

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

ŠEKSPIR I TRANSMEDIJALNOST

Urednici

Nevena Daković
Ivan Medenica
Ksenija Radulović



Beograd, 2017.

ŠEKSPIR I TRANSMEDIJALNOST

Urednici

dr Nevena Daković, dr Ivan Medenica, dr Ksenija Radulović

PROGRAMSKI ODBOR

Nevena Daković, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Ivan Medenica, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Ljiljana Bogoeva Sedlar, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Felicity Colman, Metropolitan University, Manchester

Aleksandra Jovićević, La Sapienza University, Roma

Silvija Jestrović, University of Warwick

Zoran Milutinović, University College, London

Recenzenti

dr Zoran Milutinović, University College, London

dr Aleksandra Jovićević, La Sapienza University, Roma

dr Snežana Milosavljević-Milić, Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu

Izdavanje Zbornika izabranih radova sa Naučnog skupa *Šekspir i transmedijalnost* finansijski je podržalo Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Sadržaj

<i>Nevena Daković, Ivan Medenica, Ksenija Radulović</i> UVOD.....	9
--	---

I

ŠEKSPIR I EKRANSKE UMETNOSTI

<i>Nevena Daković</i> ANONYMOUS STORYWORLD: TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE ŠEKSPIRA I NJEGOVOG DOBA	17
<i>Nevena Daković</i> ANONYMOUS STORYWORLD: TRANSMEDIA STORYTELLING OF SHAKESPEARE AND HIS TIME	30
<i>Zorica Bečanović Nikolić</i> TRANSMEDIJALNO PUTOVANJE RIČARDA TREĆEG NA KRAJU DVADESETOG VEKA.....	31
<i>Zorica Bečanović Nikolić</i> RICHARD III'S TRANSMEDIA JOURNEY AT THE END OF THE 20TH CENTURY	43
<i>Radmila Nastić</i> RENASANSNA FILOZOFIJA ČOVEKA U EKRANIZACIJAMA ŠEKSPIROVIH DRAMA.....	45
<i>Radmila Nastić</i> RENAISSANCE PHILOSOPHY OF MAN IN THE SCREEN VERSIONS OF SHAKESPEARE'S PLAYS	54
<i>Biljana Mitrović</i> ŠEKSPIR I VIDEO-IGRE	55
<i>Biljana Mitrović</i> SHAKESPEARE AND VIDEO GAMES.....	70

II
ŠEKSPIR NA POZORNICAMA I U
PROSTORIMA IZVOĐENJA

<i>Svetozar Panajuh</i>	ШЕКСПИР У МУЗИЧКОМ ПОЗОРИШТУ: СЛУЧАЈ РОМЕА И ЈУЛИЈЕ.....	73
<i>Svetozar Rapajić</i>	SHAKESPEARE IN MUSIC THEATRE: ROMEO AND JULIET	96
<i>Ivan Medenica</i>	HAMLETOVA TELA: OD ZNAČENJA DO ZRAČENJA	97
<i>Ivan Medenica</i>	ALL HAMLET'S BODIES: FROM DIFFERENT MEANINGS TO PURE EMANATION	108
<i>Ksenija Radulović</i>	ASPEKTI DRUGOG/DRUGOSTI U PREDSTAVI MLETAČKI TRGOVAC (režija Egon Savin, Jugoslovensko dramsko pozorište).....	109
<i>Ksenija Radulović</i>	THE ASPECTS OF OTHER/OTHERNESS IN THE STAGING OF THE MERCHANT OF VENICE (director Egon Savin, Yugoslav Drama Theatre).....	122
<i>Mirjana Nikolić</i>	ŠEKSPIROVA DELA NA PROGRAMIMA RADIO BEOGRADA.....	123
<i>Mirjana Nikolić</i>	SHAKESPEARE'S DRAMAS ON RADIO BELGRADE PROGRAMS	137

III
ŠEKSPIR U MULTIKULTURNIM
PROSTORIMA

<i>Milena Dragičević Šešić, Rada Drezgić</i>	ŠEKSPIR U KULTURNIM POLITIKAMA.....	141
<i>Milena Dragičević Šešić, Rada Drezgić</i>	WILLIAM SHAKESPEARE IN CULTURAL POLICIES.....	163

<i>Александра Манчић</i> МИГЕЛ ДЕ СЕРВАНТЕС И ВИЉЕМ ШЕКСПИР У ТРАНСМЕДИЈАЛНИМ ПРЕОБЛИКОВАЊИМА	165
<i>Aleksandra Mančić</i> MIGUEL DE CERVANTES AND WILLIAM SHAKESPEARE IN TRANSMEDIAL TRANSFORMATIONS	186
<i>Ениса Успенски</i> „ХАМЛЕТОВ ТЕКСТ“ У РУСКОЈ УМЕТНОСТИ И КУЛТУРИ XX ВЕКА	187
<i>Enisa Uspenski</i> “HAMLET’S TEXT” IN THE RUSSIAN ART AND CULTURE OF XX CENTURY	206
Biographies.....	207

Александра Манчић¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

Мигел де Сервантес и Виљем Шекспир у трансмедијалним преобликовањима

Ентони Барцис у својој фикционалној репрезентацији – у причи из збирке *Modus diaboli* (Anthony Burgess, *Devil's Mode* 1989) – „Сусрета у Ваљадолиду“ између Шекспира и Сервантеса користи позориште као додирну тачку између двојице писаца. Тај имагинарни сусрет између два симбола књижевности, као и између стварних личности, у филмској уметности добио је своје уобличење као *Мигел и Виљем* шпанске редитељке Инес Парис (Inés París, *Miguel y William* 2007), дело непосредно инспирисано Стопардовим (Tom Stoppard) и Маденовим (John Madden) *Заљубљеним Шекспиром* (*Shakespeare in Love* 1998), где позориште остаје средишња веза између два писца. Шекспир и Сервантес су два аутора који у 21. веку постају универзални симбол уметника као критичке свести друштва. Тај статус стваран је неколико векова, кроз историографска истраживања и уметничка експериментисања напоредо: почело је са просветитељским и енциклопедистичким напорима 18. века и њиховим занимањима за биографије уметника као изворима за тумачења њиховог дела, наставило се у романтичарским одушевљеним фикционализацијама живота великих претходника, а потом и кроз позитивистичка истраживања биографске фактографије и писање великих биографских студија. Двадесети век донео је цео дијапазон биографских интересовања, која се из научних истраживања и романтичарских драма и романа преносе и у филм, на телевизију, интернет. Обимност књижевног дела изискивала је величанственост уметникове биографије, а авангард-

¹ aleksandra.mancic@gmail.com

Овај текст настао је у оквиру рада на Пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

на идеја о грађењу сопственог живота као уметничког дела подстакла је и стварање романа сасвим другачијег сензибилитета; прелазак уметничке делатности на индустријску производњу тражило је индустријско произвођење биографије уметника. Ништа мање значајна у целој причи није ни политичка димензија кроз коју се градила идеја националног писца, националног песника, националног барда, која је пратила идеју стварања модерне националне и секуларне државе, и у 20. веку почела да добија црте интернационалног, најпре европског, па и универзалног симбола уметника као слободног и критичног појединца. Биографски филм је у 20. веку одиграо значајну улогу у стварању представе о Шекспиру, као и о Сервантесу. Не мање значајну улогу имала је и телевизија. Ови медији произвели су необичну мешавину која истовремено претендује на позитивистички утврђену фактографију и на романтичарску слободу фантазирања. На самом крају 20. века, Том Стопард је поводом свог сценарија за филм *Заљубљени Шекспир* рекао:

Као и у свакој фикцији која укључује историјске ликове, прича се одвија у паралелном свету. Прави се бајка од живота генија који је заиста живео. Људима који причају причу од велике је помоћи то што се мало зна о Виљему Шекспиру, зато што то значи да се могу користити многе ствари, а да се не упадне у противречност с другима које би могле бити познате о њему. И тако фикција која постоји у паралелном свету имагинације филмског ствараоца срasta с историјским Шекспиром не противречећи му (*The Cambridge Companion to Tom Stoppard*).

