



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Докторске студије - драмске и аудиовизуелне уметности

Докторски уметнички пројекат

**Симфонија Црњански - драмски потенцијал
језика Милоша Црњанског као полигон за развој
говорне вештине глумца**

МЕНТОР

др Дијана Марковић, ред.проф.

КОМЕНТОР

др ум. Срђан Карановић, ред.проф.

КАНДИДАТ

Ђорђе Марковић

индекс број 11/2020

Београд, 2022.

САДРЖАЈ

Апстракт	1
Abstract.....	2
Увод	3
I Основна полазишта	
1. Музикалност језика Црњанског	7
2. Три фазе у стваралаштву писца	10
3. Глумачко транспонованье писаног у говорни израз.....	16
4. Од звучања ка значењу - магични реализам.....	19
II Од теоријске анализе језика Црњанског ка тексту представе	
1. Семантички ниво одабраних дела	23
2. Језичко-стилски оквир и његова примена у говору глумца.....	29
3. Морфолошка и фонетска анализа на примеру одабране грађе.....	34
4. Анализа слободног стиха - драмски и говорни потенцијал	41
5. Лично и исповедно у делу писца и њен значај у сфери говорне поруке	48
III Структура текста представе.....	51
1. Суматраизам Црњанског - формални и практични значај за одабир дела	51
2. Трансформација монолошког облика у дијалошки	58
3. Организовање чинова у представи	67
Човек ратник	68
Човек љубавник	70
Човек изгнаник	71
4. Принцип одабира ликова и њихова функција у представи.....	73
Лик Милоша Црњанског.....	73
Лик ратног друга (Лаца Иланчанин)	75
Лик Пије де Валмаране	78
Лик Виде Црњански	80
Лик господина Ридлија	82
Лик Случај комедијант.....	82
4. Појава цикличности и њена примена у структури текста.....	85

IV Практичан рад на представи

1.	Дикцијска анализа текста	87
	Хоризонтала говорне изјаве	88
	Фигура компарације.....	94
	Фигура контраста.....	95
	Фигура градације.....	97
	Вертикала говорне изјаве.....	100
	Интонација.....	101
	Интензитет.....	103
	Ритам.....	104
2.	Редитељска поставка.....	105
	Пролог	106
	Први чин - ров у Галицији.....	106
	Други чин - римски дом.....	107
	Трећи чин - лондонски собичак	107
	Епилог - симболика моста	108
3.	Остали елементи позоришне представе и њихова функција	109
	Реквизита и њена примена у представи	109
	Костим - идеја и примена	109
	Светло	110
	Закључак	111
	Литература	113
	Прилози	
1.	Има ли „Симфоније” без симфоније? - реч композитора	116
2.	Реч публике - два утиска	118
3.	Плакат представе „Симфонија Црњански“.....	121
4.	Текст представе „Симфонија Црњански“	122
	Биографија аутора.....	161

Апстракт

У овом докторском уметничком пројекту аутор се бавио истраживањем драмског потенцијала језика Милоша Црњанског као полигона за развој говорне вештине глумца. Истраживање се темељило на бази језичко-стилских особености литерарног израза и откривању потенцијала аутопоетике Милоша Црњанског у циљу обогаћивања говорне вештине глумца. Оригиналношћу пишевог стилског израза на пољу језика читава се кроз мелодиозност и ритам његове реченице, обогаћене несвакидашњим језичким облицима и фонемама у примени стилских фигура и осталих лингвистичких образаца. Богатство боја, слика, звукова, репетиција и рефрена којима се служи Црњански у својом делима, са револуцијом које је донео на плану синтаксе, постале су огледно поље за истраживање и примену бројних могућности глумачког говорног исказа. Присутност лирских мотива у прози, као и прозног исказа у поезији, кроз анализу слободног стиха, такође се указало као моћно оруђе за испитивање и развој говорне вештине глумца. Дикцијска анализа са свим својим законитостима била је основа на којој се градио особени говорни стил са намером да се моделује и трансформише на тај начин да буде близак магичном реализму, као посебном поджанру у теорији књижевности. Крајњи циљ овог докторског уметничког пројекта је представа „Симфонија Црњански”. Представа је замишљена у ширем смислу као животна драма једног човека са примесама надреализма. Суматраизам као посебни крак експресионизма био је један од критеријума за одабир литерарне грађе која је нашла своје место у драмској структури представе. Сходно томе, окосницу драмског штива „Симфоније Црњански” чинила су следећа остварења: *Дневник о Чарнојевићу*, *Код Хиперборејаца* и *Роман о Лондону*, као и поједини сегмент из *Сеоба*, *Друге књиге Сеоба* и *Аптеозе*. Поред поменутих прозних дела, у коначни текст представе синтетисана су и одабране лирске песме и поеме. Присуство фрагментарности као и цикличности у појединим делима Милоша Црњанског послужили су као путоказ за формирање драмске структуре представе кроз три чина - човек ратник, човек љубавник, човек изгнаник. Аутор истиче да су поменута три чина уједно и огледало три литерарне фазе и животне етапе Милоша Црњанског. Трансформација на пољу дијалогских деоница у литерарном развоју писца, допринеле су да се испита однос монолошког и дијалогског казивања кроз практичан рад на представи.

Кључне речи: говорна вештина глумца, драмски потенцијал, музикалност језика Милоша Црњанског, фрагментарност, циклична структура, синтаксичка особеност, слободан стих.

Abstract

In this doctoral artistic project, the author investigated the dramatic potential of Miloš Crnjanski's language as a training ground for the development of the actor's speaking skills. The research was based on linguistic and stylistic peculiarities of literary expression and the discovery of the potential of Miloš Crnjanski's autopoetics in order to enrich the speaking skills of the actor. Originality of the writer's stylistic expression in the field of language can be read through the melodiousness and rhythm of his sentence, enriched with unusual language forms and phonemes through the implementation of stylistic figures and other linguistic patterns. The abundance of colors, images, sounds, repetitions and choruses used by Crnjanski in his works, along with the revolution he brought in terms of syntax, became a testing ground for research and implementation of the numerous possibilities of actor's spoken expression. Presence of the lyrical motifs in prose, together with prose utterances in poetry, through the free verse analysis, also proved to be a powerful tool for examining and developing the actor's speaking skills. Diction analysis, with all its regularities, was the foundation upon which a particular speaking style was built, with the intention of modeling and transforming it in such a manner that it would become closely similar to magical realism, which is a special subgenre in literary theory. The ultimate goal of this doctoral artistic project is a play "*Symphony Crnjanski*". In a broad sense, the play is conceptualized as one man's life drama with a touch of surrealism. Sumatraism, as a distinct branch of expressionism, was one of the criteria for selecting the literary material which found its place in the dramatic structure of the play. Accordingly, the foundation of the dramatic reading "*Symphony Crnjanski*" was made up of the following works: *The Journal of Čarnojević*, *At Hyperboreans* and *A Novel of London*, as well as certain segments from *Migrations*, *The Second Book of Migrations* and *Apotheosis*. In addition to the above-mentioned prose works, selected lyrical poems and epic poems were synthesized into the final text of the play. The presence of fragmentation together with cyclicity in certain works of Miloš Crnjanski served as a guide for the play's formation of the dramatic structure through three acts - a warrior man, a lover man, an exile man. The author implies that the three acts are also a mirror of the three literary phases and life stages of Miloš Crnjanski. Transformation of dialogue sections within the writer's literary development contributed to examining the relationship between monological and dialogical storytelling through practical work on the play.

Keywords: actor's speaking skills, dramatic potential, Miloš Crnjanski's language musicality, fragmentary quality, cyclical structure, syntactic particularity, free verse.

Увод

Свет писаног језика је једно бескрајно поље, подложно неминовним и неопходним променама, склоно константним преобликовањима и огледима, кроз освајање нових лингвистичких поступака и образаца. Ове особености у још већој мери важе за свет говора, јер се управо говором писани језик отелотворује и своје највише домете остварује у уметничком говору глумца. Полазећи од питања како активирати развој говорне вештине, кренуо сам од претпоставке да је за такав задатак најбоље одабрати раскошан језик великог писца, који је захвалан за опсежно истраживање и практичну примену кроз високо захтеван, уметнички говор. Сматрам да је терен на којем се у највећој мери може спровести овај оглед управо језик Милоша Црњанског. Област којом намеравам да се бавим, јесте област говорног обликовања. Крајњи циљ, када је анализа и практична примена његовог језика у питању, јесте развој говорне глумачке вештине кроз откривање драмског потенцијала језика.

Специфичност језичког израза Милоша Црњанског не престаје да инспирише лингвисте и теоретичаре књижевности, како на структуралном, тако и на формално-семантичком нивоу. Задатак који сам пред себе поставио био је да испитам драмски потенцијал језика Црњанског кроз реализацију говорног израза, да артикулишем и освестим промене које се дешавају у говору кроз стилске трансформације писца, и на крају да анализирам и то какав утисак оставља на примаоца говорне поруке глумачки обликован исказ овог језика. Следствено томе, указала се потреба да откријем какве то слике и осете, чулне манифестације и емоције буди код глумца драмски структурисан и спроведен кроз говорну радњу овакав језик.

Истражујући живот и дело Милоша Црњанског, нисам могао да се отмам утиску да је низ фактора, како историјско-књижевних, естетских, тако и оних биографских, утицало да се у нашој књижевности појави тако самосвојно и оригинално литерарно наслеђе, какво је оно које везујемо за писца *Сеоба*. Можда је управо Црњански она јединствена појава на простору нашег језика која је оставила подједнако вредне трагове у готово свим књижевним врстама и жанровима, трансформишући свој израз и стил у годинама свога стваралаштва, остављајући тако простор за разноврсна тумачења, питања, оспоравања и нове валоризације његовог великог књижевног опуса.

Једна од флоскула коју најчешће можемо чути када је литерарни рад овог великана у питању јесте да је Црњански и у прози лирничар. Ову лаконску класификацију и дефиницију не можемо узети здраво за готово, а да не приступимо

систематичној анализи његове обимне и вредне заоставштине, како оне прозне, тако и песничке. Пре свега морамо покушати да бар делимично дамо одговор на питање које су то законитости и литерарни вредносни системи онога што данас називамо „језик Црњанског”, и зашто је и дан данас његов опус инспиративна грађа за многобројне стручне радове у сфери лингвистике и њених феномена?

Пре почетка било какве опсежније формалне анализе, морао сам испитати историјски контекст у коме су настајала дела Милоша Црњанског и како се формирао тај специфичан стил, па слободно можемо рећи и једна епоха која се у највреднијим својим одсјајима управо читавала кроз достигнућа и особености његовог дела. Колики пут је морао прећи његов књижевни израз и стил од *Лирике Итаке*, преко *Дневника о Чарнојевићу*, па све до остварења као што су *Код Хиперборејаца*, *Роман о Лондону* и других? У којој мери се трансформисала синтакса књижевника и какав траг је ова појава остављала на читаоце, а са друге стране, у којој мери је постала изазов за глумца који је, следећи ове промене, морао исказати завидну вештину у сфери сценског говора.

Да ли се појава „лиричности прозе” и њене мелодиозности, флуидности, синтаксичких особености, језичких стилских фигура, интонативних потенцијала, може проматрати само у том смеру, смеру поетичног и лирског у прози, или се овај феномен стапања лирског и прозног може посматрати и у обрнутом правцу, прозно у поезији? Овај феномен посебно долази до изражаја у „слободном стиху” Милоша Црњанског, где се прозаичност поетског израза може посматрати и кроз монолошко и дијалогско казивање. У „координатном систему” онога што називамо језик Црњанског сматрам да смо дужни да истражимо оба ова векторска правца и њихово садејство и сагласје, јер само тако можемо почети са одгонетањем великог питања, како језик Црњанског може деловати на публику у позоришној сали, када се тај језик заодене драмском структуром и формом? Сматрам да је поље драмске и говорне потентности језика Црњанског изузетно богато и недовољно истражено.

Историјски гледано, Милош Црњански се огласио у нашој литератури у раздобљу које је наступило након епохе модерне. У периоду после завршетка Првог светског рата, велики број српских и југословенских уметника тражили су нове изразе и форме који су требали да послуже за артикулацију свих оних личних и друштвених превирања и изневерених нада у до тада важећим вредностима и идеалима. Романтизам и постромантизам са својим националним набојем, револуционарним идејама, окошталим лирским формама, као да је био превазиђен, потрошен и недовољно истинит за југословенске авангардисте. Стога и не чуди појава да су се готово бунтовно

и превратнички односили према овом раздобљу српског песништва. Како је епоха модерне била опште прихваћена и важећа у академским круговима до Првог светског рата, нови нараштај песника је дизао свој глас и против парнасовске педантне версификације, тражећи нови ритам, стил и екстазу. Међу уметницима који су у највећој мери делили ове ставове и идеје, нашли су се поред Милоша Црњанског и Растко Петровић, Станислав Винавер, Сибе Миличић, Драгиша Васић, Петар Добровић и други. Налазећи одговор за своју естетику и уметнички израз у делима руских футуриста и немачких експресиониста, књижевници и уметници са ових простора су успели да изнађу свој аутохтони стил и израз. На тај начин се у Југославији након Великог рата појављују и специфични кракови експресионизма, као што су динамизам, етеризам и суматраизам.

Сматрам да ни биографски оквир не сме бити занемарен, јер се у делу писца, на пољу лексике, уочава мноштво архаизама и позајмљеница који су специфичним тоналитетом обојили његово дело. Као да је вокабулар којим се књижевник служи у својим остварењима постао и необична мапа његових путовања и сеоба. На овај начин се честа промена пребивалишта указала не само као резервоар личног животног искуства, већ се дубоко отиснула и на његов језички израз.

Са друге стране, један од најдоминантнијих обележја опуса Милоша Црњанског јесте доживљај меланхолије и сете који се јављају код читаоца. Шта се дешава у нама када читамо неко од дела Милоша Црњанског у којима се наизглед ништа, или мало тога дешава? Да ли је онда, сходно томе, за доживљај који се буди у читаоцу заслужан пре свега језик и његово компоновање?

Појава да језик Црњанског заиста карактерише један несвакидашњи слој звучања, треперавости, мелодиозности, ритма и динамике, да га готово можемо „чути” када га читамо, један је од главних разлога који су ме подстакли да истражим говорни облик тог језика у сфери глумачког израза на сцени.

Други феномен којим сам се бавио јесте и сама синтакса, односно структура реченице Црњанског. Испресецана често бројним запетама, које можемо посматрати и као емоционалне и мисаоне меандре писца, реченица тиме постаје плодноносан терен на којем се, у значајној мери, могу унапредити говорне вештине глумца. Шта ће се десити ако запету у реченици посматрамо као крај говорног блока, а шта у оном случају када ту запету изоставимо? До којих граница се та његова често згуснута мисао или слика може рашчлањавати, и који говорни и значењски квалитет се тим поступком остварује?

Следећа значајна компонента која се појавила у оквиру овог истраживања јесте и учесталост дијалошких и монолошких облика казивања, односно наративног обрасца и управног говора у делима. Анализирајући прву фазу стваралаштва Црњанског, уочава се да се неуправни говор писца, или исказ у првом лицу, јавља као доминантан литерарни поступак (*Сеобе, Дневник о Чарнојевићу*), док у позној фази овај лични, наративни облик, уступа место фреквентнијем дијалошком облику казивања (*Друга књига сеоба, Роман о Лондону*). Како се овакви облици казивања и њихова смена и преплитање одражавају на пољу говорног обликовања у глумачкој игри и какве нове квалитете и могућности доносе?

Овим докторским уметничким радом намеравам да испитам у којој мери све поменуте вредности овог несвакидашњег језика могу утицати на развој говорне глумачке вештине на сцени.

I Основна полазишта

1. Музикалност језика Црњанског

У свом докторском уметничком пројекту пошао сам од претпоставке да је високо стилизовани литерарни израз једног писца драгоцена грађа за развој говорне вештине у уметности глуме. Узимајући у обзир чињеницу да је терминологија коју проналазимо у уметности музике у великом проценту сродна са појмовима које користимо у теоријско-уметничкој области дикције, истраживао сам могућности „музичких атрибута” језика Црњанског у глумачкој игри. Интензитет, интонација, темпо, ритам, гласност - нијансирањем ових говорних константи у вајању говорне изјаве, осваја се простор узбудљивог глумачког израза на сцени. Квалитативна и квантитативна употреба говорних константи може се проматрати и у делима музичке уметности, изузев боје гласа, која би пре свега припадала опери као жанру или неким другим облицима уметности певања. Синкретизам музичког и драмског, музичког и говорног израза, итекако је значајан за даљу анализу. Полазећи од претпоставке да је музикалност језика Црњанског, његова симфониичност, са свим својим акустичким обојењима, онај вредносни атрибут којим ћемо се служити да бисмо разоткривали и освајали сферу богатог глумачког говорног израза, ступио сам на терен транспонованга писаног у говорни исказ.

Милош Црњански је још у свом програмском есеју *За слободни стих* наговестио обресе овог синкретизма и проговорио по први пут о „новим формама” за које слободно можемо тврдити да су и до дан данас нове и свакако недовољно истражене. Почетну потпору за своју хипотезу, пронашао сам управо у овом есеју. Црњански по први пут у својој епохи, систематизовано и аргументовано, наводи разлоге због којих се писању мора приступити на нов, револуционаран начин и на семантичком и на структуралном нивоу. Он у својој поетичкој студији уводи нове термине који су за анализу и истраживање његовог језика били од велике користи. Наводим само неколико редова из овог вредног есеја:

„Изгубили смо под утицајем француске реторике, коју су они сами давно прегазили, лирски осећај. Изгубили смо осећај ритма. Требала нам је као дервишима у екстази лупа таламба. Не осећамо више да је ритам унутарња, а не спољашња ствар. Ритам доживљава дубоку обнову. То знају

они који су пратили борбу Дебисијеву. Он оставља фонетички физички ред и прелази у физички закон. Сваки ритам има свој садржај. То давно зна балет.”¹

А када поред питања ритма проговара о рими, Црњански истиче: „Требало би је осим тога испитати и са гледишта плеса, музике, који су до новог доба увек пратили лирске песме.”² Подсећањем на импресионистичког француског композитора Клода Дебисија (*Achille-Claude Debussy*) и истичући његово прегнуће у изналажењу новог облику музичког израза, писац позива да се на примеру ових трагања у музици изврши свеобухватна интервенција и на пољу ритма поезије. Дакле, Црњански је потпуно свестан неопходности синкретизма, музичког и песничког, па и прозног, што ће се испоставити како у његовој лирици, тако и у његовим романима и прози. Он истицањем особина балета наглашава нов идентитет и значај речи којима на овај начин додељује и кинетичка својства, тачније оживљава их у једном потпуно новом руху. Кад говори о подударности песничког и музичког израза, он се позива на инструменте и њихову некадашњу примену у интерпретацији поезије. Овај податак је показатељ да Милош Црњански пре свега вреднује значај казивања поезије, њеног отелотворења. Као да нам је хтео указати на чињеницу да песник новог доба треба да прихвати своју лирику за казивање, кроз активацију нових слојева звучања.

Која то још питања Црњански покреће у овом есеју која су утицала да се његов језички израз осмотри и кроз нове слојеве и појаве? Када проговара о ритму он, поред горе наведених тврдњи и апела, уводи и следеће изразе и синтагме: тон ритма, ритам мисли, екстаза, нови звук у ритму. Писац посебно истиче значај екстазе као феномена. Везује је и за расположење и за ритам, посебно истичући значај флуидности самог песничког израза. Уводећи нас у сферу значаја речи, он их посматра на нивоу даха, боје и трајања. Овај стваралац јесте остао песник и у прозном изразу, али то је управо она његова аутентична и доминантна вредност као писца коју сам са својим колегама истраживао кроз драмску форму и настајање представе „Симфонија Црњански”. Бројни су примери музикалности писаног исказа у делима овог ствараоца. Као аргумент овој тврдњи послушајмо само уводне речи путописа *Љубав у Тоскани*:

¹ Милош Црњански, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983.

² Исто.

„Полазимо у небеса Италије што стишавају и љуљају варваре. Страст која подједнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крила буба, измоздила је била и наша тела.”³

Трагајући за стилским фигурама којима се Црњански служи, неосетно сам ступио на терен и морфолошке и фонетске анализе. Важан оглед који смо извршили јесте и онај у којем смо испитивали учесталост асонанце или алитерације у речима и реченичним склоповима на примеру одабраног штива. Приликом овог језичког огледа, кроз практичну примену у говору, ансамбл је почео да посматра гласове као ноте а њихову комбинацију и формацију у једној речи као акорде. Посматрајући музичке атрибуте реченица, ансамбл је стекао утисак да изводи специфичну композицију која се „свира гласом и говором”. Задатак који смо пред себе поставили био је и тај да се не упадне у замку заводљивог звучања и формалног, сувог интонирања језика Црњанског, јер би он на тај начин постао самоме себи сврха. Ову замку смо избегли глумачком, дикцијском анализом.

Компаративном анализом дошао сам до закључка да је учесталост репетиција и рефрена још један од музичких атрибута његовог језика. Врло често се понављају одређени мотиви или појмови, да ли као једна истакнута, посебно наглашена и графички издвојена реч, или као читаве синтагме, метафоре итд. Истражујући његове песничке домете у новој форми лирике, као и становишта на пољу есеја, схватио сам да је овај песник открио потпуно нов сегмент у вредновању поезије и феномена речи и на тај начин ме инспирисао да их истражим и на пољу говорног обликовања. Закључак до којег сам дошао истражујући његову аутопоетику и лирику јесте да је управо носивост речи, њихова вишеслојност, па неретко и вишезначност, сазвучје које се остварује у њиховом складу, плоносан терен на којем се могу активирати говорне вештине глумца. Поставио сам себи задатак да истражим максималну потентност музичких особености језика и могућност говорног израза, са циљем да се ове вредности литерарног поступка испитају у светлу глумачке говорне радње на сцени.

³ Милош Црњански, *Љубав у Тоскани*, Дерета, Београд, 2020.

2. Три фазе у стваралаштву писца

Сам Милош Црњански је истицао како постоје три фазе које су одредиле његов животни и стваралачки пут, формирајући особен језички израз којим се аутор уметнички легитимисао у свакој од њих. У једном од малобројних интервјуа које је поклонио Владимиру Буњцу, након повратка из емиграције, Црњански се одредио према свом стваралаштву као према једној позоришној представи, драми, која у себи садржи неколико чинова. На питање како објашњава метаморфозу коју је доживело његово дело од прве књиге песама и младалачки револтиране лирике, па све до оног које је касније добило обрису резигнације и меланхолије, Црњански одговара „Цео мој живот је један театар, једна драма, фарса, трагикомедија, или само комедија, ако хоћете, која има неколико чинова.”⁴ Образлажући даље ову метафору, он ће свести своју духовиту опаску на једну врло упечатљиву слику, поредећи своју поезију са графиконом - барометром живота. Кретање скалачке тог барометра Црњански прати од *Лирике Итаке*, *Приче о Мушком* и *Дневника о Чарнојевићу*, именујући ту фазу првим чином своје животне драме. Поему *Стражилово* смешта у други чин, који је обојен меланхолијом и носталгијом за завичајем, док трећи види у другој својој великој поеми *Србија*, додајући му осећај бола и љубави према свом народу. Када у наставку ове компарације буде набрајао поменуте чинове свога стваралаштва и унутрашњег доживљаја света и стварности, он ће њима придружити и своју трећу, величанствену поему, *Ламент над Београдом*. Као закључак на овакав увид у сопствени рад и животни пут, Црњански ће проговорити, као да изриче пресуду над самим собом: „Финито! Четири чина једног живота. Театар: спустите завесу!”⁵

Наметнуло се питање, да ли ове фазе уметничког изражаја Милоша Црњанског могу да се примене и на остала његова дела, дела прозе? И под условом да могу, којим се то критеријумима морам водити да бих дошао до текста представе и његове припреме за говорну реализацију. Истражујући и премеравајући обимни и разнородни литерарни материјал који се преда мном нашао, пре свега сам се концентрисао на поменути критеријум и контекст по којем ће се та грађа селектовати.

Први и основни критеријум на основу којег сам одабирао дела, која су се нашао у драмској структури представе „Симфонија Црњански”, јесте онај који је у себи садржао трансформације на нивоу језичког стилског израза. Схватио сам да ће управо те мене

⁴ Владимир Буњац, *Дневник о Црњанском*, Београдски издавачко-графички завод, 1982, стр. 14.

⁵ Исто, стр. 15.

бити од пресудног значаја за испитивање и говорно обликовање високо захтевног глумачког израза. У оквиру ове свеобухватне анализе истражио сам и историјски књижевни контекст, биографски оквир, као и питање утицаја других уметника на штиво Милоша Црњанског. Циљ је био да пронађем управо ону особеност коју називамо језик Милоша Црњанског. Током ове анализе неосетно сам почео да испитујем и мерим количину уплива лирског и поетског у прози, као и оног слободнијег, независног - прозног у лирици, посебну пажњу посвећујући њиховој симбиози и природи те симбиозе. Управо је природа и начело те симбиозе била она вододелница која је омеђила границе чинова представе „Симфонија Црњански”.

Помену сам већ какву је промену на фону језичких знакова и особености доживео један од највећих српских романа, настао из пера овога човека. У питању су *Сеобе* и *Друга књига Сеоба*. Без обзира што се ова дела тематски нису нашла у одабраној грађи која је послужила за реализацију позоришне представе, посебно смо их изучавали на феноменолошком нивоу. Она су нам послужила као својеврсни показатељи трансформације књижевној израза писца, па самим тим и могућих говорних обликовања код глумца. Из овог разлога користио сам само поједине сентенце из *Сеоба*, компонујући их и придружујући их оној централној грађи за настанак представе.

Црњански у својој првој фази стваралаштва готово да у потпуности искључује дијалогске сегменте, замењујући их класичним наративним поступком, што је посебно уочљиво у делима *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе*. Наметнуло се питање, шта је оно што ће ми послужити као критеријум за драматизацију у процесу настанка текста првог чина представе, јер ми је замисао била да чинови, сваки понаособ, буду огледало поетичких трансформација Црњанског. Истражујући сваку фазу појединачно, схватио сам да је употреба разноликих језичких фигура у различитим делима она појава која ће ми омогућити да сваком чину представе дам своју особену боју, тон и форму, где ће глумци у говорном прилагођењу пратити те трансформације у игри и бити активни сведоци тих промена на пољу језика.

Ако је песник *Стражилова* углавном лирским остварењима наменио да буду камени међаши те три фазе стваралаштва, која би то прозна дела могла да одреде те границе, и на идејном и на естетском нивоу? Основно питање је, дакле, које су се то промене дешавале у језичком поступку којим се писац служио и у својим прозним донетима? Испитати промене које су се догађале у лингвостилистичком оквиру и на који начин ће се те промене читавати у говорној реализацији глумца, био је први задатак којим сам се бавио.

Други ниво обраде и одабира дела био је семантички план, који је одредио границе међу догађајима, односно чиновима. Последњи, али не мање значајан план је онај биографски, кроз којих сам покушао да осветим тај лични, исповедни тон аутора у његовом делу. Схватио сам, користећи се оваквим поступком, да је нужно именовати те три фазе на такав начин да оне искажу диференцијацију језичког поступка Милоша Црњанског, са задатком да прате и животни пут самога писца.

Прва фаза је она послератна, период где појединац остаје усамљен, беспомоћан и резигниран, али у исто време са осећајем пркоса и бунта, како пред трауматично проживљеним ратним годинама, тако и пред бројним традиционалним канонима који су вредели до тог рата. Резултат такве једне емулзије, био је парадоксални спој унутрашњих превирања појединца - сетни револт, или резигнирани бунт. Изразити бунтовни нагон и непристајање на постојећи поредак у друштву, са осећајем беспомоћности. То „сетно” је Црњански у највећој мери исказао на језичко-стилском плану. Служећи се архаичним глаголским облицима, као и изразима, он је и на лексичком и на граматичком нивоу, успео да нам донесе свет у коме све одјекује недохватном прошлости и неумитном предодређеношћу страдања појединца и његовим несналажењем у затеченом поретку ствари. Ако узмемо у обзир учесталу употребу глаголских облика прошлог времена који су ређе присутни у свакодневном говору, па покушамо да их заменимо неким другим глаголским облицима, схватићемо колико је управо моћ језика она детерминанта којом се утиче на доживљај и на осећања. Архаични облици служе интензивирању таквог утиска како код читаоца тако и код гледаоца позоришне представе.

Како је и сам Црњански сместио *Дневник о Чарнојевићу* у прву етапу свог живота и рада, искористио сам га као тематску потку првог чина, обојивши га управо застарелим глаголским облицима прошлог времена. Њих сам делимично комбиновао са неким сродним глаголским облицима и изразима из *Сеоба*, где сам за циљ имао да управо остварим ту језичко-музичку симбиозу која би довела до стилизованог и захтевног, богатог говорног израза, којег врло ретко срећемо у свакодневном, колоквијалном говору. Овом корпусу дела и временски и идејно припада и лирски текст *Апотеоза*, чију ћу структуру и функцију посебно обрадити у наредним поглављима овога рада. На синтаксичком нивоу анализе приметио сам, и у каснијој фази и применио, значајне аутохтоне особености језичког израза Црњанског у овој првој фази. Комбиновањем дугачке, раслојене реченице, испресецане бројним запетама, са оним кратким, експресивним и сажетим, створили смо у представи један особен

доживљај код глумаца, захтевајући од актера представе брзе и ефикасне промене у говорној радњи. Она кратка и збијена реченица је звучала као животна парола уз помоћ које се лик идентификује, а она дугачка, разводњена, сугерисала је на врло сложен ток мисли писца, који је глумац морао са уверљивошћу да изговори са сцене.

Друга фаза је, са биографског аспекта, она у којој се Црњански отискује у свет и у којој пројављује други ниво доживљаја свог „суматраизма”. Ако пратимо догађаје који су обележили живот уметника, схватићемо да су путовања и личне сеобе онај велики збир доживљаја, који је вајао како карактер и судбину Црњанског, тако исто и његов језик. Од када је након сукоба са Српском књижевном задругом и секретаром ове институције, Марком Царем, интензивирао осећај неприпадности друштву и његовим књижевним круговима, и на жанровском и на идејном плану његовог дела, догађа се знатна промена. Та промена се свакако читава и на пољу језика. Суматраизам као лично уметничко гесло Црњанског, као да ће му послужити да у форми путописа и мемоара потврђује свој стваралачки кредо. Поменућу само неке од књига овог великог писца из те друге фазе његовог живота: *Љубав у Тоскани*, *Књига о Немачкој*, *Ирис Берлина*, *Књига о Микеланђелу* и зачетак идеје, касније штампаног дела *Код Хиперборејца*. Приметно је да се Црњански другачије почиње односити према дијалогској форми израза, што се посебно уочава у роману *Код Хиперборејца*. Будући да сам испитивао драмску и говорну потентност његовог стила, ово дело је постало централна окосница другог чина, јер сматрам да у највећој мери одражава промене и на жанровском и идејном, а посебно на језичком пољу. Лирски тон реченице је очуван у знатној мери, па се читајући стиче утисак да на моменте слушамо поему. Евокативност, као једно од најзначајнијих обележја, је врло важно обојење ове друге фазе, а њу сам посебно испитивао на језичко-стилистском плану.

Исповедни тон писца је и даље присутан, али реализован на потпуно нов начин. Реченица је ближа свакодневном говору па се чини да је готово преузета из неке документаристичке грађе. Сведок - писац, као да са стране посматра друштво у којем се затекао, са дозом благе ироније и подсмешљивог презира. Облике имперфекта, плусквамперфекта и аориста, замениће у највећој мери перфекат. Као да се онај осећај грозничавости приморио у другој фази, па је и само обраћање Црњанског добило један мирнији, савремени тон. Посебно је интересантна појава, у овом периоду стварања, и фреквентност посебно истакнуте и велики словима означене речи или реченице. Архаични језички и лексички облици, уступају место савременијим терминима. Присутно је и даље комбиновање кратких и дугачких реченица, па је ова појава указала

на неопходност новог говорног квалитета на пољу темпа и ритма у глумачкој интерпретацији.

Трећа фаза, у којој се онај „барометар”, како је сам Црњански навео „спушта ка болу и, најзад, лабудовој песми”⁶, резервисана је за период за време и након Другог светског рата и лондонских година Црњанског и његове животне сапутнице Виде. Овај период његовог живота свакако овенчавају дела *Друга књига Сеоба* и *Роман о Лондону*, као и трећа његова велика поема *Ламент над Београдом*. Осећај бунта и резигнације су добиле своју нову трансформацију и почеле да се манифестују кроз горку меланхолију, осећај потпуне беспомоћности и напуштености, као и кроз зачетак параноје. Следећи аутобиографски слој стваралаштва Милоша Црњанског, посебно место у мојој теоретској анализи као и практичној реализацији представе заузима *Роман о Лондону*, кроз којег је писац можда и најличније проговорио, остављајући на читаоца осећај болне истине и духовне клаустрофобичности човека који не може да измени своју судбину. Посматран са језичког аспекта, његов књижевни стил доживљава мене, пре свега на пољу дијалога и лексичких форми. То је приметно и у делу *Друга књига Сеоба*, а посебно у *Роману о Лондону*. Присутна је појава целих и јасно омеђених дијалога између главног јунака и његове супруге. Реалистичан драмски тон и форма реченице нас приближавају савременијем изразу, на моменте готово натуралистичком.

У овој фази сам анализирао и утицаје драмских дела скандинавских писаца, Стриндберга (*Johan August Strindberg*) и Ибзена (*Henrik Ibsen*) на атмосферу и облик реченице у овој фази живота и рада Црњанског. Приметан је уплив и страних израза, из енглеског и руског језика, чиме се појачава утисак страности и отуђења главног јунака и његове сапутнице. Оно разиграно и евокативно лирско је и у овом трећем чину присутно, само што је добило ноту све више очаја, а све мање пријатне сете. Сећање више не постоји као уточиште и разбигра у необавезном разговору, већ се јавља као поредак који јунака доводи у осећање утрнулости и безнађа. Наративне деонице су се приближиле на моменте новинарско колумнистичком карактеру, поготово на почетку поглавља *Роман о Лондону*, са врло брижљиво реализованом поетизацијом, која се од ироније преобликовала у сарказам. Такође је присутна, само у мањој мери него у првој и другој фази, појава посебно истакнутих целина и пасажа, као и самих речи и реченица. Ова трећа фаза је показала пун потенцијал реалистичне глумачке игре, где се снолико и етерично јавља сада само као спас и бег од туробне стварности. Узимајући у

⁶ Исто, стр. 14.

обзир ове језичке и стилистичке законитости и појаве, пред глумцима је био тежак задатак да не упадну у замку монотоног стања у којем се лик наизглед налази, као и општости и недефинисаности дијалошке звучне слике. Захтевност нијансирања интензитета и интонације говорне поруке, показала се као један од највећих изазова у овој трећој фази.

Први слој обраде обимне грађе био је језичко-стилски аспект, који је у многоме допринео, у практичном раду на представи, префињеном моделовању говорног изражавања код глумаца. Испитивао сам пуноћу говорног израза, његову потентност и природу, његову звучну слику, у зависности од учесталости глаголских облика у сваком појединачном чину. Анализирао сам структуру реченице и њене промене кроз све три фазе. Освестио сам промене на нивоу лексике и морфологије, као и на пољу фонетских трансформација. Приметио сам да је у првој фази ставаралаштва писца, чешћа употреба глаголских облика прошлог времена, са већ поменутом, оскудном употребом дијалошких форми. Фреквентно коришћење неконвенционалних глаголских облика прошлог времена у *Сеобама*, као и у *Дневнику о Чарнојевићу*, конструисали су у говорној реализацији специфичну евокативну ноту звучне слике. Та звучна слика је добила своју нову еластичност у другој фази са уливима лирског и са појавом учесталијих дијалошких сегмената, као и нових глаголских облика. У трећој фази смо закључили да се приближавамо у највећој мери реалистичном глумачком изразу, који је обележен и поетским епифанијама, које су подстицале осећај туробности и безизлаза.

3. Глумачко транспоновање писаног у говорни израз

Стиче се утисак да сфера писаног и говорног језика кореспондирају највише у оној тачки у којој је могуће постићи активни, живи, делотворни и емотивни подстицај на примаоца језичке поруке. Колико год је језик Милоша Црњанског заводљив, треперав, флуидан и аутентичан, задатак који сам пред себе поставио био је да премерим и освестим слојеве тог особеног језика у оном облику у којем показују свој драмски и говорни потенцијал. Прво и основно питање било је дакле, како изнаћи све оне језичке изражаје који стимулишу активне, подводне токове мисли, које ће нас водити ка уобличењу драмског сукоба и активне игре међу актерима на позоришној сцени. Трансформације у погледу језичких облика којима се Црњански служио, довело ме је до питања жанровских промена од првог до трећег чина представе. Истражујући све више оно драмски потентно у језику, схватио сам да је управо језик и начин на који се он обликује кроз све три фазе, одговоран и за жанровско и стилско померање. Ово раслојавање језичких облика и форми у делу Црњанског су нам омогућили да се и у погледу атмосфере и у погледу односа, а у највишој мери по питању говорне радње, остваре кавалитативне промене које су показале сву неопходност брижљивог и педантног приступа говорном исказу. Колико сам језик, његово специфично обликовање од старне писца, његова висока стилизованост, ритам, динамика и музикалност коју доживљава и сведочи читалац, могу и морају да постану драгоцену поље за истраживање и практичну примену у сфери глумачке говорне радње у једној драмској форми? Следећи ову претпоставку, све више се, кроз практичан рад на представи, откривала појава да је управо језик онај стимуланс који подстиче осећајност, детерминише атмосферу и открива не само свет писца, него и свет ликова и односа у које они ступају са другима. Начин на који се ликови у делима обраћају, било себи било другима, јесте њихова специфична емотивна и лична легитимација. Анализирајући тај језички стимуланс сваког лика понаособ, све више сам схватао у којој мери је обликована и извајана говорна изјава одговорна за природу и квалитет доживљеног међу актерима на позоришној сцени. Закључивали смо, кроз вежбе импровизације, да се остварује сасвим супротно дејствовање међу партнерима ако се унесу измене у синтаксичком смислу, на пример, ако се промени редослед речи у реченици. Ритмички сигнал добија сасвим други поредак, а рецимо интонациона кривуља у погледу степеновања мења своју позицију. Не само да се трансформисала звучна слика реплике,

већ су се и на семантичком нивоу уочавале знатне промене. Иста појава се уочавала и у случајевима када смо једно глаголско време замењивали другим.

Пратећи феномен промене и развоја језичких облика и њихових особености кроз стваралаштво писца, схватио сам да се то преобликовање мора читавати и кроз чинове представе у конструкцији реплика и дијалога. Сфера оног изговореног не само да постаје обрис карактера и света једног лика, већ директно утиче на комплетан доживљај и садејство међу глумцима на сцени. Језик на овај начин постаје детерминанта и подстицај за разнолико и богато обликовање и одређује не само начин, већ и вредност оног изговореног. Овако примењен, писани језик у свом говорном транспоновану кроз глумачку радњу, постаје сам по себи један доживљај и догађај.

У практичној анализи и раду, неминовно се наметало следеће питање - ако је та треперавост, музикалност и флуидност језика Црњанског присутна док смо у позицији читаоца његових дела, како такав доживљај пренети кроз драмску форму. У којој мери се узбуђење и доживљај читаоца, који је „заведен” или „зачаран” том језичком симфонијом писца, може очувати када се транспонује у драмску форму и постане на нов начин жив и активан? Ако је такво музичко компоновање језика одговорно за активирање наше имагинације и наших чула док читамо дело овог великог писца, зар управу ту појаву не бисмо требали искористити у сфери сценског говора и истражити и применити максималну говорну потентност таквог језика на сцени. Основна препрека коју смо уочавали у практичном раду била је опасност од појаве монотоније приликом говорног уобличења одабраног текста. Схватили смо да језик Милоша Црњанског крије у себи много више слојева, порука и подтекста када се трансформише у говорни облик, него што је то био случај док смо га само читали и били његови пасивнији сведоци. Искуство које смо стекли у овој фази рада било је драгоцено, јер смо имали утисак да се у дословном смислу, хватамо у коштац са самим ткивом и матицом језика Милоша Црњанског.

Говорно обликовање писаног исказа је терен који подразумева активирање говорних вештина у свом пуном потенцијалу. Постали смо живи сведоци тананих нијанси језика и стекли смо утисак да сам Црњански пред нас поставља високе глумачке захтеве у откривању слојева, пре свега мисаоности, па потом звучања и значења онога што је писани исказ. Студијски програм предмета Дикција на Факултету драмских уметности, почевши од приповедања, преко реторике, па све до версификације, суштински се одразио у практичној примени кроз рад на представи. Говорне вештине које студент глуме стиче, неопходне су да би се допрло до тананих

слојева овог богатог језика. У зависности од тога шта је био захтев сваке од три поменуте фазе стваралаштва писца, користили смо се једним или другим сегментом поменутог студијског програма и применили га кроз педантну дикцијску анализу. Овакав приступ нам је додатно осветлио неопходност и сврсисходност бављења овом дисциплином у уметности глуме, као и њеним константним усавршавањем и развојем.

4. Од звучања ка значењу - магични реализам

Истражујући богату и плодносну литерарну заоставштину Милоша Црњанског и упоређујући своје импресије и закључке са освртима теоретичара књижевности и филолога који су се бавили делима овога писца (Никола Милошевић, Петар Цацић, Александар Петров, Новица Петковић, Мило Ломпар и други), схватио сам да је управо звучање језика, његова музикалност, оно поље које је у највећој мери интригирало поменуте ствараоце. Поред овога, наравно да је и структура писаног исказа, синтаксичке особености и компоновање језичких облика и форми, био онај терен који је заокупљао пажњу поменутих истраживача. Сви они су, у већој или мањој мери, настојали да одгонетну то ткиво језика Црњанског, да му открију законитости и границе које су делиле једну од друге фазе у раду овога писца. Стиче се утисак да су сви настојали да открију порекло и природу те „магичности” у звучању језика и његово сазвучје кроз мисаоност и поруку које нам је писац у свом делу доносио. Шта је оно што производи утисак магичности док читамо дело овога писца и какву последицу та појава доноси када се искористи у говорном обликовању глумца кроз драмску структуру? Да ли је можда синтеза прозног и лирског одговарна за ту магичност, коју је Новица Петковић у својој студији *Лирске епифаније Милоша Црњанског* овако описао:

„...али су се код њега, нарочито 20-их година, стих и проза толико приближили да се може говорити и о постепеном преласку једног у друго.”⁷

Развијајући даље ову своју тезу Петковић, истиче како су у *Сеобама* и *Љубави у Тоскани* овакве појаве свеprisутне, а да се кроз композицију *Стражилова* и осталих путописа на нов начин ораганизује ова синтеза.

„Употребом оваквих поступака - који се разнолико варирају и дуж текстова широко разграђавају - изузетно се динамизује књижевна слика (књижевни модел) света. Она се, сем тога, већ у језичком опису осетно у себи удваја, као да је у два наврата или двоструким очима виђена. Могли бисмо рећи и очима латентно - код Црњанског - увек присутног двојника.”⁸

⁷ Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Српска књижевна задруга, Београд, 1966, стр. 95.

⁸ Исто, стр. 95.

