Владимир Стаменковић

Позориште у зениту

1956

Владимир Стаменковић

Позориште у зениту

Владимир Стаменковић

Позориште у зениту

Одабране критике
1956 – 2005

Музеј позоришне уметности Србије
2005.

Владимир Стаменковић
Позориште у зениту

Издавач
МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
Београд 11 000
Господар Јевремова 19
e-mail: mpus@eunet.yu
www.theatremuseum.org.yu

За издавача
Ксенија Радуловић

Графичко обликовање
Татјана Симоновић Љубомирова

Сарадник
Миланка Андријашевић

Коректура
Љубица Марјановић

Штампа и повез
Алфаграф,
Петроварадин, Рељковићева 20

Тираж
500 примерака

Реализацију књиге помогла
Скупштина града Београда –
Секретаријат за културу

Мојој мајци

Уједињујући чинилац

2005

У књизи »Позориште у зениту« сабрани су осврти на педесет представа, које су, у протеклих пет деценија, пресудно утицале на формирање и утврђивање укуса и погледа на позориште њеног аутора, али највероватније и једног знатног дела београдске позоришне публике.

Наравно, у њу нису унети и прикази многих других представа, које су имале исту или сличну функцију, а већ су објављени у критичаревим претходним књигама – »Краљевство експеримента«, »Позориште у драматизованом друштву« и »Крај утопије и позориште«. Иако на први поглед по свом карактеру није тематска, ова књига ипак садржи и један уједињујући чинилац: показује како се у другој половини XX века наше позориште развијало, како је пратило европске позоришне токове, како се модернизовало, како су у њега улазили немир и преврат у осећајности и изразу, објективација и најава нових стилских путева и облика, једно више дифузно отварање него тежња за неком врстом синтезе. С друге стране, мада наслов књиге сугерира супротно, у њој има и позитивних и негативних критичких осврта, с тим што доминирају они први, а други су заступљени само када се приказују кључна, преломна дела из светске књижевности, до тада непозната нашим гледаоцима.

Поређане по хронолошком реду, по датумима када су се појавиле у јавности, те критике нису увек пренесене како су некад написане Напротив, оне старије су често коренито стилски дотериване, али тиме нису ниуколико мењани првобитно изречени судови, оцене које су својевремено дате. У исто време, у неким случајевима су измењени и њихови наслови зато да би били прецизнији и тачнији, да што верније одражавају шта се у њима читаоцу сопштава, какав се траг оставља о представама о којима се пише.

И, најзад, ова књига се завршава дужим огледом »Позориште и људска ситуација«, у којем је покушано, првенствено помоћу разматрања стваралаштва драматичара чији су комади у њој приказани, да се одреди у чему је суштина драме, при чему је његова прва верзија, публикована још пре тридесетак година, из темеља прерађена, особито у терминолошком погледу, тако да се у односу на њу тај текст сада појављује као готово потпуно нов, изворан рад.

Чежња за избављењем

(»Мачка на усијаном лименом крову«
Тенесија Вилијамса
у Београдском драмском позоришту)

1956

Комадом »Мачка на усијаном лименом крову« Тенеси Вилијамс се нашао на битној, суштинској прекретници. За разлику од својих претходних драмских дела, у којима је по правилу описивао по неки појединачан, готово психопатолошки људски случај, он је овде своје јунаке поставио у шири, друштвени контекст, наравно у настојању да драма садржи нешто опште, нешто универзално. До те универзалности Тенеси Вилијамс је дошао тако што је појединца посматрао у оквирима људске групе, у склопу једне необичне породице.

Он је, заправо, сажео у целину две посебне драме, два драмска тока, показао је да су они, мада делују као да су сасвим издвојени, у дубокој вези један с другим. У првој од тих драма је приказана криза до које долази у породичним односима, али је у исто време наговештен и њен морални аспект. Она је изазвана материјалним факторима, у основи је друштвено условљена. Насупрот томе, у другој је описано до чега доводи настраност једног од главних јунака комада, Брика, његова сексуална, па и етичка извитопереност, која, међутим, има и одговарајући друштвени одраз. У том двоструком преплитању и јесте пронађена могућност да се те две на изглед опречне, оштро одељене драме ипак органски повежу.

Кад обликује породичну драму, писац полази од тога да су односи између њених чланова засновани на некој врсти заштите, животне лажи. Да то докаже, Тенеси Вилијамс уводи у драму сукоб око наследства до кога долази чим се открије да је отац нагрижен подмуклом, неизлечивом болешћу. Шуњање смрти по Политовој кући омогућава да се на суштаствен начин осветле особине учесника у тој породичној кризи, али и морал средине која се посматра. Под лупом се не налазе само њихови тренутни, актуелни односи, већ и околности у којима су протекли читави њихови животи. Стари Полит постаје свестан да је његов однос са женом почивао на самообмани, бескрупулозност Гуперових у тежњи да се дочепају очеве имовине открива шта они заправо осећају према њему, а гађење које у Политу изазивају њихова деца огољава праву природу његових осећања према њима. Из тога произлази јасан закључак да су мотиви који покрећу те људе и ниски и неморални, да су они уплетени у једну велику лаж, у једну лажну ситуацију, коју нису у стању да измене.

С друге стране, као контрапункт томе, постављена је драма Политовог сина Брика, упркос томе што су у њему наглашене морбидне карактерне црте. У критичном часу свог живота, кад се убио његов најбољи друг Скипер, с којим је био у друштвено недопустивој емотивној, љубавној вези, с којим се окончавао последњи безнадни сан њиховог дечаштва, Брик није схватао да то није само отпор према оном што је у друштву конвенционално и лажно, већ и тежња за нечим узвишеним и бољим. После тога, он је одустао да и даље суделује у свакодневној гнусоби живота. Тако се и у његовом индигнираном одбијању да учествује у рођенданској игри око смрти и наследства испољава и елементарна морална чистота.

У овом вешто склопљеном тексту готово и да нема поезије у уобичајеном смислу тог појма. Па ипак, и »Мачка на усијаном лименом крову« потврђује мишљење да је од свих млађих америчких драмских писаца Тенеси Вилијамс најближи поетској драми. Тој драмској форми је приближава баш то што се опис једног људског случаја на граници психопатологије парадоксално преобраћа у приказ нечег привидно сасвим супротног, у чежњу за моралним избављењем. У основи, кад настоји да формулише такав облик драмске поетичности, Тенеси Вилијамс се прикључује великом, мрачном пустолову модерне америчке драме – О' Нилу, јер и један, и други, док укрштају реалистичку тему с експресионистичком техником откривају неиспуњеност људске душе суочене са сломом религије, породице и индивидуе.

Сложено ткиво ове драме, коју, између осталог, карактеришу и предугачка експозиција, и убрзан расплет, и преплитање два наоко сасвим различита тока радње, и уплитање у збивање многих реминисценција, захтевало је од редитеља Миње Дедића стрпљив и сложен рад око довођења у склад свих тих компоненти. То се могло постићи једино не превеликим одступањем од реалистичке процедуре. И он је управо тако и чинио, схватајући да у супротном не би успео да премости оштре прелазе у причи, да изрази оно што постоји испод њене површине, да створи представу у којој се драма не разлаже на саставне, опречне делове. Једина замерка таквом приступу је у томе што би бар повремено, одлучније искорачивање у подручје експресионистичког театра понешто у представи учинило мање буквалним, мање очигледним, унело у њу изразитији поетски тон.

У овој представи смо добили доказ више о томе до какве су се креативне зрелости уздигли глумци позоришта на Црвеном крсту. Али, ваља приметити да они нису још отклонили своју стару слабост: нејасну, неразговетну дикцију. Осим тога, у остваривању ликова су се могла уочити два метода, два начина идентификације с ликовима.

Један, и успешнији, следио је Раде Марковић, као настрани Политов син Брик, који је изгубљен на свом усамљеничком путу кроз живот, инсистирајући на унутрашњој драматичности тог лика. Он није излазио из оквира камерне глуме. Раде Марковић је једноставним, сведеним средствима, каква су туга у уморним очима, грч гађења око усана, махинално увлачење главе међу рамена или месечарско кретање на сцени, ефектно изражавао Бриков душевни слом, његов и изнуђени и својевољни силазак са сцене суморне, гнусне свакодневице.

Другим путем је ишао Сима Јанићијевић, али и већина осталих глумаца. При обликовању Полита, безобзирног старца, тиранина у кући и изван ње, он је, истина, полазио од чињенице да тог снажног, својеглавог човека пре свега одређује његово изненадно, предсмртно сазнање да је све било промашено, све узалудно. Али, то осећање се испољавало у широким, пренаглашеним потезима, више се окретало на споља но на унутра. Слично томе је играла и Оливера Марковић у улози Брикове жене Мег. Она је глумила темпераментно, тачно је објашњавала с каквим тешкоћама се Мег успела на место под сунцем до којег је дошла, али су мотиви њеног даљег истрајавања остајали и нејасни и затамњени. Због тога је у финалу представе њена мука деловала само као физичка, није нам било довољно јасно да она исто толико и вара колико је и преварена. Ни у глуми Љиљане Крстић, која је тумачила улогу Старамајке, нису дошли до изражаја пишчеви захтеви, јер се на сцени појавила дирљива, мила старица, а не огрубела, неосетљива особа.

По замисли Тенесија Вилијамса, декор је морао да испуњава услове. Није смео да буде стриктно реалистички, требало је да продужавање зидова у висину сугерира утисак о мистичном проширивањем сцене у небо. На тај начин би сценски простор постао место погодно за размах јаких, жестоких људских страсти. Затим, фантастична мешавина викторијанског и источњачког намештаја је морала на позорници стално да дочарава присуство сенки двојице старих нежеља, некадашњих власника куће у којој се у садашњости драма одиграва. Писцу се ово последње чинило необично важним. А у инсценацији »Мачке на усијаном лименом крову«, за коју је сценографско решење дао Душан Ристић, није био испуњен ниједан од тих захтева.

Трагична гротеска

(»Чекајући Годоа« Самјуела Бекета
у Атељеу 212)

1956

У комаду »Чекајући Годоа« Бекет и не описује и описује појавну стварност, приказује један свет који нам је и познат и непознат, поставља у његово средиште човека огољеног до те мере да га не можемо свести ни на шта. Његова прича је врло једноставна: два клошара се поново састају на једном очајном месту, где чекају Неког ко никако не долази, на опустошеној закржљалој пољани, коју су изабрали за боравиште у заборављено време, где нада трне чим се зачне, где је суштаствен чин ударац ногом у стражњицу, где се људи као звери у кавезу шетају у круг и помало шале један с другим. Чим је тај комад изведен, критичари су отпочели расправу о значењу средишњег симбола у оскудној драмској радњи, о томе ко је и шта је Годо, уверени да ће, уколико реше ту загонетку, докучити и под чијим утицајем Бекет ствара, шта је основа његове филозофије.

Неки од њих су у њему видели смрт, други недокучиви смисао егзистенције, а трећи непостојећег Бога, кога понеко од нас још узалудно дозива. За свако од тих тумачења могуће је понудити одговарајућу аргументацију, у зависности од тога да ли корене Бекетовог стваралаштва проналазимо код Џојса, Хенрија Џејмса или Кафке. Једино у чему су се они слагали јесте да у »Годоу« снажно проговара мишљење да је егзистенција сама по себи апсурдна. Али, изгледа да ћемо Бекетово схватање човека, живота и света пре разумети ако одустанемо од дешифровања тог загонетног симбола, једног од многих које он употребљава, и упустимо се у разматрање његовог драматуршког проседеа.

„Ништа се не дешава, нико не долази, нико не одлази, ужасно је", каже једно од лица у комаду, али у констатацији да у њему радња стоји у месту је садржан само један, мањи део истине. Онај битнији, састоји се у томе што је живот дефинисан једном одређеном ситуацијом, тачније речено чекањем недолазећег. Јер неважно је шта се чека, важно је једино само ишчекивање, драматична напетост изазвана или тиме што је с хоризонта ишчезло благотворно сунце, које је за часак прекрио облак, или пролазак у даљини неке тајанствене особе, чије је лице нејасно и толико претеће. Кад се то уочи, јасно је да Годо може бити било шта: све чему смо спремни да придамо значај у нашем животу. У том релативизму је садржана основна Бекетова филозофска порука. Из ње зрачи и опор, горак

хуманизам, упозорење да је свака мука, свачија несрећа подједнако значајна, достојна пажње и саосећања.

У погледу промена које је донео, Ануј је не без разлога Бекетово појављивање упоредио и изједначио с Пиранделовим уласком у европско позориште. На пример, у »Годоу« нема ни озбиљнијих конфликата између драмских лица, ни њиховог драматичног суочавања са самим собом. Сукоб је редукован на приказ разних опречности: вући неког на конопцу или бити вучен од њега; задавати ударце или крварити под њима; волети или мрзети. То, заправо, и нису истински конфликти, већ су саставни садржаји сваког постојања. Ако у »Годоу« и постоји прави сукоб, онда он произлази из непрестаног трвења протагониста радње с природним поретком ствари: са смењивањем дана и ноћи, глади и ситости, среће и несреће. Супротно од тога је и незамисливо, јер су Бекетови јунаци, ма колико били и трагични, кукавна створења, која не муче никакви ни морални ни метафизички проблеми, већ их унесрећују неудобне ципеле, досада, потреба за разонодом.

С таквим антијунацима, јадним и кукавним, који немају ни трага свести о свом трагичном положају, није могућа идентификација какву познаје класично позориште. С друге стране, ситуација у којој се они налазе просто нас усисава зато што се подудара с нашим најдубљим искуством о животу, у којем увек нешто чекамо, док нам непрестано измиче оно суштинско, оно есенцијално. У исто време, дијалог је у основи реалистички, чак готово баналан, али покреће у гледаоцу замршене, вртоглаве сплетове асоцијација, чини да у ваздуху лебде стара, вечита питања о смислености или бесмислености егзистенције, стрепња натопљена страхом да је она ипак апсурдна.

Људи које Бекет приказује као и да немају прошлост: битни подаци о њима су узети из садашњости, а прошли догађаји су неважни и безначајни, своде се на то да су се срели при смирају дана, да су некад брали грожђе, да су својевремено сушили одећу на сунцу. У том погледу, једини изузетак је Естрагон о коме сазнајемо да је пре много година покушао да изврши самоубиство, да је био песник; али и његова садашњост, колико и Владимирова, веома је проблематична, јер они поуздано не знају шта се кад догодило, да ли се уопште ишта десило. На тај начин, Бекет обезличује време: драма се можда одиграла у два дана, по свој прилици она је трајала петнаестак година. Кад радња нема јасан почетак и крај, њена структура је кружна, она говори о кругу живота у кругу времена. Слично се поступа и са сценским простором: он је у топографском смислу и прецизно дефинисан и уопштен до апстрактности.

Још нешто је карактеристично. Бекетов комад нам долази из Европе праћен коментарима да убедљивије делује при читању него кад се по-

стави на сцену. Многи критичари су чак сматрали да га и не треба играти у позоришту. То мишљење, међутим, у потпуности је демантовала редитељска поставка Василија Поповића. Он је пошао од питања ком жанру припада комад у којем људи *живе мало или нимало*, чија се тела батргају док им дух трне, где је живот ликова испуњен мрвицама среће, ситним свакидашњим несрећама, међусобним гложењем, завишћу коју они осећају једни према другима. С првом је, дакле, закључио да »Годо« није ни комедија, ни трагична драма, па ни трагикомедија, да има својства и невеселе лакрдије и первертоване трагедије. После тога, редитељ се определио да Бекетов комад прикаже у форми трагичне гротеске, у којој је главни јунак она основна ситуација, и конкретна, и симболична, и с комичним, и с трагичним, и с поетским аспектом, коју природно настањују сложене и мистериозне, па ипак и луцкасте фарсичне фигуре с људским особинама.

У средишту те представе, која је још претеранија, још ексцентричнија него Бекетова прича, постављен је Владимир, за кога једино можемо рећи да је живо, органско биће, који у збивања уноси пораст напетости, истинску драматичност. Он настоји да себе некако одреди у простору и времену, да се присети шта јесте, а шта није било, да се извуче из живог блата заборава, бар донекле је свестан учесник у драми узалудног чекања. По замисли редитеља, сви остали ликови, неки више, неки мање, а Естрагон у целости, делују као аберације, као пројекције његове замагљене свести.

Ту улогу је изванредно одиграо Љуба Тадић. У безданима његових очију огледала се изгубљеност једне душе, измучене и утрнуле, која и без наде, и с њеним једва видљивим пропламсјајима, тоне у тмину космичке ноћи. У два маха његова креација је досегла импресивне врхунце: на почетку другог чина, када Владимир пева тужну песму о убијеном псу, а онда, после беспомоћног спотицања по позорници, прелази у избезумљено кретање у круг; и у завршној сцени, у којој потресно изговара један готово хамлетовски монолог, у ствари изражава муку човека који не успева да разуме ни себе, ни оно што му судбина доноси.

Исти степен убедљивости је одликовао и глуму Радета Марковића. Он је показивао да је Поцо у најмању руку двосмислена личност, с компликованом природом, с бар две улоге у збивањима, да је он у исто време и господар и слуга. У њему су се сукобљавали контрадикторне мисли и противречна осећања: привидно супериоран, Поцо је испољавао и суштинску несигурност, чежњу за ослонцем који долази споља, могуће чак са самог неба. Час суров, час понизан, с лицем осветљеним равнодушним, крвавим сунцем, које, кроз мртво лишће избледелих успомена, појачава све контрасте, све сенке на њему, чинећи га тако непрозирним, Поцо је оличавао човека чија је егзистенција и загонетна и мистериозна.

А за најпотреснију сцену у представи заслуга припада Мићи Томићу. Осим што је у њој, у првом чину, бриљантно интерпретирао један сложен монолошки исказ, он је из њега извео и Лакијев лик у целини. У ствари, он је дао почетну интонацију и свим осталим глумцима, упутио их је, дабоме уз подршку редитеља, да ће се приближити супстанци Бекетових дела тек уколико назначе да његови луцкасти и жалосни јунаци тону без отпора у ирационално, не допуштају да њихово понашање објаснимо рациналним мотивима.

Осматрање историје

(»Мајка Храброст и њена деца« Бертолта Брехта у Београдском драмском позоришту)

1957

Написан почетком четрдесетих година, комад »Мајка Храброст« је веома карактеристичан за Брехтов драмски опус у целини, и с тематског, и с формалног становишта. Он мање спада у историјске хронике, мада су за позадину драмске радње узети догађаји из Тридесетогодишњег рата, првог од идеолошких ратова који ће харати Европом неколико векова, а више у драме са политичком тезом, у којима се историја посматра с објективне, критичке дистанце.

У њему је прави предмет приказивања тупо, фаталистичко прихватање ратне солуције од стране безначајних, обичних људи, њихово прилагођавање нечему што је на изглед неминовно, а до чега не би дошло кад би му се они супротставили. У »Мајци Храброст« Брехт наглашава још две ствари: да рат увек има и комерцијални аспект, као и то да мали људи нису у стању ништа да науче из онога што им се догађа. Ту причу, која садржи и многе елементе ироничне народне баладе, Брехт је склопио тако да нас она док активира више гледаочев разум него његова осећања непрестано опомиње да се то о чему он говори увек из почетка убиствено понавља у историји. »Мајка Храброст« је први пут изведена за време Другог светског рата, у Цириху, али је та представа веома разљутила Брехта, јер су глумци изазивали и сувише саосећања за трагедију главне јунакиње и

њених потомака. Код нас се сада приказује друга, прерађена верзија тог комада из којег је изостављено све што је у претходном издању овако или онако подсећало на Ниобину трагедију.

Суочен с комадом који тражи друкчији стил глуме од уобичајеног у нашем театру, редитељ Мињa Дедић је, кад је постављао на сцену »Мајку Храброст«, показао шта се може, а шта не може усвојити од Брехтових теоријских погледа на позориште. Он од глумаца није очекивао да у потпуности избегну идентификовање с ликовима, да по сваку цену у публици сузбију емотиван контакт с њима. Од глумаца је захтевано да гледаоцима наметну друкчији, флексибилнији однос према ликовима. Зато смо се у неким сценама поистовећивали с њима, а у другим их посматрали са стране; понекад смо њихову срећу доживљавали као своју, а покаткад смо их осуђивали, схватали смо да и они нису без кривице. Та двострука игра је на разне начине, из многих углова осветљавала Брехтову основну тезу, омогућила је да представа прерасте у сугестиван коментар и потврду схватања да рат хране баш његове највеће жртве.

У основи, Мињa Дедић је поштовао основне постулате Брехтове драмске теорије. То је постигнуто употребом различитих, па и веома опречних средстава. Између осталог и тиме што је у представу обилато уведена и нарација, слична оној из јапанског Но позоришта, где глумци пре сваког новог призора кратким поетским куплетима описују ситуацију што долази да би се потом и сами у њу укључили.

Он је усвајао и Брехтово гледиште да представа мора гледаоцу пружати и разоноду, да је неопходно да садржи и хумор, и иронију, и сатиру, и мелодрамске епизоде, и лирске пасаже, али тако да они увек буду у функцији његовог идеологизираног, политичког позоришта. На пример, песме и игре су служиле за наметање критичке дистанце публици према приказаним догађајима, за промену расположења у гледалишту. А у стилском погледу, представа се у суштини приближавала некој врсти стилизованог реализма, у који су уграђени и многи натуралистички детаљи, где у некомичан свет непрестано продиру и комични садржаји. Једина крупнија замерка је у томе што такав приступ комаду није одржан до краја, што су у представи пред њен крај преовладала конвенционална реалистичка решења.

Тај комад је изведен у декору Миленка Шербана, међу црним драперијама, који тек оцртава скицу места на којем се одиграва радња, у сценском простору чија је дубина и висина видно наглашена, који дозвољава да приказани догађаји добију епски замах.

Од глумаца, чланова мушког дела ансамбла, ангажованог у представи, највише је постигао Михајло Паскаљевић. Он је једноставно, па ипак и узбудљиво описао, Швајцаркову искреност и спонтаност, наивност и

невиност, његово исконско поштење. Том лику се ништа више није могло ни додати ни одузети.

И две глумице, Олга Станисављевић, у улози Кетрин, и Оливера Марковић, као Ивет, играле су такође веома добро. Док је прва, не обазирући се превише на Брехтова упутства, приказала личну драму дефектне девојке, која је у оштром сукобу са својом средином, друга се више од свих осталих приближила моделу глуме који је велики немачки писац увео у модерно позориште. Оливера Марковић је креирала две антологијске сцене: у трећој слици је маестрално интерпретирала баладу о братимљењу, узбудила до суза гледаоце, а одмах затим је охладила њихова осећања, показујући каква је у ствари та четна проститутка; а у епизоди с Пуковником, где се још више ослањала на Брехтове директиве, сугестивно је демонстрирала да је Ивет обузета и болним самосажаљењем и горком аутоиронијом.

Али, без Љиљане Крстић, у улози Мајке Храброст, ова представа не би успела колико јесте, умногоме би се удаљила од Брехтове главне теме. Најкраће речено, она нас није подстицала да саосећамо с Брехтовом јунакињом, већ је све учинила да схватимо да баш суровост рата који јој угрожава голи опстанак, а не душу, претвара ту жену у саможиву, безосећајну, грамзиву особу, сраслу с кантинерским колицима као онај опаки Шекспиров краљ са својом грбом.

Остварен песников сан

(»Тит Андроник« Вилијама Шекспира
у Краљевском Шекспировом позоришту
из Стратфорда)

1957

Од како пишем у овом листу, већ дуже од једне године избегавам да износим своје непосредне импресије, настојим да саопштавам што је могуће објективније судове о представама које гледам у позоришту.

Дозволите ми да овог пута одступим од тог правила, да на јави сањам о представи на којој се приказује »Тит Андроник«: да се гушим у

гримизним потоцима крви што се пенуша као вода у фонтани шибана ветром; да ме још једном узбуди окрутност која проговара из човека; да с чуђењем гледам сунцем обасјана, позлаћена крила муве у локви крви; да онемим док опет ослушкујем одјеке крика силоване жене; да се, бледуњав и цивилизован, и грозим, и уживам пред трпезом с људским месом; да у мени оживе тамни нагони и паганске страсти; да једноставно кажем: Питер Брук и Лоренс Оливије су постигли да заборавим све што сам до сада гледао у театру.

Свим бићем се опирем да напишем конвенционалну критику о њиховој представи: како да анализирам, како да опишем јединствену позоришну чаролију, у којој су поништене границе између стварности и маште, чаробну сценску симфонију, која се састоји од речи, покрета и боја, која се обраћа предразумском, ирационалном у нама?

Ако је у овој представи Лоренс Оливије велики тумач једног од најузбудљивијих ликова из трагедије, Питер Брук је генијалан позоришни песник, који приказује трагичан ритам људског живота, човеков ужасан пут од нетраженог рођења до извесне смрти. Као и Шекспир, и он нас приморава да у себи откријемо оно исконско, нешто од звери из давнина, која још не беше одбацила сурову, животињску кожу. Питер Брук нам поручује и да је егзистенција само грчевито дисање пред неумитно ишчезавање, да су политичке борбе гротескне, да је историја сурова. У томе је суштина ствари. И он то импресивно показује у представи. Чему се онда задржавати на детаљима у њој. Па ипак: позорница омогућава брзе, елизабетанске прелазе из сцене у сцену, у ствари целовитост доживљаја; костими обелодањују душу јунака; музика уноси злокобан тон у збивања; индивидуалне судбине, али и односи између јунака, рељефно су оживљени. Укратко, песников сан, сан Шекспиров, материјализован је и драматизован у највећој могућој мери.

Немам ни воље, ни потребе, ни одговарајући језик да говорим о глуми Лоренс Оливијеа у главној улози, већ једноставно понављам што је одавно речено: први трагед наше епохе.

Оживљавање позоришта

(»Столице« Ежена Јонеска
у Атељеу 212)

1958

Сваки покушај да се створи право, велико позориште подразумева да се глумцима одмах каже: ваш основни проблем је у томе што се обраћате гледалишту, у којем седе толико различити појединци, чије скривене мисли, пригушена осећања и неизражена очекивања уопште не познајете; на вама је да им приредите свечаност, свеједно да ли веселу или тужну, да их преобразите у јединствену групу с истоветним доживљајем. Али, где онда сврстати дело које бар привидно делује супротно томе, комад који доказује да су све везе међу људима пресечене, драму која нас осуђује на суморно посматрање себе самих? Ту противречност није могуће отклонити само једном терминолошком досетком, сврставањем таквих комада у такозване антидраме.

Јер неспорна је чињеница да сви ти комади, и Бекетов »Годо«, и Адамовљева »Пародија«, и Јонескове »Столице«, имају своју верну позоришну публику. То упућује на закључак да они излазе у сусрет некој дубокој потреби савремених гледалаца. Морамо се упитати где је тачка укрштања између аспирација тих драматичара и оног што данас публика очекује од позоришта. Можда одговор пружа сазнање да је становник данашњих мегалополиса, припадник машинске, технолошке цивилизације, па и човек уопште обузет као никад до сада осећањем страшне усамљености, осећањем да је његова појединачна судбина неважна и да због тога жели да се својој ситуацији супротстави изругивањем, иронијом, признањем да је његова егзистенција у суштини апсурдна. А баш о томе и говоре ти нови аутори.

Посматране из тог угла, »Столице« су савршен примерак комада, који може да понуди уједињујући доживљај. У њима ступамо у свет апсолутне усамљености, суочавамо се с људима у чијим се грудима шири празнина, чија је мука у основи метафизичка. При чему је од одлучујућег значаја што писац успева да то изрази, можда чак и саму суштину живота у оквирима једночасовне игре, међу плишаним зидовима једне камерне позорнице. Осврнимо се за тренутак на визију од које Јонеско полази у »Столицама«.

Протутњала је битка, лешеви су остали на пољани, негде у магли одјекује сребрен смех. Дим се лагано вуче пољем и полако разређује, а на некој мансарди, или у подруму, свеједно, ислужен настојнички пар, који

је преживео толике поразе и победе, своди рачун са животом. Кроз копрену дима све личи на сан: „Живот је само лутајућа сен, приповест неког идиота, а не значи ништа." И тако у освит зоре, или у мртвој светлости раног сумрака, оживљавају неостварене наде, заборављене успомене, некадашње амбиције прерастају у гротескне сенке. У грози се питамо: зар само то преостаје од човека? А металан глас у нашем мозгу немилосрдно одговара: чак ни то. То је очајна песма о пролазности, о часовима испуњеним мржњом и срећом, о годинама венења, о деценијама варки које су ишчилеле у мрак. А иза свега порука: не осили се.

Треба одмах избећи сваки неспоразум. Иако аутор »Столица« у много чему усваја позитивно наслеђе надреализма, овде нема ни помена о пуком подражавању. Јонеско је негде записао: „Авангарда се на неки начин враћа традицији – не традиционализму." Тиме нас је опоменуо да се дотадашње позориште постепено претворило у рационалну, вербалну експликацију драме или појединца или неке људске групе, у другоразредног слугу књижевности. Он зна да позориште није ни литература, ни филозофија, ни пропаганда; театар је оно што изостаје кад се оне изразе речима, визија која се једино може отелотворити на сцени и дијалогом, али и тишинама, и покретима, и гестовима.

Јонеско добро познаје правила важећа у класичној драми и употребљава их на особен, револуционаран начин. »Столице«, рецимо, имају изразито чврсту драмску фактуру. На почетку, и јунаци и ситуација су јасни до очигледности. Али, мало-помало, речи обојене двосмисленим наговештајима и замагљеним алузијама прогресивно разарају и ситуацију и контуре карактера. То је, уосталом, и једини логичан процес у драми чији је лук затегнут од неизвесне прошлости ка извесној будућности, од младости до смрти. У том процесу је отеловљен страшан, неумитан закон ишчезавања. Сви класични принципи су очувани, а генијалност је у томе што је уобичајена процедура изокренута. Живот који је изгледао јасан, затамњује се, клизи као тепих испод ногу човека који пада и најзад ишчезава у мраку вечности, остављајући за собом нејасан траг.

Свакако треба поменути још једну особеност Јонескове драматургије. Он из комада не истискује обично и свакодневно. Попут старих мајстора Чехова и Пирандела, чије су приче споља гледано увек мелодрамске, Јонеско ствара фабулу на ивици баналности. Он верује да је једини задатак достојан драматичара да у баналном открије необично, да преко неочекиваног дође до суштинског.

Заслуга за прво извођење једног Јонесковог дела у Београду у потпуности припада Мири Траиловић. Она је с много маште поставила »Столице« на сцену и с правом ћемо рећи да је било тешко пронаћи одгаварајући стил интерпретације за Јонесков драмски текст, који садржи и

реалистичке пасаже, и романтичне реминисценције, и сентименталне тонове, и апсурдну комику. У њеној представи неке сцене су деловале изузетно упечатљиво, пре свега она у којој се Стари присећа мајке, као и призори Пуковниковог доласка и удварања Младој дами. Осим тога, она је, тачно како предлаже аутор, вртоглавим смењивњем епизода затамњивала основну ситуацију и брисала обрисе ликова, а помоћу функционалних музичких интервенција је појачавала напетост радње.

С друге стране, у представу је унето премало апсурдног хумора, који би, да је пласиран у већој мери, ову сурову гротеску учинио још суровијом, још безнадежнијом. У исто време и сувише стилизован мизансцен, засићен мутном симболиком, показивао је у чему је основа, главна слабост у Јонесковој процедури: његова склоност да симболичном сценском сликом из темеља разара оно што је пре тога конституисано речима.

И Славко Симић, у улози Старог, и Љиљана Крстић, као Стара, пружили су нам незабораван доживљај. У часу кад увиђамо шта су постигли, неумесно је стављати могуће ситније примедбе. Они су, у ликове које су играли, уносили тајанственост живота, одјеке оног што је можда некад било, што се можда није ни догодило. За нијансу боље је глумио Славко Симић. И дуго ћемо памтити његово тужно, кловновско лице, његову угашеност изнутра, његове очи из којих зрачи готово дечачка узнемиреност и изгубљеност. ■

Трагедија града Гилена

(»Посета старе даме« Фридриха Диренмата у Југословенском драмском позоришту)

1958

Кад се дигне завеса и почне Диренматова опора сценска фантазија, проткана сатиром и гротеском, на сцену долази једна стара дама окружена бизарним сјајем своје крунидбене поворке. У почетним сценама та госпођа је краљевски нехајна, незаинтересована, готово равнодушна. Грађани Гилена окружују је

понизношћу док их она једва и примећује: гледа их одсутно, а злокобни сјај њене моћи као да сагорева несрећнике. Иако је представа тек почела, пред нама је већ формирана дефинитивна личност, неко окамењено биће из чаробне шуме. Тада долази велика сцена: поново седе на клупи некадашњи, остарели љубавници. У угашеним људима опет куца топло било живота, у тренутку, који траје као вечност, нестаје у бездану свет дамине сигурности, а емоционална веза са младошћу се обнавља. Гледалац схвата – и то не зато што писац тако жели већ што му то сугерира својом великом уметношћу Блаженка Каталинић – да је и стара госпођа саздана од снова и промашених нада. Касније, Клара Заханасијан може да буде мраморни споменик, неумољиво присуство судбине, инкарнације апсолутне правде, може да узме било који облик који јој прида наша машта јер смо једном признали да је она људско биће.

Од тога часа постоје само два главна протагониста: Алфред Ил и град Гилен. На почетку комада Ил је релативно невин: вероватно је, са патетичном човековом сигурношћу за рационализације, пронашао неко оправдање пред собом. Можда, на крају крајева, и није био рђав: у часу када стоји пред нама, његов грех, ма колико некад био црн, избледео је у сивилу његовог живота. Славко Симић одлично изражава ту почетну фазу Илове судбине. Но у другом чину, кад у Илу сазрева осећање прогоњености па потом и осећање кривице, и када се у Иловом понашању рефлектује паралелна драма моралног срозавања града, Симићева глума је и сувише статична и окамењена у гримасу ужаса. У трећем чину Славко Симић речито слика с немом елоквенцијом страшну Илову духовну изолованост, праћену тренуцима клонулости и апатије, али не изражава у довољној мери нарастање Иловог унутрашњег поноса који повремено досеже до трагичне осуде града.

А шта је са моралном драмом града Гилена?

Сада се поставља питање шта је суштина Диренматове »Посете старе даме«. У први мах мислимо да је то интимна драма из породичног живота, јер је у основе комада уграђен и један сентименталан, мелодрамски мотив. Такође опажамо традиционалистичку драмску технику: радња драме се развија логично и повезано из сцене у сцену, без прекида и дигресија, и непрестано смо подстакнути на идентификовање са јунацима комада. Две главне личности драме су карактери јасних реалистичких обриса, у ствари две помало патетичне фигуре. У стилском погледу драма није јединствена: у њу су укључени елементи многих стилова у широком распону од реализма и фарсе, преко сатире и гротеске, до експресионизма и сценске фантазије. Тај еклектички поступак није нарочито забаван и за »Посету старе даме« се не може рећи да је елегантна позоришна игра. Ускоро откривамо да су сви ти стилски елементи подређени

мрачној, опорој, строгој поетској концепцији и постепено разумевамо да их је писац употребио да би изразио хладну рационалну објективност с којом прилази животу, објективност која отеловљује његово дубоко сажаљење према људима. Увиђамо и то да се »Посета старе даме« не намеће патосом бизарних догађаја, већ генијалношћу с којом Диренмат формулише један елементарно трагичан конфликт који је обележио модерну епоху. Као и у античким драмама, човек се налази у трагичном спрегу са судбином. Диренмат не мистификује тај однос, напротив чини га јасним и дефинитивним: у основе европске цивилизације положено је нешто погубно и деструктивно јер је новац постао врховно мерило вредности. Новац је стекао митску светост и наметнуо се као самостална снага. Силе које покрећу драмску радњу у »Посети старе даме« нису тајанствене: то није ни ирационално схваћена судбина, а ни Илова трагична кривица. То је напросто моћ новца, његов мирис, погубност његовог утицаја. Али шта проузрокује трагедију? Ми смо научили да мислимо о трагедији у оквиру одређене схеме: доживљавамо је као потврду човековог поноса и величине у тренутку када се херојски дух, на врхунцу агоније, уздиже изнад коби, чекамо час када ћемо се, према Аристотелу, испунити неком мирном егзалтацијом. »Посета старе даме« не пружа такве тренутке, али нас испуњава аналогном узвишеношћу, јер се у нама зачиње осећање гађења и дубоке узнемирености кад Гилену буде повраћено економско благостање купљено злочином. Произлази, дакле, да је трагична кривица индивидуе, која је толико заокупљала редитеља, само један од аспеката укључених у драму. Диренматова драма дугује своју изузетну снагу, али и приближавање трагедији, сукобу који је положен у њено средиште колико и у основе европске духовне ситуације: конфликту између потребе, традицијом укорењене, за моралним вредностима, и неумољивих економских закона, наметнутих ојачавањем либерализма, који формирају нова мерила вредности. Зато се комад и развија кроз реципрочно кретање два антагониста – човека и града: док човек, кроз осећање кривице, постаје све чистији, дотле град који доживљава просперитет, свакодневно постаје гори и удаљенији од духовне равнотеже. У завршној сцени осећа се узнемиреност масе и тихо повлачење пред млитавим, корисним убиством, што говори о незадобијеном миру.

Супротно оваковом схватању, редитељ Бојан Ступица је замислио »Посету старе даме« као *трагедију индивидуе*, коју изазива немилосрдна средина. Гилен је био, према редитељевој концепцији, ужасан стоглави монструм, који бездушно тежи остварењу свог економског благостања. Од другог чина струјао је градом, као кроз топлу крв нахрањене животиње, тихи осећај ситости, да би се у сцени Илове смрти то задовољно цвиљење претворило у сити тријумф општег задовољства супротстављеног

кротком умирању: тако је остварена јарка иронично сатирична оптужба града Гилена. Међутим, да ли је у неравноправном судару унапред осуђене индивидуе и тријумфујућег града могло бити стварне трагедије? Јер Гилен ће жртвовати Ила притиснут неумољивим материјалним потребама, али задобијањем просперитета неће наћи свој коначни мир. У часу Иловог умирања у грађанима Гилена укорениће се осећање кривице и убиство ће бити злочин без праве страсти. У верзији коју смо гледали, град је, особито у масовним сценама, пресудно важним, био само нека врста механичког антагонисте, што споља покреће драмску радњу: недостајала му је душа, узнемирена и неодлучна пред коначним чином, због чега је у гледалишту изостало оно суштинско узнемирење, које треба да подстакне Диренматова драма.

Неопходно је нагласити и два значајна квалитета Ступичине режије. Пре свега, лакоћу и виртуозност у руковању сложеном позоришном машинеријом помоћу које је импресивно насликана позадина збивања. Али круну Ступичине режије је представљало неколико изванредних сцена, које ће се дуго памтити, у првом реду оба призора у шуми. Једна од њих се одиграва пред одлазак с овог света. Из ње проговара квинтесенција позоришне поезије: на том очајном месту поново се срећу Клара и Алфред, а од њиховог сусрета на почетку комада протекао је читав живот. Он се безвољно распитује о заједничком детету, док она равнодушно одговара, а у даљини одјекују као привиђења која дочарава зла коб, ноћни гласови шуме и зов одсутног певача. На црном фону неба горе две боје: љубичаста, страшна боја освете, и бледо зелена, још страшнија боја смрти, које трепере на Иловом лицу и чини да његове очи лутају у светлости других светова. Такав функционалан склад боја, осветљења, декора, музике и глуме виђен је на београдској сцени само кад је код нас гостовао Питер Брук с представом на којој је приказао Шекспировог »Тита Андроника«. И то само по себи све казује.

Историјска драма, драма егзистенције

(»Дантонова смрт« Георга Бихнера у Југословенском драмском позоришту)

1963

Обично се сматра да је »Дантонова смрт« отворила ново поглавље у развоју историјске драме. Бихнер је, у ствари, постигао да се она преобрази у инструмент за откривање неулепшане истине о повесним збивањима и тиме се одсудно удаљио од традиционалног схватања да та врста комада првенствено мора да преноси узвишене етичке поруке. Он је у низу упечатљивих сцена, које агресивно заокупљају нашу машту, бриљантно насликао вође Француске револуције као енергичне, циничне људе, који су подједнако способни и за крајње зло и за крајње добро, и убедљиво дочарао атмосферу масовне хистерије, која је постепено, али утолико неумитније, нагризала и најсамосталније духове ондашњег француског друштва. У суштини, Бихнер је створио снажну романтичну драму, проткану гротескним претераностима, мелодрамским сентиментом и натуралистичким детаљима, која има изразито модеран коначни ефекат, јер нам иронично показује да протагонисти Француске револуције нису били митски хероји овенчани врлинама и да је историја само клопка на чијем дну налазимо унакажене лешеве мање или више недужних обичних људи. Бихнер нам тако поручује:

„Мерсије: Је ли, Лакроа, једнакост замахује својим српом изнад свих глава, лава револуције тече, гиљотина републиканизује! Са галерије се тад заори пљесак, а Римљани трљају руке; али они не чују да свака ова реч значи самртни ропац једне жртве. Пратите бар једном ток тих ваших фраза до тачке где се оваплоћују. – Погледајте унаоколо, све сте ово ви изговорили; то је превођење ваших речи на језик акције. Ови јадници, њихови крвници и гиљотина представљају ваше оживотворене говоре. Ви сте своје системе – као Бајазит своје пирамиде – саградили од људских глава."

Али, ако се удубимо у оно што се догађа испод површине овог историјског комада, лако ћемо у њему открити флуоресцентно присуство смрти, у чијој сабласној светлости сви људски чинови делују као бестелесно шуштање лишћа, које у јесен опада и прелази свој кратки пут до вечности. Тако постепено схватамо да је Бихнерова драма груписана око неколико супстанцијалних ванвременских мотива: око осећања свеопште пролазности, око гађења над животом са кога изненада спадају све ко-

прене, око неминовног доласка краја овоземаљске егзистенције. Оно што нам је до малочас личило само на приказ историјског аспекта ствари, одједном је стекло и дубљу, песимистичку, филозофску димензију, јер се драмски јунаци трансформишу у дирљиве марионете од крви и меса, које су немилосрдно изручене случајностима живота и унапред осуђене на пораз.

Ту тезу можемо доказивати и на један индиректан начин. У »Дантоновој смрти« Бихнер је генијално антиципирао принципе које ће после више од једног века експресионисти уградити у своје позориште: он је укрштао кратке психолошке сцене и елементарне драмтичне ситуације, унео је у дијалог стакато ефекте, употребио је неку врсту хора за описивање духа епохе, посветио је доста пажње сликању психологије маса, и увео је у збивање личности чије присуство импресивно оличавају оне шире снаге које се слуте иза сцене. Слично као и експресионисти, Бихнер је тако поступио зато што је био много више заинтересован за унутрашњу суштину појава него за спољни декор у којем се одиграва људски живот, због тога што је стално имао пред очима ону вечну човекову егзистенцијалну драму, скривену у дубини комада који привидно говори једино о једној драматичној револуцији.

Представа коју су створили редитељ Мирослав Беловић и готово цео ансамбл Југословенског драмског позоришта била је веома импресивна у детаљима, али и прилично неуједначена када се посматра у целини. Такав утисак је произашао отуда што су се збивања у првом делу представе споро згушњавала и дисконтинуирано развијала у тромом темпу од епизоде до епизоде, док је у њеном другом делу опис догађаја имао потребну кохерентност зато што је редитељ логичније сукобљавао јунаке, упечатљивије описивао њихове емоције, спретније степеновао пораст драмске напетости. Уз то, у том делу представе, редитељ је вешто груписао радњу око Дантонове личне драме, коју је приказао на фону масовних сцена, у ствари карневализованих, сладострасних, садомазохистичких ритуала, обасјаних страшним сунцем свеприсутне смрти. Коначно, у трећем и четвртом чину неколико изврсних сцена је крунисало редитељев напор: то се првенствено може рећи за сцене саслушања и погубљења, које су биле визуелно сугестивне, богате сложеним емоцијама и обојене неком меланхоличном поезијом.

Док је за успелост другог дела представе углавном заслужан Љубиша Јовановић, за неуспелост њеног првог дела је најодговорнији Стево Жигон. Он је, дабоме по редитељевим инструкцијама, и сувише стилизовао Робеспјера, што је битно одударало од игре осталих актера, чиме су биле раскинуте све везе између тог лика, стационираног негде између неба и земље, и осталих јунака драме, принуђених да живе у једној реалној људ-

ској заједници. Иако је и на тај начин добро описан, истина у апстрактној равни, Робеспјеров однос с друштвом, са светом, таква глума није омогућавала да он природно утиче на понашање људи у свом окружењу, да покреће крвави точак револуције.

Напротив, Љубиша Јовановић, као Дантон, постигао је савршену равнотежу између патетичних стилизација, помоћу којих се једино може оживети личност легендарног револуционара, и оних тананих психолошких карактеризација, у којим одзвања сложено прилагођавање једног беспомоћног људског бића претњи блиске смрти. И зато је лик који је он креирао у исто време био и жив организам и оличење оних надличних сила што творе историју.

Знамо да ћемо учинити неправду многим глумцима тиме што ће као равноправни партнери Љубише Јовановића бити поменути само Олга Савић, која је лик Дантонове жене Јулије саздала од етеричности неостварених снова, Олга Спиридоновић, која је у четвртом чину са ретком потресношћу одиграла сцену Лусилиног лудила, Бранко Плеша, чији је Лакроа био болно распет између привржености животу и самоубилачког гађења над сопственом улогом у историји, Зоран Ристановић, који је у Камију Демулену наглашавао његову дискретну осећајност, и Никола Симић, који је у лик Лежандра унео демонску снагу, нешто што је у стању да утиче на расположење маса.

Исмевање америчког сна

(»Ко се боји Вирџиније Вулф« Едварда Олбија у Атељеу 212)

1964

Олбијев комад »Ко се боји Вирџиније Вулф« је модерна парафраза типичне америчке драме с темом из породичног живота; штавише, можемо с доста права тврдити да су намере младог америчког драматичара унеколико аналогне Шоовим циљевима од пре пола столећа, јер код оба писца доминира жеља да се

духовито персифлирају друштвени обичаји из салона њихова времена. У исто време треба додати да Олбијева прича не садржи ни један једини приближно нов мотив, готово ниједан драмски инцидент који већ нису третирали други позоришни писци: комад у првом реду говори о сукобу појединаца с друштвом, о човековој осуђености на болну усамљеност, о конфликту између наших лудих снова и тврде реалности свакодневног живота. У овом комаду се иза необичних збивања стално указује једна сурова социјална стварност: разорени бракови, тривијалне каријере, алкохолизам, сплином затрована атмосфера безличних провинцијских универзитета.

Али Олби је пре свега бриљантан сатиричар: он користи сред-ства као што су окрутна иронија, луцкаста машта или природан реалистички дијалог да жестоко исмеје амерички оптимизам, божанство материјалног прогреса, бљутава малограђанска схватања о породичној срећи, све оно што у Америци, много више него у Европи, представља основе буржоаског начина мишљења.

Олби иде и даље: доказује нам да модерна цивилизација није преобразила човека у хумано биће; Олбијеви јунаци су мртви још за живота, то су људи који живе аутоматски и који су у пуном дослуху са лажним исфабрикованим идеалима своје средине, бића која су трчећи за друштвеним успехом изгубила способност да кроз дубоке истинске емоције долазе до нових драгоцених искуства и да тако хумано проширују своју личност.

У том смислу је нарочито карактеристичан Олбијев дијалог: језик његових личности представља фантастичну мешавину опорих уличних идиома, стандардних сентименталних клишеа и оног типично америчког мазног подражавања дечјег говора; Олби доводи до апсурдне савршености ту подмазану говорљивост и остварује најразноврсније пародичне ефекте увек кад успева да наговести како се иза стандардних говорних клишеа и бучне намештене веселости, позајмљених из сладуњавих породичних магазина и од добродушних мајстора рекламе, крију нејнепријатније истине. Олбијеви јунаци су трагични утолико уколико су потпуно неспособни да мењају свој живот и свет око себе; Олби се, дакле, ограничава на то да изврши супериорну анализу у том смеру и да пронађе одговарајуће сценске симболе помоћу којих ће описати ту виталну неспособност модерног човека, помоћу којих ће фасцинантно демонстрирати да сви значајнији мотиви цивилизованих бића још потичу из оне пригушене исконске, примитивне сфере наше природе.

Олбијеве јунаке су одлично играли Љиљана Крстић, Слободан Перовић, Ружица Сокић и Влада Поповић. Они су постепено откривали и најскривеније мотиве Олбијевих карактера, они су створили ликове који

су на крају комада још били помало нејасни и утолико животнији. Ти глумци су тачно осетили у чему је основни проблем Олбијевих личности и импресивно нам показали да су то људи са утрнулим емоционалним животом, чија се понашања неминовно дегенеришу у пуко кревељење, у лакрдијашење, у стављање на лице бизарних карневалских образина. То им је полазило за руком поглавито зато што су умели да еластично смењују реалистичку глуму и знатно еластичнији комичарски поступак, тврде натуралистичке карактеризације и артифицијелне ироничне интонације.

Ипак, у представи је првенствено тријумфовао Слободан Перовић. Одавно један београдски глумац није с толико вештине избегавао замке које крије лежеран глумачки поступак – немуштост и неартикулисаност – и успевао да се уздигне до нечег што се мирне душе може назвати успелим образцем модерне глуме: Перовић је, тако, постигао да лежерност иде под руку са фином патетичношћу, да чиста сентименталност буде осенчена иронијом, да обесност природно извире из немоћи доведене претходно до апсурдног врхунца. Био је то необичан амалгам различитих глумачких поступака, глума која вероватно неће бити надмашена ове сезоне.

Нешто дискретнијом глумачком процедуром, у којој су претезали реалистички тонови, Љиљана Крстић је извајала маестралан лик модерне жене чији је егзистенцијални проблем што никако не може у себи да помири агресивну потребу за доминирањем с неким мекшим импулсима што долазе из њене интимне женске природе, сложен карактер у чијим су дубинама непрестано догађа нешто непредвидљиво и узнемирујуће.

Ружица Сокић и Влада Поповић су донели два добро погођена типска карактера: имали су нарочито много успеха кад су контарапунктски допуњавали понашање главних јунака, када су обликовали неколико изванредних немих минијатура које иду у ред оног најбољег што је у нашем позоришту остварено у комичарском маниру.

Овим је унеколико изречена и оцена режије Мире Траиловић: она се углавном ограничавала на педантно сликање људских карактера и њихових изукрштаних међусобних односа. Уз то, Мира Траиловић је с правом интерпретирала Олбијев комад као неку врсту *драматичне комедије*, или, другим речима, настојала је да збивање има јединствену хуморну атмосферу у којој природно долази до изненадних малих узбудљивих драматичних експлозија.

Корени модерног театра

(»Краљ Иби или Пољаци«
Алфреда Жарија у Атељеу 212)

1964

У нашем позоришту најзад је постављен на сцену комад Алфреда Жарија (1873 – 1907) »Краљ Иби или Пољаци«, једно од кључних дела за разумевање данашњег, модерног позоришта.

Својим савременицима Жари је морао изгледати као један од оних ексцентричних уметника, који су повезали у неразлучиву целину живот и поезију, као још један из чете уклетих, модерних песника, који у једном тренутку почињу да поистовећују своју приватну личност с предметом своје уметничке креације. Из те идентификације, у којој долази до изражаја и драматичарев доживљај властите егзистенције, и његов однос с друштвом, израсла је гротескна фигура Краља Ибија, главног јунака Жаријеве баснословне, саркастичне фарсе. Али, тај јунак је, очигледно, и нешто неупоредиво више: митски лик који се дрско подсмева стерилном рационализму француског позоришта с краја XIX столећа, читавом духу једног доба, у којем је све морало бити разумљиво и логично, а људи искључиво производ социјалне средине у којој живе.

