

MEDUČIN



ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

MEDUČIN

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



Izdavač: Srpsko narodno pozorište
Za izdavača: Aleksandar Milosavljević, upravnik
Godina izdanja: 2014, broj 1

Uredništvo:
Svetislav Jovanov
Laslo Blašković
Darinka Nikolić
Aleksandar Milosavljević

Prelom:
Ljiljana Bilbija
Norbert Barcal

Naslovna strana: Man Rej, Poljubac

M

Sadržaj

Svetislav JOVANOV

Dramatičar triju stoleća

4

Laslo BLAŠKOVIĆ

Pesnik ili čvorak

12

Almir BAŠOVIĆ

Govoreći subjekt i autorska pozicija
na primjeru drame
s kraja XIX i početka XX stoljeća

16

Nataša GVOZDENOVIC

Pozorište kao ulaz i izlaz

36

Nataša GVOZDENOVIC

Vilhelmove pesme

40

Adisa ZUBEROVIĆ

Partitura dugovječnosti

43

Miloš LAZIN

Integritet režije i njene dezintegracije

45

Svetislav JOVANOV

Rečnik drame i pozorišta

64

E + D U Č I N



Svetislav JOVANOV

Dramatičar triju stoleća

Georg Bihner (1813-1837)

Značaj godišnjice koju je teatarska Evropa nedavno obeležila – dva stoleća od rođenja Georga Bihnera – ne može se dovoljno preuveći. Notorna istina je, naime, da postoje pisci koji pripadaju jednom (sopstvenom) razdoblju, kao i oni drugi, koji pripadaju svim vremenima. Svrstavajući se nesumnjivo među ove potonje, nemački dramatičar Georg Bihner (Karl Georg Büchner, 1813-1837) predstavlja u još jednom smislu krajnje specifičnu pojavu. Sredinom devetnaestog stoleća, u završnici jednog tragično kratkog ovozemaljskog prisustva, Bihner je zablistao na nemačkoj književnoj i pozorišnoj sceni poput meteora čiju su magiju mogli da uoče samo retki najdalekovidiji i/ili najsenzibilniji posmatrači. Nakon toga, njegov kvantitativno neveliki, ali epohalni dramatičarski opus – koji se, tek uslovno, može svrstati u okvire pokreta JUNGES DEUTSCHLAND („Mlada Nemačka“) i VORMÄRZ („Predmartovski pokret“) – prekrili su nerazumevanje i zaborav. Nakon publikovanja krajem osamdesetih godina istog stoleća, Bihnerova dela su morala da čekaju još par decenija, da bi ih na svetlost pozornice izneli tek proroci moderne i pioniri avangarde na razmeđi devetnaestog i dvadesetog veka. Otuda je, u Bihnerovom slučaju, na delu DVOSTRUKI PARADOKS: premda je sticajem okolnosti „istrgnut“/

izbačen iz povesti drame i pozorišta sopstvenog stoleća (koja se odvijala kao da ovaj autor nikada nije ni postojao), Bihnera je upravo ovakva situacija načinila DVOSTRUKIM – literarnim i pozorišnim – SAVREMENIKOM DVADESETOG, A, PO SVEMU SUDEĆI, I DVADESET PRVOG STOLEĆA. Jer, za svakog duhovno radoznalog pozorišnog stvaraoca i posmatrača, VOJCEK, DANTONOVU SMRT i LEONS i LENU i danas predstavljaju ostvarenja koja podjednako inspirišu kako provokativnošću značenja, tako i vitalnom višezačnošću forme.

Bihnerova eksplozivno proživljena egzistencija i kratka literarna karijera mogu se, u određenoj meri, sagledati kao analogije njegovog dramatičarskog opusa. Rođen u Godelau kraj Darmštata (Hesen), Bihner već od rane mladosti opstojava u znaku graničnih situacija – koje su postajale središnje obeležje Evrope tog vremena – razdoblja smeštenog između Julske revolucije (1830) i revolucije nazvane Proleće naroda (1848). Studije medicine započete u Gisenu, nastavlja s druge strane granice u Francuskoj, u liberalno orijentisanom Strazburu, gde dolazi u dodir ne samo sa poetikom dramskog romantizma, nego i sa utopističkim političkim idejama Babefa i Sen-Simona.

O složenosti i dubini autorovog shvatanja istorije kao estetskog predmeta, ali i konteksta življenja, svedoči i odlomak iz jednog tadašnjeg pisma verenici: „...Osećao sam se kao smožden užasnim fatalizmom istorije. U ljudskoj prirodi nalazim strašnu istovetnost...“ Vrativši se u Gisen na završetak studija, Bihner zajedno sa teologom Vajdihom osniva, po uzoru na slična francuska udruženja, „Društvo za ljudska prava“ i publikuje 1834. publikaciju „Hesenski glasnik“ (HESSISCHE LANDBOTE), revolucionarni pamflet protiv socijalnih nepravdi (više od decenije pre „Komunističkog manifesta“, u njemu se ispisuje parola „Mir kolibama! Rat palatama!“). Pred optužbama za izdaju i opasnošću od hapšenja uspeva da se skloni 1835. u Strazbur, gde završava – za svega pet nedelja! – DANTONOVU SMRT (koju neki kritičari nazivaju „najboljim dramskim prvencem u istoriji“), koja biva iste godine objavljena u frankfurtskom časopisu „Feniks“. Naredne godine završava LEONSA I LENU, koju šalje na konkurs izdavača Kote (za najbolju nemačku komediju) posle roka, tako da mu tekst biva vraćen nepročitan! U jesen 1836-e, doktoriravši na temu nervnog sistema kod riba, postaje docent Univerziteta u Cirihu. Početkom 1837. piše VOJCEKA (WOYZECK), ali se u februaru razboljeva od „nervne groznice“ i umire ne napunivši dvadeset četiri godine.

Na komemoraciji povodom Bihnerove smrti, Georg Herveg, jedan od predstavnika „Predmartovskog pokreta“, pročitao je sledeće stihove (koji su potom i uklesani na pesnikov nadgrobni spomenik): „On tone poput nedovršene pesme u svoj grob/ Odnoseći svoje najlepše stihove sa sobom“ („Ein unvollendet Lied sinkt er ins Grab/ Der Verse schönste nimmt er mit hinab“). Ipak, grob nije uspeo da prekrije Bihnera većnim zaboravom: zahvaljujući entuzijazmu Karla Emila Francosa, od 1877. do 1879. bivaju najzad objavljena njegova sabrana



Vojcek, r: Arpad Šiling, Kretaker (Krétakör), Budimpešta

dela. Bihnerov uticaj se tih decenija uglavnom manifestuje najpre među intelektualcima levičarske orientacije – vredno je pomenuti da je urednik lajpciškog lista „Volksstimme“ bio osuđen na četiri meseca zatvora zbog štampanja DANTONOVE SMRTI. Bihnerov značaj prvi među dramatičarima uviđaju naturalisti (Gerhard Hauptman), a potom, devedesetih, preteče ekspresionizma, poput Franka Vedekinda. Konačno, LEONS I LENA, kao prvi od Bihnerovih komada, doživljava praizvedbu 3. maja 1895. u minhenskom Intimes Theater.

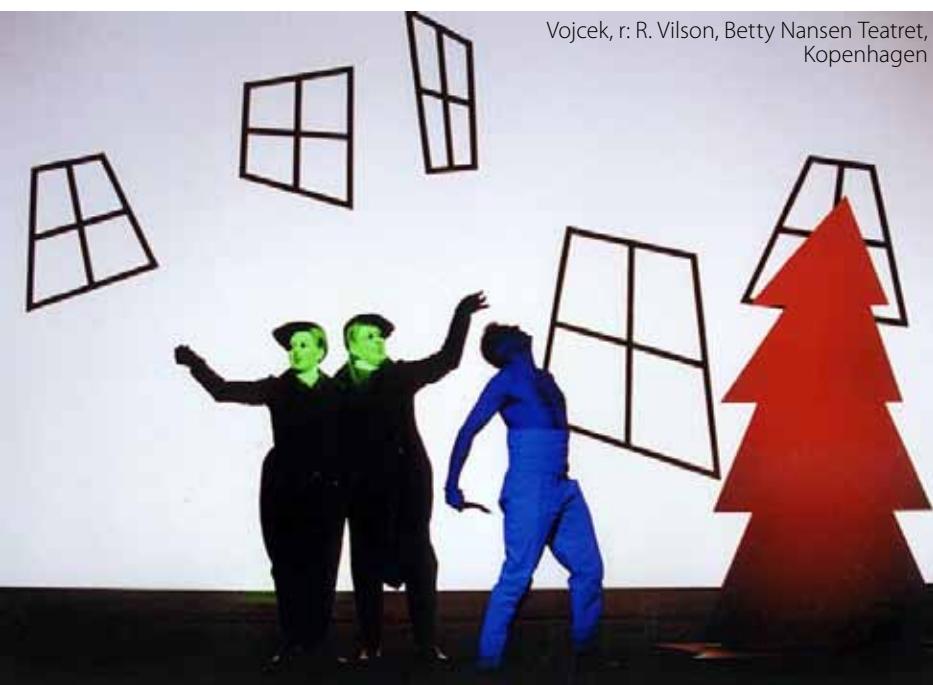
Premda u minijaturnom prologu sadrži jezgrovitо citirane iskaze Gocija i Alfijerija, komad LEONS I LENA predstavlja, kao PRVA MODERNA TRAGIKOMEDIJA, delo u ŠEKSPIROVSKOM TONALITETU. Povest o naličju pustolovine u modernom, čarolija lišenom svetu – ili, o neuspelom „bekstvu iz raja“ – utemeljena je, naime, sa više aspekata, na šekspirovskoj metafori o „svetu kao pozornici“. S jedne strane, ljubav – osećanje Leonsa i Lene koje proističe iz načelne dokolice (LANGEWEILE) i u njoj okončava – moguća je samo u obliku očajničke, blazirane i samodovoljne Igre. S druge, satiričnim tretmanom likova, ponajpre figure Leonsovog oca kralja Petra („iz carstva Popo“),

autor se podružuje istrošenosti i jalovosti teza nemačke idealističke filozofije: označavanje insignija kraljevske odeće kao „atributa“ i „akcidencija“ Moći (kao tobožnje „suštine“) ukazuje na pretvaranje individue u funkciju, to jest VLADARSKU MARIONETU. Uostalom, i samo završno venčanje Leonsa i Lene, konačna NEGACIJA PUSTOLOVINE – predočeno je (kako kaže Valerio, varijanta šekspirovske Lude) ne samo u vidu parodije „prepoznavanja“, već i kao obred povezivanja DVAJU MASKIRANIH AUTOMATA – dakle, marioneta čija čežnja za „muzikalnim grlima, klasičnim telima i nekom prijatnom religijom“ potresno aktuelno asocira na postmoderna svet bestelesnih uživanja u dokolici virtualnih „društvenih mreža.“

Jedina Bihnerova za života objavljena drama, DANTONOVA SMRT, doživljava praizvedbu deceniju posle LEONSA I LENE, 1902. u berlinskom pozorištu Neue Freie Volksbühne.

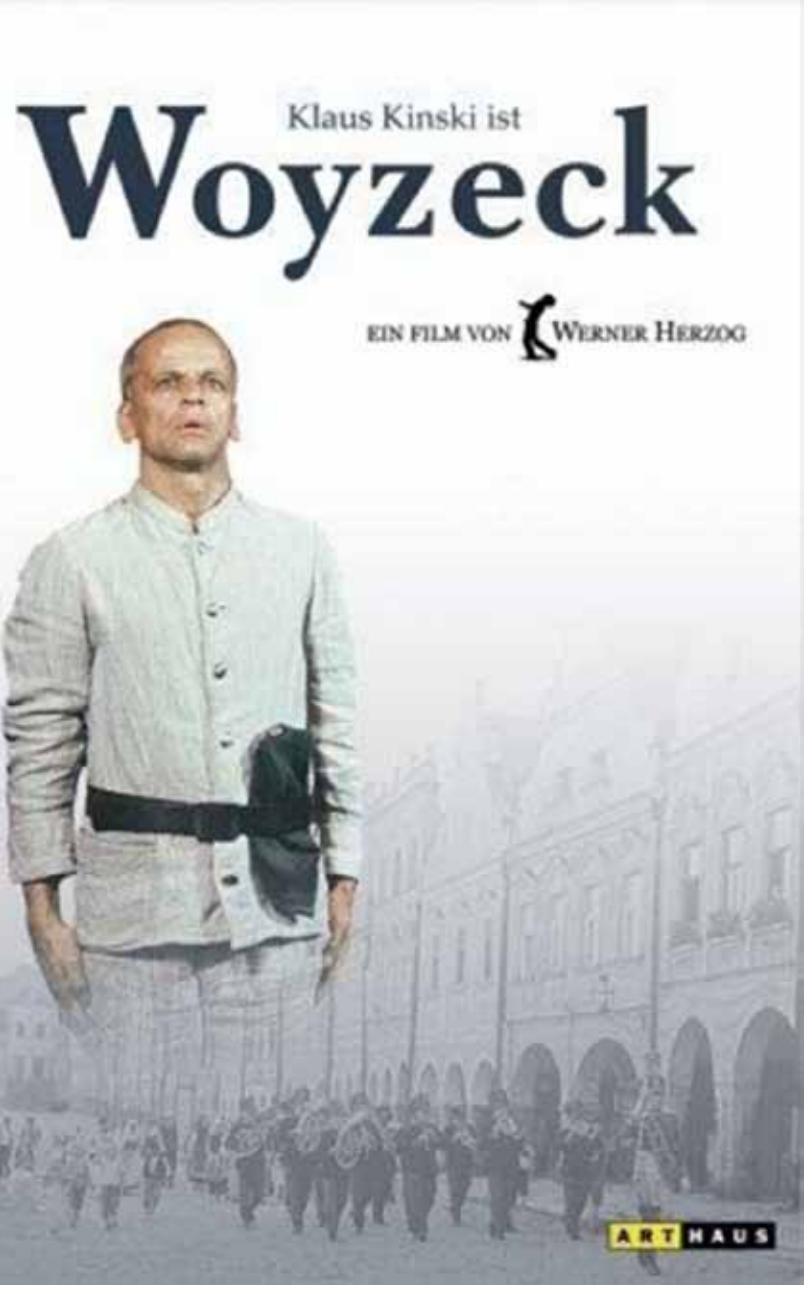
Uzveši kao tematski okvir drame Francusku revoluciju (koja je za Bihnerovo doba bila već prošlost, ali i simbolično podsećanje na ponovo izneverene revolucionarne nade nakon 1830-e), autor u sudbini jednog od njenih glavnih vođa Žorža Dantona – tačnije u razdoblju njegovog pada s vlasti i likvidacije (koji su označili prelomni trenutak pretvaranja revolucije u Teror)
 – nalazi, instinktom rasnog dramatičara, priliku za uobičavanje tragičkog sukoba individualnog slobodoumlja pojedinca i naloga Revolucije, KAO OSTVARENNE KOLEKTIVNE UTOPIJE.

Budući jedan od inicijatora revolucionarnih promena, Bihnerov Danton predstavlja junaka koji proročki – mada ipak prekasno! – uviđa da dosledno ostvarivanje „slobode jednake za sve“, to jest DIRIGOVANE SLOBODE, onemogućava i ukida svaku mogućnost individualne slobode (kao različitosti), a novu državu, „republiku slobode“, transformiše u mehanizam koji može da funkcioniše samo pomoću nasilja i proizvodnje „neprijatelja“. Epohalna Bihnerova inovacija jeste spoznaja da se sukob Dantona i Istorije kao „terora utopije“ ne okončava samo junakovim egzistencijalnim porazom (smrću), nego i



Vojcek, r: Jožef Nađ, Nacionalni koreografski centar, Orlean





POTPUNOM SAMODESTRUKCIJOM SUBJEKTIVNOG PRINCIPA (koji tog junaka pokreće), KAO I OBESMIŠLJAVANJEM SAME ISTORIJE U FUNKCIJI SUDBINE. U takvom procesu, prema Bihneru, i načelo individualnosti i princip kolektiva se junaku otkrivaju kao besmisleni i jalovi, a svet u njegovim očima postaje **IGRA ILUZIJA**. Ali – i to je polazište kojim ovaj dramatičar na radikalno **NOV NAČIN INTERPRETIRA ŠEKSPIROVU METAFORU O SVETU KAO POZORNICI** – radi se istovremeno o procesu kojim se i sam subjektivni princip, osnova individualne težnje, razotkriva kao **ILUZIONISTIČKA IGRA JUNAKOVE SAMOSVESTI**. Tako se, kroz iskaz iz scene ulične promenade u II činu – „Čovečanstvo džinovskim koracima hita da ispuni svoju uzvišenu svrhu!“ – ironično obznanjuje rizik s kojim se suočava težnja moderne individue za promenom sveta (zasnovana na euforiji tehničkog progresa i novim ideološkim obrascima). Da nije iluzorna samo svest, **NEGO I SVET**, posvedočuje Bihnerov „šlagvort“ na pomenuti iskaz: „Jeste li videli novi komad? Vavilonska kula, labyrin svodova, stepeništa, hodnika, i sve se to tako lako i smelo uzvinulo u vazduh. Vrtoglavica vas hvata na svakom koraku...“ Ovakvim se postupkom ostvarena kolektivna utopija žigoše kao mehanizam nasilja **ALI I MAŠINA ZA PROIZVODNJU ILUZIJA**, pod čijim uticajem Bihnerovi liberalni protagonisti, predvođeni Dantomom, od junaka postaju glumci, potom se srozavaju do marioneta, da bi okončali kao „kukavni instrumenti“ moći koju su sami pustili u svet: „Da, zemља, то вам је једна танка кора... Treba hodati oprezно, тле би могло да се провали. Али, идите у позориште, то вам је мој савет“ – гласи поента dramskog koncepta kojim Bihner, kako kaže Helmut Šnajder, „odvodi meta-dramsku dimenziju u negativnu krajnost, pretvarajući pozorišnu konstelaciju u svest o političkoj nemoći.“ Sjedinjujući ekspresionističku čulnost, egzistencijalističku samoću i nihilistički razdor, Bihner

konstruiše razuđenu i otvorenu kompozicionu formu (kako lucidno primećuje Uve Šite, reč je o radikalnoj vrsti „dramskog pogovora“).

DANTONOVU SMRT je, sama po sebi, značajna kao prelomno delo u razvoju obrasca (šilerovske) romantičarske tragedije, ali i kao začetak MODERNOG, SKEPTIČKOG I TAKOREĆI PSEUDO-TRAGIČKOG ŽANRA. „Drugi život“ Bihnerovog komada se

ogleda u nemerljivom uticaju na autore i ostvarenja dvadesetog stoljeća, od Brehta (recimo, postoje suštinske veze između Bihnerove upotrebe tradicionalnih narodnih balada i profila čuvenog „brehtovskog songa“), preko Sartra i Durenmata do Petera Vajsa (atmosfera, ton dijaloga i kompoziciona rešenja u MARA/SAD). Što se tiče VOJCEKA, drame koja je tek 1913. otpočela scenski život (pravzvezba u Residenztheater u Minhenu), savremena kritika i teatrologija sa zavidnom

Vojcek, r: Andraš Urban, Aiowa, Senta



Dantonova smrt, r: Klaus Pajman, Berliner ansambl



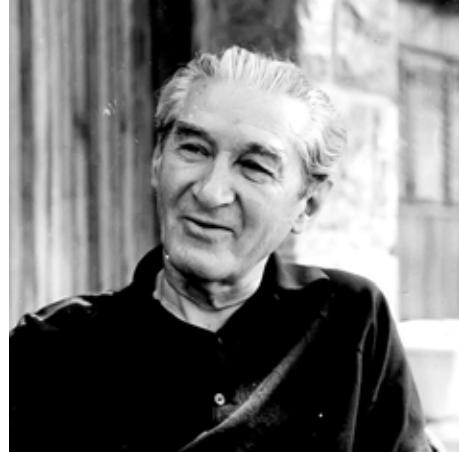


količinom argumentacije potkrepljuju stav da je reč o prvom kompletном primeru „otvorene forme“ (Folker Kloc), kao i ostvarenju koje prvi put u istoriji drame predočava, u ulozi svojevrsnog ANTIJUNAKA, lik iz „najnižih“ socijalnih slojeva. Premda nedovršen (na raspolaganju su četiri fragmenta, njihove kombinacije i kompromisna „verzija za čitanje i scenu“ Verner Lemana), VOJCEK ne prestaje da impresionira (tumače i izvođače) svojim autentičnim preplitanjem tragičnog i grotesknog, kao i univerzalnim rasponom dramskog sukoba: Vojcek, „biće prirode“, sukobljen je sa materijalnom bedom (zamorče Doktora, zastupnika logike i kapitalizma), moralnom represijom (posilni je kapetana, predstavnika građanskog licemerja), ali pati i od unutrašnje podvojenosti (neverstvo Mari). Ponajpre ovaj poslednji sloj, unutrašnji sukob, eskalira do sukoba (individue) sa CELINOM SVETA: „Vidite li to lepo, čvrsto nebo?“, obraća se Vojcek Kapetanu. „Dođe čoveku da zabije raklju u njega pa da se o nju obesi...“ Bihnerov antijunak predstavlja epohalni „ključ“ za spoznaju o neotklonjivosti, ali i ništavnosti ljudske patnje; spoznaju do koje se dospeva, između ostalog, zbog autorove sposobnosti da predoči i tenziju između dubine Vojcekove nesreće i njegove nemoći da to izrazi. Jezik u ovom komadu, koji reditelj Maks Rajnhart ocenjuje kao „najsnažniju dramu nemačke književnosti“, u velikoj meri napušta ulogu akcije, pa čak i komunikacije, postajući prevashodno sredstvo ekspresije. Pored toga, sažet i često eliptičan govor (dijaloška faktura scena u VOJCEKU) varira od razvijenih dijaloških razmena, preko

košmarnih monologa, do metaforičkih „poenti“ od jedne jedine rečenice), psihološki nagoveštaji, logički diskontinuiteti i stilski raslojavanja stavljeni su kontekst jednog „spiralnog“ kretanja zapleta, u kojem se gubi granica ne samo između nivoa iluzije, nego i žanrovske obrazace.

Međutim, bez obzira na svoju prividnu ekskluzivnost, Bihnerov komad se pokazuje i kao žarište plodotvornog PREOBRAŽAJA/PRENOŠA TRADICIJE. Kao što Vojcekova „unutrašnja mapa“ značajnu dimenziju ubedljivosti duguje maštovitoj upotrebi šekspirowske „metafore noža“ (iz MAKBETA), tako se i bihnerovski koncept „lika bez svojstava“ pokazuje presudnim za oblikovanje psihofizičke obogaljenosti ekspresionističkog antijunaka u Tolerovom HINKEMANU. Uostalom, analogije između Bihnera i Tolera mogu se uspostaviti i na nivou šireg socijalno-kulturnog konteksta: dok je Bihner, kroz revolucionarnu aktivnost na izdavanju „Hesenskog glasnika“ na svojevrstan način pripremao svoju „dantonovsku avanturu“, Ernst Toler je HINKEMANA ispisivao tokom izdržavanja zatvorske kazne, koju je „zaslužio“ u burnim zbivanjima 1918-e, kao predsednik kratkotrajne „Bavarske republike“. Uticaj VOJCEKA se, međutim, ne iscrpljuje na ekspresionističkom slučaju; nesumnjivi tragovi zračenja Bihnerovog remek-dela mogu se identifikovati kako u reakcijama Béketovih klovnovskih ruina (KRAJ PARTIJE), tako i u asketskim fantazijama Pinterovih izgnanika, ili u surovoj svedenosti miljea „in-year-face“ drama devedesetih. U celini posmatrano, „Bihnerov slučaj“ nam, uvek iznova, otvara mogućnost za ponovna promišljanja ne samo odnosa dramske tradicije i (aktuelne) pozorišne prakse, nego i odnosa entropije stvarnosti i selektivnosti teatra. Jer, binerovska po(r)uka se, možda, skriva ponajpre u sledećem: ono što nam život i istorija oduzmu, pozorište i drama nam uvek nadoknađuju, makar u vidu dragocenog saznanja o gubitku.

Laslo BLAŠKOVIĆ



Pesnik ili čvorak

Miloš Crnjanski (*Čongrad, 26. oktobar 1893 – Beograd, 30. novembar 1977*)

U NOVOM SADU ODIGRAO JE SVOJU ULOGU. ZEMLJA BEŠE LEP VOĆNJAK, A ON U NJOJ DEBELI, STARI SLAVENSKI BEZGAĆNIK, KOJI JE ŠIRIO RUKE, DA MU PEĆENI GOLUBOVI SLEĆU NA PRSTE.

Miloš Crnjanski, DOBRINOVIC KOMPONOVAN KAO USPOMENA

Nego, da ne budemo sitničavi. Vraćam se u DALEKE ŠUME MOJE MLADOSTI, kad mi niko nije zabranjivao da gledam filmove za decu, ili šakama prekrivao uši, kad bi se glasnuo KOLIBRI. Kao karlmajevski GRINHORN, službovaو sam u Društvu vojvođanskih književnika, devedeset treće, kad se svet još samo nadaо smaku. Sto godina je bilo prošlo od kada se u Čongradu radio Crnjanski, što ga je otac, iz miloše, zvao Mićom. Palo nam je na pamet da okruglu godišnjicu obeležimo literarnim skupom.

Tadanje vlasti prihvatile su (očajničku) inicijativu, proglašile devedesttreću za GODINU CRNJANSKOG, ne dadoše nam para, pozvavši se na nepravedne sankcije Ujedinjenih nacija, a kad se upitasmo kakovo je to, onda, crno pokroviteljstvo(?!),

neki pokrajinski nadležnik reče da je podrška politička, da je Crnjanski, što bi se reklo, OK, ali da za sredstva treba da se ubrišemo, što će reći – da se sami snađemo. Uostalom, eto vrлиh sponzora, pun ih je Novi Sad, ihajaj.

Međutim, teško je išlo s narečenim tajkunima u nastajanju. Bolela ih je briga i za "političku" podršku Crnjanskom, kao i za našu nezavidnu SITOVACIJU. Taj Crnjanski je, kako se priča, svašta LUPETAO o Novom Sadu, mada oni, uglavnom, i nisu iz ovoga grada, i sami su, počesto, naletali na gvozdena vrata. Koja je jedna zaboravlјena bomba mogla da sruši.

Verovatno mislite na Milošev podsmeh Petrovaradinskom Šancu, kad ga naziva negdašnjom Atinom, GDE SE SAD IZVOZI NAJBOLJI KUPUS? Ono, kad gorko svedoči o bednom odnosu trgovačke sredine prema dramskoj heroini Milki Marković, nekada zvezdi Srpskog narodnog pozorišta, što je nakon Velikog rata postala socijalnim slučajem? Na to ste mislili? Ah, ima toga i danas, bez brige. (Što veli jedan, u Novome Sadu nekako baš u to vreme štampan, bon-ton, kako će lepo vaspitano čeljade prihvatiти ponuđено tek iz trećeg puta.



Prvo odbivši domaćicu kratkim: O, NE, HVALA. Zatim se, na njeno vedro no neumoljivo insistiranje, javnuti repetiranim odrekom, čiju kolebljivost osnažuje prisustvo nečeg ličnog: NE, HVALA, IMAMO MI TOGA DOSTA KOD KUĆE!)

Ne, nisu mislili baš na to.

Svaki je pisac, uveravam ih, imao neki razlog da pljucne na Novi Sad (i Laza Kostić i Aleksandar Tišma), ima u tome nekog vraga. Taj grad je najdivniji kada se gleda izdaleka, s petrovaradinske citadele. Ili iz vazduha.

I šta uopšte znači pevati ode nekom gradu. Čin je, istovremeno, i preširok i skučen. Kao pisati rodoljubive pesme. Razumete? Imenovati gomilu, zbrajati grdnju pučinu, a to, opet, valja izvesti samo na jedan način, bez ironije, na primer. Da li ste čuli, gospodo, ironičnu budnicu? Te stvari isključuju jedna drugu.

O tome je i reč, procediše sponzori. Svima im u isti čas zazvoniše mobilni telefoni. Njegovo rodoljublje je problematično.

