
IN MEMORIAM

ŽAN POL SARTR

1905—1980.

AUTOR, DELO I PUBLIKA*)

Express: Zašto ste napisali *Zatočenike iz Altone*? Neću reći: ovaj komad posebno, ali zašto ste, kada ste birali, izabrali teatar da biste se izrazili?

Sartr: Najpre, zato što sam se veoma mučio da bih dovršio svoj roman.¹⁾ Četvrti tom je trebalo da govori o pokretu otpora. Izbor je, dakle, bio lak — samo je trebalo dosta snage i hrabrosti da ga završim. Radilo se o tome: za i protiv Nemaca, crno ili belo. Danas — i od 1945. situacija se iskomplikovala. Potrebno je možda manje hrabrosti da bi se izabralo, ali je izbor mnogo teži. Ja ne mogu izražavati protivrečnosti naše epohe u romanu koji se situira u 1943. godinu; s druge strane, ovo nedovršeno delo me pritiska. Teško mi je da započnem drugo pre nego što ovo završim.

E. Imate li osećaj da na najširu publiku utičete više teatrom, nego romanom?

Sartr: Kad jedan komad uspe, autor više utiče na publiku, manje na prilike. Potom, ne znam. Ali komad koji privuče sto ljudi u jedno veliko pozorište, mogao bi privući i sto hiljada. A sto hiljada čitalaca, to je već izuzetno.

E. Imali ste već vrlo visoke tiraže, od sto hiljada primeraka u džepnoj knjizi... A potom, svaku knjigu pročita još mnogo drugih.

Sartr: Svakako. Osim što možete gledati jedan pozorišni komad, Vi ga isto tako možete i čitati. U izdanjima džepne knjige, o kojima govorite, objavljen je veći broj mojih komada. Bilo je i ponovljenih izdanja.

*) Razgovor je obavljen u nedeljniku *Express* od 17. septembra 1959. godine pod naslovom „Dva časa sa Sartrom“, povodom izlaska iz štampe *Zatočenika iz Altone*. Sartrovi sagovornici su bili: Fransoa Ziru, Robert Kanters, Fransoa Erval i Klod Lanzman.

¹⁾ *Putevi slobode* (Les Chemins de la liberte).

Ali problem je, sigurno, u nečem drugom: uspeh jedne knjige ne meri se nužno brojem prodatih primeraka. Znam dela čiji tiraži nisu prelazili tri do četiri hiljade primeraka, a koja su, bar neposredno, uticala na čitavu jednu generaciju. Kafka nije bio best-seller u Francuskoj, ali bez njega mnogi intelektualci moga vremena ne bi bili ono što jesu. Pozorište kao skupa ustanova, čiji dohodak mora biti trenutni, traži od komada trenutni uspeh, inače propada. To znači da je odnos autora prema publici drukčiji. Knjiga postepeno vrbuje svoju publiku. Pozorišni komad je neizbežno „teatralan” zato što autor zna da će mu se aplaudirati ili zviždati. To je ispit za jedno jedino dokazivanje, bez popravnog. Jedan komad, sve više i više, označava trenutak uspeha: propadne li, on se okreće protiv svoga autora. U Sjedinjenim Državama — a od pre nekog vremena i u Francuskoj — kada su kritike nepovoljne blagajna ne radi; rečju, predstava se ne reprizira. Knjiga može govoriti tiho, drama i komedija moraju podići glas. To je možda ono što me privlači teatru: nasilje, ovaj snažni glas i rizik da se sve izgubi za jednu noć. Ta promena me obavezuje da govorim *drukčije*.

E. Šta mislite da gledaoci koji dođu da vide Vaš komad očekuju od Vašeg teatra?

Sartr: I ja se pitam. Teatar je toliko *javna stvar, stvar publike*, da komad izmiče autoru. Moji komadi, ma kakve vrste da su, redovno su mi „izmicali”. Posle svega, kažete: „Ja nisam želeo to”, kao Gijom II u vreme rata iz 1914. Ali ono što je urađeno ostaje takvo.

