

# O POZORIŠTU\*

---

Na grčkom, *theomai* znači „videti”, a *theatron* označava ono što se vidi, pozorište. Povlašćeno mesto na kojem se osamljuje, da bi bila podvrgnuta mukama, jedna osoba, kralj ili prosjak, otrgnuta svetlo-tamnom svakodnevnog života...

U tom smislu, pozorište je u dšti mah i umetnost — nesumnjivo naistarija — i kolektivno iskustvo čiji su odjeci beskrajno širi od samog estetskog doživljaja. Od samog pojavljivanja u grčkom gradu-državi, dramska poezija kristalizuje sav simbolički intenzitet za koji je jezik sposoban; ona predstavlja sve emocije i većinu potreba ili snova helenskog čoveka. Ipak se u tkivo tog jezika upliću snage koje deluju u svesti svih. Moguće je, Helderlin je to rekao, da je grčki narod obavio iskušavanje sopstvene individualnosti na pozorišnoj sceni. A slične se stvari mogu utvrditi i za elizabetansko pozorište ili za špansko pozorište „zlatnog doba”, kao i za francusku tragediju i komediju XVII veka. Nešto više od umetnosti deluje u dramskom stvaranju, koje ipak postoji samo preko poezije...

## DVOSTRUKA ILUZIJA

Rekavši ovo, još dve predrasude veoma opterećuju spoznaje koje stičemo o dramskoj umetnosti. Prva predrasuda, koja se skoro nikad ne dovodi u pitanje, zastupa tezu da je dramsko stvaranje univerzalno, da pozorište kao takvo mora biti najviši izraz svake civilizacije. Druga predrasuda je opasnija jer ona teži da objasni pozorišno stvaranje nekom navodnom „istorijom pozorišta”, kao široki pokret koji vuče korene iz neke fantastične prvobitnosti...

U XVIII veku se javila ideja da pozorište predstavlja najviši izraz svake civilizacije i da svaki čovek, odakle god bio, mora u Korneju ili u Rasinu pronaći sliku svog života ili svoje sudbine. Najpotpuniju formulaciju ove teorije je dao D'Alamber u članku „Ženeva” u Enciklopediji (gde takođe srećemo i Volterove ideje). Prestiž koji je u to doba uživalo „klasično” pozorište

\*) ENCYCLOPOCHE LAROUSSE, *Le Théâtre*, par Jean Duvignaud et André Veinstein, Paris, 1976, str. 5—33.

proteklog veka, navodi filozofe doba prosvete-  
nosti da u svoj njegovoj širini formulišu taj  
zahtev za ljudskom univerzalnošću. Srećemo ga  
kod Šilera i kod Getea, kod Igoa i kod Klodela.

Prisustvujemo jednoj čudnoj pojavi koja pri-  
lično odgovara onome što se naziva etnocen-  
trizmom: uzimanje sebe samog za centar sveta  
i nosioca „ljudskog položaja” je verovatno „ide-  
ja-vodilja” koja je opravdala mnoge tvrdnje  
filozofije doba prosvetečnosti, Revolucije i libe-  
ralne misli prošlog veka. Ali, to je ujedno i „lu-  
da ideja”: ona je navela pozorišne ljude da se  
upuste u besmislene pokušaje; ona vuče izvesne  
mlade narode da okrenu leđa autentičnim vred-  
nostima sopstvene kulture u ime pokušaja da  
evropskim scenskim obrascem izraze situacije  
s njim nespojive.

S druge strane, ono što prvo Grčka, a zatim  
hrišćanski zapad pokazuju u svom pozorištu iz-  
gleda kao svojina tih kultura, sukoba koji raz-  
diru njenu svest, njenih zebnji, njenih unutraš-  
njih grčeva. Svete ili obredne ceremonije koje  
preterano uklapamo u našu tradicionalnu de-  
finiciju pozorišta (javanski Vajang, indijski Ka-  
takali itd.) imaju međutim vrlo malo zajednič-  
kog sa *Antigonom* ili *Fedrom*, sem ako se ne  
bavimo proizvoljnim poređenjima.

Da svaka vrsta kolektivnog života, kakav god  
on bio, predstavlja ili teatralizuje svoje delat-  
nosti ili uloge koje institucionalizuje, da svako  
društveno postojanje biva dramatisovano, u sve  
to nema nikakve sumnje: venčanje, politička  
diskusija, suđenje, crkveni obred, izvršenje smr-  
tne kazne, mučenje jeretika ili veštica na nekom  
trgu, porodično slavlje, predavanje na univer-  
zitetu — sve su to činovi teatralizacije. Ali po-  
zorište kao umetnost je obavezno i nešto drugo:  
ličnost koja se u njemu prikazuje je često (i  
skoro uvek) prestupnik, zločinac ili grešnik. Sli-  
ka čoveka koju tu nalazimo je uvek izokrenuta,  
a pojedinac preobraćen u svoju negativnu sup-  
rotnost: Edip, Hamlet, Strindbergovi junaci po-  
tvrđuju se u bezumlju; Tamerlan, Ričard III,  
Lorencačo otkrivaju sebe u zločinu, a Fedra ili  
Čehovljeve ličnosti u nesreći. A nasuprot svemu  
ovome, kolektivitet, transponovan, interiorizovan  
u svesti stvaraoca i sublimisan u pravdu ili cen-  
zuru, osuđuje, proganja i muči ova oblička pre-  
rušene „silne žudnje” ili „libida” da bi ih na  
kraju uništio tragičnim nasiljem ili porugom.

A to je samo Evropa istinski doživela.

Što se tiče objašnjenja putem istorije pozori-  
šta, i ona se sudaraju sa velikim teškoćama:  
koga ćete ubediti u to da postoji kontinuitet u  
vremenu, jedna tajanstvena i skrivena evolu-  
cija pozorišta od prvih pojava u neolitu (koje

su i same neizvesne) do naših dana. Ideja o sukcesivnom rađanju oblika, rađanju koje se svodi na unutrašnju logiku ljudskog razvoja, nesumnjivo pripada ideološkom arsenalu prošlog veka, od Hegela do evolucionista. Da bi ovo tumačenje bilo osnovano, trebalo bi dokazati da su obredne ili svete ceremonije, koje karakterišu arhaična patrijarhalna društva, iznedrile grčko pozorište (Niče je to tvrdio bez dokaza, ali sa mnogo poetske snage u mladalačkoj knjizi *Rađanje tragedije*), da je antičko pozorište iznedrilo pozorište Zapada XVI i XVII veka. Međutim, mi znamo kakvim su preokretanjem, koje je zaslužilo antropološku rekonstrukciju, kako je primetio Levi-Stros, post-renesansni Evropljani izmislili *svoju* antiku, zamislili svoje Grke i svoje Rimljane. Mit o tom „izgubljenom raj”, nestaje, istina, sa naučnom arheologijom i savremenom epigrafijom: sa boljim poznavanjem ljudi antike nema više potrebe za izmišljanjem.