Nikako, odmahivao sam glavom i strigao ušima. Nije to tako jednostvano. Eto, svaki ovdašnji, iole svesni nacoš kune se u Crnjanskog. To bi vam, verujte, stoposto pasovalo. Čovek ima načela, koja vremenom sazru poput masnica. Nemojte ići, molim vas. Daću vam gledljiv, drugim rečima, snošljiv – primer. Mogu vam to i otplesati. Realizam na pozornici, za mladog Crnjanskog, najveći je absurd.

Kada piše o drami Aleksandra Ilića, pozorišni kritik M. C. ističe da je taj, u isto vreme, „zauzet globusom“, ali i „duboko mistično nacionalan“. Da li bismo mogli reći da data ocena predstavlja i jedan autoportretski kroki?



Ma daj, reče jedan iz senke, zar nije sopstveno rodoljublje zvao taj "nekom vrstom ludila"? Onda, kada je jedva nekako stigao bratu, u onu istu salajačku sobu, iz koje je istrečao na „ispraćaj“ srbijanskih glumaca, policijski sprovedenih do voza i najurenih iz Novog Sada? Među njima beše i onaj komičar, neki ordinarni Buca...

Buca je, upadoh stidljivo znalcu u reč, tek karnevalska maska onog komedijanta Slučaja, koji će biti jedna od ključnih figura Crnjan...

Smatraš li ti nas đacima, reče jedan koji je dosad čutao, da ne znamo ništa? Zar bismo napravili pare da smo glupi?

Ne, uopšte se nismo razumeli. Računam samo da su naša znanja različita, da su to dve vrste pameti, dve paralelne inteligencije. Nisam ni prepostavio koliko imam predrasuda.

Ma nemoj, reče onaj što sam mu se suprotstavljaо, mireći se. I uze cigaretu iz moje kutije. Neko me je upozorio da su svi novi tajkuni ostavili duvan, a ja se setih kako sam primetio da piju običnu vodu. Izneviraо si me, moram da zapalim. Misliš da je dovoljno reći da si lakomislen kao čvorak i onda ostati u Novom Sadu, zbog jedne lepe, **tuđe** žene (čak nema veze ni što je bila supruga jednog časnog srbijanskog oficira, i skakati, za njom u mutni Dunav, ali ne da je spaseš, već da je

opčiniš, kao crnomorski GALEB, zatočen vrućinom, na Šstrandu novosadskom?

Kako sve to znate, upitah gotovo zadivljeno trgovce, koje teško da bi kakav novi prevratnik izbacio iz hrama.

Pare nećeš dobiti, presudi onaj poklekli, najpre zbog uzaludnog jugoslovenstva Crnjanskoga...

Taj Crnjanski ljubio je hrvatsku zastavu i tukao se za nju, na Rijeci, dreknu onaj najmračniji i lupi šakom o tastaturu kompjutera da se, na tren, prikazaše na ekranu, sve slučajne zvezde.

Videh, treba misliti na živu glavu. (Gozbu, to jest, onaj vražji SIMPOSION ostavih braći Trojancima. Lukav kao Odisej počeh i sam da se, argumentovano, ostrvljujem na lirskoga pesnika.)

Znate li, prosiktah, utuljen kao tradicionalno kandilo, da je taj tip oslobođenje Novoga Sada nazvao jednom od najveselijih farsi rata, iz kog je izašao kao vojnik tuđinske vojske. Samo zato što se vojska raspale monarchije pokupila i povukla, a oslobođenje bilo izvršeno, na brzu ruku, od trupa sastavljenih od zarobljenika, Srbiyanaca, iz zarobljeničkih logora. Zamislite!

Da li ti to meni pretiš srednjim prstom, upita me bivši pušač, čkiljeći nepredvidivo.

Bože sačuvaj, guknuh kao usran golub. Imam ja još tih beskrajnih citata. Imamo ih mi dosta, kod kuće.

Eto, prvo svoje delo, BRUCOŠKU, SECESIONISTIČKU „Masku“ objaviće Miloš Crnjanski, 1918, u Zagrebu, a u biblioteci „Savremeni hrvatski pisci“!

Tvrdiće zatim kako Novi Sad nikad nije bio veseliji nego uoči Prvog svetskog rata. Salajka se (veli on) orila od bećaraca, a u restoranu „Bela lađa“ pevale su se komitske pesme i pesme iz srbijanskog rata. PREČANI, KAO ŠTO JE TO ČEST SLUČAJ SA NARODIMA NA GRANICAMA, BILI SU RAZDRAGANI SRBIJANSKIM POBEDAMA U BUGARSKOM RATU (KOJI JE BIO VELIKA NESREĆA) I BILI SU GOTOVI NA SVAŠTA. Molim vas!

Onaj novosadski senator koji u romanu ima dve kćeri udate za Isakoviće zbilja je postojao, no nikada nije imao dve kćeri. SVI ISTORIJSKI PODACI SU, kod Crnjanskog, TAKVE VRSTE: NEKA IMENA, NEKE ČINJENICE SU REALNE, ALI PROTEGNUTE I RASTEGNUTE ONAKO KAKO JE PISCU BILO POTREBNO, zaključuje Jovan Hristić.

Živorad Stojković pak misli da pesničko delo zvano „Druga knjiga Seoba“ ima neke veze i s Drugim svetskim ratom, kao što „Seobe“ iz 1923, imaju sa prvim.

Tragajući za formom „Druge knjige Seoba“, Mihiz će je nalaziti u INTELIGENTNOJ I PRIVLAČNOJ MEŠAVINI PIKARSKOG, AVANTURISTIČKOG ROMANA, GALANTNOG ROMANA NOVOG VREMENA, MODERNOG ROMANA STANJA, PORODIČNOG ROMANA I NARAVNO NEČEG VITKOG I VIBRANTNO SVOG U FORMI. E da bi Petar Džadžić svoju pažnju usmerio na jednu drevniju, „antivukovsku“ nijansu jezika...

Bogami, sad je već postalo vruće. Elem, mogao sam pokušati da pacifikujem stvar, ili da se kao Miloševa sestra od tetke Mara UPROPASTIM IGRANKAMA I SLADOLEDIMA. Ništa mi drugo nije preostalo nego da sačekam sledeću „okruglu“ godišnjicu.

Govoreći subjekt i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća

Miroslav Krleža: *GOSPODA GLEMBAJEVI*

Posljednja drama kojom ćemo se u ovom radu baviti jeste drama *GOSPODA GLEMBAJEVI*¹ Miroslava Krleže. U OSJEČKOM PREDAVANJU održanom 1928. godine, prije čitanja komada *U AGONIJI*, Krleža je na izvjestan način napravio rezime svojih spisateljskih faza, govoreći da je poslije lirskog simbolizma u svojim prvim dramama, on u narednoj fazi na scenu izvodio mase mrtvaca, vješala, sablasti, da su tonule čitave lađe, rušile se crkve i katedrale, da se umiralo u masama, i da je sve to bilo traženje dramske radnje u krivom pravcu. Govoreći o promjeni svoje tehnike u glembajevskom ciklusu, on konstatira:

DRAMSKA RADNJA NA SCENI NIJE KVANTITATIVNA. NAPETOST POJEDINE SCENE NE ZAVISI OD IZVANJSKE DINAMIKE DOGAĐAJA, NEGO OBRATNO: SNAGA DRAMSKE RADNJE JE IBSENOVSKI KONKRETNA, KVALITATIVNA, A SASTOJI SE OD PSIHOLOŠKE OBJEKTIVACIJE POJEDINIH SUBJEKATA KOJI NA SCENI DOŽIVLJAVaju SEBE I SVOJU SUDBINU. Ne MOŽE, DAKLE, BITI DOBRE DRAME BEZ UNUTARNJEG PSIHOLOŠKOG VOLUMENA, KAO GLAZBALA, I DOBROG GLUMCA, KAO SVIRAČA KOJI NA TOM GLAZBALU SVIRA. OSJETIVŠI TAKO ISKUSTVOM SVU SUVIŠNU NAPRAVU VANJSKE, DEKORATIVNE, DAKLE KVANTITATIVNE STRANE SUVREMENOG DRAMSKOG STVARANJA, JA SAM SE ODLUČIO DA PIŠEM DIJALOGE PO UZORU NA NORDIJSKU ŠKOLU DEVEDESETIH GODINA S NAMJEROM DA UNUTARNJI NABO PSIHOLOŠKE NAPETOSTI RASPNEM DO ŠTO JAČEG SUDARA, A TE SUDARE DA ŠTO BLIŽE PRIMAKNEM ODRAZU NAŠE STVARNOSTI.

¹ Krleža, str.357.

Gospoda Glembajevi, r: Ivica Buljan, Drama SNG, Ljubljana



TAKO JE DOŠLO DO MOJIH POSLJEDNJIH DRAMA KOJE NISU I NE ĆE DA BUDU DRUGO NEGO PSIHOLOŠKI DIJALOZI, ŠTO SE PRVI PUTA JAVLJA U NAŠOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI S ČETRDESETOGODIŠnjIM ZAKAŠNJENJEM.²

Povodom ove Krležine promjene Dževad Karahasan piše da je pomjeranje dramske radnje od neutralnih istina svijeta u čovjeka, preokret kojim je u središte drame došao lik, Krleža ostvario promjenom dramske tehnike, usvajanjem kvalitativne dramske radnje koja se pokreće unutrašnjim događajem, energijama koje se oslobađaju u likovima, a ne vanjskim događajima i doslovnim djelovanjem likova. Krleža, dodaje Karahasan, u središte drame postavlja likove, što znači da je događanje neposredno u funkciji likova i da je dramska radnja, kao konstruktivni princip dramske forme, identična sa asihološkom objektivacijom likova³.

U svom tekstu *IZMEĐU TRAGEDIJE I KOMEDIJE* i tekstu *LIK I NJEGOVA PARODIJA*, Karahasan pokazuje da je Krležina drama *GOSPODA GLEMBAJEVI* dosljedno sprovedena parodija Sofoklove tragedije *EDIP*.⁴ Razmatranje odnosa između govorećeg subjekta i autorske pozicije u drami s kraja XIX i početka XX stoljeća završit ćemo dakle analizom komada čiji je autor usvojio ibsenovsku dramsku tehniku, uzimajući pritom za podtekst svoje drame najslavniju grčku tragediju. Odnos između govorećeg subjekta i autorske pozicije u komadu *GOSPODA GLEMBAJEVI* pokušat ćemo osvijetliti usporedbom njegovih pojedinih aspekata sa dramama koje su nam poslužile

za ilustraciju odnosa govoreći subjekt dramska radnja autorska pozicija, s jedne, i odnosa govoreći subjekt dramski lik autorska pozicija, s druge strane. Te usporedbe će omogućiti da se u vezi sa komadom *GOSPODA GLEMBAJEVI* izvedu i izyjesni zaključci vezani za status govorećeg subjekta i autorske pozicije u komunikacijskom nizu.

U svojoj knjizi *DRAMATICA KRLEŽIANA* Darko Gašparović je primijetio da se u Krležinoj nadopuni prvog čina, dakle u kasnije dopisanom uvodu drame *GOSPODA GLEMBAJEVI*, nalaze svi dominantni kompleksi koji su upleteni u dramsko tkivo glembajevskog ciklusa te da su oni uvedeni kroz glasove gostiju koji odlaze sa proslave jubileja bankarske firme *GLEMBAY LTD*. U tom uvodu se spominju flert Leonea i Angelike, sumnjiwo stanje firme *GLEMBAY*, slučaj radnice Canjegove...⁵ Pogledamo li pažljivije, kaže dalje Gašparović, možemo zaključiti kako ovaj uvod ima funkciju „da poput kakve kratke dramske fuge nabaci ključne teme i motive dramske radnje i zapleta, te da pruži sliku društva koje jest temom ne samo te drame, već cijelog ciklusa, uključujući i prozne fragmente“⁶.

Karahasan piše da gosti u kući Glembajevih imaju funkciju kakvu u antičkoj tragediji ima hor te upozorava da upravo oni uvode *BARBORCZY LEGENDU* po kojoj su Glembajevi ubice i varalice. Ta legenda, kaže Karahasan, funkcionira kao metatekst Krležine drame: onako kako je tragedija uzimala sižejni materijal iz mita, pozivajući se na njega i dokazujući nužnost zbivanja svetošću mitske priče tako se Krležina drama stalno poziva na ovu legendu, objašnjavajući njome niz nasilnih smrti

² Drama je napisana 1928. godine, prvu izvedbu je doživjela 1929. godine. Ovdje se svi citati daju prema: *SABRANA DJELA MIROSLAVA KRLEŽE*, Tom 3, Sarajevo, 1981.

³ Dž. Karahasan, *DNEVNIK MELANKOLIJE*, Zenica, 2004, str. 200-201.

⁴ Ibid, str. 215-257.

⁵ Gašparović, *DRAMATICA KRLEŽIANA*, Zagreb, 1977, str. 113-114.

⁶ Ibid, str. 114.

u porodici Glembay i nagovještavajući ono što će na kraju drame Leone učiniti.⁷

Uvod prvog čina komada GOSPODA GLEMBAJEVI pokazuje sličnost sa početkom Sofoklovog EDIPA zbog toga što gosti odlazeći sa proslave naglašeno tematiziraju smrt. Onako kako u uvodnoj sceni Sofoklove tragedije Svećenik Edipu govori da zbog kuge ginu plodovi u zemlji, stada i goveda na paši i porod ženama u utrobi, tako gosti odlazeći sa bala Glembajevih spominju da je stara Barborczyjeva na samrti prokleta ČITAVU NUVORIŠOVSKU GOSPOŠTITU“, govore da ZVONO ZVONI VIŠE NA POGREB NEGO NA JUBILEJ, da to NIJE PRVA BANKA KOJA SLAVI PIR I CRNU MISU O JEDNOM TROŠKU, spominje se TUŽAN, LABUDI PJEV ČITAVE DRUŽBE, a Stariji gospodin konstatira kako TU VIŠE NEMA KRVI. Slično kao što u uvodu kroz govor gostiju uvodi sve tematske kompleksne glembajevskog ciklusa, tako i u prvoj Leoneovoj replici Krleža na izvjestan način najavljuje smjer kojim će se ovaj ciklus kretati:

PRVA REČENICA LEONEA GLEMBAYA KAO DA U SEBI
NAJAVA LJUJE I UJEDNO SAŽIMA SVU MRAČNU I TEŠKU TEMATIKU
GLEMBAJEVSKOG KOMPLEKSA: „MUTNO JE SVE TO U NAMA,
DRAGA MOJA DOBRA BEATRICE, NEVJEROVATNO MUTNO. TAKO
ZAPOČINJE TEĆI PRED NAMA BLATNJAVA I MUTNA RIJEKA
POJEDINAČNIH USUDA GLEMBAJEVSKE OBITELJI, DA BI SE U
DRUŠVENOM SMISLU OD PRIVIDNA BLAGOSTANJA NA POČETKU
GOSPODE GLEMBAJEVIH, PREKO OČAJNIČKOG I UZALUDNOG
BATRGANJA IZGUBLJENIH INDIVIDUA U DRAMI U AGONIJI,
DOVALJALA DO POTPUNA RASULA I NESTAJANJA U LEDI.⁸

Karahan je primijetio da u ovom Krležinom komadu događanja gotovo da i nema, jer se svi Vanjski događaji mogu svesti na smrt Ignjata Glembaya i smrt njegove druge žene, barunice Castelli-Glembay. S tim u vezi, nema ni zapleta u klasičnom smislu riječi, odnosno nema zapleta „kao niza međusobno povezanih i uvjetovanih događaja i akcija pojedinih lica“.⁹ O tome svjedoči već prva scena nakon uvida, scena između Leonea Glembaya i udovice njegovog starijeg brata, Angelike. Ta scena je na izvjestan način više ispitivanje mogućnosti govora nego govorna radnja, odnosno građena je više „analizom“ dijaloga nego klasičnim dramskim dijalogom. Karahan kaže da, sasvim u skladu sa Krležinom idejom o dramskoj radnji iznesenoj u OSJEČKOM PREDAVANJU, svi tematski kompleksi oko kojih Krleža konstruira dijalog nestaju nakon što ispune svoju funkciju psihološke objektivacije pojedinih subjekata i kasnije se gotovo ni ne spominju.¹⁰

Taj nedostatak kontinuiteta onoga o čemu se u drami GOSPODA GLEMBAJEVI govori jeste važan razlog zbog kojeg u tom djelu tako jasno dolazi do izražaja ona osobina moderne drame koja po György-u Lukács-u proizilazi iz činjenice da sve više i sve jače biva sporedno ono što se u dijalogu kaže naspram onoga što se ne može izraziti. Lukács kaže da je taj dijalog sačinjen od naslučivanja, šutnje, pauza, promjene tempa i da u njemu dolazi do gomilanja riječi, do naglašavanja njihovog asocijativnog smisla umjesto realnog značenja, u tom dijalogu insistira se na slikovitosti i muzikalnosti riječi umjesto na njihovoj sažetoj snazi.¹¹ Zato dramski dijalog, zaključuje dalje Lukács, postaje relativniji i atomističan, a njegov osnovni paradoks – to što je

⁷ Karahan, op. cit., str. 207-208.

⁸ Gašparović, op. cit., str. 114.

⁹ Ibid., str. 203.

¹⁰ G. Lukács, ISTORIJA RAZVOJA MODERNE DRAME, preveo Sava Babić, Beograd, 1978, str. 103.

Gospoda Glembajevi, r: Vito Taufer, HNK, Zagreb

avaz



on istovremeno i građa i forma, što je i neposredno ispoljavanje života i simbol dubokih procesa života – postavlja se tako na najoštriji mogući način.¹²

Dijalog Leonea i Angelike u početku je svojevrsna intelektualna rasprava, ali se istovremeno u didaskaliji taj dijalog imenuje kao tihi flert koji je Angeliki STRAN I DALEK A ISTODOBNO I BLIZ.¹³ Leone taj flert usmjerava ka razgovoru o slikarstvu poredeći Angelikino lice sa jednom HOLBEINOVOM GLAVOM, govoreći pritom da on sedam godina nosi ideju njenog portreta. Moglo bi se reći da u ovoj sceni najvažniji aspekt otkrivanja karaktera, kao proizvod onoga što je Krleža nazvao UNUTARNJIM NABOJEM PSIHOLOŠKE NAPETOSTI, jeste suprotnost između Angelikinog mira i Leoneovog unutarnjeg kaosa i nemira. Na izvjestan način vezu sa narednom scenom Krleža gradi preko slikarstva, jer u trenutku kada na scenu ulaze Fabriczy i Silberbrandt, Angelika gleda svoj portret napravljen prije devet godina, a razlika između Leonea i ostalih likova u ovoj drami počinje se pokazivati upravo mišljenjem koje se iznosi u vezi s tim portretom.

Kako kaže Gašparović, u raspravi oko Angelikinog portreta otkrivaju se prvi put pukotine i razmaci glembajevštine i Leoneovih racionalno usvojenih mišljenja i gledišta, a zatim preko porodičnih portreta Glembajevih mi postupno ulazimo u razotkrivanje glembajevskog prljavog veša, doznajući za morbidne sudbine mnogih članova te društveno ugledne i bogate obitelji¹⁴ Nakon što Leone kao komentar na iskaze ostalih likova o portretima Glembajevih uvede svoje unutrašnje slike, govoreći naprimjer to da za ostale likove jedan od

njegovih predaka u ruci drži crkvu, a za njega krvavi nož, Fabriczy ironično spominje Barboczy legendu po kojoj su Glembajevi varalice i ubice. (I, 2) Leone zatim nabraja sva samoubistva u porodici, suprotstavljajući konačno ironiziranju te legende pitanje: NIJE LI SVE TO PROKLETO I DEGENERIRANO? Neroza sa kojom Leone izlazi a zatim ponovo ulazi u ovoj sceni, na izvjestan način predstavlja konkretiziranje onog apstraktнog nemira o kojem Leoneu u prvoj sceni govori Angelika, a nije slučajno što se taj nemir konkretizira Leoneovim otpadniшtvom od porodice. (JA SAM U OVOJ KUĆI PROLAZNIK, kaže Leone Fabriczyju.)

Ulaskom Pube Fabriczyja počinje centralna scena prvog čina koja se tematski bavi slučajem Rupert-Canjeg i u kojoj se, kako kaže Karahasan, prije svih psihološki objektiviraju likovi barunice Castelli i Pube Fabriczyja.¹⁵ Pogled na smrt radnice koja se sa svojim djetetom bacila kroz prozor kuće Glembajevih, a čija je svekrva prethodno zgažena kolima barunice Castelli, definitivno suprotstavlja Leonea svim ostalim likovima, što je naglašeno i prostornim odnosom. Dok Puba Fabriczy čita komentar na smrt ovih žena koji je objavljen u socijalističkim novinama, u didaskaliji se kaže da LEONE SJEDI LIJEVO, IZOLIRAN OD SVIJU.¹⁶

Nakon što svi ostali likovi (a to su: Leoneov otac – Ignjat Glembay i Leoneova mačeha, baronica Castelli-Glembay, stari Fabriczy i Puba Fabriczy, doktor Altmann, zatim Silberbrandt – isповједnik barunice Castelli i von Ballocsanszky kao zaostali gost u kući Glembay) iznesu svoj pogled na komentar u novinama koji je naslovлен kao EPILOG JEDNE TRAGEDIJE, Leone se u raspravu uključuje tako što se nasmije, GLASNO I

¹² Ibid., str. 104.

¹³ Krleža, str. 19.

¹⁴ Gašparović, op. cit., str. 116.

¹⁵ Karahasan, op. cit., str. 203.

¹⁶ Krleža, str. 41.

oštro,¹⁷ a progovori tek nakon što ga njegov otac upita: Ti večeras demonstrativno još nisi dao glasa od sebe?¹⁸

Leone na čitavu aferu Rupert-Canjeg gleda slično kao i socijalističke novine, a zbog toga što je bio i neposredni svjedok događaju koji je prethodio odluci radnice da se sa svojim djetetom baci kroz prozor, on se i svojim govorom naglašeno distancira od svih ostalih likova. Svoj pogled na događaj Leone iznosi, kako se kaže u didaskaliji, MIRNO, SAVRŠENO NEHAJNO, KAO DA JE SAV ZAOKUPLJEN PUNJENJEM SVOJE LULE I KAO DA NE GOVORI TEŠKE RIJEČI, BEZAZLENO I DOBROĆUDNO.¹⁹ Upravo zbog njegovog tona, barunica Castelli prekida raspravu, a zatim izlazi na terasu igrajući se sa hrtom.

Odnos Leone barunica Castelli zatim se posreduje jednom vrstom agona između Leonea i Silberbrandta kao zastupnika barunice Castelli. Silberbrandt preuzima inicijativu govoreći Leoneu da je bio oštar i nepravedan prema barunici, a s obzirom na to da je čuo Leoneov razgovor sa nesretnom Canjegovom, Silberbrandt mu prigovara i zbog načina na koji se ophodio prema toj ženi. Leone je, naime, radnici koja je prije samoubistva došla na vrata Glembajevih predložio da se ne ponižava, zbog čega ga Silberbrandt optužuje da ju je zgazio MORALNO, DUŠEVNO, IDEJNO, što je za njega puno gore od baruničinog tjelesnog i fizičkog gaženja kolima. Na Silberbrandtov argument o baruničinom dobrotvornom radu, Leone prelazi na Skomraka, mladića koji je bio zaposlen u Dobrotvornom uredu i koji se zbog nesretne ljubavi prema barunici Castelli ubio. Prvi čin završava Leoneovim posrednim djelovanjem na oca koji stoji na terasi i čuje kako on

Silberbrandta optužuje za ljubavnu vezu sa barunicom Castelli. Ovaj Leoneov iskaz određuje čitav drugi čin.

Drugi čin se događa u gostinskoj sobi u kući Glembajevih i počinje dijalogom Silberbrandt Leone, u kojem Silberbrandt moli Leonea da povuče svoj iskaz o njegovoj ljubavnoj vezi sa barunicom Castelli. Nakon što u sobu uđe Ignjat Glembay, Silberbrandt se povlači, a čitav čin je posvećen duelu između Leonea i njegovog oca Ignjata. U svojoj knjizi MODEL U DRAMATURGIJI Karahasan ovaj čin navodi kao središte simetrije drame GOSPODA GLEMBAJEVI, naglašavajući važnost verbalnog duela Leonea i Ignjata Glembaya za osnovnu siječnu liniju komada i određujući sukob oca i sina kao dominantan siječni plan drame.²⁰ Sasvim u skladu s ovom primjedbom, povod za sukob Ignjata i Leonea Glembaya je Leoneova izjava s kraja prvog čina, ali i uopće pogled koji njih dvojica imaju na barunicu Castelli i na njenu pokojnu suparnicu Danielli, Ignjatovu ženu i Leoneovu majku.

Ovaj duel značajno je obilježen prošlošću, jer Leone spominje sudbine svih onih čijoj smrti je barunica Castelli doprinijela, a to su osim mladića Skomraka te dviju žena iz afere Canjeg-Rupert, Leoneova sestra Alis i njegova majka Danielli. U didaskaliji o fizičkom obračunu oca i sina, Krleža potcrtava da je dramska napetost u ovom komadu građena kao napetost između nagona i razuma koja se iz svijeta prebacila u njegove likove. Nakon što ga otac udari i obori na pod, Leone se podiže na noge, i to – kako se kaže u Krležinoj didaskaliji – GRABEŽLJIVO, GLEMBAJEVSKI I INSITKTIVNO ANIMALNO, zatim krene udariti oca, ali u TAJ TREĆI, kaže dalje didaskalija, VEĆ JE RAZUM JAČI OD NAGONA.²¹

¹⁷ Ibid., str. 47.

¹⁸ Ibid., str. 48.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Karahasan, MODEL U DRAMATURGIJI, Zagreb, 1988, str. 119-121.

²¹ Krleža, str. 91.

Umjesto da mu uzvrati fizički udarac, Leone svome ocu kaže da je godinu dana poslije smrti svoje majke i on spavao sa barunicom Castelli. „U kontinuiranoj gradaciji“, piše povodom duela u zatvorenoj dramskoj formi Volker Klotz, „radnja usmjerena ka cilju vodi akciju i kontra-akciju bez zaobilaznja ka vrhuncu, kako bi ih onda pustila da se kroz srećno izmirenje ili katastrofu koja razbija tenziju uliju u jasno markirani kraj“.²² Sasvim u skladu s ovim Klotzovim razmišljanjem o duelu, drugi čin komada **GOSPODA GLEMBAJEVI** završava srčanim udarom, a treći čin počinje informacijom o smrti Ignjata Glembaya, što radnju vodi ka katastrofi.

Vijest o smrti Ignjata Glembaya kojom počinje treći čin komada **GOSPODA GLEMBAJEVI** uvodi se preko telefonskog razgovora Pube Fabrizcyja. Stari Fabriczy, doktor Altmann i Siblerbrandt iznose svoje poglede na tu ali i na smrt uopće, a specifičan ritam u ovom činu gradi se uporednim tematiziranjem smrti Ignjata Glembaya i uvođenjem informacija o dugovima i bankrotu firme **GLEMBAY**. Sižejni zaokret se gradi ulaskom sluge koji u komadu **GOSPODA GLEMBAJEVI** ima funkciju kakvu u Sofoklovom **EDIPU** imaju glasnici. Jedini dijalog Leonea i barunice Castelli u čitavoj drami prekida upravo sluga svojim ulaskom i informacijom da Leonea na telefon trebaju iz Trgovačke banke. Vraćajući se na scenu nakon telefonskog razgovora, Leone obavještava barunicu Castelli da i nju trebaju na telefon jer je njen konto u banci opterećen.

