

---

MILENKO MISAILOVIĆ

---

# DRAMATURGIJA PROSTORA I VREMENA

---

## PROSTOR I VREME U TEKSTUALNOM I SCENSKOM IZRAZU

---

Kao i svaka druga umetnost tako i pozorišna ima osobeno svoje poimanje i izražavanje svih egzistencijalnih problema čoveka i sveta, a tu su, na prvom mestu, problemi prostora i vremena, bez kojih čovek ne može da ostvari svoju egzistenciju.

Kao što postoji filmski prostor i filmsko vreme, literarni prostor<sup>1)</sup> i literarno vreme, muzički prostor i muzičko vreme — isto tako postoji pozorišni prostor i pozorišno vreme kao osoben način shvatanja i izražavanja osnovnih koordinata ljudske egzistencije: prostora u smislu prostiranja (koje je ograničeno) i vremena u smislu trajanja koje se uvek — okončava i uvek — otpočinje...

A pošto se najdublje ljudske težnje ispoljavaju kao razni oblici širenja, osvajanja ili „prostiranja” — s jedne strane, a i kao oblici *težnje za trajanjem* i pošto se sveukupna ljudska misao, od kada postoji, ustremljuju na osvajanje prostora i prevazilaženje vremena — onda moramo zaključiti da su prostor i vreme toliko „utkani” u ljudsko postojanje da su preuzeli na sebe i funkciju oblika ljudskog egzistiranja uopšte.

Pošto su prostor i vreme „objektivno — realne forme bića” (Lenjin), prostor i vreme se ne mogu odvajati: i dijalektički — što će reći i

<sup>1)</sup> O fenomenologiji sceniskog prostora videti: Milenko Misailović, Glumac i scenski prostor, u zborniku: *Knjiga o glumcu, Sterijino pozorje*, Novi Sad 1979. str. 246—256.

dramaturški posmatrano — nema zbivanja van prostora isto tako kao što nema ni prostora van zbivanja, niti može biti zbivanja van vremena, kao što ne može biti ni vremena van — zbivanja.

Iz istorije dramaturgije se zna da zbivanje kao dramska radnja — bez obzira na svoje posebnosti u raznim epohama — oblikuje u sebi, kao svoj unutarnji sadržaj, i odgovarajući prostor kao što dramska radnja sobom oblikuje i odgovarajuće vremenske tokove i da se to tekstualno izraženo zbivanje — sa unutarnjim vremenom i prostorom u sebi — kroz istoriju teatra iskazuje u vidu *vremenski i prostorno organizovane predstave*<sup>3)</sup> pred publikom, tj. predstave koja, sem svog *unutarnjeg prostora i vremena*, ima i svoje *spoljnje vreme i spoljnji prostor*.

I u procesu doživljavanja predstave kao nove stvaralačke sinteze — od strane publike, vreme se može iskazivati i doživljavati i preko posebno organizovanog prostora, kao što se prostor i njegove dimenzije mogu iskazivati i doživljavati i preko određenog strukturiranja vremena.

Tako u doživljaju publike imamo — u funkcionalnom smislu — novi prostor i novo vreme, naime, imamo vreme koje je „oprostoreno” (tj. vreme koje se manifestuje i svojstvima prostora) kao što imamo prostor koji ima vremenska obeležja („ovremenjeni prostor”).

Ukratko, kao što se čovek može svesti na svoju suštinsku korelaciju telo — duh koji su neodvojivi, isto tako se stvarnost može svesti na neodvojivu uzajamnost vreme — prostor.

Nećemo se ovde baviti raznim poimanjima i shvatanjima prostora u filozofskom smislu: nas interesuje fenomenologija prostora na nivou *svakidašnjeg*, koje se stvaralačkim postupkom može transponovati u umetničku ili scensku stvarnost višeg nivoa, tj. stvarnost koja sobom otkriva i odgovarajuće zakonitosti same „niže” stvarnosti iz koje proizilazi. (Na primer: ono što je svakidašnje ne mora biti i — tipično, ali ono što je tipično — kao vid zakonitosti — nije samo svakidašnje, nego je i sjevremensko).

