

Boris Liješević

RAD NA DRAMATIZACIJI I INSCENACIJI PUŠKINOVOG ROMANA *EVGENIJE ONJEGIN* U POZORIŠTU MLADIH U NOVOM SADU

Apstrakt: Postavljanje romana u stihovima *Evgenije Onjegin* na scenu stavlja autore pred niz izazova, među kojima su razumijevanje istorijskih okolnosti, tumačenje nedovoljno preciznih termina, kombinovanje stiha i prozne replike kako bi se zadržao ili makar naznačio duh lirskog romana u stihovima. Glavni izazovi su bili uspostavljanje kontinuiteta radnje, što za pisca ne mora da bude nužnost, dok autorima predstave kontinuitet radnje postaje uslov rada, potom pronalaženje jezika kojim junaci govore, odnosno pitanje da li junaci govore u stihu ili prozno strukturiranom dramskom replikom. Trebalo je pronaći i scen-ski ekvivalent za složene dinamične scene Tatjaninog imendana. Najveći izazov bilo je pronalaženje scenskog oblika za onirične prizore Tatjaninog sna, jezive atmosfere u kojoj se pojavljuju zvijeri, kosturi, paukovi, sna u kome se najavljuje smrt Lenskog i buduća Tatjanina patnja. Velika pomoć u tom radu došla je od prof. dr Tanje Popović, koja je svoje posvećenje Puškinu i naročito *Evgeniju Onjeginu* stavila u službu predstave.

Ključne reči: Puškin, Tanja Popović, *Evgenije Onjegin*, inscenacija, dramatizacija, Mocart, „Voi che sapete“

Rad na inscenaciji Puškinovog romana *Evgenije Onjegin* u Pozorištu mladih u Novom Sadu bio je povod da upoznam prof. dr Tanju Popović. Razumijevanje Puškinovog djela podrazumijeva poznavanje ruskog narodnog života prve polovine XIX vijeka, istorijskih okolnosti, konteksta, Puškinove biografije, skrivenih značenja, aluzija... Grandison, Ričardson, Lovlas, Fonvizin, gatke, bajalice, narodne pjesme samo su neke značajke u raskošnim svjetovima Puškinovih junaka, koji duboko osjećaju, maštaju, sanjaju, gataju, mnogo toga kriju, a malo otkrivaju. Roman sa malo događaja, a mnogo doživljaja utoliko je bio teži i neprohodniji za dramatizaciju koju je radio Fedor Šili i predstavu koju će režirati autor ovog teksta.

Prof. dr Tanju Popović gledao sam u emisiji Agape.¹ Govorila je o Puškinu i preko zajedničkog prijatelja zamolio sam je za stručnu pomoć.

Već poslije nekoliko dana održala nam je u pozorištu predavanje: slikovito, blisko, raskošno, dinamično, uzbudljivo, pristupačno, duhovito. Birajući samo ono što je glumcima potrebno, dočarala nam je socijalne i društvene prilike u kojima je Puškin stvarao ovo djelo. Govorila je o položaju robova na vlastelinskim imanjima, sa osvrtom na ustaljenu, a pogrešnu naviku upotrebe turcizma 'spahija', umjesto termina 'vlastelin'. Iznosila je detalje o Puškinovom životu u kojima on liči na svog junaka. Otkrila nam je i Puškinovu omiljenu ariju „Voi che sapete” iz Mocartove opere *Figarova ženidba*, koja će u finalnoj fazi procesa rada na predstavi odigrati ključnu ulogu.

U sjećanje na dragu profesoricu, prijateljicu i saradnicu, bavićemo se problemima prevođenja Puškinovog djela u njegov scenski oblik, čemu je ona bitno doprinijela.

Roman u stihovima *Evgenije Onjegin* Puškin je pisao dugi vremenski period i tu leži razlog odsustva konzistentnosti i koherentnosti glavnog junaka. To je čest slučaj sa djelima pisanim tokom više decenija ili pak u različitim piščevim životnim etapama. Tako Geteov *Faust* u prvoj sceni ima oko 30 godina – „deset već leta ovako hodam / i učenike za nos vodam” (Gete 1997: 19) – dok u sceni koja će naknadno ući nekih 25–30 godina kasnije, „Veštičija kuhinja”, Mefisto kaže vještici da Faustu skine polovinu godina, te Faust postaje tridesetogodišnjak, što znači da u toj sceni (koja hronološki dolazi samo nekoliko dana poslije prve scene) ima već oko 60 godina.