Nakon što baronica Castelli izđe, slijedi scena u kojoj Angelika Leonea miluje **TOPLO I SAMILOSNO KAO BOLESNO DIJETE** i u kojoj on njoj **ZAHVALNO LJUBI RUKE**, da bi zatim **KLEKNUO**

SMJERNO I POBOŽNO pred nju.²³ Tu scenu prekida furiozan ulazak barunice Castelli. Bijesna zbog spoznaje da joj stari Glembay nije ostavio ništa osim dugova, Castelli vrijeda i svoga mrtvog muža i Angeliku i Leonea. Njen sukob sa Leoneom završava fizičkim obračunom i baruničinim **INSTINKTIVNIM BIJEGOM** kroz vrata. Nakon što Leone **LUĐAČKI ODE ZA NJOM**, čuje se lupanje vratima, razbijanje stakla i baruničini pozivi u pomoć, a čitav komad završava izvještajem sluge glasnika. Ulazeći u svijet ove Krležine drame, Leone govori o dva stabla ljudske spoznaje, koja možda proizilaze iz jednog zajedničkog, ali nama nepoznatog korijena, a to su čulnost i razum. Kako kaže Gašparović, kod Leonea na kraju drame „nagon, ili glembajevska krv, prevladava nad razumom, i on škarama ubija barunicu“.²⁴

Svi tematski kompleksi uvedeni na početku ovog komada, na njegovom se kraju ponovo pojavljuju i svi bi se mogli povezati sa **BARBORCZY LEGENDOM**, što potvrđuje da je ta legenda kao metatekst u ovoj drami važna za način na koji Krleža tu dramu gradi kao cjelinu. Tema smrti uvedena na početku kroz govor gostiju koji odlaze sa bala iz kuće Glembajevih, uvodi se u posljednjoj replici ove drame, u izvještaju sluge da su **GOSPODIN DOKTOR ZAKLALI BARUNICU ŠKARAMA**. Upravo baronica Castelli, koja u posljednjoj sceni Leoneu kaže da je stara **BARBORCZY** bila u pravu kada je o Glembajevima govorila kao o ubicama i varalicama, ispostavi se kao žrtva varalice Ignjata i ubice Leonea Glembaya.

U posljednjem činu dovršava se i otkriva propast firme **GLEMBAY LTD.** koja se također nagovještava u uvodu, a ta propast je na izvjestan način povezana sa dramskom radnjom

²² V. Klotz, **ZATVORENA I OTVORENA FORMA U DRAMI**, prevela Drinka Gojković, Beograd, 1995, str. 23.

²³ Krleža, str. 124.

²⁴ Gašparović, op. cit. str. 121.

kao pomjeranjem od subjektivnog prema objektivnom, od unutrašnjeg prema vanjskom svijetu, što je neodvojivo od važnosti koju u čitavom komadu ima Leone Glembay kao lik koji je protagonist u jedina dva Vanjska događaja na kojima se gradi siže, jer on svoga oca posredno ubija govorom, a barunicu Castelli ubija doslovno. Naime, u svojoj uvodnoj replici Leone govori o Eulerovom diferencijalnom računu i Kantovoj KRITICI, tvrdeći da je ovaj prvi Nepoznato izrazio formulom. Za Leonea je matematička formula bliža Nepoznatome od govora, slike ili muzike, on citira da Vincijevu tvrdnju da se stvar može odrediti samo APSTRAKTNOM MATEMATIČKOM KOORDINACIJOM, a svoje unutarnje protuslovlje definira govoreći: MJESTO DA SAM MATEMATIČAR, JA SLIKAM.²⁵ Kasnije, suprotstavljujući se svim drugim likovima u vezi s aferom Rupert-Canjeg, Leone ponovo govori o matematici:

LEONE: To da je ona skočila kroz prozor, to je matematika! Ona je morala skočiti kroz prozor! To je čista matematika! Danas poslije podne ja sam bio u njenom stanu i uvjeravam vas, Silberbrandt: da vi stanujete u onoj sobi i vi biste skočili kroz prozor sa svim svojim moralnim autoritetima i citatima zajedno!

FABRICZY: A ti kao da perverzno uživaš što je ona skočila kroz prozor?

LEONE: To je matematika! To je jasno kao dva puta dva! To je unutarnja logika same stvari! To ima svoje dublje razloge!

(I, 7)

Leoneov odnos prema barunici Castelli koji je izrazito čulan a ne razumski, Krleža iskazuje upravo Leoneovim nepovjerenjem u matematiku. Naime, kada ga Silberbrandt pokušava ciframa uvjeriti U KARITATIVNI RAD PREUZVIŠENE BARUNICE, Leone odgovara da ga nikakve cifre neće uvjeriti u to DA JE BARUNICA DOBROTVORKA. Sasvim u skladu sa njegovim diferenciranjem inteligencije na erotsku inteligenciju koju je nekada pripisivao barunici Castelli i etičku inteligenciju koju pripisuje Angeliki, Leone u istoj replici u kojoj odbacuje Silberbrandtove matematičke argumente u vezi sa barunicom Castelli spomene njenu intimnu vezu sa Skomrakom, a malo zatim i njenu intimnu vezu sa Silberbrandtom, što bitno odredi tok radnje u ovom komadu.

U svojoj studiji *Pojam pozorišta*, Francis Fergusson tragički ritam naziva „suštinom ili duhovnim sadržajem drame“, a njega čine tri momenta: NAMJERA, PATOS i SAZNANJE.²⁶ Saznanje/Mathema u ritmu drame *Gospoda Glembajevi* jeste neodvojivo od matematičkog odnosa aktive i pasive banke Glembay kao motiva na kojem se gradi čitav treći čin. Upravo će taj matematički odnos motivirati sukob Leonea i barunice Castelli te dovesti do potpunog otkrića NEPOZNATOG u vezi s firmom GLEMBAY i ONOGA MUTNOG u samom liku Leonea Glembaya. To bi mogao biti razlog zbog kojeg Krležin komad možemo povezati sa manirizmom kao periodom u kojem se, kako kaže Gustav René Hocke, čovjek gubi jer na temeljna pitanja pokušava odgovoriti intelektualnim sredstvima, to su periodi koji su sposobni jedino za metafizičku KLAUNERIJU,²⁷ periodi u kojima čovjek u drami postaje VLASTITOM KARIKATUROM, a umjesto da bude slika univerzuma tragički

²⁶ Fergusson, *Pojam pozorišta*, prevela Marta Frajnd, Beograd, 1979, str. 38.

²⁷ G. R. Hocke, *Manirizam u književnosti*, preveo Ante Stamać, Zagreb, 1984, str. 182.

Gospoda Glembajevi, r: Jagoš Marković, Atelje 212



junak postaje KARIKATUROM UNIVERZUMA.²⁸

Zato bi nam analiza Leoneovog lika kao parodije lika Edipa koju u svom tekstu LIK I NJEGOVA PARODIJA sprovodi Dževad Karahasan mogla pomoći da bolje razumijemo odnos govoreći subjekt autorska pozicija u ovom Krležinom komadu.

U tom tekstu Karahasan piše da je dramski lik sistem ili cjelina koja u sebi sabire sva tri načina postojanja o kojima govori antička ontologija, jer se gradi od elemenata koji postoje materijalno, od idealno postoećih elemenata intendiranih materijalnim i od idealnih elemenata.

Materijalnu razinu lika kako ga shvata Karahasan određuje odnos maske lika kao zbiru njegovih vanjskih osobina i karakternog tipa građenog iskazima lika o sebi i iskazima drugih likova o njemu koji se odnose na unutrašnje osobine (emotivne, etičke, intelektualne). Lik se i na prvoj i na drugoj razini, upozorava Karahasan, gradi u okviru dinamičke napetosti između subjektivnog i objektivnog.

Druga razina lika se po Karahasanu gradi kao napetost između karaktera (emotivno-voljne cjeline) i njegovih objektivnih manifestacija u dramskom sižeusu, pri čemu sistem sižejnih funkcija lika artikulira njegovu objektivnu dimenziju, određuje njegov horizont mogućnosti i vrijednost njegovog djelovanja u prividnoj

Gospoda Glemabajevi, r: Egon Savin, SNP



²⁸ Ibid., str. 187.

stvarnosti drame. Naglašavajući objektivirajući učinak sižea koji proističe iz prirode dramskog događaja, odnosno iz činjenice da dramski događaj ne može biti manifestacija jednog lika, Karahasan pokazuje da se i subjektivna i objektivna dimenzija lika grade istim sredstvima odnosom lika prema drugim likovima. Pokazujući da se subjektivna dimenzija lika kao njegova emotivno-voljna cjelevitost i objektivna dimenzija kao njegova sižejna objektivacija susreću u radnji,²⁹ Karahasan idealnu razinu lika povezuje sa njegovom mitologizacijom, jer se na toj razini lik konstituira kao princip postojanja i univerzalna simbolička figura.³⁰

Provjeravajući teorijske instrumente svoga modela lika analizom komplikiranog odnosa parafraze u drugom modusu, Karahasan se bavi odnosom Sofoklovog Edipa i Krležinog Leonea Glembaja. Na materijalnoj razini između Edipa i Leonea, kaže se u ovoj Karahasanovoј usporedbi, ne može biti mnogo sličnosti, iz prostog razloga što realističko pismo u kojem svoju dramu piše Krleža rastvara lik u masi detalja, a materijalna razina Edipovog lika izgrađena je od malog broja elemenata. U segmentu koji je nazvan maska lika Karahasan prepoznaje niz sličnosti i razlika između Edipa i Leonea, pokazujući da se ova dva lika odnose kao predmet i odraz u ogledalu i da se ta igra komplicira i proširuje na idealno postojećoj razini. Ukazujući na paralelnu kompoziciju ovih likova, Karahasan kao najvažniju razliku među njima navodi razliku u sižejnom učinku, odnosno u njihovom horizontu mogućnosti³¹ zbog čega radnju Leoneovog lika definira kao obrnuti odraz Edipove radnje.³² Upravo takvo definiranje

Leoneove radnje može pomoći da dodatno osvjetlimo sve aspekte odnosa govoreći subjekt autorska pozicija u drami **GOSPODA GLEMBAJEVI**.

Pišući o problemu karaktera kao formi uzajamnog odnosa junaka i autora, Mihail Bahtin kaže da se karakter od ostalih formi izražavanja junaka razlikuje po tome što se jedino u njemu **CJELINA JUNAKA** javlja kao osnovni umjetnički zadatak, kao vrijednosni centar umjetničkog viđenja.³³ Za klasično građenje karaktera osnova je sADBINA, a Bahtin je definira kao umjetničku transkripciju traga u postojanju koji ostavlja unutar sebe život regulirani ciljevima, kao umjetnički izraz **ODLAGANJA** u postojanju unutar sebe **POTPUNO OSMIŠLJENOG života**.³⁴ Jasno je da Leone Glembay i u ovom smislu jeste parodija klasičnog karaktera, jer umjesto cjeline junaka kod Krleže nalazimo njegovu razmrvljenost; umjesto unutar sebe osmišljenog života reguliranog ciljevima kod Leonea nalazimo nedostatak bilo kakvog unutrašnjeg nagona za djelovanjem; umjesto traga u postojanju, na kraju nalazimo potpunu prazninu.

Vrijednosna snaga sADBINE za autora, kako je razumijeva Bahtin, zasniva se na vrijednosti roda i upravo ta vrijednost je razlog zbog kojeg autor i junak pripadaju istom svijetu.³⁵ Ta vrijednost je neodvojiva od autorske pozicije kao estetskog viđenja i završavanja čovjeka i upravo ona, kako kaže Bahtin, pretvara sADBINU u pozitivno vrijednu kategoriju.³⁶ Kod Krleže se Leoneova sADBINA dovršava njegovim otkrivanjem

²⁹ Karahasan, *DNEVNIK MELANKOLIJE*, str. 228.

³⁰ Ibid., str. 229.

³¹ Ibid., str. 254.

³² Ibid., str. 256.

³³ Bahtin, *AUTOR I JUNAK U ESTETSKOJ AKTIVNOSTI*, preveo Aleksandar Badnjarević, Novi Sad, 1991, str. 185.

³⁴ Ibid., str. 187.

³⁵ Ibid., str. 191.

³⁶ Ibid., str. 192.

mutnog u sebi a budućnost roda Glemabajevih sugerira se preko malog Olivera, sina Ignjata Glembaya i barunice Castelli, šesnaestogodišnjeg dječaka koji je sudjelovao u oružanoj pljački i za kojeg njegova majka kaže da je zločin u njegovoj glemabajevskoj krvi započeo onog dana kada je dječje srce zakucalo u njenoj utrobi.

Ovakav odnos između Edipa i Leonea Glemaja vidljiv je i iz strukturiranosti govora u Sofoklovoj i u Krležinoj drami. Pišući u svojoj knjizi *MIT I TRAGEDIJA U ANTIČKOJ GRČKOJ* o dvosmislenosti, Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet kažu da zbog dvosmislenih formulacija koje sadrži Sofoklov EDIP ima vrijednost obrasca, dodajući da problem nije toliko kvantitativnog reda, koliko je u prirodi stvari i u funkciji.³⁷ Sasvim u skladu sa organskom prirodom tragedije, kod Sofokla jezik svojom integralnošću može iznutra garantirati cjelovitost svijeta i njegova dvosmislenost se zato može povezati sa radnjom kao konstrukcijskim principom čitave drame.

Dvosmislenost u komadu *GOSPODA GLEMBAJEVI* jeste na izvjestan način vanjska i ona je u najvišoj mogućoj mjeri naglašena funkcijom koju u tom komadu ima njemački jezik. Dijalekt u drami uvijek konkretizira likove i onemogućava im univerzalnost, tako da se on ne može naći u Sofoklovoj tragediji. Kod Krleže, uvođenje njemačkog jezika na izvjestan način predstavlja naslijede AGRAMERSKOG žargona, a njegova funkcija u drami je višestruka. Njegova socijalna funkcija jeste to da se upravo govoreći njemački, Krležini likovi uspostavljaju kao elita, što bi trebalo sugerirati da se događaji među njima tiču šire zajednice, kao što je to bio slučaj sa elitom u tragediji.

Dramaturška funkcija njemačkog jezika jeste potcrtavanje važne napetosti između prirode i kulture na kojoj se gradi čitava Krležina drama. Naime, kad god likovi osjete da bi njihov emotivni govor na hrvatskom jeziku mogao prerasti u uvredu ili čak psovku, oni bježe u njemački jezik da bi se distancirali od svoje vlastite prirode. Upotreba njemačkog jezika u drami *GOSPODA GLEMBAJEVI* svjedoči također o napetosti koja postoji između kulturnog i etničkog identiteta Krležinih likova, i u tom smislu Krleža kao da najavljuje današnje stanje stvari sa engleskim jezikom kao vanjskim sredstvom za povezivanje svijeta i jednim od dokaza za nemogućnost definiranja tog svijeta kao dramatične cjeline koja živi od fonda sličnosti i fonda razlika.

Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet tvrde također da se tragička ironija u EDIPU sastoji u pokazivanju radnje tokom koje se junakova riječ okreće protiv njega i donosi mu gorko iskustvo onog značenja koje on uporno nije htio prepoznati.³⁸ Kod Krleže se Leoneove riječi paradoksalno okreću protiv njega, ali se radnja centralnog lika nastavlja i nakon njegovog prepoznavanja. Naime, Leone sve vrijeme govori protiv glemabajevštine, u sceni centralnog duela s ocem kaže da je njemu lično dragو što nije Glembay, da bi u trećem činu Angeliki rekao:

LEONE: Od prvoga dana kada sam počeo misliti, ne radim drugo nego se borim protiv Glemaja u samome sebi! To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbini: ja sam čisti, nepatvoren, stopostotni Glembay! Sva ta moja mržnja na Glemajevima nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glemajevima ja sebe gledam kao u ogledalu!

(III, 7)

³⁷ J. P. Vernant i P. Vidal-Naquet, *MIT I TRAGEDIJA U ANTIČKOJ GRČKOJ I*, preveo Živojin Živojinović, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1993, str. 119.

³⁸ Ibid., str. 121.

Upravo ovo okretanje Leoneovih riječi protiv sebe potvrđuje da se on kao subjekt ne uspostavlja govorom, njegovo prepoznavanje sebe kao Glembaya motivira vanjsku akciju i potvrdu tih riječi u vanjskom svijetu, jer on kao pravi Glembay na kraju ubija barunicu Castelli. Vernant i Vidal-Naquet kažu da dvosmislenost u Edipovim riječima odgovara dvosmislenom statusu koji mu je dat u drami i da je na tome konstruirana cijela Sofoklova tragedija, pri čemu dvosmislenost njegovih riječi ne izražava dvoličnost njegovog karaktera, nego dvojnost njegovog bića.³⁹ Kod Krleže se radi upravo o dvoličnosti karaktera, s obzirom da se njegov Leone, kako kaže Karahasan, obračunava s Glembajevima zbog preljuba, prevara, gramzivosti, malograđanstine, a sam je preljubnik (ljudavnik očeve žene!), prilično gramziv čovjek (veoma je dobro upućen ne samo u svoje nego i u očeve poslove) ne baš 'džentlmenskog ponašanja' (prisluškuje ljubavni par baronica Silberbrandt, čita i čuva tuđa ljubavna pisma) i izraziti malograđanin koji svima oko sebe čita moralne lekcije kojih se sam ne pridržava⁴⁰.

Vernant i Vidal-Naquet za Edipov govor kažu da se on ukazuje kao mjesto gdje se povezuju i sučeljavaju dva različita govora: ljudski i božanski govor. Na početku su ta dva govora odijeljena, kao da su odsjećena jedan od drugog; na kraju se ljudski govor preokreće u svoju suprotnost i ta se dva govora spajaju.⁴¹ Kao i sam njegov govor, kao i riječi proročanstva, Edip je dvojan, zagonetan.⁴² Preokret radnje, kao i dvosmislenost jezika, obilježavaju dvosmislenost ljudske sADBINE, koja u vidu

zagonetke omogućava dva suprotna tumačenja, a ljudski govor se preokreće kad kroz njega govore bogovi.⁴³

Sasvim u skladu sa njegovom idejom o radnji kao psihološkoj objektivaciji likova, kod Krleže se ono što subjekti govore preokreće kad njihov govor preuzimaju drugi govoreći subjekti. I u sceni sa barunicom Castelli i u sceni sa Angelikom nalazimo poređenje Leonea upravo sa ogledalom koje iskrivljuje riječi. Nakon što sazna da je baronica Castelli čula njegovu svađu s ocem, Leone pravi ironični rezime situacije govoreći barunici Castelli da je njen način mišljenja sljedeći: **ŠTO VI TO MENE GLEDATE KAO DA SAM JA UBILA VAŠU MAJKU? VI STE ISTO TAKO UBILI SVOGA OCA! ALI JA VAM NIŠTA NE PREDBACUJEM: POMIRIMO SE!** Na to mu baronica Castelli kaže da je ona, naprotiv, rekla da se njega ne može učiniti odgovornim za očevu smrt i da on sve iskrivljuje kao iskrivljeno ogledalo. (III, 5) U sceni sa Angelikom u kojoj sebe prepoznaje kao Glembaya, Leone govorí o tome da u Glembajevima on samog sebe gleda kao u ogledalu, a na to mu Angelika kaže: **TI VOLIŠ PARADOKSE I TI SVE ISKRIVLJUJEŠ.**⁴⁴ Kada na kraju drame fizički nasrće na nju, Leone barunici Castelli govorí da je ona **RAFINIRANA PAPIGA** koja mu je u njihovom prethodnom razgovoru ponavljala njegove sinoćnje riječi, a on je **SAM SEBI POVJEROVAO.**⁴⁵

Još jedan oblik preokreta koji u vezi sa Sofoklovim EDIPOM navode Vernant i Vidal-Naquet jeste preokret izraza kojima se karakterizira Edip na vrhuncu slave, a koji se odvajaju od njega da bi se vezali za božanske ličnosti. Edipova veličina, kažu ovi

³⁹ Ibid., str. 125.

⁴⁰ Karahasan, DNEVNIK MELANKOLIJE, str. 209-210.

⁴¹ Vernant i Vidal-Naquet, op. cit., str. 126.

⁴² Ibid., str. 128.

⁴³ Ibid., str. 130.

⁴⁴ Krleža, str. 119.

⁴⁵ Ibid., str. 126.



Gospoda Glembajevi, r: Branko Brezovac, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka

autori, sve se više ruši što se jasnije potvrđuje veličina bogova.⁴⁶ U skladu sa radnjom kao otkrivanjem psiholoških dubina u likovima, kod Krleže se Leoneova kultiviranost, njegova superirona inteligencija i obrazovanje sve više ruše što se jasnije potvrđuje njegova glembajevština i ono UŽASNO NAGONSKO U NJEMU koje je on HTIO RACIONALNO OBJASNITI. Kako sam Leone kaže: **JOŠ U POSLJEDNJOJ SEKUNDI MENI JE BILO JASNO DA ĆE SE DOGODITI ZLO, ALI JE STRAST BILA JAČA OD PAMETI!**⁴⁷

Na kraju, razmatrajući obrtanje u upotrebi istih izraza u toku tragičke radnje, Vernant i Vidal-Naquet pišu da se u karakteriziranju Edipovog statusa koristi rječnik čije se vrijednosti preokreću time što se prelazi iz aktiva u pasiv. Kao primjere oni navode: Edip isljednik je predmet istrage, onaj koji pita je u isti mah i odgovor na pitanje, Edip je onaj koji otkriva i predmet otkrića, ljekar koji govori o bolesti grada i koji se služi ljekarskim rječnikom, istovremeno je i bolest.⁴⁸ Sasvim u skladu sa Karahasanovom definicijom Leoneove radnje kao obrnutog odraza Edipove radnje, Leone prelazi IZ PASIVA U AKTIV, a moglo bi se reći da je čitav siže u komadu GOSPODA

⁴⁶ Vernant i Vidal-Naquet, op. cit., str. 134.

⁴⁷ Krleža, str. 124.

⁴⁸ Vernant i Vidal-Naquet, op. cit., str. 133-134.

GLEMBAJEVI građen na mnogobrojnim i očiglednim najavama te akcije. U svojoj knjizi TEMELJNI POJMOVI POETIKE, Emil Staiger dramski stil definira kao NAPETOST, a riječ koja se u Krležinoj drami najviše puta spomene jeste riječ ÜBERSPANNNT prenapeto i ona se uglavnom povezuje sa Leoneom Glembayom.

Prvi put u drami tu riječ izgovara Fabriczy koji, nakon što mu Leone ponudi argumente da tvrdnja o Glembajevima kao varalicama i ubicama nije legenda, za Leonea kaže da je DOŠAO NAKON JEDANAEST GODINA PRVI PUT U SVOJ RODITELJSKI DOM I VLADA SE TAKO ÜBERSPANNNT.⁴⁹ Nimalo slučajno, prva replika koju barunica Castelli uputi Leoneu jeste: DAKLE, TI BI VEĆ JEDNOM MOGAO DA PRESTANEŠ SA TIM SVOJIM ÜBERSPANNNT POGLEDIMA!⁵⁰ U dijalogu o smrti Rupertove, Fabriczy iskazuje svoje oduševljenje za Leoneove PARADOKSNE VELTANŠAUNGE, a zatim kaže da je ipak FAKTIČNO ÜBERSPANNNT TU NESREĆU NA UGLU Ulice PRIPISIVATI BARUNICI!⁵¹

Čitav duel oca i sina u drugom činu obilježen je pojmom ÜBERSPANNNT, moglo bi se reći da nakon uvodnih replika o rasvjeti, neseseru kupljenom u Kalkuti i mirisu neke tibetanske trave, njihov sukob započinje upravo izgovaranjem ove riječi. Prvi put tu riječ izgovara Ignat Glembay kao odgovor na Leoneovu izjavu da ne želi prisustvovati svečanoj sjednici Komore povodom jubileja banke Glembay, jer se u roditeljskoj kući osjeća strancem i prolaznikom. Leone tu riječ preuzima i u konačnom obračunu s ocem do kraja čina je koristi naglašeno ironično.⁵²

GLEMBAY: To zavisi od toga kako tko osjeća! Ja mislim da su ti tvoji osjećaji svakako potpuno neosnovani. Sve je to überspannt.

LEONE USTANE NERVOZNO KAO DA JE UBODEN. ON JE NERVOZNO REAGIRAO NA TU RIJEČ. U čitavom svom rječniku ti nisi našao druge riječi nego upravo: überspannt? To ste mi govorili od moje pete godine! Uostalom! ON SE SVLADAO. TRIJEZNO I MIRNO SA NEŠTO MALICIOZNO IRONIČNIM PRIZVUKOM: Molim te, izvini, ali dopusti mi da te zapitam: kome sretnom slučaju imam da zahvalim ovaj tvoj kasni posjet.

(II, 3)

U trećem činu, nakon što Leone poput ISKRIVLJENOG OGLEDALA ponovi njene riječi, Barunica Castelli mu kaže: VI STE FAKTIČNO ÜBERSPANNNT!⁵³ Dvojnost Leoneovog karaktera, koja se u najvišem stupnju ogleda u međusobnom komentiranju njegovog odnosa prema Angeliki i njegovog odnosa prema barunici Castelli, vidljiva je i iz njegove replike izgovorene u trećem činu. Nakon što mu Angelika kaže da se primiri, da se tu radi o nervima, Leone joj govorи: DOBRO JE JOŠ DA NISI REKLA DA SAM ÜBERSPANNNT!⁵⁴ O jasnom planu po kojem Krleža koristi ovaj pojam, svjedoči činjenica da govoreći o gospodi Danielli, barunica Castelli ne koristi ovaj izraz već Leoneu kaže kako je njegova majka bila NERVOZNA dama⁵⁵, a isti taj lik zatim mladića Skomraka imenuje kao prenapetu glavu – ÜBERSPANNTER KOPF.⁵⁶

⁴⁹ Krleža, str. 30.

⁵⁰ Ibid., str. 48.

⁵¹ Ibid., str. 56.

⁵² Ibid., str. 70-72., str. 74., str. 77., str. 80.

⁵³ Ibid., str. 111.

⁵⁴ Ibid., str. 123.

⁵⁵ Ibid., str. 113.

⁵⁶ Ibid., str. 116.

Oko ovdje citirane Kantove definicije smiješnog kao NAPETOG IŠČEKIVANJA KOJE PRERASTA U NIŠTA, postoji konsenzus kod gotovo svih autora koji su se bavili dramom i komičnim, a siže u Krležinoj drami GOSPODA GLEMBAJEVI mogli bismo definirati kao PRENAPETOST lika koja se sve vrijeme najavljuje, a zatim potvrđuje djelovanjem tog lika u vanjskom svijetu. Ovaj Krležin postupak povezan je i sa mogućnostima pathosa i onim relativizmom i atomizmom dijaloga u modernoj drami o kojima govori György Lukács. Lukács, naime, taj problem povezuje sa činjenicom da novi život nema pathosa⁵⁷ i da zbog toga u drami dolazi do gigantskih razmjera stilizacije osobina, do patologije.⁵⁸ Patologija je, kaže Lukács, jedina mogućnost da nedramski ljudi i situacije postanu dramski i samo ona „može dati onu koncentraciju postupcima, intenzitet osjećanjima zbog kojih će čin i situacije postati simbolični, samo to može likove izdići iznad običnog i svakodnevnog“⁵⁹.

Leone se kroz čitavu dramu povezuje sa raznim poremećajima i patološkim stanjima. Nakon što kaže da je bio u stanu mrtve žene, Fabriczy ga pita: A TI KAO DA PERVERZNO UŽIVAŠ ŠTO JE ONA SKOČILA KROZ PROZOR?⁶⁰ Puba za Leonea kaže da je artist, paranoid⁶¹, doktor Altmann ga poredi sa paranoidnim kokainistom⁶², Leoneu njegov otac dva puta kaže da će prije ili kasnije svršiti u ludnici⁶³, Fabriczy na kraju prvog čina za

Leonea kaže da je on neugodno nastrano biće⁶⁴, a drugom činu Silberbrandt govori o Leoneovoj nervnoj indispoziciji.⁶⁵

Zbog svega ovoga, Leone bi se mogao smatrati amblematskom figurom prelaznog doba s kraja XIX i početka XX stoljeća, jer kako kaže Lukács, svako prelazno doba s velikim potresima izaziva potpunu patološku prepregnutost živaca, tako da su „junaci drama prelaznog doba, koji se kolebaju između starog i novog, uvijek u takvom stanju i što je u njima jači jedan ili drugi pravac, tim su više naklonjeni patološkom“⁶⁶. Peter Szondi piše da je istina KRALJA EDIPA objektivne prirode, da pripada svijetu, jer samo Edip živi u neznanju i upravo njegov put do istine čini tragičnu radnju.⁶⁷ Sasvim u skladu sa činjenicom da se, preuzimajući motiv Edipa, Krleža bavi otkrivanjem svijeta u čovjeku i da se tom prilikom naslanja na Freudovu KLJUČNU PRIČU PSIHOANALIZE, radnja u GOSPODI GLEMBAJEVI jeste put od mutnog u nama do vanjske istine. Dok je Edip žrtva sudsbine i svog povjerenja u ljudski razum, Krležin Leone Glembay je žrtva prinijeta, kako on to sam ironično kaže, SVETOJ DIJAGNOZI.⁶⁸ Ili, kako to zaključuje Karahasan:

Za razliku od Edipa, Leone nije subjekt nego raspršeni niz objektivnih činjenica koje međusobno ne korespondiraju. Za razliku od Edipa koji je htio više nego što je dato čovjeku, Leone ne uspijeva htjeti ni to da bude čovjek u onom značenju koje je taj pojам imao dok se o čovjeku mislilo kao o subjektu. Edipov antagonist bio je Apolon, Leoneov je antagonist sve ono mutno u nama. Nasuprot Edipu stoji bog, nasuprot Leoneu on sam,

⁵⁷ Lukács, op. cit., str. 109.

