили. Њихове баханалије су трзања, њихови злочини – грчеви сопственог рађања. Они разарањем себе разарају своје социјално биће ради унутрашњег човека и спасавају себе у највишем смислу. Уколико се више упињу, повијају и понижавају утолико више несвесно потпомажу рађање. Само у жестоким боловима може ново биће доћи на свет. Потребно је неко спољашње дело, неки злочин, који сва чула баца у очајање да би се родила чистота. Као у животу свако рађање прати животна опасност. Обе снаге: смрт и живот везане су у једној секунди.

То је мит Достојевског: да је сваки човек оплођен клицом истинске човечности, клицом елементарног божанског бића. Овог исконског човека треба ослободити из пролазног тела културног, социјалног човека.

Свако је оплођен јер живот никога не одбацује. Сваки човек примио је клицу у њеном блаженом тренутку са љубављу. Тек када јунаци Достојевског дају из себе чистог човека, ступају у праву заједницу. Друштво за којим жуди јунак Достојевског није више социјално, него готово религиозно свеопште братство. Једино о томе говоре сви романи Достојевског – надвладано је социјално, прелазна стања друштва са охолошћу и попреком мржњом, човек егзистира постао је „Свечовек“, сваки је развалио своју самоћу, своје одвајање које беше само гордост. Тај последњи пречишћени „Свечовек“ не зна више за разлике. Злочинци и блуднице, убице и свеци, кнежеви и пијанице свако је само брат брату. Он зна да је и заблудели човек још увек душевно у већем пламену и ближи правом човеку него они охоли, блудни и коректни који живе у законитостима. Његови прави људи патили су и зато имају дубоко поштовање према патњи. Ко пати кроз сажалење постаје брат и свим његовим људима згрешење је непознато, јер они гледају само на унутрашњег човека, на брата.

Јер ако има света где ништа није неумољиво, где из сваког бездана још један пут води напоље, из сваке несреће долази још екстаза, из сваког очајања нада, онда је то његов свет. Његово дело је низ модерних апостолских прича, легенди, избављења од патњи помоћу духа.

О СТИЛУ

„Ја волим реализам све док не пређе у фантастичност“ каже Достојевски „јер шта може бити фантастичније и неочекиваније, па и невероватније од саме стварности“.

У његове романе ступа се као у тамну собу. Виде се само силуете, чују се разговетни гласови, а не знаш коме припадају. Тек постепено разазнајеш, као на Рембрантовим сликама, почиње из једне дубоке полутаме да зрачи флуид у људима. Тек када западну у страст ступају на светлост. Код Достојевског човек мора најпре да пламти да би постао видљив. Тек када су у неку руку загрејани, када у њима почиње чудно грозничаво стање наступа његов демонски реализам. Тада се сваки покрет оцртава пластично, свака мисао постаје кристално јасна. И тамо где други уметници одустају и завршавају тамо реализам Достојевског почиње. Изазовемо ли у души слику Раскољникова не видимо га како шета, једе, спава, чита већ у нама васкрсава драматична визија његове заблуде стварности како се, чела обливена знојем, готово склопљених очију, шуња степеницама куће где је убио, и у тајанственом трансу, да би још једном окусио своје патње, дрхтавим рукама вуче звонце на вратима убијене. Разговетно видимо човека тек кад је у стању највише раздражености, на крајњој тачки осећања. Достојевски хвата лик у тренутку претераности, кад се овај упиње скоро преко граница својих могућности.

Средње стање му је мрско, као и свака хармонија. Само оно што је ванредно, невидљиво, демонско подстиче га на крајњи реализам.

Тајанствено оруђе Достојевског је реч. Он мора најпре да их чује. Мерешковски каже: „Код Толстоја чујемо јер видимо, а код Достојевског видимо јер чујемо.“

Његови јунаци су неуки док не проговоре. Тек реч оплоди њихову душу, они раде у разговору, показују своје боје. Они се у дискусији загревају, буде се из свог душевног сна.

Светска литература не зна за савршеније пластичне творевине од изговорене реченице Достојевског. Место речи је симболично, образовање говора карактеристично, ничег случајног, сваки прекинути слог, подигнути тон, све је нужност. Свака пауза, свако понављање, сваки предах, свако замуцкивање је важно, јер се увек чује испод сваке речи потиснуто треперење. У разговору се излива цело потпуно узбуђење душе. Из паре загрејаног разговора диже се душа, из душе тело. Цео карактер човеков је у ритму његовог говора.

Друго стилско оруђе је контраст. Он намерно поставља свој сиже у најгорим сферама живота, усред баналности. Прљави подруми, тескобне собе, смрдљиве кафане. Управо у ову плесниву свакидашњицу он поставља највеће трагедије времена. Из јадног се диже фантастично, узвишено. Демонски делује овај контраст између просторног сиромаштва и раскоши срца.

У ћумезу једне блуднице убица се клања патњи.

Његови ликови не спавају, не одмарају се, увек су у грозници, увек размишљају. Зато се његови сижеи догађају у кратком временском интервалу.

У романима нема спољашњег, већ само унутарње време.

Његов свет зато изгледа као халуцинација света, као неки пророчански сан – реализам који досеже у фантастично.

Његова дела су чудо концентрације времена. Цело чудо ствари, врева од судбина, простора, све се одиграло за непуних дванаест сати. Цео свет романа „Злочин и казна“ стане у седам дана. Ремек-дело сажетости времена – то ову епику претвара у драму равну „Едипу“. Достојевски је трагичар, а не епичар. Његов роман је преображена драма због ритма драмске радње. Он је Софокло или Шекспир романа.

У кулминацији сваког романа је огољени дијалог усијан осећањима, обилат обртима, вртоглаво се креће ка пресудном тренутку пражњења, у снажној напетости то су позоришне слике велике театарности. Под условом да су омеђене својим јединственим душевним светом.

А у центру тог душевног света је Бог Достојевског – принцип свих немира, праотац свих контраста, у исто време и „Да“ и „Не“. Његов Бог није неко лебдеће блажено лице као на сликама и иконама. Он је варница која спаја неспојиво, он није биће, него стање, једно напету стање, процес сагоревања осећања, он је немир који их гура у пороке и ексцесе. Он је као и његови људи, као и човек који га је створио, неумерени Бог. Он је вечито недостижни, патња над патњама, и зато се из дна груди Достојевског пролама крик Кирилова: „Бог ме је мучио целог живота.“

Из Сибира пише једној жени: „Хоћу да вам кажем о себи да сам дете овог времена, дете неверовања и сумње, и вероватно је да ћу то остати до краја живота. Како ме је ужасно мучила и мучи ме још и сад, жудња за вером, жудња која је утолико јача што више имам доказа против ње.“

II ДНЕВНИК ПРОБА ЗА СТОЛОМ АСИСТЕНТКИЊЕ РЕДИТЕЉА

(Све што је написано у овом Дневнику су ујучиња екипи од Ејона Савина. Оно што је написано између линија су директни редишељеви задаци асистенткињи. Делови написани ћирилицом су речи асистенткиње редишеља чију је ово Дневник)

29. мај 2006.

I PROBA

10:00 – 14:10

- Егон Савин тек други пут ради Достојевског. Прво је радио „Злочин и казну“.
- Postoji festival Dostojevskog u Americi.
- Štefan Cvajg „Neimari sveta“, Toman Man i Maksim Gorki „Dramatika Dostojevskog“
- REČENICA DOSTOJEVSKOG JE MUZIČKA PARTITURA. Mi je nećemo dirati već interpretirati, udahnuti, dati mu život.
- Njegovi ljudi su krajnosti, dok smo mi srednjih vrednosti.
- Dostojevski: „Što je veća moja sumnja – to je veća moja vera.“
- Pripovetka UJIN SAN – rani Dostojevski, još uvek oduševljen Gogoljom.
- Komedijski ton je samo na površini. Dostojevski je još uvek u toj fazi socijalista!
- Егон Савин нам је на почетку прочитао биографију Достојевског, живот и размишљања о њему.
- Njegovi junaci su vulkanski. Njih više muči brutalna glad za životom.
- Cvajg: „U celom delu Dostojevskog nema jednog čoveka koji diše životom.“
- Raskolnikov odbija Sonju zbog ljubavi prema patnji.
- POSTOJIM je vrhunki trijumf njegovih junaka.
- Sve ideje su nastale u njihovoj usamljenosti.
- Dostojevski: „Ja volim realizam sve dok ne pređe u fantastičnost.“
- Hvata lik u trenutku preteranosti. Srednje stanje mu je mrsko. Kod Dostojevskog vidimo jer čujemo. Ispod svake reči se čuje treperenje. Ceo karakter čoveka je u njegovom govoru.
- Njegova dela su čuda sažetosti vremena.
- Svaki pojedini lik nosi stravičan motivacioni potencijal.
- Mora biti očigledno i istinito.
- Koga uhvate da glumi taj odmah ispada.
- Nema ništa PRAVLJENO. TREBA DOBITI DIMENZIJU FAKTOGRAFSKOG.

- Bez metafizičkog plana nema Dostojevskog. Oni su svi preko mere, iako izgleda da nisu.