Има, додуше, покушаја да се Жаријев комад схвати или само као забавно драмско штиво, или као инфантилна опозиција ондашњој француској уметности, преплављеној тананим суптилностима и нервозним ритмовима, којој су тон давали песници какви су били Стефан Маларме или Пол Верлен. Иако унеколико у основи и тачно, то схватање ништа ближе не казује о суштини Жаријеве имагинације. Штавише, она делује још загонетније чим уочимо у којој је мери Жаријев дијалог ослоњен на саблажњив раблеовски језик, шта све он позајмљује из мрачног перверзног, сновиђењима сличног света једног Исидора Дикаса.

Ипак, сложићемо се – и то ће бити први корак у разумевању Жаријевог позоришног сензибилитета – да је његов комад, као ниједно друго драмско дело пре тога, огласио сумрак традиционалног психолошког позоришта у чијем је средишту такозвани реални човек, чији су сви поступци лако објашњиви са становишта здравог разума. Уместо тога, Жари је, каже Јитс, извео пред нас једног краља, који не носи скиптар, већ четку за чишћење клозета, који је упрошћена и груба карикатура човекове вечите имбецилности, прождрљивости и разблудности, чије је понашање неуравнотежено, алогично и без икаквог видљивог смисла. А сврха таквог

поступка је у томе да се покаже да су ниски инстинкти прави садржај људске природе, људске егзистенције.

Код Жарија дијалог је престао да буде основно изражајно средство у позоришту: обесмишљене речи су се претвориле у просту просторну или временску везу између двеју физичких радњи. Изузетну улогу су стекли и апстрактни сценски знаци, слични онима које у циркусу или варијетету употребљавају кловнови, мађионичари, акробати или мимичари. У његовом позоришту, гротеска је сменила психологију, бурлеска мисаоност, а кошмарна алегорија једносмерну, дословну причу. И тиме је постигао да сцена сама по себи стане на место које су у психолошком театру имале поједине речи, па и дијалог у целини.

Тај заокрет постаје разумљивији уколико имамо у виду да Жари није настојао да опише било коју страну човековог свесног душевног живота, него да је хтео да на позорницу изнесе знаке у којима се испољава архајско у човеку, да помоћу њих оживи у гледаоцу староставне слике, или архетипове, оно што Јунг назива *колективно несвесним*, заборављеним искуством људског рода, које је, ипак, на неки начин и данас присутно у сваком појединцу. И сам Иби је један такав митски знак, знак несвесног у човеку. Отуда и закључак да је Жари смерао, макар вођен само и интуицијом, да створи комад чија је универзалност неспорна, али и једну нову позоришну *реалност* засновану првенствено на употреби одговарајућих симбола. И једно, и друго, приближава Жаријев театар Копоовом *чистом* позоришту; али и показује да је он међу првима схватио у каквој су блиској вези гротеска и могућност да се у позоришту изрази затамњени део наше природе.

У чему је суштина тог *чистог* позоришта? Или, још боље, какав је значај Жарија за настанак и развој модерног позоришта? У првом реду, он је доказао да језик позоришта не мора нужно бити дискурзиван, како се сматрало од епохе просвећености наовамо. Затим, Жари нас је упозорио да гротескан, симболичан лик може на сцени означавати и оно суштинско у човеку, чиме је антиципирао и експресионистички поступак у театру и процедуру примењену у данашњем театру апсурда. А један такав знак је и његов Иби кроз кога проговара оно подземно у нама што је цивилизација потиснула и прикрила.

Већ и само приказивање »Краља Ибија« представља важан датум у нашем позоришном животу. Да буде баш тако изузетно је допринео Зоран Радмиловић у улози Краља Ибија. Тај млади глумац се све брже развија у рафинираног, модерног комичара, и готово да и сада више нема шта да научи ни од својих старијих, веома искусних колега. Обдарен изражајном мимиком, изузетно гипком телесношћу, очаравајућом природношћу, смислом за духовито импровизовање, Зоран Радмиловић преци-

зно уочава ситне, једва видљиве комичне деформације у понашању становника данашњих градова, и потом их уграђује у ликове, који, као и Иби, не припадају ни овом поднебљу, ни нашем времену. А успева му и нешто теже: да у саркастични, гротескни израз уведе шарм и људскост, топлину и благост.

Он је и нехотице бацио у засенак све актере представе на којој се игра комад »Краљ Иби или Пољаци«, мада је очигледно да чак и један такав глумац може бити једино медијум преко којег се изражава, дејствује на публику редитељ какав је Љубомир Драшкић.

Лир у чекању Годоа

(»Краљ Лир« Вилијама Шекспира
у Краљевском Шекспировом позоришту
из Стратфорда)

1964

На гостовању у Београду, Краљевско Шекспирово позориште из Стратфорда приказало је »Краља Лира«, представу изузетне, највише вредности. Очигледно је да је њен духовни отац Пољак Јан Кот. То се види из велике подударности између концепције њеног редитеља Питера Брука и Котових размишљања у есеју »Краљ Лир или крај игре«, публикованом у књизи »Шекспир наш савременик«, за чије је енглеско издање предговор написао баш тај британски редитељ. У ствари, Брукова редитељска поставка доноси и фасцинантну сценску потврду Котових нових схватања о шекспировском позоришту и модерном театру уопште.

Кот мисли да постоји очигледна подударност између Шекспировог трагичног позоришта и Бекетовог гротескно-апсурдног театра. Та подударност, каже Кот, манифестује се, између осталог, и у томе што гротеска и трагедија покрећу проблематику, конфликте и теме од пресудног значаја: питања људске судбине, смисла постојања, односа слободе и нужности, супротности између апсолута и крхког људског поретка. И у трагичном, и гротескном свету, ситуације су наметнуте, присилне, неопход-

не; сврха и једне и друге је да покажу како трагичан јунак или протагонист гротеске губи своју борбу с апсолутом. Ипак, ту је и једна важна разлика: док је пораз јунака трагедије признање и потврда апсолута, његова катастрофа у гротесци је исмевање и десакрализација тог истог апсолута; или, тачније, *трагедија је у крајњој инстанцији оцена људске судбине, мера апсолута; гротеска је критика апсолута у име кржљавог људског искуства.*

Трагичан и гротескан свет су подједнако затворени, из њих нема излаза. Али, док су у трагичном свету ту безизлазну ситуацију редом наметнули антички богови, хришћански Бог, Природа, Историја обдарена разумом и неопходношћу, у гротескном свету апсолут је сасвим другачији од оног из трагедије: апсолут је апсурдан, то је један слепи механизам који се не може ни контролисати нити зауставити, који је једноставно јачи од човека; он је чак престао да постоји, а заменила га је апсурдност људске ситуације на чијем крају вреба неминовна смрт. Ако је свет стваран, што се не може доводити у питање, и ако је човекова патња у том свету такође стварна, у шта се још мање сме сумњати, они ипак нису ништа стварнији него она ципела што жуља једног од јунака »Годоа«, духовито примећује Кот. Невоља је у томе што је човек, који је дефинитивно оптужио своју ситуацију и одбацио сваког арбитра изнад себе и једино захтева да му скину ту ципелу, сада сам по себи гротескан и апсурдан. То исто се, тврди Кот, данас може рећи и за Шекспировог Лира: његова трагедија је апсурдна и гротескна са становишта нашег модерног искуства; Бекет је, дакле, садржан у Шекспиру; или, другачије, у позоришту нашег времена су Шекспирове трагичне ситуације и јунаци преиначени у личности и околности које су дубоко гротескне по свом карактеру.

Кот је и сувише интелигентан, и сувише образован, да би Шекспиру импутирао да је писац гротескне параболе у Бекетовом маниру. Он једино жели да покаже да се у »Краљу Лиру« испод свих наслага појављује као његова крајња суштина једна окрутна филозофска интерпретација живота, врло слична оној с којом се срећемо у Бекетовим делима, окрутност живота која је била елизабетанска стварност као што је и данас наша савременост. Најважнији Котов закључак је да ту окрутност може да изрази само ново позориште гротеске, која се, као што каже Јонеско, показала „безнадежнијим од трагике, јер не допушта никакав излаз из те ситуације".

Ова представа се одигравала у изразито бекетовском декору. Сценографија се састојала од великих лимених плоча, већ нагризених од рђе и корозије; костими, претежно од коже, били су тако дотерани да изгледају као да су дуго ношени, као да су огуљени од дуге употребе; Лиров

капут и капа имали су жалостан изглед предмета умашћених и поцрнелих од времена; оно мало намештаја било је направљено од грубог дрвета, некад вероватно тврдог, али сада већ одавно иструлелог и сасвим потамнелог; изузев рђе, коже и дрвета, на сцени није било ничег другог до џиновских паноа боје неке нездраве устајале мртве воде.

Према таквом декору, све личности осим Лира, већ после неколико тренутака изгледале су некако довршене; пред нама су дефиловали: Гонерила и Регана, две старије даме с ужасавајућим комплексима; Кент, простодушан грубијан с ведром душом детета; Глостер, суви изданак на мртвој грани патријархалног моралног поретка; Освалд, феминизирани слабић; Едмунд, ђаво у људском облику; Луда, с лицем интелектуалца чија је дужност да забавља и објашњава; и, најзад, Едгар и Корделија, два бића недодирнута злом, која ће тек кроз патњу доћи до својих правих људских димензија.

Али, сви ти људи трагају за неком неухватљивом вишом правдом и зато страсно пате; патећи, међутим, они одбацују са себе слој по слој достојанства, човекољубља, племенитости. У почетку, додуше, још увек су се разликовали по томе како су прихватили своју патњу, тим суровим уводом у ишчезавање: једни су, и то је највећа мистерија природе, чували по сваку цену лично достојанство, други су се скривали иза своје невиности, док су трећи грамзиво трчали за овоземаљском добробити. Ипак, у крајњој линији, сви ликови били су статични, нису се развијали у психолошком значењу те речи: они су, као у каквом средњовековном моралитету, били консеквентно подељени на добре и зле: Брук нас није заводио психологијом, јер је тачно знао да се Шекспирова прича, историја Лировог страдања, његов крај који не открива било какав смисао у човековој егзистенцији, мора пренети у неку врсту филозофске басне, у огољену радњу.

У представи је сазревала једино људска ситуација; тачније, она је била укључена у незаустављив механизам редуковања целокупног кретања живота на оно коначно и неизбежно: на смрт. Тај поступак редуковања обухватао је, слично као што је то случај и у Јонесковим »Столицама«, и процес постепеног затамњивања личности: људи су морали престати да буду чак и оне дубоко индивидуализиране *велике ренесансне бестије, које се узајамно прождиру као наказе у дубинама* и постати сваки за себе оно безимено шекспировско ништа: човек пред лицем смрти. Тако су ти људи били изједначени у нечем битном: постали су, још много пре него што ће лећи у хладну раку под олујним небом, део једног истог света у распадању. Брук је у »Лиру« открио безброј наоко ситних радњи помоћу којих је ефектно демонстрирао то регресивно кретање, и, што је представа више одмицала, мрак је бивао гушћи, сцена је постајала све

задимљенија димом пакла: мрачну, загушљиву атмосферу су пресецале једино експлозије животињског беса, драматични крици, дрхтави одјеци неке далеке нежности у умирању.

Посебно место у том свету заузимао је Лир. У тумачењу заиста изванредног глумца Пола Скофилда, Лир је у почетку горостасни усамљеник, који је у сукобу, или дијалогу, само са самим собом или боговима. Кад га невоље сковитлају, док силази на дно људског друштва да би се тако испео на врх чисте несреће, Лир општи једино са боговима. Али, пошто је у модерном свету Бог мртав, Лир се, у ствари, обраћа властитој слици на окрвављеном небу. Одговора нема. Тада се Лирова снага све више исцрпљује, он напросто обамире и трне; у тим тренуцима га савладава нека тајна болест: прогресивно стање слабљења воље. Лир тамни из секунда у секунд и постаје полако пепељасто сив: једно лице-маска с тешким капцима и угашеним очима. Потом, како лудило прогресира, Лир поново почиње да личи на човека: у дубљем је складу сам са собом, солидарнији је с другим бићима, способнији је за нормалан људски дијалог. На самом крају, Лир је човек, Лир је лудак, Лир је ништа, Лир је храна за црве. Иначе, Скофилдов Лир је сав саздан од беса и патње; и од њиховог хиљадоструког одјека у звецкајућем стиху, у маски која има топлу душу, у промењивом ритму емоција.

Шта је, коначно, гротескно или апсурдно у овако интерпретираном »Краљу Лиру«? Једноставно: апсурдна је човекова патња, гротескан је човеков крај. Представа се завршава пантомимском сценом: Едгар, пошто је помоћу једног убиства узео свој коначан људски лик, износи у мрак лутку од крпа, која се до малочас звала Едмунд: човек се налази на најнижој лествици свог пада у ништавило, док му удови пред нама стичу готово сабласну самосталност, понашају се као и сва остала мртва тела у слободном паду. Пред гледаоцем је, затим, за кратак тренутак, празна позорница, знак голе земље која ће кроз који часак задобовати по мртвачким ковчезима; онда се иза кулиса зачује опет слаба грмљавина, наговештај новог потопа. На крају сви су пали, и добри и зли, остали су, каже Кот, само „руинирани остаци природе" Кент, Олбани и Едгар; у свету у ком небо не постоји, а рај на земљи је утопија, игра је морала бити узалудна; морални поредак нити је победио, нити је побеђен; за њима је остала једино гола земља, угажена и окрвављена, могуће поприште за сличне будуће драме. Живот, и човекова судбина, приказани су као конзеквентан спој сублимног и ниског, узалудне акције хероја и исто тако узалудне скептичне акције Луде.

У нечему Кот и Брук ипак немају право. Чак и тако прочитан »Краљ Лир« доноси катарзу, пружа драгоцено олакшање и мири нас с природом; у једном свету у коме човек сам себе свакодневно убеђује да

је бесмртан, што ће рећи свемоћан и неограничен моралним законима, ово ново позориште гротеске враћа нас једном релативнијем осећању живота, поставља људску егзистенцију у ширу перспективу иза које се слуте немерљиве силе природе; у једној цивилизацији чији је врховни идеал да се избегну физички бол и духовна патња, оно нас опомиње да су тајна и зло неминовни пратиоци живота; наравно, позориште то чини на особен модеран начин: с драстичном безобзирношћу показује нам у огледалу гротеске тамне садржаје живота све док се не стресемо од језе, док у нама не нарасте интензивно осећање властите ограничености, које нас бар за часак приближава једној новој врсти хуманости. Истина, модерно позориште, кад није поетско, оно је пре свега интелектуално. Али још Данте је рекао: добро од интелекта. То одлично пристаје и уз позориште нашег времена. А зар се може више очекивати од позоришта у данашњем свету, који је толико рационалан, тако неспособан да разреши контрадикцију између духовног и телесног.

Напослетку, кад говоримо о Бруковој представи, не смемо пропустити да поменемо изванредну дикцију и изванредну рељефност телесног израза његових глумаца. Још више похвала заслужује вештина с којом он обликује ритам представе: у њој се муњевито смењују, тако да следећа епизода наилази док још у гледаочевом мозгу траје консекутивна слика претходног призора, што је једини начин да се ефикасно открије и смисао целине и пуни рељеф сваког детаља. Ипак, то није оно најважније.

У овом театру, и то је оно главно, улога позоришне машинерије је сведена на најмању могућу меру. И редитељ и глумци имају стално пред очима да се велелепност Шекспирове поезије, као ни његова дубока животна филозофија не смеју вештачки ограничавати сићушним средствима каква су натуралистичка сценографија, помпезни костими или такозвано реалистичко осветљење. Они знају да се у срцу представе мора налазити глумац, тај најједноставнији, најкомпликованији, најпрвобитнији материјал с којим се срећемо у позоришту, који је способан да максимално подстакне стваралачку имагинацију сваког појединог гледаоца. Изразити поетску или филозофску суштину драме помоћу глумца, ето целе тајне модерног позоришта. А ако драмско дело нема једну овакву суштину? Онда га треба без одлагања одбацити. Неко ће приметити да је схватање да позориште чине две даске и једна страст врло старо. Сасвим тачно. Али, у уметности је, како би рекао Шо, увек тако: новости једне генерације су заборављена открића претходних поколења.

Жива традиција

(»Живот је сан« Педра Калдерона де ла Барке у Југословенском драмском позоришту)

1964

Калдеронова матафора *живот је сан* данас, без сумње, много више припада модерном филозофском субјективизму него хришћанској теолошкој мисли из XVII столећа. С друге стране, она је, и преко утицаја филозофа какви су били Беркли или Кант, постепено ушла у све поре модерне уметности, и у надреалистичко поигравање слободним асоцијацијама, и у Кафкин кошмарни свет, и у Џојсову монтажну романескну технику, и у Пиранделове описе сукоба појавног и стварног. А кад се једном нашла у том подручју, она је озаконила право уметника да мисли да о стварности не може да саопшти ништа јасно, недвосмислено и дефинитивно утврђено.

Иако прилично тачно указује на везу што постоји између Калдеронових комада и уметности нашег доба, ова уопштена констатација ипак не објашњава у потпуности зашто је у Југословенском драмском позоришту драма »Живот је сан« одједном звучала тако модерно, тако актуелно. Исто тако, погрешићемо ако поверујемо да је ту актуелност представи удахнула режија Мате Милошевића, у сваком погледу беспрекорна и сугестивна, и кад је у питању приступ драми, и кад је реч о сарадњи с глумцима; она је само помагала да актуелност комада још више дође до изражаја, али сама по себи није била у стању да улије једну нову савременост Калдероновој драми.

У том процесу актуализације одлучну улогу је одиграло нешто друго: извесна подударност између интелектуалне климе наше епохе и духовне атмосфере доба у коме је настала драма »Живот је сан«. Датум њеног објављивања је познат: то је 1635, време пуне превласти барока. Али, то је уједно и час у којем се испољава и оно што карактерише и наше столеће: морална конфузија, распадање мерила вредности, оштра колизија између традиционалног и модерног, страх од надирућег претећег хаоса изазваног човековим силаском са постоља традиције. То је и период у којем се с бароком преплиће и судара онај особени стил који модерна теорија уметности назива маниризмом. Док ово констатујемо, морамо имати пред очима да је појам *маниризма* данас битно измењен под утицајем светлости, коју је на њега бацио Дворжак: он се више не схвата као слепо, круто подражавање класичних узора, већ као значајан уметнички стил у којем је из темеља оспорен класицизам чинквечента, као стил који је у једном тренутку витално обновио уметност.

Поставља се питање: припада ли Калдеронова драма том стилу? Одговор мора бити категоричан: по свему судећи припада. Утемељеност тог мишљења лако откривамо чим упоредимо основна обележја Калдеронове драме с битним својствима маниризма. И у једном, и у другом случају, срешћемо се са следећим карактеристикама: наглашеним интелектуализмом, с настојањем да се конструише једна духовна позиција с које се посматра читава стварност; с многоликим укрштањем бизарног и тајанственог; с особеним спојем натуралистичког и конвеционалног при сликању карактера; с језиком у којем се преплићу елементи конкретног и апстрактног, чулног и рефлексивног, говор улице и вештачки ритмовани украси концептизма; с развојем догађаја као у ноћним морама, где се стварне фигуре крећу у нестварном простору, натуралистички детаљи помаљају у имагинарним оквирима, а мотиви појављују у испретураном поретку; с темом која наглашава алогичност и недокучивост смисла живота; с идејом о театралности и нестварности егзистенције; с тежњом да се увек из почетка наглашавају принуде и ограничења, које прате човекову судбину. У сваком случају, та паралела се у најмању руку не сме занемарити кад се размишља о Калдероновој драми »Живот је сан«.

Али, оно што комаду »Живот је сан« удахњује суштинску актуелност јесте Калдероново драматично супротстављање модерном схватању да ће се човек потпуно реализовати у животу тад када уклони све бране које је традиција постављала његовој инстинктивној потреби да слепо следи свој животни нагон, онај анималан импулс присутан у сваком људском бићу. У суштини, Калдерон првенствено тежи, и у томе у потпуности успева, да оно што је животињско у човеку учини предметом контемплације. И зато Сигисмунд, који је протагониста тог тока радње, мора повремено да престане да живи да би уместо тога гледао *како живи* (Пирандело би рекао: *ведерси вивере*), чиме приморава и гледаоце да о томе размишљају. А то је и оно што Калдерона уздиже над Лопе де Вегом и ставља готово уз сам Шекспиров бок.

Глумци су све учинили што је до њих стајало да величанственост и мисаона, филозофска дубина Калдероновог дела допру до публике. Они су, а нарочито Маја Димитријевић /Росаура/, Стојан Дечермић /Сигисмунд/ и Славко Симић /Басилије/, знали да постигну плодотворну равнотежу између сензуалистичких и спиритуалистичких елемената у глуми без које се оваква врста комада уопште не може играти, умели су да чулну истину о ликовима уграде у ону знатно ужу али и битнију истину интелектуалне природе. Кад су испољавали страст или жестину, они су избегавали да упадну у романтичарску патетичност и нису ишли за тим да помоћу илузионистичких трикова изазивају емоционалне шокове, него су успевали или да опишу суштину једне концепције части /Маја Димитријевић/, или да изразе средишњу идеју да ће човек постати ау-

тономан, равноправан, божански делић космоса тек када победи у себи своју животињску природу /Стојан Дечермић/, или да покажу с нотом филозофског узвисивања над оним што им се догађа сву мизерију човековог положаја у свету /Славко Симић/. Они су креирали јунаке у којима нема ничег вештачког, ничег лажног што би врећало нашу осетљивост, што би умањило психолошку, поетску или филозофску димензију Калдеронове драме.

Изузетно место у представи заузимали су и Петар Словенски /Клоталдо/ и Драгомир Бојанић /Астолфо/. Ти глумци су играли с веома развијеним осећањем за оно што се подразумева под *романтичарском иронијом:* наглашавали су да је илузија коју пружају сасвим нестварна, стално су подстицали у гледаоцима критичку дистанцу према ликовима које су изводили на позорницу.

Шта је недостајало овој представи да постане апсолутно најмаркантнији позоришни догађај у неколико протеклих година у Београду? Изразитији мирис сна, потмулији притисак фантастичног из позадине, ирационалнији тон у пејзажу у којем се одигравају збивања. Осим тога, изговорени стихови су морали да имају ваздушастију, тананију, тајанственију мелодију, а њена рефлексивност је требало да нешто природније произлази из радње. Али и таква каква је, та представа била је и те како занимљива: она нас је после дужег периода подсетила да је у позоришту мисао најдраматичнија, да је циљ сваке велике уметности, па и позоришне, да нас *непосредно уводи у сазнање.*

Цена човечности

(»Томас Мор« Роберта Болта
у Народном позоришту)

1965

На први поглед изгледа да има довољно основа да се Болтова драма »Томас Мор« схвати као историјска хроника у којој средишње место заузимају фасцинантан портрет Томаса Мора и богата галерија истинитих, живих, психолошки јасно осветљених људских карактера, да се она прочита као комад који нам казује шта је у ствари пре четири столећа одредило Морову судбину,

изазивало бес краља Хенрија и подстицало отровну злобу Томаса Кромвела. И, наравно, преостаје и могућност да се ова драма третира као нека врста луцидног коментара о нашем времену у који су уткана важна морална питања: шта данас подразумевамо под појмом части; мора ли човек поштовати закон чак и онда када га то очигледно води у пропаст; како се супротставити друштву које полаже право и на наше скривене мисли?

Иако се овај аспект драме не сме занемарити, ипак је битно нешто сасвим друго: то што се ове изузетно живе фигуре, или, тачније, та витална етичка питања појављују овде у много ширем контексту него што су савремени свет или енглеско друштво оног времена, у једном контексту који Болт назива *натприродним,* желећи тим да истакне да су у његовом комаду сви људски чинови стално ритмовани са немерљивим силама природе, са злом које подједнако окрутно погађа и праве и криве, са тајном људске душе, са смрћу. Тај невидљиви *натприродни* контекст истовремено обележава и границе једног *ужасног* космоса у чијој се идеалној празнини експлозивно распрскавају зло и обест, мржња и пакост, похлепа и похота, оне динамичне демонске силе које вребају на дну сваке људске природе. Слика човека коју нам Болт нуди јесте слика уклетог усамљеника који је бачен у једно друштво без стварних закона, без добрих обичаја, без неприкосновене санкције, у једно друштво у коме су бескрупулозност моћних, духовно сиромаштво елите и тупа равнодушност обичних људи само рефлекс стања ствари у свемиру, да би тамо, препуштен себи, игри случаја, историје, чак и по цену самоуништења, креирао један етички поредак, једну чврсту тачку ослонца у космосу, једну могућу релативну зону опстанка усред хаоса.

Болтова драма је у основи дубоко оптимистичка. Зашто? Зато што нам каже да у том густишу супротних интереса, у том честару историјских околности које се психологијом могу описати, али не и објаснити, човек ипак проналази ону уску стазу до хуманости, до јасне *свести* о човечности као о основном услову опстанка у свету у коме су егзистенције тако густо испреплетане и оштро сукобљене; зато што тамо где очекујемо да се сретнемо са збрком, са мраком, са бескрајном сложеношћу, изненада откривамо ред и врлину, сјај духа и опчињеност истином. У сваком случају, ово Болтово дело је много мање праволинијска наративна дескрипција стварних историјских догађаја, или сува политичка лекција о нашем времену, а много више поетска метафора о човековој космичкој драми, поема о искушењима кроз која пролазе људска бића на свом путу до чисте хуманости.

Ова чудна драма пружила је прилику Арси Јовановићу да још једном покаже да је редитељ са великом занатском вештином, богатом поетском имагинцијом, истанчаним осећањем за скривени подтекст кома-

да. Он је створио прецизно синхронизовану представу, у којој се сваки детаљ истицао у пуном рељефу, а смисао целине спонтано откривао, представу у којој је груби психолошки натурализам био замењен продорним сценским метафорама о друштву, о животу, о човековој судбини. Ипак, пресудно је било то што је редитељ имао слуха за дубинску димензију Болтове драме и умео да онај *надреални* контекст учини стварним оквиром збивања. Како је то постигао? Тиме што је из глуме одстранио скоро сваки приватан тон – дијалози су често имали такву ужареност као да се одвијају у бескрајним звезданим даљинама; тиме што је употребио сценографију (Миомир Денић) која је пружала и пуну илузију о реалном простору и нагонила човека да својим духовним оком блуди изван позорнице; тиме што је на сцену доводио пејзаже које она стварно није обухватала; тиме што је смело пуштао да музика (Срђан Барић) у преломним моментима образује готово иреалну позадину, да понекад делује као халуцинантни коментар акције која је у току; тиме што се послужио костимима (Божана Јовановић) који су били друго, оно суштаствено лице јунака, које само каткад угледамо у тренуцима освешћености.

Готово сви глумци су створили занимљиве ликове, који су, узети заједно, тачно описивали свет Болтових идеја: Љиљана Крстић је испод ледене маске, у ствари одбрамбеног зида пред животом, скривала велику моралну храброст и страсну импулсивност, једну скоро дечачку недовршеност у којој је садржан сав људски шарм Алисе Мор у овом комаду; Васа Пантелић је с уздржаним патосом дао снажан портрет Кромвела, једне велике ренесансне бестије, коју гуше сопствена лукавост, прорачунатост, обуздана снага; Станислава Пешић, као Маргарет Мор, уносила је у представу благ, далек, драгоцен траг нежности; Миодраг Лазаревић је сликао краља Хенрија као личност истовремено и страшну и комичну, као човека без језгра коме коначан облик дају експлозије дивљих неконтролисаних промена у понашању.

Изузетно место у представи заузимао је Јован Милићевић. Какав је био његов Томас Мор? Чист у мислима, заљубљен у своју породицу, пријатан у опхођењу, одан истини, помало свечан кад мисли о животу, испуњен до дна тугом; али тај човек је у интерпретацији Јована Милићевића пре свега био неко равнодушан према стварности, готово без икакве комуникације с реалним светом: то се огледало у његовом мртвом ходу, у избледелом гласу, у лакој кратковидости, на лицу у које су се као бразде урезивали доживљаји из његовог унутрашњег живота. Можда мало и сувише артифицијелан у поступку док је у првом делу утврђивао основне контуре лика, Јован Милићевић је у наставку улио свом Томасу Мору изванредну снагу, опомињућу опорост, узнемирујуће унутрашње достојанство пред поразом. Још једном се показало да глумац његова

кова највише постиже кад дисциплиновано потисне у дубину лика свој романтичан темперамент и пусти да он одатле избија на површину у оштрим, изненадним ерупцијама заиста елементарних емоција.

Круну режије представљао је завршни призор погубљења, подједнако и суров и истинит у осветљавању људске пролазности, када је са окамењеног неба текла река крви у виду сабласне траке од крпа, која једва да је била нешто мање стварна од људског живота, када је сцена просто одзвањала питањем: ко смо, где смо, куда идемо?

Трагикомедија побуне

(»Танго« Славомира Мрожека
у Југословенском драмском позоришту)

1965

Грубо узев, Мрожек поставља у »Тангу« једно једино питање: шта је човечанству неопходније – побуна или покоравање, уживање или одрицање, неограничена слобода или присилни ред? Оно се третира на неколико начина: у неозбиљном бурлескном тону, у облику породичне драме, у комичној, као и у трагичној форми. На њега није директно одговорено, али кад се комад заврши, оба начела су подједнако компромитована: показало се да ред доведен до логичне консеквенце значи исто што и смрт, а да слобода једино омогућава човеку да се беспомоћно окреће у ритму танга – корак унапред, корак уназад, корак удесно, корак улево. Зато за часак изгледа да аутор само жели да се нихилистички безобзирно подсмехне човеку, историји, вечности. У ствари, иза овог ироничног обрта крије се жеља да се прикаже драма данашњег човека, трагикомедија савременог идеализма.

Шта, по Мрожеку, одређује ситуацију савременог човека? То што он живи усред света у којем је дошло до суштинског подвајања између сврхе и постојања, смисла и живота, идеје и стварности. За Артура, главног јунака »Танга«, свет није значајан само због тога што *постоји*: он жели да иза мутне, несавршене, непојмљиве реалности стварног света открије потпунију, значајнију, осмишљенију стварност света својих идеала. Артур

каже: „Ја морам имати неку идеју, која ће ми дати форму... Ја ћу створити систем у коме ће побуна да се уједини са редом, а ништавило са постојањем. Ја ћу да изађем изван противречности..." Али, он је затворен у противречност из које нема излаза: осуђен је да у исто време чезне за једним истинитијим животом и да признаје моралну вредност ставу који узима у обзир нужност и једног поретка ствари непријатељски расположеног према идејама. У тој ситуацији, Артуру остаје једино да прхвати своју судбину као значајну саму по себи, да прими као коначан факт расцеп између света идеја и реалног света, да доживи тренутак закаснелог сазнања, праћеног кошмарним трагикомичним буђењем из обмане, да се чиста, неискварена, бескомпромисна идеја уопште не може остварити, да се или чистота идеја мора жртвовати стварности или да стварност мора остати неизмењена од стране идеје. Треба додати да је Мрожек ово схватање директно извукао из политичке праксе савременог света? При том је симптоматично то што се ова иста тема, само дата у искључиво трагичној форми, појављује и у Шекспировом »Ричарду II«. Та подударност, која се добро може објаснити сличношћу духовних клима наше и елизабетанске епохе, индиректно потврђује оно што интуитивно слутимо од самог почетка: да је Мрожек у »Тангу« своје конкретно политичко искуство згуснуо у драмско-филозофску слику с универзалним значењем.

У представи, коју је режирао Мирослав Беловић, комедија је просијавала кроз таму трагедије, смешно се у тренутку преображавало у узвишено, јунаци су сваког часа прелазили из области стварног у домен апсурдног, симболично – филозофска схема дела неосетно се претварала у пуну оптичку илузију стварности. Тако смо добили згуснуту, драматичну, забавну представу, која се пружала између две јасно утврђене тачке: између безазлене бурлеске и нечег што је личило на модеран моралитет са извесном трагичном дубином.

Додуше, у интерпретацији Николе Симића, лик главног јунака Артура био је помало истањен, унеколико апстрактан, пре је симболизовао једну идеју него што је имао обличје карактера с веродостојним унутрашњим животом. По себи се разуме да је то аутоматски смањило рељефност оног тока комада који говори о трагикомедији савременог идеализма.

С друге стране, стајала је група сочних, питорескних, комичних личности постављених у густу, замршену, готово хаотичну мрежу стварних животних околности. У тој чудној групи, некој врсти колективног Санчо Пансе, истицали су се Љубиша Јовановић, Славко Симић, Снежана Никшић и Марко Тодоровић.

Док је, рецимо, Љубиша Јовановић, као Стомил, показао још једном да је велики комичар и дао гротескну студију нарави једног лакомисленог, у живот заљубљеног, у основи романтичног човека, дотле је

Славко Симић, у улози Евгенија, средствима карактерне комике додао галерији стараца које је до сада остварио још један портрет више, дирљиво смешан лик старчића изгубљеног у сопственим присећањима, у нестварној шуми живота, у годинама које вију и топе се као пролећни снег.

Одлично је играла и Снежана Никшић, која је наступила у улози Але. Она је у тај лик унела много фине нервозе, али је и контроверзношћу осећања што га обузимају појачавала његову животност, док је у наставку рафинирано показивала да је он измучен дилемама које прате сваку младост, да би се у дугој финалној сцени Алино немо лице преобразило у индиректан, сентименталан коментар надолазеће трагедије.

Посебно место у представи заузимао је Едек у тумачењу Марка Тодоровића. Овај лик је врло тешко приближити читаоцу помоћу речи, али ћемо бити најближи истини ако кажемо за њега да је напола деловао као натуралистички карактер, а напола као злокобан, нејасан митски знак, који је на сцену залутао из тамног вилајета колективне подсвести људске расе.

Само експеримент

(»Прогањање и убиство Жан-Пол Мара
како их приказује глумачка трупа азила
у Шарантону под вођством маркиза Де Сада«
Петера Вајса у Атељеу 212)

1966

Полазећи од чињенице да су позоришни комади маркиза Де Сада приказивани у времену између 1808. и 1814. године у шарантонском азилу као део редовне терапије којој се подвргавају душевно оболела лица, Вајс је написао драму под необичним насловом »Прогањање и убиство Жан-Пол Мара како их приказује глумачка трупа азила у Шарантону под вођством маркиза Де Сада« у којој је изнео две или три интересантне тезе. Али оно што у првом моменту шокира гледаоца нису закључак да је већ у доба Француске револуције дошло до оштрог конфликта између друштва сличног машини и идеала индивидуалистички настројених појединаца, или теза да у нашем разуму има много лудила, а у лудилу много разума, већ је то ексцентри-

чна модерна форма у којој је мало шта преостало од елемената карактеристичних за класичне драмске структуре.

Вајс је у редукцији те класичне структуре отишао корак даље од драматичара париске авангарде. Док су се они задовољавали тиме да разоре контуре повезаног заплета и јединство драмских карактера, он се одрекао и самог дијалога: замислио је комад који се развија кроз симултано смењивање неколико монолога често пресецаних сонговима, интервенцијама комедијаната, музичким тачкама са готово самосталном улогом. У неку руку, Вајс је расточио и обрисе ситуације допуштајући да сценско збивање представља час историјске догађаје, час приватан живот великана Француске револуције, час тренутак лудила лица која учествују у приказивању представе.

Главни јунаци, са изузетком Шарлоте Корде која је дата као успавана, зачарана лепотица, приказани су у овом комаду као људи код којих се манифестује оно што би психолози назвали *moral insanity*, као личности са нормално развијеним осећајним животом, али са потпуно утрнулим моралним осећањем, у чијој свести доминирају присилни импулси и присилне представе, који се, као у Мараовом случају, стално намећу у облику истих крвавих визија, сличних језичких метафора или ритма мисли који се убиствено понавља. Далеко од тога да буду насликани у црно -белој техници, ти људи су замишљени као особе са флуидним идентитетом: они следе логику ситуације у коју су затворени и наизменично иступају или као нормална људска бића, или као протагонисти историјских збивања, или као личности са поремећеном свешћу.

Смисао ове алегорије је стриктно рационалан, праволинијски симболичан: она сугерира да иза екстравагантне, оргијастичке, фантастичне форме постојања, у којој личности доживљавају различите трансформације, а време и простор кошмарна претапања, крије дословна, дубоко реална психолошка стварност; она показује да постоји пуна подударност између лудила историје коме се понекад дивимо и лудила појединца од кога обично зазиремо; она доказује да је историја само пројекција наших ниских жеља, агресивних нагона, осећања кривице доведеног до опсесије. То схватање је очигледно изведено из психоаналитичких учења са почетка овог века.

Али релативна примењивост ове тезе на период историје коју наткриљују велики злочинци и оно неколико конвенционалних мисли о суштаству слободе, о имагинарности среће, о природи људског друштва које повремено изговарају јунаци не могу да обезбеде комаду богат живот на интелектуалном нивоу, и он делује као плод сензибилитета чији су корени више у људској утроби него у човечијој глави.

Шта је карактерисало редитељски поступак Мире Траиловић? Избегавање метода психолошке интерпретације, оштро скраћивање разма-

ка између појединих радњи које широм отвара врата сваковрсним иронично-гротескним изобличавањима, обиље пластичних мизансенских решења и вешто превођење на језик сцене пишчевих директних и индиректних сугестија о ликовима.

На позорници су се јасно оцртавала два стриктно одељена плана: предњи, у којем је неколико протагониста иронично интерпретирало збивања чија је подлога у догађајима који су се стварно одиграли за време Француске револуције; и задњи, где су гомиле лунатика са домијеовским маскама на лицима лутале као у кошмарном сну образујући кретање слично безобличном, слепом, плазматичном, предсмртном гибању људских маса.

Али, режија није уочила каквим се средствима једино може оживети на сцени основна теза дела, а самим тим је и пропустила да изрази скривени, симболични, актуелни смисао овог комада. Док се у почетку и служила драстичним аудитивним ударима, визуелним насиљима, решењима која доводе до разноврсних психички шокова да би насликала амбијент шарантонског азила, она је у наставку све одсутније наглашавала оно што се дешава у предњем плану где је доминирала иронично стилизована глума, што је аутоматски омекшавало пишчеву сурову визију згуснуту у тезу да се испод насиља историје обично скрива помрачена свест неког појединца. Лако је многим примерима поткрепити ово тврђење. Како је, рецимо, деловала карневалски шарено, натуралистички буквално, циркуски безазлено она страшна сцена када кола са осуђеницима на смрт иду кроз имагинарни пејсаж париских улица, епизода која треба да нас уведе у атмосферу проклетог града на чијим плочницима *лежи голо месо*!

У основи, овој инсценацији је недостајало оно најбитније: призори од којих се ледимо, нарастајући ритам лудила које баца тамну сенку и на обична људска осећања и на историју у целини, метафоричност која сугерира скривена, суштинска значења. Уместо тога смо добили представу у којој се мешају минорни детаљи интимног карактера са богатим покретима гомила, а бескрвне апстрактне дискусије са хумором траженим и пронађеним по сваку цену.

То исто се осетило и у глуми тумача главних улога: Љубе Тадића /Де Сад/, Радета Марковића /Мара/, Вере Чукић /Шарлота Корде/, Владе Поповића /Дипре/ и Дејана Чавића /Жак Ру/. Сви ти ликови били су изграђени око неког суштинског контраста, који се, међутим, током представе не развија да би постао драматичан, већ само нешто илуструје. На пример, Раде Марковић је праволинијски описивао сукоб сањалачке и убилачке стране Мараове природе, а Вера Чукић је наглашавала ироничну чињницу да апатична девојка каква је Шарлота Корде треба да убилачким чином оконча један крвави циклус историје. Али, ни први, ни друга, нису показали да Вајсови јунаци постају шта јесу тек када се у њима сукобе и прожму три различита оштро супротстављена идентитета од којих ниједан не успева да преовлада.

Ипак, извршавајући дисциплиновано налоге режије за коју не могу бити одговорни, неки од ових глумаца су умели да у представу унесу драгоцене примесе: Вера Чукић тајанствену, етеричну, узбудљиву лепоту, а Влада Поповић и Дејан Чавић, сваки на свој начин, ноту неодољиве, свеже комике.

Без поетског сјаја

(»Балкон« Жана Женеа
у Атељеу 212)

1966

Женеов »Балкон« долази у наше позориште са закашњењем од скоро десет година, али то нимало не умањује његову суштинску актуелност. Први утисак је да се пред нама налази драмско дело испуњено до дна социјалним протестом из ког су ипак неким чудом изостављени груби политички аргументи, јевтина пропаганда, свака врста дидактичности. Присутна је, додуше, једна теза, коју ће неки од нас прогласити и сувише бизарном и нихилистичком, а други изразом оправданог револта против модерне историје чији нас ход води већ четврт столећа самом ивицом понора. Иако Женеов комад није лако интерпретирати већ и због тога што се у њему преплиће безброј тема, мотива и симбола, покушајмо ипак да одговоримо на питање у чему је његово основно значење.

У »Балкону« су оштро супротстављена два круга пакла: један је оличен у фантастичном борделу у коме све замире тихом смрћу, где се понашање човеково стално рефлектује у замршеном сплету стварних и метафоричних огледала, а други је представљен описом ужаса што се одигравају у неком модерном граду захваћеном пожаром револуције, која је очигледно једна лаж, стравичан карневал на коме се отровно расцветавају анималне људске страсти. Иза те конфронтације се скрива теза да постоји пуна подударност између човековог понашања у борделу и историји: у ствари, Жене жели да покаже да је историја само пројекција наших ниских потреба, нагонских принуда, инстинктивних подстицаја формираних у предрационалној сфери.

Друга Женеова теза је да су људи, и као приватне личности, и као творци историје, само мали, немоћни, импотентни манијаци, који су, зато што су потпуно неспособни да потчине својој вољи мистериозно функционисање заплетене машинерије модерног света лишеног сваке историјске или религиозне сврхе, осуђени да стално остану изван реалности, да се уз помоћ своје фантазије непрестано затварају у прстен неког мита.

Иако се ове тезе рефлектују у понашању свих личности »Балкона«, оне су ипак најбоље илустроване судбинама двоје главних јунака Женеовог комада. Шантал, девојка која је побегла из бордела зато што више није могла да саучествује као нека врста плаћеног, метафоричног огледала у развратним играма малих, импотентних креатура које покушавају да помоћу сексуалног допинговања стекну илузију о свемоћи, постаје неизбежно, у часу када револуционарне вође откривају потребу да конструишу сопствене митове, објект једног новог митског концепта, сексуално обликована идеја која треба да мами у смрт топовско месо револуције. Истовремено, један од вођа револуције, Роже, чије је чело на почетку побуне додиривало саме звезде, суочава се по једној дубљој логици на крају комада са истином о својим правим мотивима: спознаје да је волео Шантал само зато што је чезнуо за апсолутном политичком влашћу. Долазећи у јавну кућу да би тамо узео обличје шефа полиције, у коме је оличена сва моћ властодршца модерне тоталитарне државе, Роже и против своје воље открива шта га је покретало на акцију и дефинитивно ступа у жежени круг митског прстена: уместо да разбије огледало да би закорачио у спољни свет, он, као што је то неко лепо рекао, само додаје још једно ново зрцало већ постојећим огледалима у којима се рефлектују лажи и илузије људи жедних власт над светом и људским судбинама.

Али ове идеје, ма колико виталне, мада иначе нимало нове, не чине основну драж Женеовог комада: чар »Балкона« је садржана у једној серији ритуалних сцена у којима је обична, ниска, свакодневна страна људског живота преобликована у тајанствене церемонијале, служи као грађа за образовање мрачног, стравичног поетског контекста, који помаже дијалошким исказима да осветле саму суштину егзистенције. С тим у вези је и провлађивање магичног у Женеовом позоришту. У том контексту, у свету предлогичних мисли, снова који стају на место стварности, митова који чине срж живота, идентификације или супституције субјекта и објекта, симбола и реалности, речи и идеје, језик се законито преображава из средства комуникације у оруђе инкантације, у магичну формулу која чаробњачки открива у чему је суштина ствари. И зато је пред нама аутентично поетско позориште чија сугестивност не зависи директно од идеја којима писац оперише.

Већ и само приказивање Женеовог комада представља значајан догађај у београдском позоришном животу. Нажалост, то исто се не мо-

же рећи и за представу коју смо гледалу у Атељеу 212. У ствари, оно што смо видели на сцени тог театра било је битно удаљено од Женеове фарсичне, бизарним детаљима зачињене, кошмару сличне, али у основи поетске и дубоко трагичне визије човекове позиције у историји и свету уопште. Да до тог померања дође допринела су три фактора: скраћивање дужине реплика изменило је ритам Женеовог језика и преобратило га у готово банално средство свакодневног комуницирања; елиминисање ритуалних елемената из збивања имало је за последицу да све важније борделске сцене делују бар за нијансу вулгарније него што је неопходно; најзад, многи глумци без потребне психолошке и физичке еластичности нису умели да ликове ситуирају у гранични појас између фантазије и реалности, што је често доводило до тога да се приказани догађаји деформишу у једносмерне сатиричне карикатуре.

Све то је учинило да »Балкон« у режији Мате Милошевића делује више као прича о чудним приликама, које владају у неком стварном борделу, а мање као поетско трагање за оним што може да буде апсолутно, лепо, сакраментално, чак и у једној мрачној земљи загађеној крвљу, блатом и изметом, пре као луцкаста комична играрија него као литургија одслужена у суморној, велелепној катедрали подигнутој у славу зла. За узврат, редитељ је умео да ефектно уобличи све оно што је код Женеа луцкасто, хуморно и забавно.

Још горе је што је Мата Милошевић, док је допуштао да споредни ликови буду бледи и неизражајни, и тумачима главних рола, Босиљки Боци, у улози Шантал, и Влади Поповићу, који је играо Рожеа, дозвољавао да се исцрпљују или у демонстрирању техничких мајсторија или у привидној беатификацији јунака, којима су, међутим, недостајали и душевна величина и жестина, и унутрашња ватра.

Ова представа је била посебно занимљива и због повратка Оливере Марковић на београдску сцену. Смело приступајући лику госпође Ирме, она је показивала да се у тој жени искидани, пренапрегнути нерви везују у замршен чвор, да се њене емоције или окамењују или експлодирају у неком ниском осећању. Све у свему, њена глума је деловала и свежије и зрелије него пре неколико година. Истини за вољу треба додати да је Оливера Марковић више постигла у првом него у другом делу представе.

У бунилу стварности

(»Хенрик IV« Луиђија Пирандела
у Југословенском драмском позоришту)

1967

У »Хенрику IV« Пирандело је привидно само описао историју једног од оних необичних злочина за којима просто вапију репортери булеварске штампе: чудну судбину римског аристократе, који је, костимиран као Хенрик IV, за време карневалске кавалкаде пао с коња и пореметио памећу, па потом проводио свој век, окружен јатом слугу које су га у томе подржавале, у илузији да је главом баш тај немачки владар из XI столећа, да би се једног лепог дана, када већ више није био луд, изненада суочио с лицима из своје прошлости, згрозио над њима и загазио у злочин, и онда схватио да само помоћу симулирања лудила може опстати у реалном животу, у ружној стварности.

Али, тим заплетом, као што ћемо видети, обухваћена је и кинетичка схема с којом се срећемо у готово свим значајним Пиранделовим комадима: претварање – насиље којим нас живот озлеђује – излечење од њега помоћу једног још ширег, компликованијег претварања. У средишту те схеме је и овде тајанствена, необјашњива патња једног човека изложеног погледима читаве групе посматрача. Та схема чини језгро заплета помоћу којег Пирандело постиже одједном неколико ствари: отеловљује у сценском облику своју чувену максиму да је претварање врлина без које никада нећемо постати краљеви суверене и супериорне личности, приказује иманентан конфликт живота, који се непрестано креће и мења, и форме, која стално тежи да га заустави и коначно фиксира, али и дефинише човекову позицију у друштву и свету уопште.

У суштини, Пирандело у »Хенрику IV« описује тренутак у коме се одређују наша природа и судбина, онај уклети час у коме спознајемо своју трошност, пролазност облика у којима се живот утврдио, релативност сваке људске истине, јаловост настојања да се само помоћу интелекта разреши контрадикција положена у саме темеље егзистенције. И зато ова трагична драма има у неку руку и карактер концизне метафоре о слому човековог покушаја да кроз рационализовање патње у коју га бацају та непријатна, узнемирујућа сазнања дође до избављења: када, рецимо, Хенрик на крају комада, пошто је убио Белкредија, стоји на позорници, опкољен занемелим слугама, очајно гледајући очима које су готово изашле из својих дупљи, ужаснут крајњим смислом маскараде у којој је до малочас суделовао, онда та сцена не делује само као финале његове приватне драме, већ оличава и један трагичан, коначан факт, који се тиче сваког од

нас, приказује трагикомедију модерног интелекта, који се поставио изнад живота и тиме сам себе проклео.

Из свега до сада реченог произлази да се заплет ове трагедије може посматрати и из позоришног и из филозофског угла. У нашем случају, млади редитељ Боро Драшковић, чија је поставка »Прљавих руку« пре неколико месеци с правом оцењена као врло успела, имао је очигледно много више слуха за позоришни аспект Пиранделове приче. Драшковић је, другим речима, створио представу у којој се Пиранделова филозофија егзистенције не групише у један велики климакс или у неки подземни ток чије се присуство осећа испод оне буквалне, дословне историје с којим сваки гледалац мора директно да комуницира. Или још тачније: на основу онога што се збивало на сцени нисмо могли да осетимо да протагонисте ове драме прогоне, као нека врста модерних фурија, *мисли* које су се одвојиле од емотивне стране њиховог бића и стале на место оних скривених, нагонских мотива за које се обично верује да нас покрећу.

Извесног удела у томе имао је и тумач насловне роле Љуба Тадић, који је готово по правилу прибегавао извештаченом, декламаторском тону у свим сценама чија је сврха да радњу покажу у огледалу поетске контемплације уместо да некако покаже да су интелектуални импулси органски, најбитнији део Хенрикове егзистенције. Тако је напослетку превагнуо утисак да се на сцени збива приватна, мада и изузетна драма, која само својим патосом, а и тада углавном случајно, осветљава оно што Елиот зове језгром реалности, а што се с исто толико права може назвати и суштином људске ситуације уопште.

Али за узврат Драшковић је супериорно обавио позоришни део посла. Он је претходно тачно анализирао текст, а затим упечатљиво сликао ликове и односе, обавио је збивања атмосфером у којој се преплићу хумор, напетост и тајна, постизао је драмску тензију спретним конфронтирањем онога што се одиграва у извитопереном царству лудила, чији је житељ само Хенрик IV, и извештачености онога што се дешава у нормалном свету, којем припадају сва остала драмска лица. Драшковић је отишао и корак даље од тога и пробразио представу у изванредан дубински поредак прецизно распоређених драмских момената, климакса с ритуалним значењем и лакрдијашких тачака чији је смисао узнемирујући, који је сугестивно осветљавао разне видове и степене Хенрикове личне драме.

Иако су готово сви глумци испунили постављени задатак, ипак треба одати посебно признање Љуби Тадићу /Хенрик IV/, Марији Црнобори /Матилда Спина/ и Стеву Жигону /Тино Белкреди/.

Врло је тешко, а можда и немогуће, описати речима лик чије је обрисе Љуба Тадић педантно оцртао пред нама. У његовом тумачењу, сироти Хенрик је био слојевита личност, истовремено и стварна и мистериозна, биће гоњено мрачним страхом и смртно завађено са реалним

светом, створење час налик на звер која грца, а час слично свецу с трновим венцем око главе. Изузмемо ли сцене у којима долази до изражаја резонерска страна Хенрикове природе, Тадић је у свим осталим епизодама испољио аналитички дар, очаравајућу природност, изузетну физичку пластичност и способност да дубински мотивише поступке јунака кога је играо. Његова глума је постепено досезала свој трагични врхунац негде од краја другог чина па надаље, тачније од сцене која нам открива да Хенрик у ствари симулира лудило: у тим тренуцима се у Хенрика прво увлачио неки лажни мир, и он се, мада очију окренутих небу и заблеснутих сјајем звезда, још дубље загледао у себе; потом је прелазио на приватан тон у тежњи да некако комуницира са лицима из стварног света; а на концу је прибављао себи опет азил у лудилу помоћу гротескног понашања у коме је било и звука, и беса, и величине.