⁵⁸ Ibid., str. 112-113.

⁵⁹ Ibid., str. 114.

⁶⁰ Krleža, str. 57.

⁶¹ Ibid., str. 49.

⁶² Ibid., str. 50.

⁶³ Ibid., str. 58 i 77.

⁶⁴ Ibid., str. 60.

⁶⁵ Ibid., str. 61.

⁶⁶ Lukács, op. cit., str. 379.

⁶⁷ P. Szondi, STUDIJE O DRAMI, preveo Tomislav Bekić, Novi Sad, 2008, str. 53-54.

⁶⁸ Krleža, str. 103.



Gospoda Glembajevi, film Antuna Vrdoljaka

i to onaj njegov dio kojeg bi se rado oslobođio. Edipovu volju nadvladava superiorna božanska volja, Leoneov manjak volje otkriva se u njegovom susretu s tupom i slijepom nužnošću organskog zakona.⁶⁹

Ovo Karahasanovo razmišljanje može biti od pomoći da se osvijesti i značenje koje proizilazi iz Krležine upotrebe dramske tehnike po uzoru na nordijsku školu. Kod Ibsena je,

kako kaže Szondi, istina nešto unutrašnje, ona je smještena u unutrašnjost likova; u njoj su skriveni motivi odluka koji se objelodanjuju, u njoj se krije djelotvorna snaga koja će dovesti do spoljašnjih promjena.⁷⁰ Povodom Ibsenove NORE Raymond Williams je pisao da opisni naziv problemska drama ili drama sa tezom jeste opravdan, jer termin nagovještava uopćavanje i uopćavanje je ono što dobijamo.⁷¹ Upravo korišćenjem Ibsenove

⁶⁹ Karahasan, DNEVNIK MELANKOLIJE, str. 257.

⁷⁰ R. Williams, DRAMA OD IBZENA DO BREHTA, prevela Marta Frajnd, Beograd, 1979, str. 55.

dramske tehnike u komadu **GOSPODA GLEMBAJEVI** Krleža kao da pokazuje kako drama više ne može uopćavati, jer njegovi likovi su do te mjere individualizirani da je postalo nemoguće naći fond zajedništva u odnosu na koji se to uopćavanje može predstaviti dramskom radnjom.

Kod Ibsena govoreći subjekt postaje problematičan, što se možda vidi i iz kurziva kojim on u svojoj drami **NORA** potcrtava vezu dramskog karaktera sa drugim karakterima i sa problemom kojim se njegova drama bavi. Njegova Nora kaže: Ja sam spasila Torvaldov život.⁷² Zatim: Ja sam potpisala tatino ime.⁷³ Ili: Kako možete sebi dozvoliti, gospodine Krogstadt, da ispitujete MENE! Vi...⁷⁴ Također, Nora gospodi Linde kaže: Ali JEDNU stvar moram da ti ispričam⁷⁵, a zatim se više puta u komadu kurzivom potcrtava riječ TO⁷⁶, misleći se pritom na tajnu koja Nori omogućuje da sebe doživljava kao odrasla i zrelu osobu, da o sebi dakle ima mišljenje drugačije od mišljenja koje o njoj ima Helmer.

Moglo bi se reći da je Ibsenova dramska tehnika na koju se Krleža u svom **OSJEČKOM PREDAVANJU** poziva, funkcionalirala tamo gdje je još uvijek postojala neka, barem nejasna slika čovjeka. Leone Glembay nema unutrašnji nagon koji bi ga tjerao na djelovanje, a radnja u komadu **GOSPODA GLEMBAJEVI** proizvodi isključivo svijest Leona o samom sebi i više se ne tiče međuljudskih odnosa, čak ni kao refleks smješten u

unutrašnjem biću usamljenih i međusobno otuđenih ljudi kako je to Szondi primijetio povodom Ibsena.⁷⁷

Također, Krležino **OSJEČKO PREDAVANJE** na izvjestan način se bavi odnosom između drame kao cijeline i njene veze sa pozornicom, što nam omogućuje da izvedemo izvjesne zaključke o statusu govorećeg subjekta i autorske pozicije u komunikacijskom nizu, s obzirom na put koji je njihov odnos prošao od antičke Grčke do početka XX stoljeća. U skladu s unutrašnjom zakonitošću tragičkog žanra, govorećem subjektu je u grčkoj tragediji oduzeta mogućnost konkretiziranja, individualizacije, o čemu u pozorištu svjedoči maska koja glumcu ograničava izražajne sposobnosti, zadaje mu normu i tako mu zapravo omogućuje izbjegavanje pojedinačnog, a istovremeno mu olakšava upućivanje na univerzalno. Upravo bi to mogao biti razlog zbog kojeg Aristotel kaže da se katarza može doživjeti i slušanjem drame. Nakon raspada srednjovjekovne slike svijeta, kako je to u svojoj knjizi **AUTHOR'S PEN AND ACTOR'S VOICE: PLAYING AND WRITING IN SHAKESPEARE'S THEATRE** pokazao Robert Weimann, glumački glas se umeće između govorećeg subjekta i autorske pozicije, i on je u najvišoj mjeri povezan sa prostornim odrednicama pozorišne predstave i tematiziranjem samih pozorišnih konvencija, sa narušavanjem okvira i pukotinom koja se pojavljuje u odnosu govoreći subjekt autorska pozicija.

Okvir Krležinog komada **GOSPODA GLEMBAJEVI** također bismo mogli povezati sa glumačkom umjetnošću, što nam može pomoći da razmotrimo status koji odnos između govorećeg subjekta i autorske pozicije ima u ovom komadu. Naime, dopisani uvod ove drame završava replikom Jedne starije dame

⁷² H. Ibsen, LUTKIN DOM, preveo Ljubiša Rajić. U: H. Ibsen, ČETIRI DRAME, Beograd, 1983, str. 38.

⁷³ Ibid., str. 52.

⁷⁴ Ibid., str. 48-49.

⁷⁵ Ibid., str. 34.

⁷⁶ Ibid., str. 38, 39 i 44.

⁷⁷ Szondi, op. cit., str. 54.

koja prvo na francuskom a onda i na hrvatskom za nekoga kaže da je GOVORIO MNOGO, A NIJE REKAO NIŠTA,⁷⁸ što bi se itekako moglo povezati sa dramskim likom koji stoji u centru Gospode GLEMBAJEVIH i koji pokreće radnju u ovom komadu. U svojoj prvoj replici, upućenoj Angeliki, Leone Glembay kaže: GOVOR GOVORITI I GOVOROM SE IZRAZITI, TO NIJE SASVIM BEZAZLENA VJEŠTINA, TO JE VEĆ PITANJE UMJETNIČKOG DARA.⁷⁹ Nakon toga Angelika iznosi konstataciju o njegovom pretjerivanju u riječima: TI SI NEOBIČNO DUHOVIT KOZER, TI SI U STANJU RADI JEDNE DUHOVITE KOMBINACIJE UPROPASTITI SVE SVOJE DUGOGODIŠNJE NAPORE, SAV ISKRENI INTENZITET SVOJIH NAPORA, TI SI U STANJU KOMPROMITIRATI SE RADI JEDNE DUHOVITOSTI!⁸⁰

U uvodnom dijalogu Leonea i Angelike tematizira se upravo odnos između govora, subjekta i istine, tako da na izvjestan način u ovom dijalogu Krležini likovi tematiziraju problematičnost odnosa govoreći subjekt autorska pozicija, s obzirom na to da smo ovdje već konstatirali kako taj odnos u čitavoj evropskoj tradiciji jeste povezan sa pojmom istine. Nakon što Angelika kaže da se u stvarnu istinu MOŽE UĆI SAMO SRCEM, LOGIKOM ILI DUHOVITIM RIJEČIMA NIKAKO, Leone iznosi ironičnu opasku da preostaje samo DOMINIKANSKA QUALITAS OCCULTA.⁸¹

Pišući o fonu u slikarstvu, Boris Uspenski kaže da se figure koje pripadaju fonu slike mogu formalno izdvojiti kao slika u

slici⁸². On te figure povezuje sa statistima u književnosti koji se u karakterističnim slučajevima ne opisuju kao ljudi, nego kao lutke.⁸³ Naglašavajući važnost imenovanja tih epizodnih figura, Uspenski kaže da priče kojima te figure pripadaju jesu svojevrsno DJELO U DJELU i da one ne uzimaju aktivnog učešća u radnji.⁸⁴ Krležin komad završava didaskalijom koja kaže da ANGELIKA ČITAVO VRIJEME STOJI KAO LUTKA U KABINETU VOŠTANIH KIPOVA, dok se u vrtu čuje cvrkut ptica. Dakle, figura koja Leoneu u početnom dijalogu Gospode GLEMBAJEVIH kaže da se ne boji govoriti o svojstvu TAJNE, na kraju komada stoji na sceni pretvorena u lutku. U skladu s tim, nije li Krležina konstatacija da nema dobre drame bez glumca kao svirača na izvjestan način dijagnoza stanja u koje je dospio govoreći subjekt u drami s početka XX stoljeća? Nije li to san o tome da će glumac koji na sceni glumi lutku ipak ponuditi neku organsku sliku čovjeka, kada to već ne može ponuditi autorska pozicija u drami? Ili se možda radi o snu da glumac, kao živ čovjek, svojim govorom može barem privremeno popuniti JEDNU TUŽNU ŠUPLJINU U NAŠEM TAKOZVANOM SUBJEKTU⁸⁵, o kojoj na početku ove Krležine drame slikaru Leoneu Glembayu govorи njegov nesuđeni model i ANĐEO ČUVAR – Angelika?

(TEKST JE DEO DOKTORSKE DISERTACIJE “GOVOREĆI SUBJEKT I AUTORSKA POZICIJA NA PRIMJERU DRAME S KRAJA XIX I POČETKA XX STOLJEĆA”, KOJU JE ALMIR BAŠOVIĆ ODBRANIO NA FILOZOFSKOM FAKULTETU U SARAJEVU, U SEPTEMbru 2013)

⁷⁸ Krleža, str. 135.

⁷⁹ Ibid., str. 15.

⁸⁰ Ibid., str. 16.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Uspenski, POETIKA KOMPOZICIJE. SEMIOTIKA IKONE, preveo Novica Petković, Beograd, 1979, str. 222.

⁸³ Ibid., str. 223.

⁸⁴ Ibid., str. 225.

⁸⁵ Krleža, str. 16.

Intervju: Andraš Urban

Pozorište kao ulaz i izlaz

Festivali bi trebalo da budu prostori koji služe za stimulativno upoređivanje dostignuća. Festival, recimo to oprezno, ALTERNATIVNOG teatra „Dezire central station“ koji u Vojvodini, u Subotici, kreira Andraš Urban, u tome s ponosom uspeva. Nema nagrada i čitav je festival pozorište. Urban, okupljajući umetnike najpre iz regionala, prima vas doslovce u svoju kuću, vrlo srdačno – prima vas u kuću kojoj ste izvrsni takvi kakvi jeste, a prihvatanje je, i kada govorimo o festivalima – ključ uspešnog, plodnog susreta. Viktor Bodo, Bojan Jablanovec, Sabolč Hajdu, Jožef Nađ, Borut Šeparović, gosti su Festivala...

Peti festival imao je moto „I am dezire“ i koliko god da moto ne uslovjava, bio je tačan u više čitanja: da je ŽELETI jedan od načina stvaranja izvrsnog teatra i da je na ozbiljnim festivalima publika poistovеćena sa festivalom.

S Andrašom Urbanom razgovoram o identitetu, festivalskom i ličnom, o granicama i pozorišnim konvencijama. O nepobitnosti želje.

POŠTO JE OVO JUBILARNI PETI „DEZIRE CENTRAL STATION“, PRIPREMAJUĆI SE DA RAZGOVARAM SA TOBOM VRATILA SAM SE NA PRVI FESTIVAL; TADA SI GOVORIO DA JE VEOMA VAŽAN EVROPSKI KONTEKST U KOJEM FESTIVAL NASTAJE. TO JE ISTINA, MOŽDA JE JOŠ TAČNJA ODREDNICA REGIONALNO SREDNJOEVROPSKI.

– Čini mi se da smo se previše zaglavili u region, u Balkan. Mi smo planirali da ćemo to ranije prevazići, mislili smo da ćemo u prva tri festivala uspeti da utvrđimo svoj položaj u umetničkom i u društveno političkom kontekstu, ali ga još utvrđujemo. Naravno, tu su bitne i okolnosti: finansije. Mi teško možemo doći do zapadnoevropskih produkcija, teško je doći do projekata koji su zaista bitni. Vi možete preko festivalskih





oduvek bio tako orientisan. Hoću da kažem da pripadamo tom istočno srednjoevropskom ambijentu, ali to je samo donekle istina. Kada pogledam tu šengensku granicu sa Mađarskom, to jeste i granica u kulturnom smislu. Mi na Festival dovodimo predstave iz Mađarske i dolaze nam kritičari ili čak laici koji vole pozorište, iz Segedina, Budimpešte, i vidim veliku razliku u pozorišnim konvencijama i u pozorišnoj tradiciji. Vrsta angažovanog teatra, na način koji mi poznajemo, u Mađarskoj ne postoji ili... Ali to je samo jedan segment. Mi želimo da napravimo platformu iskrenog, inovativnog, otvorenog tipa, a smeštanje u evropski ili srednjoevropski kontekst je više traženje nekog zajedničkog viđenja.

KOD TEBE JE, ČINI MI SE, NAJAVAČI KONTEKST ONAJ POZORIŠNI; TO JE ONO ŠTO ODREĐUJE STVARI.

– Time i pokušavamo da se ponosimo: da je „Desire“ festival, peti po redu, a i dalje samo o – pozorištu. Sa svim problemima koji postoje i kojima se bavimo, ulaz i izlaz je – pozorište. Povod za razgovor o određenom problemu ili diskursu je – pozorište. I svi koji nam dolaze na Festival, dolaze na taj način. To nije festival crvenog tepiha i političkog protokola, to je festival koji je pozorišni i, koliko toliko, živi na taj način. To je jako bitno, a pokazalo se i ove godine da imamo veliko interesovanje za Festival. Jeste da radimo dosta na tome, ali ono što mi je dragoo je da vidim nova lica u publici; to nije uobičajena pozorišna publika, a to onda znači da Festival zaista živi. Imamo sve uzraste u publici: od srednjoškolaca do 70 plus. Najdraže mi je što je mešana publika kad je nacionalna pripadnost u pitanju. Zajedno gledaju, zajedno razmišljaju o nekom problemu ili predstavi. To je jako bitno. Mogli smo napraviti festival tako da dovedemo jednu predstavu iz Zagreba, jednu iz Budimpešte, jednu iz Beograda, pa da svi budu zadovoljni... Mada sam se uvek i trudio da svi budu zadovoljni, da dodu predstave iz tih gradova...

veza doći do određenih projekata, ali sve će to biti projekti koji su u festivalskom međustrumu ili imaju dobar PR, ali ne znači da su to najbitnije stvari u pozorištu u ovom trenutku. Čini mi se da subotička publika ima potrebu da se artikuliše evropski ili da se susreće sa tim stvarima. Ljudi su u ovoj zemlji bili zatvoreni. Važno je, naravno, šta rade Slovenci, Hrvati, Bosanci, ali važno je i šta se dešava u Evropi. Subotica je grad koji je

Iz tih centara...

E, to mi je šlagvort da kažem da je ovo „Dezire central station“, pošto je uvek bilo teško zamisliti da se nešto dešava van glavnih centara, ali mislim da se u pozorišno umetničkom smislu snažnije dešavaju promene van centara, u manjim sredinama. Bar kod nas.

ČINI MI SE DA IMA VEZE ŠTO JE SUBOTIČKA PUBLIKA OZBILJNA I NEGOVANA.

– Pokušavamo da vodimo računa o publici. Sam koncept pozorišta „Deže Kostolanji“ i Festivala je da oni budu organski vezani za prostor u kojem nastaju, gde žive. Možemo se mi zavaravati da se na festivalima okuplja jedan te isti krug ljudi i da govorimo jedni drugima kako smo fantastični, ali nije to prava stvar. Prava stvar je da prevazilazimo te okvire. Mi se uvek trudimo da određenom tematikom, pozorišnom estetikom, budemo u vezi, u organskom smislu, sa zajednicom kojoj pripadamo. Želimo da Festival organski bude deo grada. I jako brzo se pokazuje da, ako ostvarite taj momenat, prevazilazite sopstvene granice. Nije obrnuto. Povremeno vam treba da budete priznati u inostranstvu da bi vas prihvatali ljudi kod kuće, to je činjenica, takvi smo, ali ipak je najosnovnije da ste deo zajednice, da vaš festival ima svoju ulogu u određenoj zajednici. To postaje opipljivo kada je reč o „Dezire central station“ festivalu i to nam je jako draga.

GDE JE PO TEBI DANAS SUBVERZIJA U POZORIŠTU?
JA VIŠE NEMAM GRANICU, UOBIČAJEN ODNOS PREMA
KONVENCIONALNOM I ALTERNATIVNOM POZORIŠTU.

– Subverzija je uvek gledalac. Posle izvesnog vremena postaje nebitno šta će stručna javnost reći. Tačnije, nije nebitno... Arpad

Šiling je svojevremeno rekao, kada je primao neku nagradu, da može biti hvaljen ili ne, ali mu je to nebitno... Dobro, sad, nije skroz nebitno... Bitno je da se rad ceni, analizira, ali najbitniji je susret sa gledaocom kojeg moramo uzeti kao laika. Jer, ako krenem u neki politički diskurs, literarni, opet se udaljavamo od pozorišta. Prepostavljam da su slični problemi u svim zajednicama, jer cilj je uvek čovek. Čovek u opštem smislu, pojedinac, njegov položaj unutar određene sredine, društva. Moja generacija... mi smo praktično krenuli od Artoa i nismo imali problem s činjenicom koliko je Arto bio uspešan umetnik ili ne. Danas čujem studente koji kažu da uče na akademiji da je on bio neuspešan reditelj. Kakve to ima veze? To je teorija koja treba da nadahnjuje čoveka, to jesu principi, ali principi ne služe da stalno budu zadovoljeni i oni su samo sredstvo. Gledali smo, na Festivalu, predstavu Jožefa Nađa i imali smo problem s prevodom, a opet je predstava funkcionalna i bilo je vrlo dirljivo i duboko je misaono, emotivno, delovalo na čoveka – bez razumevanja pesama Ota Tolnaija koje su vrlo duhovite i poetski vredne. Dakle, i bez razumevanja teksta, predstava jasno komunicira sa gledaocem i može da ostvari značajan efekat.

U većini pozorišnih slučajeva želimo da se dopadnemo publici. Tu ide komercijala, laki vicevi ili imamo čudan zatvoren pozorišni svet koji komunicira sa samim sobom, koji je utvrđen u vreme klasičnog pozorišta. Polemike se vode unutar tog kruga i ne zna se ko tu iskreno voli pozorište, ko tu dolazi do određenih saznanja itd... Onda sve što je van tog diskursa zovemo alternativnim, eksperimentalnim pozorištem. Kakav je eksperiment? Mi ne pravimo predstave s idejom da vidimo da li će uspeti ili ne. To su jasni koncepti koji deluju na određeni način, a mi to pozorište zovemo alternativnim da bismo ga razlikovali od građanskog, klasičnog... Kao i svaki termin i taj se brzo se istroši, ali važno je prepoznati kvalitet... To nije samo umeće glumaca, nismo ni mi ljudi koji treba da pravimo

bravurozne zaključke o nečemu, pa da se publika tome divi. Mi smo i ove godine imali dosta predstava koje stalno preispituju izvođačku umetnost kroz glumca ili kroz reditelja, kroz odnos sa publikom. Imali smo predstave koje se isključivo bave sa stvarnošću u kojoj su nastale.

NAJVEĆA PRIČA JE PRIČA O ČOVEKU.

– Da, uzmi 55 PLUS Boruta Šeparovića, predstavu u kojoj nije angažovan nijedan glumac, ali svi je prihvataju. Možda se štite na neki način i smatraju da je reč o tuđim životima, ali čini mi se da sve vreme znamo da je reč o nama, o našim životima i da je taj susret istinit i da tu nema laži. Da li je to kontekst hrvatskih društvenih odnosa – to je nebitno. Čak i da priču smestimo u zapadnoevropski kontekst, smatram da taj momenat susreta sa starošću, sa umiranjem, sve dotiče. Za mene je to jako lično: tog dana sam pričao s ocem koji ima osamdeset godina i kažem mu da je jutro, a da imam deset propuštenih telefonskih poziva, a on mi kaže: „Da, sine, i meni se to dešavalo, ali kada odeš u penziju niko te više ne zove“. Ironična šala, ali je to istina. I onda smo gledali 55 PLUS.

ŠTA NAJPRE PORUČUJEŠ PUBLICI? VAŽIŠ ZA VRLO OŠTROG REDITELJA.

– To je nezgodno... Čovek misli o nečemu, unutar je neke sadržine i nema odnos spram konvencija. Ponekad nisam svestan da li je ono što radim oštros ili ne. Ne doživljavam to kao neku veliku oštrinu... ajde, polusvestan sam toga, ali nije to uvek cilj. Povremeno jeste cilj da se neko dotakne u određenoj emociji, da mu se poruši osećaj komfora dok gleda određenu predstavu. Svaka predstava i treba da razdrma čoveka, bilo u građansko političkom sustavu ili kao čoveka uopšte, u vezi sopstvenog postojanja, u odnosu spram drugog čoveka.

Smatram da je najbitnije da se bavimo odnosom čoveka spram čoveka, ali provokacija je samo sredstvo, oštrina je samo sredstvo, to nije cilj.

CILJ JE?

– Cilj je da stvaramo humaniji svet, svakako. Da čovek dođe do saznanja o nečemu, da određenu predstavu pogleda i da mu se desi nešto značajno. Ne pokušavam da foliram; i meni je predstava istraživanje, razmišljanje, kada govorim neke instrukcije ja, u stvari, naglas razmišljjam i to se menja. I društvo i ljudska komunikacija se menjaju. Moramo stalno biti sposobni za promenu. Razmišljam do kog doba čovek može da razmišlja sveže, stalno nalazim, identifikujem se sa nekim stvarima isto kao kad sam bio veoma mlad. Veoma je bitno ono što je bilo u mladosti i da čovek ne bude rascepljen od prvobitne inercije. A uvek je pozorište vraćanje, pokušaj komunikacije, pokušaj ostvarivanja nekih čisto ljudskih momenata ili bar pokušaj pronalaženja puta koji će voditi do njih, do nekih odgovora.

To što sad govorim, to su neke velike stvari, a o čemu drugom da govorim?

Opet, pozorište je uvek i zabava, čak i kad je to nož okrenut prema sebi ili susret sa ogledalom. Ne mislim na mimezis nego na suočavanje. To je bolno za gledaoca, ali i za onog koji stvara. Taj susret je jako bitan.

Nataša GVOZDENOVIĆ

Nataša GVOZDENOVIĆ

Vilhelmove pesme

Jožef Nađ je na festivalu „Dezire“ premijerno izveo VILHELMOVE PESME, komad nastao po poeziji Ota Tolnaija, mada priča počinje pre 20 godina sa ORFEJEVIM LESTVICAMA... lestvice su vatrogasne, Vilhelm je seoska luda, Ištvan Bičkei ga i igra u arhetipskoj lucidnosti Lude... a Nađovo pozorište... najpre je organsko u doživljaju sveta, pozorišta, čoveka, organsko u ritmu, zvuku, izrazu... lako vas uzme, čak i kad ne razumete ni jednu jedinu izgovoreniju reč...

Za Jožefa Nađa period između dve predstave inspirisane Tolnajevim pesmama, pariske i kanjiške, predstavlja prirodan ciklus, puštanje stvarima da postignu zrelost, da budu izvedene U SVOJE VREME.

Jožef Nađ:

Zaključili smo posle predstave da je možda trebalo dvadeset godina nakon ORFEJEVIH LESTVICA da nastanu VILHELMOVE PESME. Ištvan Bičkei je tada izgradio lik koji izgovara samo nekoliko reči, sve je bilo na pokretu... Posle dvadeset godina smo osetili: sada je vreme, neka izade ono što je unutra...

Teško je samog sebe shvatiti; zašto biramo određene teme u određenom trenutku, zašto im se posle vraćamo... Osećao sam da s tim likom treba još nešto uraditi. U pozorištu je dvadeset godina jako relativna stvar, vreme je uopšte relativna stvar... Mi ne osećamo da smo čekali, to je sazrelo u nama i sada je samo izašlo... U nekoliko dana smo sve postavili... Kako mi je on (Tolnai op.aut.) pričao da je pisao pesme, tako je i predstava samo izašla iz nas... Rekao je da kao da ga je neko uključio u struju, ruka je sama pisala, slike su se samo javljale jedna za drugom... Tako smo mi odjednom napravili predstavu, ja sam pravio neke beleške i za nedelju dana smo sastavili...

Za nas je to zrelo doba, mogli smo da radimo sa tišinom, nema puno muzike... Ima dosta teksta, tražio sam ritam iz slika, kompoziciju šumova... I samo na kraju klavir, da se podigne malo atmosfera....

Oto Tolnai:

Nađ je napravio veliku predstavu u Parizu ORFEJEVE LESTVICE, to su lestvice kanjiških vatrogasaca, koji su 11-te ili 12-te



Oto Tolnai, Vilhelmove pesme, r: Jožef Nađ

pobedili na takmičenju u penjanju lestvama u Torinu... gde je inače i Niće živeo... Te lestve su igrale važnu ulogu. U Kanjiži se govori o kanjiškim vatrogascima koji su u ono vreme bili jako važni ... Za nas, u malom gradu, bilo je važno što su postali svetski prvaci. Učestvovao sam u stvaranju ORFEJEVIH LESTVICA, moja čerka je igrala, deo pesama sam pisao kod kuće i na salašu koji imamo kod Kanjiže....

Vilhelm je, inače, lik sa jedne slike Jožefa Pehana, on je bio njegov model, seoska luda je bio u Vrbasu...

U nastanku komada VILHELMOVE PESME nisam znao kako će raditi, nisam učestvovao... Fantastično je, Bičkei se potpuno

očistio kao glumac... Govorili su neke pesme na koje sam zaboravio, kako me je to dirnulo... Sve je nepojmljivo očišćeno, ponovo pesme stižu do mene.

Kada sam pisao osetio sam da sloj mojih predaka stvara iz mene, on je ponovo našao sad taj sloj....

Sve što stvara Nađ funkcioniše u spletu tajnih veza – organsko je i u tome što vam daje i prima a da celovitost ne biva narušena. Za Jožefa Nađa univerzum jeste – PROJEKAT U PROCESU.