Istinu govoreći, ono što mi nazivamo prošlošću u umetnosti, a često i u istoriji, često je samo selekcija koju vršimo u vremenu, kristalizacija izvesnih datosti koje uzdižemo do strastvenih tvrdnji, to je samo izmišljanje jednog sveta nestalog u — nepovrat, a koji mi proizvoljno biramo kao model ili dokaz. Nema u tome ni traga evolucije i nikakav uzročno-posledični niz ne povezuje velike periode evropskog dramskog izraza, sem, bez sumnje, istovetnost nemira. Ali svaki od tih perioda zahteva da bude posebno razmatran, u svojoj osobenosti i svojoj originalnosti.

Skola „Anala” (Annales) u Francuskoj se, uostalom, pravedno obračunala sa tim ideološkim verovanjima. Povodom Margarite Navarske ili Rablea, Lisjen Fevr (Lucien Febvre) je pokazao da je nemoguće objasniti ličnosti iz prošlosti tumačeći ih našim sopstvenim jezikom, projektujući u njih naš moderni mentalitet. Da bi se uhvatila njihova autentičnost ili specifičnost, treba ih shvatiti u sistemu ili strukturi koja definiše tip društva ili civilizacije u koju su urasli.

Kasnije, ali samo kasnije, možemo da odgovorimo na pitanje koje je sebi postavljao Marks, a koje se ovako da formulisati: kako to da još možemo biti osetljivi na moć opčinjavanja kojom zrače ličnosti sazdane u jednom drugom svetu i u drukčijem tipu civilizacije? Kako rudar iz Rura može danas biti potresen kad mu se na sceni pozorišta Recklinghausen prikazuju patnje i zahtevi jedne divlje mlade princeze koja umire da bi ispunila jedan naveliko prevaziđen obred čak i za Sofoklove savremenike?

Na to su, do danas, jedino psihoanalitičari predložili nekakav odgovor, koji možda ne zadovoljava u potpunosti, pokušavajući da svedu duh tragedije i komedije na univerzalne oblike „Edipovog kompleksa”. Već trideset ili četrdeset godina, od sukoba Malinovskog i Rohajma povodom melanežanskih „divljaka”, nauka se po tom pitanju dvoumi. A lepa analiza Andre Grina (André Green) se sukobljava sa istim teškoćama kao i istoričari-univerzalisti: možemo li projektovati Edipov kompleks, nesumnjivo neodvojiv od oblika evropske porodice, i izvan granica naše civilizacije?

Ili pak treba priznati da nas, izvan epoha i kulturnih specifičnosti, pogađa sâm oblik sukoba koji suprotstavlja društvo i libido, pravila kulture i zahteve prirode: prekoračenje zabrana, kakvo predstavljaju svi poznati oblici pozorišta u Evropi, povreda obaveznih propisa, izazivaju u nama nesavladivu nostalgiju. Eto, to je ono što bez sumnje deluje na našu svest...

Ako ostavimo po strani ideologije koje su često služile za analiziranje pozorišne umetnosti u njejoj najvećoj ekspanziji, potrebno je, bez sumnje, da ispitivanje dramskog stvaralaštva započnemo ispitivanjem specifičnih oblika dramatizacije koji su nam poznati, da svaki od njih uzmemo kao živu celinu, u sistemima koji ih obuhvataju i definišu njihovu uvek novu funkciju, njihovu ulogu, njihovu nepremostivu različitost.

#### GRAD KAO RASKOL

Moramo poći od grada-države jer se u grčkom gradu-državi prvi put definiše pozorišni izraz. Još uopštenije rečeno, možemo da utvrdimo da je društveni i mentalni sistem koji karakteriše gradove uopšte — grčke gradove, italijanske gradove XIII veka, flamanske gradove — u vezi sa dramskim stvaranjem i to sve do pojave „Modernih vremena”. To verovatno proističe iz originalnosti urbanog življenja, iz društvene i demografske gustine koja se tamo sreće...

Grad predstavlja izvestan raskol — raskol u prostoru, raskol u vremenu: njegove zidine i vrsta rada koja se u njemu obavlja odvajaju ga od sela ili trgovačkih naselja pod zaštitom nekog zamka; upravljanje zajedničkim delatnostima, stalno susretanje ljudi, okupljanje na trgovima ili na ulicama, stvaraju nove obaveze koje više nisu kao one u seoskom svetu. Jedna apstraktna sredina smenjuje raznolikost ili krajnju raznovrsnost odnosa među ljudima u feudalnom životu. Ovde čovek, pre svega, pripada više gradskom naselju čije ime nosi nego porodici ili ne-

čem drugom. Nasilje je zamenjeno rečju, zakonom, međusobnom solidarnošću, nadmoć jačega raspravama na trgu, retorikom, filozofijom, politikom.

Sve ovo odlikuje osnivanje gradova — ma gde da se na Zapadu javljaju. Treba li se čuditi što je raskid stvoren tim vidom grupisanja i kolektivnog života imao značajne posledice po sliku čoveka i po opšta osećanja? Rekli smo da se istorija i pozorište javljaju u gradovima. I samim tim, samo se u gradovima zbiva ono što nazivamo dramskom estetikom.

Ipak je zanimljivo utvrditi da je sadržaj grčkih dramskih predstava uvek arhaičan u odnosu na stvarne običaje grada-države: pokretačka snaga *Prometeja* je osveta bogova uperena protiv čoveka; pokretačka snaga *Moliteljki* uzima za izgovor mitsku povelju dorskih dinastija; pokretač *Agamemnona* i *Eumenida* je patrijarhalna krvna osveta u svom najarhaičnijem vidu, najmanje usklađenom sa zakonima koji upravljaju životom stanovnika grada. Čin koji izvršava Antigona u Sofoklovom komadu pripada kulturnom sistemu društava nesumnjivo drevnih, ali izvršavanje tog čina, koji za Grka — dramatičarevog savremenika, ima još samo simboličnu vrednost, dovoljan je da uspostavi jednu tragičnu situaciju. Uostalom, kraj *Orestije* mnogo objašnjava u tom pogledu, pošto pesnik oslobađa Oresta tereta krvne osvete dovukavši ga pred noge božanstva grada, njegovog ovaploćenja (koje je ujedno ovaploćenje razuma), pred Atinu, čuvaru zajedničkih zakona.

Ovde je značajno suočavanje jednog arhaičnog obreda i modernog zakona. Atinski gledalac se više ne pokorava zakonima krvne osvete ni krvnim zakonima, a dovoljno je ponovo pročitati tekstove velikih pravnika poput Liziasa da bismo saznali šta je stvarno ispunjavalo javni život građana — razgraničenje imanja, prodaja maslinjaka, prava vlasništva. Dok pesnik dovodi na scenu ličnost čija se sva opravdanja vezuju uz jedan prethodni kulturni sistem. Grčka mitologija nije idealno tle za pozorišnu umetnost; umetnost, međutim, služi kao odskočna daska modernom životu koji sam sebe još ne poznaje. Nemojmo zamišljati dramatičara kao kakvog orijentalnog pripovedača. Izbor korišćenih tema već mnogo govori, a isto tako mnogo govori i privlačan uticaj koje one vrše: kćer koja potvrđuje svoju slobodu da bi odbranila jedan arhaičan i zastareo obred; sin koji ubija oca i postaje majčin ljubavnik, sin koji kolje majku da bi osvetio oca; nagoni koje nazivamo tragičnim upućuju, kako to kažu neki savremeni psihijatri, na istoriju grčke porodice, na stvarnu

pripadnost čoveka čija osećanja, verovanja, strasti možda ne uspevaju da u gradu-državi pronađu onu punoću i širinu koje su imali u pradedovskoj porodici. Klod Levi-Stros je primoran da na osnovu duge antropološke analize zaključuje da čovek vrlo skupo plaća svoj tehnički razvitak i nagomilavanje znanja. Kad grčki čovek „pronalazi” sistem grada, on verovatno svojom nesrećom plaća izvanredni napredak koji ostvaruje. Možda mu je bilo potrebno da pred sobom vidi sliku nekadašnjeg čoveka ili žene, ali simboličnu i kao već unapred žrtvovanu, da bi potražio put ličnog rasta. A to grad omogućava kao kolevka novih emocija i zebnji: starinska individualnost biva javno mučena i njena jadikovka podstiče najuzvišeniji poetski jezik koji nam je poznat pre modernih vremena.