E. Očigledno je da filmovi imaju sličnu sudbinu. Prihvatajući ih publika im preobraća smisao ili otkriva novi. Može li autor u teatru intervenisati, modifikovati režiju, ispravljati ovo ili ono, usmeriti?

Sartr: Ne. Ono što se svakoga trenutka otkriva u jednom njegovom komadu, udeo je sotone. Bilo bi odviše jednostavno kazati: to je reditelj, to su glumci. Jedan komad se može reprizirati, igrati vani; njega „nose” i igraju glumci koji ne pristaju tačno likovima. Svaka uloga i čitavo delo sadrže slobodu više ili manje određenu varijacijama. Ono što se shvata, to je drugo. Najpre, nepredvidljivi odnosi koji izbijaju iz činova i scena — gestovi, stavovi, raspored likova, vreme i prostor radnje, dekor, svetlo itd. Može se raditi na svemu onome, ali nepotpuno: radnja se stvara objektivnim karakteristikama koji izmiču.

U *Đavolu i Gospodu Bogu* ja sam smestio nekoliko scena na kraj dana ili noći. Jednom, rađeci komad noću primetio sam u „krojačkoj” sali zavisnost ovih moćnih prizora. Ili, preciznije: publika, sa zadovoljstvom ili nezadovoljstvom, otkriva autora samo ako on ne formuliše otkriće.

Sećam se, takođe, jedne scene iz *Nesahranjenih mrtvaca*: policajci muče pripadnike pokreta 1944. Ono što mi je važno, to nije da prikažem fizičku realnost mučenja, već odnos ove dve grupe ljudi i njihove sukobe. Onda smo se skupili: Vitold, glumac i reditelj, ostali glumci i ja. Probalo se u dobrom raspoloženju. U jednom trenutku Vitold, koji nikada nije imao vremena za jelo, zamaknu za kulise da bi se bacio na svoj sendvič. Budući da je u unutrašnjosti kulise morao stenjati od bola, on je vikao punih ustiju ono šta nam nije dopušteno da „verujemo” na sceni. Zatim, za vreme generalne probe otkrili su ovaj nepodnošljivi trenutak. To sam sa njima, opazio i ja, i u zaprepašćenju spoznao pravu cenu klasične diskrecije. Ne treba sve pokazati. Poznato Vam je da neki savremeni slikari kažu: slika, to je najpre, predmet. Dobro. Komad, to je, najpre, radnja, objekt koji ima svoje sopstvene strukture. Ali tu je gledalac da saraduje sa autorom.

E. Da li se uvek slažete sa ovom transformacijom?

Sartr: Ne. Ali šta da se radi. Publika, to je najpre, masa. To će reći: svaki gledalac traži i, u isto vreme, misli o komadu ono što o njemu misli njegov sused. Kada u teatru gledam komad u kome neke replike sablažnjavaju ljude koji ne dele moje mišljenje — i kada ih prepoznam u sali — ja nemam potpunu slobodu prosuđivanja: ja sam od njih ometan. Što se njih tiče, oni bi se manje sablažnjavali da ne misle na gledaoce koji takođe pripadaju istoj partiji, sredini ili veri. Iz ove povratne reakcije rađa se čudna realnost za koju lik nije sasvim odgovoran.

Na to se nadovezuje štampa koja, kako se misli, *ne kreira* mišljenje, već ga tumači i objašnjava. Dramski autori imaju tendenciju da joj se približe odvlačeći od svojih komada jedan deo publike. Tu je nesporazum: kritičar jednog lista ili nedeljnika je, u istinu, kvalifikovani predstavnik dela ove publike. On se sluša ako je njegova ocena opšte prihvaćena od njegovih čitalaca. Drukčije rečeno, sve se završava tako da on *pogađa* mišljenje hiljade onih koji će ga čitati. To potiče otud što on sebe samog uvlači u delo.