Прва Шекспирова биографија написана је 1709. године: Николас Роу (Nicholas Rowe) саставио ју је користећи истраживања Томаса Бетертон (Thomas Betterton, 1635–1710), једног од водећих глумаца у време рестаурације, и која је била увод у издање Шекспирових дела. Појединости из живота Роу користи да би објаснио Шекспиров геније: „мале приче“ и локалне анегдоте биле су саставни део прве Шекспирове биографије са ученим, ако не научним претензијама. У првој Сервантесовој биографији, која је из 1737. године, препознајемо исти метод рада: први Сервантесов биограф, Грегорио Мајанс (Gregorio Mayans), на молбу енглеског аристократе Лорда Картерета (Lord Carteret), који је намеравао да објави поуздано издање *Дон Кихота* и *Узоритих новела* заједно са Сервантесовом кратком биографијом. Мајанс је биографију саставио на основу предговорâ које је Сервантес писао за своје књиге, трагајући за аутобиографским подацима које је аутор у њима и у својим делима оставио. Тако

се може рећи да је заправо сâм Сервантес имао значајног удела у писању биографије са извесним научним претензијама, али, као и у случају Шекспирове биографије, у њој (ауто)фикција ипак остаје непрепозната као фикција, и употребљава се као фактуални елемент у грађењу биографске репрезентације, као паратекст, и као пред-текст, праг који треба прекорачити да би се ушло у дело. Те биографије као саставни део „поузданих издања“ постају зоне превођења између текста и, женетовски речено, „ван-текста“, повлашћена, стратешка места, која заправо преузимају контролу над читањем фикционалног текста. Тако замишљен, текст биографије писца уплитаће се у све замршеније односе. Никада потпуно раздвојена, нити независна једна од других, књижевна истраживања и ауторске креације настале на основу дела Шекспира и Сервантеса у различитим тренуцима развијаће различите елементе, у зависности од интересовања која воде научна истраживања, као и од укуса и занимања публике.

Шекспир Тома Стопарда

Шездесете године 20. века биле су, како је то приликом прославе четиристогодишњице *Дон Кихота* 2005. године рекао Салман Ружди, „добра времена за старце“. То је време када се појавио мјузикл *Човек од Ла Манче* Дејла Васермана (1965), и када је Том Стопард поставио свој комад *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* (1966). Између подухвата који предузима Дејл Васерман у *Човеку од Ла Манче* са Сервантесом и његовим *Дон Кихотом*, и искошених приступа Тома Стопарда Шекспировим комадима током шездесетих, седамдесетих, и деведесетих година 20. века, постоји сродност у „ишчашености“ погледа и свесном трагању за маргиналним путевима авангардног уметничког и политичког деловања за које су дела ова два писца, Сервантеса и Шекспира, кадра у данашње време, и у спајању – такође свесном – авангардног и маргиналног са мерцијалним и канонским.

Том Стопард почео је да гради свој стил и стекао славу са комадом *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1966–67). Прича о *Хамлету*, испричана са становишта ова два дворанина, бекетовска је на више нивоа: од игре између двојице протагониста, преко егзистенцијаних тема, до начина поигравања језиком (*The Cambridge Companion to Tom Stoppard* 107-108). „Стопардовски“ је постао термин који описује дела која користе досетку и комедију у бављењу филозофским проблемима; његов стил карактеришу игре речима, ин-

телектуалност, парадокс, и што је посебно значајно за питања која нас овде занимају, инсистирање на јасно препознатљивим пред-текстовима, односно употреба канонских текстова са одговарајућим паратекстовима као језгра око којег се ствара ново уметничко дело. Стопардово еклектичко, мада селективно позајмљивање постаје кључно у дефинисању његове крајње индивидуализоване уметности, рећи ће један критичар:

Превасходни циљ већине модерних адаптација је, дакле, дело које ће из тога произићи, а не његов извор, чија је улога да истакне поенту адаптације. У случају Тома Стопарда, укључена је запрепашћујућа леза приступа адаптацији (Gianakaris 1984: 223).

Уживање у језичким и идеолошким играма јесте елемент у којем критичари код Стопарда виде повлашћивање интелектуалности на уштрб политичког ангажмана, али се показује да је интелектуалност код Стопарда заправо субверзивно политичко оружје. Десетак година после *Розенкранца и Гилденстерна*, Стопард се вратио Шекспиру и шекспировским предлошцима у диптиху кратких комада *Ортачки Хамлет*, *Јатачки Магбет* (*Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, 1979) да би се позабавио темама цензуре, државне репресије, проблемима неразумевања и могућности комуникације... У комаду насловљеном *Dogg's Hamlet*, глумци говоре језиком *dogg*, који се састоји од обичних енглеских речи чије је значење, међутим, потпуно различито од значења која им приписује енглески. Ученици у школи пробају представу *Хамлета* на енглеском, који је за њих страни језик. Стопард се позива на Витгенштајнове (Ludwig Wittgenstein) идеје о језику, и у драми инсценира Витгенштајнову слику у којој повезивање одређене речи са одређеним предметом не подразумева да оба саговорника исте ствари називају истим именима, него да један од саговорника може разумевати одређене речи као сигнале да се обави одређена радња, односно, да саговорници могу говорити различитим језицима, али да тога нису свесни, и да се комуникација одвија. Генеза овог комада сложена је, и одвијала се у више етапа (Gianakaris 1984: 226–229): идеја о „Договој трупи“, или „Ортачкој трупи“, која говори језиком у којем енглеске речи имају другачија значења, настала 1971, стопила се са идејом „Петнаестоминутног *Хамлета*“, из 1972, која подсећа на Мејерхољдов педагошки пантомимски експеримент из 1915, где је Шекспиров комад кондензован у тринаест минута, коме је додата још кондензованија дво-минутна верзија која се игра на бис, као комад који се може играти под изузетним просторним и временским ограничењима. *Cahoot's Macbeth*, чији наслов могу превести као „Кахутов Магбет“, „Јатачки Магбет“, или

чак „Кохоутов Магбет“, јесте скраћена поставка *Магбета* која се изводи пред очима агента тајне полиције, који глумце сумњичи за субверзивну делатност против државе. Комад је посвећен Павелу Кохоуту, кога је Стопард упознао у Прагу 1977. године. Кохоуту, као и многима другим, било је забрањено да раде у позоришту, због повезаности са „Повељом 77“, и он је направио адаптацију *Магбета* за извођење у кућним условима. Лик по имену *Easy*, или Лаки, појављује се у оба комада. У „Договом Хамлету“, он је једини лик који говори обичан енглески, и нико га не разуме. У „Кохоутовом Магбету“, он је једини лик који говори језиком „дог“ међу људима који говоре обичан енглески, али се полако показује да и Кахут, и други, знају тај језик. На крају „Кахутовог Магбета“, дословно се понавља говор из „Договог Хамлета“. У првом случају, то је био апсурдистички монолог у којем су енглеске речи коришћене на неочекиване начине. Поновљен у „Кахутовом Магбету“, пред очима тајне полиције, тај монолог постаје глас отпора и субверзије.