Та „подвојеност” Милоша Црњанског као писца и песника, потреба да се те, на изглед тако изражене супротности помире и кореспондирају међу собом, управо и доносе тај слој звучања његовог језика који ће се показати изузетно драгоценим у говорном обликовању код глумца. Основно питање које сам у овом сегменту истраживања постављао било је у којој мери је оно изражајно лирско било позајмљено прози, али и у ком обиму се ова појава одвијала и у супротном смеру, и какав је то утицај извршило на емотивни доживљај онога који са сцене изговара речи овога писца. За такво „звучање” језика, за његов одјек у души и свести глумца, одговорни су, чини се, неколико феномена. Синтаксичко компоновање и разграновање језика у свим фазама, особеност и оригиналност на пољу лексике, фонетска и морфолошка обојеност израза и наравно, поменута синтеза лирског и прозног. У свом раду на представи заједно са колегама, испитивао сам на који начин, пре свега на акустичком плану, „одзвањају” овакве појаве и шта оне производе у свести глумца и какве последице доносе на емотивном плану. Упоредном анализом, дошли смо до закључка да је управо то специфично обојење језика одговорно за глумачки доживљај, јер када смо једну језичку форму или облик заменили другим, неприпадајућим, добијали смо сасвим другачији доживљај. Ова мала студија је била необорив доказ да су управо језик, и његово вешто уметничко говорно обликовање, одговорни за тако богат и вишеслојан опсег доживљеног. Речи уистину имају своју носивост, каквоћу и снагу, па чак и на оном аудитивном нивоу крију своју значењску поруку. Оглед који смо спровели био је показатељ да је снага речи, а поготово изговорене речи, много већа од онога што реч у свакодневном говору представља. У језику Милоша Црњанског она готово никада није искључиво конвенција којом се означавају и тумаче појмови и појаве. Реч у поезији овога песника и писца има много шире и дубље значење и функцију. Њоме као да се осветљава један потпуно нов и неистражен унутарњи простор осета и доживљаја у свести и души човека. Реч, и сам језик писца као да ту постоји као катализатор наших унутарњих доживљаја и импресија.

Све више смо уочавали магичну складност звучања и значења језика. Поред овога смо откривали и законитости у градијацијском низу реченице Црњанског, као и то да је разнолико компоновање језичких форми одговорно за померање жанрова међу чиновима, и да директно утиче на глумачку игру и начин пласирања говорне радње на сцени. Када су глаголска времена у питању, схватили смо у којој мери употреба једног или другог облика детерминише глумачки доживљај, како подстиче колективну

атмосферу и амбијент у којем се прича одвија, и на који начин постају путоказ за стилизацију говорне глумачке поруке. Симбиозу звучног аспекта и значењског смо анализирали и одгонетали и на нивоу динамике, темпа и ритма у структури реченице. Стиче се утисак да је сам Црњански, пратећи свој унутрашњи дамар и следећи свој стил, изнедрио потпуно нов ритам комбинацијом кратких, експлозивних и оних дугачких, раслојених реченица. Када су глумци говорно обликовали ове реченице имали су утисак или недоречености и сумње у мислима од стране аутора или напротив недвосмислене и убојите поруке коју нам је писац послао. Оне дугачке реченице готово да делују барокно и разиграно и захтевале су од глумаца активирање разноликих говорних вештина. Навешћу само један пример који ће поткрепити ову тврдњу. У питању су почетни редови *Дневника о Чарнојевићу* који је био основа за реализацију првог чина представе.

„Јесен и живот без смисла. Провео сам ноћ у затвору са неким Циганима. Вучем се по каванама. Седнем до прозора, и загледам се у маглу и у румена, мокра, жута дрвета. Где је живот? Оне кржаве, црвене, топле шуме, непрегледне пољске шуме, како ме уморише. Војник сам, о нико не зна шта то значи.”⁹

На квантитативном нивоу, уочавамо да се у само ових уводних седам реченица, налази чак осам придева, који су смештени искључиво у дужим реченицама. Примећујемо такође да су у оним краћим присутније, и то у значајној мери, именице и глаголи. А шта је тек са глаголским временима? Како је писац тако вешто, несумњиво на технички малом простору, сјединио и оркестрирао и облике перфекта, презента и аориста. Да ли је овакво компоновање и размештање језичких облика случајно? Како у нама, као читаоцима, одзвања овај уводни сегмент дела? Зар нам сам писац не сугерише, одмах на почетку, какав ће нас то ритам и звучање пратити док будемо читали ово дело? И основно питање јесте какву сугестију за глумачку говорну радњу и игру шаље овако структурисан текст? Комбинација краћих реплика је захтевала брже промене говорне радње, јер је свака од њих слика за себе и захтева посебну припрему у говорној реализацији. У дужим писаним исказима, сваки градирани придев поновно активира нов доживљај, па самим тим, неминовно захтева од глумаца ново говорно

⁹ Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Л.О.М, Београд, 2016.

убличење. Овај цитат је само један мали узорак на основу којег можемо уочити потентност језика Милоша Црњанског на плану звучања и кретању тог звучања ка значењу. Милозвучност, магичност и особена заводљивост овог језика, тек кроз значењски оквир, у структурисаној драмској форми представе, открива сво богатство овог ствараоца.

Проматрајући обресе једног специфичног поджанра у литератури и уметности, схватио сам да се његове особености у не малом обиму додирују са поетиком Милоша Црњанског. У питању је поджанр или уметнички правац - магични реализам. Ако узмемо у обзир да је једно од основних обележја овог жанра управо уплив фантастике у реални свет који се описује, оног сноликог и магичног, схватићемо да се и на формалном и на суштинском плану карактеристике овог правца могу пронаћи и у делима Милоша Црњанског. У *Сеобама* је тај уплив оностраног посебно приметан у сну Вука Исаковича, као и у агоничним визијама његове супруге Дафине у сценама након браколомства. Ове појаве сусрећемо и у *Роману о Лондону*, где се кнезу Рјепнину привиђа сам ђаво кроз унутрашње монологе руског емигранта. Ако је суматраизам визија писца да се у свести и у духу отпутује у неке далеке пределе и да се пронађе веза тих предела са простором у којем човек обитава, зар и ова појава не задире у простор магичног реализма?

Посматрано хронолошки, могли бисмо чак рећи и да је поетика Милоша Црњанског, једним својим делом, претходница онеме што је касније у књижевности Латинске Америке насловљено као магични или магијски реализам. Та магичност се огледа и на фону језика и његових фигура. Очитава се и на нивоу композиције различитих глаголских облика и на пољу несвакидашњих лексичких облика. Нелинеарно вођење фабуле, фрагментирана и раслојена слика једног догађаја, ново вредновање стварности, бојење те стварности сопственим унутарњим визијама и доживљајима, даје нам за право да дело Милоша Црњанског посматрамо и са овог аспекта. Флуидност и треперовост језика Милоша Црњанског, у реалистично постављеном оквиру приче, тако постаје несумњиво драгоцен материја за истраживање и примену потенцијала говорног исказа код глумца.

Све наведено је у суштини доказ да је језик један аутономни организам и да у зависности од образаца којим су структурисане његове форме и облици, у многеме зависи слика доживљеног и његова снага. Ту силу језика смо посебно истраживали кроз поетику Милоша Црњанског у новој драмској структури представе.

II Од теоријске анализе језика Црњанског ка тексту представе

1. Семантички ниво одабраних дела

Пратећи развојни пут нашега писца и узимајући у обзир аутобиографску потку која је приметна у великом броју његових остварења, готово да на основу самих дела можемо пратити и његов животни пут. Саме животне околности у којима се писац налазио као да су одредиле приоритете у тематском погледу његове прозе и лирике. Први светски рат је донео ново читање и вредновање стварности, пале су све маске и илузије о томе да је човек безбрижно биће, уљуљкано у једном зацртаном поретку света. Петар Цацић насловљава једно од поглавља у својој књизи *Простори среће у делима Милоша Црњанског*, следећим речима „У почетку беше бунт”, дајући прецизан однос Црњанског према последицама Великог рата. То бунтовништво и непрестајање на новоуспостављени поредак света се највећим делом огледа у лирици, кроз коју Црњански потврђује свој немирни дух и револуционарни потенцијал карактера (*Видовданске песме*).

Можемо посматрати кроз призму ратног вихора, којим је Црњански био захваћен, и у којем је и активно учествовао као војник на источном фронту у Галицији, цео један значајан сегмент, тај први сегмент његовог рада. Свакако да овом циклусу, од прозних остварења, пре свега тематски, припада у највећој мери *Дневник о Чарнојевићу* и лирски текст *Апотеоза*. Схватио сам да спој ова два дела у првом чину представе, који сам назвао „Човек ратник”, уз вешту драматизацију, могу донети један нов квалитет у глумачком говорном изразу, управо због необичних и неустаљених језичких израза и облика. Хронолошки и *Сеобе* спадају у ту прву фазу, највећим делом на основу језичког и поетског дискурса. Тај већ поменути „архаични језик”, који као да долази из другог времена, био је узорак за одабир језичких облика којима сам се служио у првом чину представе.

Сеобе су свакако и роман који говори о рату и његовим последицама. Саме сеобе српског народа су се догађале највећим делом кроз историју због ратова и њихових последица по заједницу и појединца. Оправдање за премошћење временске разлике између *Сеоба* и *Дневника о Чарнојевићу* лежи управо у том тематском оквиру кроз који сам посматрао и осмислио први чин представе. Ко је тај човек ратник? Без обзира из ког времена долазио, он је увек заробљеник и трагалац за просторима слободе и смисла. Зар то није случај и са Петром Рајићем и Егоном Чарнојевићем, баш као и са Вуком

Исаковичем? Сиже за први чин је делом био инспирисан и *Објашњењем Суматре* у ком Црњански описује сусрет са једним ратним другом који се вратио из заробљеништва, са Урала. Интересантно је како Црњански вешто и упечатљиво пројављује у свим поменутих делима своју идеју суматраизма, а она се огледа пре свега у трагањима за утешним завичајем или недохватним просторствима далеких земаља и предела. Ако већ природни завичај није то место утехе, онда се оно премешта на Урал, Суматру и друге удаљене просторе.

Другу чин представе сам проматрао кроз отискивање Црњанског у свет, из кога су се и изродили толики мемоари, путописи и слике сећања из најразличитијих крајева и предела. Ако је рат био изнуђена сеоба писца, ова померања би се могла схватити и као добровољне или „радосне” сеобе Милоша Црњанског. Лако можемо уочити да је писац до краја свог живота остао везан за овај облик литерарног обраћања, са великим разликама у стилистичком обојењу.

Евидентне су стилско-језичке и жанровске дистинкције између *Књиге о Немачкој и Љубави у Тоскани* или мемоарског романа *Код Хиперборејаца*. Чак су и *Ембахаде* осликане потпуно другачијим тоном у односу на набројана дела, јер у њима има доста од оног новинарског, репортажног изражајног стила, па на овај начин писац осветљава и тај моменат свог професионалног рада и опредељења. Опис предела, догађаја и људи који су их сачињавали, никада није пуко информативног и опажајног карактера, већ се све те импресије сливају у један судбински колоплет и постоје ту да писцу објасне самога себе. Интенције његовог духа и карактера се огледају и у Сијени, Перуђи, Риму, Стокхолму, Шпицбергену, Лисабону и многим другим местима. Од свих горе поменутих достигнућа Милоша Црњанског, сматрам да највише драмског потенцијала крије управо путописно-мемоарски роман *Код Хиперборејаца*. Постоје двојбе и контраверзе око тога којем књижевном жанру ово дело уопште припада. Оно на неки начин и сижејно и временски као да сведочи о „тачки прелома” у животу овог човека. *Код Хиперборејаца* настаје у последњој фази његовог стваралаштва, али се време одигравања приче везује управо за средње године аутора и осликава крај тих невиних и занесених трагања и отискивања у свет. Историјски период у коме се смешта прича овога романа је сам почетак Другог светског рата и претња сеобе тог рата на просторе Југославије. Црњански је у дипломатској служби у Риму, као аташе за штампу Краљевине Југославије и сва наредна пресељења која ће он доживети биће опет она изнуђена, невољна и претећа. Управо из разлога што добар део ове приче крије у себи много лепршаваг, занесеног, отмено-аристократског, протканог истанчаним укусом и

осећајем за лепо, читалац има утисак да се пред његовим очима одиграва права љубавна игра између Црњанског и места у која се отискује у својој имагинацији. На неком необјашњивом нивоу, као да нас ставља у позицију војера где је тај љубавни однос стављен као контрапункт свему ономе наказном што доноси рат. Наш јунак се креће у престоници Италије у аристократским круговима који би још једном да сагледају Рим док га бомбардери не избришу као гумицом. Без обзира што се налази на југу и у једном од најлепших градова света, песник у мислима одлази у удаљене северне пределе и снује о њима. Он изналази те танане и наизглед неспојиве везе између ове две тако различите стране света. Друштву које га окружује он изгледа стран и необичан, ексцентричан и чудан. Будући да се за нашег писца везује и љубавни авантуризам који га је пратио у млађим годинама и кроз бројна његова путовања, оквир за радњу другог чина пронашао сам управо у делу *Код Хиперборејаца*, јер тај љубавни однос писца према лепом не смемо посматрати кроз искључиво један вектор и однос човек - жена, већ се он увек премрежава и импресијама виђеног, оног заводљивог у магичним и необичним пределима које песник посећује. На пример путопис *Љубав у Тоскани* најмање, или готово никако не говори о љубавном односу између њега и пишчеве супруге Видосаве Црњански, без обзира што је управо њој посвећен. Због ове чињенице и сам наслов путописа у многоме збуњује, јер у једном тренутку читалац схвата да је оно што је напајало душу Црњанског, сва она магичност Тоскане, која се манифестује и кроз слике предела и природе, као и кроз уметничка дела на које се наилази, уствари једна виша инстанца љубавног односа. Дакле, ми смо у позицији да само наслућујемо да је све оно чаробно на шта песник наилази у Тоскани обојено односом њега и његове животне сапутнице и да је утисак који је Црњански понео огледало оних душевних и емотивних титраја за који је одговоран њихов љубавни однос.

Ова чињеница ми је дала за право да и књижевно дело *Код Хиперборејаца* проматрам у том светлу, без обзира што се у њему не описује никакав конкретан љубавни однос Црњанског према некој жени. Али, изучавајући обимну аутобиографску грађу нашега писца, дошао сам до податка да је он за време боравка у Италији заиста имао једну љубавну авантуру, па је чак и једног свог пријатеља заветовао да дотичној дами преда једно писмо и одређене приватне списе. У питању је Италијанка, извесна Пије Де Валмарана. Следећи поетску логику *Љубави у Тоскани* дао сам себи за право да, драматуршки обрађујући причу о римским годинама Црњанског, имагинативно уведем у њу и љубавни однос писца према овој жени. Сви они духовни узлети и

бекства нашег јунака у скандинавске далеке просторе, послужили су као део репертоара љубавне игре завођења између њега и ове Наполитанке. Намера ми је била да заокупљеност пажње тог кружока писцем, са којим Милош проводи своје последње дане у Риму, поклоним овој жени, користећи на тај начин сав интензитет заинтересованости и очараности њиме, само кроз једну особу. Настојао сам да кроз лик ове медитеранске жене осликам она трагања нашег песника и његову наклоност ка супротном полу, али на тај начин што ће она постати сублимат свих осталих љубавних односа Црњанског. Та кокетност, па и провокативност коју римски елитни круг показује према писцу, постала је драгоцену грађу за конструкцију тог измаштаног љубавног односа, а сва лиричност и музикалност писаног исказа у говорној интерпретацији, послужила је као плодносно оруђе којим се вајао њихов однос. Лиричност исказа је постала играчка у рукама двоје замишљених љубавника и помагала нам је да откријемо потентност и вишеслојност односа између ових ликова. Тиме се појачавала интрига која се плела око Црњанског, али у случају драмског текста за други чин представе, само кроз однос ова два лика.

Трећа фаза живота и рада везује се за невољну емиграцију Црњанског у Енглеску у којој ће га пратити његова животна изабраница Вида Црњански. Пратећи сказаљку оног већ поменутог „барометра”, сведоци смо осећаја дубоког бола и резигнације песника, праћеног гашењем младалачких страсти и поринућем нашега јунака у меланхолију. Пошто сам поставио за циљ свог истраживања да пре свега проучим литерарну грађу која у себи садржи исповедни тон и биографски карактер, логичан избор за ову трећу етапу био је *Роман о Лондону*. Он свакако хронолошки и развојно припада последњој фази његовог рада, а и на пољу стилистике и језичких сигнала је потпуно оригинално дело, јер се у њему појављују нови језички обрасци и разрешења како по питању дијалогских и монологских сегмената, тако и на плану лексике.

Новица Петковић у својој књизи *Лирске епифаније Милоша Црњанског* проговара о „омиљеном средству којим су се песници одувек служили - на троп. Мали наговештај да и најбуквалнији опис у сећањима може имати, као у тропу, пренесени смисао.”¹⁰ Разлажући ову своју тезу, Петковић наводи значајан број дела Милоша Црњанског чији наслов није у потпуности био компатибилан садржају и радњи. *Дневник о Чарнојевићу* преваходно је прича о Петру Рајићу, а *Код Хиперборејаца* је у суштини прича о Риму. Да ли онда, сходно овој теоријској анализи, можемо на исти начин посматрати и *Роман*

¹⁰ Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Српска књижевна задруга, Београд, 1966, стр. 96 - 97.

о Лондону. Престоница Енглеске као да постаје жив организам, реално претеће биће које меље појединца. Лондоном и узусима живота који у њему владају, предодређена је судбина главних јунака, кнеза Рјепнина и његове жене Нађе. Црњански је и у овом роману увео принцип удвајања, тачније прерушавања. Дакле, он поново уводи свог двојника, као што је био случај и са Петром Рајићем, са том разликом што је ток приче реалистичнији, односно није толико фрагментиран и раслојен као у *Дневнику о Чарнојевићу*. Радња је линеарнија и можемо је следити као што следимо фабулу класичног романа. Кнез Рјепнин, без обзира да ли нам се обраћа кроз солилоквиј или је у дијалогу, трпи реалне проблеме и патње, које су га на крају коштале и живота. Проблем материјалне егзистенције и немогућност социјализације у једном новом амбијенту и свету су неиздрживи и кобни по главног лика, као што су уистину били кобни и за самог Црњанског. Чак је и помисао о самоубиству међу супружницима заиста и постојала, са том разликом што Кнез Рјепнин на крају романа ипак одузима себи живот. Чак су и многи догађаји које Црњански описује у овом делу еквивалентни ономе што се њему и Види дешавало у енглеској престоници - радна места која константно мења руски емигрант, лутке које продаје Нађа како би преживели, ликови које њих двоје срећу и који им одређују судбину итд. Овај биографски темељ за причу ми је умногоме помогао да истражим нови тон литерарног поступка којим се служи писац, дотичући се све више оног реалистичног у свом изразу. То је условило активирање нових вештина у погледу реализације говорне поруке, као и буђење нових емотивних капацитета међу ликовима.

Дакле, пратећи три развојне фазе у стваралаштву и животу Милоша Црњанског, одабрао сам и наведена дела која су послужила као основа или грађа за драмски текст представе. Један од принципа које сам следио био је и њихова семантичка и хронолошка подударност. Али нису само прозна дела та која у себи крију исповедни и лични тон када је дело овог писца у питању. И његова лирика је умногоме аутобиографска и може нам послужити као својеврсна мапа, уз помоћ које можемо дешифровати његово кретање, побуде, идеје или заблуде. Из тог разлога се у првом чину представе нашао песма *Серената*, која је и писана на галицијском фронту и постала дословно једно болно ратно сведочанство. У другом чину, где се суматраизам Црњанског огледао у новом светлу, искоришћени су поједини стихови *Ламента над Београдом*, јер и ова поема говори о путошћима песника, па је појављивање тих необичних предела у овом лирском остварењу искоришћено за игру завођења. Такође,

своје место је у другом сегменту представе пронашла и песма *Прича*, јер је тематски евокативног карактера у односу на једну љубавну авантуру писца.

У последњем, трећем чину, искористио сам целокупну почетну и завршну строфу *Ламента*, јер је Београд у поменутих лондонским годинама у свести и души писца и његове супруге израњао као острво спаса, наизглед недостижно. Избор лирике и њено садејство са прозним сегментима је врло важан поступак којем сам посветио посебну пажњу. Истраживао сам симбиозу једног и другог писаног исказа и стила, проверавајући њихов потенцијал у сфери глумачког говорног израза на сцени.

2. Језичко-стилски оквир и његова примена у говору глумца

Пре било какве дубље формалне анализе везане за језичко-стилски оквир и значењски домен одабраних дела Милоша Црњанског, наш задатак је био да испитамо оне акустичке атрибуте одабране грађе. Прво питање које сам поставио када сам почео да анализирам „организам језика” овога писца било је, колико је богатство језичког израза, необичност на пољу лексике, као и на морфолошком плану, одговорно за доживљај код гледаоца? Шта би се догодило када би на месту једног израза или речи стајала нека друга, свакидашња? Да ли је компоновање гласова, па и речи у једној реченици, мање више произвољно, или је оно напротив врло прилежно и педантно дириговано? Нова синтакса коју Милош Црњански уводи, тај нови тоналитет његовог литерарног обраћања, подстакао нас је да и у сфери говора испитамо поменуте новине. Тај несвакидашњи, стилизовани књижевни израз, одзвања у читаоцу, па је његово искуство такво да му се он неминовно поново враћа, послушкује га у себи, премерава његов акустички потенцијал, схватајући да то у њему покреће врло жив и аутентичан доживљај. Ако је то већ тако, поставља се питање да ли сам стилски оквир, као и полифонија која се јавља као последица компоновања језичких форми, сами по себи изазивају доживљај и покрећу узбуђење код читаоца као и код гледаоца позоришне представе? Шта нам то побуђује пажњу, покреће узбуђење, ако је прича коју аутор приповеда осиромашена фабулом? Како сам изналазио одговоре на ова питања, све више сам се бавио самом структуром језика и грађом од које је саткан.

Потпору овој тврдњи можемо пронаћи и у искуству говорне реализације поезије. Вешта и истинита интерпретација једне лирске песме, макар она била и рефлексивно-мисаоног карактера, покреће у нама емоције, производи асоцијације, слике и доживљаје. Да ли је за такав наш доживљај одговоран управо језик и његове форме којима се песник служи? Колико за такво једно искуство треба да захвалимо организацији строфа, ритму, динамици и мелодиозности оног изговореног? Зар подједнаке заслуге за такав доживљај не сноси и лексика којом се песник служи, нови изрази, кованице и њихово компоновање у поруци коју аутор преноси?

Све ово наведено чини структуру и особеност језичког стила аутора које превасходно проналазимо у песништву. Али, особеност језичког израза Милоша Црњанског се састоји управо у томе што је он кроз целокупан свој књижевни рад настојао да испита и помери границе књижевног језика на тај начин што је сам језик посматрао као аутохтон, жив организам! Израз који је врло чест у свакодневној

употреби, па неретко и у једном ироничном тону, јесте „песничка слобода”. Дакле, песницима је дозвољена слобода у обликовању језика. А какав је случај са писцима прозних дела? Да ли су законитости оног прозног израза устројене нормативима и правилима у већој мери него што је то случај са писцима поезије?

Милош Црњански као да се ухватио у коштац са ова два принципа и настојао да их помири, оваплоћујући оно високо стилизовано и лирско у свом прозном исказу и чини се да је поставио камен темељац за ново разумевање значаја обликовања језика и компоновања његових облика и форми, не само у лирском, већ и прозном исказу. Од поезије је за своја прозна остварења позајмио живе слике људи, предела и појава, мелодије, лексику, која је до његове појаве била несвакидашња у српској прози, и на тај начин над самим језиком извршио својеврстан оглед. Следећи његов пример, извршили смо опит над тим високо стилизованим језичким изразом кроз говорну глумачку реализацију на сцени. Опсежном анализом одабране грађе, разоткривала се раскошна звучна димензија значењског нивоа речи, које због своје акустике и мелодиозности крију један аутономан квалитет.

Истражујући ову страну потентности изговореног, све више смо долазили до закључка да се та осећајност крије у самој структури и облику тих речи, оне као да су постајале опипљиве и садржале готово кинетички карактер. Црњански је вешто користио стилске фигуре, као што су рецимо компарација, персонификација, палилогија, асонанца, алитерација... На тај начин пред глумцима на сцени био је велики изазов да се богатство и многострукост књижевног писаног стила транспонује у узбудљив говорни чин. Педантном анализом структуре писаног садржаја открио сам да тако оркестриран израз крије у себи велики драмски потенцијал. Управо као што слушање једне композиције класичне музике буди у нама различита расположења и осећања, покреће асоцијације, слике, тако и „слушање језика” може посматрати у том светлу. Са том разликом што оно „музикално” у језику може активирати и друге слојеве доживљеног у односу на слушање једног музичког дела.

За разлику од класичног музичког остварења, сфера говорног исказа, колико год била стилизована и обогаћена, умногоме је егзактнија. Наш задатак у наредној фази рада је био да испитамо које су то појаве на фонетском и морфолошком нивоу одговорне за ову „музикалност”. Што смо више увиђали драмски потенцијал овог језика, то смо се брижљивије односили према ономе изговореном, схватајући да је такав језички стил, реченица која је понекад врло убојита и кратка, а некад испарцелисана десетинама запета, одличан полигон за низ говорних вежби. Изналазили

смо начине да се управо тај својеврсни ритам који намеће писац, искористи у једној узбудљивој драмској форми. Као да је та синтакса којом се служи Црњански потпомогла да изнађемо различите путеве за реализацију односа, мотива, циљева, па најпосле и говорних радњи код глумца.

Узмимо за пример само једну реченицу из његовог дела *Сеобе*, која је преобликована и искоришћена у првом чину представе, у дијалогу два друга на фронту:

РАТНИ ДРУГ: Запиши још и ово! Тумарали смо, тумарали су, као муве без главе; јели су, пили су, спавали су, да најпосле, закорачивши у празнину, погину, по туђој вољи и за туђ рачун.

Оно што прво примећујемо јесте да се у овој реченици, садржаној од двадесет седам речи, налази чак девет запета. Такође је присутно седам глагола, пет именица и два придева. Доминантан је облик перфекта уз један облик глаголског прилога прошлог времена. Али, оно што нас овде посебно интересује јесте тај интензитет и ритам који нам писац сугерише док читамо ову реченицу. Испитивали смо какав утисак на нас оставља овако испарцелисана реченица. Интерпункција није случајна, она је путоказ за динамичко схватање и доживљај прочитаног. Чини се као да се сам Црњански бори за дах изражавајући све страхоте и бесмисленост ратног страдања, као да ове запете служе као одморишта и предах до оног коначног и кобног израза „погину”!

Намеће се логично питање, да ли је случајно што су делови реченице које су омеђене запетама врло кратке? Углавном се састоје од две речи (шест пута), од три речи (једанпут), она од четири речи такође се појављује само на једном месту - као што је случај и са примером делова реченице од седам речи и од једне речи. Дакле, посматрали смо делове ове реченице издељене запетама као потпуно независне сегменте који треба да донесу брзу промену говорне радње сходно анализи односа међу ликовима и задатом контексту. Ако узмемо у обзир темпоралност одељака схватићемо да се они одељци са различитим бројем речи између запета појављују само једанпут, док су у шест понављања присутни делови реченице са две речи. Да ли је овакав поступак произвљан? И да ли је редослед којим су посложене речи у овој дугачкој реченици стихијски? Никако. Управо оваква структура нам је и помогла да интензивирамо утисак проживљеног код писца и да се лакше идентификујемо са оним што он осећа.

Градација као једна од највреднијих дикцијских фигура, овде је примењена у говорној реализацији на тај начин што су нам управо запете којима се Црњански служи помогле да је говорно реализујемо и да одредимо њене кракове и степене, као и степене њеног интензитета. И све то на нивоу једне реченице. Схватили смо да једну овако организовану реченицу можемо посматрати и као мали монолог, јер је управо ређањем слика и степеновањем њиховог значаја по снази и интензитету у само једној реченици, садржан читав један живот. Анализирали смо положај једне издвојене речи, оног најкраћег одељка који је садржан у изразу „погину”, као и оне најдуже фразе састављене од седам речи која долази одмах иза ње и којом се и завршава ова реченица. Шта нам Црњански наговештава оваквим распоредом ова два сегмента? Одељак „погину” је претпоследњи у овом дугачком низу. Зашто? И шта му претходи? Управо му је претходница онај одељак од три речи, „закорачивши у празнину”. А пре њега смо видели да се у градацијском ланцу налазе чак четири одељка од две речи. Заједно са својим колегама стекао сам утисак као да се спрема коначни велики одрон једне лавине, припреман ситнијим одрањањима у оним краћим одељцима. Као да се наговештај смрти ратника, на овом структуралном нивоу, одлагао до границе могућег, па стога није случајно ни то што се најдужи одељак од седам речи налази у финалној позицији, иза оног најкраћег. Готово да можемо чути пишчев издах у том последњем делу фрагментиране реченице. Оно најтеже је изговорено, па када се објави то злокобно „погину”, остаје само велики уздах олакшања и незауостављива лавина од седам речи „по туђој вољи и за туђ рачун”.

Послужио сам се овим примером као једним од многобројних сличних које можемо срести у делу Милоша Црњанског, где се упоредном анализом, само на нивоу стилизације и структуре, може одредити осећање и унутарњи душевни дамар писца. Пратећи његову реченицу, издељену мноштвом запетама, као да можемо осетити она унутарња емотивна и душевна померања, сав суспрегнути бес или горчину, усхићење или патњу. Ритам који на овај начин намеће писац обавезивао нас је да га посматрамо као засебан феномен, врло драгоцен за уобличење и пласман говорне поруке.

Милош Црњански је и на другим плановима пројавио онај свој познати борбени и превратнички дух. Новине су се читавале и на пољу његове организације управног и неуправног говора, употреба апосиопеза (застајкивања у говору због узбуђења или неодлучности), као и неконвенционална употреба тачке. Као што је и запету ставио у потпуно нову функцију, тако је и испитивао могућности употребе тачке, која се до

његове појаве није користила на тај начин, па су многи граматичари видели такав поступак као „нормативно огрешење”.

„Парцелација, дакле, није одлика нормативног књижевног језика, него је карактеристика језика књижевности. Она представља разградњу принципа нормативне интерпункције и постаје особином стилистичке интерпункције!”¹¹

Појаву стапања ауторовог обраћања и онога што изговара лик у роману смо искористили као нову могућност у говору и својеврсну интервенцију писца пред оним што проживљава јунак његове приче. Ова специфична појава нам је помогла да на квалитативно нов начин приступимо обради и конструкцији монолога и транспоновању монолошког у дијалогско казивање. Професор Ковачевић посебно истиче присутност слободног неуправног говора у литерарном стилу Црњанског, потцртавајући на тај начин велику дистинкцију између комуникативног књижевног језика и поетског језика књижевности. Ковачевић, цитирајући Михаила Бахтина, наводи и закључује:

„То уплитање изворних елемената управног у ауторски говор показује пишчево умијеће у остваривању разнолике игре говора, њихово узајамно запљускивање и њихово узајамно заражавање.”¹²

Милош Црњански је врло свесно и плански наметао свој стил читаоцу и у погледу темпа, ритма, интензитета оног проживљеног, а наш задатак је био да ту особеност применимо у сфери говора, а све у циљу узбудљиве глумачке игре. Такође, једна од новина коју можемо срести, посебно у каснијој фази пишчевог рада, јесте и ортографско обележавање посебно истакнутих речи или чак и читавих реченица, као и неуниверзално истицање пасуса, где се на многим местима његове прозе може срести врло кратка реченица, засебно издвојена у посебном реду и најчешће означена великим словима.

Све ове специфичности послужиле су нам да говорно уобличиће његове прозе и поезије посматрамо у потпуно новом светлу.

¹¹ Милош М. Ковачевић, *Мјесто Црњанских Сеоба у Језичкостилској типологији Модерног српског романа*, у *Плави круг Милоша Црњанског*, зборник радова са округлог стола, Филолошка гимназија, Завод за унапређивање образовања и васпитања, Београд, 2019, стр. 29 - 30.

¹² Исто, стр. 21 - 22.

3. Морфолошка и фонетска анализа на примеру одабране грађе

Поменули смо већ да се особеност стила језика Милоша Црњанског огледа и на пољу лексике, као и на морфолошком и фонетском плану. Проф. др Милош М. Ковачевић се у једном свом раду посебно осврнуо на рану фазу нашег писца кроз анализу језика *Сеоба* у језичко-стилској типологији модерног српског романа. Истакао је присуство глаголских облика који се не срећу тако често у комуникативној сфери књижевног језика, а чијом је употребом Црњански донео револуцију и у до тада важећим нормама језика књижевности. Ковачевићева анализа је била посебно значајна у практичном раду на стварању представе, јер је истакао оне појаве и новине које су се показале драгоценим за освешћивање и активацију говорне радње од стране глумаца. Присуство имперфекта, глаголског прилога прошлог, потенцијала II, као и плусквамперфекта, обојило је језик Милоша Црњанског новим тоналитетом и димензијом, која је захтевала од глумаца да истраже могућности и потенцијале ових неуобичајених и нефреквентних језичких облика. Све више смо долазили до закључка да је Црњански оваквим поступком намеравао да нас одвоји од савременог доба и језичких конвенција које у њему важе, па је, одредивши се за ове превазиђене глаголске облике, извео један својеврсни лингвистичко-археолошки оглед и призвао једно давно време управо путем језика. Њиме је обојио и своје ликове, додајући им на тај начин једну поетичну и надвременску ноту. Узео сам у обзир да се у тој првој фази стваралаштва, употребом ових облика и необичних језичких образаца, почело формирати нешто што је касније често називано језик Милоша Црњанског. Следствено томе, поставио сам пред себе задатак да се у области говорне вештине суочим са поменутиим појавама које су специфично обојиле језик израз.

Започео сам трагање испитујући особене чиниоце које такав језик чине заводљивим, готово хипнотишућим. Питање које се појавило у раду било је и то да ли је управо она поетска компонента језика у највећој мери одговорна за осећајност једног прозног дела? Да ли је сазвучје гласова и компоновање речи, па и целих реченица на један квалитативно нов начин, фонетска и морфолошка компонента коју носе, она тачка у којој се интензивира наше осећање када читамо једно тако структурисано дело? И да ли се управо у тој тачки сусрећу поетски и прозни израз? Колико оваква симбиоза доноси један нов, недовољно истражен, драмски потенцијал језика Милоша Црњанског?

Како рече у једном телевизијском интервјуу песник Душко Трифуновић:

„Доживљаји су поезија, а догађаји нису. Догађај је нешто што се десило између једног проблема и другог, а доживљај је оно што се нигде није десило, тј. само једном човеку се десило, али не зна се где, и не зна се кад.”¹³

Ова готово духовита сентенца коју је изнео наш песник може нам можда најпластичније дочарати шта се то у нама дешава и који се осети активирају када читамо дело Милоша Црњанског, јер су управо у њему прозно и лирско пронашли једно потпуно аутентично уточиште. Зар ми, присуствујући једној позоришној представи, не идемо, пре свега, за доживљајима, без обзира на фабулу?

Свакако да велику заслугу за такву „осећајност” литерарног израза сноси и лексика којом се служи писац, а пре свега онај њен фонетски и морфолошки аспект. Рад на формалној анализи одабране грађе се одвијао на индуктивном као и на дедуктивном плану. Постајући свестан симфоничности његовог дела, полифоничности и жанровске разноликости, покушао сам да на дедуктивном плану пронађем ону најмању, недељиву језичку јединицу коју је требало испитати како бих оживотворио језик овога писца на позоришној сцени. Испитујући појединачне речи, па на терену нове синтаксе и њихово компоновање у реченице, покушао сам да анализу извршим и у обрнутом правцу. Дошао сам до закључка да ни овај аспект оркестрирања језика, Црњански није препуштао случају, колико год деловало да су његов израз и стил слободни или чак произвољни.

Погледајмо само учесталост имперфекта у његовој раној стваралачкој фази, у роману *Сеобе*. Употребом овог глаголског облика Црњански је дословно успео да нас измести у време средине осамнаестог века. Служећи се овим превазиђеним обликом глагола, пошло му је за руком да умногоме премости временски јаз између једног давног периода и читаоца који никако није могао бити сведок тог времена. Он нам је тај хоризонт далеког доба приближио, а двоглед којим је то постигао био је сачињен и од облика имперфекта. Из тог разлога сам овај облик врло свесно користио на крају првог чина представе испитујући на фонетском и морфолошком плану његову драмску и говорну потентност. Навешћу само неке речи у облику имперфекта којима је обојен први чин а које сам преузео из романа *Сеобе*: *љу'љāхӯ, ослушкíвāхӯ, ћутāхӯ, рāдовāхӯ, пѣвāхӯ, пѣвāшē*. Та појава темпоралности у прошлом времену као да појачава утисак

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=9PveOnTR0zw>

блискости тог времена данашњем, при чему се појачава утисак емфатичности. Са једне стране, оправдање за овакав поступак се налази и у самом контексту приче која се одвија између два ратна друга, где се пријатељ Црњанског присећа свог безбрижног детињства.

Заједно са колегама глумцима, спровео сам једну вежбу импровизације, тако што смо заменили облике имперфекта перфектом. Утисак који смо имали био је потпуно другачији. Неки од колега једноставно су узвикнули „па то није то“! Зашто је већина имала такав осећај? Шта је то у грађи имперфекта што никако није дало да се он у овом контексту замени облицима: *ћутали су, ослушкíвали су, рђдовáли су се*, итд.? Поредeћи ове различите глагоске облике прошлог времена, уочио сам да су облици имперфекта богатији на фонетском нивоу захваљујући већој присутности поста акценатских дужина. Схватили смо да је управо онај последњи слог у имперфекту, у овом случају његов наставак ХУ, заслужан за такав утисак, а у ређим случајевима и глаголски наставак за треће лице једнине, АШЕ. Глас Х, као струјни (фрикативни), задњонепчани и безвучни сугласник, може се чути при разним узвцима у српском језику, као што су, АХ, ОХ, ХАЈ, при чему се користи за изражавање врло снажних осећања. Али, он се врло јасно чује и док се смејемо, као и приликом уздаха олакшања или накупљене тескобе. Црњански управо користи облике имперфекта најчешће у трећем лицу множине. Управо из разлога, да би интензивирао код публике то снажно осећање које успева да пренесе на чисто акустичкој равни. Наставак имперфекта за треће лице једнине је АШЕ. Испитивали смо и његову морфолошку и фонетску грађу и дошли смо до закључка да нам заиста звучи разиграније, безбрижније него што је то случај са обликом трећег лица множине. Из *Дневника о Чарнојевићу* сам из тог разлога употребио један облик у трећем лицу једнине када писац говори о својој мајци „а мати ми по целу ноћ певаше усаванке.“¹⁴

Интересантно је и то да се у лирском тексту *Апотеоза*, чији сам велики део инкорпорирао у први чин представе, на само једном месту појављује облик имперфекта. У овој причи писац диже здравицу свом погинулом другу, цела интонација овог текста је врло узвишена, па је потпуно у сагласју са насловом. Место на којем се појављује облик имперфекта у трећем лицу множине је следеће:

¹⁴ Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Л.О.М, Београд, 2016.

„Дајте ми чашу да напијем празницима. Да напијем недељи кад се звона огласе и кад Сунце гране. Да напијем женама што СТАЈАХУ недељом пред капијама.”¹⁵

Наслућујемо да је у питању евоцирање једног туробног догађаја, испраћај синова у рат. Врло свесно Црњански управо користи овај облик множине имперфекта на овом месту. И управо из разлога што је овај облик присутан само на једном месту, можемо закључити да га је писац „чувао” за овај тренутак у којем се посебно акцентује један колективни бол мајки. У наставку здравице именица мајка се појављује у једнини.

Такође неретко је, у овој почетној фази, употреба облик плусквамперфекта, аориста, потенцијала II, као и глаголског прилога прошлог. И њих смо посебно и пажљиво испитивали, како на морфолошком тако и на фонетском нивоу. У *Дневнику о Чарнојевићу* и *Сеобама* сведоци смо велике фреквенције ових облика, а посебно нам је био интересантан у говорној анализи овај почетни период у раду писца, јер су одступања од стандардног и општеприхваћеног приповедног израза била у њему најизразитија.

У каснијој фази свога рада Црњански ће се умногоме приближити нормативнијем литерарном поступку, али ће се и даље, чак и у познијим делима чути одједи његовог слободног и револуционарног стила. Оваква трансформација се посебно читавала у погледу реализације дијалога у каснијој фази, о чему ће посебно бити речи у наставку овог рада. Он дакле поред перфекатске уводи и имперфекатску форму глагола бити, па сам неке од ових облика искористио и као грађу која нам је послужила за специфично говорно бојење неких сцена. Сличан поступак који смо користили и приликом анализе и примене имперфекта, спровели смо и над овим глаголским облицима. Дословно смо истраживали њихову фонетску снагу, заменивши их неким другим, учесталијим облицима, па је резултат и утисак који смо имали био врло сличан. Када се на почетку првог чина Црњански присећа свог најранијег детињства, искористиће управо онај имперфекатски облик плусквамперфекта „Отац ми беше певао песму и залепио банку тамбурашу на чело.”¹⁶ Када смо испитивали звучање ове синтагме „Беше певао песму” схватили смо да је сећање на тај догађај врло мутно и магловито, за шта је заслужан звучни опсег овог облика плусквамперфекта. Дакле, као да је и само сећање на овај чин рођења главног јунака приче било врло непоуздано. Оно као да у његовом памћењу

¹⁵ Милош Црњански, *Апотеоза*, Нолит, Београд, 1983.

¹⁶ Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Л.О.М, Београд, 2016.

израња испод једне копрене. Раслојавајући конструкцију овог глаголског облика посебно смо се бавили управо оним његовим првим сегментом и имперфекатским обликом глагола бити - беше. Понављајући више пута то „беше”, дошли смо до закључка да на нас оставља утисак једне непроверљиве тврдње и далеке, мутне сете. Однос који, на чисто језичком плану, Црњански успоставља са оцем на тај начин постаје стран, непоуздан, па чак и хладан.

Сигурно не случајно, када пар редова даље у својој исповести писац евоцира у сећањима лик мајке, он ће искористити облик имперфекта: „а мати ми ПЕВАШЕ по целу ноћ успаванке”. Упоредимо само синтагме у коју писац смешта парчиће сећања везаних за оца и оне везаних за мајку. Дакле када се у реченицу уплете глаголски облик „беше”, сећање постаје неконкретније, па се и сама именица „песма” користи у једнини, нема никаквог ближег одређења, за разлику од оних песама које је певала мајка и за које конкретно сазнајемо да су успаванке. Зар нам све ово не говори да је Црњански успео да оствари, путем језика, маестралну карактеризацију ликова и да их чак доведе у врло конкретан однос са главним ликом, без обзира што ће он свој литерарни дискурс готово у потпуности лишити дијалога?

Следећи сегмент који смо у овој фази рада детаљно истраживали јесте и учесталост вокала и њихов значај у обојењу звучне слике у реченици. Познато је да је присутност вокала у једном језику најчешће еквивалент његовој музикалности. На тој музикалности такође треба да захвалимо и сонантима. Питање пред којим сам се нашао било је и то да ли је Црњански врло свесно користио неке облике именица, придева или глагола по критеријуму заступљености вокала у њима?

Стилистички поступак који сам уочио био је и тај да је писац врло плански, на многим местима, и у поезији и у прози, уводио репетиције и на тај начин обогаћивао звучну слику. То је постигао тако што је понављао тропе или реченице које су биле презасићене вокалима. Оно што сам приметити кроз ову анализу било је и то да се писац често опредељује за облик плурала именице, пре него за сингулар, чини се, управо због ових акустичких разлика. Као да је сам Црњански желео да дода још један тон у синтаксичкој конструкцији, као да га је и сам ослушнуо и потом се определио за њега.

Вратимо се поново на ону наведену реченицу прозно лирског текста *Anomeoze*:

„Дајте ми чашу да напијем празницима. Да напијем недељи кад се звона огласе и кад сунце гране. Да напијем женама што недељом стајашу пред капијама.”¹⁷

Овај део текста можемо посматрати у потпуности као лирско дело, јер интонација која је остварена ређањем вокала, ритам повезаних реченица, принцип њиховог комбиновања наликује уистину лирској песми, похвалној оди. Али, оно је по својој структури свакако прозни текст. У ове три реченице налазе се четири именице у множини. Заменимо датив именице у множини обликом једнине.