Kada su se postavljale *Prljave ruke*, komad je dobro dočekan, a posebno tumači glavnih uloga

Fransoa Perije i Andre Liže. O samom komadu postojala su izvesna dvoumljenja. Da li je ili nije antikomunistički? Kritičari ekstremne levice i kritičari buržoaske štampe su se izjasnili. Prvi su ustanovili da je uperen protiv njihove partije — ono što nikako nije odgovaralo mojoj nameri, a drugi su aplaudirali ratnoj mašini, i tako se izjašnjavali. Počev odatle komad je primio objektivni smisao koji ja nikada nisam mogao da izmenim.

E. Vi ste, međutim, od tada bili u prilici da pojasnite Vaše namere.

Sartr: Ja sam se kidao u samoći. U teatru se ne shvataju namere: Ono što se shvata to je ono što se iznosi. Publika piše komad koliko i autor. Epoha je ta koja determiniše gledaoce. *Coriolan*, komad kome su fašisti aplaudirali u Theatre Francais 1934. godine može se smatrati antidogmatičnim komadom, dok je savremena postavka u Picolo Teatro u Milanu, na protiv, podvukla kritički aspekt ovog istog komada. To će reći da to nije demokratija, već legitimna i nasledna monarhija koju je Šekspir nameravao da suprotstavi diktaturi.

E. Da li su ove metamorfoze uvek na mestu?

Sartr: Više ili manje, jesu. Ali, u svetlim trenucima istorije teatra postojala je stvarna homogenost između autora i publike. Nema sumnje da *Antigona* predstavlja, kako to i Hegel primećuje, sukob kroz razjedinjavanje velikih aristokratskih porodica i građanstva, koje se protiv njih ujedinjuje ograničavajući im vlast. Nema sumnje da se Atinjani osećaju duboko *pogođeni* sukobom Antigone i Kreonta. Ipak, publika se *sjedinjavala* u teatru. Slično je i u Engleskoj XVII veka kada se engleski jezik neprestano bogatio i kada se uspostavljala apsolutna monarhija; to je engleska nacija koja kroz elizabetinski teatar stiće svest o sebi samoj.

Današnji gledaoci potiču iz veoma različitih sredina i imaju potpuno suprotne interese — oni čine heterogenu publiku čije se reakcije ne mogu predvideti. Buržoazija je vlasnik pozorišta, ona ga pomaže i finansira, tako da teatar često ne pokazuje menjanje čoveka i sveta, već pre slika ovekovečenog čoveka — čoveka istog položaja za sebe samog i svetu koji se nikada ne menja.

Jedan pouzdan primer, i to zato što je u *Maloj kolibi* (*Le Petite Hutte*) proliveno toliko suza.³⁾ Šta je *Mala koliba*? Kažu nam: menjamo sve

³⁾ Komad Andre Rusena (Andre Roussin) prikazan u Novom teatru 1947. godine i koji je od tada bio jedan od najstalnijih uspeha bulevarskog teatra.

situacije buržuskog trougla, to jest žene, muža i ljubavnika. Smestimo ih na jedno usamljeno ostrvo i šta se dešava? Trougao, na jedan ili drugi način, ostaje. Ništa se ne menja, a publika je očarana. U jednom drugom, engleskom komadu *Divni Krajton* (L'Admirable Crichton), među brodolomnicima na usamljenom ostrvu nalazi se i sluga Krajton, koji se nameće ostalim brodolomnicima i zadobija uvažavanje zato što je „najbolji”.³⁾ Znači li to da se ljudi mogu izmeniti? Ne. Kada u daljini ugleda čamac Krajton odlučuje da se ukrca i pokazuje, dakle, svoj inferioran položaj. Odnosi među likovima ponovo postaju ono što su bili. Prosto rečeno, ova robinzonijada će prikazati velikodušni gospodarev oproštaj prema vrlinama jednog sluga. Engleska je večna. To je ono što se želelo da pokaže. Ali mi svi znamo da se svet menja, da on menja čoveka i da čovek menja svet. Ako, dakle, nema onog što bi moralo biti pravi siže svakog pozorišnog komada to onda znači da teatar nema više tema.