Постоји некаква размена коју Том Стопард посматра када прави свог петнаестоминутног *Ортачког Хамлета*, и на начин на који га прави и довршава, заправо, у *Јатачком Магбету* (или *Кохоутовом Магбету*), остварујући идеју Всеволода Мејерхољда, „руског Бертолта Брехта“, који свог *Хамлета* није успео да постави, и чије је убиство 1940. године остало нераскидиво повезано у руском културном памћењу са Стаљиновом страховладом и Стаљиновом нетрпељивошћу према том комаду. Мејерхољд се окренуо *Хамлету* и као режисер-педагог у свом петребурушком студију, који је држао од 1913. до 1918. године. С краја 1914. и почетком 1915, Мејерхољдова класа студената „Кретања на сцени“ («Движения на сцене») припремила је два одломка из *Хамлета* – сцену „мишоловке“ и Офелијину сцену са писмом. Биле су то експерименталне сцене, игране као пантомиме. Мејерхољда је водила идеја да поступак схематизовања спроведе до крајњих граница:

Свако драмско дело, ако је у њега заиста уграђена најнеопходнија чар театралности, може бити приказано потпуно схематизовано, чак тако да речи којима је украшен костур сценарија могу савршено да се уклоне; и без обзира на то, овако схематично и мимички одиграно истинско позоришно дело може да узбуди гледаоца напросто зато што је сценарио таквог драмског комада изграђен на традиционалним основама позоришта као таквог (Мејерхољд 1914: 110).

Двадесет година након овог бекетовско-витгенштајновског експеримента са Шекспиром, Стопард се окренуо Шекспировој биографији,

у сасвим другачијем духу. Била је то велика холивудска продукција, по идеји Марка Нормана (Marc Norman), са којим је Стопард заједно писао сценарио који је режирао Џон Маден (John Madden), и који се у биоскопима појавио 1998, са Гвинет Палтроу (Gwyneth Paltrow) и Џозефом Фајнсом (Joseph Fiennes) у главним улогама. Тај филм, *Заљубљени Шекспир*, садржи дискретне алузије на савременост и паралеле са прошлим временом: на рад уметника у позоришној/филмској индустрији (плакат који најављује представу *Ромео и Јулија* не садржи име аутора комада), на свеприсутност туристичке индустрије (у једном кадру промакне чак и шоља са натписом „Успомена из Стратфорда“) ... Слобода коју утеловљује Шекспир каналисана је другачије, њен револуционарни потенцијал је пригушен, утолико што је више усмерен на лични него на друштвени ангажман; Да ли је филм *Заљубљени Шекспир* био знак оптимизма, или крајњег песимизма? Године 2014, текст сценарија прерађен је за позоришни комад који је изведен на лондонском Вест Енду, у Дизнијевој продукцији, као и у случају филма из 1998.

Сервантес Дејла Васермана

Ова Стопардова искуства са Шекспиром помажу нам да у Васермановом *Човеку од Ла Манче* препознајемо сличан политички набој проистекао из симболике колико аутора, толико и његовог дела. То је данас већ класични мјузикл, у којем су крајем 20. века нове поставке почеле све јасније да препознају сопствене проблеме и преокупације, а у 21. веку, педесет година после настанка комада, сада с новом снагом реактивирају кључне проблеме које Васерманова реактуализација Сервантеса у овом мјузиклу истражује на сервантесовски начин. *Човек од Ла Манче* (*Man of La Mancha*) америчка музичка комедија Дејла Васермана (Dale Wasserman, 1914-2008), са стиховима Џоа Дериона (Joe Darion) и музиком Мича Лија (Mitch Leigh), јесте комад који много дугује идејама о позоришту које је развио Бертолт Брехт (Bertolt Brecht), и *Опери за три гроша* Бертолта Брехта и Курта Вајла (Kurt Weill), која је дуго живела на сценама ван Бродвеја у годинама које су непосредно претходиле настанку *Човека од Ла Манче*. Брехт је тражио прихватање артифицијелности позоришта, стално подсећајући публику да заправо гледају глумце на сцени: између глумаца и гледалаца мора се сачувати дистанца, емоције са сцене не треба гледаоца да увлаче у себе, него да га натерају да размишља о ономе што се догађа. Глумац се не сме предавати осећањима лика који тумачи, мора о њему размишљати (Дидро, *Парадокс о глумцу*). Дистанца

је вишеструка, игра је сложена, инсистирање на раздвајању стварности у којој се представа игра и стварности представе води у вртоглава преплитања између њих. И то је игра, умножена на још неколико нивоа, коју Дејл Васерман користи да на њој гради свој мјузикл.

Човека од Ла Манче је комад који у сваком тренутку признаје своју артифицијелност, који непрестано тражи коментаре гледалаца, стално дистанцирање и анализирање јаких емоција које драма која се одиграва на сцени приказује, и изазива. *Човек од Ла Манче* није музичка обрада *Дон Кихота*; то је представа о неколико часова у животу Мигела де Сервантеса, где је Сервантесов роман *Дон Кихоте* истовремено пред-текст (за гледаоца) и пост-текст (за јунаке комада). Дејл је у разговору са познатим америчким сервантистом Данијелом Ејсенбергом (Daniel Eisenberg) 1997. године, понављао: *Дон Кихоте* је заправо Сервантесов *alter ego*; наводи чувене *Дон Кихотове* речи из Петог поглавља Првог дела романа, „Знам ко сам, и знам ко све могу да будем“, што је све Васерману послужило као подстицај да све дубље разоткрива Сервантесову идеју да свако игра неку улогу, да су сви глумци. О почецима рада на комаду испричао је:

Заинтересовао ме је аутор романа, Мигел де Сервантес. Наишао сам на чињеницу која ме је одмах привукла и указала на могућне афинитете. А то је да је он био прво и превасходно позоришни човек: писао је позоришне комаде, био глумац, човек који је ишао на турнеје са својом офуцаном малом позоришном трупом. Написао је тридесет-четрдесет комада, можда и више, и ниједан од њих није сматран за нарочито добар. Али у својој љубави према позоришту, у својој страсти према њему, никада није посустао. И то ми је дало идеју – да напишем комад о Мигелу де Сервантесу, и да помешам и укрстим његово дело, *Дон Кихота*, са његовом личношћу, његовим животом (Eisenberg 2001: 86).

Већ сама историја настанка комада *Човек од Ла Манче* указује на специфичну врсту преобликовања биографије „националног писца“ и „светског писца“ која од њега чини универзалну симболичку фигуру, у томе се служећи универзалним значењима дела тог истог писца. *Човек од Ла Манче* настао је у златно доба телевизије, на самом крају педесетих година двадесетог века, у време када је озбиљна драма била заштитни знак доброг ТВ програма, и у време када је та врста програма емитована уживо. Већ сама техника извођења драме преплитала је телевизијске и позоришне елементе. Телевизијске драме биле су комади који су се бавили значајним питањима као што су расизам, алкохолизам, менталне

болести. У таквом окружењу изведена је прва, телевизијска верзија *Човека од Ла Манче*, 9. новембра 1958. године (Wasserman 2003: 45-49). Комад је изазвао занимање које га је повело необичним путем до позоришне представе, односно, до мјузикла, на сцени чије је место симболично: на пола пута између њујоршког Бродвеја и алтернативне сцене познате под називом *off Broadway*: „Човек од Ла Манче рођен је на граници између експерименталног света Оф-Бродвеја и комерцијалног света Бродвеја“, истицао је и уметнички директор Њу Лајн Театра Скот Милер педесет година касније (Miller 1996-2004). Представа је била прва такве врсте – мјузикл који се одвија унутар представе, где је спољни оквир (догађаји у затвору) драмска представа сцене из живота Мигела де Сервантеса, а унутрашња стварност (прича о Дон Кихоту) имагинарна представа коју Сервантес у затвору гради, и која се на сцени приказује као мјузикл. Ту се више не ради о представи унутар представе, него о својеврсном *mise en abyme*, где се постепено гради неколико слојева „представе унутар представе“ од којих се свака на различите начине преплиће са реалношћу сценског приказа, као и са реалношћу света публике и глумаца. Једна од фотографија које документују прву поставку, из новембра 1965, у ANTA Вашингтон Сквер Театру, у Гринич Вилицу, приказује протагонисту Дејвида Еткинсона (David Atkinson)² занетог пред целим кругом огледала постављених пред њега (*Playbill: Onward to Glory!*).