Prema tome, vreme i prostor — kao sile sa kojima čovek sadejstvuje u toku svog svakodnevnog egzistiranja — imaju „lik” koji odgovara prosečnom iskustvu i poimanju, ali ako vreme i prostor posmatramo i kao sredstva

---

<sup>3)</sup> O pozorišnoj predstavi kao o „prostorno-vremenskoj organizaciji” videti: Andre Villiers, *La psychologie de l'art dramatique*, Armand Collin, Paris 1951, str. 110.

umetničkog izraza, onda taj isti spreg sila označen kao vreme — prostor, dobija drugi smisao: tada vreme — prostor *može da doprinese otkrivanju suštine* svega što se pojavljuje.

I učestvujući — kao sredstvo — u otkrivanju ostalih suština, vreme i prostor, u isti mah, osvetljavaju i svoju pojavnu i svoju suštinsku stranu.

Svako umetničko stvaralaštvo, što će reći i dramaturško, obuhvata — u slici rečeno — samo nekoliko vremensko-prostornih „oktava“ do kojih dopire ljudsko iskustvo i ljudska intuicija: *iznad* i *ispod* obuhvaćenih oktava kao gornje i donje granice nalaze se područja nedostižnih beskrajnosti velikog ili beskonačnog i beskrajnosti malog, kao područja filozofskih teorija i proučavanja.

Od svakodnevnog ili uobičajenog iskustva veoma su daleke predstave kako najvećeg mogućeg prostora tako i najmanjeg prostora: pokušajmo, na primer, da zamislimo taj najmanje moguć deo prostora (jer prostor je uvek deo nekog drugog prostora) ispod kojeg nema ni prostiranja ni trajanja, tj. ni dejstva ni kretanja, pa ćemo videti kako je to i kao zamisao — veoma teško.

Baveći se fenomenologijom prostora iz dramaturškog — što znači i iz komediografskog aspekta — pokušaćemo da osvetlimo funkciju prostora, kako u fazi pisanja teksta tako i u fazi njegovog scenskog tumačenja, tj. prostorno-vremenskog razvijanja predstave sve do celovite i likovno uobličene — dramaturgije predstave — u doživljavanju od strane publike.

#### PROSTOR I VREME KAO SISTEM ODNOSA

Najpre, prostor omogućava našoj svesti da opaža i predstavlja stvari ili predmete u njemu i otuda se prostor shvata kao neobjašnjivi uslov ili neobjašnjiva mogućnost u kojoj stvari postoje i pomoću koje stvari postoje.

Pošto se prostor shvata pomoću svekolike sadržine koja ga oblikuje, kao i pomoću pojava koje se u njemu razvijaju, dakle, pomoću pojava koje se u njemu šire i prostiru — a pošto između svega što postoji u prostoru dejstvuju izvesni vidljivi ili nevidljivi odnosi koji vladaju sveukupnom sadržinom prostora — onda bi se prostor mogao shvatiti i kao osoben i celovit *sistem odnosa*, zajedno sa svim menama i promenama toga sistema, svim preobražajima i svim kretanjima uopšte.

Zato što postoji kao „sistem odnosa” i nezavisno od naše svesti, prostor deluje višesmerno kako na našu svest tako i na — podsvest. Svest o prostoru otpočinje sa uviđanjem *prostornih odnosa* koji se u dramaturgiji (pa i u komediografiji) javljaju i kao subjekt i kao objekt: neki prostor može biti i stvaralački cilj ili dramaturški subjekt, kao što može biti sredstvo ili dramaturški objekt.

Prostor je svemupprisustvujući fenomen: toliko aktivan i neodvojiv od čoveka i njegove egzistencije, da bi se — dramaturškim jezikom — moglo reći kako je *prostor opredmećena — ljudska sudbina* i da nema ljudske sudbine u kojoj nije imao udela i odgovarajući — prostor.

A kako je prostor u neodvojivom sadejstvu sa vremenom — pa vreme ima snagu prostiranja (kao prostor), a prostor ima moć trajanja (kao vreme), onda je razumljivo što je ljudska egzistencija ograničena ovom vremensko-prostornom spregom kao svojom osnovnom — uslovljenošću.