„Дајте ми чашу да напијем празницима.“

Дајте ми чашу да напијем празнику.

И да се определио за овај облик, Црњански на оном формалном нивоу свакако не би погрешно, јер врло одређено и недвосмислено у следећој реченици наводи да је тај празник недеља. Глумци су у тумачењу грађе реченице дошли до закључка да је управо због фреквентности вокала, интонације, која се несумњиво подиже за један степен више у говору, писац употребио плурал именице празник. По истом принципу можемо анализирати и реченицу са именицом „жена” у плуралу, као и именицу „капија”. Ослушнули смо, и на аудитивном нивоу доживели, каква се промена догодила у нама када смо преобликовали ову реченицу Црњанског:

„Да н̄апиј̄ем ж̄енама што н̄едељ̄ом ст̄ај̄ах̄у пред к̄апијама.”

Да н̄апиј̄ем ж̄е̄ни што ст̄ај̄а̄ше̄ н̄едељ̄ом пред к̄апиј̄ом.

Схватили смо да се Црњански итекако борио за звучну слику, мелодиозност, темпо, ритам, интонацију оног написаног, па као да га је прилагодио за наш високозахтеван глумачки говор. Сличну појаву смо приметили и када су одабрани придеви у питању. Када описује мајку која испраћа сина у рат, Црњански користи следеће придеве „...см̄ѣжур̄а̄на и с̄е̄да, п̄огурена и хр̄ѣма”. У придеву „п̄огурена” су присутна четири различита вокала (О, У, Е, А). Даље смо анализирали у овој реченици присутност сонананта и консонаната, поготово оних звучних, јер захваљујући њима

¹⁷ Милош Црњански, *Аптеоза*, Нолит, Београд, 1983.

звучање постаје раскошније, богатије, интонативно захтевније, пуније, говорно делотворније. Они су у овом исказу следећи (С, М, Б, Г, Д, Р, М, Н).

Одабарне делове текста *Апотеоза* смо у потпуности анализирали на овом фонетском и морфолошком плану, као и делове следећих остварења *Код Хиперборејаца*, *Роман о Лондону* и *Љубав у Тоскани*. Овај аспект је постао умногоме критеријум за одабир грађе која се касније нашла у драмском тексту представе. Задатак је био да одабрани сегменти допринесу драмском и говорном потенцијалу у глумачкој игри.

4. Анализа слободног стиха - драмски и говорни потенцијал

Садејство прозног исказа и оног лирског, као и њихова симбиоза и међугласје, у најширем замаху се први пут осетило у српској књижевности после Првог светског рата, појавом и покретом југословенских авангардиста и експресиониста. Два програмска есеја између којих можемо повући одређен број паралела јесу *Манифест експресионистичке школе* Станислава Винавера и *За слободни стих* Милоша Црњанског. У почетним поглављима је већ било речи о овом револуционарном есеју и програму који проповеда Црњански. Оно што ме је посебно интересовало јесте појава да је Црњански имао потребу, не само да објави, већ и да објасни свој уметнички и стваралачки процес и убеђења. На такав пример наилазимо и у *Коментарима лирике Итаке* где писац и песник проговара мање о томе како је одређена песама настајала, у смислу пуке инспирације и догађајности. Већу пажњу поклања невидљивим нитима и сплету неприметних околности које су утицале да се роди идеја и мисао о стварању те лирике. Већ у том свом раном есеју у којем апострофира феномен слободног стиха, ми можемо наслутити значај и опсег нове организације и схватања поезије, што је за нас било значајно, истражујући га кроз говорну глумачку реализацију. То што Милош Црњански, одустајући од старе романтичарске и парнасовске метрике, уводи простор слободе у версификацију, образлажући то „новим ритмом мисли” и на тај начин одустајући од конвенционалног стиха, отварао је у раду низ могућности. Успевали смо да тако конструисан стих посматрамо као реку са много притока, где смо сами одређивали колико воде која притока доноси и колика је њена снага у зависности од значењског оквира који смо поставили. Било нам је посебно интересантно да утврдимо шта је представљао тај нови ритам мисли и осећања и у којој мери се може оживети уз помоћ говорне вештине на сцени. То раслојавање, распарчавање, разградња стиха, асиметрична рима која је заступљена у већини песама - све наведено, отварао је велике могућности и за монолошко и за дијалошко компоновање. Показало се да се тако структурисан стих лако могао уклапати у прозни исказ, који је већ сам по себи поетизован. Овим путем су два начина литерарног израза постала један и чинили су јединствену органску и нераздвојиву целину, врло захвалну за драмску грађу. Направили смо дословно једну врсту огледа у којем је поетско и прозно синхронизовано кроз једну нову форму, а то је драмски текст који је тек у високо постављеним захтевима говорне поруке показао своју пуну снагу. Показало се да се управо у сфери глумачке говорне интерпретације највише могу отелотворити све оне

вредности које таква симбиоза доноси, што се показало тачним и у практичном раду на представи и током самог извођења.

За шта се залаже Милош Црњански у овом свом есеју, а што смо покушали да кроз говорно обликовање и применимо у раду на представи? Он на једном месту проговара о свом манифесту:

„Питање *vers libre*, слободног стиха је осим код нас давно решено. Пошто није стих оно што песму чини песмом, и јер је тај појам променљив као и сви други, тако је слободни стих постао равноправан стиху са метром и римом.”¹⁸

Проговарајући даље о духу времена, појму ритма и уопште о естетици која је претходила овој појави наших авангардиста, он ће рећи:

„Жалост и радост примамо у истом ритму, а то нам је мучило слух и мозак. Поставио се калуп а ргиогі за мисао и осећај. Зато је ваљало разбити ту метрику и створити нову, са мелодичном, слободном линијом ритма. Екстазу, оно што је најдрагоценије у песми, независну од филологије. Слободни ритам је прави, лирски ритам, непосредан, везан за расположење. Ритам је у мисли и осећају.”¹⁹

На више места у овом есеју Црњански ће проговарати о ритму као о екстази, дакле, поклониће му једну емфатичку особеност. Ритам, интонација, темпо који песник успоставља у новој хијерархији своје метрике, за нас су биле од пресудног значаја, самим тим јер представљају и говорне константе.

Када говори о томе како су појмови, и путем њих означавање појава, изгубили своју снагу, он као да се позива на ново вредновање самих речи и неопходност продубљивања њиховог порекла и корена, њиховог прапоретка. Није ли о томе, на мало другачији начин, проговорио и Винавер у свом гласовитом есеју?

„Мора се знати: како да се почне са ослобођавањем речи, појмова, представа - од њихових стега и окова.

¹⁸ Милош Црњански, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983.

¹⁹ Исто.

Предмети, појмови, речи, одржавани су били у равнотежи. Изговарајући речи и укрштајући их, ми смо најчешће спајали између себе само оно што је најбезизразније било у њима...језик је изгубио био сваку пластичност, речи и појмови нису означавали готово ништа, а воља наша давала је полет и правац свакој целини.”²⁰

Упоређујући феномен језика управо са музиком овај песник ће приметити:

„Ми желимо да дамо нове тонове, друкчије састављене, тонове другобитнијих неких инструмената. Ми хоћемо и њихове симфоније и тонове. Изгледа да се нов свет може саградити само из нових, не само делова, но и делова делића, из нових атома.”²¹

Примећујемо да се и Црњански и Винавер залажу за разградњу, за распарчавање, једну својеврсну деконструкцију језика и њему потпуно нов приступ. Они као да желе да га рашчлане до најситнијег атома где ће тај језик бити не само пуки показатељ и тумач мисли и осећања, већ ће и у самој својој структури, темпу и ритму стиха носити осећајност, флуидност и треперавост која одјекује из подсвесних и метафизичких сфера. Ово ослобађање језика стандардне метрике ансамблу је помогло да се поигра са слободним стихом Црњанског, испита његове драмске домете, суочавајући га са прозним исказом.

Експеримент који сам извршио, спајајући одабране лирске песме и сегменте из прозних дела, показао се на више нивоа врло драгоценим. Та лирика је овим путем постала не само нови конституент у грађењу драмског шттива већ је допринела да оно што је прозни одломак добије много већи интензитет доживљеног, управо из разлога што се спојило са лирским, које је у себи крило један слободнији, прозаичнији израз.

Лирске песме над којима сам извршио овај експеримент су: *Суматра*, *Серената*, *Прича*. Користио сам такође и поједине стихове *Стражилова*, као и велике целине поеме *Ламент над Београдом*. Циљ је био да се ти нагли и груби прелази из лирског у прозни исказ, и обрнуто, у највећој могућој мери отклоне и да постану активан и жив говор глумца на сцени. Задатак је био да делују као целина, органски и логично спојени

²⁰ Станислав Винавер, *Изабрана дела*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2019, стр. 106 - 107.

²¹ Исто, стр. 107.

сегменти који произилазе један из другог. Управо ми је слободан стих Црњанског помогао да то савезништво два принципа и израза донесе значајне резултате и да лирске деонице комуницирају са оним прозним на једном новом нивоу - нивоу драме. Приметили смо у раду да је слободан стих врло захвалан за креирање и моделовање како монолошких, тако и дијалогских деоница. Без обзира што Црњански у свом манифесту опонира важећим канонима и гласно се противи присуству риме у поезији, он ће је итекако користити, само на један потпуно нов начин. Слагање стихова, слогова, као и строфа по мелодији и звучности, њихова акустичка компатибилност, у овом случају је остварена на једном квалитативно другачијем нивоу.

Сматрам да се управо кроз драмску форму, у највећој могућој мери, могу све ове вредности уочити, а пре свега кроз глумачко обликовање говорног исказа. На пример, део лирске песме *Суматра* транспоновано сам у дијалогску форму и тим поступком испитивао њену драмску потентност. Потрудио сам се да сва изабрана лирска грађа буде сродна контексту приче коју сам поставио за сваки чин понаособ. Када у првом чину говоре о свом другу, који је пре само неколико тренутака погинуо пред њиховим очима у рову, Црњански и његов друг ће загледи у његово беживотно тело разменити ову дијалогску секвенцу:

ЦРЊАНСКИ: А види га како је сада просијан месечином, видљив, незнан, провидан.

РАТНИ ДРУГ: Не, него је смирен и чист, безбрижан.

ЦРЊАНСКИ: Да баш тако. Безбрижан, лак и нежан, као.. као..

РАТНИ ДРУГ: Врх Урала!

Осећамо да је, у контексту саме фабуле, ова свечана интонација обојена мноштвом присвојних придева, па сходно томе одговара и догађају који се непосредно одиграо. Тон је узвишен, ритам је условљен разноликошћу тих описа и придева који су поређани у једном непрекидном низу, при чему се и интонација, као и степен градиције међу појмовима креће у два крака, од антиклимакса ка климаксу. Оваквим приступом и поступком смо открили велике потенцијале говорног обликовања. На овај начин је део лирске песме постао жива драмска грађа и врло делотворно поље за успостављање односа између два лика. Дијалог се наставља следећим репликама:

РАТНИ ДРУГ: Овде и јутро у туђини убија душу све тешње.

ЦРЊАНСКИ: Да. Тако је. Као из завичаја трешње.

Разлог за овакво кројење дијалога нашао сам у чињеници да је Црњански на галицијском фронту писао песме и делове романа *Дневник о Чарнојевићу*. Сличну појаву сам уочио и у *Објашњењу Суматре*, у којем ће Црњански открити да је један сусрет са ратним другом који се вратио из заробљеништва са Урала, био варница која је оживела низ слика и родила у песниковој имагинацији *Суматру*. Текст наведеног дијалога који не припада овој песми преузео сам из романа *Сеобе*, желећи на тај начин да испитам могућности компоновања лирског и прозног у оваквој драмској форми. Језичко поигравање на које сам се одважио донело је велики потенцијал за буђење имагинације међу партнерима на сцени, где смо посебно испитивали, и на формалном, као и на аудитивном нивоу, какве слике и доживљаје у нама буде ови појмови. Опет смо испитивали њихову фонетску и морфолошку структуру и схватили да управо такво рашчлањавање доприноси нашој повишеној осећајности и идентификовању са текстом који изговарамо. Из ових разлога сам се и определио за одређена четири описна придева - *прдсијан, видљив, незнан, прдвидан* - преузетих из *Сеоба*. Не само због тога што се ови појмови римују са - *безбрижан, лак, нежан* - из *Суматре*, већ и стога што су подударни у великој мери и по броју слогова. По три слога садрже речи: *прдсијан, прдвидан, безбрижан*; по два слога речи: *видљив, незнан, нежан, смирен*, а оне једносложне су *лак* и *чист*. Овакво оркестрирање вишесложних и једносложних речи доноси једну поетичну линију кроз уланчавање речи, по принципу њихове темпоралности, али и звучне подударности. Можемо приметити да се придевски наставак АН јавља у пет понављања, а онај са ЕН у једном. Слика која се јавила као ехо, звучала је отприлике овако:

ЦРЊАНСКИ: А види га како је сад просијАН месечином. Видљив, незнАН, провидАН.

РАТНИ ДРУГ: Не, него је смирен и чист, безбрижан.

ЦРЊАНСКИ: Да, баш тако. Безбрижан, лак и нежан.

Догодило се то да се код мог колеге, као и код мене, појавила иста асоцијација у свести, уз помоћ подударања и понављања ових слогова. Обојицу нас је ова репетитивност завршних слогова подсећала на одјек звоњаве црквених звона, оних која најављују обред опела. Чак смо и синтагму „просијан месечином“ вагали по овом принципу, па се у сучељавању два последња слога, АН и ОМ, појавила слична асоцијација.

Песму *Серената* сам искористио у целости на самом крају првог чина, али сам јој приступио као монолошкој структури, служећи се могућношћу нијансирања које доноси слободан стих. Утемељење за њен одабир лежи и у самој чињеници да ју је Црњански писао управо на поменутом фронту. Али она је, будући да припада корпусу љубавних и интимно-исповедних песама *Лирике Итаке*, кореспондирала у првом чину као својеврстан контрапункт бесмислености и ужасу рата. Посебну пажњу смо поклонили трајању акцената, њиховом квантитативним и квалитативним карактеристикама. Те њихове особености су итекако биле значајне за атмосферу и однос који смо имали према причи из првог чина. Непосредно после удара гранате и страдања ратног друга, Црњански у представи проговара „Чуј, плаче месец млад и жут”. У овом почетном стиху, која је уједно и прва реченица монолога смештена су чак три дугосилазна акцената - чљј, млâд, жљт и два краткосилазна са изразитим поста акценатским дужинама - плâчѣ, мѣсѣц. Само на основу звучања и трајања ових акцената као да сам песник хоће да нам ослика атмосферу тишине и суморног смираја након незауостављиве ратне хуке и разарања. Фраза звучи легато, наизглед умирујуће благо. Већ се та илузија разбија наредним стихом „Слушај ме драга последњи пут”, да би се шокантно отрежњење догодило почетком наредне строфе и песниковом објавом речју „умрећу” која је под краткоузлазним акцентом на првом слогу и доминантном дужином на другом. Није случајно ни то што је песма организована од почетног дистиха, две терцине и два катрена и то управо овим редоследом.

Испитивао сам засебно и какве могућности у погледу варирања темпа и ритма доноси композиција песме. Ако овако структурисано лирско дело посматрамо као монолог, можемо се послужити управо распоредом и трајањем стихова и строфа и поново наћи еквивалент темпа и ритма ове песме са унутрашњим титрајима и ломовима песника. Како строфе постају све дуже, како се од дистиха крећемо ка катрену, наслућујемо да се поново покренула она лавина у човеку који пише ову песму, она незауостављива лавина од пркоса, поноса и бола. Као да је оно дуго потискивано похрлило ка слушаоцу и није могло да се заустави све до краја. Сетимо се да смо сличну појаву приметили и у оном поменутом парчићу преузетом из *Сеоба* на крају првог чина за којим одмах затим следи овај монолог. Ни појава репетиције у изабраној песми није случајна, па се чини да су последња два истоветна дистиха стопљена у катрен необична брана те лавине и бујице бола. Понављајући слику природе кроз стих „но само јабланови вити и борови пусти поносити”, песник као да жели да умири и себе и ту женску особу којој је песма посвећена. На тај начин, изговарајући једну мантру,

као да жели да зацели исказану патњу, коју ипак благо иронизује и релативизује у средишњем делу песме. Све ове откривене појаве сам искористио и при креирању монолога сачињеног од *Серенате*.

Анализирајући драмску потентност поезије нашег песника, по сличном принципу сам одабрао и песму *Прича* која је смештена на крај другог чина, као део дијалога Црњанског и његове римске љубавнице. Захваљујући рашчлањавању сваког сегмента понаособ у овој песми, избегао сам опасност да западнем у декламовање и монотоност у говорном обликовању монолога. На тај начин је слободни стих Црњанског постао незаменљив и драгоцен савезник у глумачкој интерпретацији. Помоћу њега сам откривао богате слојеве тумачења и приступа задатом тексту. Све више је ансамбл представе постајао свестан скривене драмске потенције речи и све више су наше вежбе ишле ка разоткривању оног скривеног слоја значења које се у највећој мери открива преко сфере звучања.

Тек ако приступимо прецизном сецирању реченице, на тај начин што ћемо продрети до акустичких вредности које носе речи, можемо освестити складност слоја звучања и слоја значења. Та два слоја морају се посматрати у тесној корелацији. Таква веза се највише опредмећује и исказује управо у светлу говорне реализације.

5. Лично и исповедно у делу писца и њен значај у сфери говорне поруке

Дело Милоша Црњанског је премрежено личним и исповедним тоновима. Чак и када Црњански говори о другима, или када говори у множини, ми имамо утисак да он проговара у своје име, суптилно обелодањујући своје сумње, падове и усхићења. Можда је управо тај исповедни тон и заслужан што неретко имамо осећај да је оно што је написано, преврело у свести и души писца и песника, па постајемо сведоци једне необичне есенције проживљеног. Можда баш из тог разлога Црњански и доноси тај меланхолични, сетни тоналитет у свом изразу. Он није, као што је то случај са Ивом Андрићем, маестрални приповедач и хроничар једног времена, који тумачи стварност и појаве оком удаљеног, вештог посматрача. Кроз њега као да се обраћају и давно заборављени преци са својим заборављеним језицима, менталитетима и сликама регија у којим су обитавали. Његов језик је дакле супстрат порекла, географије, тла, сеоба, како оних недохватних из прошлости, тако и његових личних, документованих. Вероватно из разлога што је и сама његова животна судбина била номадска, матерњи језик писца се неретко укрштао са свим осталима које је вољно или изнуђено говорио, па се понекад чини да га је он упоређивао и премеравао тим позајмљеним и туђим језичким обрасцима. Не може се са сигурношћу тврдити да ли је оваква појава била донекле и разлог његовог стилског и синтаксичког уређења, али свакако је она била важна појава за овог књижевника и једним својом делом је утицала на његов литерарни ток. Са једне стране можемо уочити да су све мене на пољу језика код Црњанског условљене и духом епохе у којој је стварао, па уочавамо и јак утицај италијански и руских футуриста, као и немачких експресиониста у његовој раној фази књижевног развоја. Али појаву коју никако не треба заобићи јесте и присуство исповедног и личнога у његовој прози и лирици. Сведочимо таквој појави од самих почетака пишчевог развоја, још од *Лирике Итаке*, *Апотеозе*, *Дневника о Чарнојевићу*, преко *Љубави у Тоскани*, па све до оних позних дела *Ембахада*, *Код Хиперборејаца* и *Романа о Лондону*.

Уочавамо да је путања његових инспирација кроз аутобиографски стимуланс сезала од најраније младости, па све до година старости. Као да се и сам Црњански обрачунавао са сопственом судбином и плаховитим и контраверзним карактером, износећи исечке из свог живота и стављајући читаоце на тај начин у улогу пороте. *Дневник о Чарнојевићу* је писан у првом лицу као што је случај и са романом *Код*

Хиперборејаца. Писац не проговара само о својим потонулим илузијама које су родиле горки цинизам и резигнацију, већ о целокупној једној епохи и генерацији.

Чак и у свом најпознатијем делу, *Сеобе*, он врши један необичан оглед третирања неуправног и управног говора таквим поступком који ће та два типа обраћања толико приближити да стичемо утисак као да писац не дозвољава лику да проговори у своје име. Он као да је у толикој мери саображен са судбином главних јунака ове повести, па на себе преузима комплетно бремене њихових јадања и падова. Таквим формалним литерарним приступом он постаје активни учесник у причи, а не само њен креатор или посматрач. За говорно обликовање пишчевог исказа, овај исповедни тон и интензиван уплив личног у свет својих ликова, за глумце у представи је био од великог значаја.

Милош Ковачевић ће у својој анализи *Сеоба* открити и посебне микродискурсе слободног неуправног говора у овом делу који ће нам још више расветлити о каквој појави се ради. Навешћемо само један кратак узорак „Доста му је тог мотања по Рајни, тог вијања по Дунаву, тих прича по Италији. Да тргује, није се родио.”²² Овај исечак можемо заиста посматрати као монолог. Пребацивши га у прво лице једине схватили смо колико је овај слободни неуправни говор који Црњански уводи плодотворан за креирање једног узбудљивог монолога. Разлог оваквој појави лежи у чињеници да се писац до краја поистоветио са судбином свог Вука Исаковича. Он га дакле не тумачи, он се стапа са његовим ломовима, живо и активно га заступа, желећи да подели његов усуд. Без обзира што се у *Роману о Лондону* управни говор развија у много ширем опсегу и у овом роману примећујемо поменуте тенденције. Понегде то Црњански чини уз помоћ прозних дидаскалија и коментара, а понекад се служи врло сличним принципом као и у *Сеобама*.

Када смо анализирали *Дневник о Чарнојевићу*, док смо наглас ишчитавали његове одломке, чинило нам се да је сам Петар Рајић, односно Егон Чарнојевић, са нама у вежбаоници, да нам се дословно исповеда. Оно што је било посебно интересантно је и то да нико од нас није имао потребу да подигне гласност у интерпретацији изнад централног регистра. То значи да је писац успео да нас уведе у медијум помирености и равнодушности испод којег је куљала једна огромна снага коју је тек требало откривати. Другим речима, ово дело је садржало у себи један инвентар интонације, интензитета, гласности и темпа који смо сви осетили, а наш задатак је био да пронађемо нијансе и валере у овом општем утиску који смо понели при читању

²² Милош Црњански, *Сеобе*, Нолит, Београд, 1986.

одломака. Све наведено ми је у многоме помогло да овај аутобиографски слој и исповедни тон постану критеријум при одабиру дела која су сачињавала грађу представе „Симфонија Црњански”.

Не смемо пренебрегнути ни то да је умногоме сам Црњански у стварном животу поделио судбине својих фиктивних ликова. И њему је, као и његовим Исаковичима, Вуку и Павлу, била додељена луталачка судбина. И он је вољно или невољно био истргнут из свог природног и сневаног завичаја. Кнез Рјепнин и Нађа су само конвенционалне замене за патње које су у Лондону поднели Милош и Вида. Чарнојевић и Рајић су еманиције Милоша Црњанског. Можемо закључити да се на тај начин писац јавља у многоструким облицима, али увек проговарајући и у своје име. Он као да је заоденуо своје ликове сопственим сумњама, разочарењима, усхићењима и хтењима. Они умногоме њему наликују, а ова ми се претпоставка показала тачном када сам опсежно приступио истраживању и анализи биографије нашег писца.

III Структура текста представе

1. Суматраизам Црњанског - формални и практични значај за одабир дела

Све је на свету у вези! Све је повезано, ма колико да је удаљено! Све се са свиме прожима! Ово би могле да буду само неке од парола које ћемо изговорити у себи након удубљивања у појам „суматраизам”, а који првенствено везујемо за дело Милоша Црњанског и његову поетику, па слободно можемо рећи и филозофију. Што сам више изучавао дело овога уметника постајао сам све више свестан и формалног и практичног значаја који његов суматраизам носи са собом. Шта је уствари суматраизам и да ли га можемо свести само на једну категорију?

Овај покрет или уметнички правац се изродио из колевке експресионизма југословенских послератних авангардиста покушавајући да артикулише оне компликоване пориве и осећаје који су се настанили у њиховом срцу и свести. Преживели уметници након Великог рата су тражили своју тачку ослоња у једном новом, обезвређеном свету. Њихово срце и дух више нису могли потпалити нити видовданска етика, нити сакрални и религиозни канони и форме. Све свето и узвишено за шта се некада вредело жртвовати изгубило је снагу, изневерило је очекивања, па су експресионисти тражили да се духовна и стваралачка тачка тог ослоња измакне, да се успостави у новој равни и на новим хоризонтима. Они се позивају на деконструкцију и разарање старих форми, чак и по цену да се разоре и оне форме које су они успоставили. Поменуо сам већ Винаверов антологијски проглас и манифест који је ратоборан, прек, бескомпромисан у разрачунавању са некадашњим вредновањем света и обрасцима тумачења стварности. Винавер се јавља готово анархично, на моменте и охоло. Он на једном месту у тој прокламацији каже:

„Унети нову динамику, и нова образложења, нов ритам и нов ток, у стару стварност - уколико је то могуће. То значи, тумачити људе, овакве какви су пред нама, не оним што су и где су, већ нечим сасвим другим, нечим без непосредне везе са њима... Тумачити Христа цветом и таласом... Црњански то зове суматраизмом. Ми живимо дакле, да би тице друкчије певале и

биљке измениле негде начин растења - али не код нас. Дакле, преокрета не мора бити код нас, већ на Суматри!”²³

Анализирајући поменути цитат, суматраизам се може схватити и као ново гесло слободе кроз стапање са природом, као бег од постојеће стварности, као утеха. Све ово може бити тачно, али једно је сигурно - суматраизмом је прожет велики број дела Милоша Црњанског и њиме је мотивисан и одабир грађе која је чинила текст представе.

У свом *Објашњењу Суматре* које је написао на наговор Богдана Поповића, Црњански ће на два плана, на оном поетском и на формалном, објаснити своје „вјерују” у поезији. Захваљујући томе, *Објашњење Суматре* доживљавамо и као програмски, проповедни есеј и као литерарно дело велике уметничке снаге. „Као нека секта, после толико година, док је књижевност значила само разбигригу, ми сад доносимо немир, преврат, у речи, у осећању, у мишљењу.”²⁴ Црњански недвосмислено позива на бунт, на рушење старих норми и успостављање нових. „Опет једном пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока. Звук наших речи неразумљив је, јер се навикао на мењачки, новинарски, званични смисао речи.”²⁵ Овај свој постулат Црњански ће поетично и објаснити у овом есеју кроз конкретан доживљај при повратку са фронта. Срећће свог ратног друга на возној станици, где ће се укрстити и слике из његовог сећања на заробљеништво и Урал, које ће низом асоцијација Црњанског сетити завичаја. Те слике ће, које су се живо отиснуле у песнику, као у неко ланчаном судару, покренути оне следеће. Песникова имагинација ће се, идући тим путем, зауставити тек на Суматри, удаљеном острву. Када прочитамо ово објашњење, чини се врло могућим и оправданим феномен повезаности свих ствари на овом свету. Оне осцилирају међу собом, утичу једна на другу. Дакле, било шта што се догоди негде на планети, оставља неку последицу и на нас. „Осетих сву нашу немоћ, сву своју тугу. „Суматра“, прошаптах са извесном афектацијом.”²⁶

Шта је та Суматра? Далеки простор утехе и слободе или пантеистички храм који уметник подиже као бедем одбране од пропалог и палог света? Потреба да се имагинативно побегне у далеке, недочувате просторе, да се обитава ван простора, па чак и времена у коме си тренутно. Колико је са друге стране, последица интересовања

²³ Станислав Винавер, *Изабрана дела*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2019, стр. 109.

²⁴ Милош Црњански, *Коментари уз Лирику Итаке*, у: *Песме*, Нолит, Београд, 1983, стр. 209.

²⁵ Исто, стр. 210.

²⁶ Исто, стр. 214.

за таоизам и китајску и јапанску лирику утицала на Црњансков суматраизам? Као што рашчлањује и декомпонује окошталу синтаксу, Црњански позива да се слично учини и при посматрању и доживљају природе. Ући у корен вредности цвета или таласа, врха једног леденог брега, открити му лепоту, ван оне чисто појавне, површинске слике. Продубити своје осете и приготовити чула, како би се се у много већој мери стопила са природом, пратити њен унутарњи ритам и ток. Тек тако можемо разумети оно када у *Објашњењу Суматре* Црњански говори о утицају космичких облика, облака и цветова на језичку форму. Дакле, природа са својом снагом не утиче само на свест и дух уметника, већ се богатством својих облика и форми одражава и на књижевну и песничку форму нових стваралаца.

Суматраизам ми је помогао да осветлим значај аутопоетике Црњанског и принципа којима се водио у великом броју својих књижевних остварења. Може се рећи да је суматраизам пишчев и песников лајтмотив, па је његова појава била један од најважнијих критеријума и при одабиру дела која су се нашла у грађи мог драмског текста. Њега срећемо у различитим нијансама у *Сеобама*, *Дневнику о Чарнојевићу*, *Код Хиперборејца*, *Роману о Лондону*. Најћи ћемо на његов одјек и у путопису *Љубав у Тоскани*, као и поемама *Стражилово* и *Ламент над Београдом*. Он се различито отелотворује у сваком наведеном делу. Црњански је до краја свог стваралачког пута остао веран суматраизму и непрестано је изналазио његове нове облике. Управо је суматраистичка визија стварности била разлог што сам окосницу за први чин представе потражио у *Дневнику о Чарнојевићу*. Петар Рајић се враћа са фронта, али измењен, враћа се као нов, разочаран човек, емотивно утрнуо. Завичај на тај начин постаје стран, он као да га више не препознаје. И односи које успоставља са својом родбином, са теткама, тако су приказани да нам се чини да се један странац обрео у потпуно непознатом, туђем свету. Он као да нема своју вољу и препушта се стихији случаја и одлука коју му тај свет намењује.

Са друге стране, однос Црњанског у овој ратној причи према природи је врло интиман, он се једино са њом може разумети до краја, у својој клонулости и дефетизму. Како са оном завичајном природом, тако и у далекој земљи. Без обзира што се само један део *Дневника о Чарнојевићу* одиграва на бојишту, а већи део приче заузима судар главног јунака са малограђанштином свог завичаја у којем више не може да пронађе радост, определио сам се ипак да целокупан први чин сместим у Галицију, тачније у ров аустроугарске војске. Искористио сам сентенце пишчевих утисака о природи која га дословно закриљује и спасава од ратних несрећа и ужаса, па је и тај ниво био врло

значајан у односу њега и ратног друга. Ти описи нису само дескриптивне природе, они постоје да би послужили као рефлексије осећања и расположења које јунак ове приче носи у себи. Он разговара са тим шумама, врбацама, пољанама, према њима успоставља врло активан однос, блискији него са људима. Њему ће се појавити сузе у очима када угледа гуштера који спава на путу или када чује звук српа иза куће, а неће вест о смрти мајке. Дакле, рат је променио у потпуности његов однос према стварима и свету. Наилазимо на емпатију и ганутост тамо где је иначе не бисмо очекивали, а на оним местима где се подразумева, она изостаје.

Како је *Дневник о Чарнојевићу* препун слика, звукова, мириса и боја, ову истанчаност у опажајним чулима јунака приче покушао сам да пренесем и у однос два ратна друга. Удаљени звук звона, ромињање кише, месечев одсјај који пада преко погинулог друга из рова, све су то слике које је требало оживети путем говора. Схватили смо да опис природе има и евокативну функцију између два пријатеља када се сећају своје куће, што се директно одражава и на њихов однос. На овај начин природа није само декор за причу и згодна позадина за нарацију, већ почиње да егзистира као активан и важан саучесник у догађајима који јунаци проживљавају. Оваква функција описа је потпуно суматраистичка, а на плану говорне реализације текста захтевала је повишен степен имагинације, јер је задатак био да се слика преведе на лични, исповедни план.

Поетски сегмент *Објашњења Суматре* сам употребио у дијалогу између пријатеља у првом чину. То је оно аутобиографско место где Црњански уистину среће свог пријатеља који се вратио из заробљеништва, са Урала. Интервенција коју сам унео, у драматуршком смислу, била је та што сам ову сцену дијалога пребацио на бојиште и на тај начин сам појачао утисак патње двојице бораца у ратним условима, јер се један од њих са нежном сетом сећа заробљеништва и планине Урал. Положај актера у причи, који све време желе да буду на неком другом месту, или га призивају у мислима, потпуно је изникао из суматраизма. Делове лирске песме *Суматра* сам у првом чину дијалошки расподелио међу актерима и она је, сходно функцији коју сам наменио ликовима, до краја одговарала успостављеном односу.

Пратећи биографски ток личних сеоба Црњанског, определио сам се за мемоарски роман *Код Хиперборејаца* као темељ за други чин представе. Писац у овој причи проговара о својим годинама које је провео у Риму за време његове дипломатске службе између два светска рата. Утицај суматраизма је врло присутан и у овој причи, са том разликом што та визија света, у којем су све појаве и ствари преплетене, овде

постоји као тачка сукоба и неразумевања између писца и аристократског италијанског друштва са којим проводи дане. Милош Црњански у мислима одлази у удаљене северне пределе скандинавских земаља и регија, говорећи о њима на афирмативан начин. Због тога постаје необичан и стран за друштво са којим проводи дане обилазећи знаменитости италијанске престонице. Он све време изналази скривене нити које повезују далеки север и Медитеран, наизглед тешко спојиве регије и земље.

И у овој документарној причи присуствујемо једном имагинативном бегу човека који би да се налази негде другде и који кроз те унутарње сеобе види утеху и постиже привидно блаженство. Многи би да допру до њега, да сазнају шта га то у мислима вуче тамо негде, и то не било где, већ ка далеком, хладном северу. Црњански је у њиховим очима не само стран, већ и интригантан и тајновит. Такав однос које је римско друштво заузело према писцу сам искористио за драмски сукоб и игру завођења између њега и Пије Де Валмаране. Одјек суматраизма тако постаје плодносан терен за флертовање између двоје људи, појачава знатижељу заносне Италијанке, па на крају се претвара у поље сукоба где се доминација и игра супериорности међу партнерима пребацује час на једну, час на другу страну. Заокупљеност Црњанског Скандинавијом, за ову жену постаје провокативна појава, толико несвакидашња да се у њој буде скривени нагони и вештине којима намерава да себе смести у центар пишчеве пажње, насупротив удаљеном северу.

Лирска интонација којом је прожето ово дело је умногome очувана у самом глумачком говорном изразу, а она нам је послужила пре свега да се постави оштра диференцијација међу ликовима. Та лирска нота ми је помогла да Црњанског у другом чину осликам као занесеног, замишљеног човека што је у контексту догађаја само још више распалило ватру међу ликовима. Открили смо нове слојеве у карактеру и велике могућности за игру нијансирањем говорне изјаве. Дијалогске секвенце су учесталије у овој причи него што је то случај са *Дневником о Чарнојевићу*, а језички облици су ближи конвенционалној норми, као и структури у погледу синтаксе. Још један атрибут који је вредан помена у овом роману је свакако и та документарна црта која извире из садржаја, па су сви ови чиниоци били довољан разлог да се одредим за овај роман који је транспонован у драмску структуру.

Роман о Лондону и биографски документарни садржај, који се односи на време боравка Црњанских у Енглеској након Другог светског рата, били су материјал од којег је изграђен трећи чин представе, којег сам назвао „Човек изгананик”. Она бореална светлост севера за којом писац трага у *Хиперборејцима*, још увек верујући да негде

постоји и да је дохватљива, у лондонским годинама је у потпуности згасла. Присуствујемо само њеној опсени, све више верујући да је била варљива игра природе и фатаморгана једног палог човека. Овај роман сам посматрао из перспективе згаслог или изневереног суматраизма од стране Црњанског, јер његов Кнез Рјепнин више не верује у спајање неспојивог, у хармонију и повезност ствари. Напротив, он као да ламентира над самим собом и горко је циничан у свом дефетизму, управо из разлога што је у све то једном давно поверовао. Мате Лончар у свом раду *Обзори Суматраизма* издваја сентенцу Предрага Палавестре:

„У „Роману о Лондону” писац даје трагичку пројекцију човековог усамљеничког неспокоја и болног отуђења у свету без наде и присности. Онога, дакле, истог става и сазнања што се као искуство људске судбине и историје у свим његовим делима оваплоћује у жудњи за далеким, бољим и савршенијим светом, за имагинарним поднебљем вечите чистоте, хармоније и спокојства.”²⁷

Да ли у том случају Рјепнин види суматраистичку филозофију у изокренутом огледалу и да ли се самодеструктивно побунио против своје некадашње вере и сам писац? То изневерено суматраистичко поимање ми је образложило и појаву толико тамних и суморних тонова у прозном изразу овог дела. Црњански се у великој мери приближио реалистичном поступку у бојењу дијалога и монолога, на моменте готово натуралистичком, документарном. Ове трансформације у нарацији и дијалозима су глумцима били смерница за нов приступ у реализацији говорног обликовања. Циљ ми је био да трећи чин контрастирам светлијим нијансама и да на моменат одшкринем ликовима врата наде. Врло плански сам увео у атмосферу безнађа међу супружницима и мотиве путописа *Љубав у Тоскани*, у коме је Црњански узнео суматраизам до границе спиритуалног у прозно-лирском дискурсу, кроз занос и усхићење виђеним.

Остало је још да поменем и поеме *Стражилово* и *Ламент над Београдом* које такође одишу суматраизмом. Обе су нашле своје место у другом и трећем чину представе. Поново смо их испитивали и на практичном и на формално-тематском нивоу. Оне су се улиле неприметно у драмску структуру, без наглих прелаза у глумачкој игри, и донеле један несвакидашњи тоналитет. Свака на свој начин, постале

²⁷ Мате Лончар, *Књижевно дело Милоша Црњанског - зборник радова*, Институт за књижевност и уметност - БИГЗ, 1972., стр. 108.

су путоказ лутања и кретања нашег писца по свету и његових трагања за утешним завичајем који је понекад Срем и Стражилово, а понекад Београд и Авала. *Стражилово* је због своје комплексне структуре врло малим делом, само кроз неколико стихова, уткано у завршну композицију представе, али је отворило низ могућности нијансирања у говору.

Ламент над Београдом можемо метафорички сагледати и као глобус песниковог живота. У њему онај барометар, који Црњански помиње у интервјуу Владимира Буњца, осцилира од јадиковке над минулим временом до незаустављиве егзалтације и вапајем за престоницом наше земље као уточиштем после свих животних бура. Суматраистичка пројекција је у њему синтетизована, језгровита, убојита, а на моменте афективна и агонична. Ова поема таквим песничким поступком постаје зборно место и чвориште свих оних трагања и лутања Милоша Црњанског за спокојством, хармонијом и чистотом на коју позива суматраизам. Захтев који је пред нас поставило ово ремек дело је брза промена говорне радње и вешто нијансирање свих говорних константи, од интензитета и интонације, преко темпа, до ритма и гласности.

2. Трансформација монолошког облика у дијалошки

Као што сам и навео у поглављу везаном за структуру и језичко-стилски оквир рада, интересантно је третирање управног и неуправног говора у изражавању и вођењу фабуле. Границе између ова два облика изражавања писаца у највећој мери потиру или смањује. Такав његов литерарни поступак релативизује и наш доживљај онога са чим се идентификује аутор, као и онога што проживљава лик у причи. Пишчево понирање у свет лика, стапање са његовим осећајима и сумњама, падовима и успонима, било је од великог значаја за конструкцију дијалога које сам кројио од монолошких форми. Исповедни тон који је на овај начин присутан у великом броју дела, помогао ми је да лакше приступим конструкцији дијалога у чиновима. Рецимо, док читамо *Дневник о Чарнојевићу* ми смо све време сведоци једног солилоквијума преко којег нам се писац обраћа. Овај облик израза је веома потентан за монолошко говорно обликовање, али исто тако и за дијалошко. Тон у овој причи је врло личан, па готово да наслућујемо саговорника или слушаоца кога је Црњански замислио пишући свој дневник. Структура је фрагментарна, наративни ток није линеаран, што ми је у великом обиму помогло да одредим и атмосферу у првом чину, као и однос међу ликовима у дијалошким фразама.

Фрагментарна структура је уствари оправдала брзу смену тема које започињу Црњански и његов друг из рова. Петар Рајић у *Дневнику о Чарнојевићу*, као у неком сну, муњевито прелази са једног догађаја на други, при чему асоцијативни низ у сећању писца, апсолутно не мора бити, и није реалистично доследан и логичан. Зар овакво структурално компоновање не трасира и природу односа који човек има са својим сапатником у екстремним ратним условима? Ниједна тема није довољно вредна да би јој се посветило више времена, сем погибије друга из рова пред очима двојице пријатеља. Све је нестално и подложно распаду и нестајању, како уистину и јесте у условима рата.

Дакле, фрагментарна структура је била основ од које је саграђен и однос међу двојицом ратника. Лирска интонација која доминира овим делом је сачувана у великој мери и у мом драмском тексту. Стоји као контраст свему оном суморном и несрећном што ће се одиграти пред очима публике. Она добија потпуно нову вредност и димензију када се појави у сред фронтског блата, фијука граната и лоших вести из завичаја. Ова поетска и лирска нота је у потпуној супротности са датим околностима у којима се одиграва први чин. Не само из разлога што смо оваквим приступом успели да постигнемо контраст у говорној изјави, служећи се овом дикцијском фигуром, већ смо

тима открили и ону рањивост у карактеру која краси двојицу ратника. Наравно, код свакога понаособ, поетска компонента игра другачију улогу и на различите начине се одражава на њихов однос.

Када се на самом почетку првог чина развије необавезна прича између двојице пријатеља, наизглед потпуно лишена драмског сукоба, оно на шта се глумац може ослонити јесте „носивост речи” - њихов слој звучања и откривање узбудљивог драмског потенцијала грађе од које су саткане. Било да је у питању несвакидашњи сусрет гласова у речима, или су речи и реченице узбудљиве на другом акустичком нивоу, захваљујући облицима или асоцијацијама које покрећу у глумцу, тек оне нам постају значајан савезник у вајању говорне изјаве. Њима се у овом случају не преносе само информације, нити се преко њих подстиче драмски сукоб или покреће радња. Оне су ту да осликају атмосферу и да искристалишу ликове и њихов међусобни однос. Тако смо били постављени у позицију да истражимо њихов суптилни, скривени слој, који се креће од музикалности до асоцијативности. У оквиру заједничког истраживања, језик Милоша Црњанског се указао као драгоцен огледно поље за развој говорне вештине.

Доза самоироније, резигнације и циничности која провејава у књизи *Дневник о Чарнојевићу*, врло је вредна компонента и везивно ткиво уз помоћ којег сам градио однос два ратна друга. Њена присутност је постала критеријум за одабир оних сегмената у којима је требало да се појави размена духовитих опаски и горки хумор међу партнерима на сцени. У интегралној верзији овога дела, на почетку приче је следећи пасус: „Топови грувају. Неко слави рођендан. А како сам се родио ја? Отац ми беше певао песму и залепио банку тамбурашу на чело...”²⁸ Овај сегмент сам дијалогски организовао на следећи начин. Прво се зачује преко звучника удаљена грмљавина топова, па се дијалог развија овако:

ЦРЊАНСКИ: (*ослушкујући далеки топовски удар*): Топови грувају!?

РАТНИ ДРУГ: Неко слави рођендан (*смех*).

ЦРЊАНСКИ: Рођендан!?! (*смех*) А јесам ли ти приповедао како сам се ја родио? Отац ми беше певао песму и залепио банку тамбурашу на чело.

Овај кратки одсечак дијалога нам може послужити као пример који исказује драмски потенцијал речи. У крајњем контрасту су синтагме „Топови грувају” и „Неко

²⁸ Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Ј.О.М, Београд, 2016.