Била је то сцена на којој су постављане представе као што су *Мара / Сад* Петера Вајса, или *Лет изнад кукавичјег гнезда* у драматизацији самог Васермана. ANTA Вашингтон сквер театар налазио се у Гринич Вилицу, у Њујорку, а основала га је државна институција, Амерички национални театар и академија (American National Theater and Academy – ANTA). На извесној удаљености од Бродвеја, имало је кратак живот: отворено је 1964, са премијерама Артура Милера и Јуџина О’Нила, а срушено 1968. Имало је позорницу нагнуту ка публици, са три стране окружену седиштима, и око ње није било завеса. Али је позориште било категоризовано као бродвејско, јер је имало велики број седишта (Kook, *Saturday Review* 1964). Тако је позоришни живот мјузикла *Човек од Ла Манче* почео на пола пута између комерцијалног и алтернативног театра (Wasserman 2003: 127). *Човек од Ла Манче* игран је током готово целог постојања ANTA Вашингтон сквер театра, од новембра 1965. до марта 1968. године,

² Године 1967. канадски баритон Дејвид Еткинсон преузео је улогу Сервантеса /Кихана/Дон Кихота у изворној њујоршкој поставци *Човека од Ла Манче* (*Playbill: Onward to Glory!*).

када је зграда позоришта срушена, а представа пресељена на конвенционалнију сцену Театра Мартин Бек (IBDB–Internet Broadway Database).

Рушење граница између гледаочевог/глумчевог/јунаковог ја и света, или граница између уметности и живота, својствено једнако ренесансној као и авангардној уметности, овде је постављено као средишњи проблем позоришног комада: ауторско „ја“ (с једне стране, као јунак комада, који подразумева три лика: самог Сервантеса, јунака у комаду, који је творац Алонса Кихане, јунака у комаду, који је творац Дон Кихота, јунака у комаду, и с друге, као стварна личност, у којој гледалац препознаје три личности: Сервантеса, писца *Дон Кихота*, Васермана, аутора *Човека од Ла Манче*, и глумца који игра улогу троструког протагонисте) избачено је из свог унутрашњег света, чиме се отварају нове могућности за експериментисање и деловање, у уметности и у свету. Комуницирање помоћу вербалног и визуалног кода истовремено, укрштаји тела, звука, писма и слике, отварају канале за асиметрично превођење из једног кода у други. Све то превођење, преливање, пресипање из једног медија у други за собом оставља празне љуштуре. У сваком случају, доводи у опасност да се нагомилавање нивоа и усложњавање односа између различитих стварности и различитих илузија заврши у потпуном ништавилу, или сентименталној баналности. И разна гламурозна извођења *Човека од Ла Манче* то јасно показују. Напоредо са продубљеним поставкама, и такве представе трају такође већ пола века, од извођења Џима Нејборса као наивног „обичног човека“ Гомера Пајла када, у униформи америчке морнарице, пева „Немогући сан“ испред Линколновог споменика као егзалтирану патриотску химну... (Jim Nabors *The Impossible Dream*; Wasserman 2003: 14; 187). Традиционално, овај мјузикл се изводи као спектакл, са крилима ветрењаче која се врте, огледалима која светlucaју, звездама које блистају на ноћном небу. Потпуно супротно ономе што је била замисао Дејла Васермана, који је представу заправо сместио у мрачне подруме затвора Инквизиције.

Сервантес, Човек од Ла Манче и позоришна наративизација старости

У двадесет првом веку, ова представа изводи се у целом свету, с различитим предзнацима. Претражујући интернет, поредећи податке, проналазимо цео спектар читања и разумевања, који се може упоредити са спектром књижевних и интермедијалних трансформација за које је способан велики пред-текст овог комада, Сервантесов *Дон Кихоте*. Посеб-

но плодна била је 2005. година, када је слављена четиристогодишњица објављивања првог дела Сервантесовог романа. Данас је већ чувена поставка Корт театра (Court Theatre) у Чикагу, у којој Чарлс Њуел (Charles Newell) радикално ревидира представу на начин који потпуно уклања немогуће бродвејске снове, и за који приказивач Крис Џоунс каже: „Ако можете да замислите великог редитеља Питера Брука (Peter Brook) како поставља на сцену живот у Абу Грамбу, схватићете амбијент пакленог казана који ствара сценографија Џона Калберта (John Culbert). [...] Помислићете да сте грешком залутали у представу *Мара / Сад*“ (Jones *Chicago Tribune* 2005).

О четиристогодишњици објављивања Другог дела *Дон Кихота*, деценију касније, појавила се и значајна поставка Театра Мариот (Marriott Theatre), такође у Чикагу, у режији Ника Боулинга (Nick Bowling). То је представа која, према једном приказивачу, уноси дубоке промене у музички театар (Williams *Chicagocritic* 2016). Улогу Ескаланте/Алдонсе/Дулсинеје игра Дени Смит (Danni Smith), која је, по речима једног приказивача, „преобразила типичну водећу улогу у мјузиклу у жестоку, феминистичку револуционарку“, у костиму „шанкерице у бајкерском бару“, обријане главе (Williams *Chicagocritic* 2016). Мушкарци око ње су инфериорни, и њена усамљеност наводи је да се окрене Сервантесу и његовом лудом витезу. Одиграна са бесом и са одлучношћу, ова улога постаје снажан покретач контраста у представи: слобода насупрот ропству; љубав насупрот насиљу; нада насупрот смрти. У овој представи, проблем старости прелази у први план и потискује проблем лудила. У Улози Сервантеса/Кихане/Дон Кихота, Натанијел Стемпли (Nathaniel Stampley) у завршним сценама игра Дон Кихота који се бори с губитком памћења, који је обрађен као визија Алцхајмерове болести у 17. веку. Стампли је у својој улози „готово неподношљиво искрен“, како каже Џоунс, и открива нове слојеве у Васермановом тексту (Jones *Chicago Tribune* 2016).

*

Док у америчке представе имам увид само кроз приказе и критичке текстове који се о њима појављују, снимак целе представе московског позоришта из 2013. године налазим на једном од канала на *YouTube*. Године 2005. на сцени Централног академског театра Руске армије (Централный академический театр Российской армии, ЦАТРА) урађена је поставка у част веома цењеног позоришног и филмског глумца Владимира Михајловича Зельдина (Владимир Михайлович Зельдин, 1915-2016), који

је тада пунио 90 година. Поставку је радио руски позоришни редитељ Јулиј Гусман (Юлий Соломонович Гусман). Позориште је отворено 1940. године, као прва позоришна зграда саграђена у СССР. Зељдин је у том позоришту радио 70 година, од 1946. до 2016. Последњу предству одиграо је месец дана пре смрти. Зељдинови глумачки почеци везани су за чувени совјетски мјузикл из 1941. године, сниман у време Хитлеровог напада на Москву. Стаљин је тражио да се екипа не мобилише, и да настави да снима. Филм се звао *Свињарка и пастир*, и био је то први Зељдинов велики успех. „Величина тог филма је у томе што је то права бајка“, рећи ће Зељдин 2014. године (*Владимир Зељдин. Его наказ*, 14: 15). У ЦАТРА, тада Театру Црвене армије, прву улогу играо је у поставци комада Лопеа де Вега *Учитељ играња*. То је била и једна од последњих улога које је играо 2016, поред улога у *Човеку од Ла Манче*, и у представи направљеној у његову част, *Играње с учитељем*, у којој је Зељдин играо самог себе. Те последње три представе, једну за другом, поставио је режисер Јулиј Гусман, сваку везујући за неки од Зељдинових јубилеја: 90. рођендан (2005, *Човек од Ла Манче*), па онда 95. (2010, нова поставка *Учитеља играња*), на крају и стоти (2015, *Играње с учитељем*)... *Човек од Ла Манче* постављен је на величанственој позорници на коју су, по речима самог Зељдина, у првим послератним годинама извођени и мотоцикли, коњаници на коњима, тенкови, теретњаци, па чак и један авион U2 (*Арясов Перелистывая жизнь* 49 : 48 – 50 : 40).