Treba napomenuti da mi egzistiramo — u isti mah — na nekoliko *prostornih nivoa* kao što — u isti mah — proživljavamo i nekoliko vremenskih tokova. Ti prostorni nivo su: zemlja u kojoj smo rođeni, ili zemlja u kojoj živimo; krajevi kroz koje smo putovali; kraj ili grad u kom prebivamo; ulica i kuća; stan u kući, i tako dalje...

Svi ovi — kao i drugi nepomenuti — prostorni nivoi protiču kroz našu svest, a i podsvest, jer sem prostora u kome smo objektivno i stvarno, treba uzeti u obzir veze i odnose sa subjektivnim ili „intimnim prostorima” kojima — gravitiramo ili u koje želimo da se integrišemo.

U vezi s ovim, mogli bismo zapaziti i jedan princip: ukoliko je *prostor naše svesti* širi, utoliko više prostorno — vremenskih zbivanja ona može da uočava i da prati, a ukoliko je prostor naše svesti uži, utoliko je manje vremensko-prostornih proticanja kroz nju. U slici govoreći: ako naša svest ima „usko grlo” uspostavljanja odnosa prema vremenu i prostoru, onda je i naša orijentacija u koordinatnom sistemu egzistencija — usporenija ili — nepotpunija.

Kao što egzistiramo — paralelno — na nekoliko prostornih nivoa, isto tako mi egzistiramo kao *živa sinteza* nekoliko vremenskih tokova, među kojima su najglavniji: opšte svetsko vreme; društveno vreme; lično vreme; profesionalno vreme; intimno vreme, i tako dalje...

Ovim vremenskim tokovima — kao oblicima razvoja i kretanja našeg „ja” — treba dodati brojne i neizbežne naše projekcije iz postojeće sadašnjosti u prošlost i još češće projekcije u — budućnost, kao pribežište i od prošlosti i od — sadašnjosti.

Prema tome, vreme se javlja i kao sila koja nas progoni pa se ili borimo s vremenom ili se povlačimo bežeći nekad u prošlost, nekad u budućnost: u povlačenju ispred vremena možemo se povući jedino u — vreme.

Tako je vreme i neprijatelj i utočište ljudi, upravo kao i prostor.

Zato je svako „ja” i vremenski i prostorni fenomen: ako je taj prostor zatvoren toliko da je u njega teško prodreti, onda se on svodi obično na jedan osnovni vremenski tok (na prošlost, na primer) a ako je „ja” otvoren prostor, onda se taj prostor uzajamno prožima sa više vremenskih dimenzija, kao što se prožima i sa drugim prostorima i njima odgovarajućim vremenskim tokovima. Svi prodori iz okvira „ja” u spoljni svet, ostvaruju projekciju našeg „ja” u novo vreme — bilo ono prošlost, bilo budućnost — ali i u novi prostor, dakle, ta eksteriorizacija se javlja kao sredstvo interiorizacije ili kao mogućnost samoprevazilaženja.

A u čemu je suština tog samoprevazilaženja?

U prevazilaženju postojećeg prostora svoje svesti:<sup>3)</sup> svest čovekova je — mnogobrojnim vezama za mnogobrojne prostore — opredmećena često dotle da (svest) deluje i kao jedan vid „osvećenog prostora” koji ima sposobnost da prodre u druge prostore, počev od istorijskih, geografskih i astronomskih, do oprostorenih svesti drugih ljudi, koje su još uvek — uprkos ljudskoj uzajamnosti — najdalji prostori.

Kao što i sam prostor ima više „oktava” ili više nivoa, isto tako i naša svest o prostoru ima više nivoa jer se ona ne zasniva samo na iskustvu i obrazovanju, nego i na jednoj osobenoj vrsti unutaršnjeg „čula” za prostorne fenomene i to „čulo” ili „unutarnje oko” toliko je različito kod različitih ljudi da jedan isti prostor razni slikari, na primer, vide i doživljavaju sasvim različito: čak i jedan isti slikar različito transponuje jedan isti prostor u toku jednog istog dana.<sup>4)</sup>

<sup>3)</sup> O strukturi savremene svesti, videti: Milenko Misailović, Moderna drama i svet mašina (odljak: Izvori i forme savremene dramatičke), *Savremenik*, 2/1975, Beograd, str. 161—170.