Испод шармантне, култивисане спољашности маркизе Матилде Спине, коју је играла Марија Црнобори, стално су се помаљали, тачно као што Пирандело захтева, уздржана стрепња и напето ишчекивање да се одигра нешто пресудно важно. И Жигонова креација заслужује сваку похвалу. У његовој интерпретацији, Тино Белкреди је имао лакрдијашки лик модерног, скептичног интелектуалца, сличног дворској будали, чија је дужност подједнако и да објашњава и да забавља људе око себе.

Ослушкујући живот

(»Јунона и паун« Шона О' Кејсија
у Југословенском драмском позоришту)

1968

О' Кејсијева трагикомедија »Јунона и паун« се код нас појављује у правом тренутку: у моменту када наша публика, и то како њени широки слојеви тако и онај много ужи круг премијерних гледалаца, осећа потребу за добрим, класичним позориштем, у ствари жељу да гледа глуму и слуша дијалог у којима је још очуван траг оног правог, аутентичног живота. С том жељом ће у скорој будућности и те како морати да се рачуна; она ће постати услов опстанка театра у нашим условима. Али позоришта ће тада, чак и више него

данас, бити присиљена да строго пазе да не наруше баланс између онога што је само забава и онога што спада у праву уметност, да не постану – као што се то ових дана догађа са новом верзијом Сирана – механизам за репродуковање шарених прича без икаквог ширег смисла и дубљег ефекта.

У »Јунони и пауну« О' Кејси је описао делић дна некадашњег даблинског друштва: чудно пријатељство између романтичног хвалисавца, тобожњег капетана Бојла, чија је медитеранска уобразиља стално у сукобу са тврдим чињеницама обичне реалности, и његове пришипетље Џоксера, једне љупке дангубе, која је увек у стању да цитира прикладан стих, али која је потпуно неспособна да заради оно неколико бедних пенија потребних за свакодневну насушну чашу пива. Око тих личности он је оцртао фаталан породични круг у чијим се угловима још светлуцају комадићи неостварених снова, у коме средишње место заузима необична фигура жене са моћним, дестилисаним животним нагоном. У позадини радње, О' Кејси је наговестио обрисе једног другог Даблина у коме одјекују рески пуцњеви снајпера револуције, где смрт постепено брише разлику између џелата и његове жртве.

Има историчара који мисле да је овај О' Кејсијев комад једно од ремек-дела реалистичког позоришта XX века. Други су, напротив, спремни да га прочитају само као драму из породичног живота чију стереотипност разбијају елементи особеног ирског хумора. Иако се ниједно од тих мишљења не може у целости прихватити, сасвим је сигурно да слика коју нам је О' Кејси овде понудио умногоме превазилази оквире обичне приватне драме: она делује и као дефинитивна критика оног што погрешно зовемо менталитетом неке нације, а у ствари је скуп карактеристика које јој у једном периоду намеће историја, у ирском случају сукоб уталитарног и поетског, тенденције да се свет организује или искључиво на рационалним основама или да се људски век проживи само по диктату маште. А то је већ много шира, много обухватнија платформа од оне с које се посматра живот у стандардним драмама с породичном тематиком.

И највећи скептици су се после ове представе морали уверити да Боро Драшковић припада оном врло уском кругу редитеља који су пре свега интелектуалци. Кад се такав редитељ нађе пред комадом као што је овај О' Кејсијев, обично се не труди да у представи извуче снажну, једноставну развојну линију заплета, ту и тамо обогаћену акцентима које сама по себи доноси добра глума, већ настоји да је преобрази у сложен, изукрштан сплет сукцесивних експлозија сублимне трагике, чисте гротеске, психологије у њеном есенцијалном значењу. Тиме се слика живота коју нам представа нуди обично још више замршује и некако продубљује, али се понешто у њој и непотребно замагљује.

Драшковић је довео до савршенства технику сликања помоћу контраста, показао је изузетну спретност у комбиновању трагичног и комичног, конкретних психолошких детаља и уопштених симболичких знакова. Као што је то недавно учинио и Оливије у Енглеској, и он је изгледа пошао од схватања да је О' Кејсијев комад сличан старој, лоше фиксираној фотографији на којој је нешто савршено сачувано и сасвим живо, а нешто друго опет делимично избледело, па чак и готово мртво. То му је помогло да на особен начин изваја рељеф комада у целини. Драшковић је замислио представу у којој вечна комедија човекове борбе за голи опстанак стоји према таквим трагичним фактима као што су насиље, болест или сама смрт. Он се није трудио да хармонично утка комично у трагично, али је непрестано био свестан да и комедија и трагедија могу да стекну свој коначан профил тек када стану једна насупрот друге.

Редитељ је, рецимо, осетио да ће сцена Џонијевог хапшења изгубити свој патетични напон само уколико се драстично преплете са епизодом у којој радници у равнодушном, апсурдном, синкопираном ритму износе из дома Бојлових неплаћени намештај. Или да ће поново појављивање Капетана и Џоксера на сцени добити тек према позадини, коју образује Јунонина тужбалица за мртвим сином, смисао ропца у коме кловновске гримасе само изражавају пометњу коју у душама ових јунака изазива трагика живота. У суштини, оштро укрштајући на позорници обичан живот, привидну срећу и болно буђење из илузија породице Бојл, Драшковић је успевао да у угловима сцене повремено доминира мрачни унутрашњи простор у коме су се ројила пресудна питања о правом смислу егзистенције.

Такав приступ лишен ослањања на логично, континуирано кумулирање исте врсте емоција у ликовима, довео је у тежак положај неке глумце, а нарочито Љиљану Крстић, која је играла Јунону. У зависности од тога коју је страну живота редитељ желео да прикаже, Јунона је представљала час ово час оно: она је у почетку деловала као чангризава торокуша, потом се преобраћала у лакрдијашицу која саучествује у оргији породичног славља, да би на концу била само рањена мајка над мртвим синовљевим телом. Ипак, том лику је недостајала стварна психолошка кичма; или, тачније, читава гама карактерних црта: измученост светице, исконска супериорност, фрустрираност која се помаља иза маске чедности, темперамент који ломи људе.

И Славко Симић је дао сасвим друкчији лик Џоксера него што је О' Кејси замислио: уместо да га прикаже као љупког, безопасног паразита, он му је без икакве потребе наметнуо патетичну, свечану, отровну образину опасног завидљивца.

Али Драшковићев поступак је помогао Љубиши Јовановићу да и овога пута доживи прави тријумф. Он је играо Бојла тачно како треба: као човека који је у истом часу и мртав изнутра и тако бескрајно жив зато што је толико нарцисоидан, као личност чија се поражена енергија каналише у нарочити облик романтичне фантазије, као особу која је до гуше заљубљена у живот. Шта се крило на дну његових ведрих непослушних очију, провидне дечје лукавости, медитеранске душе чији је стварни облик била она гримаса што се неконтролисано зачиње на лицу? Дубок расцеп, изражен помоћу заиста изванредне, хумане, трагичне буфонерије високог ранга, између Бојлових речи и дела, осећања и поступака, прижељкивања и судбине. И то је пресудно допринело да представа буде успела колико јесте.

Верни духу оригинала

(»Зли дуси« Ф. М. Достојевског
у Народном позоришту)

1968

После низа неуспелих драматизација великих руских романа из XIX века, које смо прошлих сезона тако често гледали у београдским театрима, најзад се појавила и једна врло добра, која је у сваком погледу верна духу оригинала према коме је прављена. Реч је, наравно, о сценској верзији романа »Зли дуси«, која је приказана у Народном позоришту у оквиру прославе његове стогодишњице. Да би се тако нешто уопште могло догодити, требало је да се стекну три услова: да се писац Камијевог формата подухвати да изврши драматизацију једног класичног дела; да се улоге поделе глумцима којима највише одговарају, и то без обзира на то у коме се театру тренутно налазе; и, коначно, да редитељ какав је Арса Јовановић максимално озбиљно приступи свом сложеном послу.

Ками је у својој драматизацији јасно наговестио да Достојевски у »Злим дусима« описује ситуацију човека који је стављен у слободу, осуђен

да стално бира између добра и зла, препуштен на милост и немилост демонима који га вребају са дна властите природе. Он се усредсредио на посматрање оних ликова у чијем се понашању, у психичком животу, у доживљају космичке тајне та ситуација најочигледније конкретизује. У средиште своје драматизације, дакле, Ками је ставио Ставрогина, чији је унутрашњи распад дошао до оне границе на којој почиње да се издваја и материјализује једно његово друго ја, једно подземно зло биће; Петра Верховенског, кога је једна нездрава идеја опсела до те мере да је изгубио моралну аутономију и хуману садржину; и Крилова, човека чија слобода почиње обзнањивањем жеље да се буде Бог, а завршава се страшном, бесплодном пропашћу. У ствари, Ками је на примеру који пружају ти животи, иначе судбински испреплетани са необичним догађајима који су захватили један типичан руски провинцијски градић са почетка овог столећа, описао онтолошке последице слободе у модерном свету, приказао како човека нашег доба бунтовна самовољност и тежња за ничим ограниченим самопотврђивањем неминовно одводе прво под власт присилних идеја, а потом и у сваку врсту зла, па чак и злочинство. И зато је ова драматизација деловала као директан, природан, сценски продужетак романа »Зли дуси«.

Све те психолошке, етичке и филозофске нијансе би остале мртво слово на папиру да их на сцени није оживела једна заиста изванредна глумачка екипа, са Љубом Тадићем на челу. Играјући Ставрогина, Тадић је још једном потврдио да се налази у животној форми, да је више него икада до сада способан да своју глуму стваралачки прилагоди особинама лика који игра. Овога пута он нам се представио као глумац који уме да дочара лик чија страст има нешто од охлађене лаве, у чијим мирним, уздржаним гестовима је присутно и оно ирационално у људском животу. Играјући баш тако, Тадић нам је сугерирао да Ставрогин живи усред једног предела где се шири погребна, самртна хладноћа; да је Ставрогин човек из кога сладострашће отиче кроз безброј малих животињских грчева. У његовој интерпретацији, Ставрогинова трагедија је деловала као трагедија исцрпености необичне, изванредно обдарене личности чија је снага ископнела у бесконачном, безмерном стремљењу нечем недокучивом; као трагедија људског бића које је у сулудом самопотврђивању изгубило моћ избора, способност да бира између добра и зла. Његов Ставрогин је живео у оној изопаченој слободи, која представља, како би рекао Достојевски, четврту димензију имагинарног *нееуклидовог света*.

У сенци изванредне Тадићеве глуме, и неколико других глумаца су остварили одличне креације. То се, у првом реду, мора рећи за Милоша Жутића чији је Кирилов био ослобођен сваке разузданости и овоземаљске страсти, обасјан неком благодатном светлошћу, тихо опседнут једном идејом која га изнутра троши. Слична по основној интерпрета-

ципи била је и глума Наде Шкрињар, која је успела да лик Марије Тимофејевне делује као поетска инкарнација људске беспомоћности.

Сасвим друкчије су глумили Љубиша Јовановић и Мија Алексић: они су у бриљантним комичним ролама, док су играли Верховенског и Лебјадкина, танано преплитали психолошко и гротескно, успевали су да те строго индивидуализиране ликове неприметно преобразе у кључно важне симболичне фигуре.

С друге стране, у представи се и те како осетило да је редитељ Арса Јовановић унапред зналачки простудирао »Зле духе«, да је ушао у све финесе њиховог комплесног ткива. То му је омогућило да на мало простора, а често и на изглед сасвим овлашним потезима, евоцира на позорници основне садржаје овог романа: изукрштане породичне односе, галерију чудних карактера, ужасну атмосферу засићену суровим разврагом, сладострасним сажаљењем, проливањем невине крви. Он је испољио још виши степен мајсторства у моментима када је успевао да пораст драмске тензије некако сам по себи доводи до тога да сваки људски чин буде обавијен све непрозирнијим велом тајанствености. Ипак, највише похвала заслужује због тога што је луцидно разумео да представа мора имати убрзан темпо и згуснут ритам уколико желимо да психолошко стекне смисао симболичног, да психолошке радње постану нека врста знакова помоћу којих се описује свет идеја. Тако смо напослетку добили представу коју треба да види свако ко воли позориште и Достојевског.

Документ о новом свету

(»Коса« Џерома Рагнија и Џемса Радоа у Атељеу 212)

1969

Из света нам долази »Коса« с двоструком, противречном репутацијом: док је једни лансирају као шокантан спектакл, други је најављују као мјузикл с изразито политичким, чак револуционарним значењем. Сада, кад смо је најзад упознали, можемо слободно рећи да су оба та приступа једнострани и погрешни; да се наглашавањем еротске или политичке димензије овог музичког комада у ствари истиче у први план оно што је у њему споредно и ло-

кално, оно што има сатирички пропагандни ефекат само са становишта прилика које данас владају у америчком друштву. »Косу«, очигледно, треба схватити на сасвим други начин: као документ о новом, модерном сензибилитету.

Оно што у »Коси« одиста може да нас узбуди јесте баш приказ тог новог сензибилитета средствима чистог, нелитерарног позоришта, које се граничи с магијом и ритуалом, где се изражајност постиже директном, физичком акцијом, пре свега сплетом игара и песама. Како је у »Коси« дефинисан тај сензибилитет с којим у будућности морамо рачунати као с основним елементом једне потенцијално револуционарне ситуације? Анализа редоследа сонгова, испитивање њихових тематских и ритмичких односа, омогућава нам да наслутимо генезу тог сензибилитета, а самим тим и оно што чини његову стварну садржину, што представља његову унутрашњу драматику. Тај сензибилитет је природни корелат тежње сваког младог човека да се афирмише, израста из његовог осећања да је позван, да је у стању да измени постојећи поредак у свету. Побуњен против свега што је институционализовано, стереотипно, конвенционално, тај млади човек се у суштини упиње да открије свој прави идентитет, као и могућност комуникације с другим људским бићима, да би на крају постао жртвом трагичне обмане да је његово трошно тело мера свих ствари између неба и земље. С његовом побуном модерни материјализам, онако како га познаје свакодневни практични живот, доспева до граничне, критичне, аутоироничне тачке на којој почиње да разара сам себе: до покушаја да се у име голе, биолошке, анималне егзистенције оспоре претпоставке једне цивилизације, која је сва стављена у службу баш оног материјалног у човеку.

Лако би се, дакле, могао оспорити етички значај те побуне, тог сензибилитета, кад они истовремено не би доносили са собом и пуну свест о виталним питањима с којима се суочава наша модерна техничка цивилизација, кад нас суочавање с њима не би приморавало да се уздигнемо до једне у исти мах и ироничне и патетичне перцепције о суштини људске ситуације у овом тренутку историје, до доживљаја који је у стању да бар за часак прочисти наше морално биће.

У строго позоришном погледу тај музички спектакл не доноси ништа ново; у ствари, он је компонован на принципима које је у данашње позориште увео Ливинг театар. То другим речима значи да је и овде драмски текст схваћен као једна врста костура на који треба да се налепи месо конкретне, физичке акције, погодне да дејствује на гледаочеву предрационалну свесност, на његову хистрионичку сензибилност. Али у »Коси« све се то одиграва на нивоу знатно нижем него у представама ливинговаца; у равни која нас врло ретко присиљава да изнад друштвене, социјалне стварности наслутимо ширу мистерију оног природног света.

Док је постављала »Косу«, Мира Траиловић је тежила да истовремено постигне и документарност и да представу симболички згусне до те мере да она у једном тренутку почне да фигурира као некакав нови *Theatrum Mundi* данашње најмлађе генерације, као прича о самовољним младим људима који желе моћ а откривају свет са свим његовим принудама и ограничењима. Она је то и постигла спретно мешајући аутентично и симболичко, импровизовану глуму и модерне бит-ритуале, иронију и патос нашег живота. Као главна полуга за формулисање такве акције послужила јој је једна група аматера, тридесетак младића и девојака, који су у представу унели непосредност и спонтаност, момент импровизације и псеудоритуалне елементе из популарне културе наше епохе. Не треба при том заборавити ни то да би напор ове групе глумаца остао без правог ефекта да Мири Траиловић није пошло за руком да их вешто уклопи у оквире једне осмишљене, организоване представе с прецизно одређеним ритмом и тачно наглашеним значењем.

Али ма колико да је била важна улога те групе аматера, окосницу ове представе је чинила глума неколицине професионалаца – Мише Јанкетића, Драгана Николића, Мирјане Пеић и Јелисавете Саблић – без којих она не би имала веродостојну атмосферу и потребну боју, певачку дорађеност и драматичан квалитет.

Нови реализам

(»Рано јутро« Едварда Бонда
у Атељеу 212)

1970

Бондово »Рано јутро« нам долази с репутацијом једног од најконтроверзнијих комада написаних у овом столећу. То је дело неодредивог жанра, смештено у простор на граници између натуралистичког и фантазмагоричног, у чудан предео где су већ настањене тако необичне уметничке творевине као што су Шекспирове историјске хронике, Керолова »Алиса у земљи чуда« или Гојино платно »Кронус прождире своје дете«, комад без прецизно дефинисане теме, чији хумор није базиран на нарушавању већ на потпуном одбаци-

вању конвенционалне логике, у коме се осуда друштва и историје уопште не заснива на лако уочљивом рационалном концепту. Једном речи, то је драмско дело које свако може да чита како жели.

Једни су у »Раном јутру« покушали да виде само кошмарну фарсу у којој се прво појављују а потом троше племенска митологија и сакраментализована историја викторијанске епохе. Други, индоктринирани Фројдовом теоријом, желели су да га схвате као еп о развоју људског бића од фазе кад се налази у мајчиној утроби до стања када постиже апсолутну слободу у смрти. Трећи су у њему видели, у зависности од свог литерарног образовања и уметничког укуса, или нешто на продужетак Свифтове сатире или на одјек Жаријеве надреалистичке авантуре.

Са своје стране Бонд, који иначе допушта основаност сваке од поменутих интерпретација осим последње, каже да »Рано јутро« сматра типичним реалистичким комадом, чак драмом која не излази из оквира социјалног реализма. У ком смислу он употребљава те термине док говори о делу које је на први поглед субјективно попут сна, и оптерећено многим понављањима сличним оним што се догађају у сновима. Он очигледно употребљава термин реализам у сасвим другом значењу од онога које су нам наметнули XIX и XX век: Бонд том термину придаје много дубљи, мистериознији садржај, како то чинимо и ми кад говоримо о реалистичкој основи античке драме, средњовековног позоришта или Шекспирових комада. За њега реализам једног карактера, или неког геста на сцени, или чак обичног блеска беоњача, не може бити изведен дедукцијом из једне идеје, не сме зависити од тога да ли се њиме више или мање ефектно илуструје та идеја, већ мора бити стваран *по себи*, интегралан део свеопштег трагичног кретања, малени микрокосмос у коме је рекапитулирана једна суштаствена радња, једно искуство блиско целом људском роду. У »Раном јутру«, ми препознајемо једно такво врховно искуство: то је сазнање да је све у чему учествујемо у животу, па и у историји, у ствари апсурдна игра око смрти, игра која је детерминисана нашим биолошким зверством, нашом биолошком трагедијом. То је *реализам* отворене уметничке структуре у којој природно стоје једни поред других сан и јава, лакрдија и вечна питања о смислу егзистенције, кловнови и митске фигуре, где се као у каквој модерној песми с фином, унутрашњом концентрисаном драматиком усред радње која подражава обичан живот изненада појављују симболи есенцијални по свом значењу.

У суштини, »Рано јутро« разголићује живот до његове последње суштине, описује нам у агоничној драмској форми једну апсолутну стварност уздигнуту изнад сваког релативног, коначног, временски и просторно ограниченог збивања; стварност чији се сви садржаји – љубав, слобода, тражење смисла, историјска акција – ослобађају своје конвенционалне

љуштуре и прелазе границе просторне и временске стварности да би нас на послетку присилили да се у чуду питамо: ко смо и шта смо, одакле долазимо и куда идемо. За »Рано јутро« се може рећи, као што то уосталом чини и сам Бонд, да је нека врста репортаже с лица места о томе какви су људи *заиста* и како се *заиста* понашају.

Како Бонд постиже да садржана његовог комада има то трансцендентно светлуцање? Има доста основа да се мисли да смо с »Раним јутром« најзад добили прво драмско дело, ремек-дело израсло из открића нове авангарде, да Бондов комад уопште не би могао бити написан пре него што су нам Гротовски и ливинговци открили заборављену супстанцу средњовековног позоришта и Шекспировог театра. У овом комаду је директно примењен метод у коме се речи појављују усред једне измењене подупируће структуре евоциране конкретним језиком сцене, усред једног система избледелих архетипских слика оживљених тим конкретним сценским језиком. У односу на претходне покушаје, за које су коришћени класични текстови, који су се често опирали таквом третману, овде је и литерарно ткиво драме постало саставни део те нове процедуре: овде су и речи најзад постале органски део тих архетипских слика што продиру до предрационалне основе нашег бића, до оног његовог слоја у коме је конзервирано колективно - подсвесно искуство људског рода. Самим тим је и контрапунктско укрштање дијалога и те нове подупируће структуре постало још сложеније, још богатије. И као коначан резултат се појавио најмногозначајнији позоришни комад који смо видели у две минуле деценије, у коме свака радња, физичка и вербална, прекорачује оквире обичног, рационалног сазнања, прелази из овостраног у онострано, из оног што се може осетити чулима у оно што је ирационално и апсолутно, што само наслућујемо.

Кад се поставља једно овако компликовано дело на сцену, што само по себи представља прави мали подвиг, пре свега треба строго водити рачуна да се не истањи његова слојевитост и не разбије његова глобална метафоричност. Да би то избегао, редитељ Арса Јовановић је спретно избегао да збивање на позорници има обележје логичне, праволинијске потврде неке моралне или идеолошке премисе и уместо тога сасвим исправно је допустио да на њој што више дејствују такви првобитни позоришни материјали као што су глумчеве очи, игра његовог тела, изразите маске, ефектни реквизити, илузионистички трикови, па и много штошта што спада у арсенал вашарског опсенарства.

Али, нажалост, он је ту грађу често употребљавао или само за формулисање необавезне фарсичне игре или искључиво за грађење и сувише стилизованих сценских метафора. То је онемогућавало да нам сценско збивање сугерира и оно што се одиграва испод голе фарсе, а доводило је

и до тога да известан број сцена због претеране стилизованости делује некако вештачки, као да је на позорницу залутао право из забављачког позоришта чије су димензије предимензиониране и грандиозне. Другим речима, он је материјалу уграђеном у Бондов комад умногоме одузео његову непосредност и аутентичност, његову првобитну магичност.

Да скривено значење Бондовог текста остане у позадини много су допринели и глумци Петар Краљ и Бора Тодоровић. У необичну улогу наследника британског престола, сијамских близанаца Џорџа и Артура, они нису уносили ништа дијаболично и фантастично, ништа фантазмагорично. У Краљевој интерпретацији, Џорџ је имао обличје луцкасте марионете, час са сањарским ликом, час с крволочном образином. С друге стране, Бора Тодоровић је у Артуру наглашавао оно што је приватно, избрисао је из њега све што је поетско и визионарско. То се нарочито осетило у најважнијим сценама, у великим Артуровим монолозима пред крај комада: он је тада, вођен у том смеру од редитеља, све чинио да Артур делује као благи занесењак, чак комични полуидиот.

Други глумци су се опет суочавали са сасвим друкчијим проблемима: нису никако успевали да нам покажу шта у ставри пародирају, није им полазило за руком да нам прво прикажу типично енглеско понашање па да га затим карикирају. Та се примедба пре свега може ставити Властимиру Стојиљковићу /Дизраели/, Данилу Стојковићу /Гледстон/, Мићи Томићу /Лорд коморник/. Напротив, Љиљана Крстић /Викторија/ и Ђорђе Јелисић /Алберт/ су у томе потпуно успевали, што им је омогућило да оцртају и довољно реалне и неодољиво смешне ликове. А још боље од њих је играла Неда Спасојевић, чија је Флоренс Најтингејл уносила у збивања и тајанственост и фину, драматичну нервозу.

Укратко, то је била представа необично сугестивна у ликовном погледу, у којој се призори смењују у живахном ритму, пре забавна него дубока, више налик на интересантан гињол него на *примитивно* позориште, које нас путем драстичних шокова суочава с непријатним истинама и тако доводи до моралног очишћења.

Поново у русоовском сну

(»Оперета« Витолда Гомбровича
у Атељеу 212)

1970

У »Оперети«, једном од својих последњих дела, Гомбрович је покушао, према властитом сведочењу, нешто на изглед немогуће: да у инфериорну позоришну форму уведе нефалсификовану драмску супстанцу, да у бесмислену празнину бечке оперете с краја XIX века унесе описе људских страсти, истинску драматичност, чак монументални патос историје. У ствари, да би приказао загонетност, дифузност обичног живота, па и историју из које ишчезава и последњи траг хуманости, он је у »Оперети« укрстио неупоредиву оперетску глупост с једном грандиозном поетском визијом , у којој унапред стоје једне поред других и фројдистичке интерпретације човековог живота, и сирови детаљи из стварности, и митологизми које је произвело наше доба. У ствари, Гомбрович је традиционални оперетски израз преплео с новим позоришним језиком, који се више не може ни замислити без употребе архетипских симбола, разноврсних атракција и модерних псеудоритуала. С тим комадом он се придружио кругу савремених драматичара, који се, пошто дубоко сумњају у постојање икаквог смисла у историји, поново предају старом русоовском сну о новом братству људи враћених у неку првобитну наготу.

Мада наивно, па и прекомерно песимистичко, чак политички ретроградно, то гледиште постаје разумљивије имамо ли у виду шта се све догодило у првој половини XX века, када су тотални ратови и тоталитарни друштвени системи судбоносно угрозили западну цивилизацију, деградирали човека у изманипулисани објект у историји, одузели му право на достојанство и људску аутентичност.

Уосталом, такав приступ великим питањима живота и историје се овде показао као веома плодотворан с чисто уметничког становишта. Полазећи од њега, Гомбрович је у »Оперети« уобличио изузетно сугестивну, необично живу слику сензибилитета, који доминира на почетку последње трећине нашег столећа: фриволности која је инфицирала све друштвене слојеве, лаког иморализма што претендује да стане на место некадашњег хуманизма, цинизма који трује наш однос с другим људима и друштвом у целини, тенденције да се игнорише рационална страна људске природе. Али, Гомбрович очигледно не верује ни у ту врсту сензибилитета: он се обрачунава и с њим већ и тиме што га сматра интегралним делом модерне историје, једним од покретача процеса који историју

изврга у бурлескну, апсурдну, мада и крваву маскараду. Ипак, он није нихилист, јер у његовој драми има и нечег по духу монтењевског, моралан подстрек људима да се упитају где су се упутили, где дошли.

Али »Оперета« има и једну искључиво позоришну вредност. Она пружа грађу за креирање лаког, забавног, оку пријатног спектакла, у којем се средствима савршено театралним, па отуда и сасвим блиским сваком гледаоцу – игра, песма, маска, костим, покрет, звучни ефект – на једноставан, очигледан начин конкретизују Гомбровичеви назори, да човек не може бити аутентичан кад се одрекне своје телесности. А то значи да је она и комад написан по захтевима нове позоришне авангарде.

Код нас је »Оперету« поставио на сцену загребачки редитељ Богдан Јерковић. Он се нашао пред необично тешким задатком: с једне стране, имао је да се суочи с комликованим, необично слојевитим комадом, а, с друге стране, морао је да постигне да глумци једне школе без оперетске традиције имају потребну лежерност и лакоћу, да природно спајају глуму с певањем и играњем. Кад се имају у виду те тешкоће, ваља признати да је редитељ остварио резултат вредан пажње: створио је забавну представу прожету бојама, покретима и ритмовима, спектакл који ће се радо и дуго гледати, представу у којој се радња природно развија, где је физички покрет, као и хуморно значење што га он сугерира, прецизно дозиран и степенован. Остајући искључиво на оперетском терену, у свету луцкасте и блескасте оперете, која је у одговарајућој мери натруњена и бизарном жаријевском надреалистичком фантазијом, редитељ је успевао да га на том путу следе сви чланови ансамбла.

Ту су, пре свега, биле две тачно погођене, необично смешне, сасвим бурлескне фигуре, гроф Шарм и барон Фирулете, које су донели Властимир Стојиљковић и Душан Голумбовски: пред нама су стајала два лика набијена хуморном енергијом, два неуморна покретача комичне радње, два луцкаста коментатора онога што се догађа на сцени.

Затим, овде треба поменути и групу нешто тврђе насликаних ликова с нечим натуралистичким у себи, али још увек с неком бурлескном суштином која им омогућава да припадају свету оперете: кнеза и кнегињу Хималаји, у тумачењу Ташка Начића и Ружице Сокић, као и Професора кога је играо Сима Јанићијевић.

Али баш то успешно оживљавање стила и духа оперете постало је у једном тренутку основно ограничење ове представе: заглибљена до гуше у посао забављања, она није успевала да нам пренесе дубље значење Гомбровичеве глобалне метафоре, због чега је , што је још горе, често деловала, како би рекао Лесинг, као пука музичко-балетска илустрација једне једине моралистичке тезе. У Јерковићевој верзији, »Оперета« је изгубила своју чаробну, магичну комплексност, коју без сумње има док је читамо. Или, друкчије речено, у овој представи су ликови били и сувише

одређени и јасни, радња претерано лоцирана на крај XIX века, а коначно значење без праве дубине.

Где још треба потражити узрок том релативном одступању од духа оригинала? У томе што редитељ није пронашао прави кључ за слојевито преплитање дијалошких фраза, начин да оно што тренутно изговара једно лице ефикасно задире у оно што је пре тога рекла нека друга личност. Извесног удела у томе има и то што је Јерковић сасвим шаблонски, круто и без маште формулисао звучне и светлосне ефекте, који имају и те како важно место у Гомбровичевом схватању позоришта. У оперетски оквир, тачније речено, тешко су продирали снага и драматика, окрутност и суровост с којима Гомбрович описује свет и људе у њему. Јерковићевој представи је недостајала и доза стилске дисонантности, коју Гомбрович постиже сукобом оперетског и реалног, али и увођењем документарног материјала у артифицијелан простор позоришта.

То је нарочито обојило глуму Милана Пузића, у чијем Фиору је било мало особина које наговештавају да је на сцени представник старе, добре, либерално настројене Европе, која је једино у стању да с комичном озбиљношћу креира помодне новотарије.

И, напослетку, та представа нас је суочила с интересантним парадоксом, с чињеницом да је Нада Симић /Албертина/, за коју се још не може рећи да је формирана глумица, играла највише у складу с Гомбровичевим интенцијама, захваљујући томе што од природе поседује један нездрав опсесиван тон, неки суров патос, развијено осећање за синкопиран ритам кретања у простору.

Заражени слободом

(»Злочин и казна« Ф. М. Достојевског
у Југословенском драмском позоришту)

1971

Често игран на нашим позорницама, најчешће тамо изневераван до те мере да се не може ни препознати, Достојевски сада пружа инспирацију и материјал једној групи уметника превођеној редитељем Мирославом Беловићем и глумцима

Љубом Тадићем и Мишом Јанкетићем за веома успелу представу у којој су верно погођени стил и дух његовог романа »Злочин и казна«.

Та представа је значајна још у два погледа: као драгоцен прилог обнављању и обогаћивању реалистичког метода у нашем данашњем позоришту; али и зато што успева да у једном времену ненаклоњеном трагедији наметне гледаоцима нешто налик на трагички доживљај, нешто што личи на катарзу.

И у улози аутора драматизације, али и редитеља, Беловић је избегао, и то је било пресудно за успех овог експеримнта, да »Злочин и казну« прочита као дело с тезом, да створи представу која афирмише само један једини морални принцип. Уместо да основне контуре ликова и димензије заплета изведе дедукцијом из неке унапред усвојене тезе, из упрошћеног приступа Достојевском, да помоћу њих илуструје ту тезу, он је омогућио ликовима да кроз сложен систем реаговања, која су у вишеструкој узајамној вези, непосредно пред нама, сасвим слободно и тек постепено одреде прави потенцијал свог бића и смисао приче у коју су стављени, да сазнају у чему се састоји судбина која се над њима остварује. У ствари, Беловић нам је мало-помало сугерирао да сви они, или бар најважнији међу њима, као уосталом и ми сами у реалном свету, суделују у ономе што је на први поглед проблем који се испречио само пред Раскољниковом: да су стављени у слободу која је од почетака угушена болешћу самовоље; да су без хумане суштине која би им била унапред дата и стога заробљеници неке нездраве, бунтовне, страшне слободе; да учествују у карактеристичној, врховној радњи, која се састоји у непрестаном, мучном, никада до краја изведеном испитивању граница своје природе, људске природе уопште; да је њихов основни патос – патос слободе, оно патничко душевно стање у које их баца слобода која тежи да досегне своје последње границе.

Такав приступ максимално је драматизовао драмску радњу: стално нас је суочавао с недефинисаним, непрозирним, недокучивим и отуда врло драматичним јунацима; с карактерима, који су, као и језик помоћу кога се остварују, па и заплет у коме се они реализују, били у замршеној аналошкој вези с правим стањем ствари у стварном свету и отуда некако стварни сами по себи.

Сви ти светови у настајању, ти беочузи свести која се баш сад одређује и стиче своју суштину, сједињавали су се овде по полифонијском принципу у представу с јединством вишег реда; у представу где обухваћени материјал може до краја да развије своју специфичност, а да при томе не разбије јединство целине. То је доприносило да реалистички поступак добије једну нову дубинску димензију, да постане сличан вишеслојном реализму, из Шекспирових трагедија или Дантеове »Божанствене комедије«.

У том поступку, све је било прецизно уобличено, осмишљено до краја, избалансирано у сваком погледу. Чак и такви елементи као што су

декор, осветљење или мизансен су сами по себи наговештавали неке од битних димензија »Злочина и казне«. Пашићева сценографија нам је, рецимо, сугерирала да на сцени гледамо дело једног правог натуралистичког песника модерног велеграда у коме једноличне јавне зграде смењују суморне продавнице вотке и намештене собе налик на мртвачке сандуке, где најжалосније жртве градског живота проводе своје дане; из подножја таквог декора, као из последњег круга подземља, долазила су право на позорницу главна лица која учествују у збивању да би ту, с лицима на којима зналачки постављено осветљење непрестано дочарава борбу светлости и сенке, добра и зла, проживели свој мрачан, тајанствени век.

Са своје стране глумци су, а нарочито Љуба Тадић, Миша Јанкетић, Зоран Ристановић, Маја Димитријевић и Неда Спасојевић, тачно назначавали да елементи сензационалистичког романа с којима Достојевски радо оперише, а које је Беловић штедро укључивао у своју представу – потказивачка писма, заведене девојке, тајанствена убиства, несвестице и лудила, шамари, жустре сцене јавних скандала – нису употребљавани само зато да се постигну упечатљиви завршеци и сјајни *coups de théâtre*, већ пре свега стога да се покаже да велике страсти и стихијски духовни односи увек теже да разоре утврђени ред у друштву и читав светски поредак.

У свом већем, бољем делу, а то значи негде од средине, ова представа је личила на дијаболичну шаховску партију, у коју Раскољников и Порфирије Петрович улажу читав свој живот, спас своје душе.

Глумећи строго и сажето, с економичношћу у изразу која напросто фасцинира, Јанкетић је оцртао једног Раскољникова у чијем лику нема ниједне романтичне црте. У његовој интерпретацији, Раскољников је имао привремен, контрадикторан карактер, каледиоскопску и као дуга шарену душу, пролазио је кроз најразличитије емотивне и моралне мене. Јанкетић је обликовао једног располућеног човека, с нездравим претензијама, чија је слобода од самог почетка побеђена тајном унутрашњом болешћу: његовом самовољом. У суштини, Јанкетић нам је приказао историју остваривања слободе из које проклијава семе смрти.

Насупрот таквом Раскољникову, стајао је, у изванредном тумачењу Љубе Тадића, један нежан и окрутан, арогантан и несигуран Порфирије Петрович; бирократа налик и на ђавола и на пајаца; један од оних људи чија болесна, сладострасна тежња да разруше свој лик у другоме, да се у њему укаљају, представља очајнички покушај ослобођења од власти другог, настојања да се некако прокрчи пут до неке своје аутономне, извитоперене слободе.

Из ове представе, упркос свему, зрачио је неки трагичан, парадоксални оптимизам; она нам је наметала мирење са судбином, с животом у целини, које води до катарзе; уверавала нас је да се смисао егзистенције, како је то неко лепо рекао, не садржи у њеној привремености, у настајању

и нестајању оног чему тежимо, у годинама, данима и часовима који се гомилају и сахрањују нас, већ у оним светлим тренуцима када је људска душа потпуно разголићена и сведена на обичан, јасан образац, када осећа да је суштаствена и непроблематична и изјављује да је сагласна са својом судбином.

Зрно лудости, зрно мудрости

(»Буба у уху« Жоржа Фејдоа
у Југословенском драмском позоришту)

1971

Као што знамо, Фејдо је с успехом игран пре десетак година у време пуног успона париске авангардне школе. Сада нам представа, на којој је динамични и агилни Љубиша Ристић приказао комад »Буба у уху«, показује да се Фејдо може успешно изводити чак и данас кад позориште поново доживљава корениту трансформацију.

Његов избор није био нимало случајан. Он се определио за ово дело због тога што је знао да ће му његова комика и солидна драмска структура пружити добру прилику да својим професорима и оној широј позоришној публици покаже да има сва својства доброг, школованог редитеља, а пре свега одлично познавање заната и богату комичну машту; али и зато што је био уверен да ће му »Буба у уху« омогућити да нам демонстрира једно схватање позоришта, које се подудара с оним што је у данашњем театру најмаркантније, најмодерније, највиталније.

Ристић је тачно уочио да се »Буба у уху« не може директно довести у везу с нашим временом, да се не може приближити публици која данас долази у позориште, уколико се само опишу доживљаји њених јунака, који су безначајни и глупи, који су активни учесници у мноштву тривијалних догађаја. Он је разумео да је овај комад, у коме готово да и нема ниједне радње с неким ширим, дубљим значењем, и те како занимљив у позоришном смислу: да је, пре свега другог, забаван; да је занимљив за гледаочева чула зато што се у њему оперише читавим серијама акција с

живом очигледношћу. Другим речима, Ристић је осетио да ће Фејдоа приближити данашњој публици ако у предњи план истакне онај апсурдни тон што непосредно одзвања у његовом комаду, оно лудило ситуације која код Фејдоа гута живог човека, онај у »Буби и уху« толико присутан механизам заплета, који је привидно максимално дотеран, али који се непрестано квари у својој градацији и све луђем убрзању. У суштини, он је настојао да Фејдоа естетички актуализује убеђен да ће га самим тим довести у јасан, недвосмислен однос с данашњим светом у коме све – почев од аутомобила па до историје – подлеже закону перманентног убрзања.

Тако је настала представа заражена брзином и неком непосредном комиком; где се иза пикантно описаних прељубничких згода и незгода помаља трагикомедија човека коме није дано да застане да би аутентично живео; у којој се рационална логика нашег уобичајеног, конвенционалног понашања у друштвеном животу распада на низ неповезаних, ирационалних чинова и поступака; у основи представа у којој је реч само предводник телесних покрета и импровизоване сценске игре, само проста подршка једне динамичне визуелно-позоришне замисли, која нам приказује слику редукованог човека што ишчезава у својој социјалној средини, у механизму свакодневног живота.

Још пресудније за успех ове представе било је то што је редитељ заједно с глумцима пронашао један у исти мах и природан и неприродан стил глуме; игру која је глумцима омогућавала да на сцену изведу ликове сличне и реалистичким личностима и обичним луткама, да буду необични у природном, а природни у необичном. Та игра се заснивала на карактеристичном поигравању с дијалогом: глумци су га на почетку сваке нове сцене изговарали тако да смо имали утисак да он тече некако мимо лика који га изговара и питања које се њиме покреће, као да он жели да се сакрије иза властитих речи; у наставку, међутим, у ономе што су јунаци говорили убрзо су се указивале разне омашке и промашености и то је доводило до тога да се они открију пред нама, да се све из почетка неразмрсиво замрси.

У глумачкој екипи коју је Ристић окупио у својој представи, као највећи мајстор се показао Никола Симић. Он се појављивао у тешкој двострукој улози: играјући наизменично час једног господина из великог света, а час једног пијаног хотелског слугу, он нам је још једном показао да је необично суптилан глумац с великом моћи трансформације, с физичком еластичношћу која се граничи с акробатиком.

Уз њега треба ставити и Милана Гутовића, Марка Тодоровића, Радмилу Ђуричин и Бранку Петрић: сви они су нам се представили и као мајстори персифлаже, и као глумци који су добро упућени у тајне карактерне комике.

Да би све то постигао, Љубиша Ристић је врло слободно поступао с Фејдоом: драстично је скратио његов комад постижући тако да он траје уместо три и по сата једва колико траје једна фудбалска утакмица; лоцирао га је помоћу костима и декора у данашње време; уметнуо је у њега десетине гегова мрачне комике, као и ону бриљантно савршену сцену у којој гину сви Фејдоови јунаци. Једном речи, он је Фејдоа видео очима које су гледале Чаплинове филмове, које су иза вербалне обланде Јонескових комада разазнале њихову праву позоришну суштину.

Пуританци и љубавници

(»Црнина пристаје Електри« Јуцина О' Нила у Народном позоришту)

1972

Тек после отприлике петнаестак година од како смо открили О' Нила, пред нашом публиком је најзад изведено његово најрепрезентативније драмско дело: у Народном позоришту је приказан сажети извод из О' Нилове трилогије »Црнина пристаје Електри«, из драмског циклуса у коме се он највише приближио реализацији свог концепта модерне трагедије.

Истина, ни у једном другом времену осим овог, та трилогија не би могла бити схваћена као истинска трагедија: она стиче право на такав третман тек у епохи, која је, као што то чини наша, прихватила без и најмање резерве, готово цинички, рационалистички поглед на човека и универзум; тек у времену у коме је апсолутизовано психолошко искуство.

У трилогији »Црнина пристаје Електри«, О' Нил је употребио добро познату грчку фабулу да би одговорио себи и нама на сложено питање: шта је то данас судбина? У ствари, он је ту грчку причу третирао тачно онако како се то и могло очекивати од човека који се пре тога детаљно упознао с Фројдом, чије су назирање света почеле драматично да детерминишу основне чињенице фројдовске психоанализе.

Док у изворној грчкој причи несрећу јунака изазива једна спољна, ирационална, натприродна сила, код О' Нила је проузрокује нешто што

је бар делимично садржано у човеку самом: он је, у првом реду, жртва сопствених душевних оптерећења. Какве унутрашње снаге одводе О' Нилове људе право у катастрофу? Ко су заправо они?

За разлику од лица у грчким трагедијама, О' Нилов јунак није никаква идеална средња људска величина, никакав просечан човек, ни добар ни зао, који припада свуда и нигде, већ је то опседнуто, оптерећено људско створење, пре болесно него здраво, у сваком случају социолошки и географски строго детерминисано: то је новоенглески аристократа из друге половине XIX века; то је пуританац коме је васпитањем усађено да је рођен само зато да почини грех и буде кажњен; то је породични побуњеник који жели да по сваку цену побегне из крила своје тиранске фамилије. Али то је и човек у коме се сукобљавају без могућности да се уравнотеже, кога неминовно одводе у смрт силе као што су љубав, мржња, похота, освета, нагон за смрћу.

И код О' Нила се појављују лица из грчке легенде; али она су сада премодулирана на фројдовски начин, преиначена су тако да могу да се појаве као актери у једној морбидној породичној драми: Клитемнестра је постала сексуално неуравнотежена средовечна Американка, која се заљубљује у свог рођака, поморца, само зато што он личи на њеног оца; Агамемнон је пробрађен у достојанственог бригадног генерала, који је, судећи по свему, пренео своју еротску наклоност са жене на ћерку; Електра се прометнула у егзалтирану девицу из Нове Енглеске, у девојку која у мајци види и мрзи супарницу код оца; а Егист се изметнуо у младог, необузданог официра заљубљеног прво у мајку, а потом и у сестру која је мајчина слика и прилика.

Сва та лица су притиснута неком психолошком фаталношћу: она су у суштини жртве сопствених инхибиција; притиска их разорно осећање кривице које подстичу једна у другима; она се међусобно убијају, и то не симболично као у фројдовским схемама, већ стварно, или зато да би се ослободила туђег утицаја и тако стекла други идентитет, или зато што се нова животна могућност у коју су поверовала показала као чиста утопија. Грчко осећање судбине је код О' Нила добило свој психолошки корелат: изродило се у психопатско душевно оптерећење, у драматичан сукоб свесног и потиснутог у човеку, у непрестани притисак страсти које долазе однекуд из породичне прошлости.

Зато што је и сувише дугачка, О' Нилова трилогија се обично драстично скраћује кад се поставља на сцену. Већ у том тренутку редитељ полаже први тежак испит: разлучује главно од споредног, одлучује са како да прочита ово сложено дело. Маричићев извод из ње је био логичан, конзистентан, пружао нам је увид у готово све аспекте О' Ниловог оригинала. У њему је остала очувана, и то је најважније, психолошка перспек-

тива у коју О' Нил поставља трагедију својих јунака: у представи се стално осећало да је мелодрамска радња само завршни акорд једне важније, унутрашње, психолошке драме.

С друге стране, Маричић је О' Нилову »Електру« прочитао као типичну психолошку драму из породичног живота. За њега је то била историја групе људи јаких индивидуалности и различитих темперамената стављених у једну присилну граничну ситуацију у којој морају да експлодирају њихове пригушене страсти. У ствари, редитељ је желео да се иза живота ликова постепено укаже игра оних животних сила од којих зависи човекова судбина. И тако нам је напослетку испричао алегорију о једном свету у коме се љубав дегенерише у похоту, где сексуално осујећење води право у смрт. Доследан О' Нилу, Маричић је у суштини био веран Фројду.

Не мали део своје редитељске вештине он је употребио за то да створи одговарајуће односе и ситуације у којима ће моћи што лакше да се испољи главна особина О' Нилових карактера: нестрпљивост с којом они откривају своје притајена страсна осећања, контрадикцију која постоји између тога како се декларишу и онога што заправо чине. Али све своје способности Маричић је мобилисао тек кад је требало згуснути на сцени онај нестварни ониловски реализам: кад је зналачки упућивао глумце да натуралистичке акценте у глуми пласирају само као неку врсту експлозија кроз које се ликови ослобађају нагомилане душевне енергије и тако нам сугерирају да је оно што се одиграва у спољној стварности само нестварна маска оне стварније, психолошке реалности.

Али, с времена на време, баш тај натурализам, који је иначе био логично уграђен у представу, имао је и сувише стилизован карактер, доживљавао је разноврсна гротескна извитоперења и доводио до нежељених ефеката – публика се тада смејала ономе што гледа уместо да искрено саосећа с јунацима комада.

Маричић је окупио у својој представи читаво једно мало сазвежђе блиставих глумачких имена. Тако се ту, поред Мире Ступице, Јована Милићевића и Петра Банићевића, који су чланови Народног позоришта, нашла, у улози госта, и Радмила Андрић. Сви ти глумци су играли одлично, мада и прилично различито у стилском погледу.

Мира Ступица, као Кристина Манон, избегла је сваку лаку, површну карактеризацију, а ипак је створила занимљив и жив лик чији је сваки поступак носио печат оног сложенијег унутрашњег живота, деловао као спонтано откривање нечег битног.

Јован Милићевић, напротив, наговештавао је скривену суштину генерала Манона кроз нешто што је личило на ефектан спољни тип, што је у суштини био само начин да се очигледно покаже да је у том досто-

јанственом пуританцу један усвојени или наметнути манир угушио сваки аутентични импулс живота.

И у игри Радмиле Андрић је доминирала суптилна стилизација: али, и у овом случају, то је био најпречи пут да се публици покаже једна скривена суштинска карактеристика животне ситуације лика који се налазио пред нама, да се укаже на неуротичне егзалтације и самоубиство која ће се неминовно догодити.

О глуми Петра Банићевића се може рећи само све најлепше: да је с онолико спонтаности и стилизације колико је потребно тумачио сложени лик Ориона Манона, јунака у коме је О' Нил сублимирао своје схватање судбине, своје тумачење трагике модерног човека.

Остаје још да се упитамо: да ли је ова представа садржала у себи праву трагичну визију? Да ли нам је пружала нешто што је могло да буде истински еквивалент за доживљај катарзе? Наравно, та питања се могу и овако формулисати: није ли нам она приказивала само божанствену мелодраму, није ли једино сликала групу сексуално оптерећених личности, који су привидно трагичне искључиво зато што донекле подсећају на своје далеке античке рођаке? На та се питања не може категорички одговорити. Ипак, једно је извесно: она је неуротичном гледаоцу, који данас преовлађује у публици, сасвим сигурно пружала естетско уживање, ослобођење од подмуклих душевних терета, па чак и катарзични доживљај.

Маска као уточиште

(»Пурпурно острво« Михаила Булгакова у Атељеу 212)

1972

Из писма које је Булгаков упутио Стаљину, 1928, кад је забрањено приказивање »Пурпурног острва«, произлази да је он тај комад схватао као оштар, сатиричан памфлет против шефа ондашње комисије у чијој је надлежности била контрола репертоара совјетских позоришта, који је, преузимајући улогу Великог инквизитора, почињао да спутава уметничко стваралаштво, да

писце приморава на сервилно удворištво. У ствари, у том делу Булгаков третира једну неупоредиво ширу и значајнију тему, актуелну још од XVI столећа, када по први пут у европској историји велике и моћне организације, то јест црква, почињу да из идеолошких разлога гуше човека, да га приморавају да своју јавну делатност, па чак и своје мисли, подреди схватањима које оне исповедају.

Ослоњен на Пиранделова истраживања о односу маске и лица, привида и истине у људском животу, као и на стару формулу уписивања једног комада у други, Булгаков је у »Пурпурном острву« приказао човека опкољеног непријатељском стварношћу, коју таквом чине и идоли створени и од њега самог, чије се лице више и не назире иза маске, коју је ставио да би се спасао, који је, зато што је маска нешто што се види, али нема суштину, друштвено ствaран, а ипак суштински непостојећи.

Ту суштину нема ниједан од јунака у »Пурпурном острву«; сваки од њих има бар два или чак три лица, али ниједно од њих није оно право; једно се показује свету; друго се носи пред самим собом; а треће се, пошто су у питању глумци, показује публици у позоришту. Спољни свет ставља те личности у стање радикалне, драматичне неизвесности, врши перманентно насиље над њима све док се њихова унутрашња истина и слобода сасвим не истаље у конфликту са силама које дејствују споља, све док не постану људи без правог избора. Оне су зато неаутентична људска бића, странци у свету, туђи и сами себи, људи чије је понашање двосмислено, а судбина променљива и проблематична.

Из онога што је до сада речено не би требало закључити да је »Пурпурно острво« тежак, дубокомислен комад. Напротив, то је луцкаста бурлеска чија је радња ситуирана у неко мало позориште у којем трупа не превише озбиљних глумаца, под руководством свог збуњеног, ошамућеног управника, припрема ступидан пропагандистички комад о империјалистима у Африци, где је једна жилверновска тема – можда баш она из »Деце капетана Гранта« – стављена у службу дневне политике, коју им тумачи свемоћни мали бирократа, у чијој је компетенцији да одобри или забрани представу, да им осигура или одузме егзистенцију, да им пружи или ускрати друштвену заштиту. То је и комад у којем су све поменуте значајне теме само овлаш назначене, дате у кривом огледалу карикатуре: то је нека врста позоришног грунта, како би рекао Таиров, у чијем је Камерном театру »Пурпурно острво« први пут и приказано, на који редитељ и глумци тек треба да нанесу емоције, комику, атмосферу, социјално, па можда и неко шире значење.