E. Nije li siže to što je Breht obradivao u svim svojim komadima?

Sartr: Tačno. Često se teži za marksističkom interpretacijom sveta u njegovom totalitetu. To nije to. Breht je svakako marksista, iako ga kao pozorišnog čoveka zanimaju lične drame. On prosto nastoji da dokaže da ne postoji individualna drama koja nije sasvim uslovljena istorijskom situacijom i koja, u isto vreme, ne ponavlja socijalnu situaciju da bi i nju uslovlila. Zbog toga su njegovi likovi uvek dovoljni. On naglašava njihove protivrečnosti koje su, isto tako, protivrečnosti njihove epohe i pokušava da pokaže, kako oni doživljavaju svoju sudbinu.

Mislim na *Galileo Galileja*. U Brehtovom komadu Galileja vidimo kao potpuno uslovljenog trenutkom u kome živi, vremenom u kome se nauka rađa, duboko suprotnom tradiciji, verovanjima, interesima crkve i aristokratije. Ovaj čovek koji stvara nauku je prvi koji je izneverava. Zašto? Zato što ga napušta fizička hrabrost, ali posebno zato što nije shvatio da njegova vrsta nije sa velikanima sveta, već sa delovima društva koje rađa nauku jer preko nje ima potrebu da se razvije u eposi buržoazije. Izabravši tabor crkvenih velikodostojnika i vladara, Galileo odbija da podrži buržoaziju. Galileo je, ipak, odgovoran za svoju sudbinu; on je stvara. Njegova zabluda se može objasniti samo vremenom u kome je naučnik neka vrsta sluga vladara ili prelata i u kome

³⁾ Komedija Džemsa Barija (James Barrie) iz 1903. godine koju je prvi put u Francuskoj režirao Zemije (Gemier), u Antoanovom teatru 1920.

se, konačno, odriče sebe samoga istovremeno kada ostvaruje ono što će izmeniti njegov položaj.

E. Kako Breht izbegava transformaciju dela prema publici?

Sartr: Najpre zato što je — uprkos svim svojim problemima, unutrašnjim previranjima i dubokim sukobima — publika u Istočnoj Nemačkoj relativno jedinstvena. Ovo društvo u izgradnji — ma šta mislili o njemu — dovodi u teatar gledaoce koji imaju zajedničke brige i nadanja i koji ne potiču, kao kod nas, iz različitih sredina. Dokaz za to je da mi nismo razumeli umetnost i smisao Brehtovih komada u meri u kojoj su značili drugde, gde su imali uspeha.

E. Međutim, Brehtovi komadi su pisani pre postojanja tog društva...

Sartr: Da. Ali njegovi pravi uspesi su usledili kasnije.

E. Da li ste u to sigurni... Breht je postigao uspeh u Nemačkoj pre Hitlera, pod Vajmarskom republikom; zatim pod nacizmom u Njujorku. On je aktuelan u Zapadnoj Nemačkoj, Švajcarskoj i Londonu. On je, ipak, nadmašio svoju jedinu publiku.

Sartr: To je sasvim tačno. Ali primećujete li razliku između današnjeg Brehta i Brehta iz vremena kada se u Parizu igrala *Opera za tri groša*. Mi danas znamo ko je Breht. Ali, kada smo Simone de Bovar i ja gledali *Operu za tri groša* pre rata, mi smo videli samo ono što se naziva društvenom satirou. To je bilo vrlo zabavno i ljupko. Dobro. Ali pravog Brehta smo potpuno izgubili. Kada izađem iz teatra, eto, transformacije sa publikom. Pre više od dvadeset godina smatrao sam komad anarhističkim; svi buržuji su truli, šef policije je zločinac. S druge strane, komad nam predstavlja mase kao prosjake, a njihove vođe kao varalice koje ih obmanjuju. Pozitivna strana dvostruke kritike mi je, dakle, kao i svoj publici, izmakla...