<sup>4)</sup> Poznato je, na primer, da je Mone (Monet) slikao katedralu u Ruanu u različito doba dana i hvatao neuhvatljivu i nezaustavljivu igru svetlosti i — senki, a one su izraz prostornog života katedrale...

Jer biti svestan nekog prostora, nije isto što i: biti svestan i *svog odnosa* prema tom prostoru.

#### TEKSTUALNI I SCENSKI VREMENSKI OBLICI

Kao komediograf i Nušić je instiktivno umeo da uočava uslove pod kojima i sama komika stvara svoje vreme, kao što je koristio zakonomernost po kojoj razvoj komike — kao osobene izražajne strukture — traži i stvara sebi odgovarajuću — vremensku strukturu.

Svako vreme, pa i *dramaturško vreme* (vreme drame ili vreme komedije) ima svoje osobenosti, a na prvom mestu ima svoje — granice: na primer, početak vremena u komediji već je nekakav oblik ograničenosti vremena.

Zanemarivati te granice znači zanemariti formu dramskog ili formu komičnog: i jedna i druga forma ima svoj odnos prema prošlosti i svoj zahtev za obimom sadašnjosti, kao što ima i svoj odnos prema — budućnosti.

Dok komediografsko vreme i posle spuštanja zavese ima tendenciju da se nastavi i dok *dramsko vreme* sa spuštanjem zavese nastavlja svoja „probijanja” ili provlačenja u budućnost, dotle je, na primer, *epsko vreme* toliko ispunjeno sobom i toliko dovoljno samom sebi da mu je svojstvena nepomerljiva i definitivna završenost.

Pošto se uzajamna zavisnost ova dva višesmerna vremenska pola prevazilazi celinom ostvarenog dela, ponovimo ovde da je problem prikazivanja vremenskih tokova u komediji i suviše složen stvaralački proces i da prevazilazi izražajnu moć gramatičkih glagolskih oblika. Naime, glagolski oblici mogu po osnovnom indikativnom značenju ukazivati na prošlost, a da njihovo dominantno i prenosno, više značenje cilja na sadašnjost ili na budućnost.

Nećemo se na ovoj specifičnosti *komediografskog vremena* duže zadržavati, jer ćemo o njoj kasnije zajedno sa odgovarajućim problemima govoriti opširnije.

Treba istaći da uporedo sa problemom kako se neka stvarnost — kao društveno istorijska struktura — transponuje u umetnički osmišljenju dramaturšku strukturu ili u stvarnost kvalitativno višeg umetničkog reda, uporedo, dakle, sa tim stvaralačkim ciljem razvija se *transponovanje prirodnog vremena* ili *realnog vremena* u *umetničko vreme*: u pozorišno vreme kao u dramaturški organizovano vreme.

Pošto umetničko vreme proističe iz forme umetničkog iskazivanja, razumljivo je onda što se aspekti dramaturškog vremena javljaju u okviru dramaturških vrsta: tragedije, drame i komedije.

Ako je sadržaj osnova umetničkog tkanja, onda bi potka bila oblici vremena kroz koje se — i pomoću kojih se — sadržaj iskazuje, ostavljajući mogućnost svim vremenskim oblicima da i oni sami mogu biti — sadržaj.

Govoreći ovde o vremenskim oblicima, mislimo na gramatičke vremenske oblike koji se u procesu stvaralaštva potčinjavaju umetničkim ciljevima dela i proširujući svoja značenja gramatički vremenski oblici se transponuju u dramaturške vremenske oblike ili vremenske forme kako u tekstu tragedije, drame ili komedije tako i na pozornici pri realizaciji predstave.

Prema tome, dramaturško vreme kao i vreme ostalih umetnosti često polazi od prirodnog, faktičkog vremena ili vremena koje je objektivno dato u stvarnosti ili u procesu pisanja tragedije, drame ili komedije. To vreme se transponuje u subjektivne ili spisateljske vremenske oblike kao dimenzije jednog kvalitativno novog dramaturškog vremena.

Pri čitanju tragedije, drame ili komedije svi oblici tog dramaturškog vremena teku paralelno sa vremenom čitaoca ili vremenom slušaoca kao prvom stvaralačkom merom napisanog dela.