Zbijenost grčkih gradova je bez sumnje bila nužna za nastajanje pozorišta, jer se vidi da dramsko stvaralaštvo slabi u trenutku kad Aleksandar veštački proširuje dimenzije grada-države na dimenzije carstva. To je širenje koje će rimska vladavina nastaviti i potvrditi. Kako kaže Hegel, komedija počinje (atička komedija) onda kad rob stupa na scenu. To nije dovoljno: Aristofan je vrlo visoko uzdigao komičnu porugu, ali nikad nije sveo svoje teme na igru stvarnih situacija, na situacije neke „socio-drame”. A to je učinila komedija Menandra ili njemu srodnih pisaca. To nije ni umanjenje ni dekadencija. To je jednostavno nešto drugo: grad zaboravlja ili prosto briše sve što nije on sâm, njegova prošlost, njegovi okviri, pošto je i on sam postao ograđeno mesto, carstvo. Poigravanje sa društvenim ulogama ga zadovoljava. To je jedino pozorište za koje će Rim znati...

Sem ako u cirkuskim igrama i masakrima u arenama ne vidimo izokrenutu sliku tragičnog i komičnog pozorišta: Rim je tokom nekoliko vekova na spektakularan način uništavao sve svoje „prestupnike”, sve svoje jeretike. Državni poredak ne dopušta nikakvo odstupanje od definicije građanina i administrativnog poretka. Bacite lavovima grešnog prestupnika! Neka strada onaj koji remeti mirno uređenje carstva! Moć je da je grad, prelazeći od grada-države do carstva prešao sa tragedije na stvarni i krvavi pokolj...

#### RAZBIJENA DRAMATURGIJA

Srednji vek je samo naziv. Njime je u Evropi, Aziji, islamskom svetu definisan jedan raznorodan sistem života, krcat razlikama: tu ponovo nalazimo patrijarhalnu pripadnost porodici, krvne veze, vlast čoveka nad čovekom, zakone za-

---

visnosti koji „obavezuju“ sizerena da brani svog vazala, nezavisne verske grupe, lančane veze mističnih ili političkih odnosa. Krajnja mnogostrukost.

Treba li se onda čuditi što se tu sreću isto toliko različiti oblici dramatizacije? Što nijedan od njih ne može da se podvede pod stvarnu definiciju onog što mi zovemo pozorištem pošto njima vladaju mnogostruki propisi. Crkvene teatralizacije (misterije, sakramentalije, svete predstave itd.\*), igre s maskama (komedija del'arte, predstave na kolima\*\*), učeni komadi, mnogo su bliži obrednim proslavama nego pozorištu.

Prvo zato što tu poetski tekst nema svoju vladajuću ulogu. I to bez sumnje stoga što pisanje ne odslikava društveni život kao što to čini u gradovima-državama i ne dozvoljava ono apstraktno gomilanje znanja i kulture bez kojeg ne postoji literatura. Nama poznati tekstovi misterija ili komedija del'arte, (kad ih uopšte ima) su u stvari rekonstrukcije koje su „naknadno“ napravili sveštenici i nikad nisu zaista prethodili samoj predstavi. Spontanost koja je ovde upadljiva (i koja neodoljivo podseća na jednu od najsnažnijih tendencija u pozorištu poslednjih godina) ispoljava se u uskom okviru religioznih ili estetskih kodeksa, ali nikad ne stiže do pravog književnog govora.

Zatim, predstavljena dela [onakva kakva su nam tragaoci poput Gustava Koena (Gustave Cohen) rekonstruisali] odgovaraju međusobno različitim funkcijama: crkvene drame sugerišu sliku čoveka koji postiže jednakost na onom svetu i pred smrću, dok u životu preovladavaju socijalne hijerarhije i činjenička nejednakost; igrokazi s maskama predlažu skup stereotipa ili alegorija koji nikad ne prelaze uski okvir neposrednog života. Učeni komadi rekonstruišu jedno zanavek iščezlo antičko doba i pletu oko Seneka nostalgičnu sliku „slavne prošlosti“.

U pozorište se obično svrstava *Arasova pasija* (Passion d'Arras) koja se pripisuje Markadeu (Marcadé), *Misterija pasije* (Mystère de la Passion) Arnula Grebana (Arnoul Gréban), *Misterija ruanske inkarnacije* (Mystère de l'Incarnation de Rouen) (da pomenemo samo francuske misterije), ali ličnosti i situacije koje su tu prikazane, uopšte se ne organizuju na pozorišni način: tu se predstavlja kosmos i čovekov hod prema spasenju, vidimo svece ili mučenike, koji su izloženi iskušenjima, ali nikad ne greše. Milost božja se pojavljuje kao jedini pokretač radnje, a vaznesenje Hristovih svedoka sačinjava potku cele pripovesti.

\*) mystères, sacramentales, sacra rappresentazione.

\*\*) commedia dell'arte, chars

Verovatno je nemoguće zamisliti jedno „religiozno pozorište” utoliko što religija ne može da od Hrista napravi grešnika, ni od sveca biće opčinjeno strašću: istina vere zabranjuje svaku dvosmislenost, a manihejstvo scenske konstrukcije (s jedne strane raj, s druge pakao) ne dozvoljava nikakvo izražavanje strepnje. Ove „pasije” zabranjuju pasiju-strast u modernom smislu: one ovaploćuju patnje čoveka pod znamenom milosti, čoveka koji se jedino može uputiti putem spasenja, posutim zamkama i patnjama, ali prosvetljenim pravom spoznajom.

Ako ništa drugo, funkcija tih predstava je čudnovato utopijska. Sugerišući pravu versku hipnozu, privid onog sveta, te predstave potvrđuju jednakost svih ljudi pred Hristom i pred smrću nasuprot živoj stvarnosti jednog nejednakog, hijerarhizovanog društva. Kao što će to činiti „plesovi smrti” (*danses macabres*) u XVI veku, one zastupaju jednu izvesnost koju poriče svakodnevna stvarnost. To su dramatizacije koje izmiču konstituisanju crkvi, koje su srodne sa mističkim činjenicama jednog složenog i raznolikog društva. Treba li nazvati *pozorištem* tu fantastičnu i ponekad sumanutu sliku jednog imaginarnog sveta? Obredne svetkovine Indije ili Malezije su više uklopljene u kolektivni život i u mitove koji sačinjavaju strukturu civilizacija nego što su to bile ove utopijske dramatizacije...