Глумци се као деца радују игрању у оваквим комадима. То задовољство, очигледно, осећа и глумачка екипа, која, од пре неколико дана, игра »Пурпурно острво« код нас. Шта глумце заправо привлачи таквим

комадима? Изгледа то што им они омогућавају да се кроз игру ослободе напетости својствене глумачком занату: напетости која потиче отуда што глумац на сцени располаже само својим телом као материјалом и уметничким средством, отуда што је стално приморан да се изједначава са собом и удаљава од себе.

Човек просто не зна кога из глумачке екипе окупљене у овој представи пре да помене. Да ли Властимира Стојиљковића, који, и као управник позоришта, и кад игра енглеског лорда у оном другом комаду, лежеран, лако циничан, помало згађен над светом, без муке усаглашава своју приватну личност с ликовима које тумачи на сцени; да ли Ренату Улмански, која, и у улози резмажене позоришне ведете, и док тумачи жену тог енглеског господина, погађа прави тон, тачно осећа кад карикатуру треба појачати, а кад у глуму ваља унети дозу реализма; да ли младог Бору Стјепановића, који, играјући чак три улоге, уноси у представу изузетну живахност, зналачки одржава њен комични ритам; да ли Петра Краља, чија је глума, док упоредо игра једног смушеног писца и једног дворског пришипетљу с државничким амбицијама, проткана нитима најфиније гротеске, просто преплављена неком кристализованом, болном искреношћу.

Или, можда, најпре треба одати признање Данилу Стојковићу, чији је Сава Лукич аветињски безличан мали бирократа, сав исклесан у једном блоку, лик какав до сада нисмо видели на нашим позорницама; који изнутра дефинише тај лик, пропушта га кроз филтер богатог личног и глумачког искуства, с генијалном лакоћом проналази она два-три спољна знака помоћу којих може да изведе пред нас то парадоксално, опасно, гротескно створење, с каменим лицем и зејтињавим очима прикривеног манијака.

Али, ма колико глумци били добри, још веће признање заслужује редитељ Љубомир Драшкић: без њега једноставно не би било ове веома успеле представе, боље од свих које је Атеље 212 спремио у две или три протекле сезоне. Редитељ изванредне пластичне писмености, готово увек духовит, с беспрекорно развијеним осећањем за ритам, он је овог пута испољио и висок степен самоконтроле, успео је да свеки ефекат који је употребио буде органски део представе као целине. Његова фантазија је просто клизила кроз овај комад, дајући свакоме оно што му је потребно: писцу – сценску перспективу у којој могу максимално да се испоље његове теме; а глумцима – почетну интонацију и тачно назначен мизансцен, који их и усмеравају у жељеном смеру и остављају им довољно простора за импровизовање без кога је позориште обично мртво. И тако је настала једна веома осмишљена представа, колико забавна толико и способна да гледаоца нагна да мисли о правим стварима, представа

с нечим готово бошовским у себи, с језовитом фантастичном комиком народских алегорија.

Тријумф скептицизма

(»Том Пејн« Пола Фостера
у Атељеу 212)

1972

У »Тому Пејну«, комаду Пола Фостера, америчког писца млађе генерације, консеквентно се развија, као у ретко ком модерном драмском делу, једна компактна драмска радња: то је потрага за идентитетом и дигнитетом Тома Пејна, који је, уз Русоа, био први прави револуционар модерног доба; човек који је у свом дугом веку (1737–1809) стигао да буде све и свашта: морнар и новинар, трговац дуваном и порезник, памфлетиста и министар, посланик Конвента и писац чије је перо крчило пут нашем данашњем свету. Та потрага се одвија у декору Америчке и Француске револуције, али и у миљеу слободоумних идеја, које су дефинисале профил нашег доба: Пејн је био тај који је дао име Сједињеним Државама, предлагао укидање ропства, пропагирао женску равноправност, истакао реалност људског братства без обзира на разлике у пореклу и раси, али, који се и бавио и тако споредним пословима као што су заштита животиња, питање ауторских права или куповање нових великих територија за тада још младу америчку државу.

У ствари, док говори о Пејну као о сложеној личности, док га приказује у светлости веома контроверзних чињеница, док га слика и као слободоумног неконформисту и као арогантног, уображеног алкохоличара који сањари да постане краљ, Фостер жели да покаже, на примеру који пружа један такав живот, каква је судбина човека у том новом свету, до чега су довеле идеје из којих се родила Француска грађанска револуција. Али, прожет до сржи модерним скептицизмом, он може мало шта дефинитивно да нам саопшти и о самом Пејну и о револуцији уопште; он није у стању да нам каже да ли је Пејн био добар, користан човек, а ни то

да ли је буржоаска реоволуција значила корак унапред према ослобођењу човека. Истина, Фостер не тврди ни супротно: он нам само казује да су тај човек и та револуција два феномена, који се, ето, догађају, и који, од неког могу бити схваћени и као нешто позитивно, што, само по себи, не мора бити ни тачно ни нетачно. По Фостеру, младом изданку на старом стаблу скептицизма, процене да ли је нешто тачно или нетачно своде се на гледиште одређеног субјекта. Гледиште не осветљава посматрани феномен до те мере објективно да не би могло бити и нетачно.

Фостер, зато, у средиште свог комада ставља драмско лице, које у гледаоцу не подстиче идентификацију, већ га приморава да посматра душевно стање лика на сцени не осећајући оно исто што он осећа. Не одбацујући у потпуности могућност да у њему изазове и емоције, он гледаоца интелектуално стимулише, памећа му став прихватања и разумевања из кога могу лако да настану и одговарајући критички закључци. И по томе, Фостер је у неком далеком сродству с Брехтом. Али, дубину његовог скептицизма, његов скептички однос према историјској личности и исечку повести које посматра, највише открива, и то несвесно, техника у којој он реализује свој комад: то што изводи на позорницу групу глумаца и допушта им да кроз узастопну игру пројицирања час у овај час у онај лик, час у ово час у оно душевно стање, реконструишу у свој њиховој пуноћи, сложеност, нефиксираност и личност Тома Пејна и доба у којем је он живео.

Он тако ствара комад који је врло тешко тачно класификовати; у коме има и нешто од савремене антимитске драме, и нечег од бруталне истинитости Шекспирових историјских хроника, па и од онога што иначе карактерише средњовековне алегоричне моралитете. Ипак, од свега тога је важније то што овај комад пружа широко поље за позоришно експериментисање, у којем је људско делање – буквално, театарско, историјско – приказано као производ прошлих и садашњих, унутрашњих и спољашњих, реалних и имагинарних детерминанти; што је то комад, како би рекао његов амерички редитељ О' Хорган, калеидоскопски отворен према животу, у исти мах и врућ и хладан, пун чињеница које се могу и овако и онако тумачити, па према томе и дело које максимално подстиче вашу уобразиљу.

Код нас је Фостеров комад игран у адаптацији Богдана Тирнанића и режији Слободанке Алексић. У њиховој верзији више је дошла до изражаја позоришна специфичност овог дела него његов разорни, дубински скептицизам. Истина, и ова представа је имала један оштар сатирични ретуш, често преплетен с отровном, злобном карикатуром и луцкастом лакрдијом која открива позицију са које Фостер посматра свет. Али, њен значај је пре свега био у томе што је у једно литерарно – описно позо-

риште какво је наше унела читаву серију нових, опипљиво позоришних решења, која никад нису остајала само на нивоу голе атракције, већ су увек укључивала и знатну суму неког дубљег значења. Тако се Фостеров скептички тон на сцени преобразио у фину врсту нове театралности, што је само доказ више да је овога пута изведено једно вишезначно, вансеријско драмско дело. Наведимо неколико примера.

У једној од сцена ове представе, кад треба приказати бруталност рата, суровост леденог зимског пејсажа где људе стиже смрт, равнодушност природе према нашој патњи, режија се, рецимо, није ослањала искључиво на оно што је могла да изведе из дијалога, из конвенционалне глуме, из декора, већ је фантазмагоричну густину тог призора постизала тиме што је речи ритмовала с непрестаним улажењем на сцену нових и нових глумаца, који су, на дрвеним штаповима, доносила тела других актера, мртвачки опуштена и одрвенела, док је над позорницом лебдела, изазивајући у машти гледалаца асоцијације на лаку јутарњу измаглицу, или на завесу од барутног дима изнад бојног поља, песма плитких, сребрнастих, пасторалних сопрана.

Или један други пример. Ви сте до сада безброј пута видели, у позоришту као и на филму, сатиричне приказе енглеског друштва, али ниједан није имао ни изблиза такву густину као сцена у којој тројица излапелих судија у исто време играју голф и суде Тому Пејну, у којој су конвенционална правила једне досадне спортске игре на чудесан начин постајала ефектна позадина на којој се још више истиче сва окошталост друштвеног живота читаве једне земље.

Ту, најзад, ваља убројити и антологијску сцену убиства Луја XVI, неупоредиву по богатству и есенцијалности асоцијација с било чим што је виђено у нашем послератном позоришту, у којој је људска егзистенција, та болна свест што за трен промиче из једног мрака у други, ингениозно приказана помоћу светлуцања десетине тоцила, на којима, у потпуној тмини позорнице, људи који суде крају оштре каме, које ће, још колико сутра, пререзати и његов гркљан.

У таквој представи, наравно, није се могло глумити на уобичајен, стереотипан начин. Она је од глумаца захтевала посебан артизам: атлетске способности, вратоломне трансформације, изузетан степен концентрације при извођењу и најједноставнијих физичких радњи. И, сасвим неочекивано, с обзиром на то да обично наступају у сасвим другачијој врсти позоришта, сви глумци су, па чак и аматери који су се нашли међу њима, показали да су у стању да играју и у оваквој врсти спектакла. Они су, а особито Драган Николић /Том Пејн/, Петар Божовић, Миодраг Андрић, Бранко Цвејић и Бранимир Зоговић, успевали да сваки њихов гест, сваки покрет буде оштар, прецизан, максимално веродостојан, нека

врста равноправног партнера речима, чак онај драгоцени акцент у чијој светлости оне откривају своје право значење. Играјући тако, ти глумци су унели у представу и полет, и веселост, и узбудљивост и првобитну позоришност. Они су, у суштини, спретно импровизујући на задате теме, мајсторски проширивали и продубљивали оквир у којем у традиционалном театру дела и живи класичан јунак са својом детаљно разрађеном психологијом.

Сада је већ много јасније шта чини ту представу значајнијом од свих осталих које смо гледали у недавној прошлости. С једне стране, она је значајна због тога што нам показује да је нова позоришна авангарда, она која је настала негде почетком шездесетих година, ипак успела да произведе дело трајне, универзалне вредности; а с друге стране, та инсценација још је значајнија зато што у обамрло београдско позориште уводи нову форму театралности, знатно ближу укусу и осећајности најмлађе публике.

Велика шала

(»Мандрагола« Никола Макијавелија
у Народном позоришту)

1973

У режији Паола Мађелија, младог италијанског редитеља, који би, уколико дефинитивно реши да остане код нас, лако могао постати један наш нови Бојан Ступица, представа Макијавелијеве »Мандраголе«, делује као драгоцен прилог данашњем пучком театру, оном позоришту које је Тајрон Гитри једном надахнуто назвао *театром уживања*, али која је, по неким својим особинама и оштар, добро одмерен, динамичан ударац у меки трбух нашег испошћеног савременог позоришта.

Већ на уласку у салу, гледалац склон размишљању се мора упитати зашто је Мађели изабрао овога пута да прикаже београдској публици баш »Мандраголу«, то капитално дело западног ренесансног позоришта, у коме је велики мотив црквене средњовековне драме – чудо – изненада постао мотор који покреће једну *комедију преваре и бесмртности*, где је

непоштедно доведена у питање католичка казуистика, онај пасивни морал трпљења, беспоговорног подвргавања ауторитетима, слепе послушности.

На то се питање, изгледа, могу дати два подједнако тачна одговора: један који ставља акцент на социолошки аспект дела; и други који је пре свега естетичке природе. Шта нам, дакле, казује о нама самима ова прича виђена очима Паола Мађелија и ансамбла који је он окупио у својој представи? Којим то средствима дејствују на нас он и његови глумци?

Макијавелијеву причу Мађели ставља у оквир представе, коју изводи једна луцкаста глумачка трупа на тргу неког ренесансног градића, између прочеља палата које уоквирују једну далијевску цркву. Док играју своју верзију »Мандраголе«, која је за ову прилику темељно преправљена, па чак и дописана, ти глумци се укључују у три нивоа збивања: они су комедијанти који су ту да нас забављају; они су и ликови који се поистовећују с лицима из комедије коју пред нама играју; они су, напослетку, и људи с властитим, аутономним осећањима себе и света у који су бачени. У неку руку, они овде рекапитулирају у комичној форми једно врло старо, суштинско питање: ко смо ми то заправо у ствари док суделујемо у ритуалима свакодневног живота, у пословима историје. И зато је у средиште те представе, која је наоко само неозбиљна шала, а у ствари, како би рекао Д' Амико, шала која залеђује, која ужасава, постављен онај троструки пиранделовски однос у коме се налазе лице и маска, оно што се људи праве да јесу с оним што им се чини да су и с оним што доиста јесу.

На тој позадини израста и једна друга прича, која се тиче и данашњих људи, која је актуелна у сваком класном друштву, у свакој заједници у којој има богатих и сиромашних, моћних и обесправљених: иронична прича о нашем двојном моралу, о нашој склоности да прихватимо језуитску девизу да циљ оправдава средство. Док гледамо ову представу, ми се од срца смејемо том моралу, не схватајући у првом тренутку колико је он и наш; не разумејући да она доводи у питање помоћу карикатуре, у којој има и нечег од раскалашности ибијевске гротеске, и нечег од брехтовске транспарентности, али која је у суштини уздржана и пре свега усмерена на благо инсинуирање, и нашу доброћудну, готово урођену аморалност, утилитаризам у који смо толико огрезли да више чак и не осећамо потребу да га бранимо пред самим собом. А управо ту негде и лежи социјална актуелност ове представе.

Њена естетичка актуелност је у томе што у потпуности рехабилитује улогу глумца у позоришту. Глумац, тачније речено његово тело, његов глас и покрет, који се безуспешно труде, пролазећи кроз разне вратоломије, да прате непостојаност човековог идентитета, онога што иначе подразумевамо под појмом човек, израста у овој представи у прворазре-

дни симбол људскости, у симбол и довољно конкретан да би се у њега могло веровати, и довољно неухватљив да не би деловао као јалова механичка конструкција.

И зато кад Милош Жутић у овој представи подвргава дискретној деструкцији свој урођени, племенити патетични тон, то није стављено само у службу комике, већ означава и један искрен, мада узалудан човеков напор да некако стигне до самог себе, до оног свог неухватљивог унутрашњег језгра.

То исто чине и Мики Манојловић, који се виртуозно поиграва са сопственим гласом, и Марко Николић, који се увек из почетка с блаженим осећањем идентификује с властитим телом и непрестано дистанцира од њега: обојица сликају људе који настоје да се самореализују кроз глуму у друштвеном значењу тог појма.

Нема, дакле, ничег помодног у овој представи: у њој се глумци не шале да би се шалили, не изводе физичке егзибиције да би били модерни; и мада је фриволност њен основни комични набој, она нам, док слика стереотипну борбу старих и младих за љубав, ипак не приказује уобичајене марионете, већ открива један мали комични свет у коме се све дешава баш као и у оном правом: показује нам у хладној, објективној оптици људска створења у трзају за сопственом суштином, обичне људе уздигнуте до типова па потом и строго индивидуализиране личности објашњене друштвеном праксом.

Преломно тумачење

(»Покондирена тиква« Јована Стерије Поповића у Српском народном позоришту)

1974

Спредставом на којој је изведена Стеријина »Покондирена тиква«, један редитељ, Дејан Мијач, који је и до сада имао лепих успеха, на велика врата улази у савремено југословенско позориште, у ствари доказује да је способан и за највеће позоришне подухвате.

У његовом виђењу, Стерија је престао да буде регионални писац, на шта личи кад му приступају осредњи редитељи, и преображава се у драматичара светског значаја, у изузетног аутора у чијем делу се може пронаћи повод за креирање представе, која у себи сумира и искуство париске авангарде из педесетих година, и иновације које је донело постбекетовско, постјонесковско позориште. Док интерпретира »Поконди-рену тикву«, Дејан Мијач се не супротставља Стерији, што можемо помислити у првом тренутку, већ пориче устаљено, кононизирано мишљење да је он искључиво критичар полуварошког, мегаломанског менталитета, који описује и исмева са строго рационалног становишта. Иако ни тај аспект комада није занемарен, у тумачењу Дејана Мијача он је првенствено писац који уочава апсурдност људске ситуације, тешкоће које наступају у комуницирању људи опседнутих неком манијом, чак је песник трагике човековог животног пораза.

Али, можда је у овом случају још важније што редитељ открива да је Стерија наслућивао и примењивао оно о чему говоре најновија разматрања о природи комедије: да речи не иницирају само оно што је у глуми телесно, да оне могу бити и нека врста геста, чиме се суштински мења однос дијалошког и физичког у представи.

По свему судећи, ово друго помаже да се постигне оно прво. Истина, тај заокрет углавном превиђају критичари који су писали о овој представи. Они се задовољавају да констатују да у њој има нечег јонесковског, што је у основи тачно, али се не сме свести на детаље какав је и маска која је стављена на Сарино лице. Пресудније је што је Дејан Мијач разумео да код Јонеска, на шта нас упућују његови најбољи познаваоци, реч често има и улогу физичког геста, помоћу којег ликови изражавају оно замршено у себи, а пре свега настоје да амортизују, макар и у комичној форми, све што је несношљиво у ситуацији у коју су заковани. У својој представи, Дејан Мијач је стриктно применио баш тај Јонесков проналазак, постижући да реч не буде једино израз психолошког стања лика, или елемент у формирању заплета, него и да се преобрази у директно саопштење о човековој усамљености, о његовој пораженості у животу: сигнал који избија из дубине људског бића.

У исто време, у представи значајно место имају и наглашене драмске паузе, и то из два разлога: оне продубљују скраћену психологију Стеријиних јунака, али образују и зону мукле тишине у којој све што се догађа стиче изузетан комични интезитет.

Да у томе успе, редитељу су веома помогли и глумци Добрила Шокица, Милена Шијачки-Булатовић, Заида Кримшамхалов и Васа Вртипрашки. Они су нам се представили у добром, одиста модерном издању, као глумци који успевају да у карактерну комику уведу и драгоцено

зрно фантастике. И зато су ликови које су креирали деловали и као предимензионирани лутани, који омогућавају да Стерија буде прочитан на нов начин, и као реални људи, чија унутрашња својства не излазе из оквира реалног и могућег у стварности.

То је био и Стеријин тријумф и тријумф Дејана Мијача, редитеља коме се у потпуности исплатио оригиналан прилаз највећем драмском писцу, у чију су изузетност многи од нас већ помало почели да сумњају.

Талас живота

(»Молијер« Михаила Булгакова у Атељеу 212)

1975

Ни права историјска драма, ни политички комад с тезом, »Молијер« Михаила Булгакова не оставља особито снажан утисак при читању: док описује једно критично раздобље из Молијеровог живота, период у коме се он, пошто је написао »Тартифа«, полако и неумољиво приближавао смрти, то дело је некако фрагментарно, час је претерано фактографско, а час и сувише личи на литерарну конструкцију, при чему ликовима по правилу недостаје оно битно зрно живота. На сцени Атељеа 212, где је заиста изванредно оживљава редитељ Љубомир Драшкић, та драма се, међутим, чудесно преображава, стиче изузетну животну и позоришну веродостојност, сугестивно приказује кроз карактеристичан спрег реалног и гротескног судбину једног људског срца, које је непрестано било у сукобу само са собом.

Тамо где Булгаков жели да види само трагедију једног изузетног духа, великог писца стално угроженог од друштва притиснутог једним деспотским ауторитетом, личношћу краља Луја XIV, Драшкић назире и нешто дубље, открива драму једног слабића, Молијера, који је, кад га посматрамо као друштвено биће, конзервативац и конформист, чак саучесник властодршца који га уништава, човек који је, кад је реч о његовој људској природи, чулан страсник спреман да унесрећује своје ближње,

особа неодређеног, проблематичног моралног профила, личност која је пре спремна да потоне у илузијама него да се суочи с реалним чињеницама стварности коју неодложно ваља мењати.

Ту редитељеву визију, Зоран Радмиловић, који тумачи насловну улогу, на неки начин још више продубљује: за њега је Молијер оно велико дидроовско улагивало, човек без утврђеног духовног хабитуса, с непресушивим арсеналом маски испод којих уопште не може ни да се наслути његово право лице. Пола риба, а пола девојка, тај Молијер је и непоправљиви лакрдијаш, и човек који чува суштину ствари у једном променљивом свету; он је и бедни црв који проводи свој век на коленима пред моћнима, али и неустрашиви авантурист способан да оспори општеважеће друштвене каноне да би се макар и за длаку приближио оном аутентичном у себи; он је, најзад, и истински трагичан човек, који плаћа пуну цену зато што му није пошло за руком да истера истину о самом себи на чистину: суђено му је да се изгуби у маглама лудила пре него што пређе преко прага смрти. У суштини, док креира један такав лик, Зоран Радмиловић као да чини корак унапред у односу на свој досадашњи стил глуме: он је и даље онај непоправљив обешењак с гаменским шармом, али су свака његова гримаса, сваки његов гег испуњени једном новом, чврстом, животном људском супстанцијом.

Њему се придружује и низ других глумаца с готово исто толико успелим креацијама: Властимир Стојиљковић чији је Луј XIV фриволни мизантроп кога гуши досада; Маја Чучковић, која у улози Мадлене Божар, као сенка несреће неприметно, а упечатљиво, прелази преко сцене; Милутин Бутковић, који, док игра Жан-Жак Бутона, усекњивача свећа и Молијеровог слугу, уме да у свој познати комичарски манир утка дозу лаке сете, да створи један типски лик с универзалном важношћу; Гордана Марић, која, као Арманда Божар, успева да иза фасаде једне припросте кокете наговести нешто рањиво, нешто болно, нешто што се не може лако изразити речима.

Драшкић те ликове поставља у изванредно визуелно убедљив, драмски функционалан декор (Владислав Лалицки) чија позоришна *стварност* неумољиво открива праве димензије оне шире, социјалне, историјске стварности усред које живе Молијер и чланови његове трупе: апсурдност позоришног света је само увеличавајуће стакло кроз које се боље уочава племенита узалудност уметничке егзистенције у друштву коме заправо и није стало до уметности. Он, сам по себи, има и дубље, преносно, метафоричко значење: механички, равнодушни звук ротације која се неумољиво окреће, шум реквизита што се котрљају по сцени као таласи преко морских облутака, образују звучну кулису која нас подсећа колико је трошно и пролазно све што нас окружује; а огледала која

наткриљују позорницу показују нам наличје живота, ону његову скривену страну иза које би сваки човек желео да завири.

Из свега што је до сада речено не треба закључити да ће они који оду у Атеље 212 да виде »Молијера« у верзији редитеља Љубомира Драшкића гледати уозбиљену, суморну, досадну представу. Напротив, тамо ће видети жив, духовит, забаван спектакл, препун позоришних изненађења, сценских трикова и свакојаких враголија. У крајњој линији, суочиће се с необичном позоришном инсценацијом из које исијава једна хумана порука, нешто од онога на шта је мислио Марло када је рекао: „Један људски живот није ништа, али ништа није вредно једног људског живота."

Отровни шарм буржоазије

(»Код лепог изгледа« Едена фон Хорвата у Атељеу 212)

1976

У неколико протеклих година нагло је оживело интересовање за драмско дело Едена фон Хорвата, писца немачког језичког подручја, који, у ствари, није ни имао праве отаџбине: рођен у Сушаку 1901, а погинуо у Паризу, пред позориштем Марињи, за време једне летње олује 1938. године, Хорват је провео свој век у четвороуглу између Београда, Будимпеште, Берлина и Беча, растрзан политичким приликама свог доба колико и духовном кризом у коју је у првој половини нашег столећа доспео западни свет. То интересовање није мимоишло ни наше позориште: прошле године је у Загребу постављен на сцену Хорватов комад »Приче из бечке шуме«, а сада је у Атељеу 212, у режији Паола Мађелија, изведена његова драма »Код лепог изгледа«.

У овом комаду Хорват нас одводи под кров хотела »Код лепог изгледа«, који је некад био велелепан и сав у сјају, а сада је запуштен и оронуо, служи као последње уточиште једној групи људи чији су и социјални статус и духовни хабитус врло проблематични. Заправо, интрига с којом Хорват овде рачуна, као и драмска лица која је носе, позајмљени

су из романтичарског позоришта, од његовог мелодрамског огранка: док се радња заплиће око случаја једне младе заведене девојке, коју од коначног понижења изненада спасава богатство које јој долази као с неба, пред нама дефилује галерија људских типова, који су сви одреда, с изузетком једне фантастичне баронице, промашени људи, којима је у животу једино преостало да живе на туђ рачун. Али, та интрига, и ти људи, стекли су другачију суштину и нову занимљивост, коју нису имали у романтичарском театру: они су изведени на сцену да би демистификовали свет буржоазије, изводе пред нама једну игру разоткривања, која нас, кад буде изведена до краја, ипак оставља у недоумици пред питањем: ко је у ствари човек? И то је оно што овај комад спасава од заборава, оно што Хорвата чини значајним драматичарем.

Наслов овог комада је више него симболичан: он наговештава како основну тему дела тако и политичко-социолошке претензије његовог аутора; али, тај наслов у исто време одређује и правац Хорватовог духовног погледа на свет. Хорват је, без сумње, оштар критичар буржоазије, овде приказане у њеном моралном расулу, као господар и роб новца до којег јој је толико стало, без кога више не може да буде сигурна ни у сопствено постојање; но, он је и нешто више од обичног идеолога залуталог у свет уметности: проницљив посматрач с изоштреним чулом за реалност, за конфликт који постоји између појаве и суштине, сликар оног осећања нелагодности с којим људи живе у цивилизацији једва прилагођени својој околини и прекривени тек танком скрамом хуманости. Сви његови јунаци су људи који проводе свој живот прерушавајући се у нешто што нису и пред собом и пред другима: иза видљивог света скривен је један друкчији, латентан свет, иза социјалне одређености ликова стално се осећа притисак мрачних импулса који долазе из неке њихове далеке, праживотињске природе. Тако се ова прича, која на изглед само показује иза лепог спољашњег изгледа малограђана њихову бездушну себичност, окорелу суштину, преображава у даљој инстанци у драму прожету губитком вере у смисао културе, оном нашом карактеристичном узнемиреношћу због непознатих, недокучивих и неодредљивих опасности које нас окружују. Штавише, готово да се намеће закључак да Хорват у свом комаду на неки начин и измирује Маркса и Фројда: он нам показује, у форми која није ни чисто социолошка, ни потпуно психолошка, која открива да *лажна свест* његових јунака тачно одговара њиховим психолошким рационализацијама, да је самоопредељење духа чиста фикција, да су пред нама људи који су робови снага које самостално делују у њима, а често и против њих самих.

Ту чудну причу, која, с драматуршког становишта, подсећа издалека час на Шницлера, час на Крлежу, час на Диренмата, Мађели је на

сцени прецизно уравнотежио, приказао је с истом пажњом и њен социолошки слој и њен егзистенцијални аспект; његова представа почиње у духу лаке травестије, али се трагично завршава, откривајући један свет у коме влада застрашујућа бруталност, приказујући нам људску прљавштину са суровом живошћу. Познат као редитељ који споро, стрпљиво открива карте, Мађели је у овој представи надмашио све што је у том погледу до сада демонстрирао. У његовој интерпретацији, Хорватови јунци су пре свега дресиране друштвене животиње, које су комичне зато што се стално налазе у некој карактеристичној неприлици, због тога што никако не могу да доведу у склад своје понашање с оним што по навици говоре. Али, између онога што чине, између свака своја два поступка, они напето ћуте, и као да у муклој тишини ослушкују своју скривену природу: то су тренуци у којима се они редефинишу, када их изнова одређује она непрестана борба између онога што је у њима свесно и подсвесно. Иако су сви одреда приказани као типске фигуре, које могу да предузму само оно што се до њих и очекује, ти ликови су у суштини непредвидљиви, чине то што морају у некој врсти оргијастичког пражњења чије су димензије неодредљиве, изузетно драматичне. Тако они, у неку руку, постају тајанствени: знамо да ће поступити зло, али нам је потпуно непознато како ће то учинити; или, тачније, док се њихова друштвена условљеност разголићује, њихова лична мистерија се згушњава и они се из типских фигура преображавају у живе, спонтане, органске личности.

Још у нечему је Мађели остао доследан себи: умео је опет да из глумца извуче нове, непознате тонове, да их, не уништавајући њихову индивидуалност, спретно уклопи у строге оквире своје концепције. Свих седам глумаца, које је увео у своју представу, Мађели је ослободио рутине, манира по коме су стекли свој глас и реноме, али их, при томе, није лишио изражајности. С двојицом од њих постигао је чак нешто што се граничило с малим чудом: с Драганом Николићем, чијој је лежерној опуштености, која се покаткад, особито у компликованијим улогама, граничи с неизражајношћу, додао је неочекивану еластичност, поетску ширину, упућујући га да стрпљиво и постепено наговештава иза маске трансвестита лако рањиву душу једног обичног младића: и с Петром Краљем, коме је помогао да се ослободи извесне артифицијелности, у којој се он често гуши, коме је омогућио да баш помоћу тог артифицијелног израза наговести да је Милер опасно, двоструко биће, малограђанин чија је суровост једва нешто ублажена његовом инфантилношћу.

Али, Мађели је много помогао, дајући им тачну почетну интонацију, и Ружици Сокић, и Бори Тодоровићу, и Властимиру Стојиљковићу да им глума буде свежија и богатија него у две или три претходне сезоне: Ружици Сокић, у улози једне необичне баронице, блиске рођаке Дирен-

матове Кларе Заханасијан, да у својој бриљантној комици открије златну жицу фантастике и драматичности; Бори Тодоровићу, коме је допало да тумачи лик остарелог бонвивана Штрасера, слабића који се изненада измеће у силецију, да избегне локалне боје, да се уздигне до потребне универзалности; а Властимиру Стојиљковићу да у лик онемоћалог подунавског салонског лава Емануела Штефана, церемонијал-мајстора зла у овом малом пакленом кругу, утради, с потребном строгошћу, сву ону лакоћу, лежерност и привлачност, коју има као приватна личност.

Мађели је, тако, створио представу у коју су унете и тврде, немилосрдне, социолошке чињенице, и онај сложенији, унутрашњи, психолошки људски живот; преко које, као у неком фантастичном сну, у коме су још очуване стварне релације, прелази отровни шарм доба у којем су се гротескно преплитали успомена на умрлог Рудолфа Валентина и претећа сенка долазећег Хитлера, чије време предсказују Милерова бунцања, епохе чији притисак још осећамо и данас.

Иронична травестија

(»Дундо Мароје« Марина Држића
у Југословенском драмском позоришту)

1976

Држићев »Дундо Мароје«, један од великих митова нашег послератног позоришног живота, поново је дошао на сцену Југословенског драмског позоришта, тамо где је својевремено већ приказан готово пет стотина пута: у изврсној, маштовитој, прецизној режији Мирослава Беловића, тај комад је заблистао у новом сјају, доживео је једну од оних ретких, срећних актуализација, које, кад се догоде, упечатљиво откривају оно што је још одиста живо у неком класичном делу.

Беловић је своју представу замислио као импровизацију дружине редовника, која, између зидова неког фрањевачког самостана, игра »Дунда Мароја«; он је дошао и на идеју, коју су му сугерирале сличне представе из Држићевог времена, да овог пута женске улоге повери неколицини

спретних, духовитих трансвестита. Али, кад је тако пришао Држићу, Беловић није тежио само да реконструише оквире једне од тих представа из те удаљене епохе, већ је смерао да постигне нешто много важније: да успостави пуну кореспонденцију између Држићевог комада и театрализације како је ми данас схватамо кад имамо у виду модерне видове популарног позоришта; да актуализујући наоко само форму »Дунда Мароја« актуализује и његову суштину, приближи нам скривени социјални смисао те комедије.

И једно, и друго, Беловић је у потпуности постигао: формулисао је једну представу чији је театрализам, лако ослоњен на поступке које користе филм или мјузикл – слеђени кадар, музичка нумера с драмском функцијом, гег из цртаног филма – оштро експонирао једну причу са социјалном, егзистенцијалном тематиком; или, ако више волите, он је у оквире ироничне травестије сместио алегорију о моћи новца, о глади која погађа многе у нашем свету, о двострукој природи људског бића. Беловић је особито инсистирао баш на тој човековој двострукости: кроз игру трансвестита, кроз стално прерушавање фрањеваца у ликове комедије и излажења глумаца из улога, кроз показивање да је на сцени могуће оно што је у животу једва замисливо, кроз игру Помета, он је настојао да покаже да је човек, ма колико иначе био условљен и ограничен социјалним околностима свога живота, и створење које не може да живи без снова, без маштања, без непрестаног преображавања хипотетичног у стварно. Позоришно је, тако, постало овде форма животно могућег, начин кроз који се оно појављује у стварности да би се успоставила нека равнотежа између онога што је у људима племенито и онога што је у животу ниско. И у томе је, мислимо, био онај јединствени, скривени мисаони набој те веселе, забавне, разигране представе.

Али, она је била значајна и због нечег другог: у њој је, мада веома театрализованој и иронично стилизованој, остављена широка маргина глумцима за испољавање онога што је у њима инстинктивно и спонтано, за разумну примену неке врсте импровизација. Глумци су, друкчије речено, имали могућност да се у оквирима чврсто стегнутог мизансцена, док следе идејне интенције режије, с радошћу поигравају својим телима и гласовима, да у магновењу обликују решења која им је диктирао њихов ослобођени физикус. Ту шансу је искористио готово читав ансамбл, а нарочито Иван Бекјарев, Миша Јанкетић, Слободан Ђурић и Драгољуб Милосављевић.

Ипак, један међу њима, Никола Симић, који је играо Помета, постигао је много више: показао је да је прворазредни модерни комичар, оштрог интелекта и еластичног тела, који је у овом тренутку дорастао и најсложенијим глумачким задацима. Дистанциран од свих традицио-

налних концепата тог лика, његов Помет је средовечан, прећелав човек, у чије је лице глад утиснула неизбрисиве трагове, али чији је *elan vital* остао неокрњен, који с дечачком необузданошћу ужива у акцији ради акције. Та заљубљеност у покрет, у коме је персонифицирано вечно кретање живота, деловала је као колосалан, непресушиви покретач механизма комичне радње; но она је, зато што се то до краја ничим није могло објаснити, подстицала и утисак да је пред нама један несвакидашњи Помет с неком парадоксалном тајном: спадало измучено животом из кога у слаповима избија нефалсификована животна радост.

Трагање за душом

(»Сумрак« Исака Бабеља
у Југословенском драмском позоришту)

1979

Зашто не рећи одмах јасно и гласно: представа Бабељевог »Сумрака« на сцени Југословенског драмског позоришта, у режији Јежија Јароцког, најзначајнији је догађај у београдском позоришном животу за минулих десетак година. То је једно од оних ретких чуда која се догоде на корист живота и постојања театра онда када их најмање очекујете, када вас само један корак дели од пуног предавања резигнацији и дефетизму.

Има више разлога да се тако мисли: она ставља поново у погон велики потенцијал једног од најважнијих југословенских позоришта после две или три године озбиљне кризе; друго, она нам показује да је под извесним условима и код нас могућ колективни рад у театру, да право велико позориште настаје тек онда кад се уситњени, себични, појединачни интереси подреде заједничком циљу; и, треће, али не и на последњем месту, она нас подсећа да живот није само нека врста шале, а човек није једино домишљати заврзан уплетен у комичне неприлике, да се у истинској уметности питање о смислу људског живота најчешће мора постављати кроз приказ страдања и патње, кроз оно што чини стварни садржај трагедије.

Дабоме, то су уопштени закључци, који, ма колико били тачни, не откривају у чему је вредност те представе, како она функционише и шта поручује. Зато одмах ваља додати и констатацију да је то у сваком погледу одиста изванредна представа, чији су сви чиниоци изузетно добро усаглашени, функционално стављени у службу одређене трагичне визије с актуелном критичком нотом; где режија отвара широк простор за глуму, а глумац деликатно реализује редитељеве замисли, у којој су ликовни и музички елементи интегралан део драмског збивања.

У суштини, Јароцки је креирао представу у коју је унеколико уграђена и романтичарска поетика, што је, по свему судећи, сасвим прикладно Бабељовом театру, или, ако хоћете, драматуршком поступку који је он применио у »Сумраку«. Кад то кажемо, мислимо првенствено на то да се »Сумрак« састоји од осам релативно слабо повезаних слика у којима се помоћу недовршених скица приказује криза кроз коју пролази једна необична јеврејска породица из Одесе у предвечерје Првог светског рата. Још више имамо у виду карактер догађаја описаних у »Сумраку«, тежњу да се помоћу низа приказаних инцидената фиксира у потпуности унутрашњи доживљај јунака који у њему учествују, а највише природу Бабељевих ликова у којима стално дејствује нешто што није сагласно с њима самима, нешто што их чини странцима у романтичарском значењу тог појма.

Не бежећи, дакле, од тих чињеница само зато што је данашње позориште подозриво према романтичним садржајима, Јароцки је створио представу чији је романтичарски тон, разуме се, ослобођен сваке сентименталности и сувишног психологизирања, премодулиран кад год је то било могуће модерним искуством, вулфовским укрштањем патоса и ироније (»Погледај дом свој анђеле«), али и вилсоновским третирањем простора и времена (»Писмо за краљицу Викторију«), како би се у нашим данима ревитализовало трагедијско позориште.

Његова представа је сва у фрагментима, али не зато што то намеће евентуална слабост у Бабељевом поступку, већ због тога што обојица сумњају у оно што је коначно, у буквалан податак о јунацима и ситуацијама у које су они уплетени. Изолована сцена је овде увек употребљена као један себи довољан свет, склопљен над целином смисла, у коме су рекапитулирана основна својства живота, али и као делић збивања отворен за сва могућа даља дограђивања и асоцијације. Тај низ фрагмената, опет, уједињује се у целину не према начелу механичке концентрације, већ на начин својствен музици, где се вредност једне теме сагледава тек кад она прође кроз бројне мутације и варијације.

Али, верујемо, ништа боље не показује колико је ова представа компонована у духу данашњег неоромантизма од њене ликовне стране;

то се најбоље види из оног што се догађа у четвртом призору, у сцени између остарелог Мендеља Крика и његове младе љубавнице Марусје. Тада нам из дубине позорнице полако прилази, у поремећеној, смањеној оптици, макета једне собе чији је четврти зид уклоњен да бисмо видели шта се у њој дешава: простачку белину једног малограђанског ентеријера на чијој позадини просто пуца поглед кроз прозор на плаветнило мора, на сладуњаве облачиће на небу. Усред тог призора неуморно брбља док се свлачи једна млада кокета из предграђа, мамећи свог остарелог партнера у љубавни загрљај. А када јој он приђе и промуца из дубине своје немоћи, више метафизичке него ли биолошке, њено име, кров и зидови те собе експлодирају у небо као у вихору, као код Шагала, и укаже се небески свод осут хиљадама звезда: у том тренутку, тачно по захтевима романтичарске поетике, спољашњи простор сцене је само пројекција душевног стања јунака, израз осујећене чежње која се распрсла у бескрај, у универзум да би га испунила патњом.

И глума, са своје стране, следи ту поетику. Она је постављена тако што ликови кроз све што чине изражавају отпор према ситничавој, ускогрудој ставрности што их опкољава, покушавају да побегну из ње падајући у душевну напетост, у подсвесно, у мрачне нагоне, тражећи у њима задовољење које не може да им пружи хладан, прибран, критички интелект. Странци у свету, али ништа мање страни ни самима себи, ти људи се преобраћају, како се прича ближи своме крају, у супстрате онога што се Бабељу и Јароцком чини да је трагична основа људске душе: испуњава их необјашњиви нагон за бескрајним, за апсолутним, једна чежња која се не може утолити ничим до ли смрћу.

Од четрдесетак глумаца, који сви одреда играју више него добро, овде ће, због краткоће новинског простора, бити издвојена само неколицина. Ево њихових имена: Љиљана Крстић /Нехама/ која професорски супериорно демонстрира шта је то глума без много речи, како тело глумца може за моменат да буде његова права душа; Светлана Бојковић /Марусја/ која за неколико минута колико остаје на сцени успева да савлада баналност текста који јој је понуђен и да наговести кроки једне потпуне људске судбине; Ирфан Менсур /Љовка/ у чијем се збуњеном, ироничном изгледу стално прелама све што погађа његову злосрећну породицу; Иван Бекјарев /Бојарски/ и Предраг Лаковић /Арје - Лејб/, који, сваки на свој начин, први бриљантним комичним акцентима, а други племенитом врстом патоса, стоје некако изван драме као објективни коментатори збивања.

Али, претензија уграђена у ову представу, пут који она прелази од анегдотског до суштинског, од баналног до трагичног, најпотпуније се остварује у глуми Љубе Тадића, који игра Мендеља Крика, и Милана Гутовића у улози Бење.

За Тадића је Мендељ још један из породице његових величанствених стараца, старозаветних патријараха чија линија се логично развија од Едипа, преко Лира, до несрећног Бабељевог јунака, који се, увек из почетка, појављују са сличном изражајношћу у новим, друкчијим околностима. Док гледате тог Мендеља обузетог чудним садизмом, који је само неопходан елемент у структури његовог сладострашћа, обузетог баш оном неутољивом чежњом за бескрајним, просто вам се диже коса на глави, јежи вам се кожа на телу: осећате како се у њему драматично сукобљавају два времена, прошло, које он силом жели да оживи, и садашње, које га је већ одвело на праг пораза, старости, смрти. Кад се та борба оконча, и син га на неки начин убије, он стоји пред нама као аветињска фигура из које је истекло време. Има тада у том непомичном лицу више патње него што сте је икад видели на лицу било ког другог глумца у позоришту. У основи, његов израз је ослобођен свега сувишног, као у луку је пропет за оним што је битно, што додирује суштину ствари.

Гутовић игра његовог сина Бењу тако да нам стално ставља до знања да је он само друго Мендељево *ја*, изданак који је у међувремену изгубио очев патос, стекао рафинираност сумњивог нивоа. Али, ни такав какав јесте, он није успео да изађе из очеве драме, успео је једино да је продуби у једном другом смислу. Тај лик има нешто од појаве Алена Делона, нешто од гангстера из времена прохибиције, нешто од мафиоза с италијанског југа: у ствари, и он је човек чија је драма у томе што му је срце непрестано у сукобу само са собом. И то све и излази на светлост дана с лакоћом, с лежерношћу, које наши глумци тешко досежу када играју у трагедијама.

У целини, пред вама је сјајна представа у којој из магле успомена, из дима пролазности, под небом на коме се злослутно шири знак зодијака, израњају призори прастаре породичне драме, одиграни као на оштрици ножа, без имало описивања, тврдо и немилосрдно, али с великом поетском снагом. Укратко, то је прича о човеку који је хтео да заустави ток времена, стара бајка о нашем биолошком и метафизичком егоизму. У њој је, баш како тражи Новалис да буде у уметности, баналном дат узвишен смисао, уобичајеном тајанствен изглед, познатом достојанство непознатог, коначном привид бесконачног.

Вечити странац

(»Мајка« Станислава Виткјевича Виткација у Атељеу 212)

1981

Станислав Виткјевич, познатији под именом Виткаци, пољски сликар, писац и филозоф из предратног периода, један је од претече европске авангардне драме са средине нашег столећа.

У његовом комаду »Мајка« /1924/ преплићу се и узајамно допуњавају истраживања социјалног критичара, проницљивог психолога, моралног мислиоца и оригиналног филозофа. То је дело изузетне конзистенције, чија драматика извире из околности што је човек у њему стављен у ситуацију у којој стално осећа расцеп између себе и света, између себе и друштвене групе којој припада. Писца првенствено интересује положај индивидуе у свету, осећање егзистенцијалне усамљености које у људском бићу подстиче тај раскол. Виткаци мисли да се човек не може објаснити ни само нагонима ни искључиво биолошким потребама; склон је да верује да њега у првом реду одређује метафизички страх изазван осећањем усамљености. Тај страх подједнако осећају и појединац и свака људска група; с тим што група увек излучује из себе понеку индивидуу да посредује између ње и сфере туђинства, сфере тајни у покушају да некако савлада страх којим је обузета.

Виткаци се, дакле, појављује и као легитимни наследник великог века романтизма, његове опседнутости јунацима који су странци у свету, али и самима себи. Он донекле наставља чак и ибзеновску традицију, продужава да се бави, у измењеној духовној и социјалној ситуацији, његовим еванђељем индивидуализма, неминовним поразом појединца у сукобу са светом.

Сама прича је прилично једноставна, у основи готово реалистичка; не садржи ниједан ни приближно ирационалан инцидент или мотив који се противи логичком, разумском искуству. Виткаци овде посматра једну грађанску породицу, већ истрошеног животног елана, помало дегенерисану, која, док је изнутра и споља угрожена хередитарним оптерећењима, немаштином и труљењем историје, иде ка својој пропасти. Као неуспешни посредник између ње и света појављује се у њеном крилу један месијански интелектуалац, син ауторитарне мајке, чудак обузет лудилом величине, несуђени спасилац човечанства од долазеће катастрофе. Оно што је необично у тој причи јесте угао из кога су посматрани догађаји,

угао посматрања који у најмању руку припада човеку лако поремећеног ума. Али кључ за њено разумевање дат је сасвим директно, у тренутку мајчине смрти када нам син саопштава своју сумњу да је све што се збило можда само сан, чак нешто што се можда није ни догодило.

У нашој представи, према замисли Мире Траиловић, која се, после пуних пет година паузе, вратила режији, избегнуте су све замке пред које нас ставља Виткацијев комад: буквалност која причу може да сведе на историју нижег реда; врста стилизације која доводи у питање психолошку и социолошку веродостојност збивања; редуковање приче на њен или друштвени, или интимни, или онтолошки аспект. Како је то постигнуто?

Врло једноставно: једним парадоксалним обртом при решавању глумачких задатака. Уместо да илуструју текст глумом, да описују видљиву страну ликова и лако појмљиве садржаје ситуација, глумци су упућени да приказују у опипљивој, што очигледнијој форми, подтекст људског понашања, скривену суштину односа. Они мотиве ликова не дефинишу само речима, већ их пре свега показују физичком акцијом – гестом, покретом, одговарајућим кретањем: понижени, обесправљени људи су често на поду; они који доживљавају апотеозу као да узлећу пут неба. И најсложенији душевни покрети су приказани на сличан начин: рецимо, мотив кастрације није наговештен искључиво речима, тоном дијалога, већ више директним физичким угрожавањем мушкарца готово као у уличној тучи. Тако оно што је скривено постаје јавно, а тиме и дубоко позоришно.

Још један пример: драматично струјање тајне кроз ваздух, тајанственост људске природе, постиже се тиме што су лица глумаца, уз помоћ шминке, лишена својих природних особености, топлине и покретљивости, унеколико сведена на ледене, отуђене маске, што у збивање уноси двосмислену загонетност. Такав поступак је сасвим прикладан структури овог комада, у коме дијалектика представља његов мање убедљив део, где се првенствено тежи произвођењу упечатљивих визуелних утисака.

Двадесетак глумаца игра одлично, показује да школа комедије, школа персифлаже и гротеске, кроз коју су протеклих година пролазили у Атељеу 212, може да доведе и до неочекиваних резултата. Троје од њих треба посебно издвојити, и то не само због скучености новинског простора.

Из Леона /Петар Краљ/ просто су зрачили беспомоћност, дијаболично месијанство, очаравајућа инфантилност. Његов згуснут, драматичан глумачки потез, често на ивици гротескног израза, па ипак тако веродостојан у психолошком погледу, преливен сенкама метафизичке зебње, стално је преплављивала посебна врста луцкастости, у исти мах и забавна и веома функционална у смислу пружања неопходног предмета поређења. Ипак, оно што је највише очаравало у тој улози јесте начин на који

се глумац изједначавао са својим телом, и удаљавао од њега, од главног материјала који му је стајао на располагању за изражавање сложених душевних стања Виткацијевог јунака.

Исто очаравајуће дејство су имали и ликови које су остварили Мира Бањац /Јанина/ и Јелисавета Саблић /Софија/. Они су, док су деловали као прототипски модели, као пројекције зачете у свести главног лица у драми, манифестовали и високо индивидуализирани, спонтани, узбудљиви унутрашњи живот особе из стварног света. Била је то у сваком погледу бравурозна глума.

Добро је што смо могли да видимо ову интересантну представу, да се упознамо са комадом у коме је један од аутентичних извора осећања живота са којим смо се тако често сретали у Атељеу 212 пре четврт века, у време када је он стицао углед нашег водећег авангардног позоришта.

Окрутна иронија

(»Вечерас импровизујемо« Луиђија Пирандела у Београдском драмском позоришту)

1983

Ево представе у којој се стичу у идеалну целину одличан комад, чија забавна форма не умањује његову мисаоност, модерна режија и одлична и изражајна глума, који, свако на свој начин, интензивирају у гледаоцу његово осећање живота, преносе му нова и пресудна искуства.

У тој представи, мајсторски режираној од Паола Мађелија, није занемарен ниједан аспект изузетно сложеног Пиранделовог комада »Вечерас импровизујемо«, чије је појављивање, 1929, обележило важан датум у рађању модерне европске драме. Између осталог, у њој су живо, уверљиво описане социјалне прилике у једном градићу из дубоке сицилијанске провинције: скандали у његовом високом друштву, љубавне афере, паланачки морал, извештачено осећање части, укратко садржаји који су обавезно улазили у састав сваке италијанске мелодраме с конца XIX столећа.

С друге стране, док излаже историју једне породице из таквог социјалног круга, оптерећене многим ћеркама стасалим за удају, у којој митска, посесивна, медитеранска мајка просто гуши и децу и мужа, редитељ нам приказује и судбину једног људског соја на умору, људе притиснуте мутним, нејасним, мучним осећањем да робују привиду, да их стеже обруч конвенција, да их туђи погледи присиљавају да се приказују онаквим какви у ствари нису, да се изједначавају с маскама које носе. На још дубљем нивоу та представа наговештава да у природи друштвеног живота има нешто дубоко позоришно. Она нам чак сугерира да је позорница, са законима који на њој дејствују, одговарајућа симболичка замена за свет у целини, у коме се, слично као и на позоришној сцени, неумитно оцртава смртоносни размак између аутентичног и артифицијелног, спонтаног и цивилизованог, животног и уметничког, који се непрестано боре у човеку и коначно га уобличавају тиме што се у њему некако уравнотежавају. Потом, кад се гротескно увуче у реално, кад театрализовано понашање пригуши манифестације спонтаности, кад се наговести да је такозвани стварни живот можда већа илузија од привида, опис социјалног миљеа се преображава у много ширу слику човекове духовне ситуације, а егзистенција почиње да личи на окрутну шалу, на језиву игру сенки, која се вишеструко прелама у гротескном, конкавном огледалу позоришта. Тада позорница постаје у исто време и физичка и метафизичка сцена људског живота; постигнуто је оно чему тежи свако значајно позориште.

Али, редитељ иде и корак даље. Открива још важније значење комада са становишта данашње публике: да је човек без слободе у ствари лице без правих својстава. Да би то постигао, Мађели појачава важност дуплог заплета драме, сукоба између глумаца и редитеља, конфликта између ликова у представи и приче из живота коју они треба да одиграју. У побуни глумаца и против редитеља, и против драме, то јест једне животне приче, Мађели види израз човекове потребе да живи као спонтано, слободно биће. У односу на ту потребу, једновремено и исконску и деспотску, драма, или прича из живота, има улогу ограничавајућег фактора, онога што спутава нагон за слободом. И тако представа почиње да изражава пометеност једне слободе која жели да се испољи, а коју споља све ограничава. То производи посебан вид драмске напетости у гледалишту увереном да је слобода, да је људска воља, како би рекао Гете, једини бог у модерном добу.