слави рођендан”. Системом рашчлањавања дошли смо до другог нивоа контрастирања у дијалогу где смо супротставили појмове: *топови - рођендан*, и *грувају - слави*. Даље смо на семантичком и акустичком нивоу, открили могућности нијансирања говорне поруке кроз један суптилан и црнохуморни духовити однос.

Занимљива је била и вежба импровизације коју смо осмислили, а коју смо при раду на овом дијалогу применили. Познато је да деца имају обичај да понављају једну исту реч све док се не уморе или док им она не постане досадна, или им чак почне звучати странно или чудно. Управо кроз парченце овог дијалога покушали смо да исту игру применимо на поменути појмовима. Резултат је био следећи - речи су заиста почале одјекивати чудно, али смо постали свесни вредности звучања сваког гласа појединачно. Непрестаним понављањем се одређена реч може чак и обесмислити, будући да је тако истргнута из контекста, али са друге стране, док је понављате, натераћете себе да ту реч рендгенски сагледате и ослушнете изнутра.

Овај узорак дијалога био нам је показатељ како се вештим обликовањем говорне изјаве могу правилно одредити и односи двојице пријатеља према рату у којем се налазе. Они не јадикују, готово да су отупели и утрнули од свакодневних несрећа, па и ти топови у крајњем сарказму и аутоиронији постају могућа реквизита за прославу нечијег рођендана. Када се целокупна духовита прича око детињства Црњанског буде градирала до максимума, управо на врху те градације ће ударити топовска граната и покосити њиховог друга у рову поред. Ову сцену погибије ратног друга, Црњански описује на следећи начин:

„Увукоше га у ров. Лежао је тврд, прљав, заударао је сав. У десном џепу имао је хлеба, а у левом тринаест форината и двадесет и шест крајцара. Требало је писати карту. Знало се, откуда је. Звао се Лалић. Већина је предлагала, да се новац не предаје официру, него да се задржи и попије. Кажу: да може, он би сам то тако наредио, волео је да части.”²⁹

Осмотрим темпо који се успоставља овим углавном експлозивним и кратким реченицама, па сходно томе и ритам који доминира овом сценом. Стиче се утисак да сведок овог догађаја (писац) одговара као на саслушању, на врло кратка и конкретна питања врло кратким одговорима. Од ових јаких и убојитих слика, које се смењују као

²⁹ Исто.

на траци, и само се очешу о свест приповедача, саградио сам следећу дијалошку секвенцу:

ЦРЊАНСКИ: Хеј, неког уносе у ров!

РАТНИ ДРУГ: Није више неко! Био је..

ЦРЊАНСКИ: Добро, ко је БИО, знаш ли, видиш ли?

РАТНИ ДРУГ: Чини ми се да је оно онај Лалић. Однекуд из Баната. Е, сад би требало писати писмо. И послати његовима, ако их има!?

ЦРЊАНСКИ: Има, ено ваде му неку фотографију из шињела. Нешто му испаде из десног џепа?

РАТНИ ДРУГ: Пих, смо неколико форинти и таин. Бар је сит умро

ЦРЊАНСКИ: Само још фали да кажеш „И богат“!

РАТНИ ДРУГ: И богат, него..

ЦРЊАНСКИ: Оно није хлеб. Више је блато него хлеб

РАТНИ ДРУГ: Све је блатно...

Пауза.

ЦРЊАНСКИ: Требало би предати оберсту његов новац!

РАТНИ ДРУГ: Ко каже да би требало?

ЦРЊАНСКИ: Бар је до сад тако било...

РАТНИ ДРУГ: Истина, само што до сад нисмо били оволико жедни.

ЦРЊАНСКИ: Требало би...

РАТНИ ДРУГ: Једино што би сад требало јесте да се те форинте задрже и, кад се буде могло, попију.

ЦРЊАНСКИ: Како си то намислио?

РАТНИ ДРУГ: Он би сам то тако наредио.

ЦРЊАНСКИ: Ко?

РАТНИ ДРУГ: Па Лалић. Прича се, волео је да части!

ЦРЊАНСКИ: Али неће више! Никада!!

РАТНИ ДРУГ: Да..неће..никада...

На овом примеру можемо видети колико овај необични наративни ток који писац користи може бити плодан за драмску грађу и за дијалошки облик. Погледајмо како на структуралном нивоу, кратке реченице које се муњевито смењују у монолошком облику, овде у дијалогу постају оштре стрелице за драмски сукоб. Тај сукоб уз помоћ

градације даље расте, да би се овим последњим „Али, неће више! Никада!!”, потпуно амортизовао.

Све деонице овога дијалога које сам дописао, или модификовао, спровео сам са идејом да стилски одговарају интегралној верзији, са циљем да осветлим ликове са што више страна. Измене које сам увео одабране су по принципу дужине реченица, па су на тај начин реплике очувале експлозивност - одсечне су и кратке.

Посебан изазов је представљало транспонованье лирског текста *Апотеоза* из монолошког исказа у дијалошки облик. Овај текст носи једну узвишену, свечану лирску компоненту. На реторичком нивоу, по јачини интензитета и интонације, могао би да припада корпусу пригодно свечаног беседништва, али у појединим деловима, одговара и особеностима војничког, па чак и судског беседништва. Поменуте нијансе брижљиво смо испитали, селектујући пасаже и блокове по овом принципу и тако их и применили у говору. О томе ће посебно речи бити у дикцијској анализи текста. Сходно постављеном оквиру приче првог чина, ратни друг Црњанског добија писмо из завичаја у коме сазнаје да му је мајка умрла, жена се одселила, а кућа запаљена. Овај део приче сам преузео из већ наведеног одељка *Објашњења Суматре*, тако да је и ова епизода проткана аутобиографским слојем. Након спознаје о великој несрећи која га је задесила, наступа међу друговима свечана, туробна тишина, након чега ће ратни друг затражити од песника да пронађе у својој бележници текст *Апотеозе* и да му га прочита. На овакав поступак сам се осмелио јер ова свечана здравица тематски потпуно одговара захтеву првог чина. Са друге стране, *Апотеоза* се показала веома захвалном за додатну карактеризацију лика ратног друга, као што је помогла да се кроз смену реплика интензивира однос међу пријатељима, где се степен емфазе и саосећања пред личним губитком уздиже до највишег могућег нивоа. Ова прозно-лирска творевина носи у себи и један бунтовни предзнак узвишеног поноса и пркоса, срцбе, горке резигнације и усхићења пред величанственим жртвовањем Проке Натуралова. Степен идентификације двојице ликова са судбином Натуралова расте, како се дијалог буде развијао у овом чину. Трансформишући овај текст у дијалошку секвенцу између ликова, отворили смо велики спектар могућности варирања говорног сигнала, кроз употребу градације као дикцијске фигуре у оба њена смера.

Са друге стране, рашчлањујући *Апотеозу* на говорне блокове и пасаже у дијалошкој форми, успели смо да истинито прикажемо однос два лика и према туђој војсци за коју они силом прилика ратују, дакле према бесмислености и апсурдности њиховог положаја. Будући да овај текст носи и велику дозу сарказма, па чак и

притајеног мазохизма, дијалогским обликовањем смо успели да се, кроз саучесништво због губитка, блискост између два пријатеља подигне на највиши могући степен. Они се, изашавши из класичног, линеарног кључа нарације и реалистичног, узрочно-последичног односа према догађајима, уздижу на један поетски вис и одатле пркосе свему ономе због чега би могли сваког тренутка да плате главом. Присуствујемо сцени у којој се два човека наслађују сопственом муком, свесни безизлазности свог положаја, а све то чине дижући здравицу погинулом другу. *Апотеозу* можемо посматрати и као својеврсно барокно језичко дело префињене лепоте и богатства. Епитети, метафоре, необичне синтагме и живописне слике су у дијалогској форми, у овако изграђеном оквиру драмске структуре, исказали свој пуни потенцијал и открили низ могућности у говорном обликовању. Навешћу само један део *Апотеозе* да бих показао о каквом поступку је реч, када се писани исказ транспонује у дијалогски облик казивања.

„Пијем у славу пука Банаћана, који беху верне слуге бечког ћесара. У славу кола Банаћана, што се ту играло око столова на које су их бацали и секли. Секли немилице, ножевима страшним, што су задирали дубоко, и бесно, али нису могли да исеку ни један јаук, из тела њиховог, пуног рана, окуженог, жутог, гробног, јадног.”³⁰

Дијалогски образац је овако изгледао:

ЦРЊАНСКИ: Пијем у славу пука Банаћана који беху верне слуге бечког ћесара

РАТНИ ДРУГ: У славу кола Банаћана, што се ту играло око столова на које су их бацали и секли

ЦРЊАНСКИ: Секли немилице...

РАТНИ ДРУГ: Ножевима страшним, што су задирали дубоко...

ЦРЊАНСКИ:...и бесно. Али нису могли да исеку ни један јаук из тела њиховог.

РАТНИ ДРУГ: Пуног рана..

ЦРЊАНСКИ: Окуженог...

РАТНИ ДРУГ: Жутог...

ЦРЊАНСКИ: Гробног...

РАТНИ ДРУГ: Јадног.

³⁰ Милош Црњански, *Апотеоза*, Нолит, Београд, 1983.

Већ самим читањем овакве композиције можемо наслутити какво богатство говорног израза нуди овај текст у дијалошком облику.

Други чин представе, „Човек љубавник”, захтевао је највећу интервенцију у погледу образовања дијалога између Црњанског и његове замишљене љубавнице, Пије Де Валмаране. Како је двотомни роман *Код Хиперборејаца* обимно и фрагментирано дело са великим бројем ликова, без класичног централног заплета и линеарног тока приче, тако је и сажимање овакве грађе било изузетно захтевно.

Замисао од које сам пошао била је да целу ову комплексну повест сведем на један основни ниво драмског сукоба између двоје људи, кроз игру доминације и завођења. Црњански се налази у Риму у одабраном, високом друштву, које између осталих чине и ћерка председника владе једне стране земље, амерички дипломата и његова супруга, као и један старији и млађи официр. Црњански је врло интересантна и несвакидашња појава за све њих, однос према њему се креће од благог презира до одушевљења и од флертовања до латентног исмевања. Сабрао сам све оне делове монолога, па неретко и дијалога који ови ликови остварују са писцем, направио селекцију оних најпотентнијих, који би могли да одговарају игри завођења између мушкарца и жене, и свео тај колоплет односа на само један. На тај начин сам успео да жени у овој причи понудим разноврсне стратегије у начинима завођења, привлачења или одбијања Црњанског, а њему углавном сачувам реплике које и иначе изговара у овом роману. Реплике су у овако постављеном односу добиле потпуно другачију конотацију и нудиле су широку лепезу најразличитијих интерпретација. Згушњавање дијалога донело је глумачкој игри суптилне линије односа између двоје људи.

Онај поетски атрибут који је толико присутан у *Дневнику о Чарнојевићу и Сеобама*, овде има другачију функцију, јер се Црњански налази у високом друштву престонице Италије, и све време су пред читаоцем реминисценције ових људи према прошлости Италије и великанима који су направили њена славна уметничка дела. Воде се дебате о уметности, актуелној политици, владарима из историје, песницима и њиховим везама са остатком света, док Црњанског највише интересује повезаност севера са југом. Због тога су монолози или дијалози које писац остварује у овом чину прошарани лиризмом, високим тоном, који је ипак ближи реалистичном исказу, него што је то случај са ранијим делима. Дијалошки сегменти су много развијенији, а неретко се приближавају документарном изразу, јер књижевник наводи и делове своје биографије за време боравка у дипломатији.

Интересантно је и то да се поједини лајтмотиви, које можемо срести у поезији Црњанског, овде појављују у дијалошким облицима, као што су Јан Мајен и Срем. Такође, и репетиције које писац ставља у функцију појачавања утиска код читаоца су веома присутне у овом роману. Један од универзалних исказа који се понавља у роману је и онај где Црњански осликава рат речима: „Данас све бежи од човека”.

Сви неспоразуми, задиркивања, опонирања, које римско друштво исказује према писцу, постале су база за изградњу узбудљиве љубавне интриге између њега и Италијанке. Сходно врсти односа и драмског сукоба на које сам наилазио у роману, развијао сам од активних драмских реплика однос између ликова, који се кретао од дивљења, преко оштре и заједљиве конфронтације, до провокације.

„Човек изгнаник”, трећи чин представе, конструисан је анализом и реконструкцијом дела *Роман о Лондону*. И у овом случају је преда мном била обимна грађа, у којој су центрирање приче и селектовање догађаја и доживљаја главних јунака били од пресудног значаја. Тек након тога сам могао формирати дијалоге између Црњанског и његове супруге Виде, користећи се на одређеним местима самим прозним штивом. У том случају сам дијалоге реализовао у интегралној верзији или их врло мало модификовао. На појединим местима сам користио аутобиографску грађу и то у највећој мери податке из књиге *Агон и меланхолија*, ауторке Горане Раичевић. Водио сам се принципом да и ти позајмљени парчићи из живота писца буду потпуно компатибилни са преузетим целинама из *Романа о Лондону*. На појединим местима су та унутрашња преиспитивања и ломови Кнеза Рјепнина, у форми монолога или неуправног говора, транспонована у дијалошки оквир и функционисали су као снажан подстицај за остварење драмског сукоба. Интересантно је и то да се у овом роману Црњански на више места служи енглеским језиком и његовом лексиком, чиме је имао намеру да појача утисак отуђења између двоје људи, као и утисак потпуне изолације и раскорењености. Ова појава се не сме занемарити ни на другом, психолошком нивоу, а то је осећај агоније међу супружницима и њихове беспомоћности у страном свету. Овај ефекат једним делом писац постиже управо овим двојезичним укрштањем српског и енглеског језика, или руског и енглеског. Вођен овим принципом, свесно сам у дијалошке одељке смештао и енглеске изразе или чак целе говорне блокове.

Сцену у којој наш јунак одлази у Министарство рада у Лондону, највећим делом сам преузео из биографске грађе, а делимично сам конструисао дијалог између њега и господина Ридлија на основу сцене описане у роману. Путања којом се развијао разговор међу супружницима, кретала се од крајње реалистичних сцена, сурово

натуралистичких, па све до оних поетизованих, у којима се појављује трачак наде да би се њих двоје ипак могли избавити из тешког положаја у којем се налазе. За поетско бојење дијалога помогао ми је и путопис *Љубав у Тоскани*, чији сам почетни пасаж искористио у разговору двоје људи који сневају Италију, и са великим усхићењем се сећају срећне прошлости. Тиме су сцене, поново употребом контраста, добиле на снази и избегнута је појава монотоније у изразу и једнообразности у бојењу карактера и атмосфере.

Транспоновањем монолошког у дијалошко казивање намера ми је била да обухватим и језичко-стилистичке промене које су се појављивале у књижевном раду Црњанског у свим наведеним делима. Ове промене су утицале и да се жанровски оквир између чинова неминовно помера и трансформише што је разоткрило велике потенцијале у реализацији говорног исказа.

3. Организовање чинова у представи

Шта је везивно ткиво међу различитим доживљајима писца, и како се фрагментарна и нелинеарна структура драмске грађе може схватити као целина? Који су то чиниоци у тексту представе који су послужили као премошћење у праћењу фабуле? Свакако да је један од њих већ поменути суматраизам који прожима све чинове, на различите начине. Символи суматраистичке пројекције служе у највећој мери поетизацији наративног исказа и обогаћују дијалоге међу ликовима. Друго обележје које је уочљиво у структури драмског текста јесте и то да се поједини појмови и лајтмотиви које Црњански употребљава појављују у више чинова, чиме се остварује тешња веза међу различитим причама.

Први чин који се одиграва у Галицији, на бојишту Првог светског рата, тематски је везан само преко једне танке нити за други чин и римске године писца. Када га заносна жена, Пије Де Валмарана, понуди пићем на самом почетку сцене, он ће то одбити речима „Опростите ми. Ово пиће је дивно, али мирише ми на карбол и сећа ме рањеника из Галиције”. Та синапса међу причама је довољна, јер је временски размак између прва два чина двадесет и пет година. Сећање на рат није потпуно избледело у свести писца, али оно више нема толику снагу и значај за њега, па се може искористити чак и као окидач за љубавну игру. Поготово што се на тај начин писац легитимише као храбар, искусан мушкарац пред младом женом.

Сличан принцип можемо уочити и у трећем чину, у којем се провлачи тема из другог чина, где римска дама исмева писца због тога што своју жену од миља зове Шо Шо, а она њега Шин Шин. У лондонској причи ова врцава, провокативна игра постаје болно место у односу међу супружницима, јер сећајући се те сцене из Рима, Црњански ће цитирати своју љубавницу речима „То Шин Шине, заиста има призивак парења мачака”. Овим поступком сам намеравао да подстакнем доживљај глумаца и публике, да се прошлост никада суштински и не завршава, већ да она неминовно утиче и на наше одлуке у садашњости. Она се увек враћа као бумеранг у неочекиваном тренутку и мења наше намере и замисли. Зар и ова повезаност прошлости и садашњости није одраз суматраистичког схватања света и појава?

Човек ратник

Представа почиње прологом у којем видимо Милоша Црњанског како лежи на болничкој постељи у последњим тренуцима свог живота. Година је 1977. тринаести новембар, дан смрти нашег писца. У болничку собу улази необичан лик, Случај комедијант. Овај лик ће се појављивати у сваком чину, као и у епилогу. Он позива писца на последње путовање на ком ће му показати још једном најинтензивније тренутке његовог живота. Инспирацију за овакав однос пронашао сам у *Божанственој комедији* у којој Дантеа кроз пакао прати песник Вергилије. Након што се представи, системом асоцијација, Црњански ће закључити да је реч о Случају комедијанту. Црњански је управо тако - Случај комедијант- називао феномен у ком се посредством непланираног случаја мењао ток ствари у његовом животу. Он позива писца да крену до прве станице, а то је ров на фронту у Галицији. Прва реплика коју изговара Комедијант након што извуче песника из постеле је и сам почетак *Дневника о Чарнојевићу* - „Јесен и живот без смисла”.

У даљем дијалогу њих двојица ће разменити још неколико реченица из уводних пасуса овога дела, да би га убрзо затим Комедијант дословно одвео у ров, где се већ налази његов ратни друг. Цео пролог је лирски прошаран како би та магична, готово мађионичарска сцена била што уверљивија. Снажним упливом лиризма дата јој је једна надреална компонента. Оваква боја ће бити присутна и у уводним репликама између Црњанског и његовог ратног друга, јер је на тај начин избегнута опасност од грубих прелаза између поетизованог и каснијег, реалистичног карактера дијалога.

Публика стиче утисак да су и Црњански и његов друг на почетку чина дубоко замишљени, сваки у свом свету и сваки препуштен личном сећању. Циљ је био да се постигне атмосфера чекања и времена које убитачно споро протиче у блатњавом рову. Дијалог који је остварен на самом почетку је без узрочно-последичних веза у размени реплика. Ликови имају свој унутарњи психолошки и емотивни ток који развијају по принципу личних асоцијација. Њих ће из тог мисаоног левитирања пробудити Случај комедијант који доноси писмо из завичаја Ратном другу. Сцена се даље наставља у једном ироничном и духовитом тону, да би се следећи, још већи преокрет у радњи догодио када граната погоди у ров и када дође до погибије њиховог саборца.

Пошто су обојица били живи сведоци страдања, дијалог се приближава реалистичном дискурсу и постаје узрочно-последичан. Сукоб међу друговима се заострава до максимума, након чега Ратни друг схвата да би његова почетна намера да

украде хлеб и новац од погинулог друга била потпуно нечовечна. Након што се исцрпи потенцијал напетог сукоба, поново се отвара простор за емфатичну, лирску ноту, где обојица гледају тело погинулог ратника и проговарају о својим осећањима. Тај степен емфазе је био неопходан и на формално-структуралном нивоу, јер у представи има функцију увертире за наредну сцену у којој Ратни друг сазнаје из писма за велику несрећу која је снашла његову породицу. Одмах након прочитаног писма, друг од Црњанског тражи да му прочита *Апотеозу*, као горки лек или одговор за своју недаћу. Захваљујући поетизацији и лиричности прозног исказа која карактерише ово дело, глумци су успели да говорно спроведу захтевну целину, природно се поистовећујући са садржајем. Висок степен заноса, егзалтације, дуго суспрезане срџбе и жеље за осветом према онима који су их позвали у рат, осећај пркосног поноса и несавладивог бола због губитка - све ово представља калеидоскоп осећања која вру у двојници пријатеља. Интензитет проживљеног који исијава из овог текста, потпуно је подобан сплету догађаја који се одиграо пред ликовима из првог чина. *Апотеоза* на овај начин постаје логична етапа у ланцу догађаја у ратној причи. Узвишени тон којим је овећана, крије у себи и елементе химничности, похвалне посмртне оде и специфичне ратне елегije.

Након ових преплетених дијалога, Ратни друг ће завршити своје појављивање у овој причи изговарајући једну сентенцу из *Сеоба*, која на потресан начин разоткрива судбину ратника. Овај одељак из романа сам интегрисао у садржину првог чина и то управо на његовом крају.

Чин се завршава сценом добровољног жртвовања Ратног друга, који свесно бира смрт, готово радосно и поносно. Црњански остаје сам и скрхан због губитка пријатеља. Поново се на сцени појављује Случај комедијант који ће му дошапнути на ухо почетне стихове лирске песме *Серената*. То значи да се он овде приказује и као унутрашњи песников глас. Ова маестрална лирска креација проговара и о усамљености ратника, па сам је свесно компоновао баш на овом месту. Песма стоји и као споменик једној духовној и емотивној изопштености човека који је преживео рат. У том светлу можемо тумачити последња два стиха који се понављају на њеном крају „... но само јабланови вिति... и борови пусти поносити”. Једина слика коју човек понесе у срцу након пустоши рата јесте слика природе, оне суматраистичке утехе Милоша Црњанског.

Човек љубавник

Законитост у композицији драмског текста коју сам примећивао од почетка јесте појављивање Случаја комедијанта који у сваком чину, као и у прологу и епилогу, отвара и затвара сцену. Овај принцип је спроведен и у другом чину, где њега на самом почетку затичемо у лику Бенита Мусолинија који држи запаљиви, острашћени говор, обзнањујући своје фашистичке идеје. Комплементарност између првог и другог чина се рефлектује овим уводом, јер се тиме успоставља мост међу различитим причама, кроз осликавање атмосфере два светска рата, у другачијим околностима. Намера ми је била и да се оствари велики контраст у погледу атмосфере између прва два чина, јер се почетни чин одиграва у рову, на отвореном простору, док је други лоциран у богатом отменом стану у Риму. Један је смештен у јеку рата, други пред његов почетак.

Претња новим свеопштим ужасом се у овом делу представе указује као погодан полигон за слободну, раскалашну игру између мушкарца и жене. Пресликао сам у драмски оквир општу атмосферу која је доминирала међу високим римским друштвом коју Црњански описује у роману *Код Хиперборејаца*. Под претпоставком да већ сутра могу изгубити живот, ликови себи допуштају много тога што у редовним, нормалним околностима не би. Ако сутра нећемо постојати, зашто већ вечерас не бисмо пробали све? Овом девизом се у другом чину представе води заносна Италијанка.

Изазов је био спровести суптилну игру између представника оба пола тако да она не склизне у банални, приземни ниво. У отклањању те опасности помогао ми је принцип пренесеног значења или подтекста у дијалогу. Скала привлачности се у почетку креће од женине знатижеље у разоткривању песникове тајновитости. Даље је можемо пратити кроз прекор због његове привидне незаинтересованости и разговора о северним пределима. На крају се она муњевито преображава у вербално сексуално провоцирање и подсмевање песнику због инфантилне занесености. Црњански наравно не остаје имун на њену игру завођења и на стратегије које у тој намери спроводи. Тема којом започиње дијалог међу партнерима је она која апострофира повезаност северних и јужних предела. Песник, видећи лепоту Скандинавије, требало би, на метафоричном нивоу, да представља оно хладно, дистанцирано и суздржано, а Пије Де Валмарана, за разлику од њега, оно јужњачки распојасано, слободно и ватрено.

Мотиви и појмови који су супротстављени у овој игри су Шпицберген, Јан Мајен, Срем, Микеланђелова купола, фонтана Ди Треви и др. Они ће обликовати реплике дијалога и послужити као добра маска за оно прећутано што се крије у намери и свести

актера ове приче. У тренутку када маске падну, путено и страствено ће покуљати на површину, па ће двоје људи, готово у анималном нагону, заборавити на све конвенције пристојности. У крешенду страственог плеса, на самом крају другог чина, на сцену ће поново хрупити Случај комедијант у улози гласника. Он ће донети вест да је Београд бомбардован од стране окупатора. Оваквом његовом интервенцијом и објавом елиминисана је свака могућност да се однос двоје људи настави. Тиме је функција Комедијанта, као лика који мења ток и поредак ствари у животу писца, потпуно оправдана. Дакле, и ово путовање и авантура Црњанског се нагло прекида, сурово и невољно.

Човек изгнаник

Пратећи постављени драматуршки оквир, Комедијант ће се огласити на почетку трећег чина као церемонијал мајстор који треба да нас уведе у хладну и суморну атмосферу лондонских година после Другог светског рата. Након уводног монолога он ће нас одвести у скромни собичак Милоша и Виде Црњански. Ова уводна деоница је преузета из почетних пасуса *Романа о Лондону*, са минималним одступањима и неколицином дописаних реченица. Текст којим се Случај комедијант на почетку оглашава, све је ближи реалистичном, наративном исказу и тону, и тек ће се понегде у њега уплести лирске нијансе преузете из поеме *Стражилово*. Овај поступак је врло важан јер ће се у реалистичном, понегде и натуралистичком маниру, водити дијалози међу супружницима.

Подударност другог и трећег чина се читава и кроз делове путописа *Љубав у Тоскани*, који служе као одмориште у једној потресној причи. Пошто је осујећен покушај Виде Црњански да охрабри свога мужа, подсећајући га на боравак у Тоскани, чини се да су сви извори њене воље и снаге потпуно пресахли. Писац се одлучује на још један корак - одлази по трећи пут у Министарство рада не би ли пронашао посао. Намера ми је била да публика стекне утисак како се обруч око јунака све више сужава и стеже, па ће, након поновног неуспеха у овој лондонској институцији, следећа помисао бити помисао о самоубиству. Након свега претрпљеног, ова кобна одлука представља мост спаса за Милоша Црњанског. Изашавши из зграде, писац ће лутати улицама Лондона и одлучити се за скок са моста у Темзу. У последњем тренутку у тој намери ће га спречити Вида, обзнањујући му да ће се његова дела поново штампати у Југославији.

Као у некој монтажној филмској секвенци, последњи сегмент представе јесте повратак Црњанског у завичај. Он ће изговорити прву и последњу строфу поеме *Ламент над Београдом*, који је по структури и тематици сублимат свих лутања по свету и недаћа које су га задесиле, са коначним вапајем за Београдом као местом смираја. Епилог је својеврсна синтеза свега одиграног. На самом заласку живота, у овом завршном „акорду симфоније”, огласиће се сваки од ликова изговарајући по једну реченицу. Последња слика коју ће Црњански видети биће његова супруга Вида. Завршни монолог је уједно и последњи пасус из романа *Друга књига сеоба*. Писац ставља тачку на ово велико дело речима којима се и завршава представа - „Има сеоба, смрти нема”.

Епилог је онај мозаик саткан од изабраних парчића сећања, од крхотина сневаног и доживљеног. Он нема линеарни ток, и као у неком магновењу, где се муњевито смењују слике, производи код гледаоца утисак живота који је брзо прошао, и у којем се на крају само могу сагледати сећања. Она сећања која су утицала на сваки следећи животни корак, која су неизбрисиво одредила пут писца и узроковала на крају и његову судбину.

У погледу конструкције чинова, њихове међусобне комплементарности и утицаја који врше један на другог, циљ је био да се испрати један животни пут као грозничава, узбудљива игра. Тај пут је испуњен немирима и лутањима, сталним сеобама и преокретима. Читајући путописе и мемоаре Црњанског, неретко се стиче утисак да је он у сваком од поменутих места само привремено и да се тамо више никада не може вратити. Сходно томе је фрагментарна структура била логичан избор. Догађаји као да се развијају по хтењу и вољи неке недокучиве силе којој човек не може одредити ни природу ни порекло. Та виша сила баца јединку са једне на другу обалу у бури живота и једино што човеку преостаје јесте то да јој се препусти. На оној значењској лествици, тиме се постиже ефекат релативности и радости и несреће, па сама структура „Симфоније Црњански” тако постаје наличје оне пишчеве меланхолије и сете које провејавају његовим делима. Испарцелисана структура драмске грађе је лакмус папир усковитланости живота јунака ове приче. Наглим временским и просторним прескоцима у грађи драмског текста, тај утисак се посебно интензивира. Ти резони су послужили, не само да се појача осећај релативности, већ и да се отвори простор за иронију и сарказам који су једни од обележја карактера главног лика.

4. Принцип одабира ликова и њихова функција у представи

Будући да је постављени оквир представе замишљен као прича о животу Милоша Црњанског, одабир ликова и њихових функција били су од пресудног значаја за реализацију овог позоришног чина. Тај процес је дуго трајао, док нисам синтезом на оне есенцијалне појаве, које су пресудно утицале на живот писца, свео број свих могућих ликова на укупно пет. Поред Милоша Црњанског, приче о његовом животу су сведочили следећи ликови: Ратни друг, Пије Де Валмарана, Вида Црњански и Случај комедијант. Комедијант ће се појављивати и у другим, мањим улогама кроз чиновне: курир на фронту, Бенито Мусолини, гласник у Риму, кондуктер у возу, вратар у Министарству рада.

Пошто сам одредио три формативне фазе у стваралаштву, оне су послужиле и као раскрснице на оним најважнијим станицама живота Црњанског и наденуо сам им имена: рат, љубав и емиграција. Идеја ми је била да се онај интимни, исповедни тон код писца одржи у највећој могућој мери и у драмској структури. Схватио сам да ћу једним делом тај ефекат постићи уколико будем свео број ликова у чиновима на минимум. На тај начин се и степен имагинације међу актерима појачавао, и отварао се простор за суптилне нијансе у глумачкој игри.

Лик Милоша Црњанског

Можда се ни о једном нашем књижевнику не зна толико околности и података као што је то случај са животом Милоша Црњанског. Верујем да је он самим својим карактером допринео томе да његов боравак на овом свету изгледа често као отворена књига. Он се није либио конфронтације, следећи свој плаховити карактер, као ни отворених разрачунавања са књижевним ауторитетима свога времена. Свесно је укрштао копља са савременицима и када је реч о политичким и естетским питањима у сфери уметности, литературе и друштва. Разноликост позива којима је припадао можда нам најбоље може осликати о каквој индивидуи је реч.

Црњански је био и талентовани есејиста, преводаца, полиглота, колумниста, новинар, дипломата, врстан фудбалер, вешт мачевалац, војник који је досегао до чина официра, фотограф и аутор цртежа. Делује готово невероватно да су се сви ови дарови тако успешно сабрали у једној личности, па стога можда и не чуди чињеница да он

никада није сумњао у свој таленат и достигнућа. Ова појава је извајала његов карактер и у смеру личног осећања поноса, па чак и гордости. Бунтовништво, пркос, иронија, неретко и сарказам, храброст, борбеност, непоколебљивост, а често и инфантилна свадљивост - све су ово обриси комплексног и контраверзног карактера писца. Питамо се неминовно, како онда као противтежа стоји све оно на шта налазимо у његовој лирици, као и у прозним дометима, све оно благо, флуидно, лирично, сетно, занесено и дирљиво? Црњански је био човек који је у двадесетом веку изазвао на двобој српског официра Тадију Сондермајера после једне кафанске свађе, а ноћ пред обрачун у околини Вршца је мирно спавао, како су посведочили његови пријатељи. Ова пушкиновска епизода, без обзира што је имала разнолике интерпретације, врло пластично указује на песникову природу.

Питање које сам поставио у грађењу драмског lika Милоша Црњанског било је како психолошки помирити и глумачки оправдати све ове вишеслојности у карактеру? Које су то особине доминантне и делотворне за конструкцију и развој приче у драми? Циљ ми је био да врло прецизно одредим, па после и разврстам онај арсенал особина који ће припадати сваком чину понаособ, сходно задатку који је у њима постављен. Бунтовништво, ратоборни понос, аутоиронична врцавост, као и снажан осећај према свом дому и отаџбини, резервисани су за „човека ратника”, дакле за први чин.

У другом чину, „Човеку љубавнику”, карактерне особине су обојене једном врстом меланхолије, можемо слободно рећи, универзалне меланхолије, која служи као оружје у завођењу и карактерише човека бурног животног искуства. Сличну улогу има и иронија која још увек није прерасла у нихилизам, већ је потентно мушка, доминантна, освајачка.

У последњем чину представе, „Човеку изгнанику“, ове особености ће се преобратити у горки сарказам и заједљивост који ће изједати писца. Дакле, као да се сопствени карактер окреће против његовог носиоца, постајући му непријатељ. Дијаграм особина и њихових последица, које су се трансформисале у протоку времена, најверљивије би се могао објаснити насловом књиге Горане Раичевић *Агон и меланхолија*. Од оног ратоборног, пркосног и рушилачког, до препуштајућег и меланхоличног. Тако је додуше и сам Црњански описао свој живот поистовећујући га са барометром. Овако постављен координатни систем ми је помогао да лакше одредим векторе и њихове правце утицаја на друге ликове у причи. Управо оваквим разврставањем ће појава меланхоличног, евокативног, па и лиричног, имати потпуно другачије последице по јунаке драме кроз чинове. На тај начин су и жанровска

померања међу чиновима могла да се оправдају и да делују координисано међу собом. Од ратне, преко мелодраме, па до социјалне, психолошке или породичне драме. У том кретању и менама сам жанровски уобличио представу „Симфоније Црњански”.

У завршном чину Црњански ће, притиснут недаћама, пројавити у свом карактеру и дозу завидљивости, па и латентне параноичности, која ће у каснијем животу доживети своју прогресију. Гладне године које проводи у Енглеској са својом супругом, начиниће од њега човека отупелог на суптилније, префињене осете, па ће се пред нама указати човек грозничаво заједљив, незадовољан и емотивно потрошен.

Свакако да је постојала могућност да овој причи о великом књижевнику придружим и друге аспекте његовог живота, као што су политика, уз бројна његова трвења са амбасадорима или властодршцима тог доба. Ипак сам се одлучио за онај интимни слој, са намером да осветлим његов унутрашњи свет и оне скривене побуде и хтења.

Усмеравајући развој фабуле на основу карактера писца и његових обликовања и трансформација, избегао сам опасност да у глумачкој игри он буде представљен као једнодимензионални лик који ће се легитимисати само на оном површинском нивоу, којег првог уочавамо када читамо његова дела. У питању је својеврсна заблуда да је Црњански као човек највише личио на своје књижевно остварење, на ону његову поетизовану компоненту. Дакле, да је био занесен, повучен, интровертан, равнодушан или сетан. Све ово је делимично могло и бити тачно, али није смело доминирати у карактеризацији лика кроз представу. Схватио сам да су се ове особине могле појавити само на одређеним местима, која ће активирати говорну радњу и подстицати развој фабуле у смеру узбудљиве глумачке игре. У процесу конструкције његовог лика била ми је изузетно драгоцену биографска грађа, како других личности које су писале о Црњанском, тако и оне где је Црњански проговарао о самоме себи. Једно од тих прозних дела су и *Коментари уз лирику Итаке*.

Лик ратног друга (Лаца Иланчанин)

Ретка је појава да један књижевник има потребу да објасни своје дело или да обзнани процес његовог настајања. Као што је Едгар Алан По у *Филозофији композиције* предочио своју замисао о настајању поеме *Гавран*, тако је и Црњански у овим коментарима која су касније стајала као прилог уз збирку *Лирика Итаке*, дао увид у свој стваралачки процес. Ови коментари имају и поред оне формалне,

књижевно-теоријске, и уметничку вредност. У свом коментару уз песму *Суматра*, песник ће испричати једну епизоду у којој се при повратку из рата сусреће са једним пријатељем. Ова прича ме је подстакла да уобличим конструкцију првог чина и да искористим причу о овом човеку за лик Ратног друга.

„ ... срео сам једног свог доброг друга, који се враћао из рата. Кад га упитам откуд долази, он ми рече: из Букхаре!

Мати му је била умрла, и комшије његове беху је сахранили. Неко му је покрао намештај, код куће. Ни постеље, вели, немам!... „Па шта мислиш сад? - питао сам га. „Не знам ни сам. Сâм сам. Ти знаш да сам се био верио. Она је отишла некуд. Можда није добијала моја писма. Ко зна шта ће и она дочекати?“³¹

Друг ће му даље причати и о његовом заробљеништву на Уралу и о једној романси коју је доживео у Тоболску. Све ће се уткати толико силовито у душу песника да ће у њему усталасати океан осећања и асоцијација. Једна слика која је подстакла емоцију, водиће га ка другој, још интензивнијој, да би се на крају, песник запитало:

„Куд све нису стигли наши боли, шта све нисмо, у туђини, уморни, помиловали! Не само ја, и он, него и толики други. Хиљаде, милиони!“³²

Не можемо да не приметимо колико је овај сусрет утицао на песника. Он је створио на имагинативном нивоу не само једну песму, већ је поставио темеље за целокупну визију света и човековог положаја у њему, којег је касније Црњански прокламовао у многим својим делима. Овај човек, кога писац среће при повратку са фронта, био је модел за грађење лика Ратног друга у првом чину. Њега ће он у представи ословљавати са „Лацо“.

У *Коментарима Итаке*, тачније, у поглављу *Као коментар*, наш књижевник прича о свом земљаку са тим надимком, кога среће у завичају након ратних збивања. Он је такође бојевао у Галицији, и уз писца је једини од свих земљака који је преживео рат. Пошто и за њега говори да је био у руском заробљеништву, лако могу да се повуку паралеле између овог човека и оног који је инспирисао *Суматру*. Постоји могућност да

³¹ Милош Црњански, *Коментари уз Лирику Итаке*, у: *Песме*, Нолит, Београд, 1983, стр. 212.

³² Исто, стр. 214.

је реч и о истој особи, или је можда цела прича последица варљивих сећања Црњанског. Како год било, овде га писац подробније описује речима: „Тај ме земљак грли са сузама у очима и каже да смо се, из Галиције, вратили само нас двојица, Иланчана.”³³

Та присност међу двојцом сународника ме је инспирисала да њихов однос развијем у почетном чину тако што ће пријатељи поделити тешко бреме ратних страха. Лаца из Иланче у великој мери стоји као антитеза песниковом усхићењу, јер га најчешће видимо у представи као жовијалног, духовитог и практичног човека. Али, са друге стране, он ће својим чулним опажајима итекако инспирисати песника. Помињањем свог заробљеништва на Уралу, он ће додавати песнику оне комадиће који су фалили за настајање *Суматре*. Црњански са собом носи једну свеску у коју ће записивати Лацине мисли и осећања, па између осталих и оне везане за Урал.

Замислио сам га као једноставног, простодушног човека, који је превише огрубео од свега што је преживео у рату. То видимо у оној сцени када намерава да од погинулог саборца узме хлеб и новац. Овом подвојеношћу у сликању карактера Ратног друга, хтео сам да представим релативност свих ствари и појава, што и јесте једна од суматраистичких пројекција. Како рече песник у *Објашњењу Суматре*: „Осетих једног дана, сву немоћ људског живота и замршеност судбине наше. Видео сам да нико не иде куда хоће и приметио сам везе, досад непосматране.”³⁴ Та релативност, несталност и немоћ, рефлектују се и на лик Лаце Иланчанина. Он је, додуше као и Црњански, почео да доживљава рат као наопаку, свакодневну игру, па је репликом „... већ је доста мртвих, Милоше. Навикли смо се”, сажето осликао сву пустош која остаје у души човека кога је задесило ово страдање. Интересантна је и појава прожимања ликова двојице пријатеља. Они преузимају обресе карактерних особина један од другог. Црњански ће попримити понешто од Лацине прагматичности и једноставног, готово суровог погледа на појаве, а ратни друг од песника усхићење и поетично проматрање света. Овај поступак је значајан и стога што указује на чињеницу да су ова двојица људи неминовно осуђени један на другог, па су у тако клаустрофобичним ратним условима почели донекле и да личе.

Ратни друг се у епилогу представе још једном појављује, носећи песникову свеску са фронта. Оставља је поред болничког кревета, изговарајући реплику „... све је имало смисла, и јесен и живот”. Ове реченице ће стајати као антитеза чувеним уводним словима *Дневника о Чарнојевићу*. Тако је успостављен и контраст између ова два лика.

³³ Исто, стр. 186.

³⁴ Исто, стр. 211.

Михаило Лаптошевић је глумачки успео да освоји све задатке и говорне нијансе које је овај лик захтевао у представи, доносећи велику сугестивност. Лирске деонице је спровео природно и доследно у целини и транспоновано их је у непосредан и узбудљив глумачки израз и сигнал. Због тога се ни на једном месту није указала монотонија у говорној интерпретацији. Напротив, стекао се утисак да је све изговорено дошло из сржи глумачког бића, где је глумац у пуном опсегу искористио пун потенцијал гласовних способности, демонстрирајући читав сплет говорних вештина. Муњевите прелазе у спровођењу говорне поруке које је захтевала структура првог чина, Лаптошевић је реализовао у опсегу од оних најтананијих, мирних лирских сигнала, па све до пасажа који су захтевали пун интензитет и повишену гласност у говору. Сарадња са партнером на сцени је била таква да је прерасла у међусобно прожимање и сагласје.

Лик Пије де Валмаране

Вероватно никада до краја нећемо сазнати које су то све жене била инспирација за поетске и прозне креације Црњанског. Можемо наслутити да су се оне указивале као епицентар његових интенција ка путеном и нежном, оном супстрату лепоте и страсти који треба да обједини и помири све друге лепоте и снаге овога света.

Црњански се по том питању разнолико оглашава, и у прози и у лирици. Недокучивост женске снаге и њеног утицаја који врши у историји човечанства, заокупљала је велики део његовог бића. Песников став о сучељавању два пола такође не можемо свести на пар површних чинилаца. Једино можемо говорити о најчешћем утиску који провејава у љубавној лирици, као и у његовим приповеткама или романима када се говори о овој теми.

Осећај брзе пролазности љубавне игре међу половима је онај збир утисака који остају у нама након прочитаних остварења овог књижевника. Можемо говорити не о трајној љубави, већ о њеној сенци, о одблеску љубави кроз мутно сећање.

По том принципу је грађен однос између Црњанског и Италијанке Пије Де Валмаране. Једино што знамо о овој дами јесте да је уистину постојала у пишчевом животу. Нашо сам само једну цртицу у његовој биографији која сведочи о томе. Чак се и у роману *Код Хиперборејаца* на више места истиче како је Црњански био врло одан својој супрузи Видосави за време његове дипломатске каријере у Риму. Управо је ова интрига, која се не може поуздано доказати, била подстицај који ми је пробудио машту да осмислим и креирам лик ове жене у представи.

Медитеранка, са којом Црњански проводи једну ноћ у њеном стану у Риму, осмишљена је као сублимат оних доминантних осећаја и утисака писца према нежнијем полу. Она је интелигентна, префињена аристократкиња испод које куља необузdana страственост и жеља за доминацијом и освајањем. У њој се складишти велика жеља да интелектуално парира писцу, па њихово надигравање у тумачењу мисли, ставова и погледа на свет, може заличити и на досадни дебатни разговор. Али на сцени, готово ни у једном тренутку се не изговара оно што се мисли, већ се све одвија асоцијативним током, па подтекст и пренесено значење само још више распаљују страст међу актерима. Линија њеног лика ће се, сходно томе, кретати од знатижеље према необичном госту, преко суптилних алузија на њихово физичко зближавање, до срџбе и сарказма који треба да понизи писца по питању мушке снаге и њених атрибута. Како се ова игра буде одвијала, тако ће штафета доминације прелазити из једне у другу руку, и постати на крају оружје за отворени сукоб. Тај сукоб би неминовно довео до пуног остварења сексуалног чина, да није ову игру прекинуо Случај комедијант у улози гласника.