Što se tiče igrokaza s maskama koji niču svuda pomalo u isto vreme i koji su nazvani „komedija del'arte”, „kolske povorke”, itd., oni su složeniji nego što se to obično kaže. U njima neki, kao Lanson, vide poreklo komedije, ali te dramske igre su u isti mah i složenije i ukorenjenije u život društava tog doba. Ukorenjenije su jer u obliku mitoloških ili satiričkih stereotipa predstavljaju stvarne društvene uloge (lekar, razmetljivac itd.), zbir pravila i mentalnih klasifikacija koji su zajednički svim stanovnicima istog mesta. Složenije su, jer su sa bajkama koje i same potiču iz istočnjačkih mitoloških priča, (bretonske ili provansalske, ako se zadržimo na Francuskoj). Pretapanje nekog živog čoveka u ličnost okamenjenu u svojoj alegorijskoj ili tipskoj krutosti odgovara potrebi za preobražavanjem života u igre s marionetama. Između „komedije del'arte” i „igrokaza s lutkama” (*Puppenspiele*) koji preovlađuju u izrazu centralne Evrope (jer se tamo igraju seoske priče) uspostavlja se odnos koji nas upućuje na jednu drukčiju stvarnost. To pribegavanje mehanizovanoj i smanjenoj ljudskosti, psihoanaliza objašnjava željom za osvetom; sociologija u tome vidi pokušaj uklapanja neprihvatljivih ili odbačenih socijalnih uloga. Ta parodija života je barem



predstava koju društvo samom sebi prikazuje, jedno podrugljivo veličanje nepromenljivih i nesumnjivo neizbežnih uloga. Ovakvo raznoliko slavljenje u stvari ovaploćuje nemogućnost da se preoblikuju strukture životnih celina.

Treba podsetiti i na pevane ili pantomimičarske predstave koje su opisivale epizode nekog mita u raznim razdobljima hodočašća u Kompostel, bilo na putu za Englesku, preko Sen-Rikjea i Pariza, bilo preko Narbona, u dolasku iz Italije. Žozef Bedje (Joseph Bédier) je pokazao da je reč o parcijalnim scenama od kojih je svaka predstavljala specijalnost nekog usputnog manastira ili konačišta. Sadržaj, najčešće pozajmljen iz viteških priča, manje više zaodnutih u hrišćanstvo, pratio je kolektivno kretanje prema svetom mestu. U jednoj pariskoj ulici je sačuvan spomen na takvo slikovito predstavljanje: to je ulica de la Tomb-Isoar gde se na putu prema Sen Žaku, čije ime nosi produžetak ulice, nalazio manastir u kome je pričana, igrana ili recitovana jedna od epizoda pustolovina svojevrstnog viteškog Davida koji je ubio u borbi („oborio“) diva Isoara. O tim predstavama, od kojih je jedva nešto ostalo, malo znamo, ali je verovatno da su one u isti mah odgovarale snažnim, mnogovrsnim i stalnim hodočašćima srednjovekovnih ljudi, kao i fascinaciji koju su u narodu izazivale viteške priče (bretonske ili provansalske), a i snažnoj „potrebi za gledanjem“ o kojoj povodom tog perioda govori Huizinga. Tu se, takođe, ne radi o pozorištu...

Crkvene komade po manastirima najčešće su pisali sveštenici. Nadahnjivali su se Plautom, a kasnije Terencijem, čim je taj autor „otkriven“. Đan Đordo Trisino (Gian Giorgio Trisino) (1478—1550), Đovani Ručelaj (Giovanni Rucelaj) (1475—1525), Nikolo Alemani (Niccolo Alemani) (1583-1626) oponašaju ono što znaju od pisaca antike, ne samo u obrazovne svrhe, već pre svega da bi vaspstavili jedan mrtav svet. Prvenstveno se prikazuje jedna rekonstruisana i odsanjana antika. Piše se tragedija-utvara i sećanje na nju, preko Nortona i Sakvila (Sackvill) opsega Šekspira kao što stiže i do „francuskih klasika“ preko Bišanana (Buchanan) i Mirea (Muret) za koje se Montenj priseća da su u kledžu igrali latinske komade.

Manastiri su po svoj prilici bili zatvorena mesta, ostrvca na kojima su ljudi koji su čitali drevne tekstove, pokušavali da rekonstruišu jedno izgubljeno antičko doba. Usred raznolikosti oblika života, rimsko jedinstvo se pojavljuje kao san i kao uzor. Otkrivaju se njegova obličja. Na skoro magijski način, ponovo se pronalaze ličnosti iz tog doba. Ali uvek je reč o komentaru radnje, o

retoričkom odnosu, izvan okvira situacije, o učenom diskursu sred kojeg junaci dolaze da se jadaju.

Pred tom raznolikošću, neophodna je opreznost. Crkvena snoviđenja, igrokazi s maskama, prikazivanje priča, tragedije-utvare nadahnute antičkom, sve se to razvija usred jednog raspršenog poretka, pošto je rasparčanost samo načelo te civilizacije koju su, u vreme romantizma, hteli da svedu na versko jedinstvo. Naravno, svaka od ovih dramatizacija bi htela da se nametne u potpunosti, ali odvijanje kolektivnog života to ne dopušta. I ljudski život je pritešnjen između vrata pakla i vrata raja dok u isti mah krajnja raznolikost ponuđenih mogućnosti kao da navešćuje obećanje slobode...

### JEDNO RAZDIRUĆE ISKUSTVO

Uspostavljanjem režima centralizovanih monarhija, pojavom buržoazije i kapitalizma i administrativnom organizacijom nacija ponovo se javlja i pozorište. Ta pojava se zbiva istovremeno sa radikalnim promenama u društvenim i mentalnim strukturama, kao i sa prekidom sa epohama kojima su živi ljudi bili svedoci, a često i žrtve. Nesumnjivo, nijedna druga civilizacija na svetu, izvan naše, nije u to vreme prošla kroz razdoblje tehničkog razvoja i ušla u tehničku revoluciju. To verovatno i predstavlja originalnost evropske civilizacije, ali takođe objašnjava zašto jedna silna i velika ekspanzija svih rodova stvaralaštva obeležava ovaj period rascepa između dva sveta, dva sistema vrednosti.

Taj se rascep, nesumnjivo, ne događa u jednom određenom trenutku. Jedino što ljudi koji žive i misle doživljavaju zajedničku uznemirenost pred raspadanjem starog poretka i rovanja ili mišljenja suočavaju se sa potpuno novim i nepoznatim svetom, sa „novim dobom“ pred kojim su ostali bez ikakvog oslonca. Rascep između grčkog grada-države i sela, između prošlosti i urbane sadašnjosti već je predstavljao znatan potres, od koga je estetsko stvaranje svakako imalo koristi. Granica između „Srednjeg veka“ i „Modernih vremena“, između tradicionalne i tržišne ekonomije izazvala je jedan još mnogo silovitiji poremećaj.