И форма представе је у потпуности прилагођена таквом прилазу Пиранделовом комаду. У првом делу, док човек није сломљен, кад се прилагођава свету што личи на велику италијанску оперу, представа наизменично говори реалистичким и гротескним језиком. Иронија је

њено главно својство. У завршним сценама, када је слобода дефинитивно изгубљена за човека, њен тон је претежно илузионистички, радња се згушњава и леди. Из комедије, из пиранделовског хуморизма, природно израста један онтолошки ефект првог реда, чак катарзично дејство, сетно мирење са светом какав је или какав нам се чини да јесте.

Представа је сугестивна и зато што је глума у њој узбудљива и у позоришном и у животном погледу. Ту је, рецимо, група живописних, као у бакрорезу срезаних женских ликова у тумачењу Љиљане Лашић /Нене/, Весне Чипчић /Тотина/ и Азре Ченгић /Дорина/. Затим, изузетно је интересантан и лик кога игра Властимир Стојиљковић /Палмиро-Фрулица/, у коме су се ухватили у неразговетно коло марионетско и људско, реално и привидно, показано и прикривено.

Још је пресуднији допринос Розалије Леваи /Момина/ и Лазара Ристовског /Вери/. Они, унеколико, држе кључеве ове представе у својим рукама. Како прича прилази крају, из Момине просто зрачи неко предсмртно смирење, усредсређеност на суштину ствари; она лебди, готово бестелесна и онемела, усред своје трагичне судбине; њено понашање се своди на битне речи и гестове. Што се тиче Верија, он је од почетка двоструко биће: иза привидне свежине лика, који као да долази из комедије дел арте, из сицилијанског фолклора, скрива се мономанија, нешто што припрема трагичан расплет.

Али посебан шарм представи даје Мира Ступица /Игнација/, чији је повратак у позориште, после седам година добровољног изгнанства, изазвао незапамћено интересовање публике. И она пружа тим гледаоцима тачно оно што они од ње очекују. Глуми као да жели да демантује Дидроа, који у »Парадоксу о глумцу«, сумњајући у могућност успешног повратка глумца у позориште после толико дуге паузе, помиње случај чувене глумице Клерон, која је, кад се вратила у театар, једва личила на себе из најбољих дана зато што њен занат више није никако могао да стигне њена осећања. Најпре о занату. Нема ни говора о томе да је Мира Ступица изгубила нешто од свог заната. Напротив. Она има пуну концентрацију, савршено очувану физичку кондицију, можда још кондензованији сценски израз. У потпуности је сачувала ону врхунску самоконтролу без које велики глумац не постоји. И као резултат свега тога, пред публиком је опет један фуриозан лик, пун сокова живота, господствен, у суштини искрен, поетичан, па ипак темпераментно бачен у вртлог комичне радње. То је, укратко, једна од најуспелијих креација у њеној глумачкој каријери.

Сјајна представа, још једна у рангу оних које су пре три деценије кућу на Црвеном крсту учиниле истинским средиштем нашег целокупног позоришног живота; шта још о њој да се каже, осим – то је право позориште!

Немачко појачање

(Софоклова »Електра«
у Театру а.д. Рур из Милхајма)

1985

Наши стари познаници из Милхајма, редитељ Роберто Чули и његова трупа, приказали су у Југословенском драмском позоришту на веома узбудљив, модеран начин Софоклову трагедију »Електра«.

Има ли се у виду значај изведеног драмског дела, студиозност Чулијеве режије, као и тријумф који је пред нама доживела једна несвакидашња глумица, наша земљакиња Гордана Косановић, слободно се може рећи да је то било једно од најуспелијих иностраних гостовања у Београду за неколико протеклих година. Оно је дошло у прави час да подстакне интересовање за театар од кога су се наши гледаоци већ помало удаљавали. И да нам покаже како данас треба играти драмска дела из класичне старине.

Из богате ризнице античких трагедија, Чули није случајно изабрао да прикаже баш »Електру«. Он је, знајући да је у том драмском корпусу »Електра« по много чему јединствено, прелазно дело, с правом поверовао да се она лако може прилагодити захтевима данашње сцене. И то из два разлога: зато што је у њој нагласак с конфликта појединца са судбином пренет на његов сукоб с другим људима, с друштвеном околином; али, и стога што је у »Електри« оно неумитно античко *треба*, кога се, како каже Гете, модерни људи увек грозе, чак и онда када схватају да припада разуму као грађански или морални закон, или природи, као закон постојања, развијања и пропадања, живота и смрти, унеколико замењено људским *хоћу*, вољом која је привидно недетерминисана, која је бог нашег доба.

Док приказује »Електру«, Чули не тежи, како тражи Аристотел, да у гледаоцима изазове страх и сажаљење тиме што ће им главну јунакињу учинити сличном. Он из збивања уклања или бар у њима замагљује и питање трагичне кривице и момент препознавања између сестре и брата, дехероизује Ореста, релативизује морални значај освете, не отвара пред преживелим јунацима Софоклове трагедије пут у спокојну, просветљену будућност. Једино од чега редитељ не одустаје јесте Софоклова трагична иронија.

Али, и трагичну иронију, чији је протагонист хор, сведен на три уљудна гласа што из позадине, са звучника, објашњавају и тумаче радњу,

Чули користи веома слободно, мање да *верно* протумачи Софокла, а више што она наводи публику на намерно уздржавање од неверовања, зато да би продубио језовитост приче коју нам приказује. У његовој интерпретацији »Електра« је, у првој инстанци, трагедија освете, прича о усамљености у којој једино може да се планира и изведе нешто велико, о слободи избора без кога човек нема етички интегритет. У другој, дубљој, она је и приказ оног незаобилазног, супстанцијалног у људима, њихове агресивности, зла, свега што је у њима ирационално и бездано. С тим што су оба аспекта трагедије показани у огледалу трагичне ироније, изван контекста психолошког и натуралистичког позоришта.

Кључ за разумевање представе, специфичног споја трагичног и ироничног у њој, пружа нам инсистирање на драматичном контрасту између Електре, жене примитивне, елементарне, у екстатичном душевном стању, живе закопане у гроб, и њених рођака, обучених у смокинге и вечерње хаљине, који, долазећи из високоцивилизованог света, примају њено понашање с уздржаним разумевањем, али је, за сваки случај, држе изоловану у белој, стерилној соби, у ствари у лудници. И завршна сцена је веома индикативна у том смислу. У њој је језовити чин освете над Клитемнестром и Егистом дат у форми ироничне маскараде, уз помоћ разноврсних стилизација, али се гледаоци, ипак, интензивно уживљавају у призор двоструког убиства. Припремљени на намерно уздржавање од неверовања, они прихватају као стварно оно што је само позоришно, чак и то што осветници провађују на позорницу трагедије кроз зид од хартије, што је Орест приказан као безвољни, хроми Арлекин, коме, пред збуњеним, двосмисленим Електриним погледом, осветнички мач у груди забија Пилад, заправо алегоријска фигура смрти из средњовековних моралитета. Тада танка црвена линија на белом зиду и легитимно и сугестивно означава грозно матероубиство иза сцене, а изобличавање Ореста из безазленог Арлекина у делићу секунде у опаком крвавог касапина постаје вероватно и могуће. У ствари, одступање од реализма, прибегавање некој врсти позоришне алхемије подстиче на парадоксалан начин предавање илузији, изазива у гледалишту емоционални шок, нешто налик на мрачну катарзу.

У тој представи, наступајући у главној улози, доминирала је, као што је већ речено, Гордана Косановић. Прво што пада у очи јесте њена велика моћ трансформације, различите вештине којима је, у међувремену, овладала. У »Електри«, њена глума је била ритуализована, строга и силовита, са широком мимичком гамом и гласом попут музичког инструмента, подвргнута строгој самоконтроли, па ипак узбудљива и искрена таман толико да у лику не преовладају алегоријске црте, да га доживљавамо као жив, непоновљив организам. Очигледно, Гордана Косано-

вић је за неколико година проведених у Немачкој израсла у глумицу европског формата. И зато није чудно што су неколико других одличних глумаца остали у њеној сенци, дисциплиновано јој помагали да покаже шта зна и може.

Те вечери су два гастарбајтера, Чули и Косановићева, два уметника на привременом раду у иностранству, чинили част немачком позоришту, урадили све што је у њиховој моћи да оно и даље буде без премца у Европи.

Стерија наш савременик

(»Родољупци« Јована Стерије Поповића
у Југословенском драмском позоришту)

1986

Дејан Мијач, без чијег преданог, вишегодишњег, интелигентног рада Стерија не би био жив писац на савременој сцени, остварио је још један подвиг: ревитализовао је »Родољупце«, ваљда као нико пре њега у читавој историји новијег српског позоришта.

Да му то пође за руком, Мијачу је помогла једна срећна и једна несрећна околност. Несрећна је у томе што је могао природно да ситуира Стеријин комад, у којем су, како је рекао Скерлић, приказани трговци и шарлатани патриотизма, у данашње време када се код нас опет заоштравају националне нетрпељивости о којима је реч и у »Родољупцима«. Срећна је, опет, што је у Београд дошла у пуну зрелост генерација моћних глумаца, и искусних и још довољно свежих, способних да сваком озбиљном позоришном пројекту пруже шансу да успе. Ни једно, ни друго, дабоме, не може се приписати Мијачу у заслугу.

Оно за шта је Мијач заслужан јесте што у »Родољупцима« није, по навици, утврђеној традицијом, видео само грубу сатиру, комад у коме се нешто доказује упрошћеним поступком, где пороку чинодејствују „ђаволи црњи од ноћи". Уместо тога, Мијач је »Родољупце«, који су, према Стерији **приватна повесница** српског покрета из судбоносне 1848, где су

речи и догађаји нађени што у животу, што у ондашњим новинама, протумачио као уздржану трагикомедију људске групе, чији су припадници, док стоје на периферији повесних збивања, мање уопштене, претерана персонификације Зла и Добра, примерене нечему што подсећа или на симплификовану сатиру или на средњовековне моралитете, а више карактери с гротескним бекетовским цртама, изгубљени у историјској ситуацији, која надилази све лично, приватно, уобичајено у људском понашању, манипулише људима, чини их својим заробљеницима, приморава их да у име слободе и једнакости, у име велике, магијске наде новог доба, проливају сузе и крв, врше насиље, грабеж и злочине. У суштини, за мото своје представе Мијач је могао да узме дивне Стеријине стихове: „Одлаз'те ласкаве речи /ви маске за окате људе/ Ви, шарене лутке/ за слабоумну децу/. Глупост и себичност/ два идола слабости светске/ и частолубија дим/ људска покрећу дела".

Такав приступ, ближи дијалектици историје, плодотворнији с позоришног становишта од традиционалних тумачења, омогућио је Мијачу да изнутра, без усиљености актуализује Стеријин комад. Да покаже да су људи у исти мах и лутке и карактери, заправо личности које почињу да се понашају као марионете зато што су у власти испражњених речи и гестова, отприлике како је то случај у театру, који су инаугурисали Јонеско и Бекет.

То се види из сваке од значајнијих креација у представи. У њој глумци какви су Мирјана Карановић, Милош Жутић, Милан Гутовић, Бранислав Лечић и Војислав Брајовић мајсторски балансирају између оног што је марионетско и карактерно, тако да се неосетно брише разлика између манипулисане лутке и живог карактера, између лакрдије и трагедије. Једно се потврђује у другом.

Карановићева то постиже тиме што националну егзалтацију Зеленићке подупире предочавањем њених жестоких, мутних еротских импулса, што у животном открива карикатурално, у гротескном зрно психолошке веродостојности. Жутић игра Шербулића на тај начин што показује да се иза његове преувеличане превртљивости стално указују збуњеност и изгубљеност у вртлогу догађаја. Исти принцип је присутан и у игри Лечића, Гутовића и Брајовића. Лепршић је, у Лечићевом тумачењу, привидно само нека врста пајаца на федер, а у основи лик чија се физичка агилност прелива у идеолошку еквилибристику, осећања у покрет, покрета у лакомисленост. Код Гутовића, у улози Смрдића, карикатурално је израз неизмерне душевне пометње, а из Брајовићеве глуме се лако назире да је политичка непостојаност Жутилова форма његове свеопште инертности. Сви ти ликови су и озбиљни и неозбиљни, веома су забавни чак и када се на сцени крећу као у бунилу, као у предсмртном грчу.

Насупрот њима, постављени су ликови које играју Михаило Јанкетић /Гавриловић/ и Миодраг Радовановић /Пал/ остварени у реалистичком маниру. Њихова функција је да гледаоцу пруже тренутак предаха после кога ће са свежијом перцепцијом прихватити оно што је комично, што спада у домен сатире. Али, док је у Јанкетићевој глуми све на месту, тако дистанцирано од главног тока радње да се уочи Гавриловићева човечност, разумност, скептичност, оно што осталима недостаје, код Радовановића, који је изненада ушао у представу, добро је приказана практична мудрост лика, његова лежерна самоувереност, али му недостаје нешто амбивалентног цинизма, извесна претећа двосмисленост, која би збивању додала читаву нову димензију, већу напетост.

Још нечим се Мијач приближава главној идеји, тиме што показује трагикомедију човека у догађајима који га премашују, што се подсмева оном што је стерилно, импотентно у свету грађанства, некада и сада.

Мијач поставља радњу на импресивну сцену /Миодраг Табачки/, пред суморан, рушеван зид, на коме зјапи рупа од топовског ђулета, као створен за масовне егзекуције, на ратно разбојиште из кога израстају, уместо биља и дрвећа, руинирани остаци салона, грађанског света уопште, опустошеног превратом и револуцијом. Осим тога, Мијач почиње и завршава представу идиличним, пасторалним, слеђеним сликама, у ствари сценским парафразама чувених платана »Сеобе Србаља« и »Косовка девојка«, у којима се садржи квинтесенција српског романтичног националног осећања, наткриљује позорницу с неколико девичанских женских фигура, које су апотеоза митског национализма. Кад се радња оконча, и протагонисти комада, и јунаци са слика, и сребрнасте девојке с обзорја, леже мртви на земљи као да су се међусобно поубијали. У тој величанственој сцени је оличен морал ове представе. Она је протест против лажног, вербалног патриотизма и у животу и у уметности, подсећа гледаоце да је сваком народу потребнија од празних прича о некадашњем јунаштву отрежњавајућа истина где је погрешио, где је скренуо с пута. С њом је драматична иронија представе на свом врхунцу, а Стеријина прича, колико и Мијачева инсценација стичу дубинску актуелност, али и ванвременски карактер, узнемирују публику казујући јој да се стари цветови зла могу опет расцветати.

Дечја трагедија

(»Буђење пролећа« Франка Ведекинда
у Југословенском драмском позоришту)

1987

У Београду је недавно срећно приведен крају успео репертоарски потез када је у режији Хариса Пашовића изведен комад Франка Ведекинда »Буђење пролећа« /1891/, још једно од драмских дела с конца XIX столећа, које може интензивно да живи и на модерној позорници.

Пашовић приказује »Буђење пролећа« уз многа преиначења, у ствари поставља на сцену смелу, слободну адаптацију /Ненад Прокић/ Ведекиндове драме. Али, док одступа од оригинала тиме што елиминише око трећину текста, друкчије распоређује грађу, преводи индиректне описе догађаја у директну радњу, чак дописује призоре којих иначе нема, редитељ строго води рачуна да не изневери писца, да његов комад учини сценичнијим, још магичнијим с визуелног становишта, да га приближи позоришном сензибилитету данашње публике. И зато нам ова представа пружа интелигентно упутство како данас ваља играти класике, показује да није без разлога речено да су у савременом театру редитељи главни песници, чак унеколико равноправни и с највећим драматичарима.

За своју представу, Пашовић проналази почетну интонацију код Кантора, у његовој неоромантичарској визији, обогаћеној многим искорачењима у подручје театра апсурда, па и низом симболистичко-аветињских решења. У томе му пресудно помаже изврсно замишљена, мада не и најпедантније реализована сценографија Марине Чутурило. Трагедију деце у којима се рано буди полност, коју заправо нико не воли, која су подвргнута суровој дресури, обезглављена и слуђена, обузета страхом и суицидним нагоном зато што су препуштена себи у суочавању с оним што се дешава у њиховој најинтимнијој сфери, редитељ развија између црних скамија, у сумрачној атмосфери, под косим зрацима оскудне, мртве светлости, пред пејзажом усред кога стоји као симбол недостижне природе једно вилинско дрво. У суштини, он смешта радњу у метафоричан простор, изобличен и тек донекле сличан стварности, где се живот никада до краја не утврђује, чиме наглашава апсурдан карактер, гротескну димензију егзистенције. У његовом тумачењу, као и код Ведекинда, анегдота о адолесцентској сексуалности постепено прераста у мрачну причу о неприлагођености, о кризи идентитета кроз коју пролази група дечака

и девојчица у окружју неразумљивог друштва, чија се свакодневица згушњава до непрозирности, које је за њих постало тајанствена, нерешива загонетка.

У представи је свет одраслих испет на котурне, далек је и стран младом нараштају, репресиван је и извештачен као и сваки тоталитарни поредак; напротив, дечји свет је непосредан и природан, али и хаотичан, конфузан и немушт. Док описује први, родитељ је нека врста манипулатора марионетама, наступа у улози етичког васпитача, подиже страсну, гротеском прожету оптужбу не толико против грађанског колико против друштва уопште. У приказу оног другог, он је и романтични зачесењак, и ироничан песимист, исписује и истинит извештај с лица места, али и прониче у дечје душе, тамо где је избрисана свака разлика између маштарија и збиље, моћи и немоћи, добра и зла, где се мир постиже само преласком у ништавило, где се преживљавање плаћа раздирућом сумњом у све.

Али, у представи је пре свега драгоцено како се а не шта се говори. Пашовић деликатно долази преко гротескног до трагичног, у натуралистичком открива симболичко. У њеном првом делу, он потискујући дијалог артикулише радњу, ослања се на поступак преузет из физичког театра с почетка седме деценије, преобраћа речи у гестове, а покрете у истински језик сцене. Тада су у њу унете и многе позајмице из америчке филмске бурлеске, чији су јунаци једнодимензионалне карикатуре, која првенствено производи пародијске ефекте. Међутим, баш зато што су упућени на лажан траг, опуштени док се добро забављају, гледаоци су утолико узнемиренији кад у наставку представе текст дође у први план, пружи грађу за чаробне слике, у којима је све активан, разноврсним напетостима набијен живот, толико пренапрегнут да додирује метафизичку тајну постојања. Они тада стоје пред тим призорима слеђени и опчињени, отворени и за најдубља сазнања, обузети језом пред нечим што им је и блиско и непознато.

Логично је што је у таквој представи глума строго операционализована. Ипак, оно мало могућности што им је остављено за самосталан рад, глумци користе на најцелисходнији начин. Они уносе у збивања или тајанствену лиричност, као Бранислав Лечић у улози Мелхиора, или дирљиву искреност, што најбоље полази за руком Слободану Бештићу док игра Морица, или црте парадоксалне, изнуђене човечности, како поступају Ђурђија Цветић, Бранка Петрић, Дијана Шпорчић и Предраг Тасовац, који наизменично тумаче више ликова из репресивне групе родитеља и професора. Глумци не би требало да се осећају осуђени што имају мало прилика за лично истицање, што се дисциплиновано, до самопоништавања подређују редитељу, који зна шта хоће и уме то да обликује

на позорници: баш таква глума омогућава ново, оригинално читање једног заборављеног класика, који, захваљујући њима, стаје уз бок Бихнеру, чак издалека почиње да се такмичи и са самим Шекспиром.

То је, укратко, представа високе, највише класе, достојна ма ког врхунског европског позоришта, која у наш замрли позоришни живот уноси живост и оригиналност, чини га и дубљим и значајнијим у сваком погледу.

Крај утопије

(»Олуја« Вилијама Шекспира
у Југословенском драмском позоришту)

1987

Изведена премијерно пре два месеца у Дубровнику, на Локруму, Мијачева представа Шекспирове »Олује« лоше је примљена од неколицине критичара, у првом реду од оних из Хрватске.

Сада, када смо видели њено београдско издање, сумњамо у оправданост таквих процена, које су се, понекад, граничиле с ниподаштавањем. Иако се београдска верзија мора разликовати од дубровачке, мада је могуће да у простору који је тамо изабрао редитељ није могао реализовати све што је замислио, количина сценске енергије, каквоћа позоришне фантазије, који су уграђени у ову представу, али и оригиналност с којом је приступљено »Олуји«, упућују нас да је неспоразум између критичара и Мијача пре свега проузрокован њиховим различитим укусима, опречним схватањем шекспировског позоришта.

И у Београду, Мијач приказује »Олују« у екстеријеру, у запуштеном делу калемегданске тврђаве, на изгорелом платоу за игру једног ресторана, који је упамтио и боље дане. Али, не понавља евентуалну грешку из Дубровника, не дозвољава да простор прогута глумца: он је на дохвату руке гледаоца, може на њих да дејствује једва чујним говорним интонацијама, деликатном мимиком, покретом који не мора бити пренаглашен да би имао изражајност. И овде је природа укључена у представу, али је не гуши, сведена је на дубоко јесенско небо осуто далеким звездама, израз

је сфера које надилазе земаљски хоризонт, релативизују приказане догађаје, постављају их у шири, мистериознији контекст.

У сарадњи с редитељем, Златко Боурек прецизно дефинише сцену, место на коме ће се одиграти једна мрачна бајка, где ће лакрдије прерасти у модерну врсту сотије, проткану позајмицама из барокног театра. Та позорница није реконструкција ничег познатог, реалног, већ је искључиво ту да служи развоју радње, да учини што очигледнијом средишњу идеју представе. Укратко, глумци играју на једном опустошеном трему, под нагорелим кровом, на песку преко кога је прострт источњачки тепих, у малом базену с устајалом, блатњавом водом, између кржљавог дрвећа, у декору који нам приређује свакојака изненађења. Она је замена за једно неразумљиво позорје живота, она је сâмо утеловљење позоришта, бајковита је мада је и довољно конкретна.

На њој се развија, како би рекао Кот, једна од главних, великих Шекспирових тема – конфронтација природног и друштвеног поретка, сукоб човечанског и историјског. Приказује се крај најгоре, најопасније од свих могућих утопија, колапс нововеког мита о човеку који је мера свих ствари, творац земаљског и господар надземаљског света, неко ко је несвестан да између земље и неба има и много штошта о чему његов рацио и не слути. Поставља се пресудно питање шта је он у ствари. И одмах одговара да је људско биће сићушан разломак отргнут од бескрајности васељене, коперниковски лутан без суштине, чија се трагедија чим се зачне изврга у буфонску лакрдију; констатује се да је свет царство луда у коме је све побркано, извитоперено, излишно – Просперова мука, која га претвара у великог манипулатора, колико и Калибанова жудња за слободом и достојанством, праћена узалудном побуном, као и све што предузимају Алонсо, Стефано Тринкуло да успоставе друштвени ред, који се, међутим, незаустављиво осипа.

Али, ма колико да је приближена сотији, представа нема њен уопштен, апстрактан, алегоријски карактер. Напротив, све је у њој опипљиво: њен стил, заправо, показује да се и за такав метафизички комад каква је »Олуја« може пронаћи одговарајући сценски идиом, који је, исто време и груб, и комичан, и узвишен. Она личи на сочиво, које увећава, али које се, у једном тренутку, изокреће и умањује слику човека, његове егзистенције, да би их без насиља приказала кроз призму редитељевог тумачења. Тако сцена почиње да функционише као савршен филозофски механизам, а театрализација се трансформише у ненаметљив коментар приче чија се животност не разара, чији протагонисти, иако су или идеализоване фигуре, или гротескне приказе још имају јавни и приватни живот, имају унутрашњу душевну садржину, живе у функцији онога што им се догађа. И отуда нам пружа савршен узорак пучког позоришта из кога није испарила дубина, људска супстанца.

Тај театар досеже свој врхунац у ироничном супротстављању освешћене патње Просперове /Гојко Шантић/ и немуштог патоса Калибановог /Милош Жутић/, једног пара чији френетични дует немилосрдно разоткрива суштину људске ситуације, човекове судбине. Трагичка иронија проговара и кроз понашање Алонза /Воја Брајовић/, у поступцима групе ликова коју он предводи, у начину на који Гонзало /Миодраг Радовановић/, Стефано /Милан Гутовић/, Тринкуло /Бранко Цвејић/ и Антонио /Ирфан Менсур/ демистификују организацију друштва, општечовечанска осећања, мелодрамске мотиве који нас најчешће покрећу. Ти глумци – а сваком од њих би требало посветити малу студију, при чему би ваљало узети у обзир изврсну књигу Феликса Пашића о настанку овог спектакла – играју у сваком погледу одлично, савршено су спонтани док стилизују своју игру, док формирају оптику представе. Истина, они су такви и зато што им у помоћ прискаче ингениозна машта Златка Боурека, сада у улози креатора костима, који нису само ни обична одећа, ни изузетно значајан елемент у ликовној орнаментици представе, већ изокрећу на споља душе јунака, изоштравају њихове карактере. А да буду још пластичнији помаже им и врло добра кореографија Локице Зекић, али и изврсна музика браће Вранешевић, која као да долази с оне стране збиље, из предела чудесне бајке.

Узнемирен исказ осећања данашњег човека, прерушавање, мим и игра, свирепа шала с филозофском тензијом – ето грађе од које се састоји ова сценска чаролија.

Стартна позиција

(»Баал« Бертолта Брехта
у Југословенском драмском позоришту)

1988

Комад »Баал«, написан 1919, па потом преправљен још четири пута, открива као ниједно друго дело Брехтову почетну позицију, духовне корене његове побуне против буржоазије. Он нам казује да је Брехт пре свега био карактеристичан пред-

ставник боемије непознате до двадесетих година, једне дружине интелектуалних десперадоса, који су у свом порицању цивилизације отишли толико далеко да су доводили у питање и саму уметност. Та нова, немачка, социјалистичка боемија, чији је главни штаб, за разлику од натуралистичке која се окупљала по пиварама, лако могао бити у неком борделу, желела је да нагласи, како се види и из овог комада, да је у грађанском друштву проститутка уметников женски двојник. Код Брехта, који ту идеју донекле преузима од Бодлера, и уметник, као и проститутка, остаје хладан усред буре осећања коју буди: он је усамљени, равнодушни посматрач онога што се збива у опијеним, усхићеним људима.

Али, с четрдесетак година историјског искуства више од Брехта, и редитељ наше представе, Едуард Милер, и његов драматург, Ненад Прокић, мада полазе од те чињенице, имају и једну и другу амбицију: желе да покажу шта се догодило с том побуном кад је постала саставни део грађанског социјалног миљеа, кад ју је буржоазија на неки начин апсорбовала. Они радњу Брехтовог комада, у коме је испричана историја прљавих успеха једног вулгарног заводника, који, обузет љубомором, убија најдражег пријатеља па онда и сам умире, смештају у контекст живота данашње младе генерације, драматизују је рок музиком. Из њиховог приступа комаду произлази само једна, али ужасна, узнемирујућа поука: та побуна није разорила једино моралне и друштвене оквире у којима се у грађанском друштву може да појави љубав, већ и саме основе тог осећања. Тиме комад а с њим и представа, иако и даље делују као романтизација једног ексцентричног животног случаја, судбине човека који се колеба између злочинства и мистицизма, стичу универзалност, прерастају из критике света буржоазије у филозофску критику читавог данашњег доба. То ваља одмах нагласити зато што у представи има много шокантних, драстичних, готово порнографских сцена, па постоји опасност да у њој видимо искључиво израз редитељеве еротоманије. А није тако.

Језик ове представе је језик слика. Те слике су баш слике; и ништа друго. И то чудесне. Оне, повремено, имају далек призвук нечег светог, или судбинског, опсесивно се понављају. Оне изазивају у гледалишту екстатично расположење, оплемењене су осветљењем, допуњене музиком /Предраг Вранешевић/ која им додаје величину и драмску напетост. Прожете су грозом, јадом, сенкама, нејасним обасјавањима људске суштине која измиче у даљину; таласају се у кругу уместо да се развијају унапред. Више говоре оним што је немо него оним што се казује. Кроз њих проговара оно што мислимо да више не постоји у деградираним јунацима представе: човекова ојађена душа, заточени дух који покушава да провали из своје телесне тамнице. По дефиницији, то је експресионистички театар; или бар његов изданак формиран под утицајем вилсоновског позоришта.

Те експресивне слике светлуцају у аветињском полумраку, у сценском простору /Марина Чутурило/ који је и метафоричан, и конкретан, подсећа и на унутрашњост гробнице, и на асептичан подрумски бар сумњиве репутације. У њему се окупља градски полусвет, траже уточиште адолесценти мртви изнутра, које обликују глумци младе генерације – Мирјана Јоковић /Јохана/, Бранка Пујић /Луиза/, Драган Петровић /Вацман/ – с непоштедним, али функционалним егзибиционизмом, с узбудљивом искреношћу. Ту су и две сасвим друкчије фигуре: Бал /Предраг Манојловић/, један данашњи Дон Жуан, ни чулан, ни фриволан, ни галантан, који је ружан, прљав, опак, чија је сексуалност механичка, убилачка, из кога је испарила свака спонтаност; и њему супротстављена Емилија /Ђурђија Цветић/, шармантна, романтична, тајанствена жена, из које проговара утишана патња, која црно у представи чини још црњим, зло још мучнијим.

Из туђине

(»На летовању« Максима Горког
у Југословенском драмском позоришту)

1990

Импонује начин на који се Егон Савин развија у једног од водећих београдских па и југословенских редитеља. Он не избегава ни најтеже задатке, сазрева из године у годину, опредељује се да буде протагонист позоришта с којим се све ређе срећемо, које је у исто време и веома рафинирано с естетског становишта и заокупљено значајним идејама, не устеже се да непосредно и природно говори о трагичности људске судбине. Један од најкрупнијих корака на том путу је представа на којој се од прошле недеље приказује комад Максима Горког »На летовању«.

Савин је драстично скратио текст тог комада, свео његово приказивање на непуна два сата, а да при том није изоставио ништа битно, нити оштетио целину оригинала. Оно што редитељ жели да саопшти о животима јунака драме, али и о нашем властитом искуству, врло је јед-

ноставно: он нам, као да је пред њим неки од Чеховљевих комада, каже да су људи осуђени на неуспех и усамљеност, да нису у стању да се одрже у присној близини једни поред других. Њихова лична драма је у томе што се и не боре и не бране, нису чак ни побеђени, већ полако нестају, лагано тону у својој свакидашњици без много догађаја и имало наде. Они, у ствари, стрпљиво подносе, трпе своју судбину, која се, уместо правом катастрофом, окончава разочарањем, или, што је још горе, мирењем с безизлазношћу.

То искуство Савин преноси у представу чија организација умногоме подсећа на композиције са импресионистичких слика. Значајни делови радње, која је, иначе, сведена на низ изолованих ситуација без разрешења, чији је карактер такав да непрестано имамо утисак да гледамо нешто што се случајно догодило, случајно начуло, померају се ка ивици позорнице, према полукружном белом зиду, према неком коначном хоризонту. Тако се постиже ефекат да се призори неочекивано и нагло прекидају, самовољно завршавају, да јунаци нису у стању да искораче из света у који су заточени. Тиме се још више наглашава бесмисленост, безначајност њихове нервозе, узнемирености, њихових поступака, скреће пажња публике с видљивог на невидљиво, на оно што се збива у дубинама људске душе.

Да би то постигао, Савин бира глумце, који су у стању да у магновењу осветле људски карактер, да од крокија створе живе, пунокрвне људе. Он се првенствено ослања на једну младу глумицу, Варју Ђукић, и два глумца из старије, проверене генерације, на Милоша Жутића и Војислава Брајовића, на оно што су они у том погледу у стању да постигну. Око којих, дабоме, кружи читаво мало сазвежђе ништа мање уверљивих, ништа мање живих ликова зналачки обликованих од Маје Димитријевић /Марија Љвовна/, Мирјане Вукојичић /Олга/, Љиљане Мђеши /Јулија/, Предрага Лаковића /Двотачка/, Танасија Узуновића /Петар Суслов/, Радослава Миленковића /Павле Рјумин/ и Драгана Петровића /Влас/. Али, ма колико њихов удео у представи био велик, њену кичму ипак чини оно што се одиграва између Варваре, Сергеја Басова и Јакова Шалимова, што нас обавезује да видимо шта пружају глумци који тумаче баш те ликове.

Зато што играју патетичне људе, и Ђукићева /Варвара/, и Жутић /Басов/, и Брајовић /Шалимов/, ослобађају свој глумачки израз сваке патетичности, сабијају људске емоције некако на унутра, проналазе начин да их посредно покажу. У Варвари, тако, има нечег месечарског, и леда и ватре, извесне загледаности преко људи у недокучиву даљину; то је мила девојка готово без темперамента, преко чијег лица тек с времена на време прелази понеки једва видљив грч, чије око изненада заискри да би се наговестило шта се одиграва у њеним грудима. Басов се, опет, скрива

иза маске циничког комедијанта, иза недорађеног осмеха, иза симулиране супериорности, али нервоза која га повремено обузима открива да је свестан свог положаја, неизлечиве паралисаности снаге своје воље, да зна да је јалов и бесплодан. Та јаловост, помешана са скривеном унутрашњом муком, још јаче проговара из Шалимова, који, у почетку, делује полетно, чак самоуверено, а потом, када се радња развије, корача преко позорнице с муком, као да иде кроз воду, допушта да наслутимо да једва излази на крај с јадом и чемером који су га одавно обузели.

Има још нешто у Савиновом приступу Горком што заслужује највеће поштовање. Он јавно поставља питање с којим су се многи од нас суочавали увек када смо гледали руске драме из предреволуционарног периода: зар је могуће да такви генијални писци какви су били Чехов или Горки нису предосетили у чему ће се у скорој будућности окончати сан о новом човеку, о новом животу? Савин, штавише, сугерира да су они, уместо што су критички преиспитивали руску интелигенцију из тог раздобља, морали да виде у истањености њених нерава, у њеном осећању за метафизичке проблеме не знак декаденције, већ врхунац једне аутентичне цивилизације, једне аутентичне културе. И то чини у изузетно сугестивној позоришној форми.

Када представа почне, позорница подсећа на унутрашњост дрвеног руског летњиковца у којем су ненадно израсле младе, витке брезе, испред којег су, у лаком нереду, расути старински бокали с вином, китњасте гасне лампе, скупоцене посуде за воће. У том простору, у првих седамдесетак минута, Савин рекапитулира интимну драму слоја рафинираних људи, који се мимоилазе и са другима и са собом, који не успевају да буду што јесу, који су дубоко узнемирени открићем да је живот бесциљан.

У наставку, који траје једва нешто више од четврт сата, Савин показује где се окончава живот те драгоцене људске врсте, где метафизичка питања постају одиста излишна: у гулагу. Тада су са позорја збивања ишчезле брезе; оне су посечене и сложене као непотребан декор у дну сцене, у чијем углу пламти инфернална ватра у једном лименом бурету, док они исти префињени људи, огрнути шаторским крилима, обезличени и претворени у нестварне сенке, негде у туђини механички оживљавају осећања која су их толико мучила у прошлости.

То је, укратко, представа у којој је глума одлична, логично ситуирана у сценски простор, који, према замисли Миодрага Табачког, ненаметљиво наглашава поетску, симболичку димензију приказаних догађаја, у коју узбудљива музика Ксеније Зечевић уноси и један меланхолично-драматичан малеровски тон без којег гледаочев доживљај не би био потпун.

Живот је сан

(»Позоришне илузије« Пјера Корнеја
у Југословенском драмском позоришту)

1991

Песник јуначке, традиционалне, католичке Француске, један од утемељивача класицизма, Корнеј је написао, око 1636, и чудновату комедију »Позоришне илузије«. Од савременика, она је, углавном, негативно оцењивана, као једно од његових лошијих дела. То се објашњава тиме што је Корнеј у њој одступио од класицистичких правила, која су тако пресудно утицала на позоришни укус у XVII столећу. Али за неповољан пријем објашњење ваља потражити и у томе што је у тај комад продрло нешто и од онога што ће, после 1660, постати карактеристично за долазећи барок, што је у тренутку када су настале »Позоришне илузије« могло да збуни француску публику.

У ствари, у комаду »Позоришне илузије«, који има додирних тачака с Калдероновом драмом »Живот је сан« /1638/, Корнеј оперише барокним топосом *о позоришту живота*, показује замршен однос стварног и фиктивног, описује њихову испреплетаност уз посредовање једног негроманта, чије је порекло нејасно, чак можда божанско. Он тај топос користи у комедиографске сврхе, приказује једну комедију у комедији да би стару причу о тиранском оцу и заблуделом сину проширио у метафору с пренесеним значењем, са закључком да је све што се догађа човеку само привид, пена на узбурканој води, ништа на ничему. Оно што је за оца неопорецива стварност, за сина је суделовање у позоришној лакрдији, а за чаробњака који води игру је начин да нам стави до знања да су све тегобе које нас могу снаћи у животу – кобни неспоразуми, неиздржљива осама, љубавне патње, па и затвор у који се може допасти – само сцене у тужној трагедији у чију суштственост нећемо никад бити сигурни, за коју нећемо дознати да ли се икад догодила.

Да би се допрло до таквог смисла комада, морају се савладати многе препреке, неопходно је пробити се кроз шуму казуистичких надметања којима су толико склони Корнејеви јунаци. Један од путева да се то постигне јесте да се у комаду у којем се стих непрестано супротставља стиху, тезе сучељавају с антитезама, открије заметак оног што је могуће развити у живе слике, у динамичну радњу. У њему ваља открити и шта је данас комично, дакле сценично.

Све те задатке редитељ Слободан Унковски решава с лакоћом. Он тачно чита текст, не окреће ништа наглавачке, али успева да од литерарног дође до позоришног, да разграна тек наговештене сукобе, да у

озбиљном, узвишеном, свечаном пронађе повод за развој комичне радње, а у комедији форму за изражавање оног што је у комаду метафизичко. То може само редитељ који уме да у изреченом наслути неизречено, оно што се тек назире, што је далеки одјек видљивог. Тако настаје једна чудна ферија: представа у којој се приказују необични, готово вилински призори, оживљени позајмицама из цртаног филма, из мјузикла, која указује на суштинску везу између комедије и сна, између изокренуте логике из снова и тенденциозне логике из комедије. А крајњи резултат је неупоредива чаролија каква одавно није виђена у нашем позоришту.

Тој позоришној чаролији сценографија Миодрага Табачког и костими Ангелине Атлагић додају једну нову димензију. Они уносе у збивања бајковитост, раскошне боје, позлату и љупкост, просто нас усисавају у загонетан лавиринт у којем се драматично сукобљавају стварно и позоришно, илузија и збиља. Табачки чак за свој рад добија и аплауз на отвореној сцени.

Глумци, опет, играју, и кад долазе из Загреба, као Мира Фурлан, у најбољој традицији београдске глумачке школе: духовито, прикривено исмевају ликове, које на изглед узимају с озбиљне стране, којима одузимају херојска својства. Можда више од других постижу Војислав Брајовић /Матамор/ и Жарко Лаушевић /Клендор/ у улогама, које, издалека, подсећају на митски пар из чувеног Сервантесовог романа, при чему је немогуће тачно одредити ко је од њих двојице Дон Кихот, а ко Санчо Панса. Ништа мање не пружају ни Мира Фурлан /Изабела/, ни Мирјана Карановић /Лиз/: прва наступа у улози каприциозне лепотице, смешне прециозе, у којој, међутим, није угушено оно лирско, а друга доноси лик припросте жене из народа из које избија нешто претеће и дијаболично. Ту је и Милош Жутић /Придман/ иза чије гротескне маске наслућујемо панику особе, која постепено увиђа да једва има неке разлике између оног што човек глуми и онога што одиста јесте.

И, најзад, представа се завршава бриљантним анакрузним призором, налик на грандиозне чулијевске сцене-метафоре, у којој са ликова спада шминка, љушти се театралност, а на позорници остају огољени, беспомоћни лакрдијаши, уплашени људи, које у тескобну стварност враћа бука тенкова, који тутње улицама, узнемирујући сигнал Студија Б који одзвања под сводом позоришта. Да живимо у срећнијим приликама, да је више новца у нашој култури, ова изванредна представа би отишла у Француску, у Корнејеву постојбину, да јој нешто врати од онога што нам је она завештала.

Сагласност са судбином

(»Злочин и казна« Ф. М. Достојевског
у Битеф театру)

1992

Потиснут за дуг низ година с наших позорница, Достојевски се, на велику радост својих поштовалаца, коначно вратио у београдско позориште и, што је још важније, то је испао срећан повратак.

Наиме, представа »Злочина и казне«, у Савиновој режији, а према Вајдиној драматизацији, веома је успела, пружа публици један од оних ретких, изузетних позоришних доживљаја, који је узнемиравају из дубине, просто подижу гледаоце на ноге. Она је чак боља од краковске верзије те исте драматизације, коју је режирао сам Вајда, која је код нас приказана пре неколико сезона на Битефу. Да тако испадне, помогле су многе околности. Једна од њих је објективне, друге су субјективне природе.

У објективне факторе спада то што је сценско издање романа »Злочин и казна«, у којем се, пре свега, описује ситуација човека чија је слобода неспутана, бунтовна, безбожна, изнутра изједена његовом самовољом, поново изведено у Београду у ратним временима, када су с обе стране ватрене линије извршени безбројни, свирепи злочини у име великих идеја. У таквом историјском контексту, драматизација овог романа стиче аутоматски дубинску актуелност, суочава гледаоца с питањем о правом потенцијалу људске природе. Из чега би произлазило да је једина редитељева заслуга за ту актуализацију у томе што је тачно уочио тренутак кад опет треба приказати »Злочин и казну« на сцени.

Ништа слично се не може рећи и за представу у целини. Она је, напротив, непосредан производ Савинове инспирације, његовог осећања за позориште, паметног избора сарадника. Али и критичког односа према Вајдином приступу »Злочину и казни«.

За разлику од пољске представе, наша је мање романтизована, мање припада књижевном позоришту прошлог столећа. Док су у првој главни ликови, а поготово Раскољников, углавном само страсни, неустрашиви, махнити мислиоци, који се боре са својим идејама и визијама као што су се јунаци витешких романа сукобљавали с џиновима и чудовиштима, у другој они су обичнији, човечнији људи, иза чијих тирада, иза чијих радњи се не наслућује да им је писац дошануо шта да говоре, шта да раде. Они су и даље органски срасли с идејама које исповедају, које испитују до њихових последњих консеквенци, али то не истањује њихове појединачне, приватне судбине, не пригушује у њима драму спонтаног, при-

родног човека. Чак и кад су одвећ стилизовани, стављени у помало вештачку ситуацију – други сусрет преступника и његовог истледника – тај поступак је осмишљен, у функцији је основне редитељеве намере. Он има за циљ да Достојевски не буде третиран искључиво као романтичар у домену мисли, да психолошко стање ликова учини очигледнијим, што уверљивијим; али и да у представу уведе и нелитерарне компоненте, да глумцима отвори могућност за игру у којој све не зависи од књижевних обзира.

Тако настаје представа у којој протагонисти драме више припадају реду природних бића него код Вајде.

Док игра Раскољникова, Предраг Манојловић не поставља пред себе задатак да покаже како се у његовим грудима непрестано сударају љубав и мржња, гордост и понизност, уображеност и самоунижење, свирепост и милосрђе, жудња за узвишеношћу и носталгија за прљавштином. Кад Раскољников ступи на сцену, тај конфликт је умногоме окончан; пред нама је његов несрећан исход: човек обезглављен и уплашен, измучен до смрти, дефинитивно поражен. Али и неко ко је, баш зато што је прошао кроз патњу, зато што је искушао себе до краја, на путу ка избављењу.

Његов сложен, разуђен, несхематизован унутрашњи живот, отеловљен је у телесном. Очи су му упале, маркантне црте лица је издубила људска мука. Он стално увлачи главу у рамена као да очекује изненадан, непредвидљив ударац. Не зна се да ли с напетијом пажњом слуша своје саговорнике или нестварне гласове које само он чује. То је особа чија осећања, али и понашање, никако не могу да сустигну његову уобразиљу, која му је, у критичном часу живота, дошанула да је изузетан, с оне стране свих закона, реда који влада у свету. То није егзибиционист, није глумац који игра наг пред другим људима да би илустровао тезу коју је поставио неко са стране. Напротив, до гуше је у својој ситуацији, па отуда и спонтан и искрен. Он се полако мири с животом какав јесте, доживљава специфичну катарзу: открива да се смисао егзистенције не садржи у њеној привремености, у настајању и нестајању циљева које човек себи поставља, у годинама, данима и часовима који се гомилају и сахрањују нас, већ у прилажењу оном тренутку кад је душа сведена на јасан образац, кад осећа да је непроблематична и изјављује да је сагласна са својом судбином. И пошто се то догоди, из до малочас изобличеног Раскољниковљевог лица нагло избија натприродна смиреност, благост која се граничи с надземаљском лепотом. Ово је најбоља Манојловићева улога после оне у »Хрватском Фаусту«.

Ни Порфирије Петрович, кога изврсно игра Предраг Ејдус, није ништа мање жив, упечатљив лик. У њему има неке господствености, коју

није лако разграничити од неурастеничности, од декадентности: живци су му истањени, затегнути до праскања. Он је опседнут дилемом, коју је Раскољников разрешио: више не пристаје на своју дотадашњу улогу у свету, али нема снаге да из ње искорачи у слободу с непредвидљивим последицама. И зато личи на колебљивог пајаца, који карневализује радњу, чинећи је, по принципу контраста, још дијаболичнијом.

Уз помоћ ове двојице глумаца, којима ваља додати и младу Тамару Вучковић /Соња/, али и удео сценографа Тодора Лалицког и композитора Ксеније Зечевић, Савин је сачинио једну од најуспелијих представа по делима Достојевског, коју је ова генерација гледалаца уопште видела, дакле не само у београдском позоришту.

Глумац умире

(»Гардеробер« Роналда Харвуда
у Југословенском драмском позоришту)

1994

У »Гардероберу« су описани последњи часови и смрт једног остарелог глумца на представи Шекспировог »Лира«, негде у дубокој енглеској провинцији, у време жестоких немачких ваздушних напада на британска острва у прошлом светском рату. Као други главни јунак, у комаду се појављује његов гардеробер, чији је задатак да се стара о шминки и костимима, који бодри свог славног послодавца да остане у форми, да истраје у свом мучном глумачком занату.

Та драма и функционише уз помоћ ироничне паралеле чији литерарни корени сежу далеко у прошлост, можда чак до Сервантеса. У овом комаду су, наиме, и драматични и комични ефекти изведени из сукоба два наоко веома различита човека, маничног господара и добродушног слуге: док се први идентификује с Лиром, што га чини, у скученим околностима његовог глумачког живота, и патетичним и смешним, други је истински трагичан, јер се поистовећује с оним што преостаје кад с величанственог Шекспировог лика одлете маска и краљевска одећа, с изне-

моглим старцем у прљавом рубљу који се помаља кад он скине раскошан позоришни костим.

Али, ма колико били различити, ти људи су у сличној замци: обојица живе више у миту него у стварности, пре од мисије коју су изабрали него од мрвица с трпезе света којој једва и да су припуштени. И једног, и другог, прогутао је привид. Они су се преобратили у шекспировске лутајуће сени, приповест једног идиота што не значи ништа. Тако прича о њиховим судбинама прераста у метафору с дубљим значењем, која превазилази оно што је у комаду шаљиво и анегдотско, у основи покреће питање о непоузданости уметниковог идентитета, о смислу уметности. И то у врло добро пронађеној форми, која омогућава, зато што је прича лоцирана у глумачку средину, непосредно изражавање променљивог живота душе, подражавање једне радње, која се може повезати са сваком егзистенцијом. У чему је, уосталом, и главна врлина овог комада.

У нашој представи тај прелаз с факата на пренесено значење, од спољашњег ка дубинском, изведен је мајсторски, колико природно толико и сценично.

Познат као редитељ који интелигентно чита драмске текстове и изванредно сарађује с глумцима, Дејан Мијач је овог пута готово надмашио себе: сасвим се повукао у позадину и одатле супериорно осмислио глуму, открио праву тему драме. Он је – тачно како захтева писац – привидно оговарање глумачког света, прислушкивање туђе приватности преобразио у једно позорје где се не одлучује само о физичкој него и о духовној судбини људи, где се јунаци ма шта чинили у суштини одређују према смрти. Друкчије речено, редитељ је у коначне призоре узете из свакодневице онеспокојавајући унео притисак оног непознатог, несазнатљивог, метафизичког.

У том погледу веома је индикативно како су у представи употребљени сценографија Тодора Лалицког и осветљење Светислава Цалића: светлост која се интензивно прелама у огледалима, преображала је прашњави неред глумачке гардеробе, позадину бине притиснуту слепим зидом од цигала у простор слутње, у предворје оностраног. Тако је сенка смрти непрестано наткриљавала скучени земаљски хоризонт.

Ипак, још више је пресуђивало то како је редитељ водио глумце кроз представу. Они су текст чинили провидним, прозирним: испод површине догађаја оцртавао се у стотинама малих облика, међусобно повезаних, који одјекују један у другом, унутрашњи, осећајни ритам људског живота. Да би то постигао, Дејан Мијач је морао да пронађе одговарајуће глумце. Нашао их је с правом у Љуби Тадићу и Петру Краљу.

И први, као Сер, позоришни бард обузет сопственом величином, и други, у улози Нормана, слуге оданог господару до самопоништавања,

оживели су на сцени две непоновљиве људске јединке. То им је пошло за руком зато што се њихова глума није сводила на прост извештај о карактерним цртама тих јунака. Они нису показивали само како ти ликови учествују у догађајима од којих се састоји радња, већ се иза сваког њиховог поступка назирао и по једва приметан покрет душе. Они су користили своју виртуозну глумачку технику да покажу оно што је у јунацима скривено, тајно, предрационално. Ти неприметни покрети су показивали да и Серова самозаљубљеност, и Норманова понизност потичу из сличног ирационалног извора: из појачане виталности, из маничне потребе за самодоказивањем, коју њихова социјална и психолошка ситуација погрешно усмерава, извитоперава у карикатуралном смеру. И зато су они, мада толико слични правим људима, током представе све више личили на трагичне лутане, којима тек смрт, или сусрет с њом, враћа људску меру.

Кад је реч о глуми, треба додати да у сенци те двојице великана, једна врло добра глумачка екипа, у епизодним улогама, с Ђурђијом Цветић на челу, чија је Леди тако енглеска, споља строго контролисана, а изнутра рањена, мајсторски оживљава колоритни миље провинцијског, путујућег позоришта, сићушне драме и сетне трагикомедије малих глумаца, чије судбине продубљују главну радњу у Харвудовом комаду.

Додир лепоте

(»Марија Стјуарт« Фридриха Шилера у Атељеу 212)

1994

По општеприхваћеном мишљењу, у трагедији »Марија Стјуарт« Шилер се отргнуо од Шекспировог утицаја, окренуо се, како је критика одавно констатовала, ка Еврипиду, чак према Расину. Не држећи се стриктно повесних чињеница, он је приказао завршни чин једне драме, коју је режирала историја, епилог сукоба Елизабете од Енглеске и шкотске краљице Марије Стјуарт, условљеног и конфликтом између католичанства и протестантизма. Ипак,

његов комад је пре свега приказ последњег стадијума једне личне судбине, покушај да се читав један трагичан живот сажме у свега неколико дана, у предсмртну агонију несрећне шкотске владарке.

Али, тежећи класицистичкој строгости, између осталог и тиме што приступ у трагедију допушта само јунацима обузетим једино моралним страстима, Шилер је донекле закорачио и у област романтичарске драме. У ствари, његов комад је апотеоза људског пораза у животу, прилог тези да се и у поразу може бити победник, да победнику може пасти у део стваран пораз. Како у гледалишту седе многи који су дубоко поражени и понижени, већ и то је довољан разлог за приказивање једне овакве трагедије. Показаће се да није и једини.