Пије Де Валмарана, у контексту трећег чина и односа Црњанског према другом женском лику у представи, стоји као контрапункт. Она је метафора срчаности, ватрености југа, као и потенције писца у његовим средњим годинама. Замислио сам је као оно биће кроз које се читава последњи велики дамар песника заводника, након којег ће његова мушка снага доживети постепено гашење. Ноћ коју проводе заједно је и крај песникове безбрижности и слатке игре на коју је навикао, крећући се у одабраном друштву. Ништа након те вечери неће бити исто, јер Црњанског након тога чека изгнанство и тешке године емиграције.

Алиби коју Де Валмарана наводи у својој слободи и раскалашности је чињеница да и Италија сваког тренутка чека да буде нападнута. Мирис рата се осећа на сваком кораку, па су сходно томе, свака морална норма и табу, по питању односа мушкарца и жене, сувишни.

Преко глумљене надмености, па све до немоћи на самом крају сцене, где млада Италијанка моли песника да не прекида започети физички однос, осветљава нам се лик ове жене у многим нијансама, потцртава се њен комплексни карактер у којој ипак рањивост и нежност излазе на површину.

Марта Богосављевић је остварила велики степен истинитости тумачећи ову улогу. Будући да је реч о студенткињи четврте године глуме на ФДУ, врло професионално и одговорно је приступила компликованим захтевима и задацима који су стављени пред

њу. Успела је да у игри искаже све поменуте валере које је овај лик подразумевао. Од легато, поетизованих деоница у нежној игри завођења, па све до оних у којима пројављује чврстину, одлучност и непоколебљивост. Ова улога је захтевала и специфичну жовијалност и окретност у игри, умно надгорњавање са главним ликом и значајну дозу суптилне комике у говорном изразу. Глумица је све поменуте нијансе реализовала органично и врло природно. Показала је велику моћ глумачке трансформације и флексибилности у прихватању и примени редитељских индикација.

Лик Виде Црњански

Можемо слободно рећи да је највредније лично и емотивно у пишем животу била његова супруга, Видосава Вида Црњански. Рођена као Видосава Ружић, била је кћер Доброте Ружића, министра просвете Краљевине Југославије. Са Милошем се среће на факултету и од тада ће њена судбина бити нераскидиво везана за њега. Вида Црњански је својим делом и несебичним давањем за свог мужа, исказала ону ванвременску пожртвованост која се може срести још само у нашим епским песмама.

Од Београда, преко Париза, Фиренце, Рима, Лисабона, па све до Лондона и најзад коначног повратка у Београд, Вида је била она песникова сенка коју тако често помиње, али не она погнута, са *Стражилова*, већ поносна и неуморна у сваком његовом кораку и науму. Можда не постоји тачнија мерна јединица верности и несебичне љубави од ових њених речи: „Ја шијем да бисте Ви писали. Једна Ваша реченица више вреди од сто мојих лука”.

Једна од најлепших жена свога доба, заносна, умна, разборита и скромна. Саосећајна и нежна, својеглаво поносна и незамисливо снажна. Све је ово стало у једну личност која је била и остала песникова тиха муза. Она муза којој је посвећен путопис *Љубав у Тоскани*. Стога се његови почетни пасуси и налазе у трећем чину, без обзира што се име Видино у овом путопису ни на једном месту не појављује.

Боравак Црњанских у Енглеској припада оном најсуморнијем добу у њиховом браку. Добу у којем је стари сјај из златног периода живота почео незаустављиво да бледи. Како подаци из биографије сведоче, они ни у оним најтежим тренуцима, када нису имали средстава за хлеб, нису одустајали од своје отмености и достојанства. Питање је да ли би Милош Црњански уопште поднео све ударе живота да није имао Видин лик пред собом? Остала су сачувана њихова писма која стоје као живи сведоци нераскидивог духовног савезништва двоје људи. У њима се открива и Видосавин

завидни литерарни дар и осећај за складно и узвишено. Велико је питање и колико је од њених идеја, мисли и утисака уткано у књижевно наслеђе њенога супруга?

Ми их у представи затичемо у најтежем могућем тренутку, у бедном собичку лондонског предграђа, где је њихов очај и безнађе доспео у терминалну фазу. Однос ће се развијати у светлу ибзеновске породичне психолошке драме, а прећи ће временом у инфантилну игру на коју се Вида одлучује као спас од неиздрживе, клаустрофобичне атмосфере. Тај део у трећем чину где ће Вида имагинативно, као у некој хипнози, одвести супруга у прошлост, и у године када су били срећни, назвао сам „Видина бајка”.

Ова жена употребљава све менталне ресурсе и стратегије како би ишчупала супруга из кошмара у који је запао, из летаргичног нихилизма и параноје. Зато ће му и приредити бајку, као неком детету. Она представља, у односу на Црњанског, глас разума, оно предузимљиво и делотворно. Још увек не одустаје од живота и вере да ће успети да прода своје лутке у Лондону и тако их избави од немаштане. Као што сам навео, лик Виде ће бити и последња слика коју ће Црњански видети у представи. Публика стиче утисак да са њеним речима одлазак писца изгледа само као једно путовање, још једна сеоба.

Кристина Пајкић је изнедрила у својој игри читаву лепезу емоција и суптилних психолошких прелазу у сваком појединачном сегменту трећег чина. Њен задатак је био утолико тежи што је већи део представе у трпном положају у односу на лик Црњанског. Убедљива глумачка игра, која ни у једном тренутку није прешла границу психолошко оправданог деловања, и природног, сугестивног говорног израза, изазвала је код публике велику дозу саосећања. Висок степен идентификације са ликом Виде Црњански и у погледу сценског покрета и физичких поступака, који су врло координисано пратили ток говорне радње, уобличили су једну истинску глумачку креацију. У односу на лик писца, успела је да ослика, на врло малом простору, све оне особености једног односа који је трајао преко педесет година. Од тихе сажаљивости, бодрења, достојанственог прекора, па све до духовите врцаве дечије игре и изневерене наде у боље сутра. Ненаметљиво, снажно и доследно, драмска уметница је донела јединствену боју у глумачком и говорном изразу.

Лик господина Ридлија

Високи службеник у Министарству рада, господин Ридли, слика је прагматично хладног и формалног енглеског службеника. Драмски сукоб се између њега и Црњанског одвија и у смеру сукобљавања два менталитета, а не само на личном плану. У сцени у Министарству рада одвија се судар два света који се не разумеју и који се, како се сцена буде развијала, све више удаљавају један од другог. Ридли је циничан, заједљив, уображен и лицемеран човек. Након ове сцене, Црњански ће се одлучити на корак самоубиства.

Глумац Михаило Лаптошевић је успешно издиференцирао улогу господина Ридлија, не примењујући манире нити обрасце у говору из првог чина. Лицемерна забринутост за положај човека изведена је вештом комбинацијом стаката и легата, кроз вешто нијансирање темпа у говору. Интонација је била благо подигнута изнад централних вредности, што је целој сцени дало призивок фарсичности.

Лик Случај комедијант

Случај комедијант је она нит која спаја све чинове међусобно. Он је потпуно фиктиван лик и послужио је као мост уз помоћ којег публика повезује различита драматуршка и сценска обележја чинова. Појављује се у представи у различитим облицима и улогама, а на одређеним местима делује искључиво као Случај комедијант, онако како се на почетку саме представе легитимисао.

Црњански га у прологу препознаје и помишља да он долази као она зла коб која ће означити и сам крај његовог живота. Назива га необичним именом - Случај комедијант. Сама конструкција две поменуте речи делује као шаљиво име и презиме неког глумца из варијетеа, клоуна или церемонијал мајстора гостујућег циркуса. Ко је, или шта је, Случај комедијант и зашто је његова функција била кључна у структурисању представе?

Црњански је на више места користио ово име да би означио своје ломове, падове, разочарења или нагле промене планова и одлука који су били изнуђени игром судбине. Ако пажљивије читамо његово дело, приметимо да Црњански управо „случајем” на бројним местима назива поменуте преврате у свом животу. Дакле понегде користи део, а негде и пуно име ове неухватљиве појаве - Случај комедијант.

Да ли је он пишчев непријатељ? Онај зли демијург који му кроји судбину најтамнијим концима и усмерава је ка пропасти и губитку оног највреднијег? Или је, баш супротно, његов савезник и помоћник? Да ли је то алтер его Црњанског, његова тамна страна или други, невидљиви пол његовог карактера? Можда је он само свезнајући демон који је нашао добру играчку за своју игру, изабравши управо Милоша Црњанског у ту сврху? Случаја комедијанта можемо посматрати и као слику песника у очима других људи. Сва ова питања или евентуални одговори могу важити када је његова појава у питању. Знамо само да је он писцу био веома важан и да није одустајао од тога да спозна и артикулише његово деловање.

Почетну идеју за овај лик сам нашао у *Коментарима лирике Итаке* где писац помиње извесног Буцу Случаја, комичара тог времена, који је ухапшен после видовданског атентата са осталим члановима србијанске позоришне трупе. Након што ће се срећно склонити са ратишта у један католички самостан у Бечу, Црњански ће поменути догађај овако описати „Међутим, све је то било у најлепшем реду. Све је то сиромас Буца удесио. Случај је највећи комедијант у свету.”³⁵ Тај комедијант на овом месту доноси спас писцу, али ће га превртљивошћу своје природе, небројено пута навести на странпутицу и нанети му бол.

Намера ми је била да конструишем лик Случаја комедијанта тако да он буде заједнички именилац особина Милоша Црњанског. У највећем делу представе писац га неће препознавати, баш стога што ће га подсећати на самога себе. И Комедијант је циничан, врцав, духовит, саркастичан, на моменте меланхоличан и прек, на моменте суров. Он се у крајњем утиску одаје и као скандал мајстор који делује из прикрајка, интелегентно постављајући замке. То се најбоље види у оној сцени трећег чина када Црњански успе да пронађе „Радио Милано” после бесомучног тражења станица. Након само неколико тренутака егзалтације и радости супружника, станица се губи. Ту игру топло-хладно спровешће управо Случај комедијант, који се појављује на сцени и окретом точкића на радио апарату, производи и радост и разочарење. Можда ова сцена осликава најбоље његову функцију у представи. На самом почетку другог чина, након Мусолинијевог говора који се чује из радио апарата, он ће изаћи на сцену, и у лику фашистичког вође, довршити започет говор. У трећем чину постаје кондуктер замишљеног воза који путује у Тоскану, у сцени „Видина бајка”, као и вратар у Министарству рада у Лондону.

³⁵ Исто, стр. 153.

Појавом овога лика започиње и завршава се сваки чин, као и пролог и епилог. На метафоричном нивоу, он постаје алфа и омега пута Милоша Црњанског и диригент те симфоније његовог живота. А реч „комедија” или „комично” Црњански је много пута употребљавао када је хтео да ослика непостојаност света и људски заборав.

Случај комедијант ће прилагођавати свој стил игре и на основу трансформација жанрова кроз чинове. Од жовијалног, окретног, разиграног, до циничног, заједљивог и саосећајног. Како се буде мењао Црњански кроз године у којима га пратимо, тако ће се мењати и овај лик. Он изговара на почетку и на крају представе идентичну реплику: „Време је, господине Црњански”. Та реплика ће имати потпуно другачије значење у прологу и епилогу. Изговорена у прологу, ова реченица позива на узбудљиво путовање, док у епилогу означава крај животног пута писца. На тај начин Случај комедијант исказује подвојеност своје природе, он се представља као весник и добра и зла.

Милан Вучковић кроз велики дијапазон физичких поступака и глумачких украса, који су били неопходни за ову улогу, оживотворио је аутентично лик Случаја комедијанта. Овај карактер осцилира од несташног и прпошног козера, чије појављивање на почетку делује као део варијететске забаве и бурлескне игре, па све до монолога на почетку трећег чина који се могу посматрати и у светлу свечаног пригодног беседништва са изразитим поетским компонентама. У осталим, мањим улогама у представи, Вучковић је достигао велики степен трансформације и на тај начин је његова игра била прошарана дозом комике, чиме се постигао контраст у односу на остале ликове. Оваквим приступом избегнута је и опасност од монотоније у темпу и ритму представе. Глумац је успео да у погледу стила игре његова појава буде потпуно оригинална и необична. Замислио сам овај лик крајње аутономно, што значи да је и за публику требало да изгледа као да он долази из неког другог времена и простора у односу на остале ликове. Вучковић је врло вешто комбиновао поетске и лирске мотиве, акцентујући их природно и убедљиво, као и оне које су захтевале реалистични, готово филмски израз у дијалошким секвенцама са Црњанским. Говорни израз ће се на моменте код овога лика приближити певању, чиме се појачао утисак горке пародије у монологу трећег чина.

4. Појава цикличности и њена примена у структури текста

Још једна од особености дела Милоша Црњанског је и појава цикличности и специфичне кружне структуре у литерарном изразу. Сматрам да је писац и овом појавом желео да нагласи релативност свих појава и ствари, као своје виђења света које се одразило и на његову аутопоетику. Присетимо се да прво и последње поглавље *Сеоба* носи исти наслов *Бескрајни плави круг и у њему звезда*. То враћање на почетак, са места од којег се кренуло, то изједначавање почетка и краја, или бар њихово претапање, било је од великог значаја и у композицији текста представе. Представа почиње и завршава се на истом месту, сценом болнице. А у гонг, који оглашава почетак и крај приче, ће ударити управо Случај комедијант. Он је идејни творац целе те снелике игре, па ће јој симболично означити крај.

Он ће у прологу представе, у првобитном обраћању Црњанском, искористити пар стихова *Ламентана над Београдом*. Последње што ће изговорити главни лик пред епилог су први и последњи стих ове поеме. На тај начин остварена је веза почетка и краја представе и на формалном нивоу. Први чин започиње помињањем Гетеа и његовог виђења позоришта, а тај мотив се појављује и у епилогу, чиме се на још једном нивоу остварује циклична веза и структура. Комедијант ће такође изговорити у сцени пролога прву реченицу *Дневника о Чарнојевићу*, а она ће се онда преобликовати и у сцени опраштања Лаце Иланчанина са Црњанским и добити потпуно други одјек.

Репетиције и учестали лајтмотиви се провлаче на више места у представи. Ако Црњански тврди да је све на свету у вези, гесло оваквог поступка би се могло дефинисати речима - све је у свему садржано. Све што урадимо у животу негде одјекне и оставља одређену последицу. Зато и те речи из давне прошлости васкрсавају и наново се дотичу оних који су их изговорили. Можемо рећи да ликови у овој представи не могу да се ослободе прошлости која их прогања. Немају снаге да се лише речи или слика из прошлог живота. Оне се враћају на неочекиваним местима и стоје као горак подсетник некадашње радости. Зар и ово поновно буђење речи из дубоког сна, не означава специфични кружни процес? Циклична структура се огледа и на плану компоновања сценографије у представи. Положај бројних кофера који се на крају враћају у позицију са почетка, такође наглашавају доживљај цикличности.

Прожимање међу чиновима, као и цикличност која их карактерише, били су веома важан сегмент у настајању драмске грађе. Ако погледамо текст представе, лако можемо приметити да се сваки чин завршава поезијом. Први и други лирским песмама, а

последњи поемом *Ламентом над Београдом*, коме је придружено и финале *Друге књиге сеоба*. Дакле, на симболичном нивоу, идеја ми је била да се велики сегменти представе завршавају песмама. Тиме је постигнуто да се, интегрисањем лирских целина, емфатично и узвишено огласи крај једног периода песниковог живота. Та врста конвенције је значајна и у погледу перцепције из угла позоришног гледаоца. Не само да се лирским сегментима означавају крајеви чинова, већ су они и акустички сигнали за повишен степен тензије или заноса у глумачкој игри. То су они тренуци када човек има потребу за удубљивањем у тешко опипљиве сфере, јер речи свакодневног говора више немају довољну снагу, па се неминовно служи поетским обрасцима како би што боље објаснио своје душевне титраје или потресе.

Цикличност се очитава и у апартном обраћању Комедијанта и Црњанског публици. То разбијање четвртог зида се одиграва код Црњанског само у прологу и епилогу. Случај комедијант има све време право на такво прилагођење и поигравање са публиком. Црњански на самом почетку, приликом устајања из кревета, изговара реченице ка публици, па такав начин комуникације више не спроведе ни једном у току чинова. У тренутку када се други пут обрати публици, постаје јасно да се целој тој игри приближава крај. Схватимо да је на овај начин цикличност остварена на још једном нивоу - кроз начин глумачке игре и пласирање говорне поруке.

Намера ми је била да у самом епилогу дође до специфичног свођења рачуна у животу писца. Из тог разлога се на самом крају појављују на сцени сви ликови из представе. Није ретка појава да су људи који су доживели клиничку смрт имали врло слична искуства. Њима се цео живот, као на филмској траци муњевито одиграва пред очима, па је стога овакво појављивање свих ликова на самом крају оправдано и носи одређени степен зачудности и мистике.

Принцип цикличности за који сам се определио, био је веома значајан и у настанку текста представе, а са друге стране, постао је путоказ и помагало за разноврсна редитељска решења и одредио је значајним делом и начин глумачке игре.

IV Практичан рад на представи

1. Дикцијска анализа текста

Савладавање вишезначности и комплексности језика Милоша Црњанског, у светлу говорне глумачке поруке, није било могуће извршити без дикцијске анализе дате грађе. Путоказ за правилан приступ у овој фази рада је чинила драгоцену литературу нашег великог професора, филолога и педагога у области уметности говора, др Бранивоја Ђорђевића, као и његових наследника у овој дисциплини, др Љиљане Мркић Поповић, др Радована Кнежевића и др Дијане Марковић.

Захваљујући наставном програму предмета Дикција на Факултету драмских уметности, Универзитета у Београду, и педагошком приступу наших професора, још за време основних студија схватио сам немерљиви значај ове теоријско-уметничке дисциплине у формирању глумачког бића. Пратећи и примењујући наставни план и програм овог предмета, све више сам откривао многострукост говорних сфера на путу глумачког развоја. Литерарна грађа коју сам одабрао за реализацију практичног дела свог докторског уметничког пројекта, била би несавладив задатак без опсежне дикцијске анализе и готово лабораторијски прецизног приступа језику Црњанског.

Ако посматрамо један ниво дикцијске анализе као процес рашчлањавања писаног текста, његове деобе, па најпосле и диференцијације поменутих слојева на формалном и на акустичком плану, неминовно ћемо доћи до појма о компоновању текста и његовој припреми за висок уметнички израз у говорној реализацији на сцени. Сходно томе сам се и одлучио да назив пројекта у себи садржи реч „симфонија”, јер сам схватио да су кроз поступак овакве говорне анализе сви актери представе уистину постали „композитори” језика, односно текста који је писан за сваки лик понаособ.

Језик Милоша Црњанског крије у себи несумњиву уметничку вредност, па је са становишта филолошких анализа аутентична и превратничка појава у историји наше савремене књижевности. Водећи се тим запажањем, разоткривали смо драмски потенцијал таквог језичког израза, који се ни у једној другој сфери не може пуније и богатије исказати као у сфери глумачког говора. Са свим својим већ поменутиим фонетским и морфолошким особеностима, овај језик, са синтаксичком оригиналношћу и стилском аутентичношћу, не само да је испливао на површину као драмски потентан, већ је постао драгоцен полигон за усавршавање говорне вештине. Та вишеслојност језика о којој је већ било речи, временом се све више претакала у сферу обогаћивања

говорног израза и сигнала, нудећи све више и више могућности. Дакле, путања од милозвучности, флуидности, па и хипнотичности реченице Црњанског, до њеног отелотворења кроз узбудљиву и сугестивну говорну радњу, ни у једном тренутку није могла да заобиђе терен дикцијске анализе. Када осмотримо целокупан рад на овом пројекту, можемо закључити да се једино кроз ову дисциплину та реченица и могла попети до свог сценског, позоришног облика. Резултат оваквог приступа је био тај да су се глумци нашли у улози проводника и преводилаца реченице нашег књижевника, при чему је постигнути резултат могао да се доживи и као ново оживљавање писаног израза кроз дијалогски спрег. Резултат свега овога била је појава говорног обликовања у једном потпуно новом квалитативном обиму.

Хоризонтала говорне изјаве

Након што сам дошао до коначне верзије текста представе, приступио сам, заједно са колегама глумцима, првој фази дикцијске анализе која је подразумевала поступак тематске и смисаоне поделе текста у циљу постизања активне и сугестивне говорне поруке. Тај процес се у теорији дикције зове анализа хоризонтале говорне изјаве. Правила и законитости анализе хоризонтале говорне изјаве били су водич и незаобилазно помагало кроз захтевну текстуалну грађу која се нашла пред глумцима. Једино поступком рашчлањавања и деобе на разумљиве и активне компоненте, почевши од пасажа, па све до говорних блокова, могао се отворити простор за сугестиван и уверљив говор на сцени. Анализирајући присуство и функцију запете у реченици, дошао сам до закључка да литарарни израз Милоша Црњанског омогућава настајање и смену дугих и кратких говорних блокова, захваљујући којима је остварен узбудљив ритам представе.

Оно што се показало изузетно драгоценим, када је овакав приступ у питању, јесте сазнање о „застајкивању” и „ослушкивању” сваког парцелисаног сегмента. Управо сам тако именовано ове две појаве које су се јавиле као утисак и осећање међу глумцима. Фрагментацијом на веће или мање говорне чиниоце омогућено је да се сваки појединачни део сагледа, да одзвони у свести и души глумца. Дакле, искључиво сагледавањем акустичких компоненти говорног блока, акценатских тактова и логичких акцената који су у њима садржани, дошао сам до закључка да се „застајкивањем” појачава опажајност чула код глумаца. Приметили смо да нам краћа или дужа пауза, након говорног блока, помаже да његов садржај интензивније одзвони у нама, да дубље

сагледамо последице оног изговореног како по нас, тако и по партнера на сцени. Застати - у нашој вежби је значило дубоко емотивно и мисаоно обрадити говорни блок. „Застајкивање” је неминовно водило ка следећој вежби и кратким импровизацијама, које сам назвао „ослушкивање”.

„Ослушкивање” изговореног блока омогућавало је да се прецизније одреде примарни логички акценти, а затим и они другог и трећег степена. Сваки глумац је морао да одговори на питање која је то кључна реч у говорном блоку и због чега је он осећа као такву. Како смо поменути вежбу понављали више пута, паузе међу блоковима су се логично скраћивале. Цео процес је био заснован на методу интерогације (питања и одговора), у спрегу два лица у дијалогу. Циљ је био да постигнемо потпуно природан ток мисли и сугестивну и узбудљиву говорну поруку.

Вођени оваквим поступком у раслојавању и деоби текстуалног материјала, успели смо да постепено и аналитично продиремо у оне тајновите слојеве језика Милоша Црњанског. Овакав приступ је откривао неисцрпни драмски потенцијал тог богатог и необичног језичког израза. Језик високог стила није више био само заводљива и милозвучна материја која је пријатна за слушање, већ се јавио као активан учесник и активатор драмског сукоба.

Пошто је реченица Милоша Црњанског често богата сликама, готово импресионистичког карактера, морали смо изнаћи и одговор на питања које то асоцијације и емоције покрећу те тако упечатљиве дескрипције и како се оне преводе на делотворну и активну говорну радњу у сукобу два лица? Шта се покреће у свести и унутрашњости бића глумца када он те слике преводи на свој лични план, а са друге стране, какве ефекте и трагове у свести оставља згуснута мисао писца? Све време сам водио рачуна да слој звучања буде потпора слоју значења. Ни један ни други слој није смео преузети доминантну улогу. Управо се симбиоза ова два принципа најизразитије открила у језику Милоша Црњанског, и што смо дуже испитивали његове квалитете, схватили смо да он управо носи једну драмску компоненту, која је кроз практичан рад на представи постала изузетно инспиративна. Мелодиозност, ритам и специфичну боју језика смо у говорној реализацији ставили у службу драмског сукоба и активне говорне радње.

Одговарајући на све ове изазовне захтеве, логичке акценте смо почели посматрати као „окидаче” за активацију маште, која је водила ка следећој слици или асоцијацији. Поред смисаоног наглашавања најдоминантније речи у једном блоку, логички акценат смо почели сагледавати и као својеврсни катализатор који је, преко својих акустичких

квалитета, „распиривао ватру” у суседном блоку и на тај начин квалитативно утицао на следећи такт смисаонице и на његово говорно обликовање. Пратили смо ланац свих логичких акцената и дошли до метафоре и представе о троуглу логичких акцената. Троугао логичких акцената смо искористили и као драгоцен графикон за одређивање и хијерархије пасажа у одабраној текстуалној грађи.

„После утврђивања пасажа смисонице требало би анализирати односе блокова у сваком пасажу, без обзира на то да ли је у питању пасаж смисаонице или пасаж мањег степена значаја. Овом анализом требало би у сваком пасажу утврдити блок смисаонице према коме су усмерени сви други блокови једног пасажа. Ово утврђивање блока смисаонице морало би бити, с једне стране, окренуто садржају пасажа коме блок припада, а с друге стране, природи и садржају целине која се припрема за говорну интерпретацију.”³⁶

Водећи се овим правилом који је уобличио др Бранивој Ђорђевић, покушали смо да направимо хијерархију логичких акцената, па најпосле и пасажа, при чему смо се служили различитим видовима њиховог графичког приказивања. Ове маштовите вежбе кроз импровизоване цртеже (као што је случај са формом троугла), омогућиле су нам да и визуелно освестимо и доживимо интензитет, снагу, као и вредносни положај логичког акцента и пасажа. Њихов још упечатљивији доживљај на вредносној скали смо постизали означавајући их разним бојама, од оних јарких, интензивних, до оних мање уочљивих, блеђих. Тиме се и однос примарних, као и логичких акцената другог и трећег степена могао пластичније уочити и доживети, што је дало значајне резултате у глумачком говорном обликовању.

Посматрајући на овај начин вредносну скалу оних „речи окидача” или других акустичких сигнала, почели смо посматрати писани текст као партитуру једног музичког дела. Ова особеност је посебно постала уочљива када смо загазили на терен анализе вертикале говорне изјаве. Обједињујући и један и други вектор, живо нам се показало, кроз практичан рад, да музикалност једног језичког израза никако не сме бити пренебрегнута, да се она уистину може искористити за делотворни и сугестивни говорни исказ.

³⁶ Бранивој Ђорђевић, *Основе рецитовања*, Савез аматерских позоришних друштава Војводине., Нови Сад, 1989, стр. 77.

Послужићу се на овом месту једним примером из одабране текстуалне грађе коју смо већ наводили у претходним поглављима и приказаћу како је изгледао процес рашчлањавања и поделе тог текста на блокове. Направићу мали оглед, упоређујући интегрални текст из дела *Дневник о Чарнојевићу* и његово уобличење и припрему за говорну реализацију кроз анализу хоризонтале говорне изјаве у дијалошком спрегу два лица на сцени.

„Топови грувају. Неко слави рођендан. А како сам се родио ја?

Отац ми беше певао песму и лепио банке тамбурашу на чело. По целу ноћ је по цичи зими, на сред завејаног трга, стајала гомила народа око ватре и чекала да сване, да бира посланика.

Кажу, сутрадан је морао оставити своју сребром оковану пушку и пса, своје дебеле натароше, и отићи некуд далеко, на Тису. Кажу, тамо је пискарао по цео дана, а ноћу банчио; пијаног су га на саоницама довозили кући. Тек после пет година родио сам се ја. И, тада ме повише у једној корпи са рубље, а мати ми певаше по целу ноћ успаванке, најрадије ону из „Низа бисера”. Једнако су ми причали о неким селима, што су горела, и о неким људима са црвеним фесовима, што су једнако клали и убијали. Једно вече су ми причали: како се набада на колац. Кажу, много сам тада плакао.”³⁷

У транспозицији писаног текста и његовој припреми за говорну интерпретацију, овај пасус сам поделио на пасаже и блокове, при чему су унете измене кроз неке нове језичке или глаголске облике послужиле само за обogaћење и интензивирање драмског сукоба два лика у дијалогу. Границе блокова смо обележавали тачком, а оне уметнуте заградама. Примарне логичке акценте смо означавали пуном линијом (подвлачећи реч која представља такт смисаонице), секундарне, испрекиданим линијама, а оне терцијарне, таласастим линијама. Текст припремљен за говорну интерпретацију, кроз поставку хоризонтале говорне изјаве изгледао је овако:

ЦРЊАНСКИ: (ослушкујући) Топови?!. (још више усредсређујући пажњу на звук) Грувају.

РАТНИ ДРУГ: Неко слави. Рођендан. (смех)

³⁷ Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Л.О.М, Београд, 2016.

ЦРЊАНСКИ : (смех) Рођендан?. А јесам ли ти приповедао како сам се родио ја?

РАТНИ ДРУГ: Како?.

ЦРЊАНСКИ: Отац ми беше певао песму. И залепио банку тамбурашу на чело. Замисли ти. По целу ноћ је, (по цичи зими.) (на сред завејаног трга.) стајала гомила народа око ватре. И чекала да сване.

РАТНИ ДРУГ: Да се ти родиш. (смех)

ЦРЊАНСКИ: Не. Да бира посланика. А сутрадан је отац морао оставити своју сребром оковану пушку и пса. Своје дебеле натароше. И отићи некуд далеко. На Тису.

РАТНИ ДРУГ: (помало губећи стрпљење) И тамо си се ти родио?.

ЦРЊАНСКИ: (са благим осмехом) Тамо?. Тамо је он прво пискарао. По читав дан. А ноћу банчио. Пијаног су га на саоницама довозили кући.

РАТНИ ДРУГ: (већ падајући у ватру) Добро. А ти?. Кад си се ти родио, човече?.

ЦРЊАНСКИ: Тек после пет година.

РАТНИ ДРУГ: Дуго ти је требало.

ЦРЊАНСКИ: Прво чега се сећам јесте да ме повише у некој корпи за рубље. А мати?. По читаву ноћ ми певаше успаванке. Најрадије ону. Сећаш ли се оне из „Низа бисера“. Или су ми једнако причали о неким селима што су горела. О неки људима с црвеним фесовима што су једнако клали. Убијали. Једно вече ми причаше и како се набада на колац. Кажу, тада сам највише плакао.

Лако можемо уочити како се сецирањем на овакве кратке говорне јединице и позиционирањем блокова по принципу степена значаја наглашених и ненаглашених речи у њима, отвара простор за већ поменута застајкивања која су глумцу служила да преради у души и свести оно изговорено. Постајући потпуно свестан хијерархије истакнутих појмова, глумац је могао да утисне у свест важност онога што изговара, водећи се критеријумом да увек саопштава, партнеру на сцени или публици, нешто квалитативно или квантитативно ново по принципу питање-одговор. Тек оваквим приступом је омогућено да се казана реч или истакнута синтагма потпуно саобрази природном, узбудљивом и сугестивном говору. У графичком приказу троугла они најважнији појмови су заузимали места на спољашњој ивици овог геометријског облика, а секундарни или терцијарни ка његовој средини и ближе средини. На слици 1. је приказана скица троугла који је коришћен у вежбама на читаћим пробама.



Слика 1. Графички приказ троугла коришћен на читаћим пробама за представу „Симфонија Црњански”.

Лако можемо учити колика је мисаона и сликовна згуснутост језика Милоша Црњанског, и колико самим тим говорно обликовање тог језика постаје један велики изазов.

Управо из разлога поменуте комплексности и вишеслојности, онај принцип „застајкивања” или „застоја” био је неопходан у практичном раду и припреми за говорно моделовање. Вежбу коју сам са колегама спровео након ове графичке представе логичких акцената у форми троугла, садржана је у захтеву да се изговоре искључиво логички акценти са застајкивањем и ослушкивањем, а затим да се те паузе све више скраћују, да би се на крају интерпретирали поменути појмови у једном непрекидном низу, без пауза у говору.

Тек након ових вежби говорне импровизације и игре међу глумцима, схватио сам колики значај је донело то скицирање тактова смисаонице кроз приказ овог геометријског облика. Пошто смо тактове смисонице обележавали и различитим курзивом у писаном облику, као и различитим бојама, у зависности од степена значаја који носе, постали смо свесни и појаве да поменути појмови, заиста могу носити и кинетичка, па и колоритна својства. Тиме смо речи које смо изговарали све више „оживљавали”, односно почели смо да их усвајамо као своје сопствене.

„Ма колики простор да заузима, блок има свој мелодијски и интензитетни почетак, трајање и крај. Он се јавља као једини могући варијетет за разумевање говорне реализације у односу говорник-саговорник и у потпуности зависи од каузалног ланца питање-одговор у датом контексту.”³⁸

Управо ова дефиниција, коју је у својој докторској дисертацији изнела др Љиљана Мркић Поповић, са посебним освртом на схватање блока који у себи садржи мелодијски и интензитетни квалитет, помогла ми је да такт смисаонице доживим и као мелодијски, ритмички и динамички исечак који кроз анализу акустичких квалитета, треба да буде потпора оном семантичком слоју.

Фигура компарације

Прва дикцијска фигура коју смо обрадили и испитали јој значај, јесте фигура компарације. Открили смо њен велики потенцијал у говорној транспозицији сликовите реченице Милоша Црњанског. Др Бранивој Ђорђевић уочава два облика компарације у спровођењу говорне поруке, директни и емфатични. Фигура компарације подразумева поређење појмова по сличности у чијем саставу је увек лице или предмет, затим заједничка особина лица или предмета који се пореди и на крају поредбена копула (КАО). Следећа три кратка исечка, из сваког чина представе, могу нам пластичније приказати о каквом говорном феномену је реч.

У другом чину Црњански пореди вредност Сунца у северним пределима са лепотом жене, па ће се госпођици Пије Де Валмарани обратити следећом реченицом - „Тамо је Сунце најскупле. Као што ће увек бити скупа лепота жене”. Два подвучена појма се реализују у фигури компарације, али у овом случају је у питању директна компарација, па поредбена копула КАО није под логичким акцентом.

Али, погледајмо сада како се остварује емфатична компарација, када у првом чину два ратна друга посматрају тело погинулог саборца.

ЦРЊАНСКИ: А види га како је сад просијан месечином. Видљив. Незан. Провидан.

РАТНИ ДРУГ: Не. Него је смирен. И чист. И безбрижан.

³⁸ Љиљана Мркић Поповић, *Сферност сигнала говорног израза*, Факултет драмских уметности у Београду, Београд, 1990, стр. 15.

ЦРЊАНСКИ: Да, баш тако. Безбрижан. Лак и нежан ^v КАО. КАО...

РАТНИ ДРУГ: Врх Урала.

Можемо лако уочити разлику између ова два примера. Управо је емфатичка компарација са истицањем поредбене копуле у функцији такта смисаонице повећала степен емоционалности и емпатије два пријатеља према несрећи која се пред њима одиграла. Врло свесно сам је два пута поновио при писању текста, јер је намера била да се у овом одељку саосећање према губитку друга попне на највиши могући ниво.

На почетку трећег чина када се Црњански обраћа жени у параноидној агонији кроз коју се жали да га на путу до лондонског предграђа прате мачке, изговориће следећу реченицу: „Те мачке те прате упорно, као шпијуни”. Схватио смо да и директна и емфатична компарација у овом случају постиже снажан ефекат, па сам наглашавањем поредбене копуле или именице у финалној позицији блока, испитивао утисак који се постиже у једном или другом облику. Када сам наглашавао поредбену копулу, појачавао се утисак ироније, која је изражавала и немоћ писца, а када сам говорно акцентовао именицу „шпијуни”, интензивирао се бес и отпор главног јунака. Ово нијансирање у фигури компарације је било изузетно значајно за рад на улози како Црњанског, тако и осталих ликова у представи.

Фигура контраста

Анализирајући даље дикцијске фигуре хоризонталне осе, на примеру одломка из *Дневника о Чарнојевићу*, са посебним освртом на фигуру градације и контраста, схватио сам колико је значајно уочавање и говорно обликовање ових фигура у наративном оквиру којим се служи Милош Црњански. Управо су ове фигуре заслужне за могућност превођења монолошког и приповедног у дијалошко и драмски активно казивање, јер се њиховим уочавањем и правилном говорном диференцијацијом постиже моменат превареног очекивања. Овај феномен је и заслужан за повишени степен саживљавања са темом о којој се говори и код глумца и код позоришног гледаоца. Диференцијацијом појмова, слика и појава у говору, избегавамо површност и произвољност у интерпретацији, а са друге стране их врло јасно вреднујемо, не доведећи их у исту раван. Уколико постоји предана и педантна анализа и поставка дикцијских фигура хоризонталне осе, учинили смо први корак у отклањању опасности од монотоног,

заморног и неубедљивог говорног израза. Са друге стране, уколико оне недостају у оквиру дикцијске анализе, говор ће бити сиромашнији и неуверљивији.

Издвојићу једну реченицу у овом одломку и покушати да прикажем колико је кроз фигуру контраста могуће продрети у вредносни оквир појмова.

„Тамо је прво пискарао по читав дан, а ноћу банчио; пијаног су га на саоницама довозили кући”.

У оквиру смисаоно емоционалних одредница, као што сам већ навео, ову реченицу смо поделили на три говорна блока. Посебно је важно истаћи разлог оваквог рашчлањавања. Дакле, да погледамо још једном како је изгледала ова реченица издељена на блокове.

„Тамо је прво пискарао по читав дан. А ноћу банчио. Пијаног су га на саоницама довозили кући”.

Зашто сам се одлучио за поделу исказа на ова три блока? Управо из разлога интензивирања доживљаја и превођења ових слика у узбудљивији говорни сигнал са употребом дикцијске фигуре контраста. Наравно да је простор првог блока могао да се још више скрати, па да гласи „тамо је прво пискарао”, при чему би засебан блок био садржан у синтагми „по читав дан”. Ову верзију поделе смо искористили при вежби за фигуру градиције у оба смера. Али шта смо кроз поставку фигуре контраста постигли организацијом фразе кроз три блока? Доживљај је изразитији и снажнији, јер се посебно издваја радња очевог писања које је дуго трајало, са речју „читав” као примарним тактом смисаонице и речју „пискарао” као секундарним. Та издвојена и говорно маркирана реч је послужила да се контраст у следећем одељку још више нагласи. Следећи блок је садржан у фрази „а ноћу банчио”. Дакле, глагол „пискарао” делује помало иронизовано, па се доводи у питање и веродостојност тог чина који је трајао цео дан, али посебно добија на значају када се том глаголу супротстави реч „банчио”.

Како је конструкција контраста садржана у три нивоа или смера (теза, антитеза и синтеза), на овом примеру можемо добро сагледати како она делује у практичној примени. Супротстављени појмови на овај начин представљени и вешто говорно обликовани, појачавају наш доживљај и живо нас уводе у свет прошлости која је

описана кроз ову слику. Да ли је случајно што се Црњански послужио баш овим речима? Шта би се променило у нашем доживљају да је наместо израза „банчио“ стајала реч „веселио се“ или „славио“, „пио“, „певао“ и слично? Да ли су ово једини супротстављени појмови? Зар то није случај и са именицама „дан“ и „ноћ“, без обзира што оне нису тактови смисаонице? Ближа одредница кроз придев „читав“, доводи нас на помисао да је и „банчење“ трајало читаву ноћ као и писање односно „пискарање“. Тиме се додатно појачава, слободно можемо рећи, сукобност између блокова. Тако сам и назвао ову појаву контраста и неретко смо се служили овим термином на читаћим пробама.

Синтеза у дикцијској фигури контраста је на неки начин доживљена као смиривање напетости и доводи до разрешења дате ситуације. Последњи блок у којем је садржана синтеза овог узбудљивог односа међу појмовима је најдужи и поново нам сугерише на један уздах олакшања са закључком „пијаног су га на саоницама довозили кући“. Зашто је истакнута именица „саонице“ као примарни логички акценат? Стиче се утисак да готово можемо живо видети ту слику. Главна информација у овој последњој представи је та да се отац враћао кући пијан. Али да ли ћемо ту реч истаћи у говору као најважнију? Не, јер је најупечатљивији моменат слика саоница које довозе човека, при чему можемо закључити о каквом степену пијанства се конкретно радило, када су га довозили овим превозним средством, а уз све то, тај чин је обављало више људи.

Фигура градације

Следећа етапа дикцијске обраде коју сам спровео, била је испитивање још једне дикцијске фигуре - фигуре градације. Готово да не можемо замислити глумачки професионалан приступ обради текста, без спровођења ове драгоцене фигуре. Њу употребљавамо на два начина, поредећи појмове и говорне сигнале по поступности у два смера, растућем и опадајућем. Користећи се фигуром градације, ми уствари успостављамо жив, активан и узбудљив однос према појмовима који су уланчани, користећи се говорним константама. Градацијом појачавамо емотивни однос према датој теми или појави о којој је реч.

Ако смо дату реченицу поделили на три блока, сада је време да приступимо следећем задатку, а то је одређивање смера градације (климакс или антиклимакс), и припреми ове фразе за говорну реализацију. Пример који сам навео подесан је и за представљање класичне, трочлане градације, при чему се степен наглашености

повећава према претпоследњем члану, ако је у питању градација у климаксу, а последњи члан је у смислу наглашености чак и испод првог степена градације.

Приликом анализе и практичне примене фигуре градације, иницијални блок из наведеног одељка поделио сам на два блока, да би се у пунијем обиму изразио смер градације у климаксу. Нижући постепено слике и догађаје из јунаковог живота, ми променом говорних сигнала успостављамо међу њима јасан однос и диференцијацију. Користећи градацију као дикцијску фигуру хоризонталне осе, избегавамо опасност једноличног, механичког и неубедљивог говора.

„Поновљена сигнализа је непозната спонтаном говору, па се стога и јавља као нефункционални облик при покушају понављања једном употребљеног сигнала у „изражајном читању.“³⁹

Водећи се овом дефиницијом професора др Ђорђевића, још више сам уочавао неопходност јасног разликовања говорних сигнала кроз фигуру градације, било да је у питању њен растући или опадајући крак. Испитивали смо наведену фразу кроз оба смера градације и ове две вежбе су дале потпуно другачије резултате у глумачком доживљају. Смером градације у климаксу, однос према овом догађају је попримио ироничан, готово комичан карактер, где главни јунак причу о оцу посматра готово као једну забавну анегдоту. Графички приказ смера градације у климаксу је овако изгледао:

4. Пијаног су га на саоницама довозили кући.

3. А ноћу банчио.

2. По читав дан.

1. Тамо је прво пискарао.

У другом случају, са употребом антиклимакса, интензивирајући је емотивни однос нашег јунака, при чему последњу слику довожења оца на саоницама, он проживљава као један сраман догађај којег се стиди. Графички приказ опадајућег смера фигуре градације, изгледао би овако:

³⁹ Бранивој Ђорђевић, *Основе рецитовања*, Савез аматерских позоришних друштава Војводине, Нови Сад, 1989, стр. 82.

1. Тамо је прво пискарао.

2. По читав дан.

3. А ноћу банчио.

4. Пијаног су га на саоницама довозили кући.

На овом малом примеру можемо видети и практично доказати драгоценост фигуре градације у спровођењу говорне радње на сцени. Пошто сам се определио да лик Црњанског у првом чину градим кроз наглашавање његовог релативизирајућег, па чак и саркастичног односа према прошлости, у говорном обликовању овог исечка сам користио градацију у климаксу. Водећи се правилом да се у фигури градације у климаксу појмови ређају у растућим вредностима до претпоследњег члана, који је у највишем степену у смислу варирања говорних константи, а да се последњи члан схвата као закључак, при чему се он враћа на први степен, или чак и испод њега, ово правило смо применили у једној од вежби кроз поменуту фразу. Пошто се одступање од ове законитости јавља и у војничком беседништву, одлучио сам се за овакво говорно дефинисање датог цитата, јер је и сам тематски оквир првог чина везан за ратни амбијент, а и однос актера према атмосфери рата оправдавао је овакву говорну поставку.