Човек од Ла Манче у Совјетском Савезу постављен је на сцену први пут 1972. године, у време када је Артур Хилер (Arthur Hiller) снимио свој филм са Питером О’Туллом и Софијом Лорен у главним улогама. Мјузикл је тада био постављен у Театру Мајаковски (Wasserman 2003: 160-163). У то време, Зељдин је био заокупљен другим пословима. Две године раније, играо је Серебрјакова у изузетно значајној филмској верзији Чеховљевог *Ујка Вање (Дядя Ваня, 1970)* у режији Андреја Кончаловског (Андрей Кончаловский), а затим и у поставци истог комада на сцени свог матичног позоришта. Године 2005. Јулиј Гусман направио је поставку мјузикла нарочито за Владимира Зељдина, који је заправо деценијама желео да игра ту улогу:

Моји монологзи у овом комаду уклапају се у мој живот. Дон Кихоте каже: „Гледао сам другове како гину на бојном пољу, на рукама су ми умирали“ – све се то дешавало и у мом животу, био сам у рату и осећао сам се исто тако, и та осећања могу да пренесем публици из дубине душе. За Дон Кихота кажу да је ћакнут, али он је много памет-

нији од свих који га окружују и који су крајње прагматични у животу. Он каже: „Свет треба гледати не онакав какав јесте, него онакав какав би требало да буде!“ Овај комад је веома савремен, и то не зато што ја тако хоћу, него зато што га публика тако разуме. ... Наше зло време када су терористички напади постали нормална ствар, право је време за овај комад. Он говори о човечности и доброти; говори да човек не сме да убије човека, да човек не сме да мучи човека (*Владимир Зељдин. Страсти Дон Кихота* 2015).

Владимир Зељдин играо је од 2005. до 2016. у *Човеку од Ла Манче* сто педесет пута. Извођење *Човека од Ла Манче* у московском позоришту условљено је годинама и могућностима *тела глумца*: то што је представа рађена у част тада деведесетогодишњег, а потом полако чак и стогодишњег протагонисте, нужно је наметало да Сервантес–приповедач буде очигледније издвојен од приче, и да уочљивије управља догађајима, чешће делајући као покретач, подстрекач осталих затвореника, који постепено схватају инструкције наратора и производе представу у којој је тај наратор истовремено и протагониста: Сервантес глуми Алонса Кихану, који на себе преузима улогу Дон Кихота, али остали затвореници – сасвим у духу романа – прихватају игру и сами даље развијају ликове и њихову игру кроз догодовштине које гледаоцу могу бити познате из романа (ако га је читао), али које свеједно, у представи постају импровизација самих затвореника-глумаца. *Човек од Ла Манче* је и представа о затворском позоришту: сви глумци, укључујући и Сервантеса, затвореници су, и у затвору стварају своју представу, коју ће – развијамо даље ми, гледаоци представе, своју причу – Сервантес потом преточити у роман о Дон Кихоту. Дакле, Сервантес је овде јунак популарног жанра, мјузикла, мада је тај јунак занимљив управо зато што је, како на самом крају представе каже Гувернер, „Дон Кихоте брат дон Мигелов“, односно, зато што је Сервантес у тој представи неко ко истовремено јесте донкихотовски лик, и ко развија лик Дон Кихота тражећи за то помоћ осталих затвореника и тиме их увлачећи у своју игру приповедања и учествовања у игри. Утолико, могу се извлачити паралеле са Стопардовим и Мадсеновим *Заљубљеним Шекспиром* и начинима на који Стопард употребљава *Ромеа и Јулију* да би изградио причу о Шекспиру. Тим поводом, Скот Милер каже:

Васерман је затвореницима дао имена и личности прилагођене месту и времену, неку врсту кратког предавања о друштвеним и економским условима у Шпанији у време Инквизиције. Гувернер је имао друго име у ТВ драми, Мониподио, по разбојничком вођи из Сер-

вантесове приче из 1615, „Ринконете и Кортадиљо“ из књиге *Узорне новеле*. Мониподио влада изопаченим злочиначким микрокосмосом у стварном свету, и у причи „Ринконете и Кортадиљо“ као и у *Човеку од Ла Манче*, и у оба председава на лажном суду. Васерман је разигра-но успоставио паралелу коју само најжешћи љубитељ Сервантеса може да ухвати. Можда је Васерман направио *Заљубљеног Шекспира* деценијама пре него што је то урадио Том Стопард, сугеришући да је Сервантесов лик Мониподио заснован на *стварном* Мониподију кога је срео у затвору (Miller 1996-2004).

Велика разлика у годинама између протагонисте и осталих учесника, често наглашена односом осталих глумаца према њему (продор „стварне стварности“ у представу) увећава дистанцу између Сервантеса и осталих учесника и даје снагу тумачењу да Сервантес целом представом суверено влада, са толиком снагом да му је могућно да препусти осталим затвореницима да слободно импровизују: његов подстрек је довољно моћан да они прате његову идеју и идеал, и преводе га на свој „робијашки“ језик, што видим као директну алузију на епизоду са ослобађањем галијаша из романа. Ипак, за разлику од романа, у Васермановом виђењу, робијашци су брзо прешли са подсмеха на потпуно дивљење према Сервантесу/Кихани/Дон Кихоту. Извесну мистериозну ауру око Сервантеса у московској представи у Зељдиновом тумачењу ствара и то што деведесетогодишњи глумац повремено не баш јасно артикулише речи: њихов смисао понекад треба нагађати, што изискује додатну концентрацију, појачану пажњу. Та неразумљивост чисто је телесне природе, односно порекла, и представља интервенцију „стварне стварности“ и њене телесности у представу. Истина, то повремено доводи до извесне патетике у представи, али чак и та патетика остаје у функцији отрежњујуће приче о заносу, лудилу, поразу, старости и беспомоћности, и готово христовској моћи приповедача да преобрази своје сабеседнике, чиме се појачава контраст наспрам сировости, која овај мјузикл приближава „театру суровости“. У свему томе, музичка компонента комада игра значајну улогу. Када Дон Кихоте пева „Немогући сан“, Ескаланте/Алдонса/Дулсинеја га гледа са сузама у очима. Софија Лорен у филму Артура Хилера из 1972. игра Алдонсу коју полако осваја Дон Кихотов идеализам; у московској поставци из 2005, ова песма постаје глумчева лична борба против немоћи у старости, и изазива сузе дивљења у очима Наталије Аристове у улози Ескаланте/Алдонсе/Дулсинеје управо због физичке старости глумца који игра улогу Дон Кихота/Сервантеса, као недвосмислен продор „стварне стварности“ у илузорност позоришне представе (*Человек из Ламанчи* 2013).