Што се тиче естетике, представа на којој се изводи »Марија Стјуарт« припада, у добром смислу речи, старинском, књижевном позоришту. У њој нема ни трага настојању да се класика по сваку цену осавремени, актуализује; она се опире свему што су у театар унели експерименти модерне, или што спада у постмодернистичке тенденције. За редитеља Љубомира Драшкића текст је светиња. Он првенствено тежи да публици јасно, течно, узбудљиво предочи једну причу, да рафинирано артикулише реторски патос драме, оно што нас поставља на извесно одстојање од органске стварности, што нам омогућава рефлексиван однос према њој. Можете и не волети такву врсту позоришта, али је очигледно да оно дејствује на гледаоце. У представи се, како би рекао Фриц Мартини, ређају, један за другим, тренуци јаке напетости, радња се збива као ударац за ударцем, а у њеном средишту је развој једне напаћене душе у којој се испољава скривена унутрашња племенитост. Све то изазива таласе саосећања у сали, ефект без кога се не да замислити приказивање трагичне драме.

У исто време, ова представа живо подсећа на велике филмске трагедије снимане у Холивуду четрдесетих година. Она евоцира једну историјску тему у форми патетичне љубавне приче, која скреће у смеру мелодраме, проткане жестоким изливима страсти, изненадним обртима, осујећењима што их доноси животно окружење, сентименталношћу скројеном по мери најпросечније публике. Та прича се одиграва у сугестивном декору Петра Пашића, у хладним престоним дворанама, иза затворских решетака, на пољима покривеним ниском маглом, између тврде земље и широког неба што изазива чежњу за слободом, за недостижним даљинама. Јунаци су обучени у префињене костиме Божане Јовановић, који, сами по себи, дочаравају атмосферу и обичаје, чак дух далеке елизабетанске епохе. Режија је дискретна, дејствује ненаметљиво, стављена је у службу максималног експонирања два истинска стара, две звезде од којих директно зависи успех или неуспех читавог пројекта. А преостали глумци су ту да додају збивању живахан, животни колорит.

Звезде вечери су, дабоме, две глумице, Светлана Бојковић и Дара Џокић. Обе глуме боље него икад до сада у својим и иначе веома успешним каријерама. Њихове креације су напросто бриљантне, природан су спој исказивања у стиху и прецизних психолошких карактеризација. Оне се не задовољавају да нам о ликовима саопште само оно што је спољашње, пролазно и површно, већ показују и оно што је у њима скривено, суштинско, трајно и опште; узбуркане, узбуђене душе жена које су у сукобу саме са собом.

У улози Елизабете, Светлана Бојковић постиже готово фасцинантан степен трансформација, потпуно се поистовећује с ликом, који је у потпуној супротности с њеним физичким изгледом, али и с њеним психичким предиспозицијама. Томе тек делимично доприноси изванредна маска, коју је креирала Смиља Ристић, а пресуђује унутрашње прерушавање сугерирано говором и гестом, држањем и кретањем на сцени иза којих се с муком помаља једно људско срце, једна рањива душа. Она у Елизабету уноси мушке црте, тврдоћу и охолост, али и узнемиреност и колебљивост, оклевање које може да савлада једино неодољив нагон за самопотврђивањем. Та краљица, са чијег лица као да је отпало месо, која је налик на костур једва пресвучен кожом, једно је од оних светих чудовишта о којима је говорио Корнеј, примерак је жене чији је потенцијал зла несамерљив, али која још припада људском роду.

Насупрот таквој Елизабети стоји Марија Стјуарт, која, у тумачењу Даре Џокић, пролази кроз живот као да је у грозници. У њеном свету је све побркано: има у њој и жестине и кроткости, и гордости и беспомоћности, постојаности и клонулости. То је лед помешан с ватром. Она је у потпуности свесна своје ситуације, али и спремна да се предаје треперавој дечјој нади да ће ипак избећи што јој је суђено. Тек кад се помири са судбином, из ње зрачи нека чудна ведрина, чак смирење изазвано сазнањем да све што јој се догађа постепено одлази у прошлост.

Тако долазимо до две кључне речи за ову представу. Оне су: кобна лепота и вера у искупљујућу моћ несреће. У једном из темеља разореном друштву, у коме царују ружноћа и неизрецива несрећа мноштва људи, и то је разлог за приказивање баш овакве класичне драме, баш овакве представе.

Застрашујућа савременост

(»Троил и Кресида« Вилијама Шекспира
у Југословенском драмском позоришту)

1994

Као што је познато, Шекспир је у »Троилу и Кресиди« пародирао хомеровски свет, догађаје из сукоба под Тројом, у ствари обрачун између Енглеске и Шпаније после пораза Непобедиве армаде: код њега је Троја била Шпанија, Грци су били Енглези.

Међутим, изведен данас, у четвртој години рата за југословенско наслеђе, тај комад делује запањујуће савремено, застрашујуће актуелно. То је прича о ратном конфликту чији је повод већ готово заборављен, чији се механизам покреће сам од себе, о једном животу који се свео на убијање и пљачкање, на пијанчење и блудничење, о насилним растанцима, о разменама заробљеника, о опкољеним градовима, о пожарима у којима нестаје читава једна цивилизација. Али, он је и више од тога: историја времена у коме се све купује и продаје, чак и част и патриотизам, у коме нема места за невине и сентименталне, у коме се одбацују хумана мерила, све земаљско и небеско што би могло да сузбије или бар ограничи човекове ниске инстинкте. Да нам не долази из XVII века, изгледало би да је написан јуче.

Кот мисли да се Шекспир у »Троилу и Кресиди« изругује свему, и варварству и цивилизацији, и разуму и оном ирационалном у нама, и небу и земљи. Уверен је да су у Шекспировом комаду исмејани и рат и љубав, да су »Троил и Кресида« екстремно модерни на фројдовски начин. Наш редитељ, Дејан Мијач, с правом не иде толико далеко: он још има милости за немоћне и безазлене, за младе и заљубљене. Види их као жртве историје, која се урушила, једног света који је окрутан и опак. Он не поступа као Есриг пре скоро три деценије у својој чувеној, широм Европе прослављеној представи. Док је Есриг све ликове, па и читаву радњу, посматрао из тврде, немилосрдне, ограничене перспективе подругљивог Терзита, коме Тројански рат изгледа мање неразуман и страшан, а више безначајан и будаласт, Дејан Мијач и људе и догађаје приказује из угла оних који не могу да утичу на ратна збивања, чије животе она разарају. Он доводи на сцену мноштво деце, ставља их у улогу немих сведока ратних призора, допушта да наслутимо да оно што нама изгледа само комично њима може бити и застрашујуће. А у представи оставља и довољно простора за једну нежну, прекинуту љубавну романсу, за прво, пресечено љубавно искуство Кресиде и Троила.

Припаднике оба сукобљена табора, и Грке и Тројанце, Дејан Мијач приказује као буфонске фигуре, не допушта им да изађу из оквира високе бурлеске, третира њихово тобожње херојство и стварну тривијалност с гротескном лежерношћу, чиме постиже да представа има и велик забаван ефект. С друге стране, у несрећне љубавнике, у неме дечје посматраче, он уграђује нешто тајанствено, несамерљиво, узбудљиво, што потиче готово из баладе, што провоцира осећање у публици. И баш тај неочекивани спој бурлескног и баладног помаже да се иза смешног појави и суровo, да се гледалац постави на ироничну, критичку дистанцу од комичног, да осети скривени патос Шекспирове приче.

Та прича је згуснута у два сата ефективног приказивања, отприлике у онолико времена колико су трајале елизабетанске представе. Тиме је постигнута брзина у развоју догађаја, стално је одржана комичка напетост. У представи је још више наглашена Шекспирова склоност ка посебном начину портретисања драмских лица и појачавању интензитета радње. У њу су унети многи смели, имагинативни, екстравагантни потези и разноврсна преувеличавања маркантних карактерних црта јунака и карактеристичних обележја ситуација у које су они стављени, али такав прилаз ни у једном тренутку не доводи до тога да збивања исклизну из сфере могућег, психолошки вероватног. Једноставно, ниво психолошких објашњења који је одабран стриктно се поштује. То ће се показати као пресудно за успех ове представе, као јасно упутство и сценографу, и костимографу, и глумцима.

И декор /Грослав Зарић/ и костими /Бојана Никитовић/ су креирани тако да пруже максималну помоћ глумцу, да подрже редитељев приступ комаду. Кад је у питању сценографија, пред нама је, ипак, Троја, али једна руинирана, спаљена Троја, редукована на гомилу неупотребљивих отпадака испод нечег што подсећа на полусрушени железнички мост или на мемљиве подрумске сводове опседнуте тврђаве, сведене на запуштени, мусави простор изнад кога се или жари или гасне дубоко, равнодушно небо. Та сцена не привлачи посебно гледаочеву пажњу, већ је првенствено средство за проширивање и поткрепљивање догађаја које глумци обликују и тумаче. И костими имају сличну функцију. Они или додају пресудну карактерну ознаку ликовима или приближавају радњу нашем времену: без своје дрњаве хаљине, без зарозаних чарапа на босим ногама, Кресида би неупоредиво теже била оно што мора да буде – запуштено, несрећно, једва одрасло дете у коме се тек расцветава женска лепота; а без панкерских примеса у одећи коју носе, грчки јунаци не би личили и на становнике наших данашњих градова.

У глуми је све на свом месту, као у славним, најбољим данима позоришта на Цветном тргу. Од релативно малих улога, глумци праве

велике креације, од проширених скица чак довршене карактере. То је усаглашен, тимски рад у коме нема непотребног надметања: групни портрет који логично убрзава напредовање радње. У тој глуми доминирају духовити вербални двобоји, тачно интониране речи, много покрета на самој ивици акробатике. И оно комично, што преовлађује, и оно трагично, што светињски просијава из позадине, саопштено је пре свега у границама чисте мимике, што значи у границама чисте људскости.

Ипак, неколико глумаца постиже за нијансу више од осталих. То су: Слободан Нинковић, у улози Ахила, једног у косу зараслог вашарског пеливана, онемоћалог билдера с птичијим мозгом; Драган Петар, чији је Петрокле, осим што је мушка Ахилова наложница, и преиспољна кукавица непредвидљивог понашања; Бранко Цвејић, који приказује Пандара, Кресидиног ујака, као сипљивог дебељка, смутљивца који сплеткари из најдубљег мрака; Јосиф Татић, чији се Менелај једва држи на ногама зато што је непрестано пијан, који једва зна где се налази и у чему учествује. У ту групу, дабоме, пре свих спадају Петар Краљ и Војислав Брајовић, два колосална коментатора збивања у комаду: први, у улози Уликса, човека који је прво уобразио па потом и поверовао да све конце сложене ратне игре држи у својим рукама, чија су објашњења колико натегнута толико и неодољиво комична; и други, који, док игра Терзита, једног љутитог мизантропа, с неупоредивим глумачким шармом подстиче у публици наизменично и прилив симпатија и таласе антипатије.

У овом приказу не смеју се заобићи ни двоје сасвим младих глумаца, Катарина Жутић и Небојша Глоговац, који, у улогама Кресиде и Троила, уносе у представу неизмерљиве муке одрастања, трагичан тон без кога би наш доживљај био окрњен, сасвим непотпун.

Добро је што се ова представа, која би, највероватније, и у светским размерама била и те како запажена, појавила баш сада у београдском позоришном животу. Она не доцира, ништа грубо не сугерира. Једино нам казује истине, сублимира у уметничку форму наше непосредно, свакодневно искуство.

Строга школа

(»Мизантроп« Молијеров
у Југословенском драмском позоришту)

1997

Премијерно изведена пре више од три месеца, у драматичним данима демонстрација грађана и студентске побуне, када је Београд заправо био окупиран град, а многи од нас нису ни помишљали да одлазе тамо где се пружа било каква врста забаве, па ни у позориште, представа на којој се приказује Молијеров »Мизантроп« једна је од оних које заслужују да макар и накнадно буду коментарисане.

Кад је у питању однос према драмској класици, извођење »Мизантропа« је значајан, крупан догађај у београдском позоришном животу. Тај посао није рутински обављен, тек да се отаља, да се макар шта произведе у позоришту. У њега је, напротив, уложено много стрпљивог рада, разумевање за проблеме с којима нас суочава приказивање »Мизантропа« на модерној сцени, осећање за јасан, језгровит, рафиниран сценски стил, који рељефно истиче оно што је писац већ изрекао.

Док преноси »Мизантропа« на сцену, редитељ Дејан Мијач пре свега има у виду да Молијеров комад није ни комедија ни драма у канонском значењу тих појмова. Он »Мизантропа« третира као трагикомичну причу о идеалисти чију склоност ка врлини стално обесмишљава то што он непрестано доспева у тривијалне, комичне, чак апсурдне околности. С друге стране, редитељ нам не приближава Молијера помоћу грубих, транспарентних актуализација. Он то постиже друкчије, префињеније, наглашавањем оног што је код Молијера суштински, одиста модерно: откривањем дубине двосмислености и проблематичности људске ситуације. У ствари, из горчине која изнутра трује једног изузетног појединца, из незадовољства које га гуши, из немира који обузима његову осетљиву душу, он изводи уздржану, стишану, дискретно уозбиљену комедију.

У исто време, Дејан Мијач решава и један и други проблем. Он настоји да учини довољно сценичном, дакле животно уверљивом, радњу која је у »Мизантропу« умногоме редукована, сведена на расправу о односу природног и друштевног, о оправданости граница које друштво поставља спонтаном у човеку, о томе у чему је квинтесенција цивилизације. У ствари, Дејан Мијач се труди да открије скривени психолошки фактор који из позадине подстиче ту бескрајну дискусију.

Да би то постигао, он упућује младог, изузетно даровитог, у глумачком погледу већ формираног Драгана Мићановића да на особен

начин тумачи Алсеста. Отуда се иза Алсестове меланхолије, иза донкихотске црте његовог карактера, иза бледог лица с ужареним очима, иза патетичних поза стално помаља нешто што личи на тајну рану, на грозницу: драма младог човека који још није изашао из адолесцентног доба. И најзад се испоставља да је Алсестов идеализам, као и страсна обузетост моралним питањима, само последица апсолутне несигурности, неспособности да се интегрише у социјалну околину, да се снађе у еротској страни живота. Тај Алсест није ни херој ни кловн, већ нешто између: младић који пролази кроз мучну кризу одрастања.

Тако настаје једна представа строга у изразу, споља класична, а изнутра веома модерна. У њој је хуморизована и хуманизована једна у основи идеолошка расправа, радикализован је Молијеров ионако релативизован однос и према изузетним појединцима и према изопачености живота у цивилизацији. А тиме је у представу унет и појачан смисао за сложеност свих појава у свету, дијалектика блиска данашњем гледаоцу.

Али, представа на којој се приказује »Мизантроп« је драгоцена и због нечег другог. У њој група необично даровитих младих глумаца, у коју спадају, осим Драгана Мићановића, и Исидора Минић /Селимена/, и Никола Ђуричко /Филент/, и Војин Ћетковић /Оронт/, и Драган Петровић /Акаст/, и Горан Шушљик /Клитандр/, као и нешто искуснија Катарина Гојковић /Елијанта/, пролазе кроз праксу класичног позоришта. И откривају шта оно може да им пружи, каква је изражајност садржана у тачно изговореном стиху, у радњи с потпуним психолошким покрићем, у подређивању једној драмској и сценској структури која се не може произвољно мењати. Или, друкчије речено, они постају свесни да је глумац стварно средиште позоришне представе не кад неодговорно импровизује, већ ако пронађе тачан сценски адекват за оно што је већ написано у драмском тексту.

Вечна тема

(»Демон« И. Б. Сингера
у Народном позоришту)

2000

Остварена у камерној форми, веома ексклузивна, јер се приказује пред једва нешто више од стотинак гледалаца, представа Сингеровог »Демона« је умногоме прерастала те оквире, давала довољно повода да је сврстамо у све ређе, значајне догађаје у нашем позоришту.

У »Демону« Сингер је и даље остао у потпуности веран духу своје прозе. Доследан себи, он је и у том комаду описао живот у малој, архаичној, јеврејској заједници у источноевропској забити. Сингер је, заправо, приказао један свет, који је више у духовном него у друштвеном смислу гетоизиран, мање верски затуцан, а пре обузет тајном егзистенције, космичком загонетком, дакле средину у којој владају елементарна осећања и бесне душевне буре, где човека обузимају жестоке страсти чији је корен у ирационалном делу људске природе.

Он је у ту драму уградио необичан, невероватан, фантастичан љубавни случај. У суштини, Сингер је описао ситуацију у којој учени кабалист, прерушен у демона, који у сексуалним играма симулира да своју телесност позајмљује од заједничких познаника, па и од лешева, успева да заведе младу, усамљену жену, да опчини њену обамрлу, пометену душу. Она га прихвата као натприродног љубавника, јер у њему налази одзив на своје прикривене, потиснуте еротске фантазије, зато што мисли да он долази из подручја оностраног, а с гнушањем се окреће од њега пошто буде приморана, тобоже по налогу из демонске сфере, да му постане жена, јер тада види пред собом само прозаичну особу, губи право на подавање илузијама, на самообману, на оно што јој пружа машта.

Кад се упустио у писање за позориште, Сингер је, истина, одустао од епске валовитости, наглашене наративности поступка, који је примењивао у причама и романима. Он је развио радњу, склопљену од низа кратких сцена, повезаних у целину на готово филмски начин оштрим монтажним резовима, на два упоредна, подједнако важна плана, фиктивном и реалном. И на тај начин се унеколико приближио Пиранделовој вештини третирања односа између илузије и стварности у животу. С друге стране, Сингер је следио и пример Достојевског, његово продирање испод површине појавног и описивање људске психе, оног што је у човеку ирационално, нагонско, демонијачно. У ствари, он је у »Демону« показао да је ко-

лико и ти писци учио и од романтичара, пре свега од Новалиса који је тражио да уметност даје „простом узвишен смисао, обичном углед достојанствености, познатом достојанство непознатог, коначном привид бесконачности".

У тесној сарадњи са сценографом Миодрагом Табачким, редитељ Егон Савин је ту причу приказао на позорници, за ову прилику изграђену на позоришној сцени. Он је догађаје поставио на дно четвороугаоног, двоспратног гледалишта, обложеног зеленкастим дрветом, с мрачним отворима из којих светлуцају очи гледалаца, сличне мајушним, радозналим, злим духовима, у ствари у собу, која, осветљена или треперењем свећа, или леденом зимском месечином, као црква стреми ка равнодушном небу. За редитеља, док је прецизно модулирао Сингерову причу, креативно обликовање сценског простора је постало најважнији задатак: декор је престао да буде само оквир радње, трансформисао се у метафору тајанстване, мистичне атмосфере, у којој и ликови, и тема добијају и изразитије, и дубље, и суштаственије значење. А глумци Златија Оцокољић и Даниел Сич су ту трагичну љубавну игру трансформисали у судар два тела, у грч две у бол утопљене душе, уносећи у њих и самоубилачку опсесивност и еротску помаму, чија ће жестина напослетку уништити оба главна јунака, и Тајбеле и Алхонона.

Тако нас представа Сингеровог »Демона« уверава да чак и у драматичним историјским раздобљима позориште не мора увек да буде огледало свог времена, да сме да се окрене и вечним темама у жељи да обнови исцрпљену, замрлу осећајност своје публике.

Висок ниво

(»Скуп« Марина Држића
у Југословенском драмском позоришту)

2002

Опседнут потребом да се бави Медитераном, инспирисан као и увек кад интерпретира ренесансне комедије, Јагош Марковић је на смео и оригиналан начин пришао Држићевом »Скупу«, у ствари поставио га је на сцену у сагласности с могућностима које пружа модерно, реформисано драмско позориште.

На изглед, он није ништа променио у тексту, допустио је да комад остане оно што у неку руку и јесте: да буде класична прича о патолошком тврдичлуку, о оцу који спречава ћерку да се уда за сиромашног младића, о томе како једна негативна страст бива поражена у сукобу с оним што диктира људско срце. Али, у приступу тој историји, Јагош Марковић је и у потпуности избегао устаљене, конвенционалне, шаблонске обрасце. Он, дакле, није дозволио да се представа изроди у силовиту, праволинијску афирмацију живота, онога што се у ренесанси подразумевало под суштином људске природе.

Или, још тачније, редитељ је у представи потиснуо у страну живахност, чулност и распусност, све што по навици повезујемо с ренесансном комедиографијом. А уместо тога је довео у предњи план пригушену нежност, платонску сензуалност, битну компоненту у једном од токова те књижевности. У суштини, Јагош Марковић је отишао и корак даље: он је завршним призором, у којем двоје младих љубавника одлази преко једног зида, преко границе стварног, у неки други свет, чак можда према небу, уградио у представу горку, песимистичку сугестију да се једино бекством из стварности може очувати људско у човеку.

Тако интонирану, па умногоме и преиначену причу, у којој је низ дијалошких епизода транспонован у гестове, у неме радње, у веома изражајне слике без речи, Јагош Марковић је поставио на необичну сцену, коју је обликовао Борис Максимовић. У том чудном простору, где је хоризонт пресечен једним зидом, око отвореног гроба, на косом платоу од кречњака израстале су, понекад у геометријском поретку, гротескне, декирковске фигуре, које су често прекорачивале оквире могућег и рационално прихватљивог. Ти ликови су изнутра рушили жанровске одлике канонске ренесансне комедије, спречавали су да представа само производи комичне ефекте.

Осим тога, у представу је уведена и серија других успелих иновација. Неке од њих су имале задатак да пре свега унапређују пародију; друге су првенствено подстицале драмски развој. Али њихова функција се није исцрпљивала искључиво у томе. Оне су, и једне, и друге, у крајњој линији употпуњавале радњу, чиниле је сложенијом.

У прве је спадало то што је једној жени, Ђурђији Цветић, припала главна мушка улога, чиме је, осим што је травестија једног жанра доведена до врхунца, Скуп претворен у двосмислену, опасну личност, издвојен из круга природних бића, због чега је сенка коју он баца на збивања постала дијаболична. С друге стране, кад су, у тумачењу Предрага Ејдуса и Цвијете Месић, у Златном куму и Вариви наглашаване карикатуралне црте, тиме је, поред ускомешавања комичних догађаја, у ликове уграђивано и зрно типолошке карактеризације, али посредно и психолошко

објашњење њихових поступака. А без утишаног, префињеног, специфичног вокалног дијалога Андријане и Камила, које су играли Маша Дакић и Маринко Мацгаљ, представа не би имала драгоцену поетску димензију.

До краја текуће позоришне сезоне тешко да ће један други догађај превазићи значај представе на којој је Јагош Марковић приказао Држићев »Скуп« у новом кључу, усаглашен са схватањем да у данашњем позоришту високог нивоа вербални и невербални фактори морају имати равноправно место и бити уклопљени у органску сценску целину.

Радикална актуализација

(»Млетачки трговац« Вилијама Шекспира у Југословенском драмском позоришту)

2004

Од компетентних критичара по правилу сврставан у комедиографски део Шекспировог опуса, »Млетачки трговац« заправо није ни истинска комедија, ни права драма. Мада садржи елементе и једног и другог жанра, он још мање спада у трагикомедије како их данас схватамо. За њега се пре може рећи да је комад у којем су у ренесансном маниру спојене у лабаву драмску целину три или четири што комичне, што трагичне приче о томе како је Лоренцо отео Џесику, како су на наметнутом испиту пропали Порцијини просци, како је она, прерушена у судију, узела свом мужу прстен који му је дала као залог вечне љубави, како се изјаловила Шајлокова освета.

Ту недоумицу, која се своди на питање шта је с жанровског становишта Шекспиров комад, редитељ Егон Савин је у својој представи радикално разрешио тиме што га је максимално актуализовао, наравно на тематском плану. Премда је за позорницу догађаја узео изванредан сценографски опис /Табачки/ Венеције каква је она од вајкада, не призор с разгледнице него слику њене величанствене, тајанствене трошности која вечно траје, он је, уз помоћ сликовитих костима Кристине Игњатовић, али и алузија ненасилно изведених из Шекспировог текста, ситуирао радњу у ране тридесете године прошлог столећа, у Италију над којом се надвија сенка долазећег фашизма, коју трују расизам, ксенофобија, наси-

ље и изигравање закона. И тако је, следећи Хамлетово упутство да позориште мора да показује „садашњем поколењу и бићу света његов облик и отисак", створио представу из које снажно проговара протест против антисемитизма, где је пре свега наглашена Шајлокова лична, људска драма.

Из тога природно произлази да се као једини главни јунаци у представи намећу Шајлок и Антонио, два оштро супротстављена антагониста. С друге стране, и Порција, која је трансформисана у трансвестита, кога с префињеношћу и енглеском елеганцијом игра Драган Мићановић, и сви други који су с њом директно повезани у збивањима, умногоме су потиснути у позадину, не подстичу у довољној мери развој комичног аспекта заплета. За узврат, редитељ је омогућио да средишњи ликови у представи буду ефектно и рељефно обликовани.

Тако, у тумачењу Ирфана Менсура, Антонио личи на преко ноћи обогаћеног гангстера, који се претворио у фриволног паразита с хедонистичким цртама у карактеру. А још убедљивији је Предраг Ејдус у улози Шајлока. За њега Шајлок није ни комичан, ни гротескан, ни зао лик, већ је напросто понижен, озлојеђен човек, спреман да склопи фаустовски уговор и са самим ђаволом да би повратио самопоштовање и изгубљено достојанство, да би себе правичније вредновао. У суштини, он једноставним глумачким средствима, с искреношћу која никад не прелази у патетичност, открива надања и клонућа, немоћ и бес, јад и чемер особе угрожене од спољњег света, укратко магнетске олује што бесне у Шајлоковим грудима.

Али, та појединачна, па ипак и толико типична драма, а с њом и ова представа у целини, немају праву кулминацију. До тога долази због тога што се Шекспир у финалу »Млетачког трговца«, у петом чину, више не бави Шајлоковом судбином, што се уместо тога усредсређује на описивање ситних брачних заћевица у Порцијином интимном кругу, које се, у сагласности с ренесансним комедијским обрасцем, срећно окончавају. А тај обрт је у супротности с оним што смо пре тога гледали, на чему је редитељ до тада непрестано инсистирао, чиме се, ипак, не обеснажује оно што је пре тога постигнуто у овој веома успелој представи.

Гротеска с укусом трагедије

(»Псећи валцер« Леонида Андрејева
у Југословенском драмском позоришту)

2004

Суспелим постављањем на сцену комада »Псећи валцер«, један у нашој позоришној јавности недовољно признат писац, Леонид Андрејев, који је, делујући упоредо с Чеховом и Горким, на почетку прошлог столећа препородио руску драмску књижевност, постижући да она буде водећа у ондашњој Европи, коначно је и код нас у позоришту стекао своје право место.

Штавише, представа на којој се изводи та драма, у којој нема ни Чеховљеве психолошке тананости, ни робусне животности с којом се срећемо код Горког, показала је да је он у овом тренутку модернији, релевантнији драматичар од својих великих савременика. Шта га је учинило таквим? Један историчар драме је својевремено за њега иронично написао да он описује Русију као неко ко само подражава правог, истинског Руса. У основи, тај утисак је изазвало нешто много крупније и неупоредиво значајније. Он је маскирао чињеницу да је Андрејев у неким од својих комада, поготово у »Псећем валцеру«, средишњем мотиву целокупне руске драме, причи о болу због узалудности егзистенције, додао и једну нову, супстанцијелну тему: сумњу у стварност, у аутентичност те муке. То га је аутоматски учинило претечом и Пирандела и Бекета, одвело га је ка апсолутном нихилизму, према радикалном оспоравању традиционалног погледа на свет, па и до признања да у драми није могуће одредити човеков идентитет, у чему је суштина живота. И у томе је и данас његово основно преимућство.

Ту особеност »Псећег валцера«, редитељ Дејан Мијач је сугестивно пренео на позорницу. Он није показивао низ међусобно условљених догађаја, нешто што би могло бити окосница некакве логично усклађене приче, већ је наглашавао дисперзивност и полифоничност једне умногоме искидане, лабаво повезане радње. Редитељ је приказао како се збивања из прошлости о којима се говори с носталгијом, у идеализираном тону, у садашњости појављују у изобличеном облику, чак у недоличним приликама, у којима јунаци драме не знају ни ко су, ни шта су, учестано се прерушавају у оно што нису, постају на неки начин и гротескни. Али, та гротеска, баш зато што су они били такви какви јесу, имала је и метафизичку димензију, а трасирала је и природан пут до трагичног краја главног јунака, који никако не успева да се ишчупа из замке прошлости, чија се садашњост, у свету отрованом преварама, лажима и суровошћу,

исцрпљује искључиво у сновима, маштаријама и фантазијама с криминогеним садржајима.

С друге стране, Дејан Мијач је у неку руку био и коаутор ове драме. Пошто у њој нема ни дидаскалија, ни прецизнијих упутстава о средини где се она дешава, о атмосфери која у њој влада, о понашању драмских лица, он је обилато користио своју редитељску инвенцију да дефинише све те елементе представе. Док је тако поступао, редитељ је спајао у живо, сликовито, органско јединство реалистичка изражајна средства и језик симболистичког позоришта. Симболизму су припадали спајање речи и музике у јединствене, специфичне позоришне знаке, ефектна сценска решења помоћу којих су дочаравани река, мостови и улице преплављене налетима ветра и кише, али и одличан декор Владислава Лалицког, једна стилизована соба из некад богатог, а сада руинираног грађанског дома, неми сведок свега што се одиграва, на чијим су се зидовима расцветавали цветови, текли потоци суза и појављивале крваве мрље образујући фон на којем се још сугестивније испољавају танане вибрације у људским душама. А представу је бар донекле приближавао реализму стил игре једног изванредног глумачког тима, у којем су се функционално, али понекад и парадоксално, допуњавали фасцинантна енергија Бранислава Лечића /Хенрик/, лежерна фриволност Николе Ђуричка /Карл/, карактерна глума Горана Шушљика /Феклуша/, узнемирујућа осећајност Јелене Ђокић /Јелисавета/, префињена персифлажа Јасмине Ранковић-Аврамовић /Срећна жена/ и, особито, загонетост у глуми Николе Симића /Лакеј Иван/ који је у збивања уносио и метафизичку напетост.

Као главни актер у представи на којој је приказан »Псећи валцер«, Дејан Мијач, осим што је још једном потврдио да је велики мајстор свог заната, доказао је и да је редитељ с модерним сензибилитетом, спреман да усваја све што је добро и продуктивно у данашњем драмском позоришту.

Позориште и људска ситуација

2005

Кад год се на данашњој позорници појави нека античка трагедија искрсава старо, крупно, принципијелно питање: у чему је тајна трагања грчке драме кроз толика столећа? Било би и сувише лако, сувише једноставно прихватити уобичајене одговоре на то питање, који се, у суштини, своде на тврђење да су баш у тим комадима проблеми који се тичу етичког и филозофског аспекта човекове егзистенције добили свој до сада најпотпунији, најуниверзалнији израз у драми. Још недопустивије је ту чињеницу објашњавати нашом стално присутном носталгијом за правом, истинском трагедијом. Пристајање уз један од тих одговора, или можда уз неки други из познатог арсенала интерпретатора класичне старине, сведочио би, у ствари, само о нашој дубокој привржености општеприхваћеним навикама у мишљењу, о духовној инерцији, којој су толико склони многи од нас. Ипак, једно од тих гледишта заслужује да буде поново испитано: оно које преимућство античке драме жели да види у супериорности њеног *реализма* у односу на начин на који се човеков живот приказује у комадима који се за позориште пишу од романтичарског покрета наовамо, од тренутка када је, заправо, почела да се рађа целокупна модерна, па и позоришна уметност. У сваком случају, одговор на то питање се не сме препустити уском кругу професионалних историчара драме, јер од њега умногоме зависи како ћемо схватити модерну драму, како протумачити многобројне драматуршке иновације, које су, рецимо, у два протекла столећа преплавиле позориште; тако морамо поступити и због тога што овој расправи приступамо у времену које означава крај реализма у театру; али и стога што је сврха овог разматрања унеколико супротна, или, тачније речено, комплементарна задатку који је Елиот себи поставио у чувеном есеју »Традиција и индивидуални талент«: уместо да покажемо како садашњост уметности мења њену прошлост, или шта доживљава данашња публика кад гледа дела старих мајстора драме, у овом раду ћемо настојати да установимо какав то јаз заправо дели класичну трагедију од модерне драме. То ће нас само по себи присилити да испитамо у чему се састоји *реализам* античких драма; а још корисније ће бити уколико при том откријемо и неке од законитости на којима почива писање за позориште у свим временима, ако формулишемо колико-толико објективан критички осврт на драмско стваралаштво неколицине водећих писаца у XX веку. Томе

треба додати да се размишљања о природи *реализма* класичне драме углавном заснивају на упоредном посматрању Софокловог »Цара Едипа«, дела с којим античка трагедија досеже један од својих блиставих врхунаца, и Гетеове »Ифигеније на Тауриди«, једног од комада с којима почиње подражавање класичних узора у нововековној драми, формирање модерне трагедије која је једном ногом већ закорачила у епоху романтизма.

Неће бити ни добро ни тачно уколико одмах закључимо да се на основу упоређивања двају тако различитих комада уопште не може доћи до било каквих релевантних опажања о природи драме, о карактеру драмске уметности уопште. Наиме, убрзо ћемо открити да је тим трагедијама ипак своиствено нешто заједничко: прво, да су обе драме подједнако проистекле из нашег исконског нагона да се у уметничкој форми, дакле преко игре глумаца у позоришту, саопшти нешто пресудно важно о правој човековој природи, из нагона да се подражава оно што се опажа у животу, из нагона у коме се манифестују две тако примарне, тако спонтане човекове склоности као што су потреба за реинтерпретацијом стварности и тежња за успостављањм хармоничног односа са светом; и друго, да су и Софокле и Гете у својим комадима пре свега настојали да санкционишу извесна битна – морална, филозофска, религиозна – искуства свог доба. Потом ћемо констатовати да се у »Едипу« то санкционисање дубоких, колективних искустава, испитивање човекове природе, али и опис нашег уклапању у универзум, преображава у тајанствено слављење постојања, упркос томе што непосредно подражавање живота приказује и тријумф и уништење појединца, његову и радост и тугу. То није случај и у Гетеовој »Ифигенији на Тауриди«, где се компликована слика реалног света, која има улогу еквивалента за наша најдубља сазнања, непрестано вештачки упрошћава и насилно уклапа у оквире фикције о самоодрицању као императиву сваког постојања, фикције у којој треба прво да откријемо велику моралну лепоту, а која ће нам потом пружити и одговарајуће естетичко уживање.

Откуд та разлика? Без сумње да она потиче отуда што је положај позоришта у епохама којима припадају ти комади био сасвим различит. Док је грчко позориште било слично симболичком огледалу постављеном у средиште свести целокупног друштва, у средиште културе која је на јединствен начин рефлектовала целокупну човекову ситуацију, дотле се неокласицистички, као уосталом и предромантичарски театар, у часу када су се експлозивно ослобађали спутани потенцијали индивидуе и дефинитивно одбацивала дотадашња представа о свемиру, обраћао једној ексклузивној мањини и, у сагласности с њеним схватањима, одражавао карактеристичне исечке из тоталитета људске ситуације. Грци, за

које се човек – нешто између анђела и звери – налазио у традиционално конституисаном космосу, усред чврсто хијерархијски организованог поретка вредности, који има божанску санкцију и само је донекле модификован људским делањем, лако су успевали да позорница буде *и физичка и метафизичка сцена човековог живота*, да одсликава целокупност људске ситуације: они су једноставно наговештавали широку мрежу аналогија између света *вештачких* збивања у драми и објективне реалности *природног* света уклопљеног у прецизно дефинисану представу о универзуму; они су стварали позориште максимално отворено према стварности и поретку у свемиру. За романтичаре, као и за њихове претходнике, који су на позорницу културе ступили после рационалиста, дакле у тренутку када је тежња ка слободи претпостављена свему осталом, а стваралачка свемоћ приписана човеку до те мере да је чак и мудри Гете био спреман да хеленско позориште пре види као креацију уметникове индивидуалне воље, која се намеће хаосу безобличног света, него као израз неке објективне перцепције или веровања у које се не сумња, та веза је била прекинута и они су осетили потребу да на друкчији начин одреде однос драме и поретка у космосу. Тако је током векова једна *потпуна* перспектива постепено замењена једном *делимичном* перспективом: уместо да широко наговештава општу слику човекове ситуације, да рефлектује истине кодификоване у општепризнатим митовима и ритуалима, како је то чинила античка трагедија, у предромантизму драма је постала једна врста коначног артефакта, самодовољан механизам, могућа супституција за изгубљене, одбачене или заборављене етичке, филозофске и религиозне кодексе. Тада је, док се публика дефинитивно раслојавала, у позоришту загосподарио приступ човеку који је Аристотел назвао *историјским*, драма која приказује појединачан људски случај.

Али, у оба комада, човеков однос с универзумом се реализује у неком чињењу, и зато што је у питању драмско стваралаштво, и због тога што и Софокле и Гете, као уосталом и сви прави песници, спонтано осећају и знају да се радост што се живи нипошто не може одвојити од тога што је човеку дато да дише, да се креће, да дела у свету.

Сада треба видети шта се заправо подражава у драми. Кад установимо да ниједно уметничко дело не може подражавати живот у његовој свеобухватности, већ да то чини тако што приказује његове манифестације које су кључне, типске, симболичке или метафоричке, неопходно је да се преиспита Аристотелово тврђење да се у позоришном комаду у ствари подражава радња. При одређивању шта је то *подражавана радња*, како се она актуализује у драми, морамо имати у виду да он под радњом не подразумева догађаје који образују ток неке приче, већ њену крајњу сврху, околности у којима долази до човековог и сукоба и мирења са суд-

бином. То је дефиниција радње из нужде, јер је тај појам, онако како га Аристотел схвата, аналоган појму приче, чији се смисао мења од дела до дела, који сам по себи, ништа не казује, који се друкчије конкретизује у свакој појединачној драми – у »Едипу«, рецимо, кроз потрагу за кривцем чије ће откривање и кажњавање очистити и искупити душу читаве једне заједнице. Таква дефиниција радње омогућава још нешто: захваљујући томе што исти мотив покреће и деловање јунака и развој драме у целини, комад стиче оно више јединство, које је основна одлика сваке структуре способне на самосталан живот.

Упитамо ли се поново како се радња актуализује у једном комаду, можемо помислити, пошто се језик у позоришту појављује и *као симбол радње*, да се то остварује првенствено уз помоћ дијалога. Али, дијалог није специфично позоришно изражајно средство, па према томе не може бити ни најважнији вид актуализације радње у драми: дијалог се појављује и у низу других литерарних форми, а на сцену доспева тек под одређеним условима. Иако, по Блекмару, језик *може бити схваћен као гест*, као ноуменон чију су позоришну суштину наглашавали и многи други модерни критичари, ипак је јасно да драма није искључиво композиција у вербалном медијуму, да у позоришту речи стоје усред подупирујуће структуре, коју образују прича и драмски карактери. Зато Аристотел и мисли да је драматичар мање песник, а више стваралац карактера и приче. У анализи процеса актуализације радње у драми нећемо, дакле, поћи од језика, већ од елемената које Аристотел сматра најважнијим у структури сваке драме, од елемената који се на сцени могу одиграти.

Који су то елементи? То очигледно нису речи које изговарају карактери укључени у причу. Још очигледније је да то није ни сама прича у целини, већ да су то поједини догађаји који је творе и драмски карактери који је обликују више тиме што нешто чине него оним шта говоре.

Тако схваћена прича, која је по Аристотелу *душа трагедије, њен формални узрок*, представља први, основни степен актуализације радње у драми. Али, ни прича не припада само драмској књижевности; њу срећемо и у другим родовима литературе; или, још тачније, прича није та која се може на сцени одиграти, већ су то догађаји који улазе у њен састав, који су повезани у одређени драмски склоп. Тај склоп је, опет, према најопштијој дефиницији, *распоређивање и синтеза догађаја у циљу подражавања радње*; али, и он је у основи вишесмислен појам, који обухвата најмање два битна аспекта: с једне стране, под њим се често подразумева само вештина којом писац аранжира збивања ради постизања драмске тензије; у исто време, тај склоп је и форма врховне, главне радње, у којој се кристализује оно што је фундаментално у људској ситуацији.

Карактери су други степен актуализације радње у драми. Они су виши степен актуализације, у ствари нека врста индивидуалних варијација на тему с којом нас суочава главна радња. Они из тренутка у тренутак све потпуније осветљавају њено скривено значење, оно што ћемо напослетку идентификовати као основни садржај живота. Карактери покрећу радњу унапред и чине да једна апстрактна интелектуална схема, пишчева замисао, постане конкретна структура у простору и времену.

Најзад, у улози трећег ступња актуализације радње у драми, ступња који се у најмањој мери може директно одиграти на сцени, појављује се драмски језик, речи помоћу којих карактери изражавају своја променљива душевна стања, шта доживљавају у променљивим менама живота. Берк је, свакако, имао пред очима, између осталог, и ту функцију дијалога кад је рекао да је *језик симбол радње*.

Да би се у потпуности реализовала та врховна радња, у драми морају бити присутна сва три наведена облика актуализације: одговарајући склоп конкретних догађаја; карактери који сазревају; језик који стиче обележје симбола. Што је драма комплекснија, више отворена према стварности, ти видови актуализације радње постају све разгранатији, привидно све самосталнији: отуда различити облици те актуализације у античкој трагедији никад немају праволинијско јединство које по правилу садржи драма после победе романтичарског покрета, где се они увек развијају из одређене апстрактне идеје, из једносмислене рационалне концепције – у »Едипу« је радња, као и њена актуализација, јединствена само утолико што говори о откривању кривца, после чега ће доћи до оздрављења једног оболелог полиса; оно друго, упрошћеније јединство се остварује тек у романтичарској драми. Да ли се из овога може закључити да постоје два сасвим супротна поимања драмске форме? Може. Назовимо их, свесни релативности тако оштре поделе, објективним и субјективним схватањем драмске форме.

Антички драматичари су искључиво употребљавали такозвану објективну драмску форму. У њој су сви степени актуализације радње – склоп догађаја, драмски карактери, језик у драми – стварни по себи; они своју *реалност* дугују околности што постоји потпуна аналогија између онога што се збива у уметничкој структури и слике света која је општеусвојена; ти делови драмске структуре су чак толико *реални* да су важнији од неког идеалног, претпостављеног суштаства комада. У њеним оквирима радња непосредно подражава живот, не отеловљује нешто фиктивно и измишљено. Таква форма, додајмо, доминирала је у античкој драми зато што су стари Грци веровали у објективност људске ситуације, у могућност да позориште објективно рефлектује њену суштину.

У субјективној драмској форми, која је преовладала у епохи романтизма, ти различити степени актуализације радње нису стварни по

себи, већ стичу извесну *реалност* тек кад их примимо као логичку консеквенцу, као потврду идеје коју намеће свемогући писац. За такав начин драмског компоновања кажемо да почива на дедукцији из једне идеје и да га карактерише отуђеност од стварности. Он се у драмској књижевности појавио чим је коначно разорен наш традиционалан однос с космосом, дакле у доба маниризма, а изузетан значај је стекао крајем претпрошлог и почетком прошлог века. Његовом превлашћу се може објаснити и зашто су у скоријој прошлости тако брзо застаревала чак и драмска дела својевремено проглашавана за генијална: зато што свака идеја, која у часу кад настаје привидно открива суштину живота, већ следећој генерацији једва да нешто казује у том смислу.

Из свега што је до сада изложено произлази да је у грчким трагедијама, директно ослоњеним на митове као на најсуштаственији извор колективног искуства, драмска радња, како доказује Фергасон, поистовећивана с једним карактеристичним трагичним ритмом, с ритмом збивања у човека, души, који, тежећи нечем недокучивом, неизбежно пролази кроз патњу и страда док трага за недостижним измирењем и са собом и са светом, што омогућава да се пружи један приказ живота, који је у исто време и довољно стваран и тајанствен до непрозирности, тачно онакав какав он у стварности и одиста јесте; или, друкчије, да је свака грчка трагедија, тиме што је аналогон природном поретку ствари, приказивала верзију људског живота знатно дубљу, много ширу од било ког сагледавања егзистенције, коју може да понуди ма који данашњи писац.

Субјективно схватање драмске форме је коначно превагнуло негде концем XIX столећа, отприлике кад је истакнут захтев да уметничко дело мора преносити нешто налик на строго научну истину о човековом положају у свету, у тренутку кад се појавило једно ново реалистичко позориште које је покушало да нам се наметне као слика неке врсте *голог* живота. Када утврдимо на ком нивоу свесности то реалистичко позориште репродукује стварност, та занимљива естетичка мимикрија ће се дешифровати сама од себе: показаће се да нам је оно најчешће допуштало, нарочито и са значајним изузецима, кад су у питању генијални стваралаци, да се у позоришту срећемо једино са сценом људског живота у њеном дословном облику. Између осталог, то је значило да су са сцене одстрањивани поезија и филозофија, као и сви видови митског искуства; да је у позоришту тежиште одлучно пренето са испитивања ванвременских суштина на обликовање *аутентичних* прича из свакодневног живота; да је сваком драмском писцу била остављена могућност да, невезан правилима и ограничењима насталим у временима када се драмска уметност уско преплитала са поезијом, филозофијом и митовима, слободно изабере једну такву *аутентичну* причу помоћу које ће сугерирати гледаоцима оно што жели.

Има, наравно, покушаја да се та велика слобода у погледу избора приче, избора сугестије која се преноси, прогласи за одлучујуће преимућство модерног реалистичког позоришта. Овде треба да се подсетимо да је захтев за том слободом прокламован још код Игоа, али да се она није до краја остварила у окриљу романтичарског покрета једноставно зато што се романтизам никад није сасвим учврстио у чистом облику у европском позоришту. Пре него што усвојимо или одбацимо то мишљење, морамо да се упитамо: шта је у својој суштини једна таква прича? Под њом се може подразумевати или верно, нетенденциозно подражавање догађаја који су се одиста одиграли, или измишљање низа збивања с намером да се пружи нека поука. Али, у оба случаја, за разлику од драме, поезије или филозофије, који су у стању да рефлектују суштинско и универзално, таква прича изражава само оно што је посебно, приватно, интимно у људском животу. Уколико усвојимо ово схватање, а оно се не може лако оповрћи, намеће се закључак да писац који се ограничава једино на измишљање такве приче унапред одбацује могућност да прикаже суштину човекове ситуације. На ту слободу у избору приче треба пре гледати као на органичење него као на стварну слободу; или, тачније, та принудна слобода је нека врста компензације, која реалистичном позоришту, узетом тек у целини, пружа извесну шансу да бар донекле одражава оно фундаментално у људском животу.

Грчки драматичари, како су показала истраживања Френсиса Фергасона, нису имали ту врсту слободе. Они су живели усред света у коме су сва три главна вида верификације нашег искуства – ритуал, мит, позориште – помоћу различитих, у нечему и сличних система симбола подражавали увек исти облик врховне радње: трагични ритам нашег и рационалног и ирационалног душевног живота у смеру успостављања коначне хармоније са светом, са космосом. Из тог трагичног ритма радње, грчки драмски писци су изводили и форму и суштину својих трагедија: форму им је наметала обавеза да се нешто подражава, док је суштину одређивало оно што се жели постићи тим подражавањем. Они су могли тако да поступају, јер су се обраћали човеку с дефинитивно утврђеним идентитетом, који је стајао пред трагедијом без жеље да се идентификује с њеним јунацима, дакле гледаоцу који је једино осећао потребу да, пошто у ономе што се збива на позорници препозна реалан свет, утоне у стање контемплације, у стање потпуног измирења с универзумом. Сва њихова вештина се отуд сводила на постизање ефекта препознавања помоћу детаљног, вишеструког, сукцесивног подражавања радње у којој је кристализовано најдубље искуство људског рода; или, вице верза, на вештину непрестаног укључивања конкретних садржаја позорнице – догађаји, карактери, језик – у замршену мрежу аналогија са

стварним светом. Тако се у средишту грчког позоришта срећемо с претпоставком од недогледног естетичко-филозофског значаја, с претпоставком да су свет позорнице и реалан свет апсолутно међузависни и релативно равноправни зато што се стално прожимају и узајамно допуњују у најширем могућем контексту: као делови једне тоталне синтезе, која верификује најдубље искуство човечанства и дефинитивно измирује човека с природом.

Драмски писац који на истеку XIX века или у нашим данима пише за реалистичко позориште налази се у битно друкчијем положају. Он живи у дубоко разједињеном свету у коме су различити облици културе оштро међусобно супротстављени. Јунак његових комада је човек с непоузданим космичким идентитетом. Он живи усред карактеристичног хаоса. Драмски писац, који је и сâм дете свог времена, принуђен је да том хаосу отворено намеће одређену форму и целисходан ритам уколико жели да помогне гледаоцу да опет стекне нешто што личи на утврђени идентитет. У том тренутку он поново открива сву важност приче. Сада треба размишљати о улози приче у савременом реалистичком комаду. Прича је *душа* драме, јер сама по себи представља окупљање различитих догађаја у формалну целину; с друге стране, она доноси и синхронизовано кретање тих догађаја у одређеном смеру. Али причом се више не може подражавати једна врховна радња пошто у нашем исцепканом свету више не постоји директна перцепција о некој општепризнатој суштини живота. Причом се, ипак, нешто мора подражавати: то је једна више или мање уска дефиниција човекове позиције у животу. И зато реалистичка драма по правилу наговештава неки мало важан – социолошки, психолошки, религиозан – аспект људске ситуације. Шта под тим подразумевамо? Да аутор пажљиво пресликава и уклапа у одређено кретање различите делиће стварности како би с максималном јасноћом, доследношћу и очигледношћу *илустровао* своју дефиницију живота. При том и карактери и прича из основа мењају своју суштину: прича све више добија улогу средства за изазивање ефеката као што су интересовање, напетост или узбуђеност, који гледаоца нагоне да се идентификује са драмским јунацима; а карактери престају да буду реални људи у замршеној мрежи аналогија која води до објективно постојећег света и извитоперавају се у фигуре изведена дедукцијом из оног што писац на силу проглашава за суштину човекове ситуације.

Подвргнимо сада анализи једну типичну реалистичку драму да бисмо проверили ово мишљење. Нека то буде »Јегор Буличов«. Горки је у »Јегора« унео разноврсну грађу: натуралистичке сцене, сентименталне анегдоте, многобројне податке о руском социјалном миљеу с почетка XX века. Ти садржаји, чији је корен очигледно у стварности, дати су у облику

неразвијених, немотивисаних, лабаво повезаних сцена: у »Јегору« се готово свака друга епизода свршава наглим прекидом и отпочињањем новог конфликта или драмског кретања. Те сцене, које покрећу пажњу публике у различитим смеровима, чине причу којом се подражава суд изведен из једноставних премиса усвојених давно пре настанка »Јегора Буличова«: из премисе да су руско грађанско друштво у предвечерје револуције тровали себичност, лицемерје и лакомост; али и из констатације да је читав човеков психички живот непосредан производ социјалних околности у којима он проводи свој век.

Горки у својој причи уопште не проширује ту дефиницију, већ је само или директно илуструје или подражава на индиректан начин; он чврсто верује да је тиме насликао живот у целини. Горки поступа индиректно кад настоји да прича са својим почетком, који нас уводи у једну морално деградирану породицу, средином, која говори о разгоревању борбе око наслеђа и Јегоровом чудном понашању, и крајем, у коме се наговештава да ће се фамилија у будућности ујединити у подлости, образује систем у развоју, који ће, сам по себи, потврдити постављену дијагнозу о ондашњем руском друштву; Горки прибегава директном методу кад вештачки сужава психички живот својих јунака да би га насилно уклопио у карактеристичне облике понашања као што су себичност, лицемерје и лакомост, а та процедура кулминира у сцени у којој породица сазнаје да је Јегор болестан од рака.