Karel Čapek, Slučaj Makropulos, r: R. Vilson, Nacionalni teatar, Prag

Partitura dugovječnosti

Pozorišno pismo iz Praga

Prije više od tri godine, tj. 18. novembra 2010, u češku teatarsku historiju upisala se premijera predstave **SLUČAJ MAKROPULOS**, autora Karel Čapeka, postavljena u Nacionalnom pozorištu u Pragu na sceni Stavovskog divadla. Odmah po premijeri predstava je bila u fokusu interesovanja širokog kruga publike, ali, ono što zadržava je da je danas, u četvrtoj pozorišnoj sezoni izvođenja, stekla kulturni status. Karte za ovu predstavu znatno su ranije rasprodane, a o njoj se i danas sa velikim žarom diskutuje, o njoj se i danas piše, ona privlači. Sudeći prema određenom broju kritičara i posjećenosti ove inscenacije, već četvrtu pozorišnu sezonu predstava Nacionalnog pozorišta u Pragu **SLUČAJ MAKROPULOS** spada među vrhunske predstave u tom gradu. Režiju Čapekovog komada potpisuje svjetski poznati američki režiser Robert Wilson, koji ovom postavkom praškoj publici nudi specifičnu pozorišnu poetiku, poseban pozorišni izraz i drugačiji metod rada sa glumcima, muzikom, svjetlom i prostorom.

Predstava Nacionalnog pozorišta u Pragu **SLUČAJ MAKROPULOS**, dijeli publiku u dvije grupe: one koji su došli pogledati i uživati u Wilsonovoj čaroliji igre sa scenom,

svjetlima, visoko stilizovanim glumom, besprijeckornim radom sa muzikom i drugim karakteristikama Vilsonovog pozorišnog stvaralaštva, i one koji su zaljubljenici u Karel Čapeka i njegovo dramsko djelo, a koji ovom inscenacijom znaju biti razočarani i ljuti.

SLUČAJ MAKROPULOS je češki klasični komad koji se svrstava u nadrealne komedije sa misterijom, čak i sa detektivskim zapletom, uvodeći nas u svijet operske dive, degenerisane društvene kreme i svijet malograđana. To je komad koji govori o dugovječnosti i njenom smislu, odnosno besmislu. Centralni lik tog komada je tajanstvena, fatalna dugovječna žena Emilia Marty (Elina Makropulos), koju u ovoj Wilsonovoj inscenaciji igra 85-godišnja Sonja Červená, i koja svakome koga sretne uspijeva da „izvrne“ život naopačke. Koje su osobine Emilie Marty? S jedne strane, to je žena za kojom čeznu svi muškarci koji je vide. Njena spoljašnjost hipnotizira a samo njen prisustvo je poput najsnažnijeg afrodisijaka. S druge strane, njena unutrašnjost je, kako i sama kaže, dosada. Ne, to nije ni dosada. Sve je (za nju) tako prazno i besmsленo. Emilia Marty u svojim replikama i tvrdi da čovjek ne bi trebao tako

dugo da živi. Do stotinu ili stotinu i trideset godina bi se dalo izdržati, a onda u njemu umire duša: tajna dugovječnosti u ovom komadu biva zauvijek uništena. Očekujući dosljedan prikaz ove priče, ljubitelji Čapekovog dramskog stvaralaštva bivaju razočarani, dok s druge strane ljubitelji Vilsonove režije i njegovog pozorišnog stvaralaštva bivaju počašćeni dvosatnom pozorišnom goz bom.

Iz pomenutog Čapekovog komada Vilson je uzeo samo osnovu, odnosno ponudio nam je informaciju da postoje ukršteni interesi oko nasljedstva, da mnoge okolnosti komplikuje i razriješava operska diva i zavodnica Emilia Marty koja je i centralni lik predstave i kroz koju nam se prenosi Čapekova ideja o smislu dugovječnosti, a ostatak teksta režiser je odstranio, te osnovu utopijske priče koristio kao polazište za partituru svjetla, zvuka i pokreta.

Već na početku predstave publika se susreće sa svijetlećom opnom na kojoj blinkaju razne varijacije slova E i M, kako se već kroz svoje živote Emilia Marty potpisivala, što nam odmah ukazuje na činjenicu da nećemo gledati tradicionalnu interpretaciju. Uzalud bismo, na primjer, tražili u Čapekovom originalnom tekstu muškarca sa štapom, koji na početku predstave predvodi paradu likova u ekstravagantnim kostimima i s ekstravagantnim frizurama. Za ovaj vizuelni umjetnički segment Vilson je inspiraciju našao u vremenu kada je komad SLUČAJ MAKROPULOS nastao. Tokom cijele predstave pomenuti tajanstveni muškarac sa štapom je vodič kroz priču, ali isto tako, na neki način, služi i kao simbolično „božje oko“ koje gleda na čudnu galeriju ljudskih likova. Podizanjem svijetleće opne, pred nama se ukazuje scena čija pozadina tokom cijele igre mijenja boje. Umjesto stolova i kartoteki, advokatsku kancelariju čine papirni stubovi: reč je o hrpmama dokumenata što se uzdižu u nevodere vertikalnih harmonika, koje se naizmjениčno

povećavaju i snižavaju. Istovremeno stvara se zvuk koji detaljno predstavlja realističnu kancelariju, te na taj način Vilson kao da stavlja Čapekov komad u blago ironične okvire. Pojedini likovi koji ulaze u ovaj prostor kreću se kao lutke, koreografski precizno, a replike ili deklamuju ili pjevaju kao zanimljiv „miks“ vodviljskih, opernih i operetnih melodija. Cijela predstava je uokvirena muzikom Aleša Brezine, a muzički izvođači su također sve vrijeme predstave na sceni u orkestru, muzički pažljivo prateći razvoj i faze priče kao i kretanje glumaca na sceni.

Robert Vilson, kao veliki arhitekta scene, nudi svojevrsni kovitlac „nakaza“, odnosno kolekciju pokretnih figurica. Osam likova koje na početku predstave predvodi a kasnije i nadgleda tajanstveni muškarac sa štapom, nakon dva sata igre razvijaju nadrealnu komediju iz svijeta operskog blještavila i degenerisane društvene kreme, likova kod kojih ništa nije ljudsko.

Kroz ovu inscenaciju Robert Vilson nam je pokazao da je čak i priču koja se temelji na filozofskom „traktatskom“ tekstu moguće vidjeti i predstaviti znatno drugačije, saglasno modernom senzibilitetu. Stoga je ova predstava rezultirala reprezentativnim primjerkom Vilsonovog tipičnog rada, postajući inscenacija koja je svrstana u historiju češkog pozorišta.

Integritet režije i njene dezintegracije

(*fragmenti dužeg rada*)

Od prvih teoretskih razmatranja o režiji, koja beležimo već osamdesetih godina pretprošlog veka⁸⁶, pa do današnjih (na primer: o „postrediteljskom pozorištu“⁸⁷), traje rasprava o njenom autorskom statusu. Sukobljavaju se dva kontradiktorna gledišta: dok jedno režiju vidi kao INTERPRETACIJU, kao možda celovito i samostalno scensko delo ali – UPRIZORENJA DRAMSKOG TEKSTA⁸⁸, drugo je određuje kao AUTONOMNI AUTORSKI ČIN (Kreg, Arto, „pozorište slike“, „postdramski“ i plesni teatar...). U fragmentima koji slede pokušaću da ispitam (neki put samo nazrem) pozicioniranje REDITELJSKE PRAKSE tokom njene istorije u odnosu na navedena kontradiktorna

teoretska gledišta. Izbegavajući hronološki pristup, ispitivanje počinjem razmatranjem fenomena REDITELJSKIH DRAMATIZACIJA, kao jednog od pokušaja praktičnog osamostaljenja režije od TUMAČENJA DRAMSKOG TEKSTA.

„Izum“ dramskog teksta i fenomen „dramatizacije“

Termin „dramatizacija“ je, koliko mi je poznato, teorijski malo obrađivan. Možda i zato što praksa „dramatizovanja“ nedramskih tekstova nije na evropskom pozorišnom prostoru bila podjednako rasprostranjena; u francuskom pozorištu, na primer, „dramatizacije“ su, čini mi se, redje no u srpskom ili negdanjem jugoslovenskom. Zato razmišljanja koja slede treba prihvaititi kao „raščišćavanje terena“, „opipavanje pulsa“ fenomena.

U krajnjoj liniji, na svaki dramski tekst bi se moglo gledati kao – na dramatizaciju. Ne „dramatizuju“ li Eshil, Sofokle i Evripid Homera? Ne „dramatizuju“ li srednjovekovni misteriji Bibliju? Ne „dramatizuje“ li Šekspir Plutarhove životopise

⁸⁶ Pomenimo samo jedan rani, francuski, esej o režiji: Louis Becq de Fouquières, L'ART DE LA MISE EN SCÈNE, ESSAI D'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE, G. Charpentier et cie éditeurs, Paris, 1884 ; reprint izdanje: Editions entre/vues, Marseille, 1998, 286 str ; delo je danas dostupno i u elektronskoj verziji, Kindle i iBooks.

⁸⁷ Aleksandra Jovićević (priređivač), „Postrediteljsko pozorište i/ili nove rediteljske prakse“ I i II, u TEATRON, Muzej pozorišne umjetnosti, Beograd, br. 150-151, 152-153, 2010, str 5-42, 9-78, www.mpus.org.rs/mpus/publikacije/390.pdf, www.mpus.org.rs/mpus/download/teatron_152153.pdf.

⁸⁸ Za rezime ove teze videti jedinicu „Režija“ u Patrice Pavis, POJMOVNIK TEATRA, Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost – Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004, str. 320-324.

ili Holinšedove hronike? Ne „dramatizuju“ li Kornej i Rasin klasicističke mitove (SID, FEDRA) a Molijer renesansne (Don ŽUAN)? Čak i kad se ne zasniva na nedramskoj književnoj ili bilo kojoj drugoj tekstualnoj baštini, dramski tekst „dramatizuje“ događaj, pojavu, fenomen, uprizoruje fenomene jednog svetonazora ili, kako ih Pavis naziva: „diskursne ili ideologijske formacije nekog razdoblja“⁸⁹.

Termin „dramatizacija“ se najčešće koristi (pokazaćemo to nešto kasnije) u opoziciji spram „originalnog dramskog teksta“. Ali, zaboravlja se često jedno: pojam „dramskog teksta“ je kasna pojava u istoriji evropskog pozorišta. On je, kako ističe Mari-Madlen Fragonar u istoriji francuskog renesansnog pozorišta, „produkt“ upravo te Renesanse. Poglavlje „Izum pozorišnog teksta“⁹⁰ ovako počinje:

„Nove pozorišne ideje, koje uspostavljaju u modernom značenju⁹¹ pozorište ‘teksta’, različitih žanrova (...), proističu iz otkrića antičkih i njihove poetike. Pozorišni tekst od tog trenutka postaje posebna vrsta, ili, bolje rečeno, skup kodifikovanih žanrova. (...). (Srednjovekovni žanrovi) misteriji, moraliteti i farse su prepisivani jedni iz drugih, svaka predstava preradjuje pređašnji tekst. Samim tim delo je bilo nestalno, nikad fiksirano i prema njemu se nije odnosilo, bilo ono ozbiljno ili komično, kao prema svetinji. Ali sa Renesansom, zahvaljujući istraživanju učenih ljudi, otkrivaju se tekstovi koji se uzimaju za svetinju: njihovo antičko poreklo i malobrojnost

čine da se poštuju, izazivaju divljenje, čak idolopoklonstvo. Radi se o zapisima izgubljenih predstava, pozorištu kojem je oduzeta slika“⁹².

Od „otkrića“ antičkih dramskih tekstova u zapadnoj i južnoj Evropi, od XIII do XV veka, do kanonizovanja dramskog pisma će proći stotine godina; antički zapisi su najpre kružili u uskom krugu latinista, i tek će u okviru francuskog klasicizma, sredinom XVII veka, iz njih nakaradno izvedena pravila, biti sakralizovana u kanon⁹³. Prevrat je u Francuskoj uspeo jer se pomoću tih kanona, na političkom i državotvornom planu, uspostavljala absolutna monarhija, odnosno, u konkretnom slučaju, kontrola umetničkog stvaralaštva. Pratila ga je radikalna promena i statusa pozorišta i njegove publike; kako beleži jedan francuski istoričar pozorišta, „između 1630. i 1660. (...) pozorište je prestalo da bude zabava za narod. Postalo je razonoda jednog društva koje je unapred definisalo svoje oblike i svoj društveni život“. Ta nova publika „bila je uglavnom sastavljena od ljudi sa Dvora, mondena, učenih, izveštaćenih, i imala je mnogo manje neposrednosti i mašte od drevne publike. Ona je imala više kritičkog duha, i bila je prosvećenija“⁹⁴.

⁸⁹ Pavis, op. cit, str. 321.

⁹⁰ „L'invention du texte de théâtre“, u Marie-Madelaine Fragonard, „La Renaissance ou l'apparition du 'théâtre à texte'“, u Alain Viala (priređivač), LE THÉÂTRE EN FRANCE, Presses Universitaire de France, Paris, 2009, str. 97-148. Prevod ovog kao i citata koji slede iz strane literature – ML.

⁹¹ M-M. Fragonar ovde pod „modernim“ periodom podrazumeva vreme od Renesanse do naših dana.

⁹² Maurice Descotes ; LE PUBLIC DE THÉÂTRE ET SON HISTOIRE, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, str. 101-102; citirano prema Jovan Hristić, O TRAGEDIJU, op. cit, str. 152. Nakon ovog citata Dekota, Hristić zaključuje: „Francuski klasični tragičari odrekli su se onog što bi moglo da uzbudi i ponese one koje sa nemalo prezira zovemo ‘običnom publikom’. Dogodio se dvostruki proces: tragička drama odbaciла је ‘običnu publikу’, ali je i ta ‘obična publika’ odbaciла tragičku dramu i okrenula se drugim žanrovima (kao što je tragikomedija).“

Kanonizacija dramskog, prevashodno tragičkog, žanra u francuskom pozorištu, i promena društvene uloge pozorišta koja tu kanonizaciju prati, imaće dalekosežne posledice po evropsko pozorište, jer se događala u vreme kada su se „zlatni periodi“ drugde, elizabetanskog pozorišta, španske COMEDIA, okončali, a drugi dominantni teatar kontinenta nije postojao.

Jedan istoričar režije ovako lakonski rezimira promenu: „Dalekosežna kulturna revolucija pokrenuta neprekidnim širenjem štampane knjige imaće za posledicu postupno potčinjavanje dramskog stvaralaštva književnom sastavu. Podela na delatnosti se (u pozorištu) neprekidno pogoršava; nakon Šekspira i Molijera jedva da ima glumaca-autora značajnog kalibra; vrata akademija, kao dve stotine godina pre toga vrata crkava, će za histrione ostati zatvorena“⁹⁵.

Ovako inicirana promena statusa pozorišta u Evropi uvodi i jednu novu profesiju – „dramskog pisca“, kao autora teksta u principu „nezavisnog“ od scenske produkcije. Tako se postupno počelo zaboravljati da i starogrčki tragičari i komediografi, i Šekspir i Molijer... (nabrojimo samo najslavnije) nisu pisali „dramske tekstove“ već – PRAVILI PREDSTAVE. Oni su bili POZORIŠNI STVARAOCI, SCENSKI DELATNICI i teško je dokazati da su sebe smatrali „dramskim piscima“. Njihov „tekst“ je bio samo deo njihovog INTEGRALNOG SCENSKOG VIĐENJA, INTEGRALNOG SCENSKOG DELA, INTEGRALNOG SCENSKOG ČINA; često je (kako sugeriše i maločas citirana Fragonar) kompilacija različitih već postojećih „tekstova“, „dramskih“ i nedramskih, ili puka varijacija već izvedene drame, tim pre što autorstvo nije bilo zaštićeno ni zakonskim aktima ni nekakvom formom običajnog prava. I sami danas „klasični tekstovi“ su naknadno, od njihova

nastanka do uvođenja autorskih prava u zapadnoj Evropi krajem XVIII veka, bili predmet prerada, danas bismo rekli „adaptacija“ (na primer, Toma Kornej „adaptira“, ustihuje, Molijerovog DON ŽUANA samo godinu dana nakon što je ovaj objavljen⁹⁶). Uz to, dobar broj ovih tekstova nastalih pre kanonizovanja „dramskog pisma“ je štampan naknadno, godinama nakon što je na sceni zaživeo, i često ne od strane samog autora. Autentičnost dobrog broja ovih tekstova je i danas predmet polemika⁹⁷.

A proces njihova nastanka će verovatno zauvek ostati tajnom; da li su pisani pre proba ili tokom njih? Nisu li dêlom i plod glumačkih improvizacija? U kojoj formi su izvođači dobijali dijaloge, u vreme kada štampana knjiga nije bila uvedena i kada je pismenost bila retka? Ali, ne postoje dokazi da je prethodno „napisan tekst“, od strane Sofokla ili Šekspira, bio POLAZNA OSNOVA nastanka predstave. Geneza scenskih dela, „produkcijski proces“ kako bi danas rekli, pre „ustoličenja teksta“, nama je danas nepoznata. Između ostalog i zato što su i velikani antičkog ili renesansnog pozorišta POST FACTUM promovisani u „dramske pisce“ a dijalog njihovih predstava u „dramske tekstove“, na osnovu PREPISA jedinog elementa scenskog izraza koji se do prve polovine XX veka mogao materijalizovati i tako trajno sačuvati.

⁹⁶ Za upoređivanje obe verzije videti <http://moliere.paris-sorbonne.fr/Festin-Corneille.php>.

⁹⁷ Jedan primer: grupa istraživača je nedavno dokazala da je verzija Molijerovog DON ŽUANA (tzv. „necenzurisano“ Amsterdamsko izdanje, 1683), koja već tri i po veka kruži svetom, daleko od verzije koju je Molijerova trupa premijerno izvela 1665, i da je rezultat kako aljkavosti prepisivača tako i – cenzure (Molière, ŒUVRES COMPLÈTES, dva toma, Gallimard, biblioteka La Pléiade, Paris, 2010; za uporedno čitanje različitih verzija Molijerovog DON ŽUANA pogledati dragocen sajt: <http://moliere.paris-sorbonne.fr/analyse.php>. Naravno, ovde nije potrebno zadržavati se na viševekovnoj polemici o autorstvu dramskih tekstova koji se pripisuju, ali i osporavaju, Viljemu Šekspiru! Najnovije izdanje njegovih dramskih dela, u originalu, SHAKESPEARE, Readable, 2013, za iPad/iPhone/iPod (besplatno dostupna aplikacija!), sadrži ne samo 37 Šekspir opšteprihvaćeno pripisanih dramskih dela već i 4 još uvek „neizvesna, („doubtful“) autorstva.

⁹⁵ Robert Pignarre, HISTOIRE DE LA MISE EN SCÈNE, Presses Universitaires de France, biblioteka „Que sais-je?“, Pariz, 1975, str. 8.

Ali, ovakva MATERIJALIZACIJA je tokom tri veka proizvela svojevrsnu DEFORMACIJU same ideje teatarskog stvaralaštva; „tekst“ se izdvaja kao SAMOSTALNA CELINA, čak promoviše u isključivog „nosioca smisla“, dok se njegovo IZVOĐENJE, scenski čin, svodi na puko prevođenje već dovršenog i sobom određenog dela. Scenskom stvaralaštvu se tako oduzima autonomnost, čak umetničko svojstvo. Ono treba samo da „tumači“ tekst i da nekakvom alhemijom otkrije „kako je pisac to na sceni zamišljao“. Na univerzitetima i u teatarskim razmatranjima pozorišna umetnost se posmatra kao deo literature, odnosno, svodi na – dramsku književnost. I samim tim, teatarske epohe i žanrovi koji nisu bili zasnovani na „dramskom tekstu“ ili nisu ostavili značajnije tekstualne zapise su postali „crne rupe“ teatarske, pa i kulturne, istorije.

TEKSTOCENTRISTIČKA LOGIKA je tokom tri poslednja veka strukturirala organizaciju pozorišnog života, produkcione sisteme, proces nastanka pozorišne predstave, teatarski čin kao događaj po sebi⁹⁸. Na primer, i danas Evropom raširen sistem dotiranih javnih pozorišta, u širokim razmerama uspostavljen odmah nakon Prvog svetskog rata (Nemačka, SSSR ...) se oslanja na koncept „repertoara“, skupa eminentnih „dramskih tekstova“ koje treba na scenu postaviti...

U vreme apsolutne VLADAVINE „DRAMSKOG TEKSTA“ (XVII-XIX vek) kao determinante scenskog čina, „dramatizacije“ se retko pominju. A i kad se pojavljuju (na primer, scenske verzije romana Valtera Skota ili Čarlsa Dikensa), ne izlaze iz vladajućih kanona dramskog pisanja. Jedan devetnaestovekovni primer: Dima sin piše 1852. scensku verziju svog romana DAMA S KAMELIJAMA,

objavljenog četiri godine ranije; koristi priču romana, ali piše AUTONOMNI DRAMSKI TEKST, „originalnu dramu“; po strukturi i formi se ne razlikuje ni od drugih Diminih „originalnih“ dramskih tvorevinu niti odstupa od kanona melodrame koja tada vlada pariskim bulevarskim pozorištim. Znači, „adaptacije“ romana u tom periodu rade „dramski pisci“ i koriste prozni predložak kao siže koji se ustrojava po vladajućim konvencijama dramskog pisma („dobro skrojeni komadi“).

Nešto drugo počinje da se događa sa „dramatizacijama“ u XX veku: dobar deo njih pokušava da svoju sceničnost i teatralnost otkrije upravo u dramski nekanonizovanoj, proznoj, vrlo često romanesknoj strukturi, kasnije i u kinematografskoj. Kako primećuje Patris Pavis, „mnogobrojne dramatizacije, kao i htijenja da se kazalište više ne ograničava na dijaloški tekst napisan za pozornicu, daju se objasniti utjecajem i konkurencijom filma i televizije, koji prakticiraju adaptacije romana“⁹⁹. Nesumnjivo je da se „dramatizacije“, posebno tokom druge polovine XX veka, sve više PRIBLIŽAVAJU FILMSKIM SCENARIJIMA, kao dramskom žanru koji reditelju ostavlja veću slobodu, kao žanru koji je u FUNKCIJI REŽIJE.

Izvesno je da „dramatizacije“ tokom XX veka učestvuju u procesu DEKANONIZACIJE dramskog pisma i scenskog izvođenja, ukrštanjem teatra, do pre jedva stotinak godina centralnog dramskog i predstavljačkog medija, sa izražajnim sredstvima drugih, novonastajućih¹⁰⁰. Ugledanje nije samo formalno: roman,

⁹⁹ P. Pavis, „Dramatizacija“, POJMOVNIK TEATRA, op. cit, str. 66.

¹⁰⁰ Treba li podsećati da je scenska umetnost oduvek bila produkt, najrazličitijih, ukrštaja, a da samo neke učene studije pokušavaju da je, „purifikacijom“, „oplemene“. I „moderna drama“ je, kako to uspešno dokazuje Rejmond Vilijams (DRAMA OD IBZENA DO BREHTA, Nolit, Beograd, 1979), proizvod „ukrštaja“, „dobro skrojenih komada“ sa nedramskim formama, prevashodno romanesknom, iz čega je jedan drugi teoretičar skovao termin „romanizacija drame“ (Mihail Bahtin, O ROMANU, Nolit, Beograd, 1989).

⁹⁸ Videti o tome opširnije u Darko Lukić, KAZALIŠTE U SVOM OKRUŽENJU. KAZALIŠNI IDENTITETI, knjiga 1, Leykam international, Zagreb, 2010, posebno str. 1-16 i 34-37.

film, televizija, danas i elektronska sredstva predstavljanja i komuniciranja, pojavljuju se kao ADEKVATNIJI izražajna sredstva POGLEDA NA SVET koji iziskuje svako „novo“ vreme. Istovremeno, u pitanju su mediji čija je materijalnost podobna masovnoj upotrebi: dok materijalnost pozorišnog događaja, u slučaju njegove maksimalne popularnosti, može okupiti nekoliko desetina hiljada gledalaca, materijalnost masovnih medija je pristupačna milionima, ako ne i milijardama. Pozorište, kao poslednja nereprodukabilna umetnost, kao poslednja umetnost koja se ostvaruje isključivo činom HIC ET NUNC, je svesna ograničenja svoje „manufakturne produkcije“, ali je primorana, u želji da ostane medij konceptualiziranja aktuelnog svetonazora, da manipuliše njegovim masovnim znakovima¹⁰¹.

Ali, izražajnim sredstvima ma kojeg medija da se inspirišu, „dramatizacije“ slede destrukturiranje „dobro skrojenih komada“ koje je preduzela „moderna drama“ od Ibzena pa nadalje. S tom razlikom što autori „dramatizacija“ većim delom nisu, kao što je to slučaj sa modernom dramom, „dramski pisci“, već – reditelji.

„Dramatizacija“ i režija

Hipoteza koju pokušavam odbraniti je da su „dramatizacije“ pojava karakteristična za XX vek, vek dominacije rediteljske funkcije u javnim pozorištima, i da su dobrim delom DELO reditelja. Ukoliko bismo hipotezu razvili, mogli bismo stići do

sledeće radne teze: da je „dramatizacija“ vid pokušaja reditelja da se osloboди uloge prevashodnog tumača napisanog, i kao takvog, kanonizovanog „dramskog teksta“, da sebi dopusti smišljanje teatarskog čina u njegovoj celokupnosti, u kojem bi „dramatizacija“ funkcionalisala kao „scenario“. Ovim bi se reditelj, bar u načelu, približio pristupu scenskom stvaralaštvu ANTE TEXTOCENTRISMUM, približio položaju koji su uživali SCENSKI AUTORI do statusnog osamostaljenja „dramskog teksta“. „Dramatizacija“ (neki put nazivana i „adaptacijom“) bi se tako pojavila kao sredstvo OSAMOSTALJIVANJA scenske umetnosti (neki u sjedinjavanju uloge autora teksta i reditelja vide „autorski čin“, poput „autorskog filma“ šezdesetih i sedamdesetih, ali je termin suviše problematičan u KOLEKTIVNOJ UMETNOSTI kakva je pozorišna), i to u XX veku dominantnom produksijskom sistemu koji rediteljsku funkciju u načelu svodi na „postavljanje teksta na scenu“ (reertoarska pozorišta).

Simptomatično je da su „dramatizacije“ malobrojnije u alternativnom produksijskom sistemu (nezavisne trupe, festivalske produkcije). Malobrojnije su i u zemljama čiji dominantni produksijski sistemi nisu „reertoarski“, kao što je Francuska, gde se tridesetak dana vodećih institucija (CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX) tradicionalno poverava na upravu rediteljima, kao „autorima“. U Francuskoj, i kad reditelj postavlja na scenu „tuđ tekst“, potpisuje se, na plakatima i programima, kao KOAUTOR, znači njegovo ime stoji ravnopravno s imenom pisca teksta (kad ga ima, a poslednjih tridesetak godina sve je češća pojava da ga i nema)). Štaviše, francuski zakon o autorskim pravima priznaje reditelja kao „autora“, samim tim kao umetnika koji, kao i „dramski pisac“, ima pravo na tantijeme od izvođenja (scenografi, kostimografi, dizajneri svetla, to zakonsko pravo u Francuskoj ne uživaju). U praksi, ugovorom se može regulisati da se deo plate (upravničke, jer u Francuskoj nema „stalnih reditelja“, osim

¹⁰¹ Gornjih nekoliko redova je inspirisano kapitalnim esejom Valtera Benjamina „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije...“ Na srpskom je objavljeno u V. Benjamin, ESEJI, Nolit, Beograd 1974, 114-150. Pošto mi to izdanje nije dostupno, predpostavljam da se radi o odlomku. Koristio sam francuski prevod četvrte Benjaminove verzije teksta, iz 1939, L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE, Éditions Allia, Paris, 2010, 79 str.

ukoliko nisu na direktorskoj funkciji) ili honorara (nezavisne trupe), računa reditelju kao paušal za autorska prava, čime se on tantijema od izvođenja odriče (što se najčešće i događa).

U zemljama u kojima zakoni ne priznaju rediteljima autorska prava, sve je češći slučaj da se oni potpisuju kao „adaptatori“ teksta (i klasičnog i savremenog, čak i kad se ta „adaptacija“ svodi na „strihove“), te samim tim stiču zakonsko pravo na tantijeme od izvođenja. Znači, TEKSTOCENTRISTIČKA TRADICIJA je još jaka u evropskom pozorišnom zakonodavstvu, jer u nizu zemalja autorstvo priznaje samo autoru NAPISANOG¹⁰².