- Ritam tragičke radnje je neumitnost radnje!

- Dostojevski ne daje proizvoljna tumačenja. To je ravno dijagnozi.

- Svi njegovi likovi imaju neku fiks-ideju.

- On kao da govori dok piše, proverava kako zvuči. Daje veliki značaj interpunkciji!

- ТЕКСТ ЈЕ ПРОЧИТАН.

- Egon Savin: Možda i može da ide bez pauze!

(планира се да пре сцене са креветом буде пауза од 15 минута, али дефинитивна одлука ће се знати после неколико прогона)

- Napraviti unutrašnju grotesku na račun spoljašnje. Spolja mora imati realističku formu. Ali ne gubiti grotesku, jer je ona u stvari STVARNOST.

- Nas u pozorištu uvek izda treći plan. Zato nećemo uvoditi još ljudi.

- Nedostaje dijalog između Pola i Nastasje.

- ČITAJUĆE PROBE POČINJU OD 10 SATI.

- U sredu dolazi dr Ljiljana Mrkić Popović – lektor.

- Više raditi na skali intenziteta, a ne na glasnosti.

- Knez je lud, ali on oseća svoje limite. Ima erupcije emotivnosti, ali zbog navale mnogih sećanja.

- Kneževe partije moraju da imaju tužnu notu, zbog njegove starosti.

- 10, 11. i 12. juna Egon Savin je u Zagrebu.

- NE RADI SE NEDELJOM.

- ČITAJUĆE PROBE DO KRAJA NEDELJE.

- Do 15. juna Ejduš je popodne zauzet, a 22. i 23. juna ima predstave.

30. мај 2006.

II PROBA

10:00 – 13:41

- Почело је са радом на тексту.
- Ејдус касни због проблема са колима.
- МАЈКА – да је игра MILICA KLJAIĆ RADAKOVIĆ
- Sluga Griška -

IRINA MITROVIĆ LAZIĆ korepetitor – за руску romansu за Milicu

- Можда глава nosoroga и гнездо lastavice.
- Scenografija се већ planira да леви deo може на гостујућим сценама ући у portal.
- Ако Pavle није лудо заљубљен у Zinu, а она у Vasју не можемо другачије добити опорост радње.
- Grozničavost у govornoj радњи, vibrato, punoća. У блоку се загревају док не дођу у патњу.
- Sa velikom količinom речи га смирује на почетку.
- Pavle као да проси љубав.
- Tempo reminiscencije. Marija ређа слике.
- Pavle voli да показује своју фамиљарност са Knezом.
- Marija у почетку жељи да постане tutor Knezu.
- Nastasja је лик који увек све чује. И прича сама са собом.
- Pavlova duhovitost је за Mariju svetogrђе према aristokratiji.
- Што се тиче Kneževog rastavljanja речи на slogove Dostojevski нема систем – козерија.
- Kneževe приче слушају са strahopoštovanjem.
- Knez у својој rasejanosti прихвата све предлоге.
- Njegove слике (од Dostojevskog) лице stravično на живот.
- Ејдус: „Knez је ништа наспрам Milete Lazarevića (glumac, који је поčinjao rečenice са: „Da, naime, ne.“) KONFABULANT!⁷⁵
- У Kneževim причама сви likovi завршавају са неком несрећом.
- Zina је све „provalila“ и пре него што јој мајка почне причати о плану венчања.

⁷⁵ конфабулација (лат.)– појава да особа оно што није добро запамтила или је заборавила у својим усменим или писменим исказима испуњава измишљеним стварима.

- Mozgljaku je i bio plan da odvuče Kneza na kartanje kako bi mu „digao“ pare.
- Vasja u svom monologu ima prizvuk gorkog, zluradog osećanja, gde se on ponaša kao Zinina žrtva.

- DODATI TEKST POČETI UNOSITI. SAŠA MILOSAVLJEVIĆ⁷⁶ GA IMA U SVOM KOM- PJUTERU.

- Do kraja nedelje završiti!

- Стигли смо до 20. стране у тексту.

31. maj 2006.

III PROBA

13:00 – 15:27

- 31. MAJA 1858. ДОСТОЈЕВСКИ ПИШЕ БРАТУ МИХАИЛУ: „ПИШЕМ ДВЕ ПРИПО- ВЕТКЕ.“ ТО СУ БИЛЕ „УЈКИН САН“ И „СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО“.

- Проба је почела причом о коцкању и личном анегдотом Предрага Ејдуса.
- Dostojevski: „Otkrio sam suštinu kocke – treba ostati hladne glave!“
- Egon Savin: „Najlakše je derati se, Jugo!“⁷⁷
- Dostojevski razume velike emocije, ali se uvek malo podsmeva erotizmu.
- Pavle je kao učenik zaljubljen u strogu učiteljicu.

- НАСТАВИЛИ СМО ОД 20. СТРАНЕ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ.

- Važno je da Pavle Zinu ne uvuče u vatru. Zina uopšte ne laže. Što je hladnija i okrutnija on je više voli. To je taj apsurd.

- Zina je duboko povređena u toj sredini. Ona sad ima autističnu fazu zbog skandala sa pismom. To stanje Zina mora uneti na scenu i pre nego što se podigne zavesa.

- Pavle je ograničen, glup i neduhovit, a ponaša se kao „nespretni kicoš“.

⁷⁶ Александар Милосављевић, тадашњи уметнички директор Спрког народног позоришта у Новом Саду. Од 2009. године постаје управник СНП-а.

⁷⁷ Југа – надимак глумаца Југослава Крајнова који у представи *Ујкин сан* игра лик Павла Александровича Мозгљакова.

- Kad se radi dramatizacija obično fali jedna scena gde se sve objasni i zbog toga za stolom treba raditi kako bi se došlo sa gotovim zadatkom lika na scenu.

- Dostojevski je zahvaljujući velikim kockarskim dugovima napisao toliko romana!
- Zina i majka imaju isti cilj, a različite motive.
- Marija prepričava Pavlu kraj „Evgenija Onjegina“.
- **Dostojevski stalno otkriva sloj po sloj mentaliteta!**

- Knez da ima svog ličnog slugu – o tome će se još razmisliti

- NAPRAVITI ZA UJUTRO 10 KOPIJA PRVE SCENE II DELA.

U SREDU POČINJU PROBE NA SCENI.

1. juni 2006. IV PROBA 11:20 – 14:00

* LEKTORSKA sa dr Ljiljanom Mrkić Popović

- Vasja se malo guši i od stida. Njegov monolog mora da bude patetičan.
 - Marija i Pavle u stvari prave pljačkaški plan.
 - Njegovi likovi se ne zadovoljavaju profitom u vulgarnom smislu, već mora da ima i dimenziju patnje. Oni su zaneseni kao ludaci, ali ne da se pokazuje kao zanos.
 - Marija govoreći Pavlu šta da radi u stvari projektuje sebe u Zinu.
 - Pavle mora da odigra kao da se „upecao“.
 - Svako u Mordasovu ima svoj lični cilj sa Knezom, i čim se čuje da on odlazi dolazi do depresije. Onda nema podsmeha. U načinu je sve iskreno i od srca, velikog ruskog srca. Svi su „dobri“ i svi „brinu“ jedni o drugima.
 - Natalija Dmitrijevna i Ana Nikolajevna gledaju erotski na Kneza.
- ПРОЧИТАН JE ЦЕО ТЕКСТ.
-

2. juni 2006.V PROBA

11:30

- Egon Savin: „Sve je u redu sa vremenom samo da ne udari meteor na Zemlju!“
 - Proba se nije održala jer je Gordana Ђурђевић Димић каснила пола сата, а није се јавила.⁷⁸
-

3. juni 2006.

V^a PROBA

10:00 – 13:45

- Nijednom „ne telefonirati“ na sceni ono što će ti se kao liku desiti.
- **Ovo je „tečna“ rečenica. Ako se kaže u jednom intenzitetu ili tonu nikad neće biti uverljivo.**
- Ovde nikad nije samo „DA“ ili „NE“.
- U prvoj Kneževoj sceni grotesknost ne sme ničim da se boji. Marijina emocija prema njemu je nepatvorena, a Knez je zbunjen.
- On kao Knez, kada mu je prijatno i kada je smiren, ima pravo da napravi vic.
- Ne sme biti konvencionalnosti u pokazivanju simpatija.
- Knez je beketovski star. On ne može biti običan. Kao Mik Džeger uživo. Kasnije će se odomaćiti.
- Mariji je problem što Knez devalvira aristokratiju svojom zaboravnošću.
- To nije divljenje radi divljena, već stvaran kompliment, jer njemu se sve oprašta.
- Knez ima prava da bude familijaran.
- Ne sme se pomisliti da ima licemerstva u prvoj sceni!
- Marija priča sa svojom predstavom o Knezu, zbog svoje oduševljenosti, kao pijana. Ona vidi svoj san – stalno. A Knez se na to prima i sam sebe počinje da vidi kao nekog drugog. To je spoj dva fantazma. Ona i u najvećoj ekonomičnosti ne gubi zanos.
- Svaki lik ima svoj san i mora s tim da komunicira.
- Nama je smešan apsurd toga, a ne komičnost. Nećemo im se podsmevati već pokušati da se prepoznamo.
- **Život je apsurdan, a ne smešan!**
- U prvoj sceni treba pokazati da se oni ne vide kakvi zaista jesu. To je ŠIFRA PREDSTAVE! I kad naviknemo publiku na šifru možemo da radimo šta hoćemo.