U toku dosadašnjih napomena bilo je moguće razlikovati *vreme komedije* (tj. vreme koje je komedijom obuhvaćeno ili na koje se komedija — odnosi) od *vremena u komediji*.

U prvom slučaju vreme je izvor ili podsticaj da se komedija — pojavi, a u drugom slučaju vreme je — izražajno sredstvo komedije, jer ovo komediografsko vreme, kao vrsta umetničkog ili dramaturškog vremena uopšte, služi se raznovrsnošću subjektivnog doživljavanja onog faktičkog, prirodnog vremena ili vremena koje je objektivno dato.

Kad se tekst komedije prikazuje na pozornici, tada na pozornici imamo *vreme prikazivanja komediografskog vremena*, kao što u gledalištu imamo *vreme doživljavanja* prikazanog komediografskog vremena.

Dakle, faktičko ili objektivno vreme, na jednoj strani, i scenski prikazano vreme, na drugoj strani, jesu dva kompleksna vremenska

proticanja koja su bila u stalnoj uzajamnoj zavisnosti od začetka dela do celine dela.

#### EVOLUCIJA TEATARSKE SVESTI O SVOJOJ SADAŠNJOSTI

Fenomen komičnog nije samo zavisan od sadašnjosti kao primarnog okvira u kome se javlja, nego je komično u najtešnjem spregu sa — *sad* kao vrhunskom i najvišom tačkom oživljene sadašnjosti.

U vezi sa poimanjem svoje sadašnjosti, ljudi su nekad više nekad manje žrtve jednog paradoksa po kome ono što im je najbliže — njihovu sadašnjost — mogu da upoznaju i stvarno da shvate tek kad ta sadašnjost prođe u — prošlost. Snaga tog neiscrpnog paradoksa je vidna i nad savremenim čovekom, iako je on potpomognut i izuzetnom moći sagledanja pomoću elektronskih mikroskopa i kompjuterskih prodora kako u prošlost, tako i u sadašnjost, pa i u budućnost.

Polazeći od ove napomene u istorijsku prošlost, možemo pretpostaviti koliko je u razvoju ljudskog duha značajna evolucija sve većeg približavanja čoveka svojoj sadašnjosti ili savremenosti, jer je — opet paradoksalno — *čovek bio obuzet ili pritisnut najpre osećanjem ili poimanjem — večnosti*, pa čak i težnjom ka večnosti, a tek posle — ukoliko se više oslobađao večnosti — čovek se utoliko više približavao svojoj sadašnjosti.

Iz ovog ugla posmatrana, biva nam jasnija i razumljivija, na primer, i razvojna linija antičke tragedije od Eshila preko Sofokla do Euripida, kao što nam postaje shvatljiviji i problem: zašto se antička komedija javlja nekoliko decenija posle tragedije ili *iza* tragedije?

S obzirom na antički duh izražen u tragedijama, možemo zaključiti da je bila neophodna *evolucija antičkog duha ka svojoj sadašnjosti ili savremenosti da bi se omogućilo rađanje komedije*, dakle, bio je neophodan svestraniji i prodorniji odnos prema sadašnjosti, a naročito je bila neophodna razvijenija kritička svest o svojoj sadašnjosti, što znači razvijenija kritička svest antičkog čoveka i o samom sebi.

Pošto je večnost jedan od glavnih vremenskih tokova antičke tragedije, pa se večnost kao trajanje naglašava dotle da se transponuje u vrhunskog partnera svim licima, pa i horu tragedije — u Aristofanovim komedijama, na primer, dominantnu funkciju sve izrazitije preuzima antička — sadašnjost.



Marks je uočio ne samo da se komika i smisaono i kvalitativno menja zavisno od istorijskog razvoja društvenih snaga, nego je Marks indirektno ukazao da komično može biti znak ili kriterij društvenog razvoja, pišući:

„Poslednja faza jednog svetsko-istorijskog oblika jeste njegova *komedija*. Grčki bogovi, koji su već jednom tragično bili smrtno ranjeni u Eshilovom *Okovanom Prometeju*, morali su još jednom komično umreti u Lukijanovim *Razgovorima*”.