Istoričar Jakob Burkhart je smatrao da rad pri analiziranju prošlosti menja smisao u trenutku kad naučnik ispituje neki prelazni period, kao što je on to sam učinio proučavajući vladavinu Konstantina ili renesansu. U tim momentima, čovek više nije podvrgnut uobičajenim pravilima jedne ustanovljene civilizacije. Pošto je prepušten svojoj spontanosti, on se određuje bolnim

samopotvrđivanjem, jednim mučnim „individualizmom” Burkhart, u svojoj knjizi *Civilizacija u Italiji za vreme renesanse* daje brojne primere ovih očajničkih potvrđivanja i njegova studija se ne može posmatrati kao pohvala individualnosti „po sebi”, već kao analiza slučajeva odstupanja ili skretanja. Skretanje proističe iz samog rasepa i iz odsustva vrednosti koje bi opravdale ljudsko ponašanje, kao i iz nedostatka uzora koji bi pokrenuli na akciju. Individualizam tog doba daleko od toga da odgovara zadovoljavajućem samopotvrđivanju i estetskoj narcisoidnosti, upućuje naprotiv na jednu zebnju pred životom koji nailazi. Ukoliko se još hvata za ideje prethodnog perioda, čovek se otvara razdirućem, tragičnom iskustvu.

Oni koji pozorište čine „odrazom” svakodnevnog života ili „društva” (a ne može biti maglovitijeg naziva), zaboravljaju da estetske motivacije nisu ni mirne ni vedre, da predstavljanje, javno prikazivanje jednog imaginarnog lika pod teretom aktuelnih emocija, sačinjava jedno sasvim obespokojavajuće iskustvo. Tim pre što te imaginarne ličnosti, pozajmljene ili ne iz galerije mitoloških ili istorijskih slika, sve odgovaraju „slučajevima”, devijantnim oblicima, što se skoro uvek radi o činjenicama prestupa i posledicama koje one izazivaju u psihičkom životu pojedinaca.

Može se ocrtati profil dramske ličnosti koja stupa na špansku, englesku i francusku pozornicu pred kraj XVI i u XVII veku. Ono što je nazvano „zlatnim dobom”, „elizabetanskom” epohom nudi iznenađujuću galeriju zločinaca, ubica, svirepih kraljeva, jeretika. Reklo bi se da se tu „libido” ispoljava u divljem stanju, pod velom poezije i lirske snage: Marloov *Tamerlan*, Sekspirov *Ričard III*, *Arden od Feveršama*, nepoznatog pisca, sve su to predstave nasilja u čistom obliku, da se zadržimo samo na engleskom pozorištu. A treba li zaboraviti likove Rodogine, Nikomeda, Otona, i uopšte uzev, junaka poslednjeg perioda Kornejevog dela, zatim likove Neronu, Roksane, Hermione kod Rasina?

Sve se zbiva kao da je pozorišna eksplozija, koja prati prelaz sa tradicionalne na modernu Evropu, odigrala ulogu probnog kamena za bolesnu ličnost, nesumnjivo transponovanu kroz poeziju, prikrivenu pod mitološkim, viteškim i pseudoistorijskim obrazinama, ali koja ipak potvrđuje svoj neprihvatljivi i neshvatljivi „libido”.

Centralističke monarhije koje se oslanjaju na administrativnu buržoaziju, „elite”, razne unifikacije ili pročišćenja jezika (Malerb), menjanje običaja, sve to čini okvir u kome se ispoljava to začuđujuće iskustvo nasilja. Sve te

ličnosti su osuđene, na kraju jedne dugačke „koride“ čiji tok čini sam komad, njebove zaplete u kojima su često logične samo ideje koje im pripisuju komentatori iz prošlog veka. Pozorišno delanje iz tog perioda nam izgleda stvaralačko i razaračko u isti mah, bez obzira na brižljivost kojom pesnik prurušava i zaodeva nasilje koje prikazuje na pozornici.

Antonen Arto, u knjizi *Pozorište i njegov dvojni govori* o tom „pozorištu surovosti“ koje neposredno deluje na nerve gledalaca namećući mu sopstvenu sliku koju on, uopšte uzev, odbija da vidi ili prihvati. Dramska umetnost tog prelomnog doba, sa svim svojim obličjima i svim svojim „prividima“ verovatno predstavlja jedno takvo iskustvo. Treba li se čuditi što je takav procvat kratko trajao, što je sva ta bujnost na kraju nestala u budalaštinama pastiša, u primenjenom sentimentalizmu podražavalaca, u skolastičkoj krutosti, što je postala nerazumljiva tokom skoro dva veka?

Čim se uspostavio sistem institucija koje odgovaraju onome što B. Groethuysen naziva „gradanskim duhom“, pozorište ponovo pronalazi mirnoću prozne literature: postaje doktrina. U XVIII veku reč je o predstavljanju ideja pod obrazinom „klasične“ estetike. Slabost pozorišta Voltera i Didroa (iako je ovaj poslednji predosetio nove oblike) leži u tome što oni više ne pronalaze taj duh nasilja i opovrgavanja koji pokreće velike stvaralačke periode.

Svakako, postoje pokreti i unutar buržoaske civilizacije: ponovo se „otkrivaju“ Šekspir ili Kalderon, ili se sa Rasina skidaju vrpce pomoću kojih ga je istorija književnosti mumifikovala. Volter u Hamletu bez sumnje vidi „divljaka“ i dopisuje jedan „razboritiji“ kraj tragedije, Lessing, Gete ili Šiler idu još dalje pokušavajući da povrate nešto od minule silovitosti i snage. To su uzbudljivi naponi, ali ne mogu da dostignu snagu onih kojima se nadahnjuju. „Sturm und Drang“, Geteovo ili Bajronovo „prometejstvo“ ostaju unutar književnog govora. To su zadivljujuće stilske vežbe.

#### TRAGIČNA STVARNOST I MELODRAMA

Treba priznati da je mentalni sistem tog perioda izlučio sopstvene odbrambene mehanizme protiv nastranih činjenica i prestupnih ličnosti. Racionalizam proglašava „razum“ idealnim i svemoćnim: odbacuje u mrak „divljaštvo“, „varvarstvo“ i „ludilo“. Mišel Fuko je pokazao koliko je samo imenovanje duševne bolesti bilo način da se ona otkloni udaljavanjem, zatvaranjem. Literatura se bavi silovitim prekomerjem,

ali ga naziva *bezumljem* i kao s takvim i postupa. Zanos koji je pokreće uvek ostaje u srazmeri sa poznavanjem pravila koja upravlja-ju celokupnim sistemom.

Imamo dva primera, jedan je dala Francuska revolucija, a drugi stalno sprovedena represija protiv jeretičkih oblika pozorišta. U jednom i u drugom slučaju se uviđa da činioci sposobni da pokrenu istinsko stvaralaštvo više ne uživaju status estetskog dostojanstva.

Da podsetimo, posle Anri Fosijona (Henri Focillon) na poznatu činjenicu da francuska revolucija nije donela nikakvu novinu na području estetike i da je pozorište koje se tu javlja samo bleedi odblesak najosrednijeg pozorišta XVIII veka. Treba li zaključiti da je politički prelom koji je donela revolucija od 1893. bio manje radikaln od preloma izazvanog u dubinama kolektivnog života pojavom moderne ekonomije? To je moguće. Ali se isto tako može smatrati da je revolucija, povlačeći za sobom silno oživljavanje svih društvenih uloga, snažnu dramaturgiju svakodnevnog života, i sama predstavljala jedan čin građanskog pozorišta koji je združivao sve grupe koje su sačinjavale društvo. Ta stvarna predstava je činila beskorisnim i bljutavim svaki drugi imaginarni pokušaj. Revolucionarna tragedija, čiji se peti čin često odigrava na stepenicama giljotine, nesumnjivo ukida svaki drugi vid stvaralaštva!