⁷⁸ Већ на следећој проби се сазнао више него оправдан разлог њеног одсуствовања.

- Egon Savin: „Erotika fantazma je meni kod Dostojevskog najuzbudljivija.“
- Pavle ne može pogrešiti u intonaciji sa Knezom jer mu mozak radi neverovatnom brzinom, ali to se ne sme „telefonirati“ već igrati iznutra. Držati pod kontrolom i biti usredsređen.

- ŠPIRIJUS = predosećanje

- Knez ekstatično uđe u priču i odjednom klone.

- A kad se Knezu, na primer, piški užasno je važno da to Marija ne vidi.

- Ideju koju će Marija sprovesti u komadu izgovori Pavle. On je najveći pokvarenjak. Dok Marija radi iz svog fantazma iz viših ciljeva. U tom smislu Dostojevski je uopšte ne denuncira.

- Oni se nervima kopčaju, a ne inteligencijom.

- **Nema nijednog lika Dostojevskog koji nije premlaćen od života.**

- Dostojevski se u stvari podsmeva ljubavnim romanima (kao što su romani, na primer, od Mirjam).

- Vasja je „banuo“ upravo u trenutku kada je Zina odlučila da se uda!

- Tuberkulozni su konstantno erotski nadraženi.

- NAĐI BROJ KOREPETITORKE MARTE BALAZ I POTRAŽI PROF. VESNU PREDOJEVIĆ

- Ti ljudi kada lažu toliko se zanesu da skroz poveruju, a kada dođe do otrežnjenja dođe i do depresije.

- Knez je dementan, ali nije glup!

6. juni 2006.

VI PROBA

10:00 – 14:10

- НАСТАВИЛИ СМО ГДЕ СМО НА ПРОШЛОЈ ПРОБИ СТАЛИ, ОД II ДЕЛА ДРАМАТИЗАЦИЈЕ.

- Marija u sceni sa Afanasijem više jadikuje zbog toga kako će pred Kneza s njim.

- Ona ne može da gleda u njegovom pravcu, ne podnosi njegov miris. Ovo je hipertrofija mržnje.

- Verovatno da Afanasij „malo“ pije, a možda i ona njega trezni, pa su ga zato kupali.

- Izbaciti prenemaganje Ane Nikolajevne i Natalije Dmitrijevne. U intonaciji pogoditi zanos u kojem su već od kako su videle Kneza. On je za njih kao biće iz NLO-a. Da se vidi njihova glad za uzbuđenjem i nekim iz sveta.

- Osnovna radnja je: GDE JE ON?

- Ići na neočekivan efekat: I MI SMO kandidatkinje za Kneza.

- One moraju da budu multiplicirana Marija Aleksandrovna. U istom su snu.

- Sve se isto tako skupi i kad dođe cirkus u selo. Ali one imaju osećanje da će biti odabrane.

- Sve one su pomalo i Feme, tako da ne mogu savršeno da govore francuski.

- Dijalog Ane i Natalije ne sme da ima prizvuk opanjkavanja.

- Mi u pozorištu baratamo sa pretpostavkom. Mordasov je „govnograd“, užasna palanka.

- Dostojevski je stavio naslov „Ujkin san“ jer je Knez bio zaista u stanju sna kada je prozio Zinu.

- Rusi imaju neko urođeno obožavanje prema plemstvu dok mi to moramo dokazati.

- Knez je mešavina dalijevskog i donkihotskog ludila.

- Komad sa tezom je vrlo diskutabilan.

- ПОНОВО СМО ПОЧЕЛИ ОД ПОЧЕТКА ДРАМАТИЗАЦИЈЕ.

- Knez ima malu sposobnost da pravi vic na svoj račun.

- Kako da Knez objektivno zavede te žene?

- Kod Marije odmah u početku izbija sećanje na neku romansu koju je imala sa Knezom. Ništa telesno, samo dopadanje.

- Ako se krene odmah na lov to onda nije ta priča.

- Od Pavlove priče Marija se egzaltira u početku od miline.

- Od početka mora biti jasno da je Pavle doveo Kneza u Marijinu kuću kao poklon da bi dobio Zininu ruku.

- Pavle gleda Zinu sa skoro suzama u očima. On je totalno amoralan, a ona visoko moralna i zato je zaljubljen u nju.

- Knez uživa da priča o gluposti svojih slugu, sa oduševljenjem.

- Knez čim pogleda malu Zinu razveseli se i počne da se razbacuje.

- Rusi i Poljaci se uzajamno mrze.
 - Moskovljani i Petrograđani su umanjivali vrednost međusobnog plemstva i dama.
 - Vrlo je važno da se Knez ne igra potpuno dementno u prvoj sceni.
 - Marija predlaže Zini da se uda za čoveka za koga sama ima neskrivene simpatije – adaptibilna motivacija.
-

7. juni 2006.

VII PROBA

10:00 – 12:20

- НА ПРОБИ СУ БИЛИ ОД ГЛУМАЦА ЈУГОСЛАВ КРАЈНОВ, МИЛИЦА ГРУЛИЧИЋ И ДЕЈАН СРЕДОЈЕВИЋ.

- Najvažnije su **motivacije!** Ali ne sme da se ilustruje.
 - Valjda su prave emocije one koje su vešto skrivane.
 - Егон Савин је прочитао три драматизације „Ујкиног сна“. Нико никада није убацио сцену између Васје и Зине.
 - Po definiciji to treba da bude tamno, mračno, oporo.
 - Lik – kad je sve tu, ali izmešteno unutra.
 - Citati ne valjaju u glumi. U realizmu ne sme biti pokazivanja.
 - Anegdota o siromašnom Jevrejinu – pozajmio je novac pre sastanka sa devojkom samo radi osećaja – motivacije.
 - Pavlov krajnji cilj, pored sveg lopovluka, je Zina.
 - U svim romanima Dostojevskog osnova je lova. Zato su oni skoro trileri.
 - Zini treba lova da ode iz Mordasova. Vasja je po definiciji bez love. A Pavle je nekad imao lov, ali sada je švorc.
 - Za sreću treba malo i, ne daj Bože, da želiš mnogo.
-

Scena: VASJA – ZINA

- U SVAKOM ROMANU Dostojevskog ima pet, šest ljudi koji su živi leševi. Non-stop žive sa smrću.

- IDEJA SAMONAHRAJIVANJA

- Ima gde on „farba“ i gde joj prebacuje i optužuje. Nikako nije došao da joj peva serenade.

- Fantazija umirućeg, bolesno ljubomornog mladića.

- POZORIŠNA ESTETIKA – Kako UĆI i kako IZAĆI sa scene.

- Vasja govori sa prizvukom čoveka: sad ću te ubiti! To ima i u pogledu. Pomešano sa obožavanjem.

- Mi gledamo činjenicu da ona više nije Vasjina devojka već pregovara za brak sa starcem.

- Zina je tip žene koja se erotski uzbudi kad nekog muškarca nagazi štiklom.

- Ima pretnje. Ne pokazuje slabost u početku. Ali se u toku scene slomio.

- Југослав Крајнов је за дипломску представу на Академији радио „Ујкин сан“. Тада је играо Кнеза.

- Taj trenutak je posledica čitavog jednog procesa.

- **Sve pretvarati u odnos. Sve na sceni je sukob.**

- Vasja: „Prezirao sam ljude.“ – u trenutku kada je bio srećan, a sada je stvarnost.

- Treba otvarati podtekste!

- Kad se dotakne dno života shvati se da SAN pripada šiparicama.

- Sad otkrivamo da je ona Vasji govorila iste rečenice kao što govori Pavlu.

- Dostojevski je demon – on te u isto vreme demoralise i slavi. Svaki lik je u isto vreme demon i svetac. I ako se ne odigra jedna od dimenzija promaši se Dostojevski.

- Situacije su ivične, granične.

- Vasja i Zina su imali ljubavne trenutke koji su ostavili traga. To su NERVI. Sve je predimenzionirano. On je vrsta lika koga „kresneš“, a on „izgori“!

- Sve je užasno pitoreskno, a istinito. Ništa nema pozorišno kobajagi.

- **Egon Savin : Ja FORŠPILUJEM MOTIVACIJE, jer moramo da iznesemo SADRŽAJ!**

- Vasja je razočarani nihilist.

- „Ujkin san“ je humoreska dok se ne uđe u Vasjinu sobu.

- Siže pripovetke je njihov ljubavni slučaj. To je nukleus.

- Ona je shvatila da je Vasja njena smetnja u životu.

- Zina stalno jeca, ali ne pokazuje, ne sme. Samo kada hoće da iskoristi suze.

- Njegova agresivnost je u direktnoj vezi sa erekcijom.