„Čemu takav put istorije” — pita se Marks odgovarajući sa njemu svojstvenom pronicljivošću i dubinom: „Da bi se čovečanstvo *vedro* rastalo od svoje prošlosti”...<sup>5)</sup>

Tako je smeh antičke komedije pomagao antičkim građanima da se oslobode od — večnosti i bogova kao najtežeg oblika svoje prošlosti, da bi se što više i što realnije približili svojoj — sadašnjosti.

To približavanje svojoj sadašnjosti, jednim svojim dejstvom, omogućavala je i podsticala i sama antička tragedija: bez obzira na to što je njeno jezgro proizilazilo iz mitologije ili iz večnosti i bilo usmereno ka večnosti, ipak je tragedija — proizilazeći iz odnosa sa trajnim ili večnim — indirektno ukazivala i na sadašnjost kao na jednu drugu kategoriju ili kao drugi pol večnosti.

Sem toga, tragedija je u svom razvoju otkrila ne samo individualnost, nego i unutarnju dimenziju individualnosti (setimo se Antigone i njene — pobune) i ta pojava individualnog subjekta u tragediji, za razliku od kolektivnog subjekta (hor) vodila je ka *svesti o ličnosti* i ka svesti same ličnosti o svojoj integraciji sa ostalim individualnostima u jedan *viši red* bio on nov ekonomsko-socijalni (država) ili već postojeći u vidu religiozno-kosmičkih tradicija

Evolucija ličnosti ili *istorija individualnog je u uzajamnoj vezi i odnosu sa svešću o sadašnjosti* kod antičkih ljudi i njihovim sve većim prodiranjem u slojeve sadašnjosti da bi se njome i — ovladalo.

A *ovladati sadašnjošću* znači vladati njenim prostorima i njenim višesmernim vremenskim prostiranjima, kako prema prošlosti tako i prema budućnosti, a pošto su bogovi posedovali i prostor i bili gospodari vremena, razumljivo je

---

<sup>5)</sup> K. Marks: „Iz kritike Hegelove filozofije prava, Uvod 1.” I. 1, str. 610—611; ili: Marks—Engels: *O književnosti i umetnosti*, Kultura, Beograd, 1960, str. 135.

što se antički duh sve više i sve žešće morao sukobljavati upravo sa — bogovima da bi se prostor i vreme delili ne samo po olimpiskim merilima ili na mitološko-božanske načine, nego da bi se svešću osvojeni prostori i vreme delili i po merilima sve ubrzanijeg ljudskog kritičkog duha koji se sve više rukovodio zahtevima svoje sadašnjosti, zahtevima koji su toliko narasli da su prerastali u — novu zakonitost suprotnu olimpiskim zakonima.

Ovo usputno skretanje pogleda na neke odnose između antičke tragedije i antičke komedije trebalo bi — bar donekle — da osvetli *evoluciju svesti o sadašnjosti* uopšte, kao i da ukaže na neiscrpnu udaljenost ljudi od svoje sadašnjosti: istina, u toku istorijskog razvoja ljudske kritičke svesti, ta udaljenost se — s jedne strane — smanjuje i ljudi su u stanju da se povremeno toliko približe svojoj sadašnjosti da se i identifikuju s njom, ali — s druge strane — ta ista sadašnjost, zajedno sa razvojem i menjanjem ljudi, i sama se menja i razvija i tako se neprestano „izmiče“ i neprestano „beži“: zato ni osvajanje sadašnjosti — koja je ljudima najbliža — nikad nije potpuno ni celovito.

Osvetljavajući evoluciju svesti o sadašnjosti i ukazujući na beskrajno paradoksalnu udaljenost ljudi od svoje sadašnjosti uopšte, funkcija teatra — od svog javljanja do danas — sastoji se u buđenju i razvijanju *svesti o svojoj sadašnjosti* i u tom cilju teatar mobilise i svekolika zbivanja iz prošlosti koja se, upravo na pozornici, preobražavaju u osvetljavanje ili tumačenje — sadašnjosti. Tako je svojstvo pozorišne predstave da se *vreme događanja* — bez obzira što se događanje zbilo u prošlosti — identifikuje sa sadašnjim vremenom ili sadašnjim doživljavanjem publike pred kojom se događanje prikazuje. Zato se doživljaj publike ispoljava i kao kriterij koji pokazuje uolikoj meri se ostvarilo slivanje obostranih sadašnjosti: onih na pozornici i onih u gledalištu u završnu, najvišu sadašnjost — onu koja bi bila uzajamno stvaralačka.