Još čudnije je gušenje novih oblika dramskog stvaranja. A prvi od novih je nesumnjivo melodrama čija je ukorenjenost u narodne slojeve poznata, ukorenjenost dotad strana svim oblicima kulture. Luj Ševalje (Louis Chevalier) u knjizi *Radne i opasne klase u Parizu u prvoj polovini XIX veka* (1950), pokazao je koliko je urbani život bio preobražen početkom XIX veka prilivom radne snage seoskog porekla koju je privukla industrijalizacija u radanju; on je podsetio na to koliko su te grupe, koje su se smestile u stare četvrti opustele posle revolucije i doba carstva, bivale opčinjene izvesnim silovitim prizorima. Tokom svog razvoja, melodrama („Bulevar zločina“) je svedočila o svojevrsnom susretu između suštinski surove pokretačke snage elizabetanskog ili grčkog pozorišta i grupa stranih svakoj literaturi. Treba li podsećati na to da su pretpostavke umetnosti retko umetničke prirode?

Ako ništa drugo, melodrama je imala neospornu privlačnu snagu. Dima i Igo joj se veoma približavaju, ali ne prevazilaze pozorište Kapije Sen Marten! Oni pripadaju književnoj instituciji i neće ponovo preći put koji je nekad odveo Marloa, a možda i Šekspira do najnižih slojeva. Na-

---

protiv, oni se udaljavaju preuzevši ipak od tog nekknjiževnog ispoljavanja izvesnu snagu koju su pretočili u ideologiju „romantizma“. Melodrama sa Frederikom Lemetrom (1800-1876) i *Krčmom s prisojne strane* doživljava smrt punu poruge: pošto oseća da ne može da pred kultivisanom publikom dozvoli naivnu silovitost te melodrame, veliki glumac odlučuje (u genijalnom nadahnuću, kažu) da igra parodično. Dotle je dospao taj rod. Melodrama nastavlja da živi i puni pozorišta u četvrtima u blizini pariskih kapija, ali je svrstana u mrak „lošeg ukusa“ i „divljaštva“.

#### ZVANIČNO POZORIŠTE I PODZEMNO POZORIŠTE

Jedna druga represija uklanja iz literature moćnu stvaralačku bujicu koja pokreće Helderlina, Klajsta, Bihnera, Lenca. Veoma je značajno to što u Nemačkoj — koja je svoju revoluciju „od-sanjala“ izdaleka bez moći da je izvrši i koja je u tom trenutku doživljavala preobražaj poput onog koji se odigrao u nekim zemljama u XVI veku — kljaju dramska ostvarenja čija se snaga može uporediti sa ostvarenjima elizabetanskog doba, kao i to da je institucionalizovana književnost odbacivala ta ostvarenja.

Treba li podsećati na to da Gete u Vajmaru sa užasom odbacuje komade Klajsta i Lenca, koje je nazivao „nevidljivim pozorištem“ izatkanim od „vatre i đubreta“ jer nisu ni najmanje odgovarali njegovom estetskom kodeksu ... Da nijedno pozorište ne pomišlja da postavi *Dantovu smrt* (gde se čuju glasovi babuvizma) niti Bihnerovog *Vojceka*? Da tragični Helderlinov san okončava u ludilu?

Pošto slika čoveka kakvu nude Klajst, Bihner ili Lenc nije odgovarala slici koju je „buržoaski“ poredak nametao, ona je otvarala jedan drukčiji put dramskim istraživanjima. Nije ozlojeđivala novina ovih dramatičara već njihova „atipičnost“, negirajući karakter njihovih drama, osporavanje koje upućuju svim vrstama ustanovljene zakonitosti.

Da uzmemo za primer samo Bihnerovog *Vojceka*, komad kome treba posvetiti posebnu pažnju — upadljivo je da mladi dramatičar svoju ličnost, namerno izabranu van svake kulturne pripadnosti, iz mraka potproletarijata bez istorije, nadahnjuje strastima dotad rezervisanim za prinčeve ili kraljeve. Čak ni Šekspir se nije usudio da Otela načini slugom, ali Bihner to pokušava pokazujući jednog nikogovića smrvljenog progonom ljudi smeštenih u neke uloge (lekar, kapetan...) i pod teretom „strasti“ jače od

njega, a koja međutim nije ništa drugo do svi-  
ma zajednički „libido”, priroda u divljem stanju.  
Ubistvo njegove ljubavnice, Marije, znači mnogo  
više nego ubistvo Dezdemone kod Šekspira:  
ono upućuje na strast dotad preziranu kad je  
prikazana kod nekog siromaha...

Iza te pojave običnog čoveka pojavice se sve  
Čehovljeve ličnosti (koji nije poznavao Bihnera!),  
ličnosti Strindberga, Lorke, Valea, Inklana, pa  
čak i Kromlenka. Princ gubi svoj status povlaš-  
ćenog u odnosu na žudnju ili zločin. Čudno je  
što je medicina tog doba nazivala histerijom  
manifestacije tog nereda i prekoračenja usta-  
novljenih pravila.

To pozorište ipak ostaje mračno i podzemno.  
Klajst će u svoj svojoj snazi biti otkriven tek  
dosta kasnije, krajem veka. Bihner će biti otkri-  
ven posredništvom Alena Berga i muzike. Lenc  
će doći do nas tek poslednjih petnaestak godina.  
Atipični karakter ličnosti, dvosmislenost situa-  
cija, osporavanje važećih činjenica kulture i slike  
čoveka nemaju veći uticaj od melodrame, niti  
je revolucionar Bihner imao odjeka kod seljaka  
Hese-Damštata kad je uzalud nameravao da  
ih podigne na ustanak protiv tiranije...

Za to vreme, zvanično pozorište nastavlja svoj  
život. Zvanično, kažimo bolje priznato pozorište,  
ono koje je predmet kritike, uspostavljena ins-  
titucija na tržištu spektakla. Bulevarsko pozo-  
rište ili pozorište običaja koje opravdava žestoku  
kritiku koju mu je u prvom broju *Nove francuske  
revije* uputio Žak Kopo. Ali, istinu govoreći,  
optužba za nemoralnost otpada kad se misli na  
razvoj te dramaturgije od Dime Sina do Emila  
Ožijea, od Arnija Berštajna do Žorža de Por-  
toriša i Saše Gitrija, da pomenemo samo  
Francuze. Jer, celokupnost tema, situacija,  
ljudskih odnosa predstavljenih na toj sce-  
ni svodi se na mali broj stereotipa sa ograničenim  
brojem kombinacija koje sve odgovaraju očeki-  
vanjima dramske publike koja u dramskoj pred-  
stavi traži opravdanje ili sigurnost. Kako po-  
zorišno tržište podrazumeva intervenciju kriti-  
čara, impresarija, dobrostojeće „elite” izvesnog  
pomodarstva, može se reći da to pozorište sa-  
vršeno odgovara svojoj funkciji rasonode.