- Nabacujući joj osećanje krivice on joj ogadi ljubavni život.

- Samo da je uspeo da napiše veliku poemu uspeo bi non-stop da je muči svojim prisustvom.

- Najstrašnija je velikodušnost u načinu.

- **Sve je tako jasno napisano da ne treba mi da komplikujemo, već samo da damo slojeve.**

- Kad bi joj na kraju otkrio svoje namere Zina bi ga prezrela i ponizila (namerno zaboravila).

- Ovo je njegov poslednji pokušaj da se njoj slomi srce.

- Bez ANALIZE nema nijednog pozorišta!

- Da se uvek pronađe RAZLOG da nešto izgovoriš, a ne samo zato što je napisano.

- U monologu ima puno intonacijskih valera, dok je intenzitet bomba.

- On tek kad ne zna šta više da kaže kašlje.

- Pročitati „Idiota“ zbog lika Zine.

Scena: PAVLE – ZINA (4. strana u dramatizaciji)

- Dominantna osobina se često najviše pokaže kad se najviše želi sakriti.

- Zina voli da muči muškarca, to je pali. Ali prezire u sebi uglavnom osobine svoje majke. Sad se Pavle namestio i onda je to jače od nje.

- To funkcioniše dok ne uđe u svakodnevni mehanizam. Odnos dželat – žrtva je strašno promenljiv.

- Zina mora biti zvonkija od Pavla.

- Pavle se predstavlja tako da ne može živeti bez Zine.

Scena: ZINA – PAVLE (30. strana u dramatizaciji)

- Igrati kao nastavak prve scene između njih dvoje.

- Sve što Marija jeste Zina se trudi da nije i da se predstavi svima kao drugačija.

- Na početku je praktično gola pred njim. Upala je u sopstvenu klopku. A on je užasno srećan. Desila se zamena odnosa superior – inferior.

Scena: PAVLE – ZINA (60. strana u dramatizaciji)

- „A vi, Pavle, ste sve pokvarili!“ Odseče mu glavu! To nije samo gnev.

- Tu se otkrivaju dvostruka merila.
- Pokoleba je sopstvena brzopletost.
- On je ponosni magarac.

8. juni 2006.

VIII PROBA

10:00 – 13:30

- НАСТАВИЛИ СМО ДА ЧИТАМО ОД ПЕТЕ СТРАНИЦЕ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ. МИЛИЦА ГРУЛИЧИЋ ИМА ИСПИТ НА АКАДЕМИЈИ ТЕ ЛИК ЗИНЕ У ПОЧЕТКУ ПРОБЕ ЧИТА ПОМОЋНИК РЕДИТЕЉА ЈЕЛЕНА АНТОНИЈЕВИЋ.

- Marija svoju zanesenost za Knezom pokazuje „PEDAGOŠKI“.
 - Vasja kao da je iz „Romea i Julije“, samo što on ispada Julija. Tako da Šekspir nije samo fraza.
 - Poslovica: „Samo jednom pred devojačkom kapijom stane zlatna kočija,“
 - Ono što će u predstavi biti interesantno u publici to je odnos MAJKA – ČERKA. To se jedino nije promenilo od doba Dostojevskog, kao i sirotinja i provincija.
 - Zina je u stvari glavno lice jer kroz nju gledamo raspad jedne mladalačke iluzije.
 - Marija mora Zini tako da podmeće argumente, sa pravim psihološkim pauzama, da bi Zina „svarila“ i da ispadne da je sama odlučila.
 - Sofija Petrovna je tip razvratnih baba koje se najstrašnije „groze“ razvrata i nemorala.
 - Ona tačno uleti u momentu i otkrije Marijine motive. Ali Marija to ne dešifruje.
 - Ceo događaj je zbog povređenosti, koja proizvodi zlo.
 - Zina pristane na udaju jer je izvukla naravoučenije iz Sofijine priče o devojčicama.
 - **Dostojevskom ne treba gluma načina. Treba uneti nesreću na scenu.**
- ISTINU.**
- Vasja iznosi dokaze protiv samog sebe.
 - **Ovaj pisac je naročit u unutrašnjoj šifri.**
 - U sceni prosidbe i Knez i Marija su „napaljeni“, ali iskreno. Tu ne sme biti nimalo vodvilja.

Scena: AFANASIJ – MARIJA

- Upravo ga je okupala zbog prijema pred Knezom.
 - Afanasij trpi, ali ima koliko je moguće agresivan ton.
 - On je zaista komplikovan sa svojim podpitanjima. Malo težak čovek.
-

9. juni 2006.

IX PROBA

11:00 – 14:00

- Kod Dostojevskog nema srednjeg tempa. To je sve oštro i u nekom gnevu.
- Na primer, Zina ne može biti bez veze ljuta na Pavla i onda on može da ima problem.
- Moraju se zaoštriti klasni odnosi, ko je superioran, a ko inferioran.

- ZA PECU⁷⁹ ŠTAP, MONOKL I JASTUČIĆ za probu u utorak

- Interakcija i igra se fiksiraju, a ne blok.
- Sofija je ženski Marmeladov.
- Svaki treći lik Dostojevskog je „potpuno propao čovek“.
- Napoleon je za Ruse Hitler

⁷⁹ Пеца – надимак глумца Предрага Ејдуса који у представи Ујкин сан игра лик Кнеза.

III ИНТЕРВЈУ СА мр ДАРКОМ НЕДЕЉКОВИЋЕМ, сценографом представе *Ујкин сан*

С.П. Данас је 4. октобар 2006. године. Разговарамо у Српском народном позоришту, после генералне пробе *Ујкиној сна* Фјодора Михајловича Достојевског, са сценографом господином Дарком Недељковићем.

Молим Вас, реците колико година радите као професионални сценограф?

Д.Н. Око петнаест година.

С.П. Ви сте и магистар сценографије?

Д.Н. Ја сам магистрирао у Јапану, али не сценографију. Магистрирао сам на *Естетички и традиционалне јапанске архитектуре и јапанској врли*.

С.П. Како је дошло до Ваше прве сарадње са Егоном Савином? Да ли сте се пре познавали?

Д.Н. То је било сасвим случајно да је Егон мене позвао за *Госпођу Глембајеву* у Српском народном позоришту. Наша прва сарадња је била овде, на сцени *Петра Добриновића*, и тим изузетно добрим, фантастичним, перфектним текстом *Госпођа Глембајеви*. И то је било потпуно једно ново искуство, зато што од редитеља до редитеља су ти захтеви према сценографу другачији. Разликују се од једног до другог редитеља. И ја сам пришао том задатку озбиљно, као и увек. А разрешили смо га видели сте како, да сад не описујем. То је један простор са неком дисторзијом, као метафора породичних односа у тој фамилији Глембајевих.

С.П. И после тога су дошле сарадње на следећим представама?

Д.Н. После смо радили у Београдском драмском позоришту *Кај сав? Штита сав?*. Ту смо имали апсолутно другачији приступ сценографији од *Глембајевих*, у складу са предлошком текста. Затим смо радили *Смртоносну моћорисџику* Александра Поповића, кога ја неизмерно и ценим и волим. И то ми је исто било једно сасвим ново искуство, где смо покушали минималним средствима да дамо срж простора за *Моћорисџику*. И ево, ово је сада, значи, четврти пут да радимо скупа, Достојевског, такође мог омиљеног писца.

С.П. А како је текао разговор за *Ујкин сан* са господином Савином?

Д.Н. Када не бих био „излапео“ ја бих могао да га препричам, али сам ја као Кнез у комаду мало „извотрео.“

С.П. Одакле сте добили инспирацију? Да ли од Савинове идеје или је то био Ваш предлог?

Д.Н. Свакако од Егонове идеје и разговора са Егоном, пре свега.

С.П. Одакле та туба, носорог и гнездо ластавице?

Д.Н. Носорог је некако заједнички настао по узору на лик Марије Александровне и њене, наравно, наследнице Зине. Да оне, и поред тог неког њиховог скромног живота у том Мордасову, виде прилику и сањају о неком бољем животу, и онда крећу у напад који је сличан нападу носорога, који иначе овако делује врло питоми и мирно док га нешто не разјари, док га нешто не узнемири, узбуди да он крене у акцију.

С.П. А симболика тубе?

Д.Н. Симболика те тубе можда као део неког апарата за прислушкивање. По узору на анатомију нашег уха. Јер ту се разне ствари разоткрију баш прислушкивањем. Значи, један загонетан метафизички простор за сва времена. Јер на крају и ти проблеми, који се њима дешавају у Мордасову, то су проблеми са којима се и данас срећемо.

С.П. Колико је Ваше идеје у сценографији ове представе?

Д.Н. Ја јесам истерао један део свог, али у великој мери по договору са Егоном. Некако је то заједнички рад. И ја сматрам, пре свега, кад се човек определи да буде сценограф да онда ту не може стављати себе у први план. Јер постоји много, много одговорности према тексту, према редитељу, према глумцима. Ви морате да направите простор који мора да буде функционалан, који мора да задовољи све потребе мизансцена и глумаца. Да буде једноставан за коришћење. Осим ако се не тражи да посебно буде препрека нека.