I kad se dogodi da ljudi u svom stvaralačkom ili revolucionarnom zanosu potpuno i svestrano stignu u — sadašnjost, prodru kroz nju i nezadrživo odu i ispred nje toliko da zatečenu sadašnjost i suviše brzo proteraju u prošlost — posle se događa i to da ljudi tu istu „probijenu“ i proteranu sadašnjost u bližu ili dalju prošlost — otpočinu da osvajaju „unazad“, paralelno sa osvajanjem novopostojeće sadašnjosti koja postoji istovremeno kao aktuelnost i kao budućnost. Zato se može reći da su ljudi — manje ili više — uvek udaljeni od svoje sadašnjosti i mera te nepremostive i stalno

postojeće udaljenosti, istovremeno je mera ljudske svesti ne samo kad procenjuje svoj odnos prema sadašnjosti, nego i kad ocenjuje i samu sebe.

Kao što vidimo, ljudi nisu u stanju da osvoje — do kraja i potpuno — ni ono što im je veoma blisko, a to je njihova sadašnjost. A njihova sadašnjost se javlja u dva oblika: jedan je svekoliko postojanje van ljudi kao — objektivna sadašnjost, a druga sadašnjost su sami ljudi za sebe — ili subjektivna sadašnjost, iako su ti isti ljudi uzajamno, i u isti mah, jedni za druge i objektivna sadašnjost.

I od svih oblika sadašnjosti, postojećim ljudima — kao subjektivnom obliku sadašnjosti — najbliži su oni sami kao druga, objektivna sadašnjost, pa opet je ta bliskost toliko prividna i neosvojiva da se manifestuje kao „beskrajna udaljenost“. Ovu paradoksalnu zakonitost u razvoju ljudske svesti genijalni Njegoš je izrazio nedostižnom jednostavnošću: „Tajna čojku čovjek je najviša“.

Zato je pozorišna umetnost u svom začetku bila *umetnost ljudske sadašnjosti* i ostajući to sve do danas — bez obzira na to što je ona okrenuta i u prošlost i u budućnost, jer su sve to oblici sadašnjosti — pozorišna umetnost je kroz svoj istorijski razvoj, zajedno sa razvojem ljudskog duha uopšte, istovremeno bila i *mera odnosa između ljudi* i njihove sadašnjosti, a i sredstvo prodiranja u višesmerne slojeve sadašnjosti.

#### SADAŠNJOST KAO KRITERIJ PROCENJIVANJA

Ako za osnovni kriterij, u procenjivanju sadržaja i smisla ljudske egzistencije, uzmemo ljudsku *sveukupnost odnosa prema sadašnjosti*, onda iz tog odnosa proizilazi i prvi kriterij u procenjivanju pozorišne umetnosti u kojoj, kao što smo videli, sadašnjost je nesagledljiva zato što se prostire i u neiscrpnu prošlost, i u nedostižnu i stalno „izmičuću“ i „bežeću“ budućnost i zbog tolike svoje funkcionalnosti u *pozorišnoj umetnosti sadašnjost deluje i kao osnovni stvaralački princip*.

Pošto se sadašnjost, kao vremenska struktura, ispoljava u više vidova, počev od subjektivno-psihološke sadašnjosti, pa preko sociološko-objektivne sve do umetničke ili dramaturške sadašnjosti (kad smo u sferi tragedije, drame ili komedije) — sve ove dimenzije sadašnjosti otkrivaju sadašnjost kao stalno dejstvujući i neobuhvatljivi vremenski kompleks čiji je pri-

marni kvalitet višesmerno trajanje što će reći  
i protivurečno trajanje.