„Adaptacije“ i „dramatizacije“ su stoga karakterističnije za zemlje u kojima dominira produkcijski sistem „reertoarskog pozorišta“ sa stalnim ansamblom (skandinavske i germanske

zemlje, ceo evropski istok i jugoistok¹⁰³) i stalnim ili gostujućim rediteljima, čije je prevashodni zadatak (bar po nepisanom načelu) da realizuju određene jedinice „reertoarske politike“.

Ali tekstovi tih rediteljskih „dramatizacija“ i „adaptacija“ u očima teatrologa i istoričara ne uživaju status „originalne drame“. Primer Jugoslavije, odnosno Srbije, je simptomatičan; Sterijino pozorje, kao referentna institucija, od svojih početaka 1956, pravi razliku između „originalne drame“, s jedne strane, te „dramatizacija“ i „adaptacija“ s druge; druga važna referenca: ANTOLOGIJA SAVREMENE SRPSKE DRAME Slobodana Selenića, čini slično¹⁰⁴. Međutim, obe reference u „originalnu dramu“ uvrštavaju i BANOVIĆ STRAHINU Borislava Mihailovića Mihiza i HASANAGINICU Ljubomira Simovića i ELEKTRU Danila Kiša, iako se, u krajnjoj liniji, radi o „dramatizacijama“ i „adaptacijama“¹⁰⁵. Ali, pošto dogma „originalnog“ dramskog teksta ima svoju čvrstu, nepisanu logiku, prihvata kao „originalan“ onaj napisan od strane književnika. Rediteljski „scenario“, kao prevashodno scenski, ova nomenklatura ne prihvata, što je još jedan dokaz uvreženosti tekstopcentrizma i izvesne diskvalifikacije specifično scenskog autorstva, čak i kad se ono izražava napisanim.

Svetislav Jovanov, u svojoj retrospektivi nagrađenih dramatizacija i adaptacija na Sterijinom pozorju, jednom od

¹⁰² U svojoj teatarskoj praksi smatrao sam režiju AUTORSKIM DELOM U OKVIRU KOLEKTIVNOG ČINA i odbijao da uz moje ime стоји bilo kakav drugi kvalifikativ, čak i kad sam lično adaptirao prozni materijal; na programu i plakatu ŠVABICE Narodnog pozorišta u Somboru (1979) kao autor je potpisana Laza Lazarević, ja kao reditelj. Ali, na Sterijinom pozorju sledeće godine dodeljena mi je nagrada za „savremenu dramatizaciju tekstova Laze Lazarevića“. Samo godinu dana kasnije, Milosav Marinović i ja smo se potpisali kao „dramaturg“ i „reditelj“ MAJČINE SULTANIJE Svetozara Čorovića u Narodnom pozorištu u Mostaru, ali javnost to gotovo da nije primetila (istakla je najotvorenjije Vesna Jezerkić u svom tekstu „Scenario za pozorišnu predstavu“, u M. Marinović, „Majčina sultana Svetozara Čorovića“, edicija „Ka novoj drami“, NIRO „TRIBINA“, Beograd, 1983, str. 141-143). I Marinović je, na primer, za svoj rad na pomenutoj predstavi dobio Sterijinu nagradu – „za dramatizaciju“ (1982). I u nizu drugih predstava, u kojima sam značajno adaptirao tekst ili ga i pisao, ili samo sugerisao piscu znatnije izmene, nisam želeo da to ističem, smatrajući to sastavnim delom rediteljskog rada, rediteljskim zalogom kolektivnom stvaralačkom činu (Tip koji DOBIVA PLJUSKE Leonida Andrejeva u HNK u Splitu 1982; STARΑ PRODAVNICA RETKOSTI Čarlsa Dikensa i Dobrivoja Ilića u pozorištu „Boško Buha“ i SENTANDREJSKA RAPSODIJA Đorđa Lebovića prema delu Jakova Ignatovića u Beogradskom dramskom pozorištu, obe 1983; HOTEL EVROPA, moj scenario prema romanu Vidosava Stevanovića OSTRVO BALKAN, Nacionalni dramski centri u Monlisonu i Limoužu 1997; LER Maje Pelević, diplomska predstava Odsjeka Gluma Fakulteta humanističkih nauka Univerziteta Džemal Bijedić u Mostaru, u koprodukciji sa Mostarskim teatrom mladih, Narodnim pozorištem u Mostaru i mojom pariskom trupom Mappa Mundi, 2006, itd...).

¹⁰³ O dva sistema produkcije i organizacije pozorišnog života karakterističnih za Evropu tokom XX veka pisao sam u „Vreme režije – režija vremena“, SCENA, Novi Sad, n° 2-3, 2008, str. 113, www.pozorje.org.rs/scena/scena2308/21.htm.

¹⁰⁴ Srpska književna zadruga, Beograd, 1977. Uz Selenićev izbor i uvodni tekst objavljena su i detaljna teatografija i bibliografija „originalne srpske pozorišne drame (...) od 1944. do 1977“ koje je pripremio Dušan Č. Jovanović (str. 647-703).

¹⁰⁵ Dušan Č. Jovanović u svoju bibliografiju „originalne drame“ uvrštava i scenske verzije srpske satire, ukoliko se satiričar potpisuje, najčešće uz reditelja, kao koautor „satiričnog kabarea“.

retkih eseja u srpskoj teatrografiji koji pokušava da sistemski pristupi fenomenu dramatizacija odnosno adaptacija, u preambuli takođe konstatiše da „su tvorci dramatizacija i adaptacija najčešće bili reditelji“¹⁰⁶, te ističe:

„Korpus ovih dramatizacija i adaptacija predstavlja nezaobilaznu komponentu povesti Sterijinog pozorja (...). U prvom redu, nagrađene dramatizacije i adaptacije možemo posmatrati kao specifičan element u razvoju festivalskog kanona¹⁰⁷, to jest, kao faktor INSTITUCIONALIZACIJE VREDNOSTI I UKUSA. S obzirom na hibridni karakter ovih tvorevin, dramatizerski i adaptorski poduhvati su veoma često predstavljali ne samo rezultate po sebi već i dragocene INDIKATORE (ILI ORGANSKE ČINIOCE) REDITELJSKIH METODA I GLOBALNIH POETIKA POJEDINIH PREDSTAVA – ali isto tako, ponekad i nagoveštaje krize i padove unutar glavnog toka festivalskih (institucionalnih) vrednosti“¹⁰⁸.

Jovanov takođe zapaža da dramatizacije u većoj meri no „originalna“ dramska dela reflektuju estetske tendencije jugoslovenske odnosno srpske scene protekle polovine veka, da su neka vrsta njene „paralelne istorije“¹⁰⁹. Na primer, deleći to vreme, kad su u pitanju nagrađene dramatizacije i adaptacije, na sedam „razdoblja“, Jovanov se osvrće i na period 1987-1994, karakterišući ga u naslovu poglavља као „Odsustvo iz istorije, višak istorije“: „Reč je, naravno, o odsustvu iz

releventne festivalske povesti – ali istovremeno i iz one bolnije, velike Istorije koja je tih godina lagano ‘dobijala na ubrzaju’. Nije samo reč o tome da dramatizacije i adaptacije u ovom razdoblju nisu vrednovane – njih gotovo uopšte nije bilo na Festivalu¹¹⁰. Ukoliko je tačna ova konstatacija Jovanova, a on dokazuje da jeste, period manjeg broja dramatizacija i adaptacija koincidira sa periodom, kako sugerije i Jovanov, otklanjanja srpskog pozorišta od stvarnosti i okretanja sebi samom, šta više, onoj svojoj kakrateristici koja podrazumeva – zabavu. Jer „dramatizacije“, kao sastavni deo rediteljskog čina, su prevashodno pokušaj DEŠIFROVANJA SVETA VAN USTALJENIH SCENSKIH, I DRAMSKIH, KONVENCIJA.

U sledećem „razdoblju“, 1995-2002, Svetislav Jovanov registruje „obnovu“ dramatizacija i adaptacija¹¹¹, beležeći sedam nagrađenih „dramatizacija“ na Pozorju i tri „adaptacije“. U pitanju su rediteljske „adaptacije“ „originalnih“ drama, nastalih nakon Drugog svetskog rata¹¹², što je relativno nov fenomen.

Po dogmi koja režiju vidi kao „postavljanje dramskog teksta“, svaka režija bi se mogla protumačiti kao scensko tumačenje napisanog, znači kao njegova „adaptacija“. Ali, u poslednjih tridesetak godina, od afirmacije Postmoderne u pozorištu, postaje sve prihvatljivije osamostaljivanje scenskog dela od dramskog teksta. Paralelno, dramski tekst, „originalna drama“, od Hajnera Milera pa nadalje, kod znantnog broja autora gubi svoje osnovne izražajne forme (dijalog, likovi, struktura).

TEKSTUALNOST dramskog pisma Postmoderne zove scenske

¹⁰⁶ Svetislav Jovanov „Pripitomljavanje scene. Nagrađene dramatizacije i adaptacije na Sterijinom pozorju“, u 50 GODINA STERIJINOG POZORJA, Scena & Teatron, Novi Sad-Beograd, 2005, str. 18, kurziv SJ, www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/5.htm.

¹⁰⁷ Jovanov na drugom mestu napominje da se prva „dramatizacija“ pojavljuje već na Trećem pozorju, 1958. godine (str. 19).

¹⁰⁸ Ibid, kurziv ML.

¹⁰⁹ Jovanov, op. cit, str. 18, 19.

¹¹⁰ Jovanov, op. cit, str. 22.

¹¹¹ Poglavlje „Treća obnova: postmoderna, novi žanrovi i iluzionizam“, op. cit, str. 22-23.

¹¹² BANOVIĆ STRAHINJA Borislava Mihajlovića Mihiza, ad. Nikita Milivojević; AFERA NEDUŽNE ANABELE Velimira Lukića i RUŽENJE NARODA Slobodana Selenića, ad. Kokan Mladenović.

stvaraoce, reditelja pre svih, na upisivanje autonomnog scenskog izraza, koji tekst sâm kao da nije u stanju zapisati¹¹³. Ova tendencija ne samo dozvoljava, već traži od reditelja SLOBODNIJI pristup i „starijim“ dramskim tekstovima, nastalim dok je drama, makar i „moderna“, iako oslobođene strukture, održavala svoje osnovne izražajne forme.

Mogli bismo postaviti hipotezu da oslobođanje režije „obaveza“ prema dramskom tekstu, uspostavljanje odnosa prema njemu kao samo jednom od scenskih izražajnih sredstava (ne više „literarnih“), vodi ka manjem broju „dramatizacija“, odnosno otvara mogućnost režije pripovetke, istorijskog dela, zašto ne i telefonskog imenika (kako se u moje studentsko vreme govorilo kada se želeta do apsurda naglasiti kreativna moć režije i scenskog aparata kao takvog; ali, u međuvremenu, telefonski imenici su nestali, zamenili su ih elektronski – novi „atekstualni“ mediji).

Nedefinisani fenomen režije

Ali, u analizi ovog novog statusa teksta u scenskim umetnostima, samim tim i mutacija termina „dramatizacija“ i „adaptacija“, mora se uzeti u obzir novonastajući fenomen, kojeg je Aleksandra Jovićević, sa grupom, uglavnom italijanskih, istraživača nazvala POSTREDITELJSKIM POZORIŠTEM:

„Ako je 20. vek bio definisan kao vek ‘rediteljskog pozorišta’, sintagmom koja je pokrivala veliki broj različitih umetničkih praksi i pristupa teatru, sa sigurnošću možemo da kažemo da su poslednja decenija 20. i prva decenija 21. veka radikalno izmenile ovu rediteljsku paradigmu. Tokom ovog perioda došlo je do pomeranja interesovanja sa pozorišne predstave kao FINALNOG PROIZVODA, na proces njenog stvaranja, odnosno KOMPONOVANJA, kao i na radionice otvorenog tipa, ambijentalno pozorište, hepeninge, improvizacije, postprodukciju, artivizam. Istovremeno, sve češće se govori o KOLEKTIVNOJ REŽIJI u kojoj se ravnopravno potpisuje nekoliko autora, dok se kompozitori, koreografi, dramaturzi, pisci, vizuelni stvaraoci pojavljuju u ulozi reditelja, ili koordinatora, u predstavama koje sve više liče na instalacije, dokumentarne filmove, video-radove ili teorijske rasprave. Upotreba novih tehnologija i medija, hipertekstualnost predstava i RIZOMATSKI NAČIN RAZMIŠLJANJA (Delez/Gatari), sve utiče na ukidanje tradicionalne teatarske hijerahije u kojoj je uloga reditelja centralna i najistaknutija i dolazi do njene DECENTRALIZACIJE“¹¹⁴.

Konstatacija o drugaćijem pristupu rediteljskom, globalno, pozorišnom činu, ne može se dovesti u pitanje (moglo bi se samo dodati da je opisana transformacija počela nešto ranije, pozorišnom avangardom, pre svega njujorškom, šezdesetih, a proširila se postmodernim „pozorištem slike“: Kantor, Robert Wilson...)

Međutim, radi se o delu savremene rediteljske aktivnosti, njenom najizmedijatiziranijem vrhu. Producčijski sistem koji u rediteljskoj funkciji vidi samo interpretaciju teksta

¹¹³ O tome sam pisao u više navrata: „Nova drama – nova režija?“, u Andđelković Sava, Vojvodić Radmila (priređivači) : DRAMSKI TEKST DANAS U BOSNI I HERCEGOVINI, HRVATSKOJ I SRBIJI I CRNOJ GORI: MOGUĆNOSTI DRAMATUŠKIH ČITANJA, Univerzitet Crne Gore-Cetinje, Université Paris IV-Sorbonne, Crnogorsko narodno pozorište-Podgorica, 2005, str. 112-121; „Nova drama – nova gluma?“, u SCENA, Novi Sad, br. 1-2, 2007, str. 94-104, www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/16.htm...

¹¹⁴ A. Jovićević, „Uvod u temu broja“, op. cit. I, str. 9, kurziv AJ.

(dotirana institucionalna pozorišta) je i dalje, u većem delu evropskog kontinenta, dominantan. I u njegovim institucijama se mestimično pojavljuju predstave koje opisuje Aleksandra Jovićević, ali se često radi o „incidentu“, želji da se privuče priznato rediteljsko ime, a ne o radikalnoj promeni jednog režima funkcionalisanja. Nosioci „nove rediteljske paradigm“ ostaju „nezavisne“ pozorišne trupe, vrlo često dotirane (država, lokalne vlasti, fondacije) a njihov centralni produkcijski prostor – međunarodni festivali (Avignon, Edinburg, KUNSTENFESTIVALDESARTS u Briselu...), koji su scensku „pluridisciplinarnost“ (kako je do skora nazivana) i uveli šezdesetih u Evropu. Festivali se međutim pojavljuju kao nekakav „neutralni“, ekskluzivni, ekstrateritorijalni teatarski prostor, naspram dominantnog produkcijskog sistema u kojem scensko stvaralaštvo ima određenu, „kulturtregersku“, društvenu funkciju: kolektivne identifikacije preko „popularizacije“ dramske književnosti. Pošto je i pozorišna umetnost kolektivna, i kao proces i kao recepcija, institucije su jače od samog stvaralaštva: one jesu „zaledile“ stvaralačke funkcije pozorišne proizvodnje i danas jeste veliko pitanje njihovog opstanka, ali njihovo preživljavanje je gurnulo festivale na ELITISTIČKU MARGINU, OSAMILO scenskog umetnika, jer na njima predstave, obraćajući se prevashodno kulturnoj „eliti“, uskom krugu ljubitelja „istraživačke umetnosti“ i medijskoj javnosti, gube LOKALNI GLEDALAČKI KORPUS, što se kosi sa baznom osnovom teatarskog čina kao događaja HIC ET NUNC. Da li je to zalog „osamostaljivanja“ scenske umetnosti? Ukoliko postavimo to pitanje, morali bismo odmah dodati da je pomenuta rediteljska praksa, oslobođena produkcijskih stega repertoarskog pozorišta država-nacija i strogih HIC ET NUNC odrednica, delimičan odgovor na savremenih ideologički sustav („diskurs“) „finansijskog kapitalizma“, koji nas suočava sa DRUŠTVOM KAO IDEOLOŠKOM CELINOM u nestajanju, rasformiravanju. Zato na potragu „nove rediteljske prakse“ za

novim ISKAZOM SUBJEKTA, čak novog SUBJEKTIVITETA, treba gledati kao na važan umetnički (i društveni) doprinos; dok je krajem XIX veka „moderna drama“ formulisala subjekta PONIŠTAVANOG društvo, „nova rediteljska praksa“ XXI veka je suočena sa SUBJEKTOM PONIŠTENOG DRUŠTVA, sa ASOCIJALIZOVANIM SUBJEKTIVITETOM. Stoga se ona poduhvata potrage krajnje SUBJEKTIVNE FIKCIONALIZACIJE SVETONAZORA, jer ovaj gubi kolektivne odrednice.

Pored iznetog ograničenja, jedino pitanje koje mi postavlja manifest Aleksandre Jovićević i drugova, a jedna vrsta umetničkog manifesta to jeste, je naslovna sintagma, preciznije rečeno prefiks POST (istina, jako u modi). U eseju o postrediteljskom pozorištu „Estetika ili neestetika“, Jovićević ističe da „rad novog pozorišnog reditelja nikada nije individualan, da nikada samo on ili ona nije odgovoran/na za celokupnu predstavu, ali da ipak još ima slobodu da napravi konačan izbor“¹¹⁵.

Ali isto bi se moglo reći i za većinu pionira MODERNE REŽIJE s kraja XIX veka: režija je u Majningenskom pozorištu (1866- 1890), uzoru za niz potonjih utemeljivača rediteljske delatnosti, bila KOLEKTIVNA (triumvirat: vojvoda Georg II od Majnenege - vlasnik pozorišta, njegova supruga - glumica Elen Franc, i, zadužen za odnose sa glumcima - Ludvig Kroneg¹¹⁶); osnivač berlinske FREIE BÜHNE, Oto Bram, po profesiji pozorišni kritičar, realizuje predstave uz pomoć dva glumca: Emila Lesinga i Korda Hakmana¹¹⁷;

¹¹⁵ Jovićević, op. cit, II, str. 13.

¹¹⁶ John Osborne: THE MEININGEN COURT THEATRE, 1866-1890, Cambridge University Press, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney, 2006, str. 58-60.

¹¹⁷ Osborne, op. cit, str. 172.

Linje-Po ne potpisuje „svoje“ režije u pariskom THÉÂTRE DE L’ŒUVRE, 1893-1899¹¹⁸. A šta reći za Konstantina Sergejevića Stanislavskog, koji u Hudožestvenom teatru ili režira u duetu sa Nemirović-Dančenkom ili preko niza „postanovščika“ (постановщик; Sanjin, Lužski, Suleržicki...)¹¹⁹? Zaboravlja se da „modernu režiju“ kao praksi uvode NEREDITELJI (koliko glumci toliko i kritičari, muzičari, teoretičari, kao Lukač, jedan od pionira moderne režije u budimpeštanskom THÁLIA teatru¹²⁰, ali i, što je još više zaboravljen, i preteče modernog plesa Loji Fuler, Isidora Dankan, Fokin i Đagiljev...) i da se ona, kao praksa i umetnost, uspostavlja kao KOLEKTIVNI ČIN.

Ali, odmah po okončanju Prvog svetskog rata dolazi do radikalne promene statusa, čak i prirode te „moderne režije“; novi produkcijski sistem, javna dotirana pozorišta sa stalnim ansamblima, čija mreža se ustanovljuje u više od polovine zemalja evropskog kontinenta (ali, na specifičan način, preko lanca „regionalnih pozorišta“ i u Sjedinjenim Američkim Državama¹²¹), kooptira pionire režije u svoju institucionalnu strukturu. Ostvarujući se dotada na pozorišnoj margini, čak u poluamaterskim družinama u nedotiranim salicama koje su uspevale da prežive jedva po koju sezonu, igrajući svaku

predstavu samo par puta¹²², režija se ovom promocijom PROFESIONALIZUJE i postaje DOMINANTNA UMETNIČKA FUNKCIJA teatarskog MAINSTREAM-A.

Izneo bih čak jednu nedokazivu ali, uveren sam, logičnu predpostavku: bez ove transformacije, kroz novo produkcijsko ustrojstvo pozorišne delatnosti, režija ne samo da ne bi do danas stekla toliku umetničku moć i društveni ugled, već da SAMOSTALNOM DELATNOŠĆU NE BI NI POSTALA, NITI kao takva OPSTALA.

No, prestrojavanjem reditelja sa margine u stožer pozorišne produkcije, modifikuje se PRAKSA moderne režije, ustanovljavana počev od Vagnera, majningovaca, Antoana, Linje-Poa, Stanislavskog... Režija postaje funkcija ne samo unutar jednog od javnih vlasti dotiranog sistema, već njihove KULTURNE POLITIKE. Prvenstveni cilj te politike je identifikacija i izgradnja NACIONALNOG IDENTITETA, preko „zajedničkog“ umetničkog nasleđa, simbolizovanog u „nacionalnom“ i „svetskom“ REPERTOARU DRAMSKIH DELA (pogotovo nakon stravičnog iskustva „prve svetske klanice“), prevashodno za, sve mnogobrojniji, „srednji stalež“, srednji sloj, od novih vlasti u principu zamišljen kao „stabilizacioni

¹¹⁸ Benedicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE DE 1800 À NOS JOURS*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, str. 91. Za kompletну dokumentaciju o radu Linje-Poa, stožera pozorišnog simbolizma, videti Jacques Robichez, *LE SYMBOLISME AU THÉÂTRE, LUGNÉ-POE ET LES DÉBUTS DE L'ŒUVRE*, L'Arche, Paris, 1957, posebno str. 506-547.

¹¹⁹ Videti Ognjenka Milićević, „Spisak inscenacija K. S. Stanislavskog“, u K. S. Stanislavski, *MOJ ŽIVOT U UMJETNOSTI*, cekade, Zagreb, 1988, str. 400-404.

¹²⁰ V. S.(ava) B.(abić). „Đerđ Lukač, bibliografska skica“, u Đerđ Lukač, *ISTORIJA RAZVOJA MODERNE DRAME*, Nolit, Beograd, 1978, str. 518+519.

¹²¹ RESIDENT NON-PROFIT PROFESSIONAL THEATRE (v. Oskar G. Brocket i Robert R. Findlay, *CENTURY OF INOVATION, HISTORY OF EUROPEAN AND AMERICAN THEATRE AND DRAMA SINCE 1870*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, str. 486-494; takođe u Darko Lukić, op. cit, str. 100).

¹²² O radu i finansijskim mukama niza „slobodnih pozorišta“ rasutih diljem Evrope između kraja osamdesetih godina XIX veka i Prvog svetskog rata, v. Philippe Baron, avec la collaboration de Philippe Marcerou (priredivači), *LE THÉÂTRE-LIBRE D'ANTOINE ET LES THÉÂTRES DE RECHERCHE ÉTRANGERS*, L'Harmattan, Paris, 2007.

faktor“ novog „demokratskog društva“¹²³. Ukratko, pozorišna mreža POLITIZUJE vek i po staru PROSVETITELJSKU IDEJU opštenarodnog „ulterhaltunga“, ali i produžava DOGMU TEKSTOCENTRIZMA. U takvoj strukturi reditelj dobija funkciju „prevodioca“ KNJIŽEVNOG TEKSTA U SCENSKU UMETNOST, DEMIJURGA „istinskog“ tumačenja književnog nasleđa, funkciju koju će i sami reditelji pokušati da umetnički ili teoretski opravdaju, od Žaka Kopao do Branka Gavelle. Ovakav tesni odnos teksta i režije navodi jednog od najpoznatijih savremenih francuskih teoretičara režije da konstatuje da „poštovanje teksta (u evropskom pozorištu) počinje sa rediteljem. U XIX veku se komadi retko izvode u celosti: igraju se delovi, kompilacije, kolaži, ‘krivotvorenja’. Reditelj je taj koji će konačno prići tekstu kao celini. Od tog trenutka, kritika traži od njega bespogovorno poštovanje i u to ime ga kontroliše neprekidno“¹²⁴. I eminentni francuski latinist i vrsni istoričar starorimskog teatra Florans Dipon će nedavno, u izuzetno inspirativnom teoretskom

pamfletu, optužiti režiju da je „izjednačila pozorišnu predstavu s tekstualnom praksom“¹²⁵.

Na koju režiju misle dve gore citirane autorice, kao i Aleksandra Jovićević? Upravo na KONCEPT REŽIJE izgrađen i utvrđen u pomenutom produksijskom sistemu, i opšteraširen u javnom mnjenju. Ali, ne zaboravimo, radi se o konceptu FUNKCIJE jedne profesije u tom određenom sistemu, ne o REŽIJI KAO PRAKSI, koja je postojala i pre kooptiranja u pomenuti produksijski sistem, a postoji i van njega.

Ovde se mora priznati da je „moderna režija“ kao praksa bitnim svojim delom i inicirana i ostvarivana, u poslednjoj četvrtini XIX veka, na potstrek MODERNE DRAME (Ibzen, Čehov, Strindberg, Meterlink...), ali u ime UTOPIJE NOVOG ČITANJA DRUŠTVA I SVETA¹²⁶, izgradnje kolektivnih svetonazora čije obrise konvencije drame XIX veka, drame „dobro skrojenih komada“, nisu više bile u stanju da ČITAJU. Ali već od svojih prvih idejnih premisa (manifesti Riharda Vagnera na samoj polovini XIX veka¹²⁷), potom, na prelazu u sledeći vek, manifestima Edvarda Gordona Krega, a prevashodno delatnošću, učenjem, i višesložnim uticajima Konstantina

¹²³ Dva, ideološki kontradiktorna primera: vlasti novouspostavljenog Sovjetskog saveza gustom mrežom repertoarskih pozorišta pokušavaju od 1919. da „izgrade novog čoveka“, što će, desetak godina kasnije, u staljinističkom periodu, odvesti do estetskog normativa „socijalističkog realizma“. Drugi primer je Francuska, zemља која међу poslednjim u Evropi uvodi javne dotacije pozorištu, takođe u trenutku velike političke i društvene krize, kraha „Četvrte republike“, neminovnosti gubitka kolonija i rata na jedinom ustavnom delu francuske teritorije na afričkom kontinentu, današnjem Alžиру. Tako, na samom početku „Pete republike“, povratkom na vlast generala De Gola, Andre Malra, prvi ministar kulture u francuskoj istoriji (1959), idejno koncipira sistem „domova kulture“, lanza dotiranih institucija u kojima pozorišna aktivnost, pozorišna produkcija, dominira. Ta „nova“ francuska teatarska politika se zasniva na ŠIRENJU „nacionalne“ i „svetske književne baštine“, preko „DECENTRALIZACIJE“ pozorišne delatnosti, osnivanjem i izgradnjom tih „domova kulture“ van jedinog dotadanjeg nacionalnog teatarskog centra, Pariza. I danas, u repertoaru tridesetak „Nacionalnih dramskih centara“ (u koja su, nakon Malroa kao ministra, tokom sedamdesetih i osamdesetih, pretvoreni „domovi kulture“) dominiraju klasični tekstovi, u „novom“, „aktualnom“, rediteljskom čitanju.

¹²⁴ Béatrice Picon-Vallin, tekst bez naslova, u MISE EN SCÈNE DU MONDE, Colloque international de Rennes, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005, str. 115.

¹²⁵ Florans Dipon, ARISTOTEL ILI VAMPIR ZAPADNOG POZORIŠTA, Clio, Beograd, 2011, str. 87. V. posebno celo poglavje „Druga aristotelovska revolucija: izmišljanje reditelja i predstava kao tekst – Antoan, Stanislavski i pozorišna semiologija“, str. 72-88.

¹²⁶ O utopijskom karakteru moderne drame i pozorišta pogledati zaključak do sada najtemeljnije sociološke studije o bulevarskom, komercijalnom pozorištu, XIX veka, francuskog istoričara Kristofa Šarla, „Il faut être absolument moderne“, u Christophe Charles, THÉÂTRE EN CAPITALES. NAISSANCE DE LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE À PARIS, BERLIN, LONDRES ET VIENNE, 1860-1914, Albin, Michel, Paris, 2008, str. 457-491.