Васерманов текст по суровости се може мерити са Сервантесовим, јер је Алдонса брутално силована када је остала сама са робијашима да им вида ране које им је нанео Дон Кихоте, док за то време Дон Кихоте, одсутан, и несвестан шта се заиста дешава, замишља да им она заиста вида ране, и говори Санчу како им завиди на томе колико су они срећни у том тренутку. Како се у све ово уклапа основна ситуација, у којој јунак комада Сервантес не може бити ни одсутан, не може не знати, нити бити несвестан силовања које се одиграва, у стварности представе? (Сцена се одвија уз сентименталну песму *Little Girl, Little Girl*.) Као илузија коју за себе ствара јер је немоћан да помогне? У том тренутку почиње да глуми за себе лично, јер очигледно је да његова главна публика ту нису робијашаши, него он сâм? Или је глума намењена и робијашима колико и њему самом? Како год било, та сцена је вишеструко сурова. Тада Дон Кихоте поново пева *Impossible Dream*. Али га прекине долазак чувара који су дошли по једног од затвореника и воде га на мучење. Други затвореник саркастично се обраћа Сервантесу да то убрзо и њега, Сервантеса, чека, и нека само позове свог Витеза Тужног Лика да га од тога спасе ако може. Сервантес, и поред свега, наставља игру. Након беседе у којој Сервантес између осталог каже и да је у рату гледао своје другове како умиру, са погледом у очима којим питају, зашто, али не зашто умиру, него, зашто су се родили, каже да је највеће лудило видети живот онакав какав јесте, и онда Дон Кихоте запева *I am I, Don Quixote*. „Родити се, то је највећи злочин, за који човек плаћа целог живота“, каже Алдонса, која је успела да се ослободи насилника и да каже шта се десило. Сервантес, и поред свега, наставља игру. Она тада Сервантеса тера од себе и говори му да оде некуда где га нико неће чути. Грдно га оптужује за несрећу која ју је задесила, зато што је дозволила да је понесе његов идеал, зато што је дословно схватила његову причу и његово прерушавање у Дон Кихота. Али завршетак приче о Дон Кихоту после пораза од Витеза од Огледала, где је Дон Кихоте суочен са стварношћу, не свиђа се робијашима, мада је он производ њихове импровизације. Углавном, они желе да се прича не заврши њиховом победом, односно, победом стварности. Сервантес онда одлучује да импровизује даље. Сервантес замишља Алонса Кихану на умору, и не дозвољава му да се сети ни Алдонсе, ни Дулсинеје, која, међутим, тражи да се игра настави. Сервантес је прекида, односно, брише из Киханиног сећања Дулсинеју. Вишеструка преплетеност различитих нивоа старности и позоришта одвија се великим делом у гледаочевом уму: у московској поставци, која се не лишава традиционалнијих елемената у поставци, са крилима млинова, низовима огледала и небом

посутим звездама – уместо да се одвија у стилизованом декору ограничених затворских могућности – судар између различитих нивоа реалности редитељ Јулиј Гусман решава на другачији начин. Представа почиње на шпанском, текстом из нумере шпанске хороркор групе „Абландо ен платасквод“, који изговара легендарни филмски режисер Хесус Џес Франко (Jesús Jess Franco)³:

Пази се, брате, десет директора посркаће ти душу на црне сламчице, не требају им ни бодежи ни пиштољи, иглама ће те обесити о дрво мәне небеске када се већ будеш сасушио, коцкаће се твојом китом окорелом у крви и сасушеном семену, и пишаће ти у очне дупље; они су ти који су угасили звезде, сравнили са земљом вртове невидљивог незаборавка; урлаће ти у уши своје пробране бестидне песме и на кожи ће ти златом извести натписе у част кистоун електронике... Пази се, брате, пази се.

*

У тексту „Сервантесово дело на позоришним сценама у Србији“, Бојана Ковачевић Петровић даје исцрпан увид у представе игране у српским позориштима, које су рађене по Сервантесовим текстовима и оне које су инспирисане Сервантесовим делима, у драмским, музичким и балетским представама, у различитим периодима. Ауторка између осталог наводи да је 1970. године Југословенско драмско позориште поставило *Човека од Ла Манче* у режији загребачког редитеља Јошка Јуванчића, у којем је улогу Сервантеса/Дон Кихота играо Душан Јакшић (1927-2009) (Ковачевић Петровић 2016: 185-207). Представа је доживљена као амбициозни

³ Нумера под насловом “Ten cuidado hermano” је прва на албуму *Supervillanos de alquiler* (Најамни суперзликовци) шпанске групе интригантног назива *Hablando en Plata Squad*, који је ова група објавила 2003. Ова група из Малаге гаји стил у којем велику тежину имају теме насиља, садизма, црног хумора, окултизма, надреализма, научне фантастике, *gore*, црног и *exploitation* филма, страва и ужас, фантазија, чиме се сврстава у поджанр *horrorcore*. Године 2003, шпански филмски редитељ Џес Франко (Jess Franco), аутор легендарних филмова Б продукције и страве и ужаса, који је за Светску изложбу у Севиљи 1992. монтирао филм приказиван под насловом *Дон Кихоте Орсона Велса* (*Don Quijote de Orson Welles*), где је сакупио материјал и монтирао филм који је амерички режисер деценијама снимао и на крају оставио незавршен. Филм је остао познат по томе што није успео да сакупи барем трећину материјала који је Велс снимео, и то из финансијских разлога. Изостала је чак и једна од најважнијих секвенци, снимљена у Мексику, у којој Дон Кихоте гледа самог себе у биоскопу, копљем напада сопствену слику и цепа филмско платно у сали.

спектакл који је на сцени одисао лакоћом, свежином и занимљивошћу (П. Волк), као мјузикл „чија пуноћа расте у додиру са гледаоцима и пропиње се ка будућности“ (М. Мирковић). Та поставка садржи и скривено упућивање на другог глумца који је на крају ипак дубоко повезан са овом представом: Властимира Ђузу Стојиљковића: „Постојала је нада да ћемо играти заједно у *Човеку од Ла Манче*. Он Санча Пансу, ја Дон Кихота, али до тога нажалост није дошло јер је Ђуза био окупиран другим пословима у то време“, забележио је Јакшић (Јакшић, *Сећања једног глумца*).

Деведесетих година рађене су две поставке, обе кратког века. Прва је из 1990, рађена у Позоришту на Теразијама, и у њој је протагонисту играо Драган Лаковић (1929-1990). Дана 31. маја 1990. године, трећа реприза је отказана, јер је Лаковић умро пред сам почетак представе. Потом, улога је понуђена Слободану Боди Нинковићу. Глумац је испричао у интервјуу:

Први пут је требало да га играм уместо Драгана Лаковића који је, на дан треће репризе те '90. године, умро. Изађем на сцену, почнем да певам, кад цела екипа: Даница Максимовић, Иван Бекјарев, балет, оркестар – сви до једнога стану да плачу иза мене... Није вредело ни понављање, једноставно нису могли да се умире. И ја одустанем (Вуковић *Екапија* 2012).

Следећа поставка је из 1995. године, у Опери Српског народног позоришта у Новом Саду, у режији Војислава Воје Солдатовића. Сервантеса/Дон Кихота играо је Зафир Хаџиманов, који је у интервјуу уочи премијере изјавио да ће покушати да буде тумач свих Дон Кихота који заједно с њим у том тренутку дишу, „додуше много загађенији ваздух ове планете, и свих будућих који ће иза нас да дођу“ (Радмановић 1995: 19). Међутим, глумица која је играла Ескаланте/Алдонсу/Дулсинеју поломила је лакат; Хаџиманов је убрзо напустио земљу. Представа више није играна. (Ковачевић Петровић, у рукопису).