Ta protivurečnost se ogleda i u činjenici da su ljudi pojam o svojoj sadašnjosti izvlačili iz *prisutnosti stvari i odnosa prema stvarima*, a da su pojam prošlosti izvlačili iz sadašnjosti koja to više nije, kao što su pojam budućnosti izvlačili opet na osnovu toga što sadašnjost prestaje da bude ono što jeste, postajući nešto — drugo; pa ako je prošlost moć sadašnjosti da se u korenu „skraćuje”, budućnost je moć sadašnjosti da se rastom „produžava”. Otuda „skraćivanje sadašnjosti” (ili prelaženje u prošlost) može biti jedan oblik negiranja našeg „ja”, kao što „produžavanje sadašnjosti” (prelaženje u budućnost) može biti oblik afirmacije našeg „ja”. Kao što vidimo, pomoću sadašnjosti — kao višesmernog trajanja u vidu subjektivne sadašnjosti koja se nalazi u uzajamnom društvenom sadejstvu sa objektivnom sadašnjošću — *mi proizvodimo svoje — ja.*

#### VREMENSKI TOKOVI U KONSTITUISANJU NAŠEG „JA”

Sve stvari i objekti kojima smo okruženi, celokupna stvarnost (pa i mi zajedno s njom) sve ima svoju spoljašnjost i svoju unutrašnjost, pa shodno tome, ima i svoje „spoljnje vreme” i svoje „unutarnje vreme”: ova dva oblika vremena neprekidno su u neodvojivoj uzajamnoj zavisnosti i to do tog stepena da se unutarnje vreme preobražava u spoljnje, kao što spoljnje vreme prelazi u — unutarnje.

Ovaj vremenski tok ili ovo vremensko proticanje i u nama samima — sastavni je deo konstituisanja i našeg „ja” koje, povratno delujući na sve vremenske tokove iz kojih nastaje, istovremeno utiče na nastajanje ili proizvodjenje i naše ličnosti u celini.

Tako smo mi u stanju, u izvesnom smislu, da *proizvodimo sami sebe*, ako je i naš odnos — sa našom sadašnjošću — proizvođan — tj. sve zavisi od toga u kojoj meri je taj odnos kao proces — zaustavljen ili zatvoren, a u kojoj meri je taj odnos rezultat neprekidnog sadejstva, pa je zbog te otvorenosti za — razvoj, otvoren i za nove mogućnosti...

I naše „ja”, a i svaki dramaturški lik, konstituiše se u okviru kolektivnog ili društvenog vremena: konstituišući se tako u okviru raznih kolektiva, nekad u skladu, nekad u sukobu s kolektivom (ali nikad bez učešća kolektiva) naše „ja” — kad je u skladu s kolektivom — širi se i po obimu i po sadržaju kao što se

— kad je u sukobu s kolektivom — najčešće sužava svodeći i svoj obim i svoj sadržaj na manju meru.

Međutim, kada se u dramaturgiji tretiraju karakteristični odnosi između pojedinačnog i opšteg, tj. kada se lik nađe u sukobu sa društvenim ili kolektivnim vremenom, onda se upravo zbog ovog sukoba i obim i sadržaj lika otpočne da širi, ispunjavajući se novim vrednostima i novim sadržajima uopšte i ovu mogućnost razvoja dramaturgija je pretvorila u zakonitost razvoja glavnog lika.

Sa ovim širenjem i „sužavanjem” našeg „ja” stoje u vezi i sposobnost samoostvarivanja ili sposobnost ispoljavanja naše ličnosti uopšte (eksteriorizacija) kao i sposobnost unutarnjeg akumuliranja (interiorizacija). Prema tome, i stvaranje našeg „ja” ide od spoljnog obima ka unutarnjem sadržaju, a tek posle od unutarnjeg sadržaja ka — spoljašnjosti.

„Širenja” i „sužavanja” našeg „ja” imaju i svoju odgovarajuću vremensku dimenziju: ako su rođenje i smrt njegove granice, onda bi proćicanje našeg trajanja odgovaralo skraćivanju našeg trajanja, pa bi prošlost bila sužavanje našeg „ja”, bez obzira što prošlost može biti prostor imaginarnog širenja ili samopotvrđivanja našeg „ja”, dok bi trajanje budućnosti odgovaralo „produžavanju ili proširivanju” našeg „ja” iako sve dublja budućnost znači sve bližu smrt: prema tome, i budućnost se može shvatiti kao izvestan vid skraćivanja ili sužavanja našeg „ja”.