С.П. Да буде саставни део представе?

Д.Н. Да. Тако да о неком мом посебном индивидуалном истицању не могу да кажем много зато што је то колективни рад. И да сам хтео да будем апсолутно самосталан уметник онда бих, можда, био сликар или вајар. У овом случају то је заиста наш заједнички труд и рад.

С.П. Који део у процесу рада на сценографији највише волите?

Д.Н. Најомиљенији део ми је да направим скицу или модел, и најтежи истовремено. После тога си „на коњу“, после је „лук и вода“.

С.П. Молим Вас, одговорите најсубјективније што можете.

Д.Н. Може.

С.П. Како сада оцењујете Ваш рад и сценографију на овој представи? Управо се завршила генерална проба.

Д.Н. Не знам шта да кажем. Управо чуо Егона који је рекао да је то на светском нивоу. Негде у суштини мислим да је то висок ниво. А наравно да ја приватно, кад сте ми рекли да баш најсубјективније одговорим, онда увек имам једну врсту задршке и увек у глави шта је ту још нешто могло да буде, и да се дода, и да

не буде. Тако да сам данас задовољан. Али рецимо прекјуче, а нисам нешто много променио од прекјуче, био сам незадовољан.

С.П. Рекли сте ми да сте били у фази преиспитивања.

Д.Н. Јесте. А претходних дана сам опет био задовољан. То иде тако некако, мало неуротично, горе-доле.

С.П. Да ли Вам као сценографу одговара рад у Новом Саду, у Српском народном позоришту?

Д.Н. Морам да споменем технички део израде декора и да кажем да ја јако волим Нови Сад јер Нови Сад има Комбинат. А Комбинат је за мене једна фабрика. Јер нема добре сценографије ако нема перфектне столарске радионице, браварске радионице, тапетарске, сликарске, вајарске. Тако да то Нови Сад, на срећу велику моју, има. И ја са радошћу овде долазим да радим. Јер кад нешто и компликованије смислим знам, сигуран сам и уверен да ће то овде бити изведено како ваља.

С.П. Које је Ваше мишљење о Егону Савину као уметнику?

Д.Н. Моје је веома високо мишљење о Егону као уметнику. Да је он заиста, у правом смислу те речи, један наш велики редитељ, који тачно зна шта хоће, који улази у суштину, у срж текста који ради, кључне ствари подвлачи. Да су му представе комплексне и комплетне у сваком сегменту. Почев од рада са глумцима, па преко рада са сценографом, костимографом. Музика. Подвлачим музика. Музика је саставни део сваке представе. Егон јако добро пронађе адекватне и тачне емоције. Ја полажем на музику много и мени је она врло битна у животу, па и у позоришту исто тако.

С.П. Када год радим интервју са позоришним људима питам исто питање на крају, те морам и Вас. Да ли имате неку поруку за младе позоришне људе?

Д.Н. За младе? Да буду што је могуће више искрени. Да не буду бахати и охоли, превише самоуверени. Јер то преиспитивање човек или има или нема. Просто се некако родиш тако да си вечно несигуран или опет да си вечно сигуран, па гомилу ствари, претпостављам, у таквој ситуацији ни не видиш. Прођу ти поред тебе. Тако да буду, колико могу више искрени према себи, а и према другим људима.

С.П. Хвала Вам пуно на разговору.

Д.Н. Молим, и други пут.

IV ИНТЕРВЈУ СА СНЕЖАНОМ ПЕШИЋ РАЈИЋ, костимографом представе *Ујкин сан*

С.П. 4. октобар 2006. године. Разговор после генералне пробе са костимографом *Ујкиној сна* госпођом Снежаном Пешић Рајић. Зато што смо ми на Ти морам да напоменем да ћемо на Ти водити разговор.

С.П.Р. На Ти, наравно.

С.П. Колико година радиш као професионални костимограф?

С.П.Р. У послу сам професионално већ једанаест година, од 1995. године када сам дипломирала на Факултету примењених уметности. Преко послова асистентских. Било је израда шешира, корсета. Сам костимографски посао читавих једанаест година. А интензивно, значи самостално као костимограф, односно као особа која потписује представе, око шест година.

С.П. Како је дошло до Твоје прве сарадње са Егоном Савином? Да ли сте се пре познавали?

С.П.Р. Не, нисмо се знали од раније. У ствари, моја колегиница Бојана Никитовић је са њим сарађивала, а ја сам радила шешире за низ његових представа. Ми се никад нисмо упознали до *Смртносног мојорисџике*, али смо се у ствари познавали путем рада.

С.П. Када Те је он позвао да сарађујете?

С.П.Р. У Атељеу 212 пре две године. То је био фебруар 2005. Заправо, Светозар Цветковић, управник, је предложио да ја радим *Смртносну мојорисџику* са Егоном. И то је наша прва сарадња.

С.П. И после су дошле..?

С.П.Р. После тога смо радили за БЕЛЕФ *Друшћивену ијру*, након тога смо радили *Шуму* Островског у Југословенском драмском позоришту и, ево, ово је наша четврта сарадња.

С.П. А како је текао ваш договор за *Ујкин сан*?

С.П.Р. Јој. Знаш како.. Када смо се договорили да ћемо радити састали смо се Егон, Дарко и ја, и ту смо направили неку прву концепцију како би то требало да буде. Која би то била атмосфера. Више смо причали о томе. Пошто ја кад радим увек имам неку своју инспирацију у сликарству, у неким својим емоцијама. Значи, ми смо прво направили причу како би то требало да изгледа у смислу осећања, заправо тих првих емоција, у смислу атмосфера. То су биле неке наше прве назнаке и шта би он волео да види. Заправо, прича је била о томе да су они сви, у том Мордасову, људи који живе неки свој мали монотон живот, повучен из читавог осталог света. Мордасов, муљ, *mode* на француском, кал, блато, да је једноставно

то сивило, читава та атмосфера је врло, врло замазана. И одатле смо кренули. Онда је мени временом, читањем текста, почела да се развија идеја како би то требало да изгледа. Наравно, како су текле пробе и договори, у мени је сазрела идеја како би то требало да изгледа заправо. Била је да сви ти људи, што се виде у представи, да све те жене, сви ти мушкарци имају једну ту тамно-мусаву-сиву-браон гаму коју повремено пресецају неки детаљи. Што у шеширима, да ли је то јарко нека црвена или зелена боја која тек свитне неке њихове жеље у животу. Они би нешто пожелели. Значи то је живот такав у муљу какав је, са неким осцилацијама и неким „моментима“ који се појаве негде. То ми је била идеја водиља.

С.П. Колико је Твога у тим костимима? На шта си јако поносна?

С.П.Р. Увек се направи концепција. Редитељ има ту своју емоцију, односно своје виђење комада. Поносна сам што сам успела да спроведем ту идеју. Морам да кажем да ја позориште не доживљавам као засебан рад редитеља, сценографа, костимографа, глумца. Ми смо тим! Онај ко хоће да се бави уметношћу и да каже: „Ја сам заслужан за то! Ја сам то..!“, онда се неће бавити оваквим начином посла. То је моје мишљење. Него ће сести и бавити се сликањем или већ правити костиме за изложбе и излагати то. Ја не могу да кажем сада колико је то моје. Моје је у смислу што сам ја то хтела да буде истерано, пошто сам ужасно педантна и ужасан детаљиста, помало филмски, а то воли и Егон. И ту смо успели некако да се нађемо. И та нека водиља истеривања детаља. Видећете костим истеран до детаља. Поносна сам на то што је направљена једноставно линија тог периода, епохе. Све глумице носе корсете и подсукње које се не виде.

С.П. Сем Зининог.

С.П.Р. Сем Зининог. И то је Егон инсистирао да се види, зато што би била грехота да се уопште не види. Све оне имају то испод читаво што им даје држање, што им даје став, начин седења, начин хода, начин опхођења. Комплетну појаву им потпуно мења. То је оно моје у неком том професионалном делу.

С.П. Који део костима највише волиш?

С.П.Р. Шешир! Морам признати да шешире јако волим и они су моја пасија. Јер када сам почела професионално да радим ја сам почела прво са шеширима. И то сам прво радила за моду. Заправо, морам да одам једну тајну. Ја нисам дипломирала на сценском костиму, него на савременом одевању. А онда сам открила позориште и позориште ме је, онако, просто „усисало“. Просто ме је „однело“. Ту сам заиста себе нашла, и једноставно схватила сам да ја не припадам моди него да припадам овом свету. Да је ово мој свет. Онда сам почела шешире да радим и, не знам ни ја како, препознавала сам неке ствари које нисам могла другде негде. Ја правим шешире. Не само осмишљавање шешира, него комплетна израда и кроз ту израду та емоција која изађе. Ја и даље волим да радим шешире, без об-

зира што имам на располагању модисткиње и друге људе који могу то да ураде. Моја пасија су шешири, а и детаљи.

С.П. Молим Те да најсубјективније оцениш свој рад на *Ујкином сну*? Сада је била генерална проба.