У прозно-лирском тексту *Апотеозе*, која је уткана у први чин, такође сам се водио овим одступањем на одређеним местима у његовој реализацији, али и фигуром плетенице која представља комбинацију све три дикцијске фигуре и захтева комплексан облик говорног обликовања.

У раду на представи, приметно је било да се кроз градацију у антиклимаксу, падом вредности говорних константи, потпуно мења однос према целини коју смо обрађивали. Истражујући и примењујући фигуру градације, као што се може уочити кроз ове примере, отворио се читав спектар могућности за танано говорно нијансирање. Приликом степеновања чланова градације било је важно да сви заједно одговоримо на питање шта се на сваком појединачном степену дешава у смислу промене говорних сигнала, али и на семантичком или емоционалном нивоу. Анализа унутарњег доживљаја код глумаца је била неопходна да би се избегло механичко или произвољно низање слика, већ је циљ био да оне извиру једна из друге, да су међусобно условљене.

У тексту је постојало много места где је била неопходна и примена двочлане градације, која је иначе и присутнија у свакодневном говору. Детаљну анализу и примену дикцијских фигура смо спровели кроз све чинове, по истом наведеном

принципу, у зависности од задатка који сам поставио кроз различите етапе живота писца у представи.

Вертикала говорне изјаве

У овој фази рада на представи, у оквиру читаћих проба, ступили смо на терен практичног, индивидуалног креирања говорне фразе, која је имала за циљ да глумци у представи досегну сугестивну и узбудљиву говорну радњу. Другим речима, ова етапа у раду је била од пресудног значаја да кроз све теоријске поставке, које су биле потпомогнуте вежбама импровизације, почнемо са обликовањем уметничког говорног израза.

У обради вертикале говорне изјаве, најважније је оно питање „како” на које не бисмо могли да одговоримо да претходно нисмо дали одговор на питање „шта”, у смислу одређивања и поставке структуре задатог текста. Окосницу вертикалне осе говорне изјаве чине говорне константе - интензитет, интонација, темпо, гласност, ритам и боја гласа - чијом правилном селекцијом и кроз употребу дикцијских фигура можемо досегнути до уметничког говора на сцени. Од тог нашег „како”, умногоме зависи какву поруку шаљемо, било партнеру било аудиторијуму. Та порука може означавати или право или пренесено значење. И не само то, помоћу говорних константи, варирање и филигранско нијансирање оног изговореног може се уистину протезати у бесконачно варијетета. Правилним одређивањем заступљености говорних константи избегава се опасност од појаве хаотичности и неартикулисаности у говору. На овај начин говорне константе можемо схватити и као крвоток онога изговореног. Ако је захтев дикцијске анализе текста да се пронађу варијетети и промене у току мисли или емоција који карактеришу један лик, ситуацију или однос у којем се он налази, онда је оваплоћење тог приступа у материјалним, опипљивим нијансама у говору, чиме се у великој мери обогаћује глумачки израз.

Правилно одређивање функције говорних константи и њихове фреквенције у пасажима, у зависности од захтева који се нашао пред ансамблом, била је основна одредница и путоказ за говорну идентификацију ликова. Спровођење прецизно одређеног задатка који је пред глумца постављен, било да је у првом плану мисаона или емоционална порука, кроз одабир адекватних говорних константи, било је од пресудног значаја за схватање поруке и природе онога што се у свести или души глумца одвија.

Фрагмент текста представе који у највећој мери може показати адекватну примену говорних константи, и њихову перманентну смену и комбинацију у дијалошком спрегу, јесте текст *Апотеозе* из првог чина. Анализом овог одељка открио сам немерљив драмски и говорни потенцијал језика Милоша Црњанског.

Интонација

ЦРЊАНСКИ: Господо, једну пијану чашу Банату. Пуна жучи. Отроване крви. И смеха.

РАТНИ ДРУГ: Тако је, соколе. Румен њена руменија ми је од причешћа. А рука ми дрхти више него да дижем путир. Поноћ је. Пустите ме да наздравим и ја.

ЦРЊАНСКИ: Проспем ли вино по белом вашем чаршаву, остаће на њему румен винограда.

РАТНИ ДРУГ: Проспем ли вино, замирисаће бео чаршав као снег по житу. Невидљивом. Али никлом. И озеленелом.

ЦРЊАНСКИ: Господо, наздравили сте сваком. Још једну пијану чашу мом Банату. Пијем у славу друга свог. Шустера Проке Натуралова. Генералштабног каплара славне армаде бечког ћесара кога су стрељали деветсто шеснаесте. Новембра првог.

РАТНИ ДРУГ: Господо, у славу друга мог, кога су стрељали у једној венеричној болници. Ову чашу оном босиљку што смо га нашли у свиленој врпци око његовог врата.

ЦРЊАНСКИ: Ову чашу у славу Светог Јована. Славе његове. Иконе старе коју је пољубио пре смрти.

РАТНИ ДРУГ: Ову чашу великој селендри Кекенди о којој нам је причао да је најлепша варош на свету.

На овом месту се завршава први пасаж и његове границе су одређене како тематском целином, тако и употребом говорних константи у којима доминантну улогу игра интонација.

Пошто је превасходна улога интонације да истиче мисаоност једног текста у говорној интерпретацији, по том критеријуму сам и одабрао ову говорну константу за обликовање исказа у уводном пасажу *Апотеозе*. Уз ово правило, искористили смо још једну значајну особеност интонације, а то је глумачко префињено транспоноване упечатљивих слика и представа којима се служи Црњански, а погледајмо само колика је њихова заступљеност у овом пасажу. Да смо користили у већем обиму интензитет, не

бисмо успели да суптилније оформимо у свести и представимо кроз говор све ове слике и појмове.

Интензитет није смео да има доминантну улогу у овом пасажу, већ је био суптилна подршка интонацији. Још један, практичан разлог се појавио за такву одлуку. Наиме, публици је требало дати времена да постепено, кроз легато вођену фразу, упије и доживи изговорени садржај. Тон је свечан, потресан, са највишим степеном идентификације глумаца према причи коју сведоче. Самим тим је оваква околност условила и темпо изговора, јер он је пре свега везан за поимање поруке, односно упућеност публике у тему о којој је реч. Знања и искуства које сам стекао још на основним студијама у току друге године факултета из наставног плана и програма Дикције у области реторике, била је драгоцену за класификацију и употребу говорних константи кроз пасаже овог лирског текста.

Занимљива вежба импровизације коју сам са колегом Михаилом Лаптошевићем спровео, била је та да цео овај уводни пасаж изговоримо као хомилију (духовну беседу), где је управо интонација најзаступљенија константа, а сфера интензитета на минимуму. Други круг импровизације састојао се у томе да одељку приступимо као тексту који припада циклусу пригодних или свечаних беседа, са јачим упливом интензитета, али где се ипак у највећој мери интонацијом моделује говорна изјава кроз степеновање и надградњу основног тона. Открили смо такође сегменте *Апотеозе* на која смо у великом проценту могли да применимо правила из циклуса војничког, па чак и судског беседништва.

Оно што у теорији музике зовемо модулацијом (прелаз из тона у тон, или из скале у скалу), у свирању или певању, у уметности говора можемо звати интонационим говорним скоковима, односно успонима и падовима. То варирање висине тона, уз разнолико трајање у темпу, под одређеним интензитетом у секундарној заступљености, говорно је моделовало овај пасаж. Ако још једном бацимо поглед на дикцијски структурисан део текста *Апотеозе*, уочићемо да су нам смернице за ту скоковитост управо тактови смисаонице и границе говорних блокова. Зато сам појединачно и обележавао сваки логички акценат, јер смо једино кроз њихову правилну расподелу могли да остваримо померање и промену тонског опсега у говору.

Служећи се фигуром градиације у оба смера, са усецима и цезурама, као одмориштима након којих би се покренуо нови раст или пад остварен кроз степеновање, висина и квалитет тона су доживљавали неминовне промене.

За ову вежбу смо користили графички приказ дијаграма који је означавао висину, па и трајање говорног тона приликом саопштавања поруке. Дијаграм смо овим путем могли схватити и као вредносну скалу тонова у музици на примеру једног музичког инструмента, рецимо клавира. Као што се на једном тону или у оквиру једне скале не може извести било које захтевније музичко дело, исто правило важи и за говорно моделовање захтевније фразе.

Интензитет

Интензитет, најмоћнија говорна константа којом се исказује појачана емоционалност, коришћена је као водећа у другом тематском сегменту *Апотеозе*. Графички приказ логичких акцената требало би да нам послужи за схватање растућег или опадајућег интензитета кроз фигуру градације. При томе су тактови смисаонице примарног значаја најнаглашенији, односно припадају највишим слојевима варијетета у говорном моделовању кроз интензитет, а они секундарни и терцијарни, нижим, мање истакнутим. Кроз наредни пасаж ћемо размотрити значај и функцију интензитета, као доминантне говорне константе.

ЦРЊАНСКИ: Дајте ми чашу да напијем празницима.

РАТНИ ДРУГ: Да напијем недељи. Кад се звона огласе. И кад Сунце гране.

ЦРЊАНСКИ: Да напијем женама што стајаху недељом пред капијама.

ЦРЊАНСКИ: Девојци која се није плашила. И није се гадила рана, него је загрлила брата.

РАТНИ ДРУГ: Ову чашу женама које нису презирале гнојне каранфиле на уснама Банаћана. Занемелим од стида. И беса.

РАТНИ ДРУГ: Нек се ово вино (што ево просипам.) зарумени лепше него оне ране на браћи њиховој. Што су били виши него косе. Виши него косе.

ЦРЊАНСКИ: Виши него косе. Тврђи него мотика. И веселији него радо кад уђоше.

ИНТЕНЗИТЕТ

РАСТЕ

РАТНИ ДРУГ: А погурени. И бледи. И сухи (као ћерам.) кад изиђоше пред жене. Сестре. И мајке.

ЦРЊАНСКИ: Чашу ову оној мајци што је (смежурана и седа.), (погурена и хрома.) дошла и рекла сину. Чедо моје. Како би те нана о Светом Аранђелу оставила без колача.

ЦРЊАНСКИ: Господо. Не могу да је опишем за националисте. Јер није личила на царицу Милицу. А ни интернационалистима. Јер није личила на Рембрантову матер.

ИНТЕНЗИТЕТ

ОПАДА

РАСТЕ

Можемо закључити да логички акценат поново постаје путоказ за остварење овог акустичко-емоционалног сигнала и увек мора давати одговор на питање шта се то њиме ново саопштава, или у овом случају, каква се психолошка или емоционална промена догодила у глумачком бићу. Примењујући ово правило, постаје јасно да је врхунац интензитетне линије еквивалентан такту смисаонице, односно блоку, па најпосле и пасажу смисаонице, ако посматрамо текст у целини. Тако рангиране вредности интензитета омогућиле су да се његово спровођење вишеслојно обликује, да постане делотворно, сценски оправдано и потресно.

Ритам

Ритам је последња променљива говорна константа коју сам анализирао са више различитих аспеката у свом докторском уметничком пројекту. Питање ритма сам посматрао и на нивоу једног блока, сучељавањем наглашених и ненаглашених акценатских тактова (слогова), па затим и речи које су носиоци такта смисаонице, према оним ненаглашеним. Даље сам проверавао ритмички однос пасажа и пасажних кругова, а на крају целих чинова, који су у међусобном односу остварили ритам представе. Посебну пажњу сам, са друге стране, посветио и ритму сваког лика појединачно, који је морао одговарати његовим спољашњим манифестацијама.

Начином на који су глумци креирали своје улоге отворила се једна нова димензија у схватању ритмичких нијансирања у језику Милоша Црњанског. Оваква појава је свакако била рефлектована и кроз различито поимање запете код Црњанског која је својом учесталашћу у синтакси произвела један богат и слојевит ритмички опсег говорне поруке са низом варијанти и могућности.

2. Редитељска поставка

Ступивши на простор позоришне сцене, пред ансамблом је био захтеван изазов са питањем: како очувати резултате досегнуте у оквиру читаћих проба и како их материјализовати кроз мизансценска разрешења и остале невербалне глумачке поступке? Пре свега, потрудио сам се да ниједан елемент позоришне представе не постане сметња глумачкој игри, да се не појави као препрека или тешко савладив терен приликом спровођења говорне радње на сцени.

Три чина представљају и необично укрштање три етапе у животу Милоша Црњанског. Та три ступња можемо посматрати и на формално-теоријском нивоу у погледу померања жанрова кроз чинове, али и као својеврсни барометар животних промена и околности које су на те промене утицале. Из тога произилази да простор за игру није смео бити једнозначно реалистичан нити хомоген, већ се морао доживети као трансформишући. Ако су путовања, непрестана лутања и сеобе одлучиле судбину нашег јунака, онда су и елементи декора морали бити лако покретљиви и мобилни. Циљ је био да се стекне утисак и код глумаца и код публике да је све што се налази у простору само привремено присутно, да се врло лако може изместити на неко друго место и у неко ново, туђе станиште.

Сценски покрет код глумаца је био значајно детерминисан оваквом идејом, па се утисак скучености или бар некомфорности увек наново јављао, поготово у ликовима Црњанског и његове супруге. Сама околност да сценограф Владимир Павловић није оивичио простор за игру параванима нити кулисама, као ни тешким елементима сценографије, са једне стране је допуштала слободу у покрету, лепршавост, занесеност и неспутаност која је одговарала и говорном исказу. Са друге стране је употребом једноставних и лаких елемената - путничких кофера, од којих су се конструисали сви остали елементи декора у чиновима, постигао то да се на једном метафоричном, визуелном нивоу, цео простор у којем актери обитавају доживи као животна ветрометина, као један егзистенцијално несигуран, па чак и претећи амбијент. Утисак који смо сви стекли, нашавши се у тако организованом и дефинисаном простору, био је тај да ликови, ни у једном тренутку нису код своје куће, да су ту само случајно и привремено. То смо могли осетити чак и у другом чину где Пије Де Валмарана остаје насамо са Црњанским у свом дому, у његовој последњој римској ноћи пред одлазак у емиграцију.

Постављајући сценографију за представу „Симфонија Црњански” било је потребно решити простор за игру у седам различитих пунктова, од којих је само прва и задња сцена у реалном простору болничке собе, док су све остале сцене измештене у сећање, бунило и магичан свет у глави умирућег човека који је цео свој живот путовао, селио се, и на крају није нашао ни дом ни домовину за којима је чезнуо. Као императив искрсла је потреба да се промене између пунктова одиграју и постану део тока представе, не нарушавајући дугим паузама магију у коју је гледалац увучен и на коју је пристао.

Решавајући ову поставку, као основни градивни елемент сценографије наметнули су се кофери. Они имају изглед квадрата и идеални су за комбиновање и формирање различитих облика, који оживљени игром попримају различите функције. Такође, они представљају симбол путовања, трагања и сеоба и као такви су одлична метафора за сам живот Црњанског. Кофери су велики, тешки, оронули и истрошени, па се може наслутити да цео живот може стати у њих. Они су и јасна порука да човек путује и сели се кроз цео живот, чак иако остаје на само једном месту.

Пролог

Сама сцена намештена је реално, болнички кревет, сточић, минимални декор болничке собе осветљен чистим, белим светлом. Кревет је постављен дијагонално у односу на сцену како би се омогућила визуелна перцепција и сагледавање игре на њему и око њега. Радио на нахтасни је у другом крају собе и то ће бити једини статичан елемент декора до краја представе. Уласком Случаја комедијанта на сцену, простор мења свој карактер, Црњански се помера у кревету откривајући да је исти направљен од кофера и простор се полако трансформише.

Први чин - ров у Галицији

Позициониран у углу сцене, ров је приказан као бедем који пружа заклон двојици ратних другова, а публика је смештена иза те заштите, па као да и она постаје део игре и почиње активно учествовати у одбрани. Направљен искључиво од кофера, сам ров добија своју форму кроз игру глумаца који га користе као заклон, оивичен светлом у потпуној тами остатка сцене. Ров на овај начин одражава утисак самоће, изолованости

и отуђености. У доживљају гледалаца и глумаца постаје исечак, као да остатак света не постоји.

Други чин - римски дом

Овај чин смештен је у аристократски дом Пије Де Валмаране у Риму. Сцена је постављена симетрично, класицистички. Како је салон у којем се прича одвија више сећање него реална просторија, само неки елементи декора (богато украшени свећњак, квалитетна флаша и чаша за пиће), који су остали у сећању, наглашавају карактер простора и потпуно су реално претстављени. Радио остаје на месту на којем је био, и кроз пропагандни говор италијанског фашистичког вође, одмах ћемо сазнати у ком времену и историјском амбијенту се налазимо.

Основни елемент декора - сто, направљен је од кофера и централно је постављен. Њега у суштини сачињава она платформа од кофера која је у прологу „играла“ болнички кревет. Сто је гломазан и без детаља, само са основним карактеристикама елемента намештаја. Претпоставка сценографа Павловића је била да би се он баш у оваквој, рудиментарној форми и јавио у сећању писца, без превише детаља.

Мањи кофери су у овом чину градили столице које су биле постављене фронтално и са задње стране стола у односу на публику, па су допуштали да их уз лако преношење и померање доживимо и као увек постојећу могућност брзог зближавања или удаљавања двоје људи у игри завођења. Тиме се, трансформацијом основног елемента декора, отварао простор за напету и узбудљиву игру двоје љубавника. Неудобност приликом седења код обоје глумаца је изискивала прилагођења и у погледу сценског покрета и у погледу пласирања говорне поруке. Тиме се отварао и оправдавао и онај драгоцен слој подтекста у глумачкој игри.

Трећи чин - лондонски собичак

Мали стан у којем је боравио брачни пар Црњански, дочаран је великом близином елемената декора. У стану се налазе сто, кревет, нахтасна са радиом, све у једној соби, све једно на другом, као у студентском стану. Соба је постављена дијагонално како би се отворио простор за игру на просценијуму са циљем да и публика поверује да се и сама налази у том собичку. У оквиру овог чина одиграва се и сцена „Видине бајке” са причом у возу, где се лаганим размештањем декора и постављањем два кофера

симетрично у односу на публику, а један наспрам другог, и кроз промену светлосног штимунга, прелази из стана у купе воза који путује кроз Италију. Тиме је декор одиграо улогу у поспешивању бајковитости и магичности целе те епизоде. На тај начин је трансформација сценографије, кроз дирљиву музику и топле филтере светла, постала „сећање у сећању” у овој причи.

У трећем чину се налази и епизода у којој Црњански одлази у Министарство рада. Сцена је замишљена тако да дочара хладан и доминантан однос енглеског чиновника према досељенику. Поставка сцене је више као судница са радним столом чиновника подигнутог на висину подеста - платформе до које се долази степеницама, а које су исто тако сачињене од кофера. Акцентоване ауторитета смо извршили тиме што је место Црњанског са којег се обраћа чиновнику на земљи, при чему заузима седећи положај на једном од најмањих кофера. Мизансценско прилагођење које је још интензивније потцртало овај однос спроведено је немогућношћу писца да се попне макар за једну степеницу више ка ауторитету, као представнику власти.

Епилог - симболика моста

Мост и враћање у болничку собу симболизује прелазак „на другу страну времена“. Декор, сада огољен игром кроз целу представу, враћа се у првобитан распоред кревета и нахтхасне. Присуствујемо суровој реалности болничке собе у којој Црњански стоји на ивици кревета и изговара своју лабудову песму *Ламент над Београдом*. На почетку сцене ивица кревета заиста делује као амбис, а сам простор као и да не постоји, као да све у једном тренутку постаје та провалија живота. Тек ће кроз глумачку игру постати јасно да је то болничка соба, али то више није иста соба као на почетку представе. Схватимо је као предворје, кревет перцепирамо као мост, прелаз преко којег наш јунак наставља свој пут у вечност. Кревет је оваквом сценском интервенцијом постао мост између Лондона и Београда, као што ће на самом крају постати мост између живота и смрти.

Сви наведени елементи сценографије и поступак њихове трансформације и примене кроз глумачку игру, допринели су да се ансамбл заиста истински идентификује са амбијентом простора који је на тај начин постао сарадник у игри глумаца. Решење сценографије даровитог Владимира Павловића је постало и остало кључан фактор за схватање поетике писца кроз позоришну игру у атмосфери лутања и сеоба.

3. Остали елементи позоришне представе и њихова функција

Реквизита и њена примена у представи

Одлука да се служимо реалном, свакодневном реквизитом у представи, произашла је из потребе да сви чиниоци у сценској поставци буду одјек глумачке игре кроз говорну реализацију, у којој је са једне стране био доминантнији лирски израз, а са друге, класично реалистични. Па тако је и принцип одабира елемената позоришне представе проистекао из овог дуализма и синхронизовања и једне и друге појаве. У том смислу је реквизита за игру она танана спона са реалношћу. Схваћена на симболичном нивоу, постаје огледало реминисценција и односа према прошлости главног јунака. Трагови сећања су се одразили кроз предмете које је писац затицао на својим путовањима или у својим привременим обитавалиштима. Свеска и оловка у сцени на фронту, свећњак, табакера, скупоцене цигарете и стилизовано отмено посуђе у другом чину, згужване новине, лутке и убоге металне посуде за чај у трећем чину - све су то она напабирчена сећања и болни сведоци песничког живота. Кофер, сем што је сценографија, постаје и реквизита, јер са њим Црњански одлази у Министарство рада у Лондону, чврсто га држећи, као да је управо пошао на неки далеки пут. Кофер као да је прирастао уз њега, постајући на неки необичан начин продужетак његових руку.

Костим - идеја и примена

У раду са костимографкињом Селеном Томашевић, одлучио сам се за реалистичну верзију костима у представи, без превелике стилизације у форми и елементима, сем када је реч о бојама. Идеја је била да боје осликају колорит земље и да на визуелном нивоу проговоре о јакој вези Црњанског са завичајем и мутним пореклом. Боје су се у другом чину, посебно путем светла, више истицале у пастелној нијанси, чиме је исказана топлина, прикривена страственост и последња безбрижност нашег јунака. Трансформацијом од подеране униформе аустроугарског војника у првом, преко класичног мушког одела између два рата у другом и доминације сиве боје у трећем чину, изграђен је временски лук са разноликим доживљајима и односом према стварности.

Пратећи биографију песника и његове супруге, наметнула се идеја да се путем костимографских решења означи и материјализује чињеница да супружници никада нису одустајали од свог господственог држања и манира у одевању. Милош Црњански је, чак и у годинама највеће беде, апострофирао потребу за отменошћу путем одевања. Ове чињенице из живота песника покушао сам да сценски оправдам кроз употребу костима у представи. Туробност и тежину лондонских година нагласили смо сивом нијансом кишног мантила, а хладноћу собе, Милошевим шалом и Видиним изношеним прслуком испод које се назирала некадашња аристократска нота. Хаљина Пије Де Валмаране је, употребом материјала свиле, истицала сензуалност и заводљивост, коју је појачавала ниска скупоцених бисера око њеног врата.

Једино одступање по питању функције и метафоре костима приметно је у лику Случаја комедијанта и донекле господина Ридлија. Случај комедијант припада неком другом свету и зачудној стварности која лелуја између прошлости и садашњости. Његов костим је замишљен као смокинг одело са доминантним фракком, па се на сцени јавља као церемонијал мајстор из јефтиног варијетеа.

Светло

Светлосни штимунзи и прелази су били од посебног значаја за свеукупни доживљај атмосфере у представи. Мајстор светла на ФДУ Гордана Пантелић је професионално и предано одговорила свим замислима и захтевима које су пред њу постављени. Понудила је и сопствена решења захваљујући богатом искуству у раду на испитним и дипломским представама. Истицањем „острва” уз помоћ светла добијали су се засебни сегменти, као што је био случај у сцени рова или у тренутку лутања Црњанског улицама Лондона, као и у издвојеним монолошким деоницама Случаја комедијанта. Топлији филтери су коришћени у првом и другом чину са двојаком функцијом. У рату су осликавали потребу двојице пријатеља да се у мислима измeste у нешто лепше и срећније, а у сцени завођења и вербалне љубавне игре су давали одговор на ватру која се између двоје људи распиривала. Хладније светло, ближе неонском је коришћено у сценама у Лондону. Светлосни штимунг се појавио на једном месту и као преведена мисао Црњанског о самоубиству, када се изненада осветли онај мост са којег писац намерава да скочи у Темзу.

Закључак

Говорна адаптивност и мајсторство вербалног израза је неизбежан захтев који се поставља пред сваким глумцем савременог позоришта. У језику, односно у његовом говорном обликовању, крије се несагледив потенцијал који практично не познаје границе усавршавања код глумца.

У раду на докторском уметничком пројекту исказао се огроман потенцијал за богато обликовање говорног исказа у језику Милоша Црњанског, транспонованим у драмску структуру представе. Са својим колегама сам истраживао оне танане и скривене нијансе језика Црњанског, изналазећи узбудљив драмски и говорни капацитет за глумачку игру, управо у „вредности” самог језика.

Стварајући представу „Симфонија Црњански“, намера ми је била да практично докажем појаву „драматичности”, „екстатичности” па чак и „катарзичности” језика писца, почевши да га проматрам као најдрагоценију вредност за креирање овог позоришног остварења.

Драмски уметници који су стварали представу „Симфонија Црњански”, током проба су стекли утисак да учествују у специфичној „лабораторији говора”, у којој су се служили језиком Црњанског, откривајући у том језику неизмеран и узбудљив драмски потенцијал. Ова појава ме је подстакла да језик књижевника, а поготово његово говорно обликовање, почнем посматрати у једном новом светлу, и да се са својим даровитим колегама упустим у авантуру понирања у његова скривена и неистражена прострства.

Циљ је био да се на овом пројекту оформи и одређени број вежби које ће бити корисна грађа и алатка за постизање нових домета у уметности говора кроз генерације глумаца које долазе. У овом раду сам навео само неке од вежби до којих смо дошли, а једна од идеја је да се у догледно време појави и практикум говорних вежби, као и глумачких решења инспирисаних језиком Милоша Црњанског, а уобличених у раду на представи.

Испитујући симбиозу звучања и значења, језик Црњанског је кроз говорну радњу на сцени осветљен кроз складност ова два принципа. Ово сазнање, верујем, може итекако бити корисно и за многобројне препреке и искушења које се налазе пред младим глумцима у изазовима савременог позоришта.

Пошто смо књижевни израз нашег писца истраживали до најмањих говорних јединица, схватили смо да су за доживљај и узбуђење како код актера представе, тако и

код публике, у највећој мери заслужне акустичке карактеристике и квалитети таквог језичког израза. Како су се поменуте вредности и специфичности језика могле отелотворити у највећој мери путем говора, тако је и једна од идеја била да се допре до особеног глумачког израза у говорном обликовању. Најближу познату паралелу која је одговарала таквом изказу пронашао сам у књижевном поджанру - „магичном реализму”. Магично, лирично, меланхолично, суматраистичко, нелинеарно у вођењу приче, са дозом мистике и надреалног - отприлике у овим координатама се креће естетски и стилски кредо Милоша Црњанског, који је био путоказ и за говорну стилизацију у глумачкој игри.

Захтев који је био постављен пред глумце подразумевао је овладавање овим осетљивим полугама тог језика, са циљем да на публику делују убедљиво, снажно и истинито, подстичући силовите емоције и изазивајући катарзу.

Искуство које је ансамбл понео после рада на овом пројекту садржано је у чињеници да су сви учесници почели да проматрају и примењују језичке обрасце писца као аутентичне и драгоцене окидаче за говорну радњу, која није морала бити условљена ни фабулом ни класичним драмским заплетом.

Актери представе су, након рада на овом пројекту, стекли вредно сазнање да језик Милоша Црњанског носи једну несагледиву слојевитост и богатство израза, који путем говора разоткрива његову нову уметничку вредност. Језик је оваквим приступом био говорно оживљен, постао је покрет, боја, слика и облик. Оваквим разумевањем и доживљајем, кроз систематичан приступ и педантну анализу свих његових вредносних чинилаца, језик, а преко њега и говор, постаје активатор оног највреднијег у свету позоришне уметности, а то је истински, снажни и незаборавни доживљај.

Прилежно изучавајући овакво захтевно штиво, разоткрили смо читаве спектре могућности моделовања глумачке говорне поруке. Стога дубоко верујем да ће целокупан овај пројекат бити залог и инспирација за нова открића од стране колега глумаца, као и позоришних редитеља, који ће говору приступати одговорније и педантније, откривајући нове сфере његовог деловања.

Литература

1. Бети Емилио, *Херменеутика као општа метода духовних наука*, Књижевна заједница, Новог Сада, 1988.
2. Бербер Стојан, *Ламент, живот и смрт Милоша Црњанског*, Нови Сад, Библиотека Матице српске, 1997.
3. Бранковић С. Јелена, *Метаморфозе пада у делу Милоша Црњанског*, Београд, Просвета, 1996.
4. Брехт Бертолд, *Дијалектика у театру*, Београд, Нолит, 1966.
5. Бертолд Брехт, *Дијалектика у театру*, Београд, Нолит, 1966.
6. Брук Питер, *Нити времена*, ZepherBookWorld, Београд, 2004.
7. Буњевац Владимир, *Дневник о Црњанском*, Београд, БИГЗ, 1982.
8. Васић Смиљка, *Вешина говорења*, БИГЗ, Београд, 1980.
9. Виготски Лав, *Мишљење и говор*, Нолит, Београд, 1977.
10. Винавер Станислав, *Изабрана дела*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2019.
11. Винавер Станислав, *Језик наш насушни, Граматика и надграматика*, Службени гласник, Београд, 2012.
12. Вулетић Бранко, *Граматика говора*, библиотека Тека, ГЗХ, 1980.
13. Гротовски Јежи, *Ка сиромашном позоришту*, Београд, ИЦС, 1976.
14. Губерина Петар, *Звук и покрет у језику*, Матица хрватска, Загреб, 1952.
15. Ђорђевић Бранивој, *Елементи дикције*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.
16. Ђорђевић Бранивој, *Граматика српскохрватске дикције*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1984.
17. Ђорђевић Бранивој, *Основе говорних облика у интерпретацији*, Просвета, Београд, 1981.
18. Ђорђевић Бранивој, *Основе рецитовања*, САПДВ, Нови Сад, 1989.
19. Ђорђевић Бранивој, *Српскохрватски позоришни језик*, Универзитет уметности, Београд, 1974.
20. Ђуза Петар, *Синкретизам Милоша Црњанског*, Сремска Каменица, Чигоја, 2011.
21. Ђурић Војислав, *Трагање за духом речи*, СКЗ, Београд, 1990.
22. Живковић Драгиша, *Српска књижевност у европском оквиру*, СКЗ, Београд, 2004.

23. Зборник радова са округлог стола, *Плави круг Милоша Црњанског*, Београд, Филолошка гимназија, 2019.
24. Јевтовић Владимир, *Мој педагошки метод*, Дадов, Београд, 2010.
25. Јевтовић Владимир, *Сиромашно позориште*, Београд, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, ИДП "Научна књига", 1992.
26. Кнежевић Радован, *Говорна организација стиха Лазе Костића*, докторска дисертација, Универзитет уметности, Београд, 2015.
27. Ломпар Мило, *Црњански и Мефистофел*, Београд, Нолит, 2007.
28. Ломпар Мило, *Биографија једног осећања*, Београд, Православна реч, 2019.
29. Марковић Дијана, *Говорно обликовање стиха у глумачком истраживачком процесу*, докторска дисертација, Универзитет уметности, Београд, 2015.
30. Милошевић Никола, *Роман Милоша Црњанског*, Београд, Нолит, 1988.
31. Милошевић Никола, *Антрополошки есеји*, Београд, НОЛИТ, 1964.
32. Мркић Поповић Љиљана, *Сферност сигнала говорног израза*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности, Београд, 1990.
33. Настовић Иван, *Сеобе Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковича*, Нови Сад, Прометеј, 2007.
34. Недовић Обрад, *Говорна култура*, Уметничка академија, Београд, 1973.
35. Николић Александра, *Женски ликови у романима Милоша Црњанског*, Београд, Задужбина Андрејевић, 1998.
36. Новаковић Новак, *Говорна интерпретација умјетничког текста*, Школска књига, Загреб, 1980.
37. Орлић Милан, *Записи из поларне ноћи*, Београд, Просвета, 1997.
38. Петковић Новица, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд, Српска књижевна задруга, 1996.
39. Петров Александар, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд, Нолит, 1988.
40. Петровић Сретен, *Реторика, Теоријско и историјско разматрање*, Ниш, Градина, 1975.
41. Петровић Сретен, *Реторика (теорија, историја, пракса)*, Београд, Савремена администрација 1995.
42. Плаовић Радомир, *Елементи глуме*, Рад, Београд, 1950.
43. Плаовић Радомир, *О рецитацији*, Ново поколење, Београд, 1951.
44. Платон, *О језику и сазнању*, Рад, Београд, 1999.

45. Плеша Бранко, *Боје празнине*, Стеријино позорје и Академија уметности, Нови Сад, 1990.
46. Раичевић Горана, *Агон и меланхолија*, Нови Сад, Академска књига, 2021.
47. Станиславски Сергејевич Константин, *Систем*, Београд, Скрипта интернационал, 1996.
48. Станиславски Сергејевич Константин, *Беседе*, Београд, Утопија, 2002.
49. Станиславски Сергејевич Константин, *Рад глумца на себи I и II*, Омладински културни центар Загреб - СЕКАДЕ, 1989.
50. Станиславски Сергејевич Константин, *Етика*, Геа, Београд, 1996.
51. Стразберг Ли, *Сан о страсти*, Факултет драмских уметности, Београд, 2004.
52. Милош Црњански, *Коментари уз Лирику Итаке*, у: *Песме*, Нолит, Београд, 1983.
53. Чехов Михаил, *О техници глумца*, Београд, ННК Интернационал, 2005.
54. Чехов Михаил, *Уроци професионалног актёра*, Москва, ГИТИС, 2011.
55. Чехов Михаил, *Литературное наследие*, Москва, Искусство, 1986.

Прилози

1. Има ли „Симфоније” без симфоније? - реч композитора

Стеван Милошевић, композитор музике за представу „Симфонија Црњански”, својим делом је успео да оствари синкретизам језика Црњанског и елемената звучног и музичког израза којима се служио. Милошевић је дипломирао на Катедри за снимање и дизајн звука на Факултету драмских уметности у Београду 2012. године. Мастер рад одбранио је 2014. године. У досадашњој каријери је остварио низ запажених резултата на филму, телевизији и у позоришту, као дизајнер звука и аутор музике. У даљем тексту биће наведено његово виђење рада на представи:

„Отварањем теме компоновања музике за представу „Симфонија Црњански“, поред осталих, наметнуло се и питање: Треба ли језику Милоша Црњанског музика? Језику пуном мелодије и ритма. Језику који, било да се чита или слуша, било да се ради о прози или поезији, сам за себе чини хармонију и сам диктира динамику и темпо. Стога је и покушај компоновања „немузичким” средствима, као главном градивном елементу музике за представу, постао својеврстан експеримент. Експеримент који је имао циљ да створи један одјек језика Црњанског, као и језика којим је драмски текст писан. Онај одјек који чујемо само онда када сва остала средства позоришног језика престану да делују или се пак њихово деловање минимизира. Одлука је била да се избегне истовремено деловање говорне радње актера и репродукције музике - нешто што би језику оваквог драмског дела веома лако донело дисонантни призив или бар често виђени позоришни плеоназам настао као последица дуплирања драмских елемената.

Обзиром да се комад састоји од три чина, где сваки од њих доноси један нови драмски простор, време и околности, наметнула се потреба за стварањем карактеристичне звучно-музичке слике за сваки од њих. Нешто што се неформалним језиком најбоље објашњава као атмосфера. Амбијент који ће не само гледаоцима отворити нови простор, временски оквир или околности, већ и нешто што ће и актерима на сцени пружити полигон за игру или дати један вид интерпункције тамо где покрет или говор утихну.

Од поменутих „немузичких” срдстава стваран је примарно ритам композиција, а индиректно и атмосфера (од војничких цокула и тонално недефинисах узвика у првом

чину до стилизованог звука возова у трећем). Из такве ритмичке базе испливалe су јасно дефинисанe мелодије изведене на инструментима као што што хармоника, тамбура или виолончело, са својим варијацијама и оркестрацијским усложњавањем како представа одмиче. Музика се развија или обликује из форме „конкретне музике“ каква је на самом почетку представе, преко комбинације таквог облика са конвенционалним инструментима, па све до последње нумере на крају представе, коју изводи симфонијски оркестар. То је уједно и једини симфонијски елемент коришћен у креирању и извођењу музике за представу.

Откуд онда несимфонијска музика у „Симфонији“? Одговор можда лежи у једном једноставном правилу којим су се сви учесници у раду на овој представи водили: створити добру представу, а не само добру улогу, сценографију, музику... Створити слојевито дело, које ће тек у сазвучју свих својих елемената створити симфонију или склад. Колико је у томе било успеха - нека пресуди публика”.



Слика П1. QR код музике за представу „Симфонија Црњански“ композитора Стевана Милошевића.

2. Реч публике - два утиска

Након премијере представе „Симфонија Црњански” запажања и утиске изнела је др Ирена Ђорђевић, психијатар и психотерапеут са Клинике за психијатријске болести „Др Лаза Лазаревић”:

„Гледајући први део представе, за који ми се чини да је најбогатији стилски препознатљивим, лепо китњастим реченицама, које је Ђорђе Марковић писао, рекла бих, без одступања у стилу, а делом пажљиво бирао из дела Милоша Црњанског, све време имам утисак да морам зауставити дах како ни реч не бих пропустила. Тај раскош у реченицама и мелодичност, симфонија, како ју је и сам аутор назвао, и сјајна глума, са много енергије и јасних емоција, публику чини занемелом, заробљеном у тренутку и времену. Приликом другог гледања представе, у простору који је на отвореном и у мање формалном окужењу, публика баш овај део прекида и награђује дугим аплаузом.

У другом и трећем делу, аутор је успео тако уверљиво да прикаже структуру личности Милоша Црњанског, са бурним емоционалним доживљајима, нарцистичким цртама, ригидних ставова и не баш завидне толеранције на фрустрацију, толико пријемчиво, да нам постаје симпатична. Неспретност у великој страсти и интелектуализација, као покушај да побегне од емоционалног и моралног превирања, у другом делу, отворили су нам могућност да га разумемо и да нам постане питко оно што нам, иначе, када само „од споља” препознамо у понашању, држању и односу, код других људи, буде одбојно.

Пре свега, његова нарцисоидност, грандиозност селфа коју запажамо код њега и која би нам била далека и хладна, да нам аутор није допустио да завиримо у крхак его који је увек у позадини, а који уобичајено не видимо и не успевамо да препознамо код таквих људи. Као психијатар, често покушавам управо то да објасним људима који осећају дискомфор у комуникацији са људима нарцисоидне структуре личности, а ова лакоћа описа и прецизног осликавања таквог карактера је питање емпатије, знања, талента, проницљивости аутора.

Трећи део даје посебну тежину.... Билансирање, искушење, тескоба у самом Црњанском су заразне за публику... Али је неспорна и непогрешивост у опису финих детаља љубави његове супруге, која пркоси искушењима и недвосмислена је потврда обећања „и у добру и у злу”, коју она приказује. Психолошка позадина крхкости ега, приказана кроз отежану адаптабилност, доживљај скучености у нарцисоидности,

ригидност, бурно емоционално реаговање, па љубомору и снижену толеранцију на фрустрацију, дају тежину и снагу овом делу представе.

Неприкосновена глума свих глумаца и препознатљива страственост у стварању, поред свега описаног, учинили су представу сјајном и вредном више гледања.

До сада сам је погледала тек два пута, радујем се следећој прилици”.

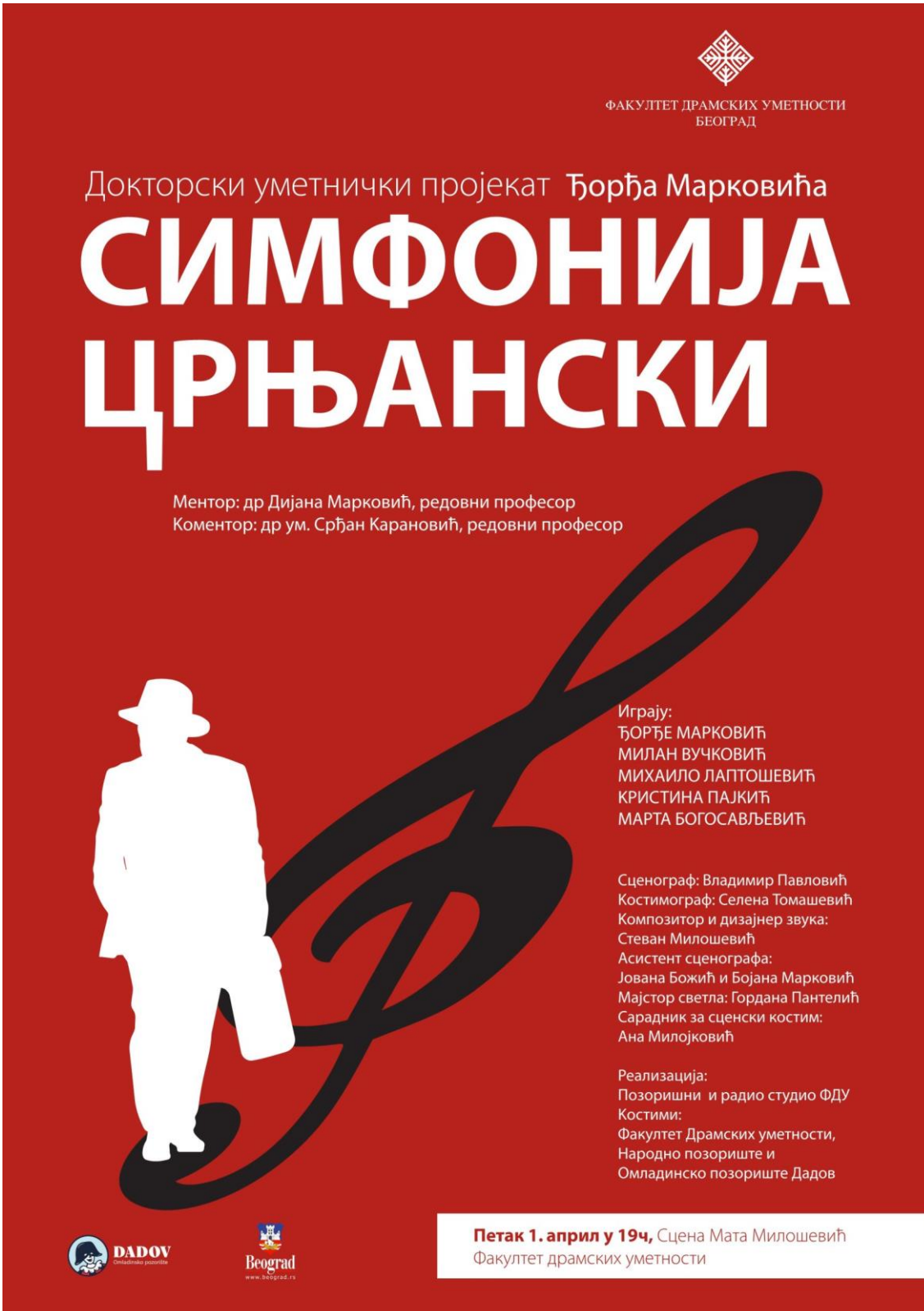
Своје виђење представе, са посебним освртом на језик, изложио је др Славољуб Марковић, професор лингвистике Филолошке гимназије у Београду:

„Ваљда се ни код једног писца на свету живот и дело не огледају једно у другом толико препознатљиво и толико неодвојиво, као разбарушена глава над бистрим виром у који неко стално каменчиће баца, па вечито остаје нејасан лик у немирној води. Петар Рајић или Милош Црњански, Исакович (било који!) или Црњански, Коља или Милош (Нађа или Вида), остајемо заувек збуњени и запитани. И војник и изгнаник, и високи чиновник и највећи бедник. Све је био Црњански, и у своме животу и у своме делу. Разорна олуја „великог рата”, чији су сурови вихори и изнедрили нашег великог писца, изместила је не само људе и насеља већ и људске памети и људске душе, њихове животне путе и вредносне путоказе. За њега и његове духовне сроднике не постоји ни „онај” ни „овај” живот, ни мистификована прошлост ни суморна садашњост, они живе у свету својих снова и слутњи, који се пркосно и флуидно башкари непрегледним просторствима исконских форми, под бескрајним плавим сводом суматраизма.