Горки, дакле, строго пази да у карактере својих јунака уноси само црте које нису у супротности с оном унапред датом двокраком дефиницијом: Ксенија је замишљена као жена скученог духа, притворна и забринута само за своје материјално благостање; Звонцов је одвратан интригант; из Варваре проговарају једино бездушност, подлост и крајња грамзивост; Шура је дрска, груба, извитоперена девојка /Шура каже: „Ја хоћу да ширим разврат, да се светим ... Кад почне револуција, ја ћу се пустити ...”/. Сам Јегор је оцртан као циничан, насилан, развратан човек, који безобзирно следи своје ниске нагоне. Унутрашњи живот тих личности одређују један или два мотива; оне не осећају потребу да стреме вишим циљевима и не трагају за истином; оне су на начин ментално дефектних особа равнодушне према разлици између добра и зла, љубави и мржње, према срећи или патњи других људских бића; оне су недовољно сложене, или, ако више волите да се тако каже, потпуно статичне у својој довршености, јер чак и не прикривају да живе само зато да би себично, прагматично задовољиле своје материјалне интересе.

Ипак, у »Јегору Буличову« има неколико сцена у којима Јегор и Шура стичу обрисе стварних карактера: то су призори где су они постављени изван круга живота омеђеног крацима оне почетне дефиници-

је, то су сцене у којима се те личности непосредно суочавају с људском пролазношћу и сагледавају своју дотадашњу егзистенцију у новој ироничној светлости. Тада, за један кратак тренутак, и Јегор и Шура бивају обавијени тајном и њихова скривана људска суштина се истиче у некој врсти сложенијег духовног рељефа, јер се налазе у много ширем контексту живота него што су скучени оквири буличовљевског салона без ичег видљивог изнад земаљског хоризонта.

Све, значи, указује на то да се у »Јегору Буличову« незавршене сцене, или фрагменти стварности, појављују и као елементи реалистичке драмске структуре, и као органски делови оне сужене, парцијалне слике света помоћу које аутор изражава своје тренутно схватање живота. И да такав драматуршки поступак произлази колико из пишчеве жеље да критикује одређено друштво толико и из објективне немогућности да се једно ограничено индивидуално искуство уклопи у ширу синтезу која ће наговештавати целовитост људске ситуације.

Али оваква врста анализе није довољна, јер ништа не казује о идентификацији гледаоца с јунацима комада без које се не може замислити потпун доживљај у реалистичком позоришту. За часак нас не занима како долази до процеса идентификације, већ шта је идентификација по свом карактеру. Идентификација није само један од механизама с којима рачуна данашње реалистичко позориште. Идентификација је по себи један велики крај, суштина без које то позориште једва да би имало неког смисла и оправдања. Ово ће постати разумљивије кад се подсетимо да се реалистичко позориште обраћа модерном човеку који с тешкоћом стиче своју моралну личност, кад се подсетимо да је идентификација процес кроз који он настоји да стекне властити идентитет. Коначно, кроз идентификацију с неким бољим од себе и ми постајемо човечнији, што на неки начин доводи и до тога да комад који гледамо има и трајније дејство; у ствари, она омогућава да се трајно уздигнемо изнад неког нагона или ситуације у чијој смо се власти налазили пре него што смо отишли у позориште. Како, с друге стране, до идентификације долази само ако збивање на позорници пружа гледаоцу илузију стварности, реалистички драматичар намеће публици утисак да кроз кључаоницу или уклоњени четврти зид сцене гледа збивања у неком *стварном* простору. Он на сцени педантно репродукује слику таквог простора помоћу стварног намештаја, функционалног осветљења, аутентичних костима, ликова који су насликани с фотографском прецизношћу, догађаја са потпуном психолошком димензијом; једном речју, помоћу збивања које ни у једном тренутку не излази из оквира логике, које има животну веродостојност, веродостојност својствену збивањима у свету свакидашњице, у појавном свету. Тако долазимо до схеме *позорница – илузија – реалност*. У тој схе-

ми су имплицитно присутна два најважнија естетичка начела којих се придржава сваки реалистички драмски писац: уверење да су позорница и реалност два оштро супротстављена ентитета; и убеђење да сценско збивање почиње да дејствује тек кад се гледалац потпуно загњури у свет илузија. Из тога што је илузија најважнији елемент у позоришту неминовно произлази да гледалац мора свој компликован доживљај реалног света и властитог живота заменити једним артефактом: вештачким светом позорнице помоћу којег аутор илуструје своје виђење живота. Ова супституција, између осталог, омогућава процес идентификације, али о њему је већ довољно речено.

Иако, дакле, привидно изгледа да писац реалистичког комада једино жели да фотографски верно реконструише стварност, очигледно је да се у средишту његовог дела ипак налази једна апстрактна интелектуална конструкција. И у том погледу једва да има икакве разлике између различитих типова позоришта у нашем времену. Додуше, систем уметничких симбола и однос с реалношћу може се с лакоћом одредити једино кад је у питању реалистички театар, док тако нешто готово уопште није могуће чим зађемо у авангардно позориште. Та разлика потиче отуда што модерно реалистичко позориште тежи да изрази ограничено индивидуално искуство, иза којег обично не стоји нека особито дубока рационализација, док авангардна драма смера да обелодани архаично, примитивно, заборављено, колективно искуство људског рода, које извире, као што је Јунг показао, из области несвесног, из сфере подсвесног, и које зато захтева да му се приступа на знатно сложенији начин. Изгледа, најзад, да су нам данас обе ове уметности подједнако потребне као комплементарни делови оног компликованог механизма, који човеку наше епохе помаже да стекне како свој земаљски тако и космички идентитет. Или бар илузију да га некако стиче.

Остаје да утврдимо зашто се реалистичка драмска структура појавила крајем XIX столећа. У извесном смислу реалистичка сцена са својим гломазним декором и јунацима посматраним у часу њихове коначне рационалне реализације открива два битна аспекта позитивистичког погледа на свет: веру у могућност дефинисања људске ситуације само помоћу описивања материјалних чињеница; и аспирацију да се човек покаже као неограничен господар у космосу. Док се веза између позитивистичке филозофије и укуса реалистичких мајстора за оно што је буквално не мора посебно доказивати, дотле ће тврђење да је и романтизам утицао на формирање ограничене сцене модерног позоришног реализма наићи на отпор од почетка. Али кад увидимо да је првим реалистичким покушајима у позоришту непосредно претходио слом романтичарских тежњи да се на друкчији начин, на друкчијој позорници, сан-

кционише ново човеково сазнање о унивезруму, о поретку који у њему влада, постаће вероватније да је развој реалистичког позоришта отпочео тиме што су романтичари, после краткотрајног неуспелог изласка у фантастичан предео, потпуно стран законима сцене, започели очајничку потрагу за средином у којој ће ослобођени човек имати божанске прерогативе и открили да је управо грађански салон један такав идеалан оквир о коме су до тада само сањали; после тога су ствари ишле мање-више својим током: романтичари су олако пристајали да сужавају душевни распон својих јунака, верујући да ће их тако лакше сместити у скучене оквире сцене која дословно приказује живот, но убрзо су били принуђени да констатују да се из романтичне чауре, коју су добровољно разарали, ослобађа лептир са оштро оцртаним реалистичким профилом. Чак и тада су романтичари умели да у позориште прокријумчаре своју најважнију идеју о ослобођеном човеку кога окружује *безгласна празнина космичке ноћи*, јер су успели да и реалистички драматичари прихвате као коначан факт постојања расцепа између сцене, те оазе *голог* живота, и оног осталог *реалног* света око позорнице. С извесним правом можемо да тврдимо да се романтична побуна и даље настављала у измењеном облику и према друкчијем декору. Изгледало је, ипак, да су се романтичари уплели у сопствену замку: да ће неповратно нестати у малој прецизној фотографији грађанског салона, коју су сами себи наметнули као неку врсту антикосмоса. Они су, међутим, умели да се томе одупру и тај минијатурни антикосмос је ускоро експлодирао у кошмару, отворио је пут једној друкчијој врсти драме, о којој ће бити речи у наставку овог текста.

Без основа је, према томе, мишљење, које заступају неки данашњи теоретичари драме, да се реалистичко позориште већ при својим првим корацима одрекло амбиције да огледа оно што је фундаментално у човековој ситуацији. Тачно је, напротив, да је оно, као и свако друго значајно позориште у историји, и даље настојало да његова позорница буде у исто време и физичка и метафизичка сцена људског живота. За модел једне такве сцене оно је, прилагођавајући се тренутном ступњу еволуције људског сазнања, узело, као што смо већ показали, грађански салон, који је гледаоцима на истеку претпрошлог века изгледао исто тако стабилан и вечан колико и Грцима њихова представа о космосу. У основи, када је прикивало човеков поглед за узани земаљски хоризонт, реалистичко позориште је тежило, не изневеравајући тиме ниједну од основних амбиција романтичарског покрета, да стекне универзалност, коју је, у међувремену, изгубило: његова сцена, налик на малу прецизну фотографију грађанског салона, појављивала се у улози минијатурног антикосмоса у коме индивидуа може да фигурира као једина творачка сила, као свемоћни креатор у последњој чврстој тачки у испражњеном свемиру.

Штавише, за часак се указала нада да ће реалистичко позориште, самим тим што је у стању да репродукује стање ствари у том тобожњем космосу, постати способно да рефлектује и суштину људске ситуације.

Али, ратови, револуције и нова научна сазнања су постепено разорили ту само на изглед вечну перспективу и отворили једну друкчију, у чијој бесконачној променљивости индивидуа није више могла да има пређашњи значај. Слика света се продубила и људи су поново почели да сагледавају своју ситуацију из објективнијег угла: видели су је као део много шире сцене, која се не може приказати логички повезаном причом, личностима које имају формално јединство, конвенционалним језиком, позорницом која пружа илузију реалности. Убрзо после тога гледаоци су почели да доживљавају позорницу реалистичког театра само као физичку сцену људског живота. У том часу је стекло изузетну важност старо питање: како учинити позориште опет способним да рефлектује нашу ситуацију у целини? Више од пола столећа, све од првих Стриндбергових покушаја па до Брехтових комада писаних на измаку педесетих година, читава плејада писаца покушавала је да одговори на то питање. Тако се развио један нов покрет у савременом позоришту, оно што се данас подразумева под модерном театрализацијом.

Фундаментална премиса модерне театрализације јесте да позорница никад не може бити реалност по себи. Са становишта драматичара који полази од те премисе, потпуно је бесмислена фикција о уклоњеном четвртом зиду позорнице, фикција која почива на претпоставци да гледалац гледа кроз неку врсту кључаонице оно што се збива у једном стварном салону. Драматичари који одбацују ту фикцију не захтевају више од глумаца и гледалаца да се претварају како се не налазе у позоришту; напротив, они их стално подсећају на ту чињеницу, непрестано их подстичу да буду свесни да се налазе у позоришту. Уместо да публици пружају илузију стварности помоћу верног репродуковања спољне, појавне стране свакодневног живота, аутори сада отворено подражавају на сцени своја супстанцијална искуства о свету, успостављају нарочиту врсту позоришне стварности помоћу које демонстрирају идеје од суштаственог значаја. Али и тада они су приморани да се првенствено баве техничким питањима пошто осећају императивну потребу да у што отворенијој, што непосреднијој форми изразе на сцени своја схватања. Зато се историја модерне театрализације унеколико подудара са историјом усавршавања позоришних изражајних средстава у једном уско одређеном смеру; и због тога ће у даљем току нашег излагања конкретан пример по правилу стати на место апстрактне дефиниције.

Шоов случај је, можда, најкарактеристичнији. У његовим комадима су парадоксално помешани елементи најразноврснијих стилова, оно што припада традицији с оним што је део модерног позоришног иску-

ства. Готово је немогуће утврдити шта је Шо у суштини више био: побуњеник против сентименталног позоришта XIX века или писац који је дао нов, виталан подстицај романтичарској драмској школи; човек искључиво заокупљен грубим, материјалним фактима овоземаљског живота или мислилац опседнут идејама; аутор који позорницу користи за описивање социјалних збивања или драматичар који сцену употребљава као магичну кутију у којој се комични ефекти преламају на одиста фантастичан начин. Али у том чудном царству средишње место у сваком случају нису заузимали такозвани стварни карактери и драмски конфликти чији се еквиваленти појављују и у реалности. То нам пружа први траг за разумевање Шоовог позоришта.

Још на почетку своје каријере Шо је одлучно устао против схватања да је главни задатак драмског писца описивање актуалних приватних историја; прокламовао је да драматичар нашег времена мора пре свега да говори о конфликтима који се одигравају у сфери духа. Кад наслика људе и односе, унутрашње колизије у људској души и сукобе у оквиру појединих друштвених групација, писац је дужан, тврдио је Шо, да нам помогне да проценимо идеје без којих се не може замислити наша цивилизација. Убеђен да у позоришту гледалац мора више да размишља него да осећа, Шо је писао комаде у којима су се конфликти одигравали у домену чистих идеја. Код њега је дискусија стала на место драмског сукоба: оштра измена контрадикторних мишљења је сама по себи стварала потребну тензију, конституисала ритам комада, чинила душу приче. И сами јунаци драмског збивања су упоредо са тим доживели корените промене. Шта се са њима догодило?

Има критичара који кажу да је због тога из Шоових драма ишчилио живот, да се усред његових крутих интелектуалних схема галванизовано трзају кловнови са механичким срцем. Тачно је само то да личности из Шоових комада нимало не личе на јунаке из класичне драмске литературе: оне нису сличне ни Шекспировим замршеним, виталним, окрутно истинитим карактерима, ни Бен Џонсоновим ликовима у којима се персонификовани вечити људски типови, ни Ибзеновим тужним јунацима који доживљавају своје интимне сломове у загушљивој атмосфери породичних катастрофа. Штавише, на први поглед, јунаци Шоових комада делују као простодушни фабијански агитатори, професионални дискутанти, безосећајни резонери, обични гласноговорници који механички преносе туђе речи. Због тога се лако може догодити да Шоа прогласимо за памфлетисту случајно залуталог у свет уметности. Чак је и сам Шо био склон да подржи једно такво мишљење о себи.

У предговору за енглеско издање комада Ежена Бријеа, Шо је написао да ће у Лондону наставити оно што је тај француски драматичар започео у Паризу. Срећом, Шо није остварио ту намеру. Јер док код

Бријеа беживотне типске лутке од сламе простодушно упадају у замку неспретно конструисане приче, са наивном социјалном поентом, Шоови јунаци и прича, који су такође тако изабрани да делују на етичку и политичку свест гледалаца, имају увек и индивидуално обележје и општију важност. За разлику од Бријеа, који је вештачки упрошћавао радњу да би је лакше сместио под стаклено звоно једне једине мисли, Шо је радњи допуштао да се слободно умногостручује и да тек својом ступњевитом еволуцијом описује један концепт већег значаја. Али, упркос томе, многи критичари су тврдили да се иза Шоове заиста бриљантне елоквенције не крије један дубљи поглед на свет, већ само дечачка потреба за каприциозним опонирањем. Пажљивији посматрач, међутим, утврдиће да је Шо тако поступао из истог разлога из кога реалистички драматичар увек у сваког јунака драме уграђује и по један значајан део погледа који и сâм исповеда: Шо је и после привидног идентификовања са неком од идеја изнетих у комаду могао да остане веран свом основном интелектуалном плану слично као што и аутор који ствара за реалистичко позориште тежи да у исто време разуме и сваког свог појединог јунака и односе који владају у посматраној групи карактера.

Једино тиме можемо објаснити зашто су у драми »Андрокле и лав« и паганска и хришћанска схватања изложена с подједнаком убедљивошћу; или зашто су у завршним сценама »Свете Јоване« инквизиторови аргументи одједном стекли велику снагу и уверљивост. Никол каже да је ту страну те нове драматуршке формуле најтачније објаснио сâм Шо једном репликом у свом комаду »Сувише добро да би било истинито«:

> ОБРИ: Ја сам рођени проповедник, а не адвокат ... Мој таленат је божански: он није ограничен ситним личним уверењима. То је талент луцидности колико и талент елоквенције. Луцидност је један од најдрагоценијих талената: талент учитеља, талент објашњавања. Ја могу да објашњавам све свакоме; и ја волим да то чиним ...

Било је природно да писац таквог кова оличава у личностима из својих драма извесне идеје од значаја. У »Светој Јовани«, рецимо, све личности су персонификација идејних гледишта, отелотворење различитих уверења и убеђења: у том комаду су прво идентификована а потом и сукобљена два принципа, духовни и световни, што нам даје право да закључимо да Шо у њему испитује неке духовне суштине, да ставља на пробу две идеје, а не људе од крви и меса. То у потпуности мења наш однос и према носиоцима драмског збивања: пошто је у Шоовом позоришту укинута свака разлика између маске једне личности и њеног скривеног људског језгра – испод маске не постоји стварно лице или још стварнија душа, већ само један интелектуалан став који се једино разу-

мом може прихватити или одбацити – драмски јунаци чак и кад пате или бивају немилосрдно уништени не изазивају ни онолико саосећања колико обично дугујемо и маханичким лутка̂ма из осредњих мелодрама. Самим тим одбацујемо и онај лажан сентименталан однос према јунацима драме који нам је наметнут концем XIX века и прекорачујемо границу иза које почиње антисентиментално позориште нашег времена.

Да ли се и иза те границе срећемо са романтично-мелодрамским садржајима? Одговор на то питање није нимало једноставан. Шо, на пример, у »Занату госпође Ворн« преплиће два драмска тока добро позната гледаоцима викторијанских мелодрама: сентименталну историју једне презрене мајке и романтичну причу о љубавној вези између блиских крвних сродника. У том комаду се крећу личности које би лако препознао сваки посетилац некадашњег лондонског позоришта Adelphi: мајка-грешница, незахвална ћерка, похлепан ветрогоњаст младић, распустан старац који чезне за младом женом .... (Али, ти стандардни јунаци су овде из основа измењени: уместо старих кловнова и лакрдијаша, пред нама се сада налазе необично занимљиве, проницљиве личности са богатим унутрашњим животом, које воде страсне дискусије о моралу, о положају жене у модерном друштву, о суштини егзистенције. Пошто му није циљ да фотографски верно опише личности и конфликте, већ да што убедљивије изложи известан број идеја, Шо, док развија причу, не поштује стриктно психолошку истину и често сасвим вештачки згушњава или расплињује ток збивања. Те промене, нарочито очигледно у четвртом чину, пружају могућност јунацима да непрестано мењају своје животне позиције и да без икаквих тешкоћа заступају врло контрадикторна мишљења. Оне, истовремено, омогућавају да једна сентиментално-мелодрамска ситуација, а са њом и читав комплекс породично-љубавних односа, буду осветљени с комичне стране и сведени на меру која им стварно припада са становишта Шоовог високо еманципованог ума. У крајњој линији, све што се збива на сцени нагони гледаоца да стално размишља и да се рационално опредељује.

Но на много веће тешкоће ћемо наићи кад покушамо да одредимо шта персонифицирају поједини јунаци овог Шоовог комада, да установимо који су њихови основни животни ставови. Госпођа Ворн, тако, у исто време марљиво обавља своју недоличну професију организатора проституције и искрено верује у круте норме пуританског морала; Виви је без сумње страсно привржена добру иако на дну душе скрива дубоку равнодушност према људској патњи; Френк је бескрупулозан, похлепан младић, који, ипак, није у стању да у одлучном моменту посегне за *прљавим* новцем. Али ова комедија нипошто није само фина сатира на морал едвардијанског друштва: она има и један метафизички ток у чијим се

оквирима мајчин грех преобраћа у ћеркино проклетство, у нарочиту врсту дезилузионизма, који, ову потоњу, одвраћа од других људских бића и тиме некако искључује из живота. Ипак, важније је то што у овом комаду свака личност изграђује по један парадоксалан поглед на свет, затвара се у по једну парадоксалну животну позицију. Штавише, и комад у целини вишеструко илуструје парадоксалну тезу да ће се свет испунити до дна несрећом буду ли људи чинили само оно што је праведно. Шо нити верује нити не верује у ту тезу: он једноставно не може да објасни живот и зато до изнемоглости приказује његову замршеност.

Код Шоа се позорница увек појављује као једна врста платформе за рационализовање и схематизовање контрадикција са којима се стварно срећемо у реалном свету. У његовом позоришту сваки јунак, однос или конфликт образују једну такву платформу. У Шоовим комадима човек има апсолутну слободу да именује све што види око себе, има право да посматра живот из уског угла који дефинише та дефектна слобода. И то је оно што морамо непрестано наглашавати кад је реч о Шоовој драматуршкој процедури. Остаје нам да рашчистимо још нешто: крије ли тај поступак у себи и неки дубљи наговештај, неко дубље значење? Изгледа да Шоови комади, и сваки појединачно, и сви заједно, приказују позицију модерног човека у испражњеном космосу, метафорички говоре о бесконачном, апсурдном, јаловом рационализовању на које је човек осуђен од тренутка када је поверовао да као изолована оаза чистог разума стоји усред ничеовске *безгласне празнине космичке ноћи.* Тиме можемо објаснити и ону пресудно важну реченицу, коју изговара једно лице из Шоових комедија: „Али фине речи не хватају рибу. Аутор, иако професионални говорник, не верује да свет може бити спасен само говорењем."

Неспособан да објасни парадоксалност живота, и склон отуда да се с њим лакрдијашки поиграва, Шо је готово чим је почео да пише за позориште открио преимућства комичне форме: разумео је да се у комедији живот увек посматра из ограничене перспективе, да се једна уско дефинисана, и зато нестварна верзија радње проглашава за саму суштину живота. Или, боље, да су у комедији, као што је Елиот утврдио, форма и ритам *отворено* наметнути радњи, да је једна ограничена перспектива *отворено* понуђена публици као једини угао из кога се могу сагледати људи и живот у његовој целокупности. Шо је схватио и нешто друго: да свако усредсређивање на посматрање механизма живота, као што каже Бергсон, води комичној визији. Компликовано на први поглед, ово схватање је у основи сасвим једноставно. Да бисмо га у потпуности разумели биће довољно да замислимо шта бива кад удаљимо а шта када приближимо преломне моменте из драме људског живота као што су тренутак

испуњења неког животног сна и час смрти: док у првом случају морамо да улазимо у подробна психолошка објашњења што ће пре или после у нама подстакнути осећање сажаљења, па чак и доживљај који припада трагичном позоришту, у другом случају ће живот готово аутоматски показати своје гротескно, апсурдно лице, бићемо приморани да га посматрамо с ироничне дистанце.

Шоа је комична форма опседала и због једног свог другог својства. Комедија, кад је успела, симболизује живот мисли, а трагедија, и кад је најбоља, описује пре свега сукоб између добра и зла у размерама појединачног случаја, присиљавајући нас тиме да се емоционално опредељујемо. Зато је у комедији приказан више сукоб идеја него реалних људи. Када Шо у »Занату госпође Ворн«, уопште не скривајући намеру да на сцени демонстрира апсурдност хуманог понашања у једном рђаво устројеном свету, показује патњу ојађене мајке, ми то више не примамо као стварно људско страдање, већ у томе пре видимо један апстрактан симбол, илустрацију једног интелектуалног става. У таквом позоришту не описују се збивања слична оним из свакодневног живота, него идеје, мисли и поруке до којих је драматичару стало. То је већ врло близу романтичарском схватању да карактери морају бити *квалитети у развоју који изражавају чисту страст*. Али, залазећи у ту сферу, увелико излазимо из круга нашег првобитног интересовања, мада и на тај начин можемо да објаснимо зашто се у Шоовом театру више не срећемо са категоријама као што су идентификација или илузија стварности.

У Брехтовом епском театру је та антисентиментална драматургија доживела процват на друкчији начин. Брехтово позориште се уопште не може замислити изван декора модерног света у коме марксизму припада тако истакнуто место. Али оно у неку руку продужава и драматуршку линију чији су корени у далекој античкој трагедији; упућује нас да мислимо о томе да оно што је започео Шо, а тако ефектно наставио Брехт, унеколико значи и наставак велике традиције античког театра. Ипак, уколико желимо да разумемо Брехтово позориште, морамо да опишемо, бар у неколико потеза, историјски тренутак у коме се оно појавило, да покажемо колико је актуални социјални живот оног доба утицао на формирање Брехтове теорије драме, његовог схватања позоришта.

Своје прве драме Брехт је написао некако одмах после Првог светског рата, у време када се са новим жаром распламсавала побуна против етичких и социјалних норми којима је грађанско друштво XIX столећа спутавало појединца. Брехт је осетио колико је трагичан херој постао промашена фигура у том пресудном часу, неравноправан партнер у сукобу с надличним силама из спољњег света; осетио је да позориште због тога почиње све више да описује разнолике нијансе приватног цвиљења.

Суочен с економским хаосом, притиснут сазнањем о човековој космичкој безначајности, изгубљен у лавиринту застрашујуће модерне историје, Брехт је за часак посумњао и у саму могућност прогреса у повести. Али његов позитивистички дух се снажно опирао том осећању тоталне пораженості, очајнички је тражио излаз из те ситуације. Убрзо после тога је Брехт поверовао да је марксизам једина светлост на замраченом видику човечанства: он је тада пожелео да створи позориште инспирисано марксистичким погледима, драмску уметност која ће помоћи човеку да се снађе у кошмару модерног доба. То му је помогло и да с критичког одстојања посматра историју и да постепено створи једно ново позориште у коме се судбина схвата као *метафизичка* мистификација, као лажна надградња, као наркотик који отупљује оштрицу класне борбе; да креира театар чији је главни задатак да у сваком моменту излаже, како је мислио, истину о механизму који је вековима предочаван публици као тајанствена фаталност. У ствари, Брехт је желео да изнесе на позорницу суве, реалне, економске чињенице, које у класном друштву одређују природу односа међу људима; смерао је да покаже како оне драматично задиру у живот обичног човека и да тиме заувек демистификује мит о трагичном херојy. На крају је, и то је оно што је донекле парадоксално, дошао до једног закључка из области морала: да човек постаје зао тек у одређеним социјалним условима, али да се снагом своје воље може уздићи до добра. Зато је Брехт цео свој напор усмеравао ка томе да и уз помоћ тог новог позоришта буде створено друштво у којем ће најзад моћи да се испољи хумана страна човекове природе. Упркос свом наглашеном рационализму, он је обнављао, истина у прилично модификованом виду, стари романтичарски сан о уметности која је у стању да измени и друштво и читав свет.

Све је то навело Брехта да оштро устане против реалистичког позоришта са истека претпрошлог столећа. Он је, између осталог, прокламовао да мора бити разорено јединство драмског збивања и да гледаочев дожизљај у позоришту не сме имати емоционалну основу. Зашто је он тако резоновао? Зато што је добро схватао да се драмски аутор мора одрећи жеље да врши уплив на емоције публике уколико жели да она критички мисли, као и стога што је одмах разумео да *класичан* приступ позоришту онемогућава драматичару да у првом реду описује социјалне и политичке прилике у друштву. И једно и друго је, уосталом, било у складу са његовим уверењем да ће само писац, који у све поре свог дела поставља актуалну социјалну стварност, успети да пробуди у гледаоцу свест о правом стању ствари у класном друштву и да разоткрије лажи реалистичког театра. Тако је настала једна нова врста антисентименталног позоришта заснованог на потпуном неповерењу према проблемима

појединца. Брехт је, наиме, желео да слика колективна људска стања и нимало га није занимала индивидуа ни као носилац оног што је субјективно ни као персонификација онога што је у сукобу с неким апсолутом. У Брехтовом театру хероји су прво стекли фриволне, ефемерне образине, а потом су се преобратили у обичне, беспомоћне људе с улице чија егзистенција ишчезава у хаосу економских невоља, у вртлогу историје класног друштва. Код Брехта је човек постао сличан марионети, точкићу у некој прецизној машинерији, а фатум је стекао шупље значење једне бесудбинске судбине. Те марионетске фигуре су живеле усред круга једног света, затвореног и трагичног, у коме је судбина добила обличје прогредирајуће економске агоније. Али како тај трагични свет, и специфична врста судбине која се у њему појављивала, нису могли да мрве марионете већ и зато што је њима недостајао по природи ствари конкретан емоционалан живот, фатум, онакав каквог нам га је Брехт приказивао, стекао је обележје апсурдног, гротескног механизма, који заслужује само наш подсмех. Као узор за формулисање те нове драматуршке процедуре, Брехту је, по мишљењу многих критичара, послужила старојапанска техника из позоршта бунракуза у коме се аниматори марионета уопште не крију од очију гледалаца, већ им отворено показују колико је хиљада покрета потребно да би се у лутке удахнуо живот. У оба случаја, док марионете оживљавају, механизам је видљив; разлика је само у томе што јапанска техника приказује како виша творачка сила брише разлику између механичког покрета и инспирисане егзистенције, а Брехтов поступак показује изукрштану мрежу социјалних околности у чију је замку ухваћен човек налик на марионету.

Да закључимо. Брехт је био убеђен да се у оквиру реалистичке процедуре може насликати само оно субјективно у човеку: мала слика његове сићушности. Или, боље речено, да реалистичко позориште не може да прикаже широку, свеобухватну панораму нашег социјалног живота. Он је, у исто време, веровао да ће театар испунити свој задатак само ако преузме улогу демонстратора модерних социјалних идеја. И зато је приступио стварању нарочите врсте хоризонталне драматургије у којој свака епизода доноси по једну довршену радњу, открива битан аспект идеје до које је драматичару у том моменту највише стало. Да би створио такву драматургију, Брехт је морао да се одрекне јединства приче, која тек узета у целини презентује довршену радњу, и која, што је још горе, доводи, или може да доведе, гледаоца до катарзе, до уздизања над проблемом о којем драма говори. Уместо да пружа публици катарзу, он је желео да је раздражи и доведе у стање страсног незадовољства које се граничи са потребом за насиљем. Брехт је због тога разарао драмски облик у оном истом часу у коме га је стварао, учестано је прекидао ток

радње сонговима, музичким тачкама, политичким вицевима, честим удаљавањима од основне теме: то му је помагало да контролише степен нашег идентификовања с јунацима, интензитет нашег предавања илузијама, као и да нам расхлађује емоције и одржава нашу свест непрестано у будном, напетом, активном стању. Он је позорницу третирао као равноправан део оног реалног света, а не као његову вештачку замену. У ствари, кад је од гледалаца захтевао да док гледају представу стално буду свесни свог стварног живота и да у ономе што се збива на сцени само *препознају* догађаје у којима свакодневно суделују, или би могли суделовати, Брехт се, и против своје воље, враћао на далек и извитоперен начин принципима античке трагедије. А све те премисе су доследно, догматично уграђене у његове главне комаде, у »Доброг човека из Сечуана«, у »Просјачку оперу«, у »Мајку Храброст«, што нас ослобађа обавезе да их појединачно анализирамо.

Али модерна театрализација је своју кулминациону тачку досегла тек са Пиранделом, који је, више од ма ког другог драмског писца у првој половини XX века, учинио да позориште поново постане донекле способно да огледа фундаментално у људској ситуацији. Свестан ограничења која спутавају реалистички театар, овај писац је желео да позориште што пре изведе изван домена у којем се једино ослушкују интриге из приватног живота и фотографски верно копирају делићи површинске стварности. Он је у једном моменту чак декларативно изјавио: „Треба, међутим, знати да ми никад није било довољно да бих приказао лик човека или жене, ма колико био посебан или карактеристичан, само уживање у приказивању: никад ми није било довољно да испричам посебан доживљај, тужан или весео, ради самог приповедања; да опишем пејзаж ради самог описа."

Доследан томе, он је, рецимо, уместо да ствара драмске карактере, који су психолошки потпуно објашњиви, временски и просторно тачно лоцирани, пре свега активни, почео да креира ликове чији су поступци више замршена експликација једне уопштене, универзалне, суштинске људске радње него видови конкретног понашања у одређеним ситуацијама у реалном свету; приступио је немилосрдном сецирању човековог психолошког бића у којем су реалисти видели јединствену, компактну целину. Пирандело је, каже Никол, све учинио да се атом људског бића распрсне у таквој експлозији после које више неће бити могуће реконструисати фигуру хероја *класичне* драме у пређашњем облику. „Свако од нас", тврдио је Пирандело, „верује за себе да је једна личност, али то је погрешно схватање: свако од нас има онолико личности колико је потенцијалних бића у нама. Ми обично знамо само један део себе, и, у већини случајева, то је онај најмање значајан део." Та формулација није

у основи нарочито нова: она се, с једне стране, директно ослања на психолошке теорије с почетка XX столећа, а, с друге стране, представља и покушај да се за још један степен више заоштри супротност између лица и маске са којом се срећемо већ и у *класичном* позоришту. Но Пирандело је отишао и корак даље, јер за њега и сама маска има много сложенију структуру: поред маске коју опажамо једино ми сами, ту је и маска – или маске – по којој смо познати својој околини. Ту другу маску може изградити и сама личност у некој врсти инстиктивне самоодбране; много чешће је она човеку наметнута од стране друштва. У оба случаја, међутим, појединац би радо одбацио маску, али је и даље послушно носи да не би дошао у конфликт с другим људским бићима. Где, пита се Пирандело, у тој збрци открити ма какву објективну истину или неприкосновену реалност? Ако је све релативно – и то не само кад је у питању човеков однос са светом, већ и кад је реч и о односу различитих делова или аспеката једне исте личности – онда кад говоримо о позоришту једва и да смемо да се усудимо да у њему проналазимо нешто *реалистичко*.

Карактер уметности у целини, сматра Пирандело, одређен је том нашом природном неспособношћу да сазнамо истину: „Један аутор, кажемо, 'керира карактер'; у ком смислу употребљавамо ту фразу? Зар има икакве наде да један писац наслика живи песак једне личности? Од каквог су значаја ове измишљотине пишчеве маште, особе које се крећу и говоре на позорници, за стварне људе, које оне, претпоставља се, представљају? Ми говоримо о 'позоришном натурализму', али ако је позорница очигледно једна лаж, и ако ми ни у једном случају нисмо у стању да измеримо супстанцу природног, онда позориште једва и сме да се усуди да нешто брбља о реализму."

Синтезу ових размишљања представља Пиранделова хипотеза о „ненаписаним карактерима" као носиоцима драмског збивања. На први поглед та хипотеза изгледа потпуно бесмислена и са драматуршког и са филозофског становишта. Али кључ за њено разумевање ипак постоји: пружа нам га упоредно читање комада »Шест лица траже писца« и предговора који је Пирандело написао за то дело. Шта се збива у тој драми? Кад се дигне завеса, на сцени тече проба једног новог Пиранделовог комада. Пробу потом прекида долазак необичне породице: на позорницу излазе лица, која су, зато што су рођена у уобразиљи једног писца решеног да не опише њихове приватне историје, осуђена да лутају по свету у очајној потрази за местом на коме ће реализовати своје индивидуалне драме. Глумци одбијају и сами да одиграју историје њихових живота зато што им оне изгледају досадне и конфузне, пошто свако лице друкчије описује догађаје и категорички наглашава важност других чињеница. Затим се распламсава необична борба: глумци настоје да одстране та

лица са сцене да би наставили онај *занимљиви* комад, а она им се, иако међусобно оштро сукобљена, упорно супротстављају у тежњи да загосподаре позорницом. Преломне епизоде се при томе играју увек из почетка, у некој врсти вечитог пакленог понављања, али кад се комад напослетку прекине у пуној конфузији, ти фиктивни карактери су много стварнији него што су били кад је драма отпочела.

Пирандело у свом предговору подробно објашњава како је дошао на идеју да напише баш такав комад. Те личности су му се у први мах наметнуле и преко воље: из таме његове маште, обавијене тајном која прати свако рађање, оне су изрониле опипљиво живе, толико живе да им се и дах могао осетити. У исто време, лична драма сваке од тих личности је била до те мере приватна и лишена универзалнијег смисла да се због тога уопште није могла узети озбиљно. То је, каже Пирандело, у најмању руку било сасвим неприродно, јер „свако уметничко створење, да би постојало, мора да има своју драму у којој је оно лице и по којој оно бива лице". Пирандело је, дакле, прихватио те личности као стварне, али је одбацивао драму њиховог постојања, драму која је њихова животна функција; прихватао је њихово биће и одбацивао разлог ради кога она постоје. Али кад је одлучио да прикаже драму лица која су жива, а не могу да стекну своју драму, Пирандело је тим личностима дао у ствари много дубљи разлог за постојање; дао им је једну знатно сложенију функцију у којој су њихове приватне историје садржане само као мало важне чињенице: уклопио их је у затворену трагичну ситуацију и пустио да у њеним оквирима трагају за својом коначном реализацијом. Он је у том тренутку морао открити везу између онога што га је годинама мучило као човека и проблема својих напаћених јунака: открио је иманентан конфликт између живота, који се непрестано мења, и његове форме, која непрекидно тежи да га фиксира и да заустави то мењање. У том сукобу, сматрао је Пирандело, живот, који се, зато да би постојао, утврдио и зауставио у неком материјалном облику, постепено уништава своју форму. Шта човек може да чини у таквој ситуацији? Он покушава да интелектуалним путем реши тај конфликт; он настоји да проникне у тајну живота уверен да ће тако пронаћи једну коначну, постојану, животоносну форму. Сваки јунак ове драме има у себи један такав интелектуални нагон, један сличан прохтев, који се не може рационално објаснити. Интелект је, међутим, по самој својој природи, као што је уочио још Бергсон, неспособан да схвати живот; интелект једино може бити свестан постепеног осипања форме у којој се живот настанио, може само да тежи да то неумитно трошење материјалних облика рационализује овако или онако. Зато је у Пиранделовом позоришту човек осуђен да без предаха трага за том дефинитивном, неуништивом формом: он тиме

жели да изађе из стања карактеристичне душевне напетости у коју га баца сазнање о осипању материјалне чауре у којој се тренутно утврдио његов сопствени живот. И у томе је човекова драма, у томе је човекова судбина.

На тај начин је Пирандело извео најмањи заједнички садржатељ из оног што се догађа у животу, приказао застрашујућу пролазност свега у свету. Он је тиме постигао и нешто неупоредиво значајније: дефинисао је на најсвеобухватнији, најдубљи начин који допушта модерни, разједињени свет једну врховну радњу у којој препознајемо шта се догађа и сваком од нас појединачно. Има, према томе, доста разлога да се мисли да је сваки Пиранделов комад, а особито драма »Шест лица траже писца«, сценска метафора о неуспелом човековом покушају да само помоћу интелекта уреди свет и разреши у себи контрадикцију између духа и материје. Због тога се оправдано може рећи да је супстанца пиранделовског позоришта *подражавање радње*, да је оно бар донекле формирано према упутству које пружа антички образац: или, тачније, оно је, пошто искључиво показује човека што страда док безуспешно настоји да рационализује своју патњу, дакле човека који је дефинитивно затворен у други стадијум трагичног ритма радње, нека врста иронично-трагичне варијације онога што се догађа у великом античком позоришту. И сама Пиранделова дефиниција радње је у извесном смислу дефектна, или бар прилично уска, јер, у крајњој линији, одражава један битан, али не и целокупан садржај живота, па отуда и није његова објективна слика, објективан опис људске ситуације. У ствари, у Пиранделовим комадима, тако често називаним драмама свести, интелект модерног човека доживљава своју трагикомедију.

Али Пирандело је ипак у нечему успео. Он је, каже Фергасон, стално заустављао филмску траку о животу својих јунака да би се преломне епизоде одвијале увек из почетка у потпуно новом осветљењу; Пиранделова инспирација је била у томе да на позорници *јавно расправља* о форми и смислу егзистенције јунака драме. То је постигао тиме што је ефектно изокренуо најважнију конвенцију реалистичког позоришта, и, уместо да се претвара да је сцена нека врста *стварног* салона, почео да третира и обичан грађански салон као *позорницу* која садржи многе реалности. Тако је Пирандело поново открио заборављену стару истину да је позорница најважнији медијум драмског писца, пружио чврсту позоришну конвенцију драматичарима побуњеним против схватања да позорница мора бити само верна фотографска копија оне дословне сцене на којој се збива земаљски људски живот. Уз то, намећући још отвореније него Шо или Брехт форму и ритам радњи, он је открио концептуално суштаство модерне трагикомедије, чак показао да постоји извесна

веза између ње и концептуализма у филозофском значењу тог појма: за Пирандела, који је живот видео као позориште у којем се драматично сукобљавају безбројни реалитети, реалан свет стиче и форму и суштаство тек у уметничком делу. Ту концепцију, делимично изведену из традиционалне италијанске драмске уметности – комедија дел арте, сицилијанско позориште гротеске, опера XIX века – а делимично из модерног психолошког релативизма, Пирандело је, проширујући је у једно од најпроницљивијих објашњења феномена уметности до данас уопште датих, и директно саопштио у свом предговору за комад »Шест лица траже писца«: „... Када отворимо књигу, увек ћемо наићи на живу Франческу како Дантеу исповеда свој слатки грех; а ако се по стохиљадити пут вратимо поново да прочитамо тај одломак, по стохиљадити пут ће Франческа исказати своје речи, не понављајући их никад механички, већ их изговарајући као и први пут са тако живом и изненадном страшћу да ће Данте од тих речи обамрети. Све што живи, самим тим што живи, има форму, а опет због тога мора да умре: изузев уметничког дела, које заправо заувек живи, утолико што је форма."

Без те нове позоришне конвенције не би била могућа ни авантура париске авангарде из педесетих година нашег века. У »Ћелавој певачици«, једном од њених праузорака, комаду који је и данас незаобилазан кад пожелимо да наведемо драмско дело типично за ту школу, кад треба анализирати драмску структуру с којом је она оперисала, Јонеско је, рецимо, и са̂м пошао од тога да је грађански салон у коме се збива драма специфична врста *позорнице*, а не оаза *голог* живота као што су сматрали реалисти. Ослоњен на Пирандела, свеједно да ли свесно или можда само спонтано, Јонеско је из оног што зовемо *метафизичким* напоном једне епохе, нашег доба, извео опис у пуној опреци с дискурзивним начином мишљења, с картезијанском логиком, с детерминизмом XIX столећа. Али док је Пирандело третирао грађански салон као *позорницу* која садржи многе реалности, као место на коме се може јавно расправљати о форми и смислу егзистенције, Јонеско је, како тачно констатује Ко, тај исти салон, који и код њега има карактер *позорнице*, схватао као платформу на којој се развија бесконачан ланац коинциденција, где се банална јава наше свакодневнице разлаже на низ неповезаних, безузрочних, алогичних феномена. Јонеско је желео, заправо, да нам прикаже драму човековог духа изгубљеног у пустињи једног универзума без божанске, етичке или логичке санкције. Да би то постигао, он је темељније него ниједан други драмски писац пре њега изменио својства лица у драми, разградио причу, довео у питање удео психолошког фактора у драмским збивањима, обесмислио проток времена у позоришном комаду, осветлио егзистенцију из чудног, готово непојмљивог угла.

Већ на почетку »Ћелаве певачице«, у сцени у којој Смитови дознају из новина да је умро извесни Боби Ватсон, Јонеско је ефектно показао да је у свету у коме царује формална логика, где је дедукција основни метод да се дође до сазнања, немогуће утврдити коначне истине. Он је фигуре које треба да сигнификују стварне људе поставио усред зачараног прстена живота из кога је ишчилила *илузија каузалитета*, у коме једно искуство никад није у вези с оним претходним, где апсурдна дискусија чини срж радње. Из сцене у којој се појављује ватрогасни капетан још очигледније се види шта је Јонеско желео да постигне:

Г. Смит: Гле, неко звони.

Гђа Смит: Можда је неко дошао. Идем да видим. /*Иде да види./*
Нема никог.
Опет седа.

Г. Мартин: А сад ћу вам дати други пример ...
Звоно.

Г. Смит: Гле, неко звони.

Гђа Смит: Мора да је неко дошао. Идем да видим.
Иде да види. Отвара и враћа се. Нема никога.
Враћа се на своје место.

Г. Мартин /*који је заборавио где је стао*/: Овај!

Гђа Мартин: Рекао си да ћеш дати други пример.

Г. Мартин: А, да!
Звоно.

Г. Смит: Гле, неко звони.

Гђа Смит: Ја више нећу да идем да отварам.

Г. Смит: Да, али неког мора да буде.

Гђа Смит: Први пут није било никога. Ни други пут.
Зашто би сад било?

Г. Смит: Зато што је неко звонио.

Гђа Мартин: То није разлог.

Г. Мартин: Како? Кад се чује да звони на улазним вратима, значи да је неко пред вратима и звони да би му се отворило.

Гђа Мартин: Не увек. Ето, видели сте малочас.

Г. Мартин: У већини случајева је тако.

Г. Смит: Кад ја одем некоме, ја звоним да бих ушао.
И мислим да сви раде исто и да сваки пут када звонце зазвони има некога.

ГЂА СМИТ: Теоријски то је тачно. Али у стварности ствари се дешавају друкчије. Врло си добро видео малочас.

ГЂА МАРТИН: Ваша жена је у праву.

Г. МАРТИН: Ех, ви жене увек једна другу браните.

ГЂА СМИТ: Па добро, идем да видим. Нећеш моћи да ми кажеш да сам тврдоглава, али ћеш видети да нема никога! /*Иде да види. Отвара врата и затвара их.*/ Ето, видиш нема никога.Враћа се на своје место.

ГЂА СМИТ: Ех, људи увек хоће да су у праву, а никад нису у праву.
Чује се опет звоно.

Г. СМИТ: Гле, неко звони. Мора да има некога.

ГЂА СМИТ /*добија напад беса*/: Не шаљи ме више да отварам врата. Видео си да је то непотребно. Искуство нас је научило да кад се чује звоно на вратима, значи никад нема никог.

ГЂА МАРТИН: Никад.

Г. МАРТИН: То није сигурно.

Г. СМИТ: То је чак погрешно. У већини случајева кад се чује звоно на вратима, значи има некога.

ГЂА СМИТ: Он баш не попушта.

ГЂА МАРТИН: И мој муж је врло тврдоглав.

Г. СМИТ: Има некога.

Г. МАРТИН: То није немогуће.

ГЂА СМИТ /*своме мужу*/: Не.

Г. СМИТ: Да.

ГЂА СМИТ: Ја ти кажем да нема. У сваком случају, нећеш ме више натерати да излазим ни за шта. Ако хоћеш да знаш, иди сам!

Г. СМИТ: И идем!

ГЂА Смит слеже раменима. Гђа Мартин одмахује главом.

Г. СМИТ /*одлази да отвори*/: A, how do you do! /*Победоносно гледа на гђу Смит и супруге Мартин, који су врло изненађени.*/ То је ватрогасни капетан.

У овој сцени »Ћелаве певачице«, као што је критика већ утврдила, Јонеско је поставио у погрешан, испретуран поредак делиће дијалошког и акционог механизма булеварског салонског комада. Приказујући нам глатко, аутоматско, бесмислено дејствовање те класичне машинерије, он је, између осталог смерао да пародира булеварско схватање позоришта,

као и да изврсне руглу малограђанско осећање живота. Али испод површине те епизоде појављује се и нешто друго. У најмању руку, Јонеско је у тој сцени остварио и неколико ефеката са сложенијим подтекстом, с компликованијим значењем: доказао је колико може да буде апсурдно наше свакодневно искуство; избрисао је разлику између свакидашњег и фантастичног, између баналног и надреалног; показао је да је комично форма необичног. И сâм Јонеско, који је у почетку доста допринео да та сцена буде што једноставније протумачена, доцније је указао на могућност и једне овакве сложеније интерпретације. У светлости таквог приступа, и разноврсне коинциденције које у тој сцени сустижу једна другу, као уосталом и читава *радња* »Ћелаве певачице«, стичу једно друкчије, дубље значење: укузују нам се као инструмент помоћу кога је Јонеско пренео у конкретан сценски облик читав комплекс својих сложених филозофско-драматуршких идеја. Или, прецизније говорећи, тек помоћу тог ланца неочекиваних коинциденција, и то је оно најважније што произлази из једног оваквог тумачења, Јонеско је у стању да одреди променљив, несигуран идентитет својих јунака, да се приближи објашњењу суштине људске егзистенције.

За Јонеска егзистенција нема рационалног, логичког оправдања. Она је дата унапред, она се реализује у чудном простору где су престали да важе закони логике и психологије, где је могућност да дође до најразноврснијих коинциденција практично неограничена. Ток који ће егзистенција имати уопште се не може предвидети, јер је она у принципу нешто тајанствено, необјашњиво; увек садржи и једно изненађујуће својство. Код Јонеска зато не постаје чак ни драмске личности, које би, бар као у Пиранделовом позоришту, оличавале извесне интелектуалне суштине: пред нама су фигуре потпуно неспособне да акумулирају континуирано, логичко искуство; то су обичне сенке у чијем су се материјалном телу нашла случајно заточена нека неповезана стања егзистенције; то су драмска лица чији су обриси час јасно разговетни, час обавијени непрозирним мраком; чије се судбине непрестано фузионишу, мењају, дефинишу увек из почетка.

Чувена сцена између господина и госпође Мартин, која иначе заслужује да заузме почасно место у једној имагинарној антологији апсурда, одлично илуструје начин на који Јонескови јунаци стичу свој идентитет. Док служавка најављује Смитовима да су им Мартинови дошли у посету, сасвим је јасно да су ови потоњи супружници. Но чим се Мартинови појаве на позорници, долази до парадоксалног, шоовског обрта са замршеним значењем. Та епизода заслужује да буде овде наведена:

> Г. Мартин: Извините, госпођо, ако се не варам, негде смо се већ срели.

Гђа Мартин: И мени се, господине, чини да сам вас већ негде видела.

Г. Мартин: Да вас нисам видео случајно у Манчестеру, госпођо?

Гђа Мартин: То је лако могуће. Ја сам родом из Манчестера! Али се не сећам добро, господине, не бих могла рећи да сам вас тамо видела или нисам!

Г. Мартин: Боже мој како је то чудно. И ја сам пореклом из Манчестера, госпођо.

Гђа Мартин: Како је то чудно.

Г. Мартин: Како је то чудно ... Само ја сам, госпођо, напустио Манчестер пре отприлике пет недеља.

Гђа Мартин: Како је то чудно! Каква необична подударност! И ја сам, господине, напустила Манчестер пре пет недеља, отприлике .
Г. Мартин: Ухватио сам воз у тридесет минута прошло осам, који стиже у Лондон у четврт пре пет, госпођо.

Гђа Мартин: Како је то чудно! Како је то необично! Каква подударност И ја сам ухватила тај исти воз, господине!

Г. Мартин: Боже мој, како је то чудно, можда смо се чак, госпођо, и видели у возу?

Гђа Мартин: То је лако могуће, то није искључено, то се држи, и најзад што да не! ... Али ја се тога уопште не сећам, господине!

У даљем току разговора, Мартинови констатују да су у возу седели једно наспрам другог, као и то да су за време путовања ступали у контакт на разне начине. Збуњује их нешто друго:

Г. Мартин: Откад сам дошао у Лондон, станујем у улици Бромфилд, драга госпођо.

Гђа Мартин: Како је то чудно, како је то необично. И ја од свог доласка станујем у улици Бромфилд, драги господине.

Г. Мартин: Како је то чудно, али онда, можда смо се срели у улици Бромфилд, драга госпођо.

Гђа Мартин: Како је то чудно, како је то необично! То је лако могуће, најзад. Али ја се тога не сећам, драги господине.

С тим обртом драмска напетост се приближава врхунцу када ће Мартинови морати да открију свој прави идентитет:

Г. Мартин: Ја станујем у броју 19, драга госпођо.

ГЂА МАРТИН: Како је то чудно, и ја станујем у броју 19, драги господине.

Г. МАРТИН: Па онда, па онда, па онда, па онда, па онда, ми смо се можда видели у тој кући, драга госпођо.

ГЂА МАРТИН: То је лако могуће, али се тога не сећам, драги господине.
Г. МАРТИН: Мој стан је на петом спрату, стан број 8, драга госпођо.

ГЂА МАРТИН: Како је то чудно, боже мој, како је то чудно! И каква подударност! И ја станујем на петом спрату, у стану број 8, драги господине.