Године 2012, редитељ Ерол Кадиф је у Центру за културу у Тивту, у оквиру тиватских Пургаторија, поставио представу под називом *Дон Кихот*. Главну улогу играо је Властимир Ђуза Стојиљковић (1929-2015). „Важно је сањати отворених очију и борити се против неправде – не љуби оно што јеси, но оно што можеш бити“, наводи се као кључна порука Кадифевог *Дон Кихота*. Представа је, по речима редитеља, прављена по мотивима Сервантесовог романа, у адаптацији Горана Миленковића. Замишљена је као мјузикл – „жанровски потпуно неуобичајена представа за досадашњу позоришну продукцију ЦЗК Тиват“, где се „кроз основ-

ни мотив Дон Кихота – борбу и вјеровање у љепши и бољи свијет – одаје својеврсни омаж великану регионалног глумишта – Властимиру Ђузи Стојиљковићу“ (Комненовић *Радио Тиват* 2012).

Последње године стваралаштва Стојиљковић је учествовао у три позоришна пројекта тиватског ЦЗК, у представама *Медитеранео*, *Дон Кихот* и *Филомена Мартурано*. „*Дон Кихот* је права глумачка прича, адаптирана и инспирисана животом и радом Ђузе Стојиљковића, због кога сам дописао улогу Господина глумца. Представа је прављена као омаж Глумцу – Властимиру Ђузи Стојиљковићу – ’последњем глумачком Дон Кихоту на овим просторима’ – и Писцу – Мигелу де Сервантесу – односно самој позоришној игри која за константан циљ има да оплемени, побољша и учини вреднијим човјека и свијет у коме живимо“, изјавио је пред премијеру редитељ Ерол Кадих (Луковић *Вијести* 2012). У интервјуу из септембра 2012. године, датом уочи премијере *Дон Кихота*, Стојиљковић је рекао да у том „комаду у Тивту у коме он глуми себе, Сервантеса писца, Сервантеса глумца, глумачког Дон Кихота, пјева и сублимира у монологу своју борбу за идеале“:

Редитељ Ерол Кадих хтео је да направи комбинацију Дон Кихота, писца и глумца. Као појмове, као три ствари које чине једну јединствену ствар. Мени је то у почетку сметало. Играм маторог глумца кога су заборавили. Попили нешто, заборавили га и оставили са папагајем. То му је једини партнер и он разговара с њим и говори о судбини глумца. Сервантес кога играм у представи био је и писац и глумац. [...] Кадих ми је [...] дуго причао о томе. Питао сам га „Шта ја ту играм?“ „Играш себе“, одговори. „Како себе?“ „Играш Сервантеса. И глумац који глуми Сервантеса исто мисли као и он. Као и Дон Кихот.“ Он је повезао и глумца и Сервантеса и Дон Кихота у једну комбинацију која је суштинска за целу представу [...] Ерол је направио мјузикл где се не губи суштина *Дон Кихота*. Напротив, она ту излази још јаче. То су и записане речи у програму „Све могу да нам одузму, а снове никад“. Главни доказ да је човек жив јесу његови снови. (Комненовић, *Радио Тиват* 2012).

Од драме на америчкој телевизији, преко бродвејске и оф-бродвејске представе, франкофоне верзије Жака Брела и хиспанске верзије Пласида Доминга, те низа европских и светских варијација током деценија (Wasserman 2003: 321), све до најновије поставке Театра Руске армије из 2005, јапанских и корејских у 2015. години, или адаптације *Дон Кихота* у мјузикл Усамеа Рабанија (Oussama Rahbani) за Међународни фестивал

Библос (Byblos International Festival) у Бејруту са Хибом Таваџи (Hiba Tawaji – *Don Quixote*), *Човек од Ла Манче* Дејла Васермана, суров барем колико и роман *Дон Кихоте*, имао је широку лепезу читања и гледања. Спектар је обухватао како раскошне представе под државним спонзорством, тако и високо стилизована извођења у авангардним позориштима, или пак комерцијализоване и банализоване верзије. Но, захваљујући колико основном пред-тексту, Сервантесовом *Дон Кихоту*, толико и сопственој визији и трансформацијама којима је Васерман изложио Сервантесов текст, *Човек од Ла Манче* је и сам постао извор нових преобликовања и превођења између различитих уметничких виђења.

Парадоксни односи и везе које успоставља певљива музика и сурова прича коју та музика подупире појачани су гламурозном сценографијом московске представе. Посебно су упечатљиви јаки контрапункти у стиховима које редитељ Јулиј Гусман уводи као пролог, и изнад свега протагониста Владимир Зельдин који собом уноси богат свет асоцијација, те својим телом – годинама, старошћу, могућностима и немогућностима свог старачког тела – пресудно утиче на представу. Старост протагонисте појављује се као значајан елемент и у новијим америчким представама, реактивирајући још једну од тема које чине окосницу Сервантесовог романа, док Кадићева адаптација Сервантесовог романа за Властимира Ђузу Стојиљковића треба да остане забележена као парадигма учешћа домаће позоришне сцене у токовима транскултурног и трансмедијалног деловања Сервантесовог текста.

Литература:

- Арясов, Владислав (2014). *Владимир Зельдин. Перелистывая жизнь*. Постављено 10. фебруара 2015. [<https://www.youtube.com/watch?v=CeHZyqSnyfE>] [18. 03. 2017.]
- Владимир Зельдин. Его наказ*. Мосфилм. Постављено 20. новембра 2014. [<https://www.youtube.com/watch?v=Lw9IzBZRuY4>] [25. 03. 2017.]
- Вуковић, Катарина (2012). „Слободан Нинковић, глумац – Најтеже ми је када кћеркине утакмице гледам на телевизији.“ *Екарија*. Ретак, 12. 10. 2012. [<http://www.ekarija.com/website/sr/page/642685>] [25. 03. 2017.]
- Јакшић, Душан. *Сећања једног глумца*. [<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=223.0;wap2>] [25. 03. 2017.]
- Ковачевић Петровић, Бојана (2016). „Сервантесово дело на позоришним сценама у Србији.“ *Књижевна историја* 159, 185-207.

- Комненовић, Жељко (2012). „Глумачки снови Ђузе Стојиљковића.“ Радио Тиват, 2012. [<http://radiotivat.com/glumacki-snovi-duze-stojiljkovi-ca/2015/06/>] [25. 03. 2017.]
- Лебязьева, Татьяна (2015). *Владимир Зельдин. Страсти Дон Кихота*. Документальное кино. Документальное кино. Биографический фильм. Постављено 10. фебруара 2015. [<https://www.youtube.com/watch?v=bbRj2YhXgFg>] [18. 03. 2017.]
- Луковић, Синиша (2012). „Дон Кихот у Тивту.“ *Вијести*, 14. 9. 2012. [<http://www.vijesti.me/caffe/don-kihot-u-tivtu-91490>] [25. 03. 2017.]
- Мейерхолд, Всеволод (1914). «Движения на сцене.» *Любовь к трем апельсинам*, № 6–7.
- Февральский А. В. (1964). «Мейерхолд и Шекспир.» В кн.: *Вильям Шекспир*. Москва.
- Eisenberg, Daniel (2001). 'An Interview with Dale Wasserman.' *Cervantes*, 21.1, 85–94.
- Gianakaris, C. J. (1984). 'Stoppard's Adaptations of Shakespeare: „Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth“.' *Comparative Drama* vol. 18, № 3, 222-240. [<http://www.jstor.org/stable/41153130>] [29. 11. 2016.]
- IBDB(InternetBroadwayDatabase)[<http://www.ibdb.com/venue.php?id=1654>] [17. 03. 2017.]
- Jones, Chris (2005). 'Audacious, powerful treatment makes *Man of La Mancha* soar.' October 12, 2005. *Chicago Tribune* digital edition. [http://articles.chicagotribune.com/2005-10-12/features/0510110270_1_joe-darion-la-mancha-romanticism] [17. 03. 2017.]
- Jones, Chris (2016). 'Profound *Man of La Mancha* achieves its big dreams.' June 30, 2016. *Chicago Tribune* digital edition. [<http://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/reviews/ct-man-of-la-mancha-marriott-ent-0701-20160630-column.html>] [17. 03. 2017.]
- Kook, Edward F. (1964). 'Temporary Theatre, Permanent Example.' *Saturday Review*, February 22, 1964. [<http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1964feb22-00030>] [17. 03. 2017.]
- Miller, Scott (1996-2004). 'Inside *Man of La Mancha*.' Some of this material appeared in Scott Miller's first book, *From Assassins to West Side Story*, and has been expanded and revised. [<http://www.newlinetheatre.com/laman-chachapter.html>] [16. 03. 2017.]
- Onward to Glory! A Photographic Celebration of Man of La Mancha on Its 50th Anniversary*. In: *Playbill*. The Performing Arts Information Company. [<http://www.playbill.com/gallery/onward-to-glory-a-photographic-celebration-of-man-of-la-mancha-on-its-50th-anniversary-com-372603?slide=5>] [16. 03. 2017.]