¹²⁷ O Vagnerovom konceptu pozorišta značajan doprinos na srpskom jeziku daje Dragana Jeremić-Molnar, RIHARD VAGNER: KONSTRUKTOR ‘ISTINSKE’ REALNOSTI. PROJEKT REGENERACIJE KROZ BAJROJSKE SVEČANOSTI, Fabrika knjige, Beograd, 2007, 394 str.

Sergejevića Stanislavskog (navedimo samo ključne momente ovog procesa), režija stiče samosvest ne samo samostalne umetničke discipline, već teži (ili samo sanja?) da preuzme odgovornost za integritet scenskog stvaralaštva (u kojem je „tekst“ samo jedno od, mogućih, izražajnih sredstava) pa i za osmišljavanje mesta i funkcije tog stvaralaštva u društvu, inspirišući se delatnošću SCENSKIH AUTORA ANTE TEXTUALISMUM.

UPOTREBA REŽIJE u novoustrojenom produksijskom sistemu XX veka bitno ograničava, u najmanju ruku usmerava, dve navedene UMETNIČKE UTOPIJE režije (umetničko definisanje svetonazora i integritet scenskog stvaralaštva). Najpre, održavanjem dogme TEKSTA KAO BAZNOG POLAZIŠTA pozorišne predstave, njenog „smisaodavca“. Potom, težnjom da se to scensko čitanje „ugradi“ u određene IDEOLOŠKE koncepte, bili oni proklamovani i u ime „slobode umetničkog stvaralaštva“. Dodeljivanjem dotacija, državni ili lokalni organi vlasti žele da se UMETNIČKI „PRODUŽE“, te i na taj način DRUŠTVENO OSTVARE kao akteri određene kulture. Postavlja se osnovno pitanje: moguća li je „sloboda scenskog stvaralaštva“ kada je SCENSKI DOGAĐAJ, SCENSKI ČIN, prethodno, od strane nosilaca „kulturne politike“, i njenih finansijera, a preko NJIHOVIH institucija, kodiran, organizovan, sistematizovan (odlazak u pozorište kao „kulturna obaveza“ srednjeg sloja)? Jer ono što SUŠTINSKI određuje politički karakter jedne predstave je najpre produksijski sistem u kojem se ostvaruje, njegova ekonomska struktura i društvena uloga koju treba da igra ili, u dатој situaciji, igra. Ove determinante su jače od POLITIČKIH IDEJA koje emituje jedna predstava, jer je ideološki

KONTEKSTUALIZUJE¹²⁸. Zaboravlja se često jedno: evropsko pozorište nije nastalo „spontano“, iz rituala (za dokaz tvrdnje treba čitati profesora Hristića¹²⁹), već kada se neko u antičkoj Atini dosetio da od prikazivanja igara stvori instituciju – Dionizijske igre (danas bi rekli – festival). Znači, pozorišna institucija je prethodujuća pozorišnom stvaralaštву, za razliku od većine umetničkih praksi koje se mogu ostvarivati i vaninstitucionalno.

Odatle permanentni sukob u pomenutoj produksijskoj mreži između, s jedne strane, REŽIJE KAO PRAKSE i, s druge, REŽIJE KAO PROFESIJE, odnosno, REŽIJE KAO FUNKCIJE datog sistema; između režije kao OBNOVE AUTONOMNOG SCENSKOG ČINA i REŽIJE KAO INTERPRETACIJE TEKSTA. Sukob dobija otvorene premise, ali je, u osnovi, skriven iza svake režije u pominjanim institucijama. Nije slučajno da su današnji estetski reperi rediteljske i scenske umetnosti XX veka REALIZOVANI U NEZAVISNIM PRODUKCIJSKIM STRUKTURAMA (prvih deset godina MHAT-a, Grotovski, OFF-OFF-BROADWAY, Kantor, rani Wilson, Peter Štajn¹³⁰...) ili samo na papiru (Adolf Apia, Edvard Gordon Kreg, Antonen Arto), koji su kroz scenska viđenja koncipirali sam TEATARSKI ČIN, njegovo mesto i funkciju u društvu, i samim tim determinisali formu scenskog poimanja

¹²⁸ Patris Pavis u jedinici o režiji svog POJMOVNIKA TEATRA ističe: „Tekst, bilo da je u pitanju dramski tekst ili tekst predstave (Pavis pod „tekstom predstave“ podrazumeva u suštini režiju), može se razumjeti samo kroz njegovu intertekstualnost, osobito u odnosu na diskurzne i ideologijske formacije nekog razdoblja ili nekog korpusa tekstova. Riječ je o tome da se zamisli odnos dramskog teksta i teksta predstave prema DRUŠTVENOM KONTEKSTU, odnosno prema ostalim tekstovima i diskurzima čijim posredstvom neko društvo govori o zbilji“ (Pavis, op. cit, str. 321). A PRODUKCIJSKI SISTEMI jesu odraz jedne zbilje, odnosno svojim ustrojstvom nameću specifično čitanje zbilje i ustrojstvo društva.

¹²⁹ Jovan Hristić, „Šta su Grci gledali?“, u Hristić, O TAGEDIJU, op. cit, str. 25-43.

¹³⁰ Zaboravlja se da je SCHAUBÜHNE AM HALLESCHEN UFER, kasnije AM LEHNINER PLATZ, privatno pozorište, sa, ogromnim, javnim subvencijama.

sveta i njegove recepcije¹³¹. Slični prodori su tokom prošlog veka delimično ostvarivani i u institucijama POZORIŠNOG SISTEMA NACIONALNIH DRŽAVA, ili su bar pokušavani (Mejerholjd, Piskator, Bojan Stupica, Branko Gavella...), ali u njima ostaju sporadičnom pojавom, imajući za posledice žestoke sukobe i otpuštanja.

Pomenuti sukobi su posledica i strukture produkcijske organizacije ovog sistema. Ona je HIJERARHIZOVANA, navodno „iz umetničkih razloga“: na vrhu PIRAMIDE UMETNIČKIH AUTORITETA je dramski pisac (kao i u dominirajućim produkcijskim sistemima XVIII i XIX veka), koji u načelu NIJE ZAPOSLEN u institucijama ovog sistema ali jedini uživa autorska prava; ispod njega je reditelj, „rukovodilac“ umetničke transpozicije autorskog dramskog teksta; svi drugi članovi scenskog stvaralačkog kolektiva su na nižim stepenicama ove „umetničke hijerarhije“. Njen je problem što nanovo MRVI, ukoliko i ne omogućava, kolektivnost scenskog stvaralaštva, nalažeći reditelju da se nametne ne samo funkcijom već i ličnim autoritetom, harizmom. Ali on sam je, ovakovom hijerhijom, lišen jednog od osnovnih scenskih izražajnih sredstava; ne samo da mu se oduzima pravo da piše i tekst, oduzima mu se pravo da koncipira smisao, sadržaj predstave, pošto je ovaj navodno već „određen“ dramskim tekstrom. Tako je REDITELJ U PARADOKSALNOJ SITUACIJI: odgovaran je za obnovu autonomije scenskog stvaralaštva – ali ostaje samo tumač literarnog predloška; odgovoran je za harmonizaciju stvaralačkog kolektiva – koji mu je potčinjen. Ovaj PARADOKSALNI POLOŽAJ su pokušali da nadomeste, i još pokušavaju, kako sâm sistem tako i sami reditelji; sistem, dodeljujući poslednjem

„roditeljsku“ i „učiteljsku ulogu“ (kako primećuje i Aleksandra Jovićević¹³²), reditelji, težeći transformaciji u UMETNIČKOG GURUA (Gavella, Grotovski, Bruk, Vilson u mreži nemačkih pozorišta u kojoj, gotovo isključivo, deluje od osamdesetih, pogotovo nakon finansijskog kraja projekta THE CIVIL WARS, 1983-1885). Time se položaj ne menja – već kanonizuje.

Posledica je – USAMLJENOST reditelja u kolektivnom poslu. Hoću reći da režija kao uređenje kolektivnog stvaralačkog čina nije (ne bi trebalo da bude) po svojoj „prirodi“ autoritarna, ali je reditelj u dominantnom produkcijskom sistemu bio prinuđen da pribegne autoritarizmu, svestan da funkcija sâma ne samo da ne obezbeđuje njen podrazumevano funkcionisanje, već da ne garantuje suštinsko: autentičan kolektivni stvaralački rad. Tako je stvoren pravi model rediteljskog autoritarnog ponašanja koji je postao „zaštitni znak“ profesije, njen imidž, njen društveni status. Konsekvenca je i agresivni rediteljski diskurs, intimizirajući i autoritarian, na jugoslovenskom kulturnom prostoru (i ne samo u njemu) garniran, često i izuzetno kreativnom, paletom psovki i vulgarnosti svih vrsta. Reditelj njima, sa svog pijedestala, dokazuje svoje „izuzeće“ u odnosu na kolektiv (kako stvaralaca tako i gledalaca), ekstradruštveni a nadmoćni karakter. U pitanju je „profesionalna“, ali često i lična, deformacija, koja postaje uslov opstanka u „branši“¹³³. Neka vrsta „profesionalne bolesti“ funkcionera jednog sistema.

¹³² Jovićević, op. cit, II, str. 13.

¹³³ Dvojnični kakarter, s jedne strane – misli, s druge – „kočijaškog diskursa“, ponajbolje ilustraje Branko Gavella: dok su njegova razmišljanja o pozorištu (skupljena u dve uzorno pripremljene knjige, TEORIJA GLUME. OD MATERIALA DO LIČNOSTI, priredili Nikola Batušić i Marin Blažević, DVOSTRUKO LICE GOVORA, priredila Sibila Petlevski, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005) u akademском tonu, čak opterećena INTELEKTUALNIM DISKURSOM, kao reditelj-praktičar je upamćen po VULGARNO-PSOVAČKOM vokabularu (v. Milenko Misailović, „Zapis i Gavellinih proba“, u PROLOG, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, br. 48/49, 1981, str. 21-34). Takav diskurs je bio i te kako prisutan i u srpskom pozorištu (Ljubomir Draškić, pa, na svoj način, i pisac ovih redova) koji se u jugoslovenskim pozorišnim miljeima i danas prenosi kao legenda.

¹³¹ O ovome sam opširnije pisao u tekstu „Ustoličenje reditelja“, SCENA, Novi Sad, br. 4, 2009, str. 46-67, www.pozorje.org.rs/scena/scena409.pdf, posebno poglavje „Ustoličenje reditelja i njegova vladavina“, str. 61-62.

Na osnovu svega iznetog, „dramatizacije“ i „adaptacije“ vidim kao oruđe reditelja u toj borbi za osamostaljenjem ne samo režije, već SCENSKOG STVARALAČKOG ČINA. Istina, to „oruđe“ je ograničenog dometa, naime, ne dovodi u pitanje sâm pozorišni događaj, prepušta njegovu organizaciju „sistemu“, ali pokušava da scenu prepostavi dramskom tekstu, obratno od tekstocentrističke dogme. U pitanju je donekle trik, jer reditelj, „u zamenu“ za dramski tekst koji bi na scenu postavio, nudi drugi, donekle „lažni“, jer smo videli da su dramatizacije u većini slučajeva SCENSKI „SCENARIJI“. I one su HIBRIDI, scenariji u formi „dramskog teksta“!

Stoga, ono što mi se čini problematičnim u tezi o „postrediteljskom pozorištu“ (sama Jovićević dopušta da je „sintagma (...) možda još nesavršena i nedovršena“¹³⁴) je što poistovećuje dosadašnju REDITELJSKU PRAKSU sa FUNKCIJOM u koju ju je krotio jedan, još živ, produkcijski sistem JAVNIH POZORIŠTA DRŽAVE-NACIJE. A ta PRAKSA se ostvarivala i van ovog sistema, i znantno pre njegovog nastanka.

Režija – rastelovljenje i otelotvorenje celokupnosti scenskog stvaralaštva

Aleksandra Jovićević u uvodu eseja o postrediteljskom pozorištu konstataju da „uprkos mnogobrojnim naporima pozorišnih teoretičara (...) da stvore jednu opštu teoriju pozorišne režije, teško je i skoro nemoguće precizno definisati dužnost pozorišnog reditelja“¹³⁵. Jedan od razloga te „nemogućnosti“ leži u nizu krivotvorenja prirode scenskog stvaralaštva i autorstva u dosadašnjoj pozorišnoj istoriji, o čemu sam maločas govorio. Drugi je što se režija (za koju teoretičari i istoričari počinju

intenzivnije da se interesuju od sedamdesetih godina prošlog veka) često tumači PARCIJALNO: teoretičari, poput Jovićević, najčešće režiju svode na FUNKCIJU koju ima u centralnom produksijskom sektoru, dok je istoričari režije i kritičari tumače najčešće kao INDIVIDUALNU ESTETSKU GRANU, zanemarujući da se ona pravi i izražava isključivo preko KOLEKTIVA, u određenoj EKONOMSKOJ (produkcijskoj) STRUKTURI i ideološkom svetonazorskom kontekstu. Treći je razlog što se režija nikad ne materijalizuje samostalno; s jedne strane, predstava kao pozorišni čin se upisuje jedino u percepciji gledalaca, s druge, ta recepcija NIJE U STANJU DA IZ DOŽIVLJENOG IZDVJOJI režiju kao samostalno umetničko delo („pozorišna umetnost je nedeljiva“, upozorava Harold Klarmen¹³⁶). Zato režija izdvojeno postoji jedino kao DISKURS (kritičara, istoričara, teoretičara, gledalaca, samog reditelja, drugih stvaralaca predstave). Režija je, u krajnjoj liniji, od početka do kraja stvaralačkog procesa i njegovog virtuelnog ostvarenja u recepciji predstave, PRETPOSTAVKA, oko koje se okuplja stvaralačka zajednica, i koju, recepcijom, tumači gledalački kolektiv.

Da bi se otklonili dosadašnji nesporazumi u tumačenju fenomena režije, predlažem da se ona pokuša sagledavati u njenom osnovnom karakternom TROJSTVU: kao PRAKSA, kao PROFESIJA i kao UMETNOST. Svođenje režije na jedno od ovih svojstava vodi njenom oneostvarenju, jer svako pojedino svojstvo poništava to konstitutivno TROJSTVO. Režija je po svojoj pozorišnoj prirodi KOLEKTIVNA, bez obzira na funkciju i telo koje je vodi, ona je na neki način upisivanje kolektivnosti u subjekt, ili subjekta u kolektivno.

Ovakvo sagledavanje fenomena režije traži i preispitivanje njene istorije. Aleksandra Jovićević se na primer zadržava na

¹³⁴ Jovićević, op. cit, I, str. 9.

¹³⁵ Jovićević, op. cit, II, str. 9.

¹³⁶ Harold Clurman, ON DIRECTING, The Macmillan Company – New York, Collier-Macmillan Ltd. – London, 1972, str 3, šire objašnjenje tvrdnje na str. 3-7.

raširenom uverenju da „posao pozorišnog reditelja postoji tek oko sto pedeset godina“¹³⁷. Predrasuda je posledica tekstocentrične dogme, koja je najvažnije scenske stvaraoce pre njenog vaspostavljanja preimenovala u „dramske pisce“ i gurnula ispod tepiha logično pitanje: ko je postavljao na scenu „dramske tekstove“ nakon što je od XVII veka dogma izobličila koncept scenskog stvaralaštva, ili, ukoliko nije bila u pitanju ličnost, kako su ta dela postavljana?

Najnovija teorijska istraživanja,inicirana verovatno i menama savremene režije (koje tačno uočava i Jovićević), okreću se tom „sivom području“ istorije scenskog stvaralaštva. Samo dva primera: jedan italijanski teoretičar uvodi od nedavna termin PROTO REŽIJA (PROTO-REGIA)¹³⁸, a par njegovih kolega (iz Italije i Francuske) objavljaju, kod jednog pariskog izdavača, zbornik o pozoršnoj praksi „pre režije“ (AVANT LA MISE EN SCÈNE), 1650-1880¹³⁹; istraživanja obrađuju period scenskog stvralaštva od zavođenja tekstocentrističke dogme, sredinom XVII, do OBJAVLJIVANJA MODERNE REŽIJE¹⁴⁰, u poslednjem kvartalu XIX veka.

Sva ta novija istraživanja konstatuju dva fenomena ovog perioda: najpre, aktivno učešće brojnih „dramskih pisaca“ u postavljanju na scenu njihovih tekstova (Rasin, Volter, Vitorio Alfieri, Gete, Viktor Igo, Alfred de Mise, Rene-Šarl Žilber de Pikserekur, Dima-sin, Viktorijen Sardu, Žorž Fejdo...); potom, „alternativno“ pozorište ovog perioda. Naime, kodifikacija dramskog teksta i njegovo ustoličenje su gurnuti na marginu pozorišnu delatnost koja nije polazila od književnog dela: pučko i vašarsko pozorište (starobečki VOLKSSTÜCK na primer), različite vrste muzičkog (melodrama, OPERA BUFFO, burleskna opera) i plesnog teatra, feerije, pantomime, „panoramne“, izuzetno popularni žanr na londonskim scenama zvan EXTRAVAGANTZA, itd. Ukratko, „aristokracija“ literarnog pozorišta u XVII veku je potisnula najrazličitije forme POPULARNOG POZORIŠTA na marginu, kao „neumetničku zabavu“. A pozorišna istorija, zbog svoje tekstocentrističke orientacije, kao i zbog redihi „materijalnih dokaza“ ovih scenskih aktivnosti prohujalih vremena, sve ove forme zanemaruje ili obrađuje uopšteno i s određenom dozom arogancije.

Zbog čega je ova pozorišna alternativa važna za našu raspravu? Postoje neoborivi dokazi da se PREMISE REDITELJSKE PRAKSE razvijaju u njoj. Prva danas poznata upotreba termina „režija“ (MISE EN SCÈNE) potiče iz 1788, da bi već u poslednjoj deceniji tog veka ušao u širu upotrebu, i to u vezi „baleta-pantomima“, feerija i melodrama¹⁴¹. Opise dobrog broja ovih „režija“ Roksan Marten je pronašla u različitim policijskim izveštajima; policija je, pre pozorišnih teoretičara i istoričara, shvatila da scenska verzija jednog komada može znatno izmeniti značenje dramskog teksta. Stoga, već u vreme Francuske revolucije

¹³⁷ Jovićević, op. cit, II, str. 9.

¹³⁸ Franco Perrelli, LA SECONDA CREAZIONE. FONDAMENTI DELLA REGIA TEATRALE, UTET (Unione Tipografico-Editrice Torinese), Torino, 2005, str. 36-65.

¹³⁹ Mara Fazio i Pierre Frantz, LA FABRIQUE DU THÉÂTRE. AVANT LA MISE EN SCÈNE (1650-1880), Éditions Desjonquères, Paris, 2010, 437 str.

¹⁴⁰ Termin „objavljivanje režije“, uvodi u francusku pozorišnu teoriju i istoriju Bernar Dort 1967. godine, i kao takav se koristi do danas (Dort, „Condition sociologique de la mise en scène“, objavljeno u Dort, THÉÂTRE RÉEL : ESSAIS DE CRITIQUE, 1967-1970, Seuil, Paris, 1971, str. 51-66). Podrazumeva da sedamdesetih godina XIX veka režija nije nastala EX NIHILO, da je samo osvešćenje jedne dugotrajnije pozorišne prakse. Dortov temin dopunjuje nedavno jedan drugi francuski teatrorolog, Žan-Pier Sarazak, precizirajući da se radi o „ulasku režije u Modernu“, te je, kako bi odvojio režiju kraja XIX i celog XX veka od predhoduce joj PROTO-REŽIJE, naziva „modernom režijom“ (Jean-Pierre Sarrazac, „D'un nouveau paradigme du drame et de la mise en scène“, u J.-P. Sarrazac, Marco Consolini, priređivači, AVÈNEMENT DE LA MISE EN SCÈNE/CRISE DU DRAME : CONTINUITÉ-DISCONTINUITÉ, Edizioni di Pagina, Bari, 2009, str. 15-16).

¹⁴¹ Roxane Martin : „L'apparition des termes 'mise en scène' et 'metteur en scène' dans le vocabulaire dramatique français“, u Fazio/Frantz, op. cit, str. 21.

direktori pariskih pozorišta su dužni cenzuri dati na uvid ne više samo tekst već i opis predstave¹⁴². Ova revnost cenzure utiče i na prirodu dramskog teksta: dramski autori počinju da upisuju određen broj scenskih datosti u svoje dijaloge, što vodi širenju prakse DIDASKALIJA, koje su u XVIII veku još bile retkost, a pogotovo pre.

U svakom slučaju, na samom početku XIX veka razvija se svest o autohtonom scenskom značenju i scenskom iskazu, i on se naziva „režijom“. Ova AFIRMACIJA režije se mora pripisati BULEVARSKOM POZORIŠTU; u njegovim institucijama se ona prvi put pojavljuje kao priznata FUNKCIJA. I to nije slučajno i nudi još jedan prilog tezi o nastanku i razvoju režije u POPULARNOM, netekstualnom pozorištu kraja XVII i tokom XVIII veka; bulevarski teatar, naime, vrši SINTEZU klasične vizije dramskog teksta, njegove akademske kanonizovane strukture, i popularnih scenskih žanrova XVIII veka (pučkog, vašarskog, muzičkog i plesnog pozorišta, te feerija, pantomima, „panorama“, EXTRAVAGANTZI...). Neke od tih scenskih formi bulevarski teatar produžava, a neke transformiše u svoje specifične žanrove: novi vodvilj, nova melodrama, VOKSSTÜCK Rejmunda i Nastroja, itd (kanoni tih žanrova su transpozicija kanona građanskog WELNTANSHAUUNGA). Zajedničko im je da su prevashodno SCENSKE FORME, ali neprikosnoveno čvrste dramaturške strukture, koja će se vrlo brzo nametnuti kao konvencija. Ti „dobro skrojeni komadi“ nisu ništa drugo do amalgam „pravila“ klasicističke dramaturgije i pozorišnih scenskih formi koje je ova, u XVII veku proterala na sve vrste marginu (gradske, kulturne, umetničke). Pavis je u POJMOVNIKU izričit: „Dobro skrojeni komad je ishod, a vjerojatno i

(parodijski, a da toga nije svijestan) ‘kraj’ klasicističke tragedije“¹⁴³. Tako promena socijalnog sastava pozorišne publike u XIX veku (građanstvo zamenjuje aristokraciju) uzrokuje umetnički obrt: scenska umetnost se oslobađa podređenosti literarnim „pravilima“ (prilagođavajući ih i prevodeći ih na svoj specifični jezik); tekst u „bulevarском pozorištu“ je i dalje dominantan, ali poprima specifične SCENSKE forme. Ovo neminovno vodi ka afirmaciji REŽIJE; profiliše se kao PREVOD normi „dramske književnosti“ u SCENSKE.

Ovo UMEĆE se već od kraja treće decenije materijalizuje u „knjigama režije“, koje se, zajedno sa kompletним dijaložima komada, štampaju, ili u specijalizovanim časopisima ili posebno, i zahvaljujući kojima se pariske ili berlinske izvedbe tadašnjih „kasaštikova“ (KASSENSTÜTTCEN) kopiraju na drugim scenama, kako „domaćim“ tako i inostranim¹⁴⁴. U njima su opisani dekor i promene, kostimi, rezviziti po činovima, ali i igra glavnih likova od replike do replike, mizanscen, itd¹⁴⁵. Roksan Marten zaključuje da ova „režija“, nazovimo je uslovno „premodernom“, „nastaje iz neophodnosti da se predstava kontroliše (od strane organa vlasti) i da autorima garantuje

¹⁴³ Prevodilac Pavisa, Jelena Rajak, je u zagrebačkom izdanju (op. cit, str. 62) preskočila dodatak: „a da toga nije svijestan“, koji stoji u prvom izdanju francuskog originala (Messidor/Éditions sociales, Pariz, 1987, str. 290). Vezu tragedije i melodrame briljantno analizira Jovan Hristić u svojoj knjizi O TRAGEDIJU (str. 152-159).

¹⁴⁴ Na francuskom se za ova „scenska uputstva“ koriste dva termina: „livrets scéniques“ ili „livrets de mise en scène“, na nemačkom „Regiebuch“ (v. jedinicu „redateljska knjiga“, u Pavis, op. cit, str. 317).

¹⁴⁵ Referentna studija o ovim „knjigama režije“ je i danas ona Mari-Antoanet Alevi (pravog imena Akacia Viala) iz 1938, o „režiji u Francuskoj u prvoj polovini devetnaestog veka“ (Marie-Antoinette Allevy – Akacia Viala, LA MISE EN SCÈNE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE, Slatkine Reprints, Genève, 2011).

¹⁴² Martin, op. cit, str. 21-23

prava kako na komad tako i na njegovo izvođenje¹⁴⁶. Isti teatrolog podseća da francuska autorska agencija (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) već od 1863. garantuje autorima ove „režije“ pravo na tantijeme u istoj visini kao i „autorima dijalogu“¹⁴⁷.

Međutim, ovi „scenski rukovodioci“, kako ih nazivaju neki današnji istraživači, nemaju isti status, ni profesionalni ni društveni, kao potonji „moderni reditelji“. Naime, primarna funkcija ove režije je „serijska standardizacija“ izvođenja, kako primećuje Marko Konsolini¹⁴⁸, odnosno produženje i očuvanje tadašnjih scenskih konvencija. U tome je bitna razlika ove „režije“ u odnosu na „modernu“, koja, po svojoj osnovnoj utopijskoj karakteristici teži rušenju konvencija i zasniva se na LIČNOJ INTERPRETACIJI. Dok je devetnaestovekovna režija usavršavala scenske konvencije svoje epohe, dvadesetovekovna pokušava da uprizori svetonazole, da subjektivizuje scensko viđenje. Na profesionalnom planu, pomenuti „scenski rukovodioci“ su najčešće zaposlenici pozorišta, posebno ukoliko samo prenose već zapisanu „knjigu režije“, sa godišnjim primanjima ravnim „najjeftinijim glumcima“, dvostruko manjim od zvezda, skoro trostruko manjim od upravnika tadašnjih pozorišta¹⁴⁹. Ali profesija opstaje do kraja XIX veka, posebno u komercijalnim (privatnim) pozorištima Beča, Berlina, Londona i Pariza (u istoriji najčešće nazivanim „bulevarskim“).

Znači, ukoliko se REŽIJA KAO UMETNOST konstituiše (upravo u opreci prema komercijalnom teatru) u osvit XX veka, a kao FUNKCIJA JAVNIH POZORIŠNIH INSTITUCIJA DRŽAVA-NACIJA od 1919, ona kao PRAKSA postoji od ranije.

Može li se kao vreme nastanka uzeti prvi pomen termina, znači kraj XVIII veka? Za tako što, osim tog podatka, nemamo argumenata. Zato se usuđujem da postavim hipotezu da je nastanak režije kao prakse vezan za ustoličenje tekstocentrizma, za IZDVAJANJE DRAMSKOG TEKSTA IZ KORPUSA POZORIŠNOG DOGAĐAJA i, možda samo načelno, udaljavanje „dramskog pisca“ od scene i scenskog čina, znači, šezdesetih godina XVII veka. Jer, ukoliko je dokazano da su i termin i praksa režije zabeleženi osamdesetih godina XVIII, lako bi se moglo prepostaviti da je za konstituisanje te prakse i njeno spoznavanje bilo potrebno 120 godina (koliko otprilike i za afirmaciju, profesionalizaciju i kodificiranje „moderne režije“, od sredine XIX do sedamdesetih godina XX veka). Tim pre, što je ta „proto-režija“ razvijana u „sivoj zoni“ pozorišne delatnosti, popularnom pozorištu, koje je malo ko želeo da uzme za ozbiljno, jer je, priznatom, pozorišnom pojmu dat kako aristokratski tako i akademski oreol. Moja hipoteza sledi logiku da je RASCEP scenskog stvaralaštva, izvršen profesionalizacijom „dramskog pisca“ i izmeštanjem jednog od izražajnih sredstava scene, govora, u književnost, doveo do USITNJAVANJA jedinstvenog čina scenskog stvaranja i do separatne profesionalizacije „udruženog scenskog rada“ (izvinite za ovaj termin).

Ukoliko je režija proizvod svojevrsnog RASTELOVLJAVANJA scenskog stvaralaštva, može li se kao termin upotrebljavati i za prethodnu scensku praksu u evropskom pozorištu, od Antike do (francuskog) klasicizma? Gotovo je izvesno da ne. Jer je u tom prethodnom periodu celokupnost scenskih izražajnih

¹⁴⁶ R. Martin, op. cit, str. 25.