Позоришна представа „Симфонија Црњански” је концизна драмска пројекција богатог стваралаштва и бурног живота великог писца, његових лутања и унутрашњих превирања. Аутор представе и истовремено њен насловни протагониста, широко и посвећено прилази претешком, искушеничком изазову. А када је реч о језику, аутор добро зна: представа о Црњанском мора да поштује и танано сценски обради и језик Црњанског. Озбиљност оваквог приступа пролошки је наговештена и самим насловом комада. Заправо, и сам наслов представе сугестивно оцртава креативни оквир у којем тај језик открива своје тајне и своју лепоту: реченична интонација носи у себи дискретну музичку ноту која прати сваку изговорену реч од почетка до краја представе. Речи одишу лирском свежином са тихим елегичним призвуком. И дискурс је лирски, меког песничког ритма. А у слободи књижевно-уметничког поступка (и адекватног сценског израза) и реченица постаје слободна: она смиче са себе окове

апозитивног разгранатог исказа и постаје лака, елиптична, пуна сочних метафора и еуфоничне чаролије. Тако и језик постаје саставни део опште уметничке екстазе. Сценски вербални израз је динамичан и пријемчив, речи лако силазе са усана глумаца и лако увиру у уши слушалаца и гледалаца. Оне плене и праве креативну спрегу између глумаца и публике, која као реверзибилни рецептор све претвара у садржајну уметничку дебату, још једном проживљавајући вечите дилеме из бескрајног плавог круга. Сцена, глумци, публика, све је у беспрекорном сагласју. Све дише, подрхтава и потцикује. И све је у функцији непоновљивог уметничког доживљаја“.

3. Плакат представе „Симфонија Црњански“



ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ
БЕОГРАД

Докторски уметнички пројекат Ђорђа Марковића

СИМФОНИЈА ЦРЊАНСКИ


Ментор: др Дијана Марковић, редовни професор
Коментор: др ум. Срђан Карановић, редовни професор


Играју:
ЂОРЂЕ МАРКОВИЋ
МИЛАН ВУЧКОВИЋ
МИХАИЛО ЛАПТОШЕВИЋ
КРИСТИНА ПАЈКИЋ
МАРТА БОГОСАВЉЕВИЋ

Сценограф: Владимир Павловић
Костимограф: Селена Томашевић
Композитор и дизајнер звука:
Стеван Милошевић
Асистент сценографа:
Јована Божић и Бојана Марковић
Мајстор светла: Гордана Пантелић
Сарадник за сценски костим:
Ана Милојковић

Реализација:
Позоришни и радио студио ФДУ
Костими:
Факултет Драмских уметности,
Народно позориште и
Омладинско позориште Дадов

Петак 1. април у 19ч, Сцена Мата Милошевић
Факултет драмских уметности

 **DADOV**
Online i offline pozorište

 **BEOGRAD**
www.bograd.rs

4. Текст представе „Симфонија Црњански“

СИМФОНИЈА ЦРЊАНСКИ

драматизација и адаптација Ђорђе Марковић

ЛИЦА:

ЦРЊАНСКИ - Ђорђе Марковић

СЛУЧАЈ КОМЕДИЈАНТ - Милан Вучковић

РАТНИ ДРУГ - Михаило Лаптошевић

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА - Марта Богосављевић

ВИДА ЦРЊАНСКИ - Кристина Пајкић

ГОСПОДИН РИДЛИ - Михаило Лаптошевић

РАТНИ КУРИР, КОНДУКТЕР, ВРАТАР - Милан Вучковић

ПРОЛОГ

Представа почиње сценом болнице „Драгиша Мишовић“ у Београду 30. новембра 1977. године. На кревету затичемо Милоша Црњанског у последњим тренуцима живота. Чује се радио на наткасни поред болничког кревета и глас радио спикера како чита вести за тај дан.

Текст који спикер чита гласи:

Моле се суграђани да се овог 30. новембра утопле када буду напуштали своје домове, јер се данас очекује и посета првог снега. Нека Београђани не ламентирају што ће данас око поднева на њихова врата закуцати гоића зима. И она има својих чари. Било би то све што смо вам припремили у вестима за овај новембар тридесети.

Ова реченица „новембар тридесети“ се понавља више пута, као да је у радио настао квар са техником, као да је покварена плоча.

Замрачује се радио у соби. У том тренутку се на сцени појављује лик Случај комедијант, држећи у руци један кофер. Комедијант заузима позицију на супротном крају сцене у односу на Црњанског и спушта кофер испред себе.

КОМЕДИЈАНТ (*свечано, војнички*): Време је, господине Црњански!

ЦРЊАНСКИ (*тешко отварајући очи*): Ко сте Ви?

КОМЕДИЈАНТ (*зачуђено*): Није ваљда да ме не препознајете?

ЦРЊАНСКИ: Не. Никада Вас у животу нисам видео.

КОМЕДИЈАНТ: Али толико сте ме пута помињали за тог живота. Требало би да ме препознате, бар сада... сада када срце куца све хладније и тише, да не остају ни Јанг, ни Лин, ни Тао, трешње, ни мандарин...

ЦРЊАНСКИ: Ви сте...

КОМЕДИЈАНТ: Нико и ништа.

ЦРЊАНСКИ: Ви сте очигледно познавалац мог дела, и поласкан сам заиста, али није згодно да разговарамо у оваквој прилици, па бих Вас замолио...

КОМЕДИЈАНТ: Нема боље прилике, уверавам Вас. Али не брините, ја нисам овде да разговарамо.

ЦРЊАНСКИ: Него?

КОМЕДИЈАНТ: Ја сам ту да се побринем да смрт, као у поларним пределима, изгледа као величанствен сан, а не као привиђење пацова и мишева, као када човек ... (*одмери га значајно*).

ЦРЊАНСКИ (*резигниран, схватајући да је на смрти*): Као када човек умире на болесничкој постељи. То значи...

КОМЕДИЈАНТ: То значи, очигледно, да је човеку потребно, да зна, да се некуд не може вратити, па да увиди како је тамо сретан био. Нећете веровати: вратићемо се тамо где вратити се више није могуће!

ЦРЊАНСКИ (*за себе, са горким осмехом резигнације, иронично*): Дивно... Нису пацови ни мишеви, него нешто много горе. Ко сте Ви? Циркузант из каквог провинцијског варијетеа, што просипа јевтине софизме.

КОМЕДИЈАНТ: Мислите комедијант?

ЦРЊАНСКИ (*загледа га мало боље и схвата*): Како?

КОМЕДИЈАНТ: Мислите комедијант?

ЦРЊАНСКИ: Комедијант? Случај комедијант!?

КОМЕДИЈАНТ: Част ми је, Ваше височанство, господару Фрушких брда и Шпицбергеншког леда. Случај комедијант, Вама на услузи.

ЦРЊАНСКИ: Немогуће, ово је сан, крај му је близу сасвим сигурно.

КОМЕДИЈАНТ: Завршен је... Живот је сан... Сећате ли се те Калдеронове мисли која Вам је била тако драга, поготово у сећању на Ваш боравак у Италији, у коју ћемо убрзо стићи.

ЦРЊАНСКИ: Дакле, свему је крај?!

КОМЕДИЈАНТ: Не баш свему. Преостало нам је тек толико тренутака да посетимо пар станица Вашег живота. А смрт нас може победити тек када нас обузме та досада, то очајање у животу. Тек тада се пада као зрела крушка са гране, у руке смрти. Хајдемо!

Комедијант пружа руку Црњанском изводећи га из болничког кревета. Писац са напором устаје. Комедијант ће и у овом тренутку отворити кофер испред себе и из њега извући део аустроугарске униформе и помоћи Црњанском да је обуче кроз дијалог који следи. Док траје дијалог ратни друг ће унети део кофера и тако формирати од њих сцену рова на фронту.

КОМЕДИЈАНТ: Галиција 1916. Источни фронт. Војска дичне хабзбуршке монархије... Један официр и његов ратни друг. Јесен, и живот без смисла.

ЦРЊАНСКИ: Где је живот?

КОМЕДИЈАНТ: Остари се брже кад се у животу нема среће, ни за себе, ни за народ којем се по рођењу припада. Оне кржаве, црвене, топле шуме, непрегледне пољске шуме како ме уморише.

ЦРЊАНСКИ: Војник сам.

КОМЕДИЈАНТ: О, нико не зна шта то значи.

ЦРЊАНСКИ: Где је живот?

КОМЕДИЈАНТ: А смрт, где је?

ЦРЊАНСКИ: А смрт која нас чека, узрок је, да треба да се волимо. Ја држим мој мали живот сав потрешен и уплашен у рукама, чудећи му се.

КОМЕДИЈАНТ: Као што држи црни евнух прстен султаније у рукама док се она купа.

ЦРЊАНСКИ: Он је у мојим рукама...

КОМЕДИЈАНТ: А није мој. (*загледајући се ка публици у замишљену даљину*) Ено као стока надиру према Хороденки. Гину... гину као стока.

ЦРЊАНСКИ: Где је живот?

ПРВИ ЧИН

ЧОВЕК РАТНИК

Штимунг на сцени се мења. Музика ће означити претапање између сцена и повратак у 1916. годину и сцену рата. На сцени се појављује ратни друг Црњанског. Наступа дужа тишина, у којој треба да наслутимо атмосферу чекања напада или деловања артиљерије и стекнемо утисак утрнулости двојице ратника у овом чекању.

ЦРЊАНСКИ (*кроз благи осмех*): Гете прича како је, у театру кад се спусти завеса, публика плескала глумцима који су излазили пред завесу и клањали се, редом. На крају публика би тражила да изађу и они, који су, у комедији, убијени. Викало се: Мртви! Мртви! И морти! И морти!

Тишина. После краће паузе, чује се удаљени звук црквених звона.

РАТНИ ДРУГ (*показујући некуд у даљину*): Вјечорна. (*весело*) Једна једина реч једног језика довољна је, да би човек припадао једном народу. (*као да ослушкује реч коју изговара*) Вјечорна.

ЦРЊАНСКИ: Пољска.

РАТНИ ДРУГ: Читава једна земља може ма како то неверватно било, да стане, у једно једино срце људско и у једну реч. И да преживи, вечно. (*изговара, затворивши очи*) Вјечорна. Довољно је да кажем само једну једину реч „вјечорна“, место вечерња, па да угледам, кад затворим очи, читаву ту земљу, Варшаву која гори, и морске таласе који се преливају по Поморжу.

ЦРЊАНСКИ: Нема никакве разлике, између стварности, читаве једне државе, за оног ко остане жив у овом рату, и сна, у очима онога, ко је очи заувек склопио. И морти.

РАТНИ ДРУГ: И морти.

ЦРЊАНСКИ: Једина срећа у сваком људском животу јесте да се будућност не зна.

РАТНИ ДРУГ: Већ је доста мртвих. Навикли смо се.

У том тренутку појављује се на сцени Случај комедијант у лику ратног курира, доноси писмо и предаје га ратном другу.

РАТНИ КУРИР: Сипи...

РАТНИ ДРУГ: Шта сипи?...Лије! Све мокро. Све киша. Све блатно. Куће, шињел, уста, вода, сунце...све...(иронично) Сипи!

ЦРЊАНСКИ: Све...Топови грувају! (*чује се топовски удар, некуд из даљине*)

РАТНИ ДРУГ: Неко слави рођендан (*обојица се засмеју на ову изјаву*).

ЦРЊАНСКИ: Рођендан, хм... Јесам ли ти приповедао како сам се ја родио? Отац ми беше певао песму и залепио банку тамбурашу на чело. Замисли, по целу ноћ је по цичи зими, на сред завејаног трга стајала гомила народа око ватре, и чекала да сване

РАТНИ ДРУГ: Да се ти родиш?

ЦРЊАНСКИ: Да бира посланика. А сутрадан ујутру је отац морао оставити своју сребром оковану пушку и пса, своје дебеле нотароше, и отићи некуд далеко, на Тису.

РАТНИ ДРУГ: И тамо си се родио?

ЦРЊАНСКИ: Тамо је прво пискарао по цео дан, а ноћу банчио; пијаног су га на саоницама довозили кући.

РАТНИ ДРУГ: А ти?

ЦРЊАНСКИ: Тек после пет година сам се родио ја. И тада ме повише у једној корпи за рубље; а мати ми певаше по целу ноћ успаванке, најрадије они из „Низа бисера“ или су ми једнако причали о неким селима што су горела, и о неким људима са црвеним фесовима, што су једнако клали и убијали. Једно вече су ми причали како се набада на колац. Кажу, много сам тада плакао.

Јак удар гранате близу њих двојице.

Пауза.

ЦРЊАНСКИ: Хеј, неког уносе у ров? Ко је оно? Видиш ли?

РАТНИ ДРУГ: Сад је нико! Био је...

ЦРЊАНСКИ: Добро, ко је био, знаш ли, видиш ли?

РАТНИ ДРУГ: Чини ми се да је оно онај Лалић. Некуд из Баната. Е, сад би требало писати писмо!

ЦРЊАНСКИ: Ко ме?

РАТНИ ДРУГ: Његовима, ако их има!

ЦРЊАНСКИ: Има, ено ваде му неку фотографију из шињела. Нешто му испаде из десног џепа?

РАТНИ ДРУГ: Пих... само неколико форинти и таин... Бар је сит умро...

ЦРЊАНСКИ: Само још фали да кажеш „И богат“.

РАТНИ ДРУГ: И богат, него...

ЦРЊАНСКИ: Оно није хлеб. Више је блато него хлеб.

Ратни друг: Све је блатно...

Пауза.

ЦРЊАНСКИ: Требало би предати оберсту новац!

РАТНИ ДРУГ: Ко каже да би требало?

ЦРЊАНСКИ: Бар је до сад тако било...

РАТНИ ДРУГ: Истина, само што до сад нисмо били оволико жедни.

ЦРЊАНСКИ: Требало би...

РАТНИ ДРУГ: Једино што би сад требало је да се те форинте задрже и попију.

ЦРЊАНСКИ: Како си то намислио?

РАТНИ ДРУГ: Он би сам то тако наредио. Прича се, волео је да части.

ЦРЊАНСКИ: Неће више никада.

РАТНИ ДРУГ: Да, никада!

Пауза.

Црњански вади своју свеску и поломљењу оловку и почиње да записује.

ЦРЊАНСКИ: А види га како је сад просијан месечином, видљив, незнан, провидан.

РАТНИ ДРУГ: Не, него је смирен и чист, безбрижан.

ЦРЊАНСКИ: Да. Баш тако. Безбрижан, лак и нежан, као...као..

РАТНИ ДРУГ (*замишљено*): Врх Урала?

ЦРЊАНСКИ (*затише синтагму*): ВРХ УРАЛА.

РАТНИ ДРУГ: Да ми је још само једном Урал видети. Макар опет у заробљеништву. А не ову нигдину и бестрагију. Овде и јутро, у туђини, убија душу све тешње.

ЦРЊАНСКИ: Да! Тако је. Као из завичаја трешње?

РАТНИ ДРУГ (*Друг тек тада примети да Црњански ово записује на хартији*): Лако је теби да певаш кад ти је драга са тобом.

ЦРЊАНСКИ (*смех*): Која драга?

РАТНИ ДРУГ: И видим трпи те баш добро, та твоја књијурда. Али, могло је и много горе бити. Колико би тек гладни били да није те твоје купусаре. Богу хвала, наједем се сваки дан хартије, мастила напијем и још попушим овај дим од магловитих врбака, од ових тромих, мутних, устајалих река. Боље него у завичају.

У том тренутку ратни друг почиње да чита писмо.

ЦРЊАНСКИ: Твоји ти пишу?

РАТНИ ДРУГ (*са огорченим осмехом*): Пишу комшије. Мајка ми је умрла... комшије је сахраниле... кућу су ми запалили... она се одселила... или је побегла од беде или се преудала...свеједно.

ЦРЊАНСКИ: Слушај ме, мораш...

РАТНИ ДРУГ (*прекидајући га*): Пссссст... (*говорећи наизглед потпуно равнодушно*) Једино што ме сад интересује јесте како ће ме завичај дочекати! Да ли ћемо се он и ја препознати? Да ли су трешње у цвату? А жито, да ли још увек ниче, песниче?

Пауза.

РАТНИ ДРУГ (*изненада се прене*): Хајде, песниче, ред је да овог Лалића што се сели, испратимо. Да му дигнемо песму или здравицу. Како је и ред у завичају. Ајмо ону твоју, пронађи је у тој артији па прочитај. Ајмо ону твоју...о Банату!

ЦРЊАНСКИ: Господо, једну пијану чашу Банату! Пуна жучи, отроване крви и смеха...

РАТНИ ДРУГ: Тако је, Милоше, соколе. Румен њена руменија ми је од причешћа, а рука ми дрхти више него да дижем путир. Поноћ је пустите ме да наздравим и ја.

ЦРЊАНСКИ: Проспем ли вино по белом вашем чаршаву, остаће на њему румен винограда.

РАТНИ ДРУГ: Проспем ли вино, замирисаће бео чаршав као снег по житу невидљивом, али никлом, и озеленелом.

ЦРЊАНСКИ: Господо, наздравили сте сваком. Још једну пијану чашу мом Банату. Пијем у славу друга свог. Шустера Проке Натуралова, генералштабног каплара, славне армаде бечког ћесара, кога су стрељали '916. новембра првог.

РАТНИ ДРУГ: Господо, у славу друга мог, кога су стрељали у једној венеричној болници. Ову чашу оном босиљку што смо га нашли у свиленој врпци око његовог врата.

ЦРЊАНСКИ: Ову чашу у славу Светог Јована, славе његове, иконе старе, коју је пољубио пре смрти.

РАТНИ ДРУГ: Ову чашу великој селендри Кекенди, о којој нам је причао да је најлепша варош на свету.

ЦРЊАНСКИ: Дајте ми чашу да напијем празницима.

РАТНИ ДРУГ: Да напијем недељи, кад се звона огласе и кад сунце гране.

ЦРЊАНСКИ: Да напијем женама што стајаху недељом пред капијама.

РАТНИ ДРУГ: Девојци која се није плашила и није се гадила рана, него је загрлила брата.

ЦРЊАНСКИ: Ову чашу женама које нису презирале гнојне каранфиле на уснама Банаћана, занемелим од стида и беса.

РАТНИ ДРУГ: Нек се ово вино, што, ево просипам, зарумени лепше него оне ране на браћи њиховој, што су били виши него косе...виши него косе...

ЦРЊАНСКИ:...виши него косе, тврђи него мотика и веселији него рало, кад уђоше...

РАТНИ ДРУГ: А погурени и бледи, и сухи као ђерам кад изиђоше пред жене, сестре и мајке. Чашу у славу оне недеље кад су питали да ли жито ниче?

ЦРЊАНСКИ: Чашу ову оној мајци што је, смежурана и седа, погурена и хрома, дошла и рекла сину „Чедо моје, како би те нана о Светом Аранђелу оставила без колача?“ Господо, не могу да је опишем, за националисте, јер није личила на царицу Милицу. А ни интернационалистима, јер није личила на Рембрантову матер.

РАТНИ ДРУГ: Још једну чашу дивизији Банаћана. Нек здравица моја заборави вашар царева и народа.

ЦРЊАНСКИ: Нек здравица моја кликне Банаћанима. Још једну чашу за друга мог, за дан кад су га довели. Беше весео дан, јесењи дан.

РАТНИ ДРУГ: Једну чашу младости његовој. Још једну чашу сватовцу, оном који се те вечери певао у његову част, славног генералштабног команданта банаћанских болница.

ЦРЊАНСКИ: Пијем у славу пука Банаћана, који беху верне слуге бечког ћесара.

РАТНИ ДРУГ: У славу кола Банаћана, што се ту играло око столова на које су их бацали и секли.

ЦРЊАНСКИ: Секли немилице...

РАТНИ ДРУГ: Ножевима страшним, што су задирали дубоко...

ЦРЊАНСКИ: ...и бесно, али нису могли да исеку ни један јаук из тела њиховог.

РАТНИ ДРУГ: Пуног рана.

ЦРЊАНСКИ: Окуженог...

РАТНИ ДРУГ: Жутог...

ЦРЊАНСКИ: Гробног...

РАТНИ ДРУГ: Јадног.

ЦРЊАНСКИ: Пијем у славу кола Банаћана. Зид је био бео као овај чаршав попрскан крвљу, као овај вином. Пијем у славу оног аустријског војника који му је пришао да му завеже очи.

РАТНИ ДРУГ: У славу банаћанског смеха којим је то одбио.

ЦРЊАНСКИ: Његовој последњој жељи да му даду славску иконицу да је целива, последњи пут. У славу...

РАТНИ ДРУГ: У славу оне проститутке којој је платио стотинарку да га зарази. Оног истог дана кад се, спреман у бој, заклињао да ће...

ЦРЊАНСКИ: Да ће и по дану и по ноћи,

РАТНИ ДРУГ: У свакој борби, на земљи...

ЦРЊАНСКИ: И на води...

РАТНИ ДРУГ: И у зраку.

ОБОЈИЦА ВОЈНИКА (*изговарају заједно*): Остати веран застави Хабзбурга, што се, победоносно вила некада по Европи, у рукама Банаћана!

ЦРЊАНСКИ: Пијем у славу те банаћанске стотинарке која је плаћена за најгднију болест.

РАТНИ ДРУГ: У здравље те проститутке која га је издала, па се покајала пред судом и пала пред њим на колена.

ЦРЊАНСКИ: А он се смејао бесно...

РАТНИ ДРУГ: Лагано...

ЦРЊАНСКИ: Банаћански.

РАТНИ ДРУГ: Поручио нам је да се, на повратку са стрељања, отпева банаћански бећарац и одигра коло.

ЦРЊАНСКИ: У славу кола Банаћана које је тако радо играо.

РАТНИ ДРУГ: Пијем у славу војног суда...

ЦРЊАНСКИ: ...И барјака црно - жутих којима се насмејао када га осудише на смрт.

РАТНИ ДРУГ: Пијем у славу јесени...

ЦРЊАНСКИ: ...која је гледала, кроз прозоре, погуреног друга мог...

РАТНИ ДРУГ: ...генералштабног каплара, шустера Проку Натуралова, кога су стрељали, 916. новембра првог...

ЦРЊАНСКИ: ...у једној венеричној болници...

РАТНИ ДРУГ: Дичне Хабзбуршке династије.

ОБОЈИЦА ВОЈНИКА (*изговарају заједно*): Господо, једну пијану чашу Банату. Ураааа!

РАТНИ ДРУГ: Напиши и овом нашем Лалићу који ред. Ред је. Па пошаљи писмо његовима. Али о животу, не о оним твојим трешњама и брдима што их милујеш руком!

ЦРЊАНСКИ (*благосмех*): Добро, добро.

Пауза.

РАТНИ ДРУГ (*диктира Црњанском*): Чекај, ово запиши. Прво га љуљаху, ослушкиваху, ћутаху над њим, радоваху се како расте, како једе, како тоне у сан, и у сну почиње да љуби, и грли, прво матер и оца, па после и ЊУ.

ЦРЊАНСКИ: Даље?

РАТНИ ДРУГ: Онда је кренуо.

ЦРЊАНСКИ: Куда?

РАТНИ ДРУГ: Куд и сви ми. Из пролећа, у јесен, из лета у зиму, из веселја у плач, из дана, у ноћ, из мира у рат.

ЦРЊАНСКИ: Шта је било после?

РАТНИ ДРУГ: После је поново био рат. И сеобе. Из рата у рат.

ЦРЊАНСКИ: А на крају? Где је живот?

Пауза.

ЦРЊАНСКИ: Имаш ти право. На крају се опет броје форинте и мери хлеб што му нађоше у шињелу. Тако ће га се и сећати. СВИ. Чак и они што уздисаху за њим.

РАТНИ ДРУГ: Запиши још и ово. Тумарали смо, тумарали су, као муве без главе; јели су, пили су, спавали су, да најпосле трчећим кораком, закорачивши у празнину, погину. По туђој вољи и за туђ рачун. (*У том тренутку ратни друг се придигне и иступа из рова*) Смрт је била прошла близу нас, Милоше, али прошла. Прошла.

Ратни друг крене напред, Црњански викне за њим.

ЦРЊАНСКИ: Чекај! Стани! Стани!

У том тренутку чује се јак удар гранате, ратни друг пада као покошен и на лицу места гине. Црњански се потпуно сломљен окреће око себе. Комедијант се појављује иза рова, прилази Црњанском који га не види и изговара почетне стихове „Серенату“.

КОМЕДИЈАНТ: Чуј... чуј... чуј, плаче Месец млад и жут.

ЦРЊАНСКИ (*као да је чуо унутарњи глас*): Слушај ме, драга, последњи пут.

Умрећу, па кад се зажелиш мене,
не вичи име моје у смирај дана.
Слушај ветар са лишћа свелог, жутог.
Певаће ти: да сам ја љубио јесен,
а не твоје страсти, ни чланке голе,
но стисак грања руменог увенутог.

А кад те за мном срце заболи:
загри и љуби грану што вене.
Ах, нико нема части ни страсти,
ни пламена доста да мене воли:

Но само јабланови вिति
и борови пусти поносити.
Но само јабланови вिति
и борови пусти поносити.

ДРУГИ ЧИН

ЧОВЕК ЉУБАВНИК

Претапање: *Сцена се зампрачује и декор се размешта тако да би означио собу салонског аристократског стана у Риму у коме ће се одвијати овај чин. Онај радио са почетка представе се поново чује и из њега, прво тихо, па све гласније одзвања пропагандни политички говор Бенита Мусолинија у Риму 1941. године. Говор ће се прво чути на италијанском језику са радија, а убрзо затим ће га преузети случај комедијант и тако направити увертуру за ову сцену.*

КОМЕДИЈАНТ: Памтиће 1915., кобну годину у историји човечанства. Постоји пре и после, постоји пре и после рата. Не гледамо више у предратни период, немамо носталгију за тим временом, за тим људима, за тим догађајима, за тим доктринама, јер смо за собом спалили имовину.

Од тада почиње историја Италије, права историја Италије, јер ако се раније могло мислити да је историја Италије мање више компликован резултат дипломатских маневара, владиних интрига, мањина, то је тек наступило са годином 1915. са „блиставим мајем,, 1915. године када је италијански народ избио на политичку сцену, протерао трговце из храма и коначно постао творац своје судбине.

Закључак који извлачим пред вама овог ведрога сунчаног дана и жарког, је следећи: да су данас италијански народ и фашистички режим нераскидива, страшна компактна јединица, која може да изазове све своје непријатеље, и да као таква траје...

Случај комедијант излази са сцене.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА (*дозивајући из off-a*): Господине Црњански, Господине Црњански. Искључите тај радио. Не могу то више да слушам. Тај човек је заменуио папу. Италијани га обожавају и говоре како ће сви за њега да мру.

ЦРЊАНСКИ: Сви? Никада сви ни за ког не мру.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Не почињите са изговорима како сте у журби.

ЦРЊАНСКИ: Па сви су већ отишли.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Не помишљајте да и Ви бежите од мене.

ЦРЊАНСКИ: Ту сам, нисам побегао. А ко би то од Вас па и смео да бежи!

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Седите.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА (*точи Црњанском пиће*): Изволите.

ЦРЊАНСКИ: Не могу да пијем то пиће. Дивно је, али мирише ми на карбол и сећа ме рањеника из Галиције.

Пије де Валмарана нуди Црњанског цигаретама.

ЦРЊАНСКИ: Хвала Вам, рекао сам Вам већ да не пушим.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Онда можемо да наставимо.

ЦРЊАНСКИ: О Мусолинију?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Не. О ономе о чему смо причали цело вече. Морам и ја да Вас питам изнова и изнова, све док ми не одговорите истином, или нападом на мене, бирајте.

ЦРЊАНСКИ: Можда бих најпре изабрао напад истином?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Озбиљно Вам говорим.

ЦРЊАНСКИ: Озбиљно Вас слушам. Ево, најозбиљније што умам.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: И слушајте и гледајте ме.

ЦРЊАНСКИ: Зашто инсистирате да Вас непрестано гледам?

Тишина.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Стога што очекујем само искреност од Вас.

ЦРЊАНСКИ: Слушам Вас и нетремице гледам, као што видите!

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Хвала Вам. Зашто непрестано говорите о тим северним пределима? И то овде у Риму? Не знам шта ће Вам ти ваши записи и филмови о Хипербореји, и тај Ваш бег од сунца? Ми смо, господине Црњански, на Медитерану и нажалост... на прагу још једног великог рата.

ЦРЊАНСКИ: Говорим, зато што ми је то потребно.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: То никоме није потребно. Опростите. То једном дипломати не треба ни за шта. То, уствари, не треба никоме ко је...

ЦРЊАНСКИ (*смех*): ...Нормалан?

Пауза.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Не, Ви ми стављате у уста речи које не желим да изговорим, а врло добро знате шта желим да Вас питам?

Пауза.

ЦРЊАНСКИ: Слободно реците! Не бих се сложио да је то баш бег од сунца, напротив, то је више ход по сунчевом најлепшем стану, у оном дому земљином где је Сунце највредније. Норвешка, Исланд, Данска пре свега, фјорд...

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Шпицберген?

ЦРЊАНСКИ: Да, Шпицберген. Тамо је сунце најскупле. Као што ће увек бити скупа лепота жене.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА (*подсмешљиво*): Непрестано помињете Шпицберген и тај Ваш Јан Мајен...Да нисте рођени тамо?

ЦРЊАНСКИ: Видите, дубоко сам уверен да је Јан Мајен мој исто толико колико и Ваш. Као и мој Срем кога никада нисте видели. Све је на свету у вези, а да то и не знате!

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Са чим је то у вези? Са овим овде?

ЦРЊАНСКИ: Да, са овим овде.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Ви Фонтану Ди Треви супростављате ниској исландској трави и чулавим коњима. Данске рибарске кућице стављате испред Палате Борхесе. Хвала Вам, али довољно Вас познајем да бих поверовала да то није провокација.

ЦРЊАНСКИ: Шта желите Ви уствари?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: То је управо оно што сам ја хтела да питам Вас. Шта ВИ желите? Као неке отпатке, рат ће нас ишчистити из Рима, а ви лутате по Скагену и Скандинавији.

ЦРЊАНСКИ: Због чега Вам то смета?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Зато што се цело наше друштво договорило да последњи пут целива престоницу, да се умије на фонтани Dei Quattro Fiumi, да се опрости са Микеланђеловом куполом док је бомбардери не избришу као гумицом.

ЦРЊАНСКИ: Да, и ја сам се са тим и сложио.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Тачно, али то и даље није одговор на моје питање.

Тишина.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Можда је Вама само претопло, па би да се расхладите у сећањима по Данској и Исланду. (*Дува у свеће и гаси их*) Ево сад више није тако топло...Не разумем, чега то тамо има да...

ЦРЊАНСКИ: ... Није питање само чега то тамо има, већ чега НЕМА, то је, истину говорећи, можда и најбитније питање.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Добро. Чега онда НЕМА тамо горе на северу?

ЦРЊАНСКИ: Нема ЧОВЕКА.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Молим?

ЦРЊАНСКИ: Ни китови се више не лове у том Поларном мору. Данас све бежи од човека.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Завидим Вам на Вашој жустрини и страсти са којом говорите о северу, леду, сунцу. Код Вас или је нешто над земљом или под земљом, у најбољем случају, под морем, као ти китови на пример.

ЦРЊАНСКИ: Ви у том не видите оно вечно или бар вечно лепо?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Можда Вам се чиним хладна и неприступачна, као и тај северни пол?! (*Устаје од стола и сипа себи још једно пиће*) Због чега сте уопште путовали тамо?

ЦРЊАНСКИ: Да узвратим једну посету једног великог човека мојој земљи.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Чију?

ЦРЊАНСКИ: Андерсенову.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА (*са благим осмехом*): Хахаха...Ханс Кристијан Андерсен?

ЦРЊАНСКИ: Да.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Добро се Ви држите с обзиром ко су Вам били пријатељи! Волите бајке?

ЦРЊАНСКИ: Отишао сам да видим Оденсе и ушао у кућу, у којој је Андерсен завршио. Можда зато, што сам, као у некој Андерсеновој бајци, видео његову собу, у којој је умро, са великим, кожним, кофером, наред себе, крај фотеле, у којој је умро. Са њим је стигао и у Србију. А из моје земље је понео, са собом, не знам зашто, један лист.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Само један лист?

ЦРЊАНСКИ: Управо. Један лист, који је жут у јесени, опао. Има га у његовом хербаријуму. Ето, ишао сам да му вратим посету Србији. Зар Ви у овом листу не видите оно вечно лепо?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Видим...(кратка пауза) само се питам, кад Вас већ толико греје тај Исланд, како ли би сте тек горели да попричамо о нечем ставрнијем... опипљивијем... нечему што је, ево сад, на дохват руке.

ЦРЊАНСКИ: Предложите, о чему?

Тишина.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Предложите Ви.

ЦРЊАНСКИ (*седа на кофер поред ње*): Да ли сте икада читали нешто о браку биљака?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: О браку биљака?

ЦРЊАНСКИ: Да, о браку биљака, о сексуланом систему биљака и венчању дрвећа?

Тишина.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Засмејавате ме.

ЦРЊАНСКИ: Не, то су све везе са нама. Никако случајности. А могу да Вам објаним још опиљивије.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Ја инсистирам.

ЦРЊАНСКИ: Да ли мислите да је случајност да мужјаци павијана, ако одрасту, не убијају један другог због женки, али да мужјак, који уђе, као НОВ муж, у харем павијанки, поубија све. Не само оне мужјаке које је затекао, него и сваког мужјака који се роди.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: А то се дешава и на том Вашем северу, само улогу убице игра та шарена ниска трава од лишајева недалеко од Шпицбергена? Јесам ли у праву?

ЦРЊАНСКИ: Да кажемо да је тако. Све је на свету у вези.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Баш све?

ЦРЊАНСКИ: Баш све.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Онда смо, сходно том Вашем слободном прорачуну, и Ви и ја у вези?

ЦРЊАНСКИ: И сваки човек са сваким живим створом.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Појасните ми, молим Вас.

ЦРЊАНСКИ: Видим да Вам није био довољан животињски и биљни свет као пример. Онда ћу се послужити једном очитом сличношћу између праља и принцеца.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Како?

ЦРЊАНСКИ: Кад воле, кад су голе, неке принцезе су, кажу, као праље, а неке праље, кажу као принцезе.

Тишина.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Хмм... Занимљиво је да и то знате. Врло занимљиво.

ЦРЊАНСКИ: Знате и ВИ то врло добро, само бисте желели да од МЕНЕ то чујете.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: На шта циљате, шта ја то знам? И шта бих ја то желела? Говорите. Одмах.

ЦРЊАНСКИ: Полако, полако. Гледао сам те праље које се претварају волшебно у принцезе, а чедни поглед кад су бивале голе, претварао се у очи жедних лавица, да би на крају постале врисак војника, врисак грофова и маркиза који су стењали и циктали на коленима „принцезо, не одлази од мене“.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Какав сте Ви то човек? Вас весели што је у тој Вашој бајци, праља постала принцеза лавица, а један гроф тек праљино куче које цвили и режи за грам њеног меса?

ЦРЊАНСКИ: Не весели ме, само ме горко засмејава, понекад и раплаче.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА (*са саркастичним смехом*): Расплаче? Вас?

ЦРЊАНСКИ: Тако је.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Хахаха... Мислим да су Ваше очи најтежа тамница за сузе.

ЦРЊАНСКИ: То сте дивно рекли. Очи које су тамница суза! И Ви бисте могли да постанете песник.

Пауза.

Црњански је неочекивано пољуби.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Хвала... Наставите. Има ли још тих дивних веза?

ЦРЊАНСКИ: Има.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Па, наравно да има. Вас и Вашу супругу рецимо повезују неки бродски конопци чим сте толико удаљени, а толико пута сте говорили о њој нежно као да Вам је у наручју заспала.

Црњански устаје од стола и узима чашу са пићем.

Тишина.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Чула сам да Вам је супруга врло лепа и добра?

ЦРЊАНСКИ (*искрено*): Да, јесте.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: А, за мушкарца није добро, за његово здравље, да буде без жене. Чак ни у Риму. То знате? Зашто је не позовете у Италију? Знам...Зато што Ваш супер его није више у Риму, него прати, љубоморно, Вашу жену, у даљини.

ЦРЊАНСКИ: Љубав према онима који су нам далеко, тражи од нас врло мало.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Хахаа... Прави дипломата. На све има одговор.

ЦРЊАНСКИ: Ја пред свим и свачим имам само питања, а одговори су тамо негде, далеко.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Честитам. Али морате имати одговор на макар једно... једноставно питање.

ЦРЊАНСКИ: Реците.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Чула сам да Ви Вашу супругу зовете Шошо, а она Вас Шин Шин? Оппростите, то је врло забавно... никада нешто слично нисам чула.

ЦРЊАНСКИ: Када и где сте то чули?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Сасвим случајно, када смо били у посети нашем пријатељу, америчком новинару. Ви сте се послужили његовим телефоном и позвали сте је.

ЦРЊАНСКИ (*са подсмешљивом иронијом*): Дирљиво је са Ваше стране што сте сведок туђих, интимних разговора.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Нисам Вас прислушкивала ако сте на то помислили... Ви сте тад говорили тако гласно... и страшно... Као да сте ЖЕЛЕЛИ да Вас сви ми чујемо!

ЦРЊАНСКИ: И шта је ту толико забавно?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Па то... нисам знала да сте такво дете уствари. Шин Шин и Шошо... мени то звучи као...

ЦРЊАНСКИ: Као?

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Звучи ми... као... као...

ЦРЊАНСКИ: Реците већ једном како то звучи.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Не узрујавајте се. Нису павијани. Звучи ми као љубавни зов мачака... (*жена почиње да опонаша мачију ономапопеју*) Шин Шин... Шииииин... Шо... Шоооо (*Смех*).

ЦРЊАНСКИ (*чврсто је припијајући уз себе*): Чини ми се да се Вама тај зов љубавни, необично допада? И то пре свега оно Шин Шин. Да сте којим случајем мачка, на то вабљење би се одмах одазвали!

Пије де Валмарана се ослобађа његовог загрљаја.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Могли бисте да постанете и глумац. Ви сте и психолог поред тога. Шта још?... Биолог... Новинар... Песник.

ЦРЊАНСКИ: Не. Ја сам само посматрач. И као дипломата и као новинар шкрабало. Само посматрач.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Добро, поштовани посматрачу, има ли још тих Ваших веза, неухватљивих?

ЦРЊАНСКИ: Има. Живот људски и хрт. Свео лист који личи на галеба и један мост над водама дубоким неким, као Месец бео, са луком танким и меким. Све је на свету у вези. Све је испресецаано таквим густим нитима да то клупко нико не би могао да

расплете. Ни старац ни дете. Нити да одреди где му је почетак а где је крај, и шта је чему узрок.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Добро, доста о томе. Не мислим да се играм поезије са Вама. Нисте ми одговорили, чиме смо то Ви и ја повезани?

Дужа тишина.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Ви сте охоли, пркосити, тврдоглави!

ЦРЊАНСКИ: А Ви сте наизглед тако невини и танки. Као дете које добије сваку играчку коју пожели. Па кад је не добије, онда се сневесели.

Пауза.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Ви сте... И Ви сте као дете. Тако и та дечурлија, баш као и Ви, смишљају песмице, само њима разумљиве... али добро, бар сте забавни. Заиста.

Пије де Валмарана га привлачи ка столу започињући љубавну предигру.

Пауза.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Немојте да ме гледате тако, молим Вас.

ЦРЊАНСКИ: Коса Вам је топла као црна свила у недрима голима.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМАРАНА: Настави.

ЦРЊАНСКИ: Пссст... Само склопи очи и ћути...ћути. Кад багрем догодине замирише, ко зна где ћу бити. У тишини слутим да ти се имена не могу сетити...

Из off-а се чује повик: ГОСПОДИНЕ ЦРЊАНСКИ!

ЦРЊАНСКИ: Никад више.

На сцени се појављује случај комедијант у улози гласника.

ГЛАСНИК: Господине Црњански, зову Вас хитно у палату Боргезе. Београд гори.

ЦРЊАНСКИ: Београд гори? Београд...гори... Игра је завршена. Рат ми по други пут руши живот.

Црњански изјури са сцене.

ТРЕЋИ ЧИН

ЧОВЕК ИЗГНАНИК

У позадини се чује стилизован звук подземне железнице у Лондону и воза у којем је Црњански, на повратку из центра града у предграђе Лондона, где станује. Случај комедијант се појављује на сцени и говориће наредни монолог ка публици, представљајући нову станицу у животу писца. Звучна слика ће све време подражавати звуке подземне железнице, гласова и речи изговорених на различитим језицима.

(са разгласа се чује) Чорт, Чорт... Вот чудный метаморфоз. It s lunch time, Sir... How wonderful... Sex is a routh of everything...Етот красныи конец любви... Good bless you, Ghost writer... Have a cup of tea darling.... Oh wearisome Condition of Humanity, Created sick commanded to be sound... Ујежаю... Все это прошло как сон... Ktora godzina... Djenkuen barzo... nje mami dokond pušć.... koit, koit, koit... Call it what you will... how fascinating... Koham će... a good old English day...

КОМЕДИЈАНТ *(одмах се надовезује на речи изговорене са разгласа):* A good old English day.

Кратка пауза.

КОМЕДИЈАНТ: Четири милиона душа станује у Лондону, а осам у ширем Лондону, али, у ствари, четрнаест милиона душа ухваћено је у мрежу Лондона. Живи око Лондона, долази у Лондон, пролази, ради, нестаје у Лондону, а нико никог не зна, у том астрономском конгломерату. Лаку ноћ, кажу...good night кажу. Иако се не познају, иако то не значи ништа, то је пријатно рећи, и чути. Људи, на крају, желе једно другом добро. Желе једно другоме, на крајњој станици добро. Нешто утешно...

Овај вртлог престаје само седми дан у недељи, који је дан одмора. Тада забрује звона Лондона и разносе глас лупетања са звоника: да је Бог утеха и помоћ човеку... У шест по подне, не пре, пабови отварају врата и гомила Енглеза улази, стално сваки дан, да се напије пива, журно. У пиву је утеха!

Ова лица говоре неке чудновате језике, које нико жив у Лондону не разуме и имају нека чудновата имена, која нико жив у Лондону не умео да изговори... *(комедијант изговара са енглеским акценом) ПОКРОВСКИ, КРИЛОВ, ОРДИНСКИ, БАРЛОВ, ЦРЊАНСКИ...(комедијантов благо иронични осмех).*

Ускоро стижемо до крајње станице. Лампе су се погасиле. Настала је тишина. Година 1950. Последњи дан и последња ноћ године 1950.