Evgenije Onjegin se od prve do poslednje glave mijenja toliko kao da se radi o nekom sasvim drugom junaku.

Piščeva neusredsređenost na radnju, odnosno pjesničko odsustvo obaveze da kontinuirano razvija radnju, nedinamičnost, spora ekspoziција, problemi su koji otežavaju dramatizaciju. Takođe, potrebno je pri prevođenju u dramsku formu ne izgubiti Puškinov lirizam i poeziju, ali i naći rješenje za mnoge složene scene koje bi bile pogodnije za film nego za pozorište. Najtežom se činila scena Tatjaninog sna uoči njenog imendana.

Prilikom postavljanja proznog ili poetskog komada na pozornicu važi jedna pomalo i anegdotska rečenica: *Od pisca se mora otići da bi mu se vratilo*. Ili njena nešto radikalnija inačica: *Djelo je potrebno srušiti da bi se u novoj formi ponovo izgradilo*. Književno djelo, dakle, mora na sceni dobiti novu formu i oblik, inače će ostati uprizorena literatura bez scen-

1 Videti: Emisija „Agape – Aleksandar Gajšek”, razgovor sa prof. dr Tanjom Popović, 5.10.2014, Studio B. <https://www.youtube.com/watch?v=J6o0q2v5bpU>

skog, pa čak i društvenog razloga za njegovu scensku postavku. Dramatičnost i uzbudljivost literature ne smiju biti jedini razlog za scensko uprizorenje.

Tako dolazimo do paradoksa da što je književno djelo teže za inscenaciju utoliko više traži od autora da iznalazi rješenja van njega, da gradi oblik koji djelo ne nudi ili ga nudi samo kao skrivenu mogućnost, ali koji podržava njegovu suštinu, odnosno prenosi je u drugi medij.

Roman ne zavisi od dramske radnje, dok pozorište bez nje ne postoji. Mnogi su primjeri gdje poetsko određenje i dramski zahtjevi u *Evgeniju Onjeginu* ulaze u određenu dijalektiku.

Jedan od najočitijih primjera dijalektičkog odnosa između književnog i scenskog djela je sam početak. U prvoj glavi Onjegin hita bolesnom stricu, pripremajući tužno lice i uzdahe, a očekujući bogato nasljedstvo. Strica zatiče mrtvog na stolu, okruženog prijateljima. Stric je, vjerujemo, samo povod da se Onjegin dovede u selo gdje će sresti Tatjanu i Lenskog. Međutim, učinilo nam se da motiv Onjeginovog dolaska u selo traži veću pažnju, a ujedno nudi i neke zanimljive scenske mogućnosti.

Kad se otvori zavjesa, zatičemo strica i seljane koji ga uz pjesmu dovoze na sankama, a potom ga oblače i briju dok on uživa u njihovoj pažnji. Mada iz romana znamo da Onjegin ne zatiče strica živog, u predstavi se oni susreću i pozdravljaju, sve dok ga stric ne pozove na sahranu:

Onjegin: Čiju?

Stric: Moju.

Onjegin: Tvoju?

Stric: Da.

Onjegin: Umro si?

Stric: Da.

Onjegin: O, hvala Bogu.

Stric: Da?

Onjegin: Oprosti, striče. Ali sve vreme u kočiji razmišljam kako mora biti dosadno brinuti o bolesniku.

Stric: E pa, ne moraš brinuti. Mrtav sam. Moram da idem. Čekaju me. Ispratićeš me?

Onjegin: Radije ne.

Stric: Sahrane ti dosađuju?

Onjegin: Prilično.

Stric: Ah, nepopravljiv si! Zbogom, Evgenije.

Onjegin: Zbogom, striče. Počivaj u miru.

Stric: Hvala ti.

(*Evgenije Onjegin*, red. Boris Liješević,
Novi Sad: Pozorište mladih, 2017)

Tako na scenski zanimljiv način dolazimo do suštine: Onjegin ipak ne zatiče strica u životu, a iskorišćena je mogućnost njihovog scenskog susreta.