E. Pabstov film je, isto tako, smatran u Francuskoj kao film „levice”. To je bilo najrasprostranjenije tumačenje *Opere za tri groša*.

Sartr: Zato što se udarilo po bankarima i policajcima. Ali može se, takođe, i sa desnice udariti na bankare. Sve je u metodi. Nesporezumi su se pojavili onda kada je Breht morao da pogleda čitavoj publici u oči. On je odlučio da gledaocima dâ reč, iako publika saraduje sa autorom ona je pokušala da preuzme vodeću ulogu u ovoj saradnji. Jedan pozorišni komad

je oživljena predstava čoveka i sveta u predstavi za čoveka. Reč je o tome da se utvrdi kakav odnos postoji između publike i predstave. Mislim da je Breht želeo da ukine odnos učestvovanja, koji obično gaji buržoasko pozorište. Što nije slučaj sa klasičnim teatrom.

Učestvovati u predstavi, to znači inkarnirati se, više ili manje, u lik junaka, koji se, na primer, ubija ili smrtno zaljubljuje. To, dakle, znači strahovati da zaljubljeni ne bude zaveden ili da junak ne umre na kraju predstave.

Učestvovanje, to je način življenja, skoro telesni odnos sa predstavom, a da se ona ipak ne doživi. Isto tako, ne može se doživeti onaj koji je pogrešno zaljubljen; onaj koji živi strastan i neobičan život.

Ako se u njemu „učestvuje“ — a to je ono što je mučilo Brehta — on se transformiše.

Moglo bi se reći, vrlo opravdano, da jedan komad dopušta pravog junaka, revolucionara koji pobeđonosno nadmašuje svoje sopstvene protivrečnosti i u čijoj smrti može učestvovati i buržuj. Zašto? Zato što on neće zbog toga biti izložen neprilikama. Zato što, posle svega, buržuj može da se identifikuje sa svojim junakom, baš onako kako neki izjavljuju: „Ja, ja sam za francuski Alžir, ali ja poštujem borca F.L.N. koji herojski ginu“; može se reći da ovaj čovek sa leveice rešava svoje protivrečnosti i herojski umire za neko društvo: „Nisam za društvo koje on podržava, ali ne mogu izbeći da u njemu vidim sliku čoveka koji je znao da pomiri u sebi kontradiktorne težnje. Ja imam slične i ovaj komad mi dokazuje da ih mogu prevazići“. I on će time biti zadovoljan. On će shvatiti da je u čitavom društvu kao i u čitavoj situaciji prevazilaženje moguće i da, prema tome, odvratan *sadržaj* komada zadovoljava formalnu shemu heroizma; pozitivni junak sovjetskih komada, u ovom pogledu, ne stavlja na muke gledaoca-buržuja. Breht je smatrao da prevazilaženje jednog teškog i protivrečnog stanja nikada nije u vezi sa jednom individuumom, već da se jedino čitavo društvo, u svom istorijskom kretanju, mora izmeniti. On je želeo teatar protivrečnosti, to jest obuhvatanje protivrečnosti i njihovih uzroka, ali bez mogućnosti da se prevaziđu kretanja duše.

E. Tartif bi, takođe, prošao vrlo loše.

Sartre: Za mene, klasici imaju vrlo jasan odnos prema Brehtu. Kod njih, u isto vreme, ima i povlačenja i distanciranja. Ne mislim samo na interesovanje za strašnu sudbinu Orgona i Elmire. Sam Tartif je odvratan, ali on ne pro-

vocira odvratnost. On je, ipak, dosta miran; umereno se smeje. Postoji, svakako, distanca koja daje snagu komadu.