¹⁴⁷ R. Martin, op. cit, str. 24-25.

¹⁴⁸ Marco Consolini, „D'Antoine à Durec : amateursme révolutionnaire et professionnalisme impuissant“, u J.-P. Sarrazac, Marco Consolini, op. cit, str. 227.

¹⁴⁹ Roberto Alonge : „Le charme irrésistible du brutal militarisme allemand“, in Sarrazac/Consolini, op. cit, str. 7.

sredstava poštovana, bar nemamo dokaza da nije. Kako su ona bila određivana i uravnotežavana, teško da možemo ikad u potpunosti dokučiti. Sigurno je da prema tom, dugom, periodu savremena i buduća pozorišna istorija i teorija moraju uspostaviti NOVI ODNOŠ, neopterećen podelom teatra na literaturu i scenu. On bi mogao pomoći u većem spoznavanju materijalnosti scenskih umetnosti tog prethodnog perioda i njihove stvaralačke prirode, i boljem poimanju autentično popularnih scenskih igara.

U jednom je Aleksandra Jovićević sigurno u pravu. Možda smo pred novim definisanjem, praksom, pozorišnog stvaralaštva. Funkcija režije se sigurno radikalno transformiše. Nisam međutim siguran da se radi o absolutnoj novini u istoriji scenskog stvaralaštva. Jedan primer: Jovićević ističe da u postrediteljskoj praksi „**PROCES STVARANJA POZORIŠTA POSTAJE PROCES TRAGANJA ZA TEKSTOM** i, možda preciznije rečeno, **STVARANJA TEKSTA PREDSTAVE**, a ne interpretacija nekog teksta. Tekst, naravno, može da bude, u mnogim sličajevima, takozvani tekst predstave (kako su ga definisali Šekner i Marko de Marinis), koji takođe može da bude konačni proizvod, zabeležen tek nakon premijere predstave, ili može da bude bilo koji drugi tekst, uključujući i tradicionalni pozorišni komad“¹⁵⁰.

Pitanje je sledeće: možemo li prepostaviti da su na sličan način **PREDSTAVE** stvarali i Sofokle i Šekspir i Molijer, znači scenski stvaraoci koji su predhodili „izumu“ dramskog teksta u XVII veka? Mi nemamo dokaza da bismo pozitivno odgovorili na ovo pitanje, ali nemamo nimalo dokaza ni za negativan odgovor. Može se lako prepostaviti da se u pominjanom

periodu, znači tokom šesnaest vekova, od V pre naše ere do famoznog XVII, u većem njegovom delu bez postojanja štampanog teksta, u stvaranje predstave ulazilo slično današnjoj „postrediteljskoj praksi“, kako je Jovićević naziva. Uz to, dokaza imamo, da su predstave tog izuzetno dugog perioda istorije evropskog pozorišta, koja je naknadno **PREINAČENA**, pravljene i prerađom postojećih „pozorišnih komada“ ali, još češće, na osnovu bilo kog drugog teksta (videli smo: usmeno prenošene legende, istorijske hronike, biografije, itd). U tu svrhu, lako se može prepostaviti da su predstave nastajale i kao „radionice otvorenog tipa, ambijentalno pozorište, improvizacije...“, kako Jovićević karakteriše „postrežiju“ (da su Molijer ili Fejdo radili na principu improvizacija znamo zasigurno).

Zato lično ne bih govorio o „postrediteljskom pozorištu“, pre o „postliterarnom“, o povratku na pozorišnu praksu pre, veštačke, podele scenskog stvaralaštva na „tekst“ i njegovo uprizorenje, o obnovi jedinstva stvaralačkog procesa koji vodi pozorišnom činu. Ta predstojeća „obnova“ podrazumeva konstituciju **INTEGRALNOG SCENSKOG PISMA**. „Dramatizacije“ i „adaptacije“ bi u njoj, kao praksa vezana prevashodno za kontekst XX veka u delu evropskog pozorišnog prostora (onom u kojem je dominirala produkcijska mreža dotiranih repertoarskih pozorišta), mogle kao fenomen da se izgube, odnosno da dominantnom praksom postane ono što su „dramatizacije“ **PRIKRIVENO** pokušavale da budu, **POZORIŠNI SCENARIJI**. Da bi se ovakva umetnička projekcija ostvarila nužna je promena još vladajućeg produkcijskog sistema. Jer, obnova **INTEGRALNOG SCENSKOG PISMA** može ostati efemerni, elitističko festivalski produkt ukoliko ne inicira novu socijalnu funkciju tog **PISMA**, odnosno drugačije mesto pozorišta u društvu. A ono se ne može ostvariti bez novog produkcijskog sistema, bez nove teatarske ekonomije. Dvadesetovekovna je

¹⁵⁰ Jovićević, op. cit, II, str 18, kurziv A.J.

na izdisaju, i svojom agonijom patvori svaki umetnički napor, i u njoj i paralelan njoj. Kao što su, u njoj, „dramatizacije“ i „adaptacije“ bili „trojanski konji“ autonomne scenske umetničke samosvesti, tako i današnji pokušaji obnove SCENSKOG PISMA mogu ostati samo „estetizantni zaklon“, samozadovoljavajuća prolazna moda, utopistički luping umetničke elite.

Da nova pozorišna praksa (još marginalna, tj. elitistička) poseduje snagu promene, svedoči i ovaj lep i uznesen zaključak eseja Aleksandre Jovićević:

„U savremenim izvođačkim praksama reditelj dovodi u pitanje celokupnu sliku stvarnosti i umetnosti, kao i njihovog dosadašnjeg odnosa, postajući neka vrsta hrabrog istraživača, koji tokom nastanka izvedbe ili predstave prati reakcije gledalaca, koji neprestano dovodi u pitanje njegove sposobnosti, dok on uokviruje priču pred publikom primenjujući nov način izražavanja. Efekat koji će taj novi način izražavanja imati ne može da se predviđi, on vodi u novu ‘intelektualnu avanturu’. On zahteva gledaoce koji su aktivni kao tumači, koji pokušavaju da osmisle sopstveni prevod kako bi priču prilagodili sebi i kako bi prepoznali sopstvenu priču“¹⁵¹.

Da bismo shvatili težinu i značaj ovakve obnove, moramo odgovoriti na nekoliko pitanja: nisu li dovodili „u pitanje celokupnu sliku stvarnosti i umetnosti“ i Eshil i Šekspir; nisu li i oni, pošto su bili prisutni na sceni, pratili „tokom nastanka izvedbe ili predstave (...) reakcije gledalaca“ i uskladivali igru u skladu sa njima? Kad je Molijer u pitanju, imamo za to dokaza (videti IMPROVIZACIJE U VERSAJU, autobiografski

komad jednog pozorišnika). Kad je u pitanju „zahtev“ da gledaoci budu „aktivni kao tumači, koji pokušavaju da osmisle sopstveni prevod kako bi priču prilagodili sebi i kako bi prepoznali sopstvenu priču“, pa to je san svakog scenskog stvaraoca, svih epoha, ili bi bar trebalo da bude! Jedina razlika između dosadašnjih i ovih „savremene izvođačke prakse“ je što su prvi to, verovatno, radili INTUITIVNO, dok drugi, kako možda sugerise Aleksandra Jovićević, konceptualno. Samosvest „savremenih izvođačkih praksi“ zavisi i od njihove sposobnosti da odrede svoje mesto u istoriji pozorišta.

¹⁵¹ Jovićević, op. cit, II, str. 26.

Rečnik drame i pozorišta

AJANT

(grčki: Αἴας, gen. Αἴαντος), takođe poznat i kao **Aias** ili **Ajaks**;

a) mitski grčki junak, sin Telamona i Peribeje, te kralj Salamine. Smatra se jednim od najvećih ako ne i najvećim grčkim herojem. Da bi ga se razlikovalo od Ajanta, sina Oilejevog, naziva se „Telamonijski Ajant“, „Veliki Ajant“ ili „Ajant Veliki“. U etrurskoj mitologiji je poznat kao AIVAS TLAMUNUS.

b) jedan od najznačajnijih likova ILIJADE: Homer ga naziva „ahejski zaklon“; protagonista dvaju dvoboja sa Hektorom (oba se završavaju, takoreći, bez pobednika).

c) protagonist istoimene Sofoklove tragedije (najstarije od sačuvanih), nastale pre 442. godine p. n. e. AJANT je (po jednostavnosti strukture) najsličniji većini Eshilovih tragedija. Predistorija tragičkog sukoba je u sledećem: nakon Ahilove smrti (pod Trojom), Ajant se, kao najproslavljeniji živi grčki ratnik,

nadao da će njemu pripasti Ahilovo oružje, no – presudom ahejskih vođa ono biva dodeljeno Odiseju. Razgnevљен, povređen u svom osećaju časti, Ajant odlučuje da ubije grčke vođe Agamemnona i Menelaja, ali mu boginja Atina (Odisejeva zaštitnica) pomuti razum, te on umesto toga pokolje stado ovaca. Uvodni prizor komada prikazuje Ajanta kako sedi u šatoru, još pomućenog uma, uveren da je trijumfovao nad svojim dušmanima. Sledi susret Atine sa Odisejem u kojem Sofokle pokazuje, kroz preziv i rugalački stav boginje prema Ajantu, da bogovi (kao zastupnici Nužnosti, ANANKE) deluju dvostrisano, često okrutno, sprovodeći nad smrtnicima „božansku didaktiku“ (Jan Kot). Da junaku ne pristaje nerazumno nastojanje da „dokuči tajne delanja bogova“ (Albin Leski) pokazuje i čitav tok Ajantove agonije: lišen (po sopstvenom stavu i vladajućem kodeksu) junačke časti, a nevoljan da se pokori nepravdi, Sofoklov junak nužno pronalazi jedini izlaz u samoubistvu. S jedne strane, prekomernost Ajantovog htenja, koja u odnosu na božansku Nužnost predstavlja vrstu obesti (HÚBRIS), jeste u toj meri strasna i istovremeno neosvećena, da kod ovog junaka, u krajnjoj liniji, „granica između vrline i tvrdoglavosti

postaje veoma tanka“ (Ekard Lefevr). S druge strane, junakova spoznaja da ne samo da ne može herojski živeti, već da ne može čak ni herojski umreti, kao i činjenica da on postaje figura koju Atina, bez obzira na sve poruge, „tretira kao sebi ravnog“ (Bernard Noks), opravdavaju Kotov zaključak da je protagonist AJANTA „prvi moderni junak grčke tragedije“. Postoje među modernim tumačima i angažovanija čitanja, tako da Čarls Sigal iznosi tvrdnju kako naglašen kontrast između glavnih likova (Ajanta i Odiseja) predstavlja politički stav: „Odisej otelovljuje elastičnost, oslanjanje na ubedljivanje, raspravu i zdrav razum – kao preduslove atinske demokratije. Ajant upućuje na stariji aristokratski ideal, hvaljen i slavljen, ali već zastareo u Atini sredinom petog veka pre naše ere.“

„aktanata“, nasuprot „površinskoj“ strukturi naracije („akteri“). Aktanti su za njega „ekstrapolacije jedne sintaksičke strukture“, to jest, kako kaže Patris Pavis, „neantropomorfni i nefigurativni entiteti“. Na primer: Eros, mir, politička moć. Gremasov model se sastoji od šest aktancijalnih funkcija (kućica), svrstanih u tri para:

pošiljalac (adresant) → objekat → primalac (adresat)
↑
pomoćnik → subjekat → protivnik

Osovina „pošiljalac-primalac“, prema Gremasu, kontroliše vrednosti (ideologiju), otud se naziva osovinom saznanja i/ili moći, dok se osovina „subjekat-objekat“, koja pokazuje traganje junaka, naziva „osovinom želje“; najzad, osovina „pomoćnik-protivnik“ pomaže ili ometa komunikaciju.

An Ibersfeld, u knjizi ČITANJE POZORIŠTA (LIRE LE THÉÂTRE, 1977) primenjuje Gremasov model na dramu i pozorište, ali pritom unosi važnu izmenu, zamjenjujući mesta termina na osovini „subjekat – objekat“:

A1 (adresant) → S (subjekat) → A2 (adresat)
↓
P (pomoćnik) → O (objekat) → Pr (protivnik)

Objekat postaje prvenstveno funkcija odnosa pomoćnika i protivnika, dok subjekat postaje zavisan od relacije adresanta i adresata. An Ibersfeld obrazlaže ovaku postavku najpre tvrdnjom da par „pomoćnik–protivnik“ treba usmeriti najpre ka objektu, „budući da se subjekat stvara oko objekta.“ Drugo, bez obzira što je svesna kako „adresant, pa čak i adresat, u krajnjem slučaju pomoćnik ili protivnik, mogu biti apstraktni“, dok je „subjekat uvek živo biće“, Ibersfeldova odbacuje samostalnost funkcije subjekta. Pošto subjekat

AKTANT / AKTANCIJALNI MODEL

(fr: ACTANT; nem: AKTANT)

Dramske teorije oduvek su težile da, polazeći od sučeljavanja junaka i njegovih protivnika, stvore univerzalni model dramskog sukoba. Najambiciozniji moderni poduhvat takve vrste je „aktancijalni model“ An Ibersfeld, inspirisan najpre tezama ruskog lingviste Vladimira Propa o funkcijama u bajki (MORFOLOGIJA BAJKE, 1928), a razvijen pod uticajem studija francuskog semiotičara (litvanskog porekla) Algirdasa Gremasa (Algirdas Julien Greimas, 1917-1992). U analizi književnih, prvenstveno proznih dela, Gremas iznosi pretpostavku o postojanju (između ostalog) „dubinske“ (diskurzivne) strukture, na kojoj deluje ograničen broj nepromenljivih funkcija ili

deluje na podsticaj adresanta (često apstraktnog načela, ili neke vrednosti), a to delovanje je usredsređeno na objekat, Ibersfeldova logično dolazi do zaključka kako „ne postoji autonomni subjekat teksta, već osa SUBJEKAT-OBJEKAT“. S jedne strane, subjekat je „ono ili onaj oko čije se želje organizuje radnja“; s druge, pak, završna i temeljna formula dramskog sukoba glasi: „A1 hoće da (S želi O) u korist A2“, to jest – PO NALOGU ADRESANTA, SUBJEKAT TEŽI DA ZADOBije OBJEKAT U KORIST ADRESATA. Treba napomenuti da, slično Gremasu, An Ibersfeld definiše – na nivou „površinske“ (diskurzivne) strukture teksta – AKTERA, kao „partikularizaciju jednog aktanta“ (na primer: „aktant-pomoćnik“ je u FEDRI specifikovan u vidu „aktera-dadilje“).

Aktancijalni model An Ibersfeld je koristan prvenstveno zato što „osvetljava problem dramske situacije, dinamiku situacije i lika“ (Pavis) na nivou dramskog teksta, ali i kao „neophodna analiza kod svakog postavljanja na scenu, koje teži da razjasni fizičke odnose i konfiguraciju likova.“ Međutim, takve prednosti ovaj model omogućava pretežno pri tumačenju KANONIZOVANIH ILI MOTIVACIJSKI JEDNOSTAVNIJIH ŽANROVA i/ili vrsta (vodvilj, melodrama). Naime, pošto izričito nastoji da redukuje ili potpuno isključi pojam subjekta kao osnovu identiteta, to jest „nesvodljivo jezgro antropomorfnog predstavljanja“ (Fredrik Dzejmson), dok, s druge strane, kao krajnji izvor motivacije („adresant“) uvodi apstraktno načelo ili metafizičku silu (Grad, Eros), pristup An Ibersfeld ne uspeva da postane adekvatno sredstvo za analizu dramskih žanrova složenije motivacije – recimo, Šekspirovih tragedija. Evo primera: objašnjavajući proces (mogućnost) preobražaja „pomoćnika“ u „protivnika“ na primeru KRALJA LIRA, ona kaže da dve starije kćeri od Lirovih pomoćnika postaju njegovi protivnici, ali da „promena njihove aktancijalne uloge nije prouzrokovana PROMENOM NJIHOVE VOLJE već

složenošću situacije samog Lira.“ Međutim, lišena bilo kakve dodatne argumentacije, ova tvrdnja o „složenosti situacije“ ostaje apstraktna fraza. Naime – nezavisno od problema ISTOVREMENOG POSTOJANJA „pomoćničke“ i „protivničke“ težnje kod Regane i Gonereile – ključni pokretač i poprište sukoba jeste upravo Lirova UNUTRAŠNJA BORBA, NJEGOV SUKOB SA SAMOM SOBOM: od povređene sujetne i gneva, junakova putanja kroz ludilo, prema pomirenju, spoznaji, ali i smrti. No, pošto je Ibersfeldova odbacila UPRAVO FENOMEN SUBJEKTA KAO KLJUČNI IZVOR „STRELICE ŽELJE“, dubinski sloj drama poput KRALJA LIRA ostaje njenoj analizi nedostupan.

ANTIGONA

(grčki: Αντιγόνη: „ona koja je protiv materinstva“ ili „protiv rađanja“)

a) Prema mitskom predanju, starija kćerka Edipa, kralja Tebe, potekla – zajedno sa mlađom sestrom Ismenom i braćom blizancima Eteoklom i Polinikom – iz Edipovog incestuzognog braka sa majkom Jokastom; nastojeći da nakon sukoba u kojoj ginu obojica njene braće – Eteokle i Polnik – na dostojan način sahrani Polinika koji je proglašen za izdajnika Tebe, Antigona biva, zbog kršenja naredbe novog vladara Kreonta, osuđena da je živu sahrane; međutim, ona se ubija pre izvršenja presude, a njen verenik Hemon, Kreontov sin, koji nije uspeo da od oca izmoli njenom pomilovanje, ubija se na njenom grobu.

Antogona pred Kreontom,
detalj sa grčke vase



Po najstarijoj verziji mita, Polinikova sahrana se zbiva još tokom Edipove vladavine Tebom, a pre njegove ženidbe sa Jokastom. U drugoj, Higinusovoj verziji mita – koja je, pak, najverovatnije zasnovana na izgubljenoj Euripidovoj tragediji koja nosi Antigonino ime – junakinja uspeva da izbegne (Kreonotovu) kaznu, te, živeći skrivena u pastirskoj kolibi, rađa Hemonu sina Meona; međutim, postavši punoletan, Meon odlazi u Tebu da uzme učešće na jednom takmičenju i biva po karakterističnom belegu otkriven, što dovodi i do otkrića da je Antigona preživela. Uprkos molbama poluboga Herakla, Kreont odbija da povuče svoju kaznu, te Hemon u očajanju ubija Antigonu, a potom i sebe.

b) Junakinja istoimene Sofoklove tragedije (442. p. n. e.), za koju je kao potka upotrebljena pomenuta, osnovna verzija mitske

povesti; ANTIGONA je delo koje se i danas smatra za jednu od najznačajnijih i najuticajnijih tvorevina u istoriji evropske drame. Od kraja osamnaestog do prvih godina dvadesetog veka, kod brojnih evropskih pesnika i filozofa – od Šelinga, Hegela i Kjerkegora, do Šelija, Getea, Helderlina, Bajrona i Hebela – bilo je široko ukorenjeno uverenje da je Sofoklova ANTIGONA „ne samo najizvrsnija grčka tragedija, već i umetničko delo koje je bliže savršenstvu od bilo kog drugog koje je stvorio ljudski duh“ (Džordž Stajner). Tek nakon 1905, posle objavljivanja Frojdovih spisa TUMAČENJE SNOVA i TRI OGLEDI O TEORIJI SEKSUALNOSTI, u kritički fokus teatarskih stvaralača i teoretičara dospeva Sofoklovo drugo remek-delо, CAR EDIP.

Radnja Sofoklove ANTIGONE započinje u trenutku kada je Kreont, nakon neuspešne opsade Tebe i smrti Eteokla i

Polinika u međusobnom dvoboju, zabranio da Polinikovo telo bude pokopano (što u helenskom sistemu verovanja znači onemogućavanje njegove duše da nađe pokoj). Svoju odluku da bratovljeve posmrtnе ostatke ipak sahrani i tako prekrši ne samo vladarevu odluku, već i zakone polisa, Antigona obrazlaže privrženošću „nepisanim zakonima“, to jest zahtevu porodičnih, podzemnih božanstava (nasuprot Kreontu koji se poziva na zvaničnu, „olimpijsku“ religiju grada-države). Junakinja, dakle, za svoj prestup nalazi opravdanje najpre u nesaglasnosti dvaju religijskih zakona, porodičnog i opštег. Osuđujući Antigonu zbog njenog postupka na smrt i istrajavajući u toj odluci (uprkos opomenama hora kao „glasa zdravog razuma“ i molbama svog sina Hemona) Kreont se od zastupnika opšteg interesa i „državnog razloga“ postepeno preobražava u nosioca autokratije i samovolje. Antigonu, pak, pokreće ljubav prema bratu, ali za Sofokla je ta ljubav samo temelj načelnog junakinjinog čovekoljublja: „Za ljubav, ne za mržnju, ja sam stvorena“. U krajnjoj instanci, junakinjina odluka da oda počast bratovljevim posmrtnim ostacima pokazuje težnju da se afirmiše načelo ličnog izbora, AUTONOMNOST PROBUĐENE INDIVIDUALNOSTI: „Da, priznajem, taj čin je moj,/Ne poričem.“ Takva karakterizacija junakinje efektno je već pripremljena na širem planu, posredstvom čuvene PRVE STAJAĆE PESME HORA, u kojoj Sofokle ukazuje na bogatstvo čovekovih mogućnosti: „Pun je svet al' ništa/ od čoveka silnije nije.“ Karakterišući Antigonu snažnim uverenjem, ali i bogatom, suptilnom emocionalnošću koja zna za trenutke strepnje, nadanja i kolebanja, Sofokle predočava individualno celovitu tragičku junakinju, čiji lik „postaje ljudski uverljiv, kao što i veličina njene žrtve postaje razumljiva“ (Albin Leski).

Kreontova obest (**HUBRIS**), zbog koje na kraju biva primerno kažnjen (samoubistvo sina Hemona, a potom i njegove majke,

Kreontove supruge) proizilazi, dakle, iz zaslepljenog uverenja u sopstvenu nepogrešivost (kao tumača zakona), koje dovodi do „tiranijskog bogohuljenja ili greha kojim samovolja postaje zakon“ (Hegel). Što se tiče Antigone, pošto se njeno delanje, s jedne strane, zasniva pretežno na emocijama, tačnije sestrinskoj ljubavi, ili **PHILIA** (φιλία), a s druge strane biva osnaženo elementom koji Hegel precizno karakteriše kao „'bogohuljenje ili greh znanja' (FREVEL DES WISSENS)“, i njena individualna težnja prelazi u krajnost, postajući tragička greška. Žrtvujući i život kako bi sahranila brata, junakinja se, zbog odavanja pošte „svetu mrtvih“, odriče ne samo braka s Hemonom, nego i uloge žene kao nastavljača vrste – odbacujući „sile života i preporoda“, što sugerise i njena sopstvena izjava nakon Kreontovog izricanja osude: „Ja, pobožna, osvanuh, evo, bezbožna.“ Pokazavši kategorički tragički sukob između „sveta zakona“ (ljudskog) i „sveta ljubavi“ (božanskog), Sofokle je u ovoj tragediji uobičio (uz junaka CARA EDIPA) prvi prototip tragičkog lika koji poseduje bitne crte individualnosti, figuru koja, kroz nepokolebljivu borbu sa sudbinskim okolnostima ali i sopstvenim unutrašnjim ograničenjima, predočava čovekove suštinske mogućnosti i ograničenja. Bez obzira na premeštanje Sofoklove tragedije o Edipu u prvi plan kritičkog i pozorišnog interesa, ANTIGONA je i u dvadesetom veku inspirisala nekoliko značajnih dramskih ostvarenja zasnovanih na istom motivu. Reč je, pre svega, o ironično-apsurdnoj ANTIGONI Žana Anuja (1944), u kojoj dileme protagonista aludiraju na situaciju nacističke okupacije; zatim, tu je SOFOKLOVA ANTIGONA (DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES, 1948) Bertolta Brehta, drama koja motiv „kuge u Tebi“ upotrebljava kao ključ moralnog kraha Hitlerove Nemačke; najzad, među novijim čitanjima se izdvaja drama južnoafričkog pisca Atola Fugarda OSTRVO (THE ISLAND, 1973), u kojoj dvojica zatvorenika, uvežbavajući Sofoklov komad za izvođenje, spoznaju sličnosti i razlike između literature i sopstvenih sodbina.

ANUJ, Žan

Jean Marie Lucien Pierre Anouilh (1910, Bordo – 1987, Lozana) – Jedan od najznačajnijih francuskih dramatičara XX veka. Iako njegov dramski opus pokriva raspon od naturalističkih drama do apsurdističkih farsi, najpoznatiji je po komadu ANTIGONA (1943), autentičnoj i provokativnoj adaptaciji Sofoklovog uzora, uobličenoj kao politička parabola i ovlaš prikiven napad na kolaboracionističku vladu maršala Petena (praizvođenje 6. februara 1944. u Parizu). Svrstavši se nakon Drugog svetskog rata u najplodnije francuske autore, Anuj se dosledno, kroz različite dramske žanrove, najčešće bavi pitanjima očuvanja integriteta pojedinca u svetu moralne dezorientacije. Pozorišnu karijeru počinje tridesetih godina, kao sekretar čuvenog glumca i reditelja Luja Žuvea u Comédie des Champs-Elysées. Kao dramatičar se inspiriše komadima Žana Žirodua, a prve pozorišne projekte ostvaruje u saradnji sa čuvenim rediteljem Oreljenom Linje-Poom, „ikonom“ simbolizma i avangarde. Nakon okretanja od naturalističkog prosedea ka „lakšim“ žanrovima, postiže zapaženije uspehe sa delima KARNEVAL LOPOVA (LE BAL DES VOEURS, 1938) i UPAMĆENO VREME (Léocadia, 1940); to su komedije prožete fantazijom u kojima je težište na bremenu ambijenta i prošlosti, „ali i na junaku koji stremi srećnjem i slobodnjem životu“ (Marvin Karlson). ANTIGONA predstavlja raskršće u Anujevom opusu – u pogledu usložnjavanja metoda (radnja je ironično osvetljena komentarom, okvirom „igre u igri“), ali i žanrovske elemenata (ironija i angažman su u dinamičnoj ravnoteži). Anuj se (nakon rata) povodom ovog komada često suočavao sa ideološkim optužbama: da je, pružajući (doduše, u pojedinim trenucima) podjednaku važnost razlozima Antigone i Kreonta, izjednačio idealističke stavove članova Pokreta otpora sa pragmatizmom kolaboracionista. No ANTIGONA nije delo koje



se može svesti na ideološke formule, već, kako lucidno ocenjuje Rejmond Vilijems, „neizbežna borba ‘onih koji kažu DA’ i ‘onih koji kažu NE’“. U posleratnom razdoblju Anujevi komadi, na tragu ANTIGONE, ali i pod uticajem Sartra i Kamija, poprimaju mračnije i okrutnije tonove: među značajnijim su MEDEJA (1953), ili ŠEVA (L'ALOUETTE, 1952), verzija priče o Jovanki Orleanki. Na drugoj strani, uočljivo je autorovo okretanje mitskim, klasičnim ili istorijskim povodima, a najatraktivniji među ovim poslednjim je BEKET (1959), drama o sukobu istorijske figure Tomasa Beketa, kenterberijskog arhiepiskopa sa Henrijem Drugim i njegovoj mučeničkoj smrti (istu temu je obradio i Tomas Sterns Eliot u drami UBISTVO U KATEDRALI iz 1935). Anujev komad je doživeo izvođenje u brodvejskom Sent Džejsms pozorištu 1960, sa Lorensom Olivijecom i Entonijem Kvinom, a 1964. je Piter Glenvil snimio film u kojem uloge tumače Ričard Barton (Beket) i Piter O' Tul. Od važnijih Anujevih dela treba još pomenuti „vedre igre“ KOLOMBA (1951) i ŽENSKI ORKESTAR (L'ORCHESTRE, 1962).

M

EDUCIN



M. Krleža, *Gospoda Glembajevi*,
režija Egon Savin,
Srpsko narodno pozorište