Već u prvoj sceni nameće se ključno pitanje: da li junaci govore u prozi ili stihu? Dakle, kako tretirati dijalog u dramatizaciji romana jedinstvenog po stihu i puškinskoj strofi? Prirodno bi bilo zadržati stih, međutim, dijaloga u romanu nema onoliko koliko je potrebno da bi stih postao osnovno sredstvo komunikacije među likovima. Zato je bilo potrebno pribjeći drugom sredstvu.

Pretvaranje pripovjednih djelova u govorne, odnosno u dijalog može dovesti do usiljenih i neprirodnih replika. Rečenicu pripovjedača pretvoriti u repliku znači promijeniti joj namjenu, izvor i motiv. Ravnoopravno kombinovanje dramske, odnosno prozne replike, sa poetskom replikom u stihu, može još glasnije ukazati na problem.

Branko Pleša, autor dramatizacije i reditelj predstave koja je izvedena u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu 2000. godine, za svoju dramatizaciju sam je pisao nove replike u stihovima, imitirajući Puškinov stil. Mi smo se odlučili za prozni dijalog, kojim, iako se gubi lirski atmosfera, dobija se na uvjerljivosti dramske situacije. A originalne Puškinove stihove koristili smo gdje god je to bilo moguće, recimo kao zdravicu. Tako Lenski na večeri kod Onjegina daje prednost crnom bordoskom vinu nad šampanjcem i na licu mjesta tvori stihove koji u romanu pripadaju pripovjedaču.

Al' ti si, *bordo*, sličan drugu,
 koji je svud i uvek rad
 da pomogne kad dođe jad
 u bedi da razagna tugu
 i dokonost da s nama deli.
 Nek živi *bordo*, drug naš vreli!
 (Puškin 1968: 80)

Na ovaj način stih neprimjetno ulazi kao dio situacije i pijane slavljeničke atmosfere.

Puškinove stihove koristili smo i kao pjesmu koju Lenski piše Olgi.

Lenski i Olga, u vrtu na sankama, igraju šah.
Olga: Vladimire, pojeo si svog konja.
Lenski vuče sanke i njišti kao konj. Oboje padaju.

(*Evgenije Onjegin*, red. Boris Liješević,
 Novi Sad: Pozorište mladih, 2017)

Lenski recituje pripovjedačke stihove, kao da je to pjesma koju je napisao Olgi:

Uvek je skromna, uvek vredna
i vesela ko jutro bila;
ko pesnikov je život čedna,
ko poljubac je bila mila.
Kose joj behu boje lana,
oči ko plavo nebo dana,
pokreti gipki, a struk loman...
al' uzmite ma koji roman
i naći ćete sazdan verno
I Olgin portret. On je mio
i drag je meni nekad bio.
(Puškin 1968: 37)

Olga: Šah-mat.
(*Evgenije Onjegin*, red. Boris Liješević, Novi Sad:
Pozorište mladih, 2017)

Lenski i njegova pjesnička priroda pokazuju se kao dobar način da sam Puškin kroz njega direktno progovori, te da cijelu atmosferu oboji lirizmom.

Tatjana najavljuje Olgi da će vjerovatno imati gosta jer je mačak skočio na peć. Ona Puškinov stih izgovara *kao narodnu poslovicu*: znaš kako kažu, „ako mačak na peć skoči, ako prede il' se mije, onda više sumnje nije, gost će doći...” (*Evgenije Onjegin*, red. Boris Liješević, Novi Sad: Pozorište mladih, 2017).

Puškinove stihove smo koristili i kao momenat otuđenja ili začudnosti, koji omogućava da se promijeni perspektiva, te da glumac iz lika i situacije na trenutak izađe i izgovori neki stih koji objašnjava stanje ili emociju...

Poslije prve posjete Larinima, vraćaju se kući kočijama, Onjegin se ironično izražava o Olgi, simpatiji Lenskog. Poredi je sa Van Dajkovom Madonom ili glupim mesecom na vidiku.