Protiv njega se nesumnjivo određuju svi stva-  
ralački naponi „Dela”, „Volksbühne” („Narodne  
scene”), Strindberga, Opatijskog pozorišta u Ir-  
skoj, španske „velike generacije”, nemačkog  
ekspresionizma od Vedekinda do Kajzera i do  
Brehta, od Stanislavskog do Majerholda. Ali, već  
se problem menja i treba ispitati položaj dram-  
skog stvaranja u industrijskim društvima...

## USLOVI DRAMSKE IGRE: REŽIJA

Potrebno je, bez sumnje, vratiti se malo unazad i podsetiti na uvođenje „italijanske scene”, nastale iz pokušaja Brunelečija i Albertija, s težnjom da uključi predstavljanje ljudske ličnosti u četvrtasti prostor jednog zatvorenog mesta sa dubinskom perspektivom. Taj pozorišni iluzionizam, koji se prvi put nameće kad je B. Peruci (B. Peruzzi) 1514. prikazao *La Kalandriju* (La Calandria) kardinala Bibijene, a Vazari je toj predstavi pridao simboličan smisao, prevlađaće u Evropi i uništiti sve druge oblike pozorišne konstrukcije.

Može se reći da je postojalo izvesno slaganje između katolicizma, centralizovane monarhije, književnosti i pozorišta u trenutku u kome su veliki pozorišni arhitekti (među kojima ostaje kao uzor Ninkolo Sabatini sa svojim „Traktatom o mašinama u pozorištu” objavljenom 1637.) organizovali taj iluzionizam: opera ili balet-čarolija koji se bave viteškim temama u jednoj fantastičnoj baroknoj viziji čiju je šemu opisao R. Alewyn, francuska klasična tragedija gde je dubinska perspektiva zamenjena dubinskom psihologijom, skrivenom dimenzijom koju nagoveštava aluzivni jezik dramske poezije.

Zanimljivo je napomenuti da elizabetanski ili španski komadi nisu bili zamišljeni za taj tip scene-kutije, već za podijum koji se mogao uporediti sa površinskim prostiranjem fresaka i koji je omogućavao simultano prikazivanje raznih momenata radnje. Pogled gledaoca, umesto da bude podstaknut sledom etapa radnje, otkriva ove u celosti raspoređene pred sobom i samim tim relativizirane. Nijedan komad Lope de Vega, Šekspira ili Marloa nije mogao da bude igran na „italijanskoj sceni” (na kojoj su oni, uostalom, brzo izgubili svoj smisao). Kornej, koji se u svojim prvim delima (*Komična iluzija* ili *Sid*) opredeljuje za polivalentnu ili simultanu scenu, mora ubrzo da popusti pred književnom i političkom diktaturom „italijanske scene”.

Jer, može se govoriti o sistematskom, doktrinalnom i političkom uvođenju scene-kutije od vremena stvaranja Francuske akademije, od Rišeljovih odluka i od namerne izgradnje pozornica koje omogućavaju psihološki ili čarolijski iluzionizam. Dolaskom puritanaca na vlast, u Engleskoj se zatvaraju pozorišta u kojima su se mogle videti predstave Šekspira, Džona Forda ili Marloa; njihov poraz upućuje i englesko pozorište, sa povratkom katoličkih kraljeva, na scenu-kutiju koja je došla iz Francuske. U XVIII veku, o tome više niko ne raspravlja: scena-kutija, sa svojim zatvorenim prostorom, postaje jedina dramska matrica.



Izborom između elizabetanske ili španske scene. manje-više potekle sa podijuma „misterija” i scene-kutije, Zapad se dvoumio između dva načina predstavljanja čoveka u kosmosu. Za jedan način, centar moći, samosvesti i predstave se podudaraju, a težište ličnosti se smešta na udaljeno obzorje jedne „žične tačke” s onu stranu pojava. Za drugi, život se raspoređuje na sve nivoje stvarnosti uzete u svojoj totalnosti, pa tako i predstavljene, ali bez mogućnosti da vreme uživa neku posebnu povlasticu u odnosu na prostor. Pobjeda italijanske scene ne znači da je Zapad izabrao obrazac koji je više u skladu sa njegovom vizijom sveta ili bar sa onom koju je implicirala tržišna ekonomija i tehnička ekspanzija. Ali ovde, kako to misli Frankel, morfologija koju kontroliše moć države upravlja predstavljanjem čoveka, pa bilo ono i veštačko...

Na kraju XIX veka, tehnologija prouzrokuje jednu promenu koja malo-pomalo izaziva nestanak „italijanske scene”, ili bar nestanak isključive privilegije koju ona uživa: vojvoda od Saks-Majningena i njegov upravnik Ludvig Kronek, koristeći po prvi put sve mogućnosti elektriciteta, konstruišu scenski prostor sa mnogobrojnim aspektima, bliži onom što je možda bila elizabetinska ili španska scena nego scena-kutija. Ako oni pridaju Klajstu smisao koje mu njegovo vreme nije davalo, oni to čine transpozicijom *Princa od Homburga* u prostor sačinjen igrom električnih projektor, Antoan i Stanislavski to čine dajući ponovo pozorištu mogućnosti koje su bile ugušene „zatvaranjem” scena-kutije.

Taj radikalni preobražaj infrastruktura pozorišta daje predstavu u ruke jednoj novoj ličnosti, estetskom stvaraocu čija je uloga bila neprimetna ili osrednja: reditelju.

Može se čak ići dotle da se kaže, kao Vilar u *Pozorišnoj tradiciji*, da je reditelj jedini istinski stvaralac modernog doba pošto tehnička igra prikazivanja čini od predstave koju on predlaže celinu kojoj tekst više nije suštinski oslonac. Naravno, posledice te inovacije su već bile sadržane u Majningenovim otkrićima, ali ni on, ni Antoan, ni Kopo ni Stanislavski ih nisu potpuno prihvatili. Jedino su Krejg ili Rajnhart, ili kasnije, Majerhold ili Jesner, izvukli sve zaključke iz te pouke. Došlo je čak do toga, sa Piskatorom i većinom savremenih reditelja — Brukom, Planšonom, Grotovskim, Šerom — da se dela prošlosti rekonstruišu prema značenju koje im se danas pridaje, ili da se zamisli, kao Mnuškin ili Arman Gati, neko književno ostvarenje u okviru prethodne scenske konstrukcije. Redi-

telj, tehnokrata pozorišta, postaje jedini odgovoran za predstavu.

Ipak je čudno kad se utvrdi da pokret dramskih izuma u industrijskim društvima nije pratio tehničke pronalaskе, da im se čak u izvesnoj meri suprotstavljao. Dramska ostvarenja koja su usledila i koja, od Senza i Lorke, Strindberga i Pirandela vode do Joneska, Beketa, Žana Votijea, Adamova ili Ženea, kao da ne poznaju tu tehničku viziju predstave. Sve se dešava kao da se dramaturgija interiorizuje, čak i kod Sartra u komadu *Iza zatvorenih vrata*, u prvim Anujevim komadima kao i u O'Nilovim traganjima, dok se svesna Brehtova težnja da izgradi „anti-teatar” u kome preovladavaju pedagoške i političke preokupacije može i sama smatrati kao napor da se dramsko stvaranje vrati na svoju doslovnost.