С.П.Р. Ајој! Не могу то да ти кажем. Мислим. Сада сам задовољна, после ове генералне пробе, иако то не волим да кажем. Била сам јуче, прекјуче, на претходне две-три пробе мало скептична: „Јој! Да ли ће ово ваљати? Да ли је ово у реду?“. Међутим, после ове ми је пао камен са срца.

С.П. Да ли Ти као костимографу одговара рад у Новом Саду, у Српском народном позоришту?

С.П.Р. Јако сам задовољна. Мислим да имају заиста врло професионалне људе, имају врло, врло добре радионице. С тим што морам да нагласим да су услови рада јако лоши. Људи су стварно изложени огромном притиску. То, наравно, није моја ствар. Ове сезоне је било јако пуно посла па су били исцрпљени, али су врло, врло добри кројачи и добри мајстори.

С.П. Које је Твоје мишљење о Егону Савину као уметнику?

С.П.Р. Јако ценим то што ради Егон. Пре свега ценим његову искреност. И мислим да искреност, и емоција уопште, коју Егон поседује и енергија уопштено говорећи, начин на који он приступа сарадницима, глумцима, начин на који он представља и проживљава те ликове за мене је фасцинантан. Ја се заиста дивим редитељу који улази у пројекат са комплетном визијом пројекта. И на врло сугестиван, и врло искрен и врло поштен начин успева да спроведе тај сан у сан.

С.П. Када год радим интервју са позоришним људима питам исто питање на крају, те морам и Тебе. Да ли имаш неку поруку за младе позоришне људе? Ти си и сама млада, али већ довољно дуго у професији.

С.П.Р. Па нисам баш ни млада, али хвала. Само могу да им поручим да буду искрени према себи, према послу. И да буду истрајни и стрпљиви пре свега. Не треба журити. Моје је искуство, и мислим да је то исправно, не зато што је моје, већ што је то исправан след ствари. Мислим да треба да се иде корак по корак. Не треба бежати од малих улога, не треба бежати од присуствовања пробама и других колега. Не треба бежати од свега тога. Треба, ако желите да се бавите позориштем, ако желите да будете део позоришног света, да будете што више у емоцијама и других и својим емоцијама. Да би могли нешто да досањате морате да проживите. То је оно што бих ја хтела да им пренесем.

С.П. Снежана, хвала Ти пуно на разговору.

С.П.Р. Увек.

ТЕАТРОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА

I ОСНОВНИ ИЗВОРИ

Архив и библиотека Српског народног позоришта – Нови Сад
Библиотека Академије уметности Нови Сад – Нови Сад
Библиотека Факултета драмских уметности – Београд
Библиотека Матице Српске – Нови Сад
Центар за позоришну документацију Стеријиног позорја – Нови Сад
Позоришни музеј Војводине – Нови Сад

* * *

Достојевски Фјодор Михајлович, *Најлејше љиче*, Петровград, ЛИБ, Ужице 2006.

„Ујкин сан“, Ф. М. Достојевски, драматизација, Егон Савин, библиотека СНП-а, Нови Сад
2006/07 бр. инвентара: 25930. Сингнатура: 3292

II ЛИТЕРАТУРА

а) КЊИГЕ

Аристотел, *О љесничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998.
Батушић Никола, *Увод у театрологију*, Графички завод Хрватске, Загреб 1991.
Брук Питер, *Празан љосиор*, Лапис, Београд 1995.
Венстен Андре, *Позоришна режија – њена естетска улога*, Универзитет уметности, Београд 1983.
Волк Петар, *Позоришни животи у Србији 1994/1986*, ФДУ Институт, Београд 1990.
Достојевски Фјодор Михајлович, *Књижевно-критички чланци; Пишчев дневник I*, ИРО „Рад“, Београд 1981.
Достојевски Фјодор Михајлович, *Пишчев дневник II*, ИРО „Рад“, Београд 1983.
Еко Умберто, *Како се љише диџломски рад*, Народна књига/Алфа, Београд 2000.
Жигон Стево, *Драматизације агаџиације*, Алтера, Београд 2003.
Иберсфелд Ан, *Чиџање љозоришџа*, Култура, Београд 1982.
Кабић Данило, *Досџојевски – лексикон ликова*, Прометеј, Нови Сад 2007.
Краљ Владимир, *Увод у драматургију*, Стеријино позорје, Нови Сад 1966.
Крчмар Весна, *Драматизације у времену*, Матица Српска, Нови Сад 2008.
Лазић Радослав, *Драмска режија*, Арс Лонга, В.Б., Београд 1985.
Лазић Радослав, *Речник грамске режије*, ГЕА/Академија уметности, Београд/Нови Сад 1996.
Лазић Радослав, *Театар – животи двочасовни*, Фото Футура и Ауторска издања, Београд 2007.

- Лазих Радослав, *Уметност режисерства*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2003.
- Ман Томас, *Есеји I–II*, Матица српска, Нови Сад 1980.
- Марјановић Петар, *Очима драматурга*, Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад 1979.
- Марјановић Петар, *Позориште или усуд непролазности*, ФДУ & Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2001.
- Марјановић Петар, *Закони театралога*, Стеријино позорје, Нови Сад 2006.
- Марјановић Петар, *Почеци српског професионалног националног позоришта*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.
- Марковиновић Мирјана, *Књижа о представи*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2008.
- Млађеновић Миливоје, *Сценске бајке Александра Појовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005.
- Набоков Владимир, *Есеји из руске књижевности*, Просвета, Београд 1984.
- Петров Александар, приређивач, *Роман*, Нолит, Београд 1975.
- Плеша Бранко, *Боје празнице*, Стеријино позорје/Академија уметности, Нови Сад 1990.
- Поповић Влада, *Закони из позоришта*, Српско народно позориште, Нови Сад 1982.
- Путник Јован, *Пролејмена за позоришну естетику*, Стеријино позорје, Нови Сад 1985.
- Ромчевић Небојша, *Ране комедије Јована Стерије Појовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004.
- Слоњим Марк, *Три љубави Досијевској*, Просвета, Београд 1981.
- Станисављевић Миодраг, *Етика и драма*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1977.
- Стефановски Горан, *Мала књижа замки*, Стеријино позорје, Нови Сад 2009.
- Финци Ели, *Више и мање од живота: Учесници из позоришта IV*, Просвета, Београд 1965.
- Хортно Ендру, *Ликови – основи сценарија*, Цлио, Београд 2004.
- Цвајг Штефан, *Неумари света I*, ИРО Рад, Београд, 1983.

6) РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

- Вукадиновић Маја, „Литература већа од живота / Драматизација је аутентично уметничко дело“, *Лудус*, бр. 68–70, Београд, 15. децембар 1999, 12.
- Глигорић Велибор, „Драматизација приповедачке прозе“, Стеријино позорје, Нови Сад 1997, 263–267. (Објављено у *Књижевним новинама* 01. јануара 1963. у Београду.)
- Димић Ивана, „Драматизација – шта је то?“, *Сцена*, бр.1, Стеријино позорје, Нови Сад 2002, 117–118.
- Дурман Растислав, „Мали есеј / Реч је о драматизацијама“, *Позориште*, бр.6, СНП, Нови Сад, 16. фебруар 1975, 11.
- Јовановић Рашко, „Дилеме / За или против драматизације (I)“, *Позориште*, бр.1, СНП, Нови Сад, 14.октобар 1969, 7.
- Јовановић Рашко, „Дилеме / За или против драматизације (II)“, *Позориште*, бр.2, СНП, Нови Сад, 18. новембар 1969, 7.
- Јовановић Рашко, „Драматизације – стварност савременог позоришта“, *Сцена*, бр.2, Стеријино позорје, Нови Сад 1981, 3–12.

- Мандић Тијана, „Креативност као судбина/Психолошки портрет уметника“, Зборник радова факултета драмских уметности, бр. 3, Београд 1999, 311–354.
- Марјановић Петар, „Неостварени митски сан у драми савремене осећајности“, *Театрон*, бр.121/122, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2002/2003, 23–37.
- Марјановић Петар, „Егон Савин у четири чина“, *Театрон*, бр. 142, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2008, 89–94.
- Младеновић Ранко, „Драматизовање Достојевског“, *Мисао*, св. VI-XII, Београд, 1 – 16. август 1920, 1117–1127.
- Павис Патрис, „Драмски текст према позоришном“, *Сцена*, бр.2, Стеријино позорје, Нови Сад 1985, 35–38.
- Путник Јован, „Треба ли драматизовати роман“, *Правда*, Београд, 04. јануар 1936, 7.
- Скурњик Јадвига, „Драматизација као сегмент позоришног дела, Преглед проблема“, *Зборник Маџице српске за сценске уметности и музику*, бр.4–5, Матица српска, Нови Сад 1989, 161–174.
- Ћирилов Јован, „Поводом узвика: Доста драматизација!“, *Позоришни животи*, бр. 19–20, Београд, децембар 1962, 15–16.
- Ћирилов Јован, „Позориштарије / Драматизација или адаптација“, *Полиџика*, Београд, 20. јули 1996, 20.
- Ћирилов Јован, „Театралије / Драматизовати себе или се“, *Књижевне новине*, бр. 704, Београд, 15. фебруар 1986.
- „Наши романи као драме“, *Позоришће*, бр.8, Београд, 23. октобар 1933.