Lenski tada izlazi iz lika i uloge i kaže publici:
Vladimir nešto suho reče
i čutao je celo veče.
(Puškin 1968: 47)

Stvarajući dramski narativni tok, nužno se moralo opredijeliti za nekoliko likova koji će biti stubovi priče. Neki likovi su tako u dramatizaciji Fedora Šilija i režiji autora ovog teksta morali da zaigraju više nego kod Puškina.

Lenski i Olga postaju okruženje koje omogućava da se drama između Onjegina i Tatjane odvija, teren na kojem se dešava jedna druga

ljubav, i stoga dobijaju na važnosti. Lenski postaje istinski tragički junak, izgubivši život koji mu oduzima prijatelj. Time dobija empatiju publike, kao i status nosioca identifikacije i katarze. Njegova smrt je, takođe, data u stihovima koje on izgovara o sebi, odnosno glumac ih izgovara o svom liku i tako sjedinjuje i distancirano pripovijedanje i poeziju, te postiže neku vrstu poetskog Verfremdungs-efekta². Osim toga, stvara se asocijacija na prisustvo Puškina u liku Lenskog, kao i na sudbinu koja će ga zadesiti koju godinu kasnije.

Pošto je Onjegin stigao na dogovoreno mjesto, donose se pištolji. Onjegin uzima jedan pištolj, Lenski drugi. Potom odbrojavaju korake. Onjegin i Lenski staju okrenuti jedan drugom.

Lenski (publici):
Onjegin utom pucao je...
Sudnji je čas i pesnik jadni
ispušta nemo pištolj hladni. [...]
i pada. [...]
probilo grudi tvrdo tane, [...]
i pušila se krv iz rane.

Obuzet naglo jezmom hladnom
Onjegin hita Lenskom jadnom,
gleda ga, zove... al' ne вреди:
pesnika nema. Već se stišo.
Pre vremena u grob je sišo [...]

Doskora na dnu srca toga
još nadahnuća behu mnoga,
mržnja i ljubav tu se krila,
život je ključo, krv je vrila! [...]

Pun bola što mu srce pije,
stežući pištolj što ga peče,
u Lenskog gleda Evgenije.
„Šta ćeš, ubijen“ – sused reče.
Ubijen! ... Strašnom reči zgromljen,
[Onjegin ostaje] sam drhtav i slomljen.

(Puškin 1968: 111–113)

Lenski sedne na sanke. Onjegin i Stepan odlaze. Zarecki vuče mrtvog Lenskog na saonicama i odlazi.

2 Videti: <https://gesehenundwerden.com/bertolt-brecht/>

Od prve scene u kojoj mrtvi stric dolazi i odlazi na sankama, sanke se pojavljuju kao prevozno sredstvo u drugi svijet.

Zarecki je jedan od junaka koji dobija mnogo više prostora nego u romanu. Puškin ga uvodi na polovini šeste glave, živo ga predstavi u par strofa i poslije šeste glave ga više ne pominje. U predstavi Zarecki postaje zloslutnik koji se hrani sukobom, ubistvom, smrću. Mada Puškin kaže da je Onjegin voleo da sluša Zareckog, u našoj predstavi, od Onjeginovog dolaska u selo Zarecki ga prezire zbog novotarija koje uvodi, mode, nepristupačnosti, i potajno želi njegovu smrt. Dakle, Zarecki u sebi sažima kolektivni lik seljana negativno raspoloženih prema Onjeginu.

Zarecki u dvoboju vidi mogućnost da se riješi Onjegina. Mada u romanu nije prisutan na imendan, kod nas je on jedna od zvanica i čak prisustvuje sukobu oko Olge između Lenskog i Onjegina. Lenski ga iste večeri poziva za sekundanta, a sutradan ujutru, kad Onjegin kasni jer se uspavao, on ne dozvoljava Lenskom da ode i proglasi sebe pobjednikom, već insistira da ostanu i sačekaju Onjegina kako bi se dvoboj ipak dogodio. Svoju ulogu Zarecki završava tako što mrtvog Lenskog stavlja na saonice i zadovoljno odlazi.

Mnoge scene u romanu dobiju jedva stih, a u dramatizaciji i u predstavi postaju neophodne razrađene scene. Prva posjeta Lenskog i Onjegina Larinima u romanu ima tek par riječi: „Hajdemo. Lete droške njine. Pojaviše se“ (Puškin 1968: 46). U poslednjoj rečenici krije se prvi susret Tatjane i Onjegina, bez čega predstava ne postoji.