Затим следи детаљан опис стана, собе, па чак и постеље, свих места где су се можда срели господин и госпођа Мартин. Ипак, све је још прекривено велом тајне. А онда у њихов дијалог пробија сентименталан тон, нота нечег дубоко личног. То је једна врста емоционалног шока, који води до коначног препознавања:

Г. МАРТИН: Ја имам ћерчицу, малу ћерчицу, она станује са мном, драга госпођо. Има две године, плава је, једно око јој је бело, а друго црвено, лепа је, зове се Алиса, драга госпођо.

ГЂА МАРТИН: Каква чудна подударност! И ја имам ћерчицу, две јој је године, има једно око бело, а друго црвено, врло је лепа и зове се такође Алиса, драги господине.

Г. МАРТИН: Како је то чудно, и каква подударност! И необично! То је можда иста девојчица, драга госпођо!

ГЂА МАРТИН: Како је то чудно! То је лако могуће, драги господине.
Дуго ћутање ... Сат откуцава двадесет девет откуцаја.

Г. МАРТИН /*пошто је дуго размишљао, диже се лагано, и не журећи се, упути се госпођи Мартин, која, изненађена свечаним изгледом господина Мартина, и сама устаје, сасвим лагано; господин Мартин има исти шкрти, једнолични глас и говори мало певајући*/: Онда, драга госпођо, мислим да нема сумње, већ смо се раније видели и ви сте моја рођена жена ... Елизабета, опет сам те нашао!

ГЂА МАРТИН /*Прилази господину Мартину не журећи се. Пољубе се безизразно. Сат откуцава један врло гласан откуцај. Откуцај треба да је тако гласан да гледаоци подскоче. Супрузи Мартин га не чују.*/: Доналде, то си ти, дарлинг!

Иако тај магловити, двосмислени призор очигледно говори о неком тајанственом, коначном неспоразуму, о човековој трагичној изгубљености у сивилу баналне свакидашњице, на први поглед може да се учини да је Јонеско у њему само бриљантно пародирао једну типичну сцену препознавања из неке викторијанске мелодраме, комада који несумњиво припадају булеварском позоришту. Али структура и значење те епизоде су много сложенији. И она обухвата серију коинциденција чију филозофску и драматуршку функцију не смемо упрошћено протумачити, јер се уз њихову помоћ одређује шта је човек, али и суштаственије дефинише људска судбина. Укратко, тек кад дешифрујемо Јонесков драматуршки поступак у том кључно важном призору, моћи ћемо да утврдимо о чему је реч у »Ћелавој певачици«.

Филозофско значење тог поступка је лако докучити: Јонеско уводи у »Ћелаву певачицу« низ коинциденција зато што жели да покаже да ми у животу, супротно веровању детерминистичке логике XIX века, углавном поступамо алогично, контрадикторно, често сасвим непредвидљиво. С друге стране, и то је оно што нам објашњава драматуршку суштину те нове драмске процедуре, Јонеско поставља људску фигуру у сплет фантастичних коинциденција и због тога што жели да она буде и конкретна и мистериозна, зато што верује да ће тиме постићи да феномен егзистенције описан у драми има замршеност и комплексност као и у стварном животу, или чак и у неким делима великих европских класика, а очигледно нема у савременим реалистичким комадима.

Сада треба да видимо зашто драмска лица у »Ћелавој певачици« могу да стекну грађански и психолошки идентитет, па чак и судбину, тек пошто речима именују све важније чињенице из свог живота, мада се са сигурношћу може претпоставити да су им оне и одраније добро познате.

На то питање нећемо моћи да одговоримо све док не утврдимо шта у суштини карактерише фигуре са којима Јонеско оперише у овом комаду. То је, рекло би се, један примаран *нагон за брбљањем*, сличан оном који има свако дете пре него што успе да изгради сопствени артикулисани говор. Ти ликови не дефинишу себе ни акцијом, ни емоцијама, ни размишљањем; они се *самокреирају* помоћу речи које непрекидно изговарају; штавише, стиче се утисак да би Јонескови јунаци тренутно престали да постоје кад би им којим случајем изненада пресахнула залиха речи; они су потрошни, фрагилни замајци помоћу којих се речи утискују у свест публике, чак су слични старим, расходованим грамофонима на којима се плоче окрећу у месту бесконачно репродукујући исту реч или исти тон. Заправо, код Јонеска је стављен знак једнакости између језика и егзистенције: људи постоје зато што говоре, а говоре да би постојали. Језик је, дакле, стекао улогу чујног чина, постао је директан гест кроз који се реализује човеково постојање.

Јонеско, значи, донекле следи и Аристотелово схватање драме. Већ смо показали да је у »Ћелавој певачици« језик преузео улогу основне радње; да је у том комаду дијалог стао и на место приче у чијим оквирима се дефинишу егзистенција и судбина људи које представљају драмска лица. Та радња је подржавана језиком који има обележје чујног чина, речима које се трансформишу у опипљиве, готово телесне гестове. Ту тезу лако ћемо доказати анализом финала »Ћелаве певачице«. У претходним сценама »Ћелаве певачице«, као што је одавно утврђено, Јонеско нам показује људе који живе усред света у којем су решени сви материјални проблеми. Они нису ни гладни, ни болесни, ни несрећни из неких метафизичких узрока; они немају ни било каквих свесних жеља. Њих једино притиска досада, али више у виду нејасног осећања, које их постепено доводи у стање карактеристичне душевне напетости, до нечег што подсећа на изненадну потмулу емоционалну експлозију. Но пошто се егзистенција, или, још прецизније, радња у којој суделују, тих људи исцрпљује у говорењу без престанка, они су принуђени да чак и тада реагују само речима. И зато је у финалу »Ћелаве певачице« избрисана свака разлика између речи и геста: језик је употребљен као нека врста батине или тупог физичког оруђа који напада публику правим баражом привидно сасвим бесмислених звукова. Погледајмо како то изгледа:

Гђа Смит: Пацови немају папке, папци немају пацове.

Гђа Мартин: Не пипај ми папучу.

Г. Мартин: Папучу не дирни.

Г. Смит: Дирни муху, немирни духу.

Гђа Мартин: Муха се миче.

Гђа Смит: Мичи ти маче.

Г. Мартин: А маче мухоловку, а маче мухоловку.

Г. Смит: Оловку ловачку.

Гђа Мартин: Ловачка прича.

Гђа Смит: Прича као чича.

Г. Мартин: Прича као кола.

Г. Смит: Као свети Никола.

Гђа Мартин: Никола светац дира ми метак.

Гђа Смит: Не пипајте, сломљен је.

На врхунцу свађе, у пароксизму који их је обузео, ти чудни људи не доживљавају више ни те простопроширене реченице као ударце. Они

морају да измисле нешто друго, нешто суровије, нешто много болније: и зато бацају једни другима у лице прво речи и слогове, а потом и само слова:

Г. Мартин: Сили!

Г. Смит: Придом!

Гђа Мартин, г. Смит: Франсоа!

Гђа Смит, г. Мартин: Копе!

Гђа Мартин, г. Смит: Копе Сили!

Гђа Смит, г. Мартин: Придом Франсоа!

Гђа Мартин: Глагољивци, глагољиви, глагољивци глагољиви.

Г. Мартин: Марица, лонца тртица.

Гђа Смит: Кришнамурти, Кришнамурти, Кришнамурти!

Г. Смит: Папа ће да скапа! Папа нема капу, капа има папу.

Гђа Мартин: Базар, Балзак, Базен.

Г. Мартин: Лакома, ликовна, лукава.

Г. Смит: А, е, и, о, у, а, е, и, о, у, а, е, и, о, у.

Гђа Мартин: Бе, це, де, еф, ге, ех, ем, ен, пе, ер, ес, те, ве, иус, цет.

Г. Мартин: Лук с водом, млеко с луком.

Гђа Смит /*подражавајући воз*/: Теф, теф, теф, теф, теф, теф, теф, теф, теф.

Г. Смит: Није

Гђа Мартин: ... то

Г. Мартин: о ...

Гђа Смит: ... нуда

Г. Смит: Већ

Гђа Мартин: је

Г. Мартин: о ...

Гђа Смит: ... вуда.

Сви заједно, на врхунцу беса урлају једно другом у уши. Светлост се гаси. У мраку се чује у све бржем ритму.

Сцену, као што се види из овог одломка, напослетку узурпирају звучни гестови, речи које попут камења или мртвих небеских тела падају са замраченог, накострешеног свода на избезумљене људе: језик је постао материјалан, свемоћан фактор, што тиранише, троши људска бића која је нешто пре тога креирао.

Али тиме још нисмо објаснили праву природу Јонесковог језика, а ни његову драмску суштину. Тек кад се подсетимо какав значај придаје Јонеско фантазији у обликовању људског сазнања, моћи ћемо да то учинимо у извесној мери. Имагинација је, сматра Јонеско, основни метод сазнања: све што је имагинарно – истинито је; или, друкчије, ништа није истинито – док не постане имагинарно. За Јонеска је, као уосталном и за многе савремене лингвисте и историчаре културе, наш основни свет у ствари вербални свет. Његово становиште постаје прихватљивије кад схватимо да наша уобразиља без речи не би могла да памти различите објекте, њихове узајамне, сложене везе, кад констатујемо да је оно што је далеко од језика далеко и од ума. У корену Јонесковог језика, с друге стране, присутна је и идеја о суспстанцијалној истоветности речи и ствари, нешто од онога што код примитивних народа доводи до магије бајалица. Као што љубитељи природе, како нас подсећа Сапир, често не осећају да су остварили истински додир са њом све док не науче називе разних врста цвећа и дрвећа, док не овладају терминологијом која тај свет некако магијски изражава, тако се и у Јонесковим јунацима живот утврђује тек пошто успеју да све што им се догађа актуализују, симболички именују помоћу одговарајућег, маштарског језика сличног аутистичком говору деце у којем доминира тежња да се граде асоцијације око података чије присуство у стварности није практично утврђено, где се бркају насумице сабрани утисци и гомилају аналогије који би свако *зрелије* искуство одбацило. Отуда речи које су намењене искључиво комуницирању чине тек другоразредни, неважан слој Јонесковог драмског дијалога.

Има ли та процедура, та ситуација усред које стоје људи чија се егзистенција и судбина реализују једино у брбљању, икакво скривеније, шире, метафорично значење? Има. Јонеско нам помоћу ње много директније него Шо и Пирандело, а то значи и поступком знатно ближим суштини позоришта, приказује трагикомедију модерног човека, који је осуђен да стално рационализује своју ситуацију у једном космосу без ефикасне санкције, трагикомедију неуспелог покушаја да се помоћу интелекта преовлада контрадикторност људске ситуације, која је у исти мах и ужасавајуће стварна, зато што је физички конкретна, и неиздржљиво мистериозна, утолико што је производ слепе игре случаја, фактора чију судбинску испреплетеност чак и не наслућујемо, силâ које никад нећемо успети да идентификујемо. У »Ћелавој певачици«, према томе, језик се појављује и у улози необичног огледала у коме се рефлектује лик модерног човека, суштина његове ситуације. Доследан свом непријатељском ставу према каузалистичком детерминизму XIX столећа, Јонеско посредством језика, који веома личи на онај свакодневни, а у ствари је напрегнут преко својих природних граница, дислоциран, изврнут наглавачке,

формира пред нама нешто налик на огледало чије се бесконачно сићушне, идеално сливене површине састоје од различитих аномалија, многобројних анахронизама, бесмислених асоцијација, лажних силогизама, нетачних података о физичком свету, секвенци *non sequitures*, дедукција и индукција које су се одвојиле од матријалних чињеница. То огледало враћа публици једну слику света, чак и читавог универзума, која је у опреци и с традиционалним схватањима и у складу с оним што чини основни метафизички напон модерне епохе. У Јонесковом огледалу се одсликава лик човека чија се трагедија деформисала у фарсу: одраз обичног човека наше технолошке цивилизације, који је, пошто нема ни чврст морал ни развијене духовне потребе, дефинитивно изашао из пакленог круга трагичног ритма радње – код Пирандела је он зато што још страда заточен у његовом другом стадијуму – у царство слободе, једине слободе могуће у данашњем свету: из царства у коме владају класичне трагичне детерминације у царство где ће га неминовно смрвити разорна тежина материјалног света – обесмишљене речи, фетишизирани предмети, апсурдна смрт. У таквом контексту, природно, и слика грађанског салона, који се налази у распадању, стиче дубље, симболичко значење: појављује се као рефлекс једног универзума у кошмару, или, како би Јонеско рекао, преобража се у микрокосмос у којем се понавља представа о једном распадајућем макрокосмосу где је избрисана граница између живота и ништавила, стварности и фантазије, зла и добра. За Јонеска је, дакле, тај салон што ишчезава у експлозији она физичка и метафизичка сцена људског живота коју тежи да створи свако значајно, аутентично позориште. На тој сцени, коју преплављују коинциденције, фантазија и аутистички говор, форма и ритам нису тако отворено наметнути радњи као у Пиранделовом позоришту. Зато је код Јонеска бар један од облика актуализације радње у драми – језички чинилац – опет постао у неку руку стваран по себи.

Та процедура, и таква каква је, отвара савременом позоришту нов, витално важан пут, могућност да поново постане бар донекле способно да формулише глобалне метафоре о људском животу, нешто налик на оне изукрштане сплетове аналогија помоћу којих је антички театар изражавао замршеност стварног света, људску ситуацију која је у исто време и конкретна и мистериозна. И због тога је Јонескова авантура толико значајна: она је и капиталан исход подухвата у које су се упустили драматичари какви су били Шо или Пирандело, али је и још драгоценије полазиште за нове истраживаче у области драмске форме.

Мада веома драгоцено, то откриће је дуго остало без одјека у позоришту нашег времена: нешто зато што је његов смисао било тешко докучити на самим представама; нешто због тога што се оно, уситњено, чак маскирано, појављивало и у низу других комада париске авангардне

школе из педесетих година. У основи, пресуђивало је баш ово друго: тај проналазак је пласиран у оквиру драмске структуре, која се убрзо дегенерисала, изродила у специфичан продужетак литерарног позоришта XIX века, театра коме је страна свака директност у приказивању људске ситуације, који не рачуна с тим да делује и на предрационалну основу гледаочевог бића. Шта се заправо тада догодило?

Средином шесте деценије постало је јасно да дотадашња авангардна истраживања више не омогућавају даљи развој позоришта, повратак његовој заборављеној суштини. Уместо тога, како се испоставило, једна већ одавно формирана поставангардна конвенција почела је да замара публику. Таква је судбина проналазача: оно што нам је још колико јуче личило на продор у подручје непознатог, што нас је узбуђивало својим тајанством, што је имало истинску социјалну функцију, постепено се изродило у окамењену, конвенционалну формулу, истрошену многим понављањима.

Та конвенција се темељила на максималном заоштравању захтева, својственог, како смо већ утврдили, и другим значајним позориштима у историји, да сцена мора бити простор где се приказују и појединачан животни случај и човекова ситуација у целини. Ко је желео да ствара у тим оквирима требало је да пронађе, а потом и да третира драмску ситуацију, која има, као што је то већ био случај и у симболистичком позоришту на коме су се учили и париски авангардисти, поред оног буквалног, очигледног значења, и ширу, метафоричку димензију. У »Годоу«, где је стриктно примењен аксиоматски начин мишљења, Бекету је, рецимо, пошло за руком да третира једну такву ситуацију. Он је, полазећи и од искуства појединца, чија се ишчекивања и наде готово никад не остварују, и од искуства епохе, у којој су вођена два светска рата с узалудном жељом да завлада свеопшти мир, а друштва често мењана револуцијама да би после тога била још гора, употребио кружну драмску структуру, без експозиције, заплета и расплета, у којој се четворица брбљивих кловнова увек изнова враћају у почетну животну позицију, да потврди и прикаже аксиоматску премису да је живот само апсурдно чекање недолазећег. Али, кад је тај начин писања дефинитивно превагнуо, а мало затим дошло и до мутација у сензибилитету публике, имитатори, који нису схватали у чему је суштина те наступајуће промене, као и сами проналазачи, који нису имали више шта да проналазе, почели су да злоупотребљавају ту нову драмску форму, да се поигравају њеним формалним елементима, да заборављају да би она требало да производи драмску напетост тиме што пружа дубока сазнања о човеку, о животу, о свету. И тако је, напослетку, дошло до разноврсних мистификација у позоришту, које су угушиле стваралачку негацију традиционалног у име произвођења нечег

новог и битног. У исто време, испод бизарне спољне опне тог поступка с лакоћом су се могли открити садржаји некадашњег литерарно-психолошког театра, па чак и вешто прерушени пандани оног што се у мелодрамском позоришту прошлог столећа звало *tricheries* и *scénes à faire*, то јест очекивани трикови и сцене које треба остварити да би се гледаоцу наметнуо утисак о апсурдности света, о немогућности комуникације између људи у њему. Та поставангардна конвенција, базирана на некој врсти модификоване надреалистичке технике, коришћена је са жељом да буде ипак и разумљива, при чему је често онемогућавано споразумевање с публиком на рационалном нивоу, што је представљало неразрешиву контрадикцију. А још горе је што је та процедура одузимала позоришту сваку поетску и филозофску дубину, што је симболистичка стилизација стала на место поезије, а иронија преузела функцију филозофије.

Такав поступак је постепено ушао у све поре савременог позоришта. Истањен, преко сваке мере шаблонизиран, он се појавио и у различитим врстама модерног реалистичког театра тако да више готово да и није било представе у којој се нису хаотично укрштали рационално и ирационално, психолошко и стилизовано, банално и бизарно, традиционално и модерно. У том тренутку, та процедура је изгубила сваку сврху, дегенерисала се у пуки маниризам. Ипак, најгоре је било то што је тако затрпан, макар само и привремено, траг на који је Јонеско указао још у »Ћелавој певачици«: заборављено је да реч, један од најважнијих облика актуализације радње у драми, може да буде и гест, да дејствује и изван разрађеног литерарног контекста.

Тада су се многи упитали где треба потражити излаз. Неки су покушали да га пронађу у документарном позоришту; други су окушали срећу с политичким театром. И једни и други су имали мало успеха: њихово позориште је живело колико и директна провокација која га је подстакла и произвела; губило је ефект чим га померите из његове природне средине, уколико публику не интересује идеја помоћу које је драмски писац мислио да може да изрази суштину живота.

Једна друга традиција се потом показала делотворнијом и успела је да удахне виталне импулсе позоришту у другој половини XX столећа. Некако у време кад је исцрпеност париске авангарде постала очигледна, у Сједињеним Државама су се појавили драматичари, који су, подстакнути оним што се око њих догађало у театру, унели у позориште неке драгоцене новине. Они су, у духу америчке традиције, која је одувек у први план истицала глумца, почели да пишу комаде које не можемо потпуно да доживимо све док их не видимо на сцени. Шизгал је био најзначајнији међу њима.

Док читамо, на пример, његове кратке комаде »Тигар« и »Дактилографи«, они нам онако очишћени од поезије и филозофије, привидно лишени сваке претензије да изразе оно што је битно и универзално у људској ситуацији, личе, и сваки за себе, и узети у целини, на бизарну, хумором обојену парафразу типичне америчке савремене реалистичке драме у којој је са сентименталном болећивошћу приказана свакодневница човека из масе у данашњем друштву. На сцени, међутим, ти комади изгледају комплекснији и знатно дубљи, чак садрже и очигледан поетски квалитет. То долази отуда што се Шизгал обраћа директније од ијединог другог писца из тог раздобља ономе што се у англосаксонској критици подразумева под термином *histrionic sensibility*.

Шизгал тежи да активира примитиван облик наше осећајности, способност да се непосредно уживимо у радњу и изван психолошког или етичког контекста у којем је аутор развија, слично као што и уво слуша музику: активирање тог сензибилитета у гледаоцу одређује и природу његовог доживљаја у позоришту. Амерички драматичар у оба случаја изводи на позорницу по два јунака да би их посматрао у тренуцима њиховог реаговања на свакидашње животне ситуације, на понашање других лица, на туђе судбине. Сваки од тих ликова мимички подражава радње оног другог да би му се прилагодио, да би ступио у контакт с њим; импровизује у оквиру задате ситуације, понаша се као нека врста живог огледала у коме се рефлектује, уоквирује и прелама понашање његовог партнера. Иако је у таквом приказивању ликова садржано нешто и од задовољства које сваки уметник осећа у контемплацији над уметничком формом, то је у основи ипак само начин да човек, онај што оживљава лик на сцени, али и онај ко уживљен у драмска збивања седи у гледалишту, преко перцепције оног што је у радњи мимичко постепено открива потенцијал свог бића и стварне димензије света у којем живи.

Човек је код Шизгала исмејан и поражен. Но важније од тога је што он у једном случају бива идентификован као роб друштва које систематски гуши сваку манифестацију аутентичне људскости, а у другом је приказан као сулуди пророк чија се метафизичка побуна окончава једним биолошким чином; још важније је што те јунаке затичемо у безброј тихих, бесомучних, озарених или тужних тренутака, који, узети заједно, описују једну радњу с распоном и извесним поетским смислом, наговештавају целокупну човекову ситуацију утолико уколико га приказују и као рационално објашњиво и као ирационално, загонетно створење. Шизгал је написао своје комаде за изузетно добре, интелигентне, сензитивне глумце, који су у стању да покажу да су облик и понашање њиховог тела једина *душа* коју имају, једина *прича* у коју су одиста уплетени; за глумце који се у потпуности поистовећују с јединим материјалом који

им стоји на располагању, са својим телом, уз чију помоћ откривају и личне атрибуте, и атрибуте ликова које играју, и атрибуте сцене на којој се они уобличавају, а посредно и атрибуте стварног света који нас окружује; они су, дакле, чинили оно исто што и деца док уче да ходају или мачићи који кроз игру са мајком савлађују тајну лова на мишеве. Тиме су, а да то није ни примећено, били постављени темељи новина што ће их нешто касније унети у модерно позориште њујоршки Ливинг театар.

Шизгал није наишао ни на какав отпор. Једноставно зато што је понудио нешто на изглед врло старо: једну варијанту чеховљевске трагикомедије; добро написан комад за глумце од крви и меса. Али, Шизгалово откриће, које у основи није значило ништа друго до поновно изношење на светлост позорнице заборављеног искуства позоришта, изазвало је огорчење публике, па и већег дела критике, чим су га ливинговци повезали с темељном критиком друштва, односа који владају у класном друштву. Од самог почетка, Ливинг театар је артикулисао и видове модерног сензибилитета о којима већина од нас још мисли као о облицима ексцесног понашања, а никако не види у њима и одјек једне нове духовне, уметничке револуције која унеколико смера и да измени данашње америчко друштво, а самим тим и светски поредак у целини. И то је био један од повода отпору који су ливинговци изазвали својим схватањем позоришта. С друге стране, морамо имати у виду да позориште данас може да рачуна само или са аудиторијумом наклоњеним реалистичком позоришту XIX века, или са публиком која је инфицирана настојањима дојучерашње авангарде да се нагризу и разоре конвенције баш тог театра. Та публика, и ту треба тражити праве корене њеном отпору, бар кад су у питању естетски разлози, унапред је одбијала сваку корениту ревизију свог укуса, и ко је игнорисао ту чињеницу, а Ливинг театар је то чинио, ризиковао је да буде осуђен пре него што успе да нам наметне друкчије схватање позоришта. У чему се оно састојало?

Ливинг театар, чији су *spiritus movens* били Џулијан Бек и Џудит Малина, двоје изврсних редитеља, одличних кореографа и сугестивних глумаца, инстиктивно је настојао да у нашим данима створи театар који ће бити пандан великом античком позоришту подражавања радње. Зато је то позориште, као и сви који су га доцније следили, често и бирало да приказује комаде као што је Брехтова адаптација Софоклове »Антигоне«, где се с древним митским искуством преплићу и дивна драмска поезија и марксистички поглед на свет. У том избору увек је имало извесног удеала и то што су интенције уметника из Ливинг театра биле и политичке, и поетске, и позоришне природе: они су у исто време желели и да критикују тренутну организацију друштва којем су припадали, и да нам помоћу реформисаног позоришта пружају битна сазнања о човеку,

о животу, о свету: тачније речено, они су настављали и Брехтов експеримент и настојали да уз помоћ античких узора театар врате његовој заборављеној суштини.

Има доста основа да се мисли да су приступ Џулијана Бека и Џудит Малине инспирисала открића до којих је дошла модерна литерарна критика у својим истраживањима о природи језика, а која је Јонеско практично доказао у »Ћелавој певачици«, том ремек-делу некадашње авангарде. У најмању руку, извесно је да је Ливинг театар те проналаске експлоатисао у једном изокренутом виду. Уместо, како би рекао Блекмар, да схвати *језик као гест*, та трупа је преобразила гестове, гримасе, крике, па и само дисање, у основно средство позоришне комуникације, у позоришни језик помоћу којег глумац може да се обрати нашем првобитном позоришном сензибилитету, оном што постоји у нама пре свих накнадних рационализација. Док у традиционалном театру, као и у авангардном позоришту из педесетих година, речи стоје усред подупируће структуре приче, често врло редуковане или сасвим модификоване, и ликова, каткад сасвим истањених, па и у потпуности деструираних, код ливинговаца ту подлогу образује нешто што подсећа на избледеле архетипске слике, које су евоциране тим новим, конкретним позоришним *језиком*, одговарајућом симболичком организацијом простора сцене, игром у којој има нечег од оргијских, екстатичних древних ритуала. Суштина промене била је у томе да то сложено контрапунктско укрштање дијалога, који је повремечо обликован тако да доводи до инкантације, и те измењене подупируће структуре, која је сама по себи магична, оживи на мрежи која се простире испод рационалне опне нашег ума архаичне представе у којима је конзервисано колективно-подсвесно искуство људског рода.

Један пример. Када су желели, рецимо, да се гледалац згрози над присуством убилачког инстинкта у себи, а и то је била једна од тенденција овог театра који је тежио да удахне критичку свест својој публици, ливинговци су у представи »Антигоне« оживљавали призор у којем неколико глумаца као у каквом примитивном позоришту или мистичном ритуалном обреду узимају улоге злокобних птичурина што комадају Полиниково тело; у основи, они су користили наше спонтано идентификовање с агресивним физичким покретом људског тела да би у сваком од нас активирали заборављено, атавистичко, ханибалско искуство, и да би га одмах затим поставили у драматичан конфликт с нашом хуманом свешћу, којој нас је призивала интервенција хора.

Истовремено, помоћу улоге коју су у представи додељивали хору, и то је оно што је највише фасцинирало, Ливинг театар је успевао да нам прикаже са̂м супстрат човекове драме. Хор је често био сведен на само једног глумца, једно лице обасјано неком божанском светлошћу, које је,

пошто се за часак издвоји из збивања, у патетичнијем али и смиренијем тону коментарисало радњу на сцени. У тим тренуцима се неодољиво наметао утисак да се из поретка мрака не издваја обичан човек, сенка наше прашине, већ да се с дна пакла диже сама људска савест да би, пре него што неповратно потоне у вртлогу зла, осветлила за момент таму људске ноћи.

Слика човекове ситуације, коју нам је пружао Ливинг театар, у исто време је била и физички конкретна, дакле необично јасна, и тајанствена до непрозирности, као што је то уосталом и свака егзистенција. Да би нам дочарало једну такву слику, ово необично позориште се служило драматуршком формулом, која је, мада и модерна, у суштини и блиска Аристотелу: у њему је једна врховна радња – сукоб између духовног и материјалног, нагонског и свесног, атавистичког и хуманог, колективног и индивидуалног – подражавана помоћу директних, конкретних првобитних појединачних радњи, које су, баш зато што је у стању да их изведе свако људско тело, дејствовале снажно на имагинацију гледалаца, стварајући у њима утисак да им се чула некако продужују да би обухватила и оно што је надразумско и оностранo.

Иза те формуле с лакоћом откривамо настојање да се усаврши антипсихолошко позориште наше епохе, да се још радикалније порекне сваки значај атрибутима књижевног театра XIX столећа. У тој драмској форми су литерарни елементи у принципу замењени позоришним: дијалошко се повлачи пред телесним, пред сценичним; пред публику се, уместо логичне, континуиране приче с експозицијом, заплетом и расплетом, износи дефабулизована прича, у ствари се гради лајтмотивски или симболично повезана драмска структура, која има потенцирану физичку очигледност. Из тога што је у средиште интересовања публике опет у неку руку доведена прича, брзоплетији међу нама могу олако закључити да је нова авангарда учинила корак унатраг у односу на ону претходну. Тај приговор отпада чим увидимо да је прича у овом случају сасвим друкчије схваћена него у традиционалном књижевном позоришту: као подражавање једне врховне радње, која је, зато што се материјализује у карактеристичним, конкретним, појединачним телесним радњама, зато што су све ове потоње у дубокој аналошкој вези с оном главном, у стању да верно опише у чему би могла бити у овом кругу цивилизације препозната суштина људске ситуације. А тиме је и свака од тих појединачних радњи, у којима је на неки начин увек рекапитулирана и врховна радња, поново стекла изгубљену самосталност, онај *реализам* који је имао сваки облик актуализације радње у античкој драми, у античком позоришту.

Индекс имена

А

Адамов, Артур (Arthur Adamov) 19
Алексић, Милосав – Мија 57
Алексић, Слободанка 77
Андрејев, Леонид Николајевич 132
Андрић, Миодраг 78
Андрић, Радмила 72, 73
Ануј, Жан (Jean Anouilh) 13
Аристотел 23, 99, 136, 137, 164, 173
Атлагић, Ангелина 114

Б

Бабељ, Исак 90, 91, 92
Банићевић, Петар 72, 73
Бањац, Мира 96
Барић, Срђан 41
Бек, Џулијан (Julian Beck) 172
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 12, 13, 14, 15, 19, 32, 33, 102, 132, 169
Бекјарев, Иван 89, 92
Беловић, Мирослав 26, 43, 65, 66, 67, 88, 89
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 150, 156
Берк, Кенет (Kenneth Burke) 138
Беркли, Џорџ (George Berkeley) 37
Бешић, Слободан 105
Бихнер, Георг (Georg Büchner) 25, 26, 106
Блекмар, Ричард (Richard Blackmur) 137, 172
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 109
Божовић, Петар 78
Бојанић, Драгомир – Гидра 39
Бојковић, Светлана 92, 121
Болт, Роберт (Robert Bolt) 39, 40, 41
Бонд, Едвард (Edward Bond) 59, 60, 61, 62
Боурек, Златко 107, 108
Боци, Босиљка 49
Брајовић, Војислав 102, 108, 111, 114, 124
Браћа Вранешевић 108, 109
Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 15, 16, 17, 77, 108, 109, 146, 151, 152, 153, 154, 157, 172
Бије, Ежен (Eugene Brieux) 147, 148
Брук, Питер (Peter Brook) 18, 24, 32, 34, 35, 36
Булгаков, Михаил Афанасјевич 73, 74, 83
Бутковић, Милутин 84

В

Вајда, Анџеј (Andrzej Wajda) 115, 116
Вајс, Петер (Peter Weiss) 44, 45, 46
Валентино, Рудолф (Rudolph Valentino) 88
Ведекинд, Франк (Frank Wedekind) 104
Вилијамс, Тенеси (Tennessee Williams) 9, 10, 11
Верлен, Пол (Paul Verlaine) 30
Виткаци, Станислав Игњаци Виткјевич (Stanislaw Ignacy Witkiewicz Witkacy) 94, 95, 96
Вранешевић, Предраг 109
Вртипрашки, Васа 82
Вукојичић, Мирјана 111
Вучковић, Тамара 117

Г

Гете, Јохан Волфганг Goethe) 97, 99, 135, 136
Гитри, Тајрон (Tyrone Guitry) 79
Глоговац, Небојша 124
Гоја и Лусијентес, Франсиско Хозе (Fran cisco José Goya y Lucientes) 59
Гојковић, Катарина 126
Голумбовски, Душан 64
Гомбрович, Витолд (Witold Gombrowicz) 63, 64, 65
Горки, Максим 110, 112, 132, 141, 142
Гротовски, Јежи (Jerzy Grotowski) 61
Гутовић, Милан 69, 92, 93, 102, 108

Д

Д' Амико, Силвио (Silvio D'Amico) 80
Дакић, Маша 130
Данте, Алигијери (Alighieri Dante) 36, 66, 158
Дворжак, Антоњин (Antonín Dvorák) 37
Дедић, Мија 10, 16,
Денић, Миомир 41
Дечермић, Стојан 38, 39
Дидро, Дени (Denis Diderot) 98
Дикас, Исидор, гроф Лотреамон (Isidore Ducasse, comte de Lautréamont) 30
Димитријевић, Маја 38, 67, 111

Диренмат, Фридрих (Friedrich Dürrenmatt) 21, 22, 23, 24, 86, 87
Достојевски, Фјодор Михајлович 55, 56, 57, 65, 66, 67, 115, 116, 117, 127
Драшкић, Љубомир 32, 75, 83, 84, 85, 120
Драшковић, Боро 51, 53, 54, 55
Држић, Марин 88, 89, 128, 130

Ђ

Ђокић, Јелена 133
Ђукић, Варја 111
Ђурић, Слободан 89
Ђуричин, Радмила 69
Ђуричко, Никола 126, 133

Е

Еврипид 119
Ејдус, Предраг 116, 129, 131
Елизабета I, енглеска краљица 119
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 51, 134, 150
Есриг, Давид (David Esrig) 122

Ж

Жари, Алфред (Alfred Jarry) 30, 31, 60
Жене, Жан (Jean Genet) 47, 48, 49
Жигон, Стево 26, 51, 52
Жутић, Катарина 124
Жутић, Милош 56, 81, 102, 108, 111, 114

З

Зарић, Грослав 123
Зекић, Локица 108
Зечевић, Ксенија 112, 117
Зоговић, Бранимир 78

И

Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 147
Иго, Виктор (Victor Hugo) 140
Игњатовић, Кристина 130

Ј

Јанићијевић, Сима 11, 64
Јанкетић, Михаило – Миша 59, 66, 67, 89, 103
Јароцки, Јежи (Jerzy Jarocki) 90, 91, 92
Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 30
Јелисић, Ђорђе 62
Јерковић, Богдан 64, 65
Јовановић, Арса 40, 55, 57, 61
Јовановић, Божана 41, 120
Јовановић, Љубиша 26, 27, 43, 55, 57
Јоковић, Мирјана 110
Јонеско, Ежен (Eugene Ionesco) 19, 20, 33, 34, 70, 82, 102, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 31, 144

К

Калдерон де ла Барка, Педро (Pedro Calderón de la Barca) 37, 38, 39, 113
Ками, Албер (Albert Camus) 55, 56
Кант, Имануел (Immanuel Kant) 37
Карановић, Мирјана 102, 114
Каталинић, Блаженка 22
Кафка, Франц (Franz Kafka) 12, 37
Керол, Луис (Lewis Carroll) 59
Клерон (Mlle Clairon) 98
Копо, Жак (Jacques Copeau) 31
Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 113, 114, 121
Косановић, Гордана 99, 100, 101
Кот, Јан (Jan Kott) 32, 33, 35, 107, 122
Краљ, Петар 62, 75, 87, 95, 118, 124
Кримшамхалов, Заида 82
Крлежа, Мирослав 86
Крстић, Љиљана 11, 17, 21, 28, 29, 41, 54, 62, 92

Л

Лазаревић, Миодраг 41
Лаковић, Предраг 92, 111
Лалицки, Владислав 84, 133
Лалицки, Тодор 117, 118
Лаушевић, Жарко 114
Лашић, Љиљана 98
Леваи, Розалија 98
Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 64

Лечић, Бранислав 102, 105, 133
Лопе де Вега Карпио, Феликс (Félix Lope de Vega Carpio) 38
Луј XIV, француски краљ (Louis XIV) 83

М

Мађели, Паоло (Paolo Magelli) 79, 80, 85, 86, 87, 88, 96, 97
Макијавели, Николо (Niccolo Machiavelli) 79, 80
Максимовић, Борис 129
Маларме, Стефан (Stéphan Mallarmé) 30
Малина, Џудит (Judith Malina) 172
Манојловић, Предраг – Мики 81, 110, 116
Марија Стјуарт, шкотска краљица (Mary Stuart) 119
Марић, Гордана 84
Маричић, Миленко 71, 72
Марковић, Јагош 128, 129, 130
Марковић, Оливера 11, 17, 49
Марковић, Раде 11, 14, 46
Маркс, Карл (Karl Marx) 86
Марло, Кристофер (Christopher Marlowe) 85
Мартини, Фриц (Fritz Martini) 120
Мацгаљ, Маринко 130
Мићеши, Љиљана 111
Менсур, Ирфан 92, 108, 131
Месић, Цвијета 129
Мијач, Дејан 81, 82, 83, 101, 102, 103, 106, 118, 122, 123, 125, 132, 133
Миленковић, Радослав 111
Милер, Едуард 109
Милићевић, Јован 41, 72
Милосављевић, Драгољуб 89
Милошевић, Мата 37, 49
Минић, Исидора 126
Мићановић, Драган 125, 126, 131
Молијер, Жан-Батист Поклен (Jean Baptiste Poquelin Moliere) 83, 84, 125, 126
Мор, Томас (Thomas More) 39
Мрожек, Славомир (Slawomir Mrozek) 42, 43

Н

Начић, Ташко 64
Никитовић, Бојана 123
Николић, Драган 59, 72, 87
Николић, Марко 81
Никшић, Снежана 43, 44
Нинковић, Слободан 124
Новалис, Фридрих фон Харденберг (Friedrich von Hardenberg Novalis) 93

О

Олардајс, Никол (Nicoll Allardyce) 154
Олби, Едвард (Edward Albee) 27, 28
Оливије, Лоренс (Laurence Olivier) 18, 54
О'Кејси, Шон (Sean O'Casey) 52, 53, 54
О'Нил, Јуџин (Eugene O'Neill) 10, 70, 71, 72, 73
О' Хорган, Том (Tom O' Horgan) 77
Оцокољић, Златија 128

П

Пантелић, Васа 41
Паскаљевић, Михајло 16
Пашић, Петар 67, 120
Пашић, Феликс 108
Пашовић, Харис 104, 105
Пеић, Мирјана 59
Пејн, Том (Tom Paine)
Петар, Драган 124 (в. Петровић, Драган)
Петровић, Драган 110, 111,126
Перовић, Слободан 28, 29
Петрић, Бранка 69, 105
Пешић, Станислава 41
Пирандело, Луиђи (Luigi Pirandello) 13, 20, 37, 38, 50, 51, 52, 74, 96, 97, 127, 132, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 167, 168
Плеша, Бранко 27
Поповић, Василије 14
Поповић, Владимир 28, 29, 46, 47, 49
Поповић, Јован Стерија 81, 82, 83, 101, 102, 103
Прокић, Ненад 104, 109
Пузић, Милан 65
Пујић, Бранка 110

Р

Рагни, Цером (Jerome Ragni) 57
Радмиловић, Зоран 31, 84
Радо, Џемс (James Rado) 57
Радовановић, Миодраг 103, 108
Ранковић-Аврамовић, Јасмина 133
Расин, Жан (Jean Racine) 119
Ристановић, Зоран 27, 67
Ристић, Душан 11
Ристић, Љубиша 68, 69, 70
Ристић, Смиља 121
Ристовски, Лазар 98
Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 76

С

Саблић, Јелисавета 59, 96
Савин, Егон 110, 111, 112, 115, 117, 128, 130
Савић, Олга 27
Сад, Алфонс Франсоа, маркиз де (Alphonse François, marquis de Sade) 44
Сапир, Едвард (Edward Sapir) 167
Свифт, Џонатан (Jonathan Swift) 60
Сервантес, Мигел де (Miguel de Cervantes) 114, 117
Симић, Нада 65
Симић, Никола 27, 43, 69, 89, 133
Симић, Славко 21, 22, 38, 39, 43, 44, 54
Сингер, Исак Башевис (Isaac Bashevis Singer) 127, 128
Сич, Данијел 128
Скерлић, Јован 101
Скофилд, Пол (Paul Scofield) 35
Словенски, Петар 39
Сокић, Ружица 28, 29, 64, 87
Софокле 99, 135, 136, 172
Спасојевић, Неда 62, 67
Спиридоновић, Олга 27
Стаљин, Јосиф Висарионович 73
Станисављевић, Олга 17
Стјепановић, Боро 75
Стојиљковић, Властимир 62, 64, 65, 75, 84, 87, 88, 98
Стојковић, Данило 62, 75
Стриндберг, Аугуст (August Strindberg) 146
Ступица, Бојан 23, 24, 79
Ступица, Мира 72, 98

Т

Табачки, Миодраг 103, 112, 114, 128, 130
Тадић, Љуба 14, 46, 51, 52, 56, 66, 67, 92, 93, 118
Таиров, Александар Јаковљевич 74
Тасовац, Предраг 105
Татић, Јосиф 124
Тирнанић, Богдан 77
Тодоровић, Бора 62, 87, 88
Тодоровић, Марко 43, 44, 69
Томић, Мића 15, 62
Траиловић, Мира 20, 29, 45, 59, 95

Ћ

Ћетковић, Војин 126

У

Узуновић, Танасије 111
Улмански, Рената 75
Унковски, Слободан 113

Ф

Фејдо, Жорж (Georges Feydeau) 68, 69, 70
Фергасон, Френсис (Francis Fergusson) 139, 140, 157
Фостер, Пол (Paul Foster) 76, 77
Фројд, Зигмунд (Sigmund Freud) 60, 70, 72, 86
Фурлан, Мира 114

Х

Харвуд, Роналд (Роналд Харњоод) 117, 119
Хенрик IV, енглески краљ (Henry IV) 50
Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 88
Хорват, Еден фон (Ödön von Horváth) 85, 86, 87

Ц

Цалић, Светислав 118
Цвејић, Бранко 78, 108, 124
Цветић, Ђурђија 105, 110, 119, 129
Црнобори, Марија 51, 52

Ч

Чавић, Дејан 46, 47
Чаплин, Чарлс (Charles Chaplin) 70
Ченгић, Азра 98
Чехов, Антон Павлович 20, 111, 112, 132
Чипчић, Весна 98
Чукић, Вера 46, 47
Чули, Роберто (Roberto Ciulli) 99, 100, 101
Чутурило, Марина 104, 110
Чучковић, Маја 84

Џ

Џејмс, Хенри (Henry James) 12
Џојс, Џемс (James Joyce) 12
Џокић, Дара 121
Џонсон, Бен (Ben Jonson) 147

Ш

Шагал, Марк (Marc Chagall) 92
Шантић, Гојко 108
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 17, 18, 24, 32, 33, 34, 36, 38, 43, 59, 60, 61, 66, 77, 106, 107, 117, 119, 122, 123, 130, 131, 147
Шербан, Миленко 16
Шизгал, Мјурej (Murray Shiezgall) 170, 171
Шијачки-Булатовић, Милена 82
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 119, 120
Шкрињар, Нада 57
Шницлер, Артур (Artur Schnitzler) 86
Шо, Џорџ Бернард (Georges Bernard Shaw) 27, 36, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 157, 167, 168
Шокица, Добрила 82
Шпорчић, Дијана 105
Шушљик, Горан 126, 133

Индекс представа
и позоришних дела

А

Алиса у земљи чуда 59
Андроклес и лав 148
Антигона 172, 173

Б

Баал 108
Балкон 47, 48, 49
Божанствена комедија 66
Буба у уху 68, 69
Буђење пролећа 104

В

Вечерас импровизујемо 96

Г

Гардеробер 117

Д

Дактилографи 170
Дантонова смрт 25, 26
Демон 127, 128
Добри човек из Сечуана 154
Дундо Мароје 88, 89

Е

Електра 99, 100

Ж

Живот је сан 37, 38, 113

З

Занат госпође Ворн 149, 151
Зли дуси 55, 56, 57
Злочин и казна 65, 66, 67, 115

И

Ифигенија на Тауриди 135

Ј

Јегор Буличов 141, 142, 143
Јунона и паун 52, 53

К

Ко се боји Вирџиније Вулф 27
Код лепог изгледа 85
Коса 57, 58, 59
Краљ Иби или Пољаци 30, 31, 32
Краљ Лир 32, 33, 34, 35

М

Мајка 94
Мајка Храброст и њена деца 15, 16, 154
Мандрагола 79, 80
Марија Стјуарт 119, 120
Мачка на усијаном лименом крову 9, 10, 11
Мизантроп 125, 126
Млетачки трговац 130, 131
Молијер 83, 85

Н

На летовању 110

О

Олуја 106, 107
Оперета 63, 64

П

Пародија 19
Писмо за краљицу Викторију 91
Погледај дом свој анђеле 91
Позоришне илузије 113,
Покондирена тиква 81, 82
Посета старе даме 21, 22, 23
Приче из бечке шуме 85
Прљаве руке 51
Прогањање и убиство Жан-Пол Мара како их приказује глумачка трупа азила у Шарантону под вођством маркиза Де Сада 44
Просјачка опера 154
Псећи валцер 132, 133
Пурпурно острво 73, 74

Р

Рано јутро 59, 60, 61

Ричард II 43
Родољупци 101

С

Света Јована 148
Скуп 128, 130
Столице 19, 20, 34
Сумрак 90, 91

Т

Танго 42, 43
Тартиф 83
Тигар 170
Тит Андроник 17, 24,
Том Пејн 76
Томас Мор 39
Троил и Кресида 122

Ћ

Ћелава певачица 158, 159, 160, 161, 164, 165, 167, 170, 172

Х

Хенрик IV 50
Хрватски Фауст 116

Ц

Цар Едип 135, 137, 138
Црнина пристаје Електри 70, 72

Ч

Чекајући Годоа 12, 13, 14, 19, 33, 169

Ш

Шест лица траже писца 155, 157, 158

Садржај

Уједињујући чинилац 7

Чежња за избављењем 9
(»Мачка на усијаном лименом крову« Тенесија Вилијамса
у Београдском драмском позоришту)

Трагична гротеска 12
(»Чекајући Годоа« Самјуела Бекета у Атељеу 212)

Осматрање историје 15
(»Мајка Храброст и њена деца« Бертолта Брехта
у Београдском драмском позоришту)

Остварен песников сан 17
(»Тит Андроник« Вилијама Шекспира
у Краљевском Шекспировом позоришту из Стратфорда)

Оживљавање позоришта 19
(»Столице« Ежена Јонеска у Атељеу 212)

Трагедија града Гилена 21
(»Посета старе даме« Фридриха Диренмата
у Југословенском драмском позоришту)

Историјска драма, драма егзистенције 25
(»Дантонова смрт« Георга Бихнера
у Југословенском драмском позоришту)

Исмевање америчког сна 27
(»Ко се боји Вирџиније Вулф« Едварда Олбија
у Атељеу 212)

Корени модерног театра 30
(»Краљ Иби или Пољаци« Алфреда Жарија
у Атељеу 212)

Лир у чекању Годоа 32
(»Краљ Лир« Вилијама Шекспира
у Краљевском Шекспировом позоришту из Стратфорда)

Жива традиција 37
(»Живот је сан« Педра Калдерона де ла Барке
у Југословенском драмском позоришту)

Цена човечности 39
(»Томас Мор« Роберта Болта у Народном позоришту)

Трагикомедија побуне 42
(»Танго« Славомира Мрожека
у Југословенском драмском позоришту)

Само експеримент 44
(»Прогањање и убиство Жан-Пол Мара
како их приказује глумачка трупа азила у Шарантону
под вођством маркиза Де Сада« Петера Вајса у Атељеу 212)

Без поетског сјаја 47
(»Балкон« Жана Женеа у Атељеу 212)

У бунилу стварности 50
(»Хенрик IV« Луиђија Пирандела
у Југословенском драмском позоришту)

Ослушкујући живот 52
(»Јунона и паун« Шона О' Кејсија
у Југословенском драмском позоришту)

Верни духу оригинала 55
(»Зли дуси« Ф. М. Достојевског у Народном позоришту)

Документ о новом свету 57
(»Коса« Џерома Рагнија и Џемса Радоа у Атељеу 212)

Нови реализам 59
(»Рано јутро« Едварда Бонда у Атељеу 212)

Поново у русоовском сну 63
(»Оперета« Витолда Гомбровича у Атељеу 212)

Заражени слободом 65
(»Злочин и казна« Ф. М. Достојевског
у Југословенском драмском позоришту)

Зрно лудости, зрно мудрости 68
(»Буба у уху« Жоржа Фејдоа
у Југословенском драмском позоришту)

Пуританци и љубавници 70
(»Црнина пристаје Електри« Јуџина О' Нила
у Народном позоришту)

Маска као уточиште 73
(»Пурпурно острво« Михаила Булгакова у Атељеу 212)

Тријумф скептицизма 76
(»Том Пејн« Пола Фостера у Атељеу 212)

Велика шала 79
(»Мандрагола« Никола Макијавелија у Народном позоришту)

Преломно тумачење 81
(»Покондирена тиква« Јована Стерије Поповића
у Српском народном позоришту)

Талас живота 83
(»Молијер« Михаила Булгакова у Атељеу 212)

Отровни шарм буржоазије 85
(»Код лепог изгледа« Едена фон Хорвата у Атељеу 212)

Иронична травестија 88
(»Дундо Мароје« Марина Држића
у Југословенском драмском позоришту)

Трагање за душом 90
(»Сумрак« Исака Бабеља
у Југословенском драмском позоришту)

Вечити странац 94
(»Мајка« Станислава Виткјевича Виткација у Атељеу 212)

Окрутна иронија 96
(»Вечерас импровизујемо« Луиђија Пирандела
у Београдском драмском позоришту)

Немачко појачање 99
(Софоклова »Електра« у Театру а.д. Рур из Милхајма)

Стерија, наш савременик 101
(»Родољупци« Јована Стерије Поповића
у Југословенском драмском позоришту)

Дечја трагедија 104
(»Буђење пролећа« Франка Ведекинда
у Југословенском драмском позоришту)

Крај утопије 106
(»Олуја« Вилијама Шекспира
у Југословенском драмском позоришту)

Стартна позиција 108
(»Баал« Бертолта Брехта
у Југословенском драмском позоришту)

Из туђине 110
(»На летовању« Максима Горког
у Југословенском драмском позоришту)

Живот је сан 113
(»Позоришне илузије« Пјера Корнеја
у Југословенском драмском позоришту)

Сагласност са судбином 115
(»Злочин и казна« Ф. М. Достојевског у Битеф театру)

Глумац умире 117
(»Гардеробер« Роналда Харвуда
у Југословенском драмском позоришту)

Додир лепоте 119
(»Марија Стјуарт« Фридриха Шилера у Атељеу 212)

Застрашујућа савременост 122
(»Троил и Кресида« Вилијама Шекспира
у Југословенском драмском позоришту)

Строга школа 125
(»Мизантроп« Молијеров у Југословенском драмском позоришту)

Вечна тема 127
(»Демон« И. Б. Сингера у Народном позоришту)

Висок ниво 128
(»Скуп« Марина Држића
у Југословенском драмском позоришту)

Радикална актуализација 130
(»Млетачки трговац« Вилијама Шекспира
у Југословенском драмском позоришту)

Гротеска с укусом трагедије 132
(»Псећи валцер« Леонида Андрејева
у Југословенском драмском позоришту)

Позориште и људска ситуација 134

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
792.091(497.11)"1956/2005"
82.09-2

СТАМЕНКОВИЋ, Владимир
Позориште у зениту: одабране критике:
(1956 - 2005) / Владимир Стаменковић. -
Београд: Музеј позоришне уметности Србије,
2005 (Петроварадин: Алфаграф). - 188 стр.; 24 cm

Тираж 500. - Регистри.

ISBN 86-80689-33-2

а) Позоришне представе - Београд - 1956-2005
COBISS.SR-ID 126626060

2005

1956-2005

Одабране критике

Иако на први поглед
по свом карактеру
није тематска,
ова књига ипак садржи и један
уједињујући чинилац:
показује како се
у другој половини XX века
наше позориште
развијало, како је пратило
европске позоришне токове,
како се модернизовало,
како су у њега улазили немир
и преврат у осећајности и изразу,
објективација и најава нових
стилских путева и облика,
једно више дифузно
отварање него тежња
за неком врстом синтезе.

ISBN 86-80629-33-2