Ono što je Breht želeo — to su želeli i naši klasici — to je da izazove ono što je Platon nazivao „izvorom čitave filozofije”, to jest, čuđenje, prikazujući ono što nije dobro poznato kao ono što je dobro poznato. Primetićete da ovakav prosede koristi i Volter u svojim romanima. Dovoljno je da se prikažu likovi iz nekog drugog sveta tako da im se možemo smejati. Zatim, kad izađemo iz sale kažemo: „Tvoj, ali ovaj svet ovde, je moj svet”. Ideal brehtijanskog pozorišta bila bi publika slična grupi etnografa koja iznenada upoznaje neko divlje pleme. Približavajući mu se reći će zaprepašćeno: „Ovi divljaci, to smo mi”. To znači da se ovaj trenutak, u kome publika postaje autorov saradnik, upoznaje sa čuđenjem, kao da je on drugi: on ne postoji u njihovim očima kao *objekt*, ne vidi se bez inkarniranja a ipak se razume.

E. Rekli ste pokretač jednog komada mora biti platonijansko čuđenje. Mislite li, da je u teatru, jedan pokretač dovoljan. Zar ne postoje i druge afektivne veze između gledalaca i scene? Zar predstavljanje na takav način ne bi bilo hladno?

Sartr: Sigurno. Ali to nije ono što je Breht želeo. On je jedino želeo da gledaočeva emocija ne bude slepa. Na kraju krajeva, u *Majci hrabrosti* njegova žena, koja je bila i njegov omiljeni glumac, Helen Vajgl je plakala.

Ideal bi bio da se, u isto vreme, „pokaže” i „uznemiri”. Ne mislim da je Breht ovu protivrečnost smatrao kao neprevaziđenu apsurdnost. Sve zavisi od perspektive koja se usvaja kada se želi ispričati radnja, ili se uzima tačka gledišta večnosti, žena će uvek biti ženska **Večnost** itd. U tom slučaju, mi se u ovakvom teatru vraćamo „ljudskoj prirodi”, koju bih nazvao buržujskom; ili se uzima istorijska tačka gledišta, bolje reći, tačka gledišta budućnosti. U *Kući lutaka*, koja obrađuje emancipaciju žene u jednoj eposi u kojoj o tome jedva da je bilo reči, Ibzen se smestio u perspektivu budućnosti: sa tačke gledišta budućnosti, to znači kritiku autoritarnog i ništavnog muža i Norino oslobađanje.

E. Neposredna budućnost je vrlo blizu. Kako Vi u Vašim komadima vidite njen dolazak?

Sartr: Do sada o tome nisam mnogo brinuo. To sam, na neki način, pokušao u *Zatočenicima iz Altone*. Čitav komad je konstruisan sa stanovišta budućnosti, u isti mah i lažne i is-

tinite. Reč je o ludilu zatočenika i njegovom obraćanju višem sudu da bi se izbegao osećaj krivice kao simbola veka koji nestaje. Prirodno, on ne govori o glupostima; on iznosi samo ono što je istina ovog veka, ali ja bih želeo da se gledalac suoči sa ovim sudom. Ili sasvim prosto, sa vekom koji dolazi.

Naš vek će biti tumačen onako kako smo mi tumačili XIX ili XVII vek. On će imati svoje mesto u istoriji koju će, na izvestan način, on stvoriti i pozivati se na sud jednog objektivnog morala. Želeo bih da se publika kroz igru mojih likova nađe licem u lice sa sudom.

Sve su ovo, razume se, kule u vazduhu, ali ako bi komad uspeo on bi kod gledaoca stvorio osećaj uvlačenja u prošlost. Pokušao sam da osetim naš vek, onoliko koliko on polako iščezava; onako kako se kaže na kraju svake godine: godine 1959. bilo je kao one... Nadajmo se da će 1960. godine biti bolje.

Voleo bih da publika kao svedok vidi spolja naš vek i da, u isto vreme, učestvuje, iako pripada ovom veku. Naš vek, uostalom ima i svojih osobenosti. To znači: mi znamo da će nam suditi.

(Preveo s francuskog TOMISLAV GAVRIĆ)