Ovo je jedan od krucijalnih primjera kada različiti mediji traže različit pristup sadržaju. Što je za roman nevažno, za pozornicu je koska bez koje skelet radnje ne može da bude sastavljen. Slično je i sa likovima. Tek uzgred se pominje Onjeginov sluga kojeg on dovodi na dvoboj kao sekundanta i time izaziva gnijev Zareckog. U drami novi lik se ne može pojaviti prvi put u trenutku napetosti i pomjerati pažnju sa kulminacije. Dakle, u predstavi je bitan ishod dvoboja i nema mjesta za nove likove, što u romanu nije slučaj. Potrebno je slugu uvesti ranije i napraviti od njega lik. Tražeći kada sluga može da uđe, sjećamo se da Onjeginu, u drugoj glavi, slugu dovode ždrepcu na zadnji trem, kako bi izbjegao neželjene goste. Kod nas je to taj isti sluga, onaj koga Onjegin poslije stričeve smrti nasleđuje sa kućom i koji postaje njegov pratilac. Sluga će biti svjedok svih Onjeginovih tajni i djela. U odsudnom momentu, neposredno uoči dvoboja, kroz odbrojanje Zareckog, sluga izgovara 28. strofu šeste glave, pokušavajući da spreči dvoboj:

Neprijatelji! Zar je davno
puteve [vaše] krv razvela?
Zar [niste] sve doskoro javno
delili odmor, misli, dela

i trpezu i čase nada?
 Ko protivnici sada
 lagano [...] jedan drugom [...]
 [spremate] smrt i grobno polje...
 [...] nasmej[te] se, [bolje] sada,
 pre no što jedan od [vas] strada
 i razid[ite] se drage volje.
 Al' divlje se sve mržnje [vaše]
 od lažnog stida danas plaše.
 (Puškin 1968: 110)

Taj isti sluga postaje ključar Onjeginovog doma poslije dvoboja i bijega, onaj koji otključava kuću Tatjani i pušta je da pregleda Onjeginovu zaostavštinu, dok je u romanu to ključarka Anisa. Sve te pomoćne funkcije slile su se u ovog slugu, koji je dobio svoj poseban scenski život i veoma važnu ulogu.

Nepremostiva prepreka bio je Tatjanin san. Epizoda koju je teško izostaviti, a još teže prikazati. Noć uoči imendana, Tatjana sanja utvare, kosture, životinje, insekte, paukove, kako u šumskoj kući sjede sa Onjeginom za stolom i goste se. A Onjegin, kao vođa sablasnog čopora i protagonista *dance macabre*-a, primjećuje Tatjanu i uvodi je da sedne za sto. Pitanje je bilo: kako prikazati te utvare a da ne izgledaju naivno? Rješenje je došlo iz Puškinove omiljene arije „Voi che sapete“ na koju nam je ukazala prof. Popović.

Pustili smo na probi tu ariju, a glumci su krenuli u svom tijelu da proizvode pokrete pomenutih utvara. Kontrast jezivog mizanscena i divne Mocartove muzike stvarao je neku zloslutnost, košmar. U sceni su učestvovali svi glumci koji su se do tada pojavljivali u ulogama Larine, dade, Zareckog, Trikea, ujaka, služavki... Ali, ne mijenjajući kostime, odnosno ne uzimajući kostime utvara i životinja, već u svojim osnovnim likovima, počeli su da se izobražavaju u zvijeri koje prijete Tatjani koja se grozi njihovog izgleda; oni pokušavaju da je odvuku, svako na svoju stranu. Grizu je i viču: „Moje!“. Muzika se pojačava i donosi uzbuđenje i napetost. Tatjana traži pomoć od Onjegina koji sve to gleda i uzima je k sebi sa istim tim zvijerskim uzvikom: „Moje!“. Tatjana ne vidi ono što mi vidimo: da Onjegin nije spasilac iz tog košmara već dio košmara u tom sablasnom leglu; da on ne pripada njoj već tim opasnim zvjerima koje se pojavljuju u njenom snu. Paradoksalno, Tatjana u snu to ne vidi, ali s obzirom na to da mi gledamo njen san, zaključujemo da je ona duboko svjesna svega toga i da zapravo mi gledamo njenu perspektivu i njeno nesvjesno.