в) ПУБЛИКАЦИЈЕ

- Годишњак позоришта Србије 1987/1988*, Стеријино позорје, Нови Сад 1989.
- Годишњак позоришта Србије 1988/1989*, Стеријино позорје, Нови Сад 1990.
- Годишњак позоришта Србије 1990/1991 и 1991/1992*, Стеријино позорје, Нови Сад 1993.
- Годишњак позоришта Србије 1993/1994 и 1994/1995*, Стеријино позорје, Нови Сад 1996.
- Годишњак позоришта Србије 1995/1996*, Стеријино позорје, Нови Сад 1997.
- Годишњак позоришта Србије 1996/1997*, Стеријино позорје, Нови Сад 1998.
- Годишњак позоришта Србије 1997/1998*, Стеријино позорје, Нови Сад 1999.
- Годишњак позоришта Србије 1998/1999*, Стеријино позорје, Нови Сад 2000.
- Годишњак позоришта Србије 1999/2000*, Стеријино позорје, Нови Сад 2001.
- Годишњак позоришта Србије 2000/2001*, Стеријино позорје, Нови Сад 2002.
- Годишњак позоришта Србије 2001/2002*, Стеријино позорје, Нови Сад 2003.
- Годишњак позоришта Србије 2002/2003*, Стеријино позорје, Нови Сад 2004.
- Годишњак позоришта Србије 2003/2004*, Стеријино позорје, Нови Сад 2005.
- Годишњак позоришта Србије 2004/2005*, Стеријино позорје, Нови Сад 2006.
- Годишњак позоришта Србије 2005/2006*, Стеријино позорје, Нови Сад 2007.
- Годишњак позоришта Србије 2006/2007*, Стеријино позорје, Нови Сад 2008.
- Годишњак позоришта Србије 2007/2008*, Стеријино позорје, Нови Сад 2009.

Весна Гргинчевић, прир., *Библиографија часописа „Сцена“ 1965 – 2005*, Стеријино позорје, Нови Сад 2006.

Зборник радова Факултета драмских уметности, Факултет драмских уметности, Београд 2008.

Радловић Ксенија, *Режије Дејана Мијача на сцени Југословенској драмској позоришта: национална драма, 1977 – 1996*, Београд 2000. (Библиотека Факултета драмских уметности Београд, бр. 12/6)

III ДРАМАТИЗАЦИЈЕ

„Ујкин сан“, Ф. М. Достојевски, драматизација, Слободан Стојановић (Лични архив Егона Савина)

„Ујкин сан“, Ф. М. Достојевски, драматизација, Душан Јовић (Лични архив Егона Савина)

„Ујкин сан“, Ф. М. Достојевски, драматизација, Бранко Плеша (Лични архив Сенке Петровић)

„Ујкин сан“, Ф. М. Достојевски, драматизација, Ана Јајчанин, библиотека СНП-а, Нови Сад 1997, бр. инвентара: 25633. Сингатура: 1652.

IV РЕЧНИЦИ

Речник књижевних термина, Институт за књижевност и уметност у Београду, Нолит, Београд 1986.

Речник књижевних термина, друго допуњено издање, Институт за књижевност и уметност у Београду, Нолит, Београд 1992.

Иберсфелд Ан, *Речник кључних термина позоришне анализе (I), Сцена*, бр. 5–6, Стеријино позорје, Нови Сад 1996, 132–144.

Иберсфелд Ан, *Речник кључних термина позоришне анализе (II), Сцена*, бр.1–2, Стеријино позорје, Нови Сад 1997, 112–132.

Здравковић Милован, *Речник основних позоришних појмова*, Народно позориште/Алтера, Београд 2007.

Клајн Иван, Шипка Милан, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад 2007.

Шехалић Стана, прир., *Лексикон страних речи*, ЈПЈ, Земун 2007.

ПОГОВОР

Пеџар Марјановић

О књизи Сенке Петровић *Реконструкција насџанка ѓредсџаве „Ујкин сан“* Ф. М. Досџојевској у режији Ејона Савина и ѓродукцији Срјској народној ѓозоришџа из Новог Сада.

Повољна околност за театролошку ваљаност књиге Сенке Петровић било је то што је она током рада на представи *Ујкин сан* у Српском народном позоришту била асистент редитељу Егону Савину. Чињеница да је редитељ био и драматизатор и адаптатор за сцену прозног дела Достојевског *Ујкин сан* упутило је ауторку да се најпре бави анализом процеса драматизовања текста ове приповетке.

Петровићева је драматизацију третираола као редитељев предложак за представу, служећи се компаративним интердисциплинарним театролошким методом који се у овом веку све чешће примењује приликом анализе драмских текстова (користила је сазнања више научних дисциплина: теоријске драматургије, теорије књижевности, естетике позоришта, историје и социологије позоришта).

Она је тачно запазила да је Савин основни ток драматизације засновао на лику Марије Александровне Москаљове и њеној тежњи да свој положај у друштву уздигне у материјалном и духовном смислу (основни ток радње, ликови и њихови односи). При том је наглашено истакла његову жељу да у што већој мери сачува изворни текст писца (особени хумор, иронија, гротескност ситуација и дијалога). Неопходна скраћивања текста, промене у редоследу речи, претварање наративних делова приповетке у дијалоге, драматизатор је вршио искључиво са циљем да оствари што природнији говор и одговарајући ритам сценских призора. Петровићева се бавила и наизглед ситним детаљима: пратила је све промене текста које су настале током свих проба и прецизно их забележила под ознаком *годаџо* и *ѓреџворено* – објашњавајући да су те промене биле дело самих глумаца. [...]

Користећи сазнања о савременим методама анализе драмских дела стечена на предавањима свог ментора др Небојше Ромчевића, Петровићева је посебну пажњу посветила анализи начина на који је Савин простор и време у приповеци Достојевског преиначавао у драматизацији у драмске елементе. Најпре је анализовала простор у приповеци Достојевског, а затим у драматизацији и представи *Ујкин сан*. Истичем театролошки документовану анализу *сценској ѓросџора* (реч је о једином јасно дефинисаном простору – салону у кући Марије Александрове у учмалој паланци Мордасову; тај јавни простор у приватној кући, окружен

другим собама, погодан је и за посматрање и за прислушкивање, те се у њему збива радња представе видљива публици). С истом пажњом анализовани су и *џросџор радње* (где се у садашњости дешавају, или су се у прошлости дешавали, догађаји које публика не види на позорници) и *џросџор фикције* (измишљене или реалне локације које се јављају у машти ликова овог дела Достојевског).

Други део књиге посвећен је реконструкцији настанка представе *Ујкин сан*. Петровићева је пратила све етапе рада на представи, али посебно истичем начин на који је анализиран ликовни оквир представе. Користећи на особен начин анкетни метод (у европској театрологији познат по радовима др Андре Венстена, а у јужнословенској једног од његових следбеника др Радослава Лазића), она је омогућила ауторима (сценографу Дарку Недељковићу и костимографкињи Снежани Пешић-Рајић) да говоре о настанку свог дела.

Сценографију представе *Ујкин сан* маркантно и метафорично обележавају – салон у облику тубе за слушање и велика глава носорога. Аутору књиге сценограф је открио суштину своје замисли. Носорог подсећа на ликове Марије Александровне Москаљове и њене кћери Зине. Обе сањају о бољем животу, а да би га оствариле крећу у акцију која личи на напад носорога. Туба је симболични знак апарата за прислушкивање: почеци и разрешења многих сукоба у Мордасову разоткривају се прислушкивањем. Недељковић скреће пажњу и на гнездо ластавице (мали сценски знак наглашено осветљен током целе представе). Када Зина напушта свој дом, она личи на ластавицу која је одлетела из свог гнезда и отишла у неке друге крајеве. Документарну вредност књиге подижу фотографије макета декора, копије тлоцрта и цртежи кулиса са свим прецизно назначеним димензијама, коју је сценограф уступио ауторки. Петровићева не пропушта да подсети и на димензије сцене „Пера Добриновић“ на којој је представа постављена: ширина 30 m, дубина 22 m, дубина просценијума 4 m, висина 8 m.

Реквизити у представи су малобројни, реалистични и у функцији карактера ликова. Ауторка је била у прилици да запази и детаљно опише како глумци користе реквизите и да су у представи коришћени и реквизити који се у драматизацији не помињу. Реч је о предметима које су глумци сами тражили ради боље карактеризације ликова и који су се тек у раду на пробама „показали као неопходни и сврсисходни“.

Од костимографа Снежане Пешић Рајић ауторка је сазнала да је током проба и разговора са редитељем у њој сазревала идеја како да изгледају костими жена и људи који круне време својих испразних живота у особеном сивилу и муљу. Зато сви ликови у представи, и мушкарци и жене, „имају једну тамно-мусаву-сиву-браон гаму коју повремено пресецају неки детаљи“. Наводећи пример шешира женских ликова, она истиче да јаркоцрвена или зелена боја откривају искре неких њихових неостварених жеља у животу. „Мушки ликови су обучени у

стилу епохе: кошуља, панталоне, прслук, реденгот или сако. Кнез има камашне на ципелама, док је Гришка без прслука и има чизме уместо ципела.” Фотографије предлога за коришћени материјал, скица костима и сцена из представе део су личне архиве Снежане Пешић Рајић. Њен је и избор фотографија и копије скица костима и дозвола да ауторка може да их користи као документацију своје књиге.