#### SVODENJE ČOVEKA

Nešto se od prošlog rata dogodilo u pozorištu što je preobrazilo ovu umetnost brže nego što je ona evoluirala tokom prethodnih decenija: dok su stvaraoci parodijski istraživali klasičnu mitologiju ili simbolične alegorije, kao Žirodu ili Kokto, koje je psihološka analiza privlačila kao igra, uzeo je maha pokret koji će dovesti do pojednostavljenja situacije i do svodenja čoveka na njegove „minimume” isključujući svu dubinsku psihologiju. I ta se interiorizacija nije nimalo uklapala u dramsku tehnologiju reditelja industrijskog doba.

Možda jedini koji je ozbiljno shvatio to proširene scene, koji je pokušao da sugeriše komičnu sliku čoveka poetskim jezikom i proširenjem podijuma, bio je Klodel: *Satinska cipelica* ili *Protej*, da uzmemo dve krajnosti, nagoveštavaju jednu viziju koju ne bi demantovalo barokno nadahnuće Kalderona ili Španaca „zlatnog doba”. I to zato što Klodel hoće da u pozorištu nađe pogodno mesto za ogromno religiozno ili mistično istraživanje: on hoće da ovaploti sukob milosti i zla na svim nivoima sveta. On se služi arhaičnošću u trenutku kad drugi pisci svode čoveka na njegovu trivijalnu doslovnost, na njegove opšte i neprebrodive zahteve i težnje. Kao Bihnerov Vojcek, ličnosti Beketa ili Adamova dragovoljno stagniraju na nivou tog „čoveka bez svojstava”, tog „podčoveka”, neurotičnog ili osakaćenog, koji predstavlja položaj živog stvora u industrijskom društvu.

Posle svega, nesumnjivo će se reći da Žene, kao i Klodel kao čija se negativna verzija on često pojavljuje, pronalazi sve obilje najšire dramske vizije. Ali sadržaj tih komada i duh koji u nji-

ma preovladava suprotstavljaju se toj ekstenziji: prostor „iza zatvorenih vrata” se ne proširuje u *Balkonu* ili u *Paravanima* sem da bi se učinile još smešnijim težnje čoveka da se prikaže kao individua. „Privid istine” igra ulogu odledala koje odražava uzaludne ili gnusne radnje pošto čovek ne može da izađe iz svoje bede. Ta dramaturgija implicira predstavljanje koje interiorizuje efekte, a nikad ih ne razmatra radi njih samih. Rože Elen je pronašao za ova dela scensku koncentraciju koju ona impliciraju.

Ta interiorizacija, tako suprotna ekstenziji koju su nagoveštavale tehnike režije, ide još dalje — do razaranja samog dramskog jezika. Pokret nazvan „novim pozorištem”, koji se javio pedesetih godina, sa Joneskom ili Votijeom, preneo je razorno delovanje ironije do u sam poetski jezik i to u trenutku kad su Baro ili Vilar, zahvaljujući sistematskoj primeni načina režije, povratili smisao starih dela, uglavnom diskreditovanih prikazivanjem na „italijanskoj sceni”. To nije najmanja protivrečnost pozorišta u industrijskom društvu.

#### PREDSTAVA ILI MANIFESTACIJA

Čudno je što ove promene odgovaraju i promenama u publici. Može se ustvari reći da se pozorišna publika nije promenila od XVII veka i da se svodila na ono što su Pjer Burdije i Zan-Klod Paseron nazivali „naslednicima”, povlašćenima u kulturi. Na kraju prošlog veka, sa „Narodnom scenom” (Volksbühne) u Nemačkoj, kasnije sa „Narodnim pozorištem” (TNP) u Francuskoj i sovjetskim pozorištem, u dvorane su ušli slojevi dotad otuđeni od kulture. Ideologija „Narodnog fronta”, udruženja poput „Rada i kulture”, domovi kulture teže da od dramskih predstava sačine „zamišljeni muzej” velikih „ljudskih dela”. Ali radi se o prostom proširenju publike „naslednika”. Verovatno da značaj koji su stekli film i televizija nije samo preoblikovao sliku pozorišta već pre svega potrebu na kojoj je ono počivalo. Jednim naročitim paradoksom, u trenutku kad je režija omogućavala da se sugeriše dramska slika sposobna da se takmiči s filmom i da ponovo da epski karakter tragičnim ili komičnim delima, nova vrsta publike, koja osporava sam pojam klasične kulture, zahteva od pozorišta da više ne bude pozorište.

Pokušaji Living teatra ili „Bread and Puppet”, švedskih ili anglo-saksonskih „hopeninga”, Luke Ronkonija, autora „Pogleda gluvog” ne padaju pod dramsko stvaralaštvo „novog pozorišta” pedesetih godina niti pod pozorište teh-

nologija režije. Radi se o novom „deljenju” koje prelazi okvire dramskog stvaralaštva i više se vezuje za teoriju svetkovine kakvu je predložio Ruso, nego za čisto dramska istraživanja: pridružiti publiku stvaranju, ukinuti usamljenu, napaćenu individualnost, predstaviti događaj ili proslaviti javni čin.

Ako se zamislimo nad pozorištem modernih društava, ne možemo zaboraviti značajnu Rusoovu intuiciju koja je dramskom prikazivanju suprotstavljala javnu manifestaciju u kojoj bi svaki čovek postao akter neke proslave kojoj bi čitava grupa služila kao potpora i razlog. U svom odgovoru D'Alamberu u kome slavi univerzalnost dramske umetnosti preuzimajući većinu argumenata Bosijea ili protestantskih propovednika protiv komedije i pozorišta, Ruso smatra da od tog povlašćenog događaja treba tražiti da bude kolektivni praznik, ono što pozorište nikad ne pruža, a to je učešće svih u jednoj zajedničkoj invenciji.

Verovatno da Ruso nije mislio na posledice svojih ideja, kao ni da savremeni animatori nisu čitali Rusoa. Ipak, tu nalazimo jednu opštu preokupaciju, suprotnu onome što smo opisali kao pozorišni oblik. Moguće je da nas to osporavanje navodi da prihvatimo da se moćna struja dramske invencije, koja počinje s Grcima, a završava Beketom ili Ženeom, svodi na prikazivanje bolesti Evrope, nesposobne da prilagodi svoj život razvoju tehnike ili ekonomije. Moguće je da se u celini evropskih dramskih dela može videti slika kolektivne neuroze, a zanimljivo je podsetiti da se psihoanaliza, od svog začetka, pozabavila dramskim rečnikom i jednom od njegovih osnovnih tema, mitom o Edipu. Takođe je moguće da se pojavi neki genijalni dramatičar...

Ako ništa drugo, postojanje zapadnog pozorišta, kakvo je bilo i kakvo je još uvek, otvara jedno beskrajno razmišljanje u onoj meri u kojoj je ono bilo, u svojim najznačajnijim manifestacijama, pobuna protiv utvrđenog poretka i osporavanje, transponovano kroz individualnost i poetski govor, situacije živog bića u njegovoj kulturi. Rado se govori o antikulturni, ali i samo pozorište je predstavljalo jednu činjenicu antikulturne preko koje su ljudi doživeli estetsko iskustvo svoje slobode.

(Prevela s francuskog ANA MORALIĆ)