- Salvador Bello, Mercedes (1999). Review: Shakespeare in Love (the screenplay) by Marc Norman; Tom Stoppard. Reviewed Work: Shakespeare in Love (the screenplay) by Marc Norman, Tom Stoppard. *Atlantis* vol. 21, N° 1/2, 158-164.
- “Stoppard, Tom.” (2010). *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Dennis Kennedy (ed.). Oxford University Press.
- The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. (2001). Katherine E. Kelly (ed.). Cambridge University Press.
- Wasserman, Dale. *The Impossible Musical: The ‘Man of La Mancha’ Story*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2003.
- Williams, Tom (2016). ‘Man of La Mancha at Marriott Theatre.’ *Chicagocritic*. July 1, 2016. [<http://chicagocritic.com/man-of-la-mancha-at-marriott-theatre/>] [17. 03. 2017.]

Извори

- Барцис, Ентони (1995). *Modus diaboli*. Изабране приче. Изабрао Светислав Јованов. Превела Владислава Гордић. Београд: Време. (Burgess, Anthony (1989). *The Devil's Mode*. London: Vintage.)
- Вассерман, Дейл (2013). *Человек из Ламанчи*. Мюзикл Центрального Академического Театра Российской Армии в 2-х частях. Поставлено 1. августа 2014. Режиссер-постановщик – Юлий Гусман. Сервантес / Дон Кихот – Владимир Зельдин. [https://www.youtube.com/watch?v=hXvcp_krQRw] [17. 03. 2017.]
- Hiller, Arthur (1971). *Man of La Mancha*. Dino De Laurentiis Studios, Rome. Based on the musical *Man of La Mancha*, book by Dale Wasserman, music by Mitch Leigh, lyrics by Joe Darion, produced on the New York stage by Albert W. Selden and Hal James, original production staged by Albert Marre (New York, 22 Nov 1965). 130/140’.
- Madden, John (1998). *Shakespeare in Love*. Written by Marc Norman, Tom Stoppard. Universal Pictures. 123’
- Nabors, Jim (1967). *The Impossible Dream*. Gomer Pyle, USMC, season 4 episode 9. Published on May 21, 2012. [<https://www.youtube.com/watch?v=yJlgio-UOng>] [17. 03. 2017.]
- París, Inés. *Miguel y Wiliam* (2007). Zebra Producciones, Miguel & William Producciones, IV Centenario y Future Films. Warner Bros Pictures International España. 101’
- Stoppard, Tom (1966). *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*. Edinburgh Festival Fringe.

- Stoppard, Tom (1979). *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Faber & Faber.
- Stoppard, Tom (1990). *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*. Brandenberg. 118'
- Stoppard, Tom, Marc Norman (1999). *Shakespeare in Love*. Faber & Faber.
- Tawaji, Hiba (2015). *Don Quixote*. A musical play based on the novel by Miguel de Cervantes. Music Composed, orchestrated and produced by Oussama Rahbani, lyrics by Ghadi Rahbani, directed by Marwan Rahbani, play produced by Byblos International Festival and Oussama Rahbani, album produced by Oussama Rahbani. Cast: Hiba Tawaji (Dulcinea – Dima), Elie Khayat (Don Quixote). Published on Jan 14, 2015. [<http://www.youtube.com/watch?v=2WqLPqxZ-j4>] [24. 03. 2017.]
- Wasserman, Dale (2001). *I, Don Quixote. A Play. Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 21.2. 125-213.

Aleksandra Mančić

Institute for Literature and Arts, Belgrade

MIGUEL DE CERVANTES AND WILLIAM SHAKESPEARE
IN TRANSMEDIAL TRANSFORMATIONS

Summary

The theatre and theatre language connect William Shakespeare and Miguel de Cervantes in many ways. Drawing parallels between transpositions made by Tom Stoppard, based on Shakespeare's plays on one side – from *Dog's Hamlet*, to the film *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966/1990), or *Romeo and Juliet* in the screenplay for the film *Shakespeare in Love* (1998/2014), firstly written as a film scenario, then rewritten as a theatre play – and on the other, the musical *Man of La Mancha* by Dale Wasserman (1959/1965) – a piece originally written for TV, and afterwards remade as an (off) Broadway musical – the text follows *mediamorphosis* in which literary sources play a significant role. The question of translation from literary to theatrical and film expression is of special interest, as the two related processes are followed in the text: creation of new narratives *via* transformation brought about by the complex interplay of the new media, as well as narrativity achieved by the body of an actor.

Keywords: William Shakespeare, Miguel de Cervantes, *Man of La Mancha*, transmedial representations of the creative process

ŠEKSPIR I TRANSMEDIJALNOST

Urednici

dr Nevena Daković, dr Ivan Medenica, dr Ksenija Radulović

Izdavač

Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju
Bulevar umetnosti 20, Novi Beograd, Srbija
institutfdu@yahoo.com

Za izdavača

prof. Miloš Pavlović, dekan Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd

Lektura

mr Dragana Kitanović

Dizajn korica

Jelena Sanader

Priprema i štampa

Čigoja
S T A M P A

office@cigoja.com

www.chigoja.co.rs

Tiraž

300

ISBN 978-86-82101-67-3

CIP – Каталогизacija у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.111:791/792(082)
821.111.09 Шекспир В.(082)
316.72(082)

ŠEKSPIR i transmedijalnost / [urednici Nevena Daković,
Ivan Medenica, Ksenija Radulović]. - Beograd :
Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film,
radio i televiziju, 2017 (Beograd : Čigoja štampa). -
210 str. ; 24 cm

“Monografija ‘Šekspir i transmedijalnost’ obuhvata
izbor iz radova izloženih na Naučnom skupu
Šekspir i transmedijalnost, održanom 1. i 2. decembra
2016. godine na Fakultetu dramskih umetnosti
u Beogradu.” --> Uvod. - Tiraž 300. - Str. 9-13:
Uvod / Nevena Daković, Ivan Medenica, Ksenija Radulović. -
Napomene i bibliografske reference uz radove. -
Bibliografija uz svaki rad. - Summaries.

ISBN 978-86-82101-67-3

a) Шекспир, Вилијам (1564-1616) -
Интердисциплинарни приступ - Зборници
COBISS.SR-ID 250280204