У сажетом поглављу о музици у представи сазнајемо неколико карактеристичних информација: избор музике за своје представе Егон Савин бира сам (осим у ретким изузецима када је оригинална музика неопходна); музика у овој представи била је од истог композитора; редитељ без колебања верује да уз Достојевског иде Петар Илич Чајковски; једини изузетак била је сцена у којој Зина заводи Кнеза (она на клавиру свира романсу *Ja вас љубил* – стихови А. С. Пушкина, композитор А. Алибаев). Нешто дужим наводом који следи желим да покажем висок ниво професионалности Егона Савина (који ништа не препушта случају) и темељност коју Петровићева показује приликом реконструкције његове представе. „После сцене Марије и Мозгљакова, када га она убеди да је брак између Кнеза и Зине добар и за његову корист, Марија Александровна остаје сама. Седећи са чашом шампањца у рукама уместо реченице: ‘Испратила сам једног глупака, остали су други’ почиње музика *The Seansons: June*, Петра Илича Чајковског (The Very Best of Tchaikovsky, 1988–2003 Naxon Rights International Ltd, cd 2). Та сцена је крај првог дела представе. Пушта се део композиције од пете секунде. После тачно једне минуте, гаси се светло на Марији и почиње промена сцене. Уноси се кревет и ноћна посуда на средину просценијума за сцену Кнеза и Мозгљакова. Нумера је искоришћена до минуте и тридесет пет секунди, и на музичком диску за представу копирана и умиксана (да крене испочетка), ако се деси да намештање сцене потраје дуже. Са светлосним штимунгом за следећу сцену музика се утишава, или како се у позоришном жаргону каже *исцури*.”

И најстарији живи српски театролози истичу да, поред дубине концепта, позоришног начина мишљења и ничим неспутане осећајности, редитеља Егона Савина одликује озбиљан рад са глумачким ансамблом. Ауторка нас обавештава да се редитељ током рада са глумцима детаљно бавио тумачењем приче и ликова. На првој проби прочитао је збир својих истраживања о Достојевском (посебно део под насловом *Људи Достојевској*). Као најкорисније за рад на представи навео је радове Томаса Мана (*Есеји I и II*), Штефана Цвајга (*Немири свећа*) и Максима Горког (*Драматика Достојевској*).

Ауторка је регистровала да је од прве пробе са глумцима текст драматизације (број и распоред реплика), структура сцена и број ликова био мењан. Она је анализовала све те промене потврђујући да су оне имале функционални значај и да су настале током проба као последица сценског промишљања ликова и композиције целине представе.

Пробе за столом биле су особена драматуршка радионица. Редитељ је очекивао да сваки глумац изнесе предлог корекције свог текста или неког дела драматизације. Ауторка не пропушта да примети да то понекад није ишло. Предраг Ејдус је желео да користи превод Десанке Максимовић, зато што му се „много више свиђа и одговара при изговору“, али је редитељ од тог превода прихватио само једну реплику, верујући да је тај превод архаичан и мање разумљив савременом гледаоцу од превода др Милосава Бабовића. Ејдус је истрајао у жељи да уместо речи „перика“ изговара „власуља“.

Глумцима се ауторка бавила само на посредан начин. Тако сазнајемо да је Савин одлучио да *Ујкин сан* постави у Новом Саду, пре свега због lika Марије Александровне и жеље да га тумачи глумица Гордана Ђурђевић Димић. Открива, за наше прилике неубичајен, гест једног младог даровитог глумца. На другој мизансценској проби глумац Дејан Средојевић (тумач lika Васје) захвалио се на позиву и сарадњи и вратио улогу. Схватио је да неће моћи да изнесе ту улогу онако како ју је редитељ замислио и није желео да због њега представа буде слабија. Том приликом није се чула ниједна некоректна реч између редитеља и глумца. Разговор је, према Средојевићевој жељи, обављен пред целом екипом. Ауторка у прилогу књиге наводи стотине сугестивних и живописних редитељевих индикација глумцима („Треба унети несрећу на сцену. ИСТИНУ.“) и његово *форшиловање моћивација* – али то не илуструје глумачим реакцијама и резултатима.

Зато, упркос завидне темељности и ентузијазма којом је прожета цела књига Сенке Петровић, читалац ће зажалити што у њој недостаје један од битних делова реконструкције представе *Ујкин сан*: анализа степена успешности глумачких остварења. Дозвољавам себи основану претпоставку да ауторка књиге – глумица која је завршила Академију уметности у Новом Саду и у време сарадње на представи и писања књиге (њен мастер рад одбрањен је на Факултету драмских уметности у Београду) била без сталног ангажмана у позоришту – није имала смелости да се упусти у критичку анализу овог сегмента представе. То потврђује и њено образложење изостављања ове анализе: „О достигнућима глумачких креација није писано јер сам заузела став да је то увек подложно полемици. Зна се да је глумачка игра нестална константа, колико год добри глумци играли. Обавезна сам да напоменем да овим ставом не желим да умањим значај њихових уметничких достигнућа, већ се ограђујем због велике дозе субјективности коју имам због активног учествовања и константног посматрања начина на који су градили своје ликове и односе.“

Разуме се да многобројне врлине ове књиге знатно наткриљују овај недостатак. Да на крају поменем и детаљ који карактеристично илуструје ову књигу. Није ми познат рад у српској театрологији у којем је тако прецизно наведено трајање свих фаза рада на представи. Ауторка, као непосредан сведок,

утврдила је да је рад за столом током девет проба трајао 29 сати и 43 минута. Постављање мизансцена и распоредне пробе, са прогонима и генералним пробама, обављено је на четрдесет једној проби које су трајале 130 сати и 20 минута (укупно време рада, условно речено, трајало је шест дана, шеснаест сати и три минута). Премијера је трајала један сат и четрдесет седам минута. Три аплауза на отвореној сцени добила је Гордана Ђурђевић, а аплауз на крају представе трајао је шест минута и није урачунат у време трајања премијере.

У Београду, 17. септембра 2015.

Сенка Петровић
САН ОД 6 ДАНА, 16 САТИ И 3 МИНУТА

Издавач
СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
Позоришни трг 1
Нови Сад
www.snp.org.rs

За издавача
др Зоран Ћерић, управник

Рецензент
Петар Марјановић

Уредник
Александар Милосављевић

Обликовање
Соња Видаковић Савић

Технички уредник
Ђорђе Лабат

Компјутерски слој
Љиљана Билбија

Штампа: ЈП Службени гласник

Тираж: 150

Издање реализовано по пројекту у области књижевности и издаваштва у 2021.
и објављено уз подршку Града Новог Сада.

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

792.027.2
792.01

ПЕТРОВИЋ, Сенка

Сан од 6 дана, 16 сати и 3 минута / Сенка Петровић. - Нови Сад : Српско народно позориште, 2021 (Београд : Службени гласник). - 124 стр. : илустр. ; 24 см. - (Едиција Из историје нашег позоришта)

Тираж 150.

ISBN 978-86-80951-48-5

а) Драматизација б) Театрологија

Повољна околност за театролошку ваљаност књиге Сенке Петровић било је то што је она током рада на представи *Ујкин сан* у Српском народном позоришту била асистент редитељу Егону Савину. Чињеница да је редитељ био и драматизатор и адаптатор за сцену прозног дела Достојевског *Ујкин сан* упутило је ауторку да се најпре бави анализом процеса драматизовања текста ове приповетке.

Петровићева је драматизацију третирала као редитељев предлог за представу, служећи се компаративним интердисциплинарним театролошким методом који се у овом веку све чешће примењује приликом анализе драмских текстова (користила је сазнања више научних дисциплина: теоријске драматургије, теорије књижевности, естетике позоришта, историје и социологије позоришта). [...]

Други део књиге посвећен је реконструкцији настанка представе *Ујкин сан*. Петровићева је пратила све етапе рада на представи, али посебно истичем начин на који је анализиран ликовни оквир представе. Користећи на особен начин анкетни метод (у европској театрологији познат по радовима др Андре Венстена, а у јужнословенској једног од његових следбеника др Радослава Лазића), она је омогућила ауторима (сценографу Дарку Недељковићу и костимографкињи Снежани Пешић-Рајић) да говоре о настанку свог дела.

Из рецензије Петра Марјановића

Спуштањем завесе одиграна представа улази у историју, а *Ујкин сан* Достојевског, у драматизацији и режији Егона Савина, исписује неке од најлепших страница новије повести СНП-а. Књига Сенке Петровић, практично настала на Савиновим пробама, сведочанство је о настанку сјајне представе, о раду редитеља чији је ангажман дубоко везан са СНП-ом и, коначно, о важном периоду у повести овог театра.

Александар Милосављевић