U snu se pojavljuju i Olga i Lenski. Nezadovoljan Onjegin uzima nož i ubija Lenskog. Tatjana vrišti. Zvijeri skaču na leš i vuku ga da ga

raskomadaju. Tatjanin krik je na vrhuncu. Mocartova muzika kreće u dekrešendo, svijetlo se iz oniričnog mijenja u osnovno, a zvijeri polako umekšavaju svoje pokrete i grimase, vraćajući se u ljudska obličja, te se umiruju. Lenski ustaje, popravlja frizuru i kostim. Tatjana otvara oči, a isti ti ljudi, maločas utvare i zvijeri, sada su se umirili i postaju gosti. „Srećan imendan!“ Tatjana shvata da je to bio ružan san, koji je prošao.

Tako je nastala vjerovatno najbolja i najuzbudljivija scena koja mi se dogodila u profesionalnom životu. Kao i uvijek u teatru, ono što djeluje najteže i nepremostivo, riješilo se samo od sebe: spontano i neočekivano.

A sve je krenulo od podatka iz Puškinovog života, odnosno od muzičke indikacije koju nam je otkrila prof. dr Tanja Popović, čime je postala neotuđiv dio te predstave, kao i svih mojih budućih predstava.

Literatura

Evgenije Onjegin. Reditelj Boris Liješević. Dramatizacija Fedor Šili. Novi Sad: Pozorište mladih, 2017.

Gete, Johan Volfgang. *Faust*. Preveo Branimir Živojinović, Podgorica: CID, 1997.

Puškin, S.A. *Evgenije Onjegin*. Prepevao Milorad Pavić. Beograd: Rad, 1968.

Boris Liješević

STAGING PUSHKIN'S *EUGENE ONEGIN* IN THE YOUTH THEATER IN NOVI SAD

This text deals with the challenges of adapting Pushkin's novel into a theater play. To achieve this, it was necessary to identify the characters who would play key roles in the story and drive the narrative forward. In a novel, episodic characters may only appear briefly; in a stage production, it is essential to have characters whose presence on stage is continuous. As a result, the authors of the adaptation chose certain characters who could be expanded upon and could serve as witnesses to and participants in Onegin's turbulent life. In our case, this role was taken up by Dada, Zaretsky, the Uncle, and the servant, who became bearers of secondary plot lines and fulfilled multiple functions. Competing with Onegin for the role of the main character, Lensky evoked the greatest sympathy from the audience as a tragic hero who suffers injustice at the hands of his friend and dies. To ensure a consistent flow in a theatrical adaptation of a novel, it is crucial to balance the poetic elements of the source material with the demands of a stage production. This required including scenes that are not explicitly depicted in the novel but are implied or mentioned briefly, e.g., Onegin's arrival in the village and his uncle's funeral, Onegin's first visit to the Larins, when he sees Tatyana for the first time, Tatyana's arrival in Moscow to her cousin, the princess. By doing so, the play can preserve the authentic essence of the novel while adapting it for theatrical performance.

Medium shapes content: something that can only be mentioned or implied in the novel becomes a bridge between different entities in drama. The authors sought ways to incorporate Pushkin's verse into the dramatization to convey his language and unique spirit. This is why some characters, who usually speak in prose during dramatic dialogue, switch to verse when toasting, use proverbs when writing and reciting, and break out of character to speak directly to the audience in Pushkin's verse, achieving a kind of Brechtian *Verfremdungseffekt*. The verses also establish an association between Lensky's fate and Pushkin's death in a duel a few years later. Finally, the solution to the biggest challenge was suggested to us by Tanja Popović: the music accompanying the oneiric, ghostly, dance macabre scene of Tatyana's dream came from Pushkin's favorite aria, "Voi che sapete" from Mozart's opera *The Marriage of Figaro*.

Keywords: A. S. Pushkin, *Evgeniy Onegin*, Tanja Popović, staging, dramatization, Mozart, *Voi che sapete*