Сад смо принуђени да испратимо једну сенку како излази из подземне железнице на тој крајњој станици... Повео сам давно ту погнуту сенку, а да сам то хтео... Још од Чонграда, преко оног источног фронта и Злата Липе, Београда, Ријеке, Париза,

Берлина, Стокхолма, Фиренце, Рима, Лисабона, па све до овог стајалишта, до престонице Енглеске... али не брините господине Црњански, још увек није крај... Вашим коферима је писано да пропутују још на хиљаде километара, они као да се нису превише уморили. Ваши дланови су добили облике њихових ручки, а ваше лице боју њихове коже... да, каква чудна метаморфоза!

ПРВА СЦЕНА

Црњански улази у кућу, држи под мишком новине али, снужден је и погурен, али жели да то стање сакрије од Виде. Она седи на једном од оних кофера и труди се да се усредреди на кување чаја. Декор треба поставити тако да кофери формирају амбијент и распоред собичка маленог стана.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Хоћеш ли чаја?

Црњански ћути.

ВИДА ЦРЊАНСКИ (са осмехом): Шин Шине?

Црњански поново ћути.

ВИДА ЦРЊАНСКИ (шалећи се): Do you want cup of tea, Mr. Crnjanski?

ЦРЊАНСКИ (саркастично): Cup of tea, Mr. Crnjanski?!

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Опрости. Само сам хтела да развејем тај црни снег што те је окувао и видим како те уз дана у дан све више затрпава. (пауза) А ни “драги Шин Шине” више не допада?!

ЦРЊАНСКИ: То “Шин Шин” има призивак парења мачака.

Вида само погледа Црњанског.

ЦРЊАНСКИ: Пун их је Лондон, Видо. Те мачке те прате упорно, као шпијуни, на сваком кораку. А свака је црна, савршено утопљена у ноћ. Још ни једну белу нисам срео. Као да су их Енглези намерно однеку увезли овамо.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Хахаха... Увезли мачке? Једино можда из Италије (са благим осмехом, поново покушавајући да га одобровољи). Ако би нека земља могла да се прогласи отаџбином мачака, онда је то Италија. Зар није тако?

ЦРЊАНСКИ: Не. Из Италије су увезли тебе и мене. Али као што видиш, прешли су се у рачуну. Овакву робу неће нико да купи!

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Немој почињати поново, молим те!

ЦРЊАНСКИ: Не почињем ништа, само настављам стару причу о расељеним лицима...

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Зашто ми причаш о мачкама? Шта се дешава са тобом, Шин Шине? ...Милоше? (*цитирајући Црњанског*)..."Енглези су увезли мачке"... Ко то говори из тебе?

ЦРЊАНСКИ: Лондон, Видо. ЛондОН... ОН. Требају му мачке, јер врло добро види како се смањујемо из дана у дан, и само чека да се претворимо у мишеве. А док се не смањимо потпуно, шта Лондон ради? Лондон купује, продаје, лицитира, процењује, клади се на тркама коња, узима новац, па опет купује све, купује и оно већ једном продато. Сваким даном.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Свима је потребан новац. Баш свима. Подједнако и нама и њима. Само што је њима потребан за клађење на лондонским дербијима...а нама...

ЦРЊАНСКИ: ... а нама да не помремо од глади. Каква чудна метаморфоза. Да... Новац... новац, видиш, има у времену у ком живимо, снагу Сунца, снагу, коју сузе више немају. Енглези су од трговине начинили религију.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Данас је свугде на свету тако. То је једина заједничка религија сада, за све народе света. И доста више о томе.

ЦРЊАНСКИ: Није. Не. Ако је Италија како кажеш отаџбина мачака, Енглеска је прапостојбина новца. Калиграфски знак за фунту стерлинга... на шта те подсећа?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Не знам...

ЦРЊАНСКИ: Размисли, молим те...

ВИДА ЦРЊАНСКИ (*кратка пауза*): ... На гондолу... Не, пре на виолину... не знам... на харфу.

ЦРЊАНСКИ: Тако је! Не само да је религија, он је овде постао и уметност. Кад се у Лондону пита, ко је ко, колико вреди ко, како се то каже?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Зашто нас мучиш Милоше? Зашто?

ЦРЊАНСКИ: Молим те, одговори ми још само на то.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Каже се "How much is he worth".

ЦРЊАНСКИ: How much is he worth! Шта то значи? Значи колико вреди. Али шта уствари значи? Значи колико има! Колико фунти има!

Пауза.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: И ја продајем!

Тишина.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: И ја! Продајем, Милоше.

ЦРЊАНСКИ: То је оно што је најстрашније. Ти продајеш. Једина срећа је што те још увек нисам негде случајно срео у граду са кофером... у којем теглиш те лутке.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: А да си ме срео? Окренуо би главу? Је л' да?

ЦРЊАНСКИ: Не... Ти треба да окренеш главу од мене. Ти! Врати се у Београд. То је једино и прво што треба да учиниш!

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Господине Црњански...

ЦРЊАНСКИ: Како не видиш, за то име је везано само оно што је прошло. Како бар то не видиш? "Tout passé...tout passé" ... ПРОШЛО. Све... Младост, љубави, гондоле и на небу Мљеци..све. И ја сам прошао.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Онда сам и ја прошла, заједно са тобом.

ЦРЊАНСКИ: Пролазиш и копниш трзајући се у овој зечијој рупи. Али ниси ПРОШЛА. А ја сам сада само бивши. Former. Како то дивно звучи кад се изговори на њиховом језику. FORMER. Могао бих да то FORMER, узмем као средње име. Милош Former Црњански. Бивши писац и песник, бивши фудбалер... новинар, бивши дипломата, ратник... FORMER

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Господине FORMER, хиљаде мојих продатих лутака не вреде ни једног јединог написаног Вашег слова.

Пауза.

ЦРЊАНСКИ: Видо, Шошо... Не могу... Опрости ми.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Лудо моја једина, шта је прошло? Прошла је само Венеција, Фиренца, Синтра и Лисабон. Прошли су. Али ми... вратићемо се тамо, знам... Можда мало старијим и споријим кораком. А то је још дивније. Само замисли... Хеј, хајде, затвори очи.

ЦРЊАНСКИ: Ако затворим очи, заспаћу, Видо?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Још боље, онда ћу те ставити на крило, и бар нећу слушати те твоје глупости.

ЦРЊАНСКИ: Нису глупости.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Ћути, лудо моја, ћути. Само послушај и ти мене једанпут и затвори очи.

Црњански затвори очи.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: И не вири.

ЦРЊАНСКИ: Не брини, не вирим.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: А сад замисли... ходамо спорије, мало смо остарили, мора се и то у животу. Краћи је корак, тежи је, али схватимо да је то дивно, јер баш због тога стигнемо све добро и пажљиво да сагледамо, да загрлимо благо руком. Каква дивна привилегија старости. Еј, Шин Шине. Све... Сваки камен, скулптуру, сваку ону горостасну пинију. Видим то. А ти ћеш о свему томе писати.

ЦРЊАНСКИ: Ја више нећу писати.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: То ће бити прва књига о љубави и лепоти, која слави старост.

ЦРЊАНСКИ: Ја више нећу НИКАДА писати.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Не говори то више НИКАДА.

ЦРЊАНСКИ: Никада...

ВИДА ЦРЊАНСКИ: НИКАДА то више да ниси поновио!

ЦРЊАНСКИ: Опрости ми, али ја не могу да видим то! Не могу... Видим само да ти шијеш лутке и продајеш их по Лондону. Ти? Потомак најугледније београдске породице. (*узима лутку и баца је на под*) Лутке?!

Пауза.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Ниси ме ни питао колико сам их јуче продала.

Пауза.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Ниједну. А знаш ли зашто?

ЦРЊАНСКИ: Падао је мокар снег.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Нова година је, Милоше. Град је био препун. Није због тога.

ЦРЊАНСКИ: Због чега онда?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Нисам се осмехивала.

ЦРЊАНСКИ: Шта причаш то?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Причам о томе да није тежак овај кофер. Од свега што можеш замислити, најтеже је у животу осмехивати се када ти није до тога! А ја сваки дан морам то да радим. Свакоме ко прође поред лутака. Јуче, ето нисам могла.

ЦРЊАНСКИ: Ти им се дакле, осмехујеш?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Омехујем.

ЦРЊАНСКИ: Сваки дан?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Сваки.

Тишина.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Морам.

ЦРЊАНСКИ: Зашто мораш?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Како си мислио да сам и ово мало лутака до сада продала? Како?

ЦРЊАНСКИ: Онда ниси продавала лутке, него своје осмехе?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Баш тако. И не само осмехе.

Тишина.

ЦРЊАНСКИ: Шта још?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Осмехе сам продавала, а куповала њихове погледе, комплименте и ласкања. Уствари, добијала сам их про бопо...*(кратка пауза)* Зашто сада ћутиш?

ЦРЊАНСКИ *(плане)*: Убио би их све! Зашто си морала да ми ТО кажеш Видо? Зашто?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Ћути. Само ћути, молим те. *(покушава поново да га одобровољи)* Теби није драго што имаш тако заносну сапутницу у животу?

ЦРЊАНСКИ *(заусти да каже)*: Не могу...

ВИДА ЦРЊАНСКИ *(прекида га)*: Чај...чај... Треба да попијемо чај. Већ се охладио, од тих твојих ледених прича, лудо моја.

Тишина.

ЦРЊАНСКИ: Чај? Нова година је Шошо,а ми се уз чај грејемо? Чај и хлеб са мало маргарина ће да помогну да заборавимо где смо?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Баш тако. Како моја паметна глава зна унапред шта ми је на уму. Господине Црњански, где желите да отпутујемо?

Црњански заусти да каже.

ВИДА ЦРЊАНСКИ *(и не саслушавши га)*: Знам! Водим те у Тоскану!!

ЦРЊАНСКИ: Тоскана?!

Пауза.

Црњански поново затвори очи.

ВИДА ЦРЊАНСКИ (*са љупким осмехом*): Не, не морате сада да затварате очи, али крајње је време да затворите уста. Ви сте, господине Црњански, писац. П И С А Ц! И песник. А те сумњиве индивидуе, не би требало никада да проговарају, НИШТА, већ једино да послушају, и да гледају. А на крају само да осликају душом, оно што су им уши и очи у поверењу рекле. То је све. Тако да, молим за тишину.

ЦРЊАНСКИ: Волим те.

ВИДА ЦРЊАНСКИ (*врцаво*): Молим?

ЦРЊАНСКИ: Волим...

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Опростићу Вам што сте сад проговорили. Али нека то буде последње што сте рекли. И прво што ће те рећи...наравно, када поново добијете допуст за причу (*осмехује се*).

ЦРЊАНСКИ: Гладна си, Видо!

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Пссссст...

ДРУГА СЦЕНА

ВИДИНА БАЈКА

Вида даје имагинарну карту у руке Црњанском.

ВИДА ЦРЊАНСКИ (*започињући игру*): Узмите Вашу карту. Кондуктер може сваког часа да наиђе.

Мења се се осветљење на сцени и случај комедијант улази театрално у улози кондуктера. У почетку ће се чути суптилно звук клапарања точкова воза, осветљење се прилагођава амбијенту путовања возом. Публика треба да стекне утисак као да је све то настало његовом вољом и његовом вештином магије. Случај комедијант ће дословно са стране давати упутства за промену штимунга и промене декора.

КОНДУКТЕР: Опростите што Вас узнемиравам, али ускоро пристижемо на одредиште. Молићу, Ваше карте.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Изволите.

Кондуктер узима имагинарне карте на проверу.

КОНДУКТЕР (*враћајући карте*): Завидим Вам на узбуђењу и на сјају који сте сачували у очима за сусрет са Тосканом. Предивно. И требаће Вам тај сјај. Итекако. Ваздух уме

овде да буде толико светао, прозрачан, да му човек мора одговорити неким својим унутрашњим сунцем. У супротном, може се десити и да полуди. *(благи осмех)*.

Црњански га зачуђено погледа.

КОНДУКТЕР: Али, не брините, господине, то са Вама сигурно неће бити случај. *(показујући на Вида)* Ви сте, на срећу, своје сунце повели са собом.

Вида и Црњански напуштају купе.

КОНДУКТЕР: Оппростите, ја сам крив, увек пред крај путовања постајем брбљив. Ево, воз стаје. Желим Вам светао и узбудљив одмор. *Ti auguro una buona vacanza.*

Кратка пауза.

КОНДУКТЕР *(чежњиво)*: Ви сте савезници среће. Ех, да... Има ли шта лепше од љубави у Тоскани.

Комедијант остаје сам под светлом и погледа замишљено кроз имагинарни прозор вагона.

КОМЕДИЈАНТ: Ух, а сад опет према Алпима!

Црњански и Вида иступају на просценијум као у неком сну.

ВИДА ЦРЊАНСКИ *(говори ка публици, да стекнемо утисак да је Сијена тј. Тоскана у гледалишту, пред њима)*: Вољени мој, Шин Шине, полазимо у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре. Страст која подједнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крила буба, измождала је и наша тела. Прати ме. Погледај! За љубав смо дошли, да у њу утопимо нове народе. Дисали смо само и духнули у време. За љубав смо путовали, што је чекала играче да поиграју за Богом. Везујмо свет и не распарчавајмо га. Треба га грлити као једно, драго, недељиво брдо! *(Вида чвртсо загрли Црњанског)*

ЦРЊАНСКИ: Никад се више овде нећемо вратити, Видо!

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Зашто си проговорио, Милоше!

У том тренутку илузија престаје, светло се враћа на пређашњи штимунг, па се Вида и Црњански поново нађу у соби лондонског предграђа.

ТРЕЋА СЦЕНА

ПОНОВО У ЗЕЧИЈОЈ РУПИ

Између прве и друге сцене музички интермецо, као позадина за повратак у реланост. Све се враћа у пређашње стање собичка у предграђу Лондона. Магија престаје. Сцена се за тренутак замрачује и затичемо Вида и Црњанског поново у собичку. Вида је замишљена и нерасположена. Као да је између прве и друге сцене протекло неколико дана.

ЦРЊАНСКИ: Опрости ми, љубљена моја. Нова година је. Не смем те више жалостити. Сад ћу ја тебе да водим у Италију. Успеће ми, видећеш.

Црњански одлази до радија и покушава да пронађе станицу “Радио Милано”.

ЦРЊАНСКИ: Само кад бих могао да нађем “радио Милано”, све би поново било добро. Само да га нађем, онда бисмо ти и ја заспали са смехом.

ЦРЊАНСКИ: Не знам зашто вечерас Милано протестује? Шта се дешава?

Црњански грозничаво окрећући точкић на радију.

ЦРЊАНСКИ: Шошо, знаш ли да вечерас у Милану отварају Скалу?

ЦРЊАНСКИ (*усхићено*): Да, да... (*покушава да пронађе станицу, међутим језици се мешају*) Шошо, знаш ли ти да је силазак са севера на југ, највећи доживљај у људском животу. Читаве војске, кад су прешле Алпе, некад, урликале су, радосно, кад су угледале Италију. Вековима је то ишло тако... Како сад не могу да нађем ту проклету станицу?

Вида не проговара.

Црњански већ у агонији покушава да пронађе станицу, а све време се станице мешају и константно се враћа политички говор са председавања Уједињених нација, као и Рузвелтов говор.

ЦРЊАНСКИ: (*раздражљиво*) Чујеш ли како кркља, како пуца, како мауче?

На стеци се поново појављује комедијант. Црњански и Вида га не примећују. Комедијант прилази радију, окреће точкић за проналажење станица и налази Радио Милано. Црњански почиње да се радује као дете. Вида се уморно осмехује. Са радија се чује нека италијанска музика подесна за плес.

ЦРЊАНСКИ: А сад ме пратите, госпођо Црњански.

Почињу да плешу.

ЦРЊАНСКИ: Госпођо Црњански, пратите ме. Бирајте ресторан. Кова? Или Бифи?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Хмм, Бифи.

Настаје кратак предах у игри.

ЦРЊАНСКИ (*у пози келнера*): Пршут, смокве, ћуреће груди? Filetto di taccino? А на крају, препоручујем сладолед. Какво вино желите?

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Бароло.

ЦРЊАНСКИ (*усхићено*): Бароло!

ЦРЊАНСКИ (*падајући у егзалтацију, одлази по шољице за чај и свечано подиже шољицу*): Да, да... Бароло. Пијмо Шошо, пијмо. После десет година, први пут, опет бароло! Дабогда скончао ко нам завиди и на том.

Загрле се снажно. У том тренутку, иза њихових леђа, појављује се КОМЕДИЈАНТ и мења станицу.

Црњански одлази до радија. Поново покушава да пронађе Радио Милано, али на свакој станици се чује један мушки глас како држи говор.

ЦРЊАНСКИ (*узвикује изненађено*): Saminker... Saminker, на свакој станици је он. Познајем га по гласу. Чујеш ли како прелази са немачког на енглески, па на француски, као да је три матере имао. Почео је да преводи чак и арго, аксан, карактер, интонацију... Последњи пут сам га срео у Риму на неком конгресу издавача. познати борац за демократију, а таквих је данас највише.

Црњански почиње да удара по радио апарату.

ЦРЊАНСКИ: Ућути... Ућути.... УЋУТИ!

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Дошли смо у Лондон када је он горео. Дугују нам. Мора се наћи неко место и за тебе. Мора!

ЦРЊАНСКИ (*пада у хистерију*): Зашто мора? Рекли смо “Морају ме примити на конкурс за преводиоца на ВВС-ју. Да ли смо славили када су ми обећали место на катедри за словенске и источноевропске језике на Кембрицу? Избацили су ме као пса са универзитета у Ексетеру.

ВИДА ЦРЊАНСКИ: Не смеш одустати. Још једном покушај.

Пауза.

ЦРЊАНСКИ: Не могу поново да идем у Министарство рада. (*кратка пауза*) Све сам већ покушао.

ВИДА: Ниси баш све, мој Шин Шине.

ЦРЊАНСКИ: ШТА то нисам?

ВИДА: Ниси се ОСМЕХИВАО.

Пауза.

Вида прилази Црњанском и развлачећи му усне направи му на лицу извештачен осмех.

ЧЕТВРТА СЦЕНА

ДУГО ПУТОВАЊЕ У МИНИСТАРСТВО РАДА

Сцена се замрачује да би се компоновао део декора, тако што ће случај комедијант слагањем кофера начинити степенице које треба да симболизују улаз у зграду министарства рада.

КОМЕДИЈАНТ (*према публици*): Наша погнута сенка ће ускоро поново изићи из воза, у бујицу набујале реке, људи и жена, а која плови, на рад. Пењу се степеницама, које су аутомат, па се саме крећу, а на њима се вози увис, поворка људи. Возе се као анђели на лествицама, у сну пророка на небо. Да, умало да заборавим, ту је изнад глава путника, на плакатима, она аустралијска птица, коју су метнули на огласе за вуну, која се не скупља при прању. ЕМУ. “Штрикај са Ему и не брине при прању”. Хммм... кад се преведе на овај наш, словенски језик, звучи помало... па... тугаљиво и празњикаво. Али, ако узвикнем, славодобитно, “Stop thinking, about shrinking”... Већ је кудикамо заводљивије, зар не? Хајдемо, госн. Цернански, долазимо до станице Холборн...чекају Вас већ. Само мало хитрије... и дабоме, са осмехом!

Црњански ће се у мизансцену кретати тако, са циљем да публика стекне утисак његовом лутања и несналажења у неком имагинарном лавиринту града. Случај комедијант се сада налази у улози вратара у министарству рада. на просценијуму ће стајати три кофера. кроз дијалога, случај комедијант ће разместити кофере тако да представљају канцеларију у Министарству рада и на тај начин направити декор за ову сцену.

ВРАТАР: Ја мислим да је сувише рано, сер. (*пауза; одмери Црњанског*) Бојим се да још никог нема, сер.

ЦРЊАНСКИ: *(са усиљеним смешком)* Хвала Вам. Сачекаћу.

ВРАТАР: Може то и потрајати, ser. *(испод мишке вратар узима књигу налик великој брошури и пружа је Црњанском)* Да се мало забавите док чекате. “Situation vacant”. А можда се нађе и неко згодно место и за Вас, ser.

ЦРЊАНСКИ *(насумично, отварајући брошуру почиње да чита)*: Упражњена места! “Општина Бенбери тражи оџачара”.

ВРАТАР: Оппростите што Вас прекидам, али мислим да нисте добро прочитали. “Општина у Редингу тражи оџачара, а општина Бенбери тражи ветеринара”

ЦРЊАНСКИ *(проверава написано у брошури, чудећи се)*: Ви..?

ВРАТАР: Ја знам све. Напамет. Сваку страницу. А како и не бих. Ви сте, тачно 152. ове седмице, који тражи запослење. 152 нешто ми говори да ће то бити Ваш нови срећан број.

ЦРЊАНСКИ *(замишљено, као да гледа кроз вратара)*: Како би сад било лепо отићи у ветеринаре!

ВРАТАР *(благо подсмешљиво)*: Да. Лечити псе који су човеку верни. *(разнежено и у лажном заносу)* Предивно!

ЦРЊАНСКИ: Посећивати краве, које су тако мирне и имају тако бистре очи.

ВРАТАР: Хехе...зашто да не и то. Ето, 32. страна... у Бермингену, траже берберина, замислите... у једној берберници.

ЦРЊАНСКИ: Тамо је и зими свакако топло?

ВРАТАР: Свакако. Ложи се. Имају угљена. Ћерета се о свему и свачему.

ЦРЊАНСКИ: И сити су?

ВРАТАР: Како да не. Сити и још миришу на сапун. Стан уредно плаћају. На посао се иде у девет. Чај се пије у десет и по. Прекид почиње у дванаест и по, рад се наставља у један и по, чај се пије у три и по, а...

ЦРЊАНСКИ *(заврши реченицу коју је вратар дословце изговорио како стоји у брошури)*: ... А рад се завршава у пет...

ВРАТАР *(уз смех)*: ... и по!

ЦРЊАНСКИ: Ви сте неки комедијант!?

Пауза.

ВРАТАР: Ех, пристајем и на ту улогу, само ако је успела да нам иоле убије ово глуво време.

Тишина.

ВРАТАР (*ослушкујући кораке*): Чини ми се да господин Ридли наилази!

На сцени се појављује господин Ридли, надлежни за питање запослења расељених лица у Министарству рада у Лондону.

ВРАТАР: Ser Ридли, господин чека.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Зар већ? (*кратка пауза. Ридли одмери Црњанског*) Шта могу да учиним за Вас?

У току ове сцене, господин Ридли ће често поглед на брошуру „Situation vacant“ и занимати се око њих и тек површно слушати Црњанског.

ЦРЊАНСКИ: Господине Ридли, молим Вас да ме овај пут саслушате до краја. Ја сам већ покушавао да нађем запослење, али ме је сваки пут неки несрећни случај одвајао од тог посла, па сам зато био принуђен да га убрзо напустим.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Рекао бих да смо се већ сретали, зар не?

ЦРЊАНСКИ (*покушавајући да се осмехне*): Да. Ово је трећи пут како долазим у министарство рада!

ГОСПОДИН РИДЛИ: Жао ми је, али у томе, верујте ми, нисте усамљен случај. Шта сте радили до сада?

ЦРЊАНСКИ: Неко време сам провео у обућарској радњи “Hettlster and Sons” као административни службеник – књиговођа. У том подруму сам провео осамнаест месеци.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Чини ми се да се тога сећам. И шта се догодило, те више нисте тамо?

ЦРЊАНСКИ: Повредио сам ногу. Био сам принуђен да тражим одсуство са рада на једно краће време. Када сам се вратио, схватили су да им више нисам потребан.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Да, заиста, несрећан, тј. неподвижан случај. Даље?

ЦРЊАНСКИ: Моје следеће радно место је било разносач књига у књижари и библиотеци „Hatchards“ на Пикадилију.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Колико сте се тамо задржали?

ЦРЊАНСКИ: Тамо три.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Молим?

ЦРЊАНСКИ: Три месеца.

ГОСПОДИН РИДЛИ: И након та три месеца сте повредили руку?

Вратар се насмеје на ову господин Ридлијеву опаску.

ЦРЊАНСКИ (*са киселим, усиљеним смешком*): Не. Једноставно, тај посао је био претежак. Не због силних кофера књига које смо пртили по аутобусима, већ због понижења које сте дужни да подносите, свакодневно.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Понижења?

Црњански устајући.

ЦРЊАНСКИ: Видите...

Господин Ридли га зауставља.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Не морате устајати.

Црњански поново седа на свој кофер.

ЦРЊАНСКИ: Видите, нама је вожњу аутобусом плаћала књижара. Под условом да имате среће, уз тешки напор се пробијете кроз гужву и убаците свој кофер у удубљење за пртљаг...

ГОСПОДИН РИДЛИ: И у чему је проблем?

ЦРЊАНСКИ: У томе, што право да ли ће неког пустити да се вози са тим пртљагом, припада кондуктеркама, којих има више него мушкараца на аутобусима. Кад је леп дан, онда је лако, али када пада киша, не пуштају вас да уђете. А када то не пада у Лондону?

ГОСПОДИН РИДЛИ (*одсутно*): Мхм... А, шта бисте Ви уствари желели да радите?

ЦРЊАНСКИ: Било шта!

ГОСПОДИН РИДЛИ: Не бих баш рекао да је “било шта” најискренији одговор. Ви сте добили већ две добре прилике!

Пауза.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Чини ми се да не разумете у потпуности, колико расељених лица лута Лондоном, тражећи било какво запослење.

ЦРЊАНСКИ (*енергично*): Савршено разумем то. Али ја сам завршио и курс хотелијерства на лондонској трговачкој академији, као и студије спољне политике на лондонском универзитету. Знам језике. Могао бих...

ГОСПОДИН РИДЛИ (*прекида Црњанског*): Не морате устајати. Само сталожено, молим Вас. Чиме сте се бавили пре доласка у Енглеску?

ЦРЊАНСКИ: Био сам у дипломатској служби у Берлину и Риму, као аташе за штампу Краљевине Југославије.

Краћа пауза.

ГОСПОДИН РИДЛИ (*проматра Црњанског*): Занимљиво. Хммм... Дакле и писали сте понешто?

ЦРЊАНСКИ (*болно презриво*): Да. Понешто.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Ето решења, зашто не почнете мало озбиљније да пишете?

Краћа пауза.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Наравно под псеудонимом. Уз доброг коректора, Ваше текстове или чак и читаве књиге би могао да потписује и неко други. Данас је то у моди!

ЦРЊАНСКИ (*намриштено и јетко*): На шта Ви циљате?

ГОСПОДИН РИДЛИ: На једно ново занимање. Ghost writer!

ЦРЊАНСКИ: Писац дух?

ГОСПОДИН РИДЛИ: Тако је. А дело је и даље практично Ваше. Размислите. На крају крајева, само дело је битно.

Пауза.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Како вам је име?

ЦРЊАНСКИ (*обуздавајући срибу*): Милош Црњански.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Поновите, молим Вас.

ЦРЊАНСКИ: Црњански Милош

ГОСПОДИН РИДЛИ (*са немоћним одглумљеним смехом, узвикујући*): Такво име је просто немогуће. Немогуће! Од свих словенских имена које сам чуо, Ваше ми звучи најстрашније!

Пауза.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Први посао који морате под хитно да обавите, како бисте добили било какав други, озбиљнији посао, јесте да заборавите на тог Цернанског!

Кратка пауза.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Или, бар да га некако припитомите. Рецимо... (*са великим напором покушавајући да изговори презиме*) Цр...нан...Ски...Ми...лос. Мил...Цер...СЕР МИЛ! Ето га! (*спелијући слово по слово*) ЕС...И...АР... ЕМ...АЈ...ЕЛ...

Краћа пауза.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Господине Мил, саслушао сам Вас и желим Вам сваки успех. Ако се укаже неко погодно место, обавестићемо Вас. (*обраћајући се вратару*) Испратите господина Мила.

Црњански полази, Ридли га при поласку зауставља.

ГОСПОДИН РИДЛИ: ... Да, и још нешто. Немојте више помињати Ваше везе са Краљевином Југославијом!

ЦРЊАНСКИ (*презриво*): Још један пријатељски савет са Ваше стране?!

ГОСПОДИН РИДЛИ: Тачно, господине Мил. На крају крајева, за све је крив искључиво Краљ Петар. Он се, легално одрекао власти у корист Тита. Британија сада није у обавези, ни у ком случају, да збрине његове дипломате у Лондону. И ово није питање политике, већ само акт моје добре воље!

ЦРЊАНСКИ (*надајући у ватру*): Немате Ви појма о политици. Такву политику може да води свака будала. Ја стојим ту где сам одувек и био. Као јутарња звезда. Свет је велик и подељен реком Манзањарес. Постоје хуље на обе стране, то је све! Никада се нећу одрећи своје земље. Ни оне прошле, ни ове садашње, ма како се она звала. И никада свога имена, ма како оно одјекивало у Вашем истанчаном уху!

ГОСПОДИН РИДЛИ: Ваша ствар. Молим Вас, идите!

ЦРЊАНСКИ: (*крене ка излазу, па на тренутак застане*) Имам и ја за Вас један савет господине Рид. Остани свој и научи како да умреш!! То је све и једино што ти је потребно у животу. Збогом!!!

Црњански одлази са сцене.

ВРАТАР (*обраћа се господину Ридлију*): Време је за чај.

ГОСПОДИН РИДЛИ: Зар већ?

Одлазе са сцене. Промене штимунга. Готово цела сцена се замрачује сем једног острва на просцењу.

Појављује се Црњански на просценијуму. Оваква његова позиција на сцени треба да симболише ивицу амбиса над којом је писац. Требало би да симболички представи помисао о самоубиству.

ЦРЊАНСКИ: Шта је оно њихов Шекспир рекао о људском животу? „Живот је прича коју бунца неки идиот“. Нас држи у својој шапи, сад, један безмерни идиот. Лондон... Бунца... Свира... Тресе се... Жури... Звони... Труби... Корача, корача. Иде горе - доле у лифту. Ваљало би га отрести са рамена. Све отрести. Требало би учинити крај свему. Што пре. Све отрести.

Црњански баци поглед на платформу, она се у том тренутку осветљава. Црњански се пење на платформу која симболизује мост над реком Темзом. Све више се приближава огради моста.

ЦРЊАНСКИ: Остани свој и научи како да умреш, то је све и једино што је потребно у животу!

У овом тренутку се чује глас Виде Црњански из off-а.

ВИДА ЦРЊАНСКИ (*усхићено*): Вољени мој Шин Шине. Стигло је писмо из Југославије. Поново ће те штампати. Враћамо се на Итаку!!!

ЕПИЛОГ

Сцена се замрачује. Промена штимунга. У завршној сцени епилога требало би користити јаче осветљење и топлије филтере, како би се створио утисак нове наде у животу писца и створила атмосфера скидања великог терета са његових плећа. Са истог места на ком смо га затекли на крају трећег чина, Црњански проговара прву и последњу строфу „Ламента над Београдом“.

ЦРЊАНСКИ: Јан Мајен и мој Срем,
Парис, моји мртви другови, трешње у Кини,
привиђају ми се још, док овде ћутим, бдим, и мрем
и лежим, хладан, као на пепелу клада.
Само, то више и нисмо ми, живот, а ни звезде,
него нека чудовишта, полипи, делфини,
што се тумбају преко нас, и плове, и језде,
и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.“
А вичу и руско „ничево“ -
и шпанско „nada“.

Ти, међутим, сјаш, и сад, кроз сан мој тавни,
кроз безброј суза наших, вечан, у мрак, и прах.
Крв твоја ко роса пала је на равни,
ко некад, да хлади толиких самртнички дах.
Грлим још једном, на Твој камен стрми,
и Тебе, и Саву, и Твој Дунав тром.
Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми!
Име Твоје, као из ведрог неба гром.
А кад и мени одбије час стари сахат Твој,
то име ће бити последњи шапат мој.

На сцену ће прво ступити Случај комедијант, а затим и један за другим и остали ликови.

КОМЕДИЈАНТ: Време је, господине Црњански.

ЦРЊАНСКИ: Прошло је.

КОМЕДИЈАНТ: Ја верујем да тек почиње. *(показујући према публици)* Погледајте само.

ЦРЊАНСКИ: Све је било узалуд.

РАТНИ ДРУГ *(остављајући свеску из првог чина на платформу)*: Све је имало смисла. И јесен и живот. *(одлази са сцене)*.

ЦРЊАНСКИ: Нећемо се више сретати?

КОМЕДИЈАНТ: И моја улога је завршена. *(одлази са сцене)*.

ПИЈЕ ДЕ ВАЛМОРАНА *(остављајући бисерну огрлицу на платформу)*: Таквог сапутника, као што сте Ви, тешко да ће ико икада срести. *(одлази са сцене)*

ЦРЊАНСКИ: Куцнуо је, дакле, и онај час да као и код Гетеа изађу мртви и поклоне се публици. И морти...

ВИДА *(са јастуком у руци)*: Да, време је.

ЦРЊАНСКИ: Године ће пролазити. Ко би могао набројати тице, које се селе, или сунчане зраке, које Сунце сели, са истока на запад, и са севера на југ. Године и сад пролазе. Лето прође и лишће жуто опада, а затим све завеје снег.

ВИДА ЦРЊАНСКИ *(спуштајући болнички јастук на платформу)*: Хвала ти за овај величанствени сан, мој Шин Шине. *(одлази са сцене)*.

ЦРЊАНСКИ: Било је сеоба и биће их вечно, као и порођаја који ће се наставити. Има сеоба, смрти нема!!!

Сцена се полако замрачује.

– КРАЈ –

Биографија аутора

Ђорђе Марковић рођен је 14.05.1983. године у Лозници. Дипломирао је Глуму 2006. године на Факултету драмских уметности у класи проф. др Владимира Јевтовића. Добио је награду Мата Милошевић (2006. год.) као најбољи студент Глуме своје генерације као и награду Др Бранивој Ђорђевић за најбољег студента Дикције. Од 2020. године запослен је на Факултету драмских уметности на катедри Глуме, као стручни сарадник на предмету Дикција.

Позоришне улоге:

1. Женидба и удадба (улога Младожења), режија Филип Гринвалд, Факултет драмских уметности, Београд, 2004.
2. Аналфабета (улога Начелник), режија Ивана Војт, Факултет драмских уметности, Београд, 2008.
3. Један од осам милиона начина да умрете у Србији (улога Милан), режија Иван Вуковић, Факултет драмских уметности, Београд, 2008.
4. Аудиција (улога Алберт), режија Владимир Јевтовић, Факултет драмских уметности, Београд, 2004.
5. Лекција (улога Професор), режија Владимир Јевтовић, Позориште ДАДОВ, Београд, 2005.
6. Принц Жаба (улога слуга Бил), режија Ана Томовић, Позориште ДАДОВ, Београд, 2005.
7. У потрази за изгубљеним временом (улога Пеца), режија Предраг Штрбац, Позориште ДАДОВ, Београд, 2008.
8. Госпођица Јулија (улога Жан), режија Јовица Павић, Позориште ДАДОВ, Београд, 2005.
9. Плес ситних демона (улога Бата), режија Милан Нешковић, Позориште ДАДОВ, Београд, 2010.
10. Боље јести колаче него мушкарце (улога Мирослав), режија Александар Волић, Позориште ДАДОВ, Београд, 2011.
11. Оркестар Титаник (улога Хари), режија Предраг Ејдус, Позориште ДАДОВ, Београд, 2010.
12. Брод љубави (улога Василе), режија Дарко Бајић, Звездара театар, Београд, 2006.

13. Доктор Шустер (улога Лола), режија Душан Ковачевић, Звездара театар, Београд, 2001.
14. Мајстор и Маргарита (улога Левиј Матеј), режија Бошко Ђорђевић, Звездара театар, Београд, 2008.
15. У мочвари (улога млади Ден), режија Егон Савин, Југословенско драмско позориште, Београд, 2009.
16. Записи из подземља (улога Симонов), режија Ана Ђорђевић, Југословенско драмско позориште, Београд, 2010.
17. Бен (улога Вања), режија Милан Нешковић, Београдско драмско позориште, Београд, 2011.
18. Амерички бизон (улога Боби), режија Владимир Јевтовић, Установа културе „Вук Стефановић Караџић“, Београд, 2006.
19. Малограђанска свадба (улога Младожења), режија Ана Вучелић, Установа културе „Вук Стефановић Караџић“, Београд, 2015.
20. Трамвај звани самоћа (улога путник), режија Стеван Бодрожа, Установа културе „Вук Стефановић Караџић“, Београд, 2017.
21. Плућање (улога Енди), дипломска представа ФДУ, Културни центар Раковица, Београд, 2010.
22. Чудо у Поскоковој драги (улога Ратко), режија Снежана Тришић, Народно позориште Суботица, Суботица, 2012.
23. Три украдена романа (улога Инспектор Никола Васић), режија Филип Марковиновић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2012.
24. Зеко, зеко (улога Жак), режија Александар Божина, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2013.
25. Мирандолина (улога Витез), режија Катја Пеган, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2013.
26. Носорог (улога Жан), режија Снежана Тришић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2014.
27. Каубоји (улога Иван Шевић), режија Кокан Младеновић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2014.
28. Мурлин Мурло (улога Алекса), режија Бобан Скерлић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2015.
29. Мрешћење шарана (улога Васа Вучуровић), режија Јовица Павић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2015.

30. Ждрело (улога Баштован), режија Снежана Тришић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2016.
31. Сумњиво лице (улога Вића), режија Југ Радивојвић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2019.
32. Буба у уху (улога Турнел), режија Петар Јовановић, Народно позориште Кикинда, Кикинда, 2019.
33. Трезнилиште (улога Максим), режија Стеван Бодрожа, Народно позориште Кикинда, Књажевско-српски театар, Крагујевац, Установа културе „Вук Стефановић Караџић“, Београд, 2017.
34. Српска лајка (улога Раде), режија Марко Ђурић, Народно позориште Београд и Народно позориште Кикинда, 2016.
35. И сваки пут као да је први (улога Хаџи Риста, Сарош, Калуђер), режија Јована Томић, Крушевачко позориште, Крушевац, 2018.
36. Лепотица Линејна (улоге Пако Дули), режија Милош Јагодић, Крушевачко позориште, Крушевац, 2018.
37. Оливера, кћи Миличина (улоге султан Бајазит), режија Владимир Попадић, Крушевачко позориште, Крушевац, 2019.
38. Калигула (улога Хеликон), режија Снежана Тришић, Народно позориште, Београд, 2020.

Филмске улоге:

1. Читуља за Ескобара (улога Лаза), режија Милорад Милинковић, PFI Studios, Београд, 2008.
2. Практичан водич кроз Београд са певањем и плакањем (улога затвореник), режија Бојан Вулетић, Art and Popcorn, Београд, 2011.
3. Бора под окупацијом (улога Мане Тртица), режија Миливоје Милојевић, Радио телевизија Србије, Београд, 2006.
4. Панта Драшкић, цена части (улога Панта Драшкић), режија Петар Ристовски, Радио телевизија Србије, Београд, 2015.
5. Шешир професора Косте Вујића (улога Адвокат), режија Здравко Шотра, Радио телевизија Србије, Београд, 2012.
6. Балканска међа (улога Момак у кафани), режија Andrey Volgin, Upgrade Vision, Bless Film, Archangel Studios, Београд, 2019.

Телевизијске улоге:

1. Љубав и мржња (улога Коста), режија Слободан Шуљагић, РТВ Пинк, Београд, 2007.
2. Позориште у кући (улога Курир), режија Мирослав Лекић, Радио телевизија Србије, Београд, 2007.
3. Ближњи (улога Инспектор), режија Миливоје Милојевић, Радио телевизија Србије, Београд, 2008.
4. Последња аудијенција (улога Новинар у Скупштини), режија Ђорђе Кадијевић, Радио телевизија Србије, Београд, 2008.
5. Бела лађа 3 (улога Давидовић), режија Михаило Вукобратовић, Радио телевизија Србије, Кошутњак филм, Београд, 2010.
6. Грех њене мајке (улога Радојица), режија Здравко Шотра, Кошутњак филм, Београд, 2010.
7. Куку, Васа (улога Ђура шармер), режија Слободан Шуљагић, РТВ Пинк, Београд, 2010.
8. Село гори, а баба се чешља (улога Таксиста), режија Радош Бајић, Contrast Studios, Београд, 2010.
9. Непобедиво срце (улога доктор), режија Здравко Шотра, Кошутњак филм, Београд, 2011.
10. Новајлија (улога Полицијски официр), режија Kai Barry, Dominion Pictures, Београд, 2015.
11. Зачарани (улога војник Марко), режија Юрий Суходолский, Единая Медиа Група, Москва, 2015.
12. Први сервис (улога Здравко Љиљак), режија Жива Станојевић, Вреле гуме, Нови Сад, 2016.
13. Убице мог оца (улога Полицајац стражар), режија Предраг Антонијевић, Радио телевизија Србије, Work in Progress, Београд, 2016.
14. Сумњива лица (улога Агент за некретнине), режија Душан Милић, Радио телевизија Србије, Београд, 2016/2017.
15. Сенке над Балканом (улога Официр Александар), режија Драган Бјелогрић, Радио телевизија Србије, Кобра филм, Београд, 2017.
16. Народно позориште у 10 чинова (улога Драгољуб Сотировић и Краљевић Марко), режија Мишко Милојевић, Радио телевизија Србије, Београд, 2018.

17. Војна академија 4 (улога наставник Жељко), режија Дејан Зечевић, Ниро Про, Радио телевизија Србије, Београд, 2018.
18. Краљ Петар I (улога потпоручник Медовић), режија Петар Ристовски, Zillion film, Београд, 2019.
19. Далеко је Холивуд (улога Недељко), режија Милош Петричић, Миљан Давидовић, Cinnamon film, Београд, 2019.
20. Шифра Деспот (улога Деспот), режија Радош Бајић, Дејан Зечевић, Contrast Studios, Београд, 2018/2019.
21. Војна академија 5 (улога Поручник Соколов), режија Дејан Зечевић, Ниро Про, Радио телевизија Србије, Београд, 2020.
22. Бранилац (улога Тома Фила), режија Јелена Светличкић, Радио телевизија Србије, Београд, 2021.
23. 12 речи (улога Новаковић), режија Јелена Столица, Public Film, ТВ Суперстар, Телеком Србија, Београд, 2020.

Поставка говора у представама:

1. Mous Fuckersi, текст Алмир Имширевић, режија Стеван Бодрожа, Босанско народно позориште Зеница, Зеница, 2013.
2. Трезнилиште, текст Николај Кољада, режија Стеван Бодрожа, Народна позоришта Кикинда, Кикинда и Установа културе „Вук Стефановић Караџић“, Београд, 2017.
3. За сада је све ОК, текст Наташа Рајковић, режија Снежана Тришић, Крушевачко позориште, Крушевац, 2021.
4. Бања Лука, текст Никола Пејаковић, Тања Шљивар, Армина Галијаш, Лана Басташић и Вида Давидовић, режија Никола Бундало, Градско позориште Јазавац, Бања Лука, 2021.
5. Црна овца, текст Вида Давидовић, режија Снежана Тришић, Краљевачко позориште, Краљево, 2022.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ђорђе Марковић

број индекса 11/2020

Изјављујем,

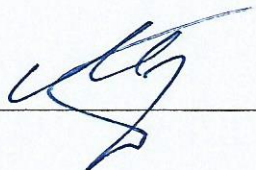
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Симфонија Црњански - драмски потенцијал језика Милоша Црњанског као полигон за
развој говорне вештине глумца

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 6.2.2023. године



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Ђорђе Марковић

Број индекса 11/2020

Докторски студијски програм Докторске студије - драмске и аудиовизуелне уметности

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Симфонија Црњански - драмски потенцијал језика Милоша Црњанског као полигон за развој говорне вештине глумца

Ментор: др Дијана Марковић, редовни професор

Коментор: др ум. Срђан Карановић, редовни професор

Потписани (име и презиме аутора) Ђорђе Марковић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 6.2.2023. године



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Симфонија Црњански - драмски потенцијал језика Милоша Црњанског као полигон за
развој говорне вештине глумца

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 6.2.2023. године

Потпис докторанда

