



COBISS

godina
četvrta
1958
čenzo 20

polja

34

jovan putnik

aristotel i savremena dramaturgija

Covećanstvo, tokom istorije, ponavlja u razvijenjem, nadgradenom obliku izvesne misli, koje uvek i na ponovo nalaze svoju primenu u životu. One su sasvim sigurno deo pozitivnog ljudskog iskustva. A zbog toga što vekovima traju, čini se da su sushinske, do te mere vezane za stvarnu jezgru života; da ostanju nepromjenjivi i (nožda) ne-promjenjivi deo ljudskog iskustva. Takođe sudbinu imaju izvesne ideje i misao fiksacije Aristotelove (384–322 g. pre n. e.). U mnoštvu i danas važeći stavova filozofa iz Stagire, među kojima su svakako najznačajniji zakoni formalne logike (sto ih je Aristotel formulisao u svom *Organonu* (ili zakoni dejstva čulnih aparatih) njegovog dela *Peripsite*, u stvari prva sistematska psihologija) izvesni stavovi Aristotelove estetike isto tako važe i izgleda nam, čak su vrlo aktuelni po objašnjenju izvesnih osnovnih problema savremene dramaturgije.

Istine se istorički prevazilaze u ideji, imaju svoj istorički kontinuitet. Ideje se nadgraduju, uvek u novim uslovima, bilo da ih materijalna istorija sveta dalje razvija ili poriče. Istine su razrešenja protivrednosti, jer se uključuju u praksi kojom se i proveravaju. Ideje uvek otvaraju nove profivnosti, zbog toga su one uvel mogućnost dodeljenja do novih istina. Svaka istina nosi u sebi ključ nove ideje, pa je time istorički kontinuitet ljudske misli obezbeden.

Razume se, suditi o aktuelnosti i vrednosti estetičkih ideja, daleko je složenije i nesigurnije, nego kad je recimo u pitanju logika, psihologija ili meteorologija. Umetnosti su najboljniji proces ljudskog duha i savremenički je uvek zatvoreni mirila i ukusa svoga vremena. Ali vremena, zahvaljujući njima Renato, spanski filozof arapskog porekla Ibn-Rošd Averoes (živeo i delovao u Kordovi, 1126–1198 g.) smatra se, čak i danas, za jednog od najboljih komentatora Aristotelovih spisa. Ti njegovi komentari imali su snažno dejstvo na čitavu noviju evropsku misao toga vremena, zahvaljujući njima Renato, ali i uvek shvatila filozofiju

važe za problematiku njegovog vremena, onda savremenički ima osnova da i o tim stavovima rasuduje iz jedne istorijske retrospektive, iako osvetljavanje prošlog nije ništa manje lišeno opasnosti nego predviđanje budućeg.

1

Dugo je trajala borba mišljenja oko principa Aristotelove estetike, izložene u njegovim delima *Poetika* i *Retorika*. Smatralo se da je ove principi prevazišla Renesansa, poslušavši i Aristotelove opštite filozofske stavove u korist Platona. Pemaestri vek b'io vreme najstrujnijih borbi za i protiv aristotelizma. Akademija platoniana u Firenci, na čelu sa ubedljim i oduseljivim platonovcem filozofom Petronom, nužno se bavila i pitajnjima estetike, upravo u vreme kada je novija evropska umetnost bila u izvanredno snažnom usponu. Filozof Besarion u svom traktatu *De natura et arte* pokušao je ponovo da uspostavi idealizam Platonočkih stavova, ali je učinio na vlast opor aristotelovca tega vremena. Georija Trapezuntskog, koji je nizom spisa (medu kojima je najznačajniji *Utrum natura consilio agat*) dokazivao ispravnost Aristotelova realizma. Ipak, ne sa mnogo uspeha, u tom trenutku, jer su ideje obnove platonovskog *helenizma* bile obuhvatile većinu renesansnih duhova. Međutim, Aristotelova stavovi su izvozivali ponovnu pobedu tek krajem tog stoljeća, preko avenio. Španski filozof arapskog porekla Ibn-Rošd Averoes (živeo i delovao u Kordovi, 1126–1198 g.) smatra se, čak i danas, za jednog od najboljih komentatora Aristotelovih spisa. Ti njegovi komentari imali su snažno dejstvo na čitavu noviju evropsku misao toga vremena, zahvaljujući njima Renato, ali i uvek shvatila filozofiju

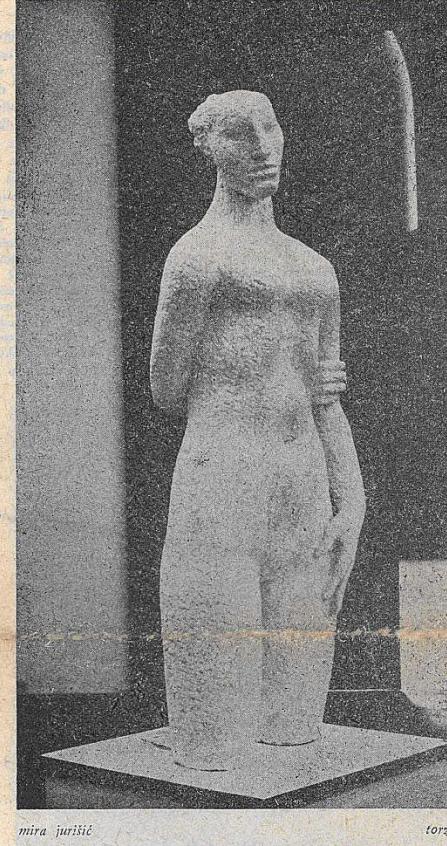
realizma da joj je dejstvo bilo svedeno

na prikazivanje esencije ljudskih odnosa. Na taj način, ono što je u njenim prikazima bilo verovatno, sto je bio život, cenzor nije bio u mogućnosti da uporedi sa konkretnim, stvarnim dogadjajima ili bar nefaktografski, pa je tako ova veličanstvena komedija ulica izmicala pogromima cenzure i službenе politike. A jer su dogadaji bili prikazani uvek kritički, oštro, bez milosti, to je oštrica smeha bila uperenata na sushine izvještorenih oblika ljudskog života, na ljudje koji su postali tipovi, na dogadaje koji su postali šeme kroz koje može sve da se kaže i to slobodno. Bila je to najpotpunija realizacija jednog od osnovnih stavova Aristotelove estetike, gde je stvarnost zamjenjena mogućnošću, realno potencijalnim, gde su uopštavanja bila dovoljno konkretna da budu nosilac ljudskih istina. Iz takvog dejstva razvili su se potom i Molijer, Džonson i Sekspir.

Primenjujući svoja gnoseološka merila, očigledno je da je Aristotel došao do ovih zaključaka na osnovu analize već postojećih dela antičke tragedije. Ali stavovi, koje je formulisao u deljiku *Poetike* gde raspisivala o tragediji i tragikom pesniku, otvorili su nove aspekte dramaturgiji svih potonjih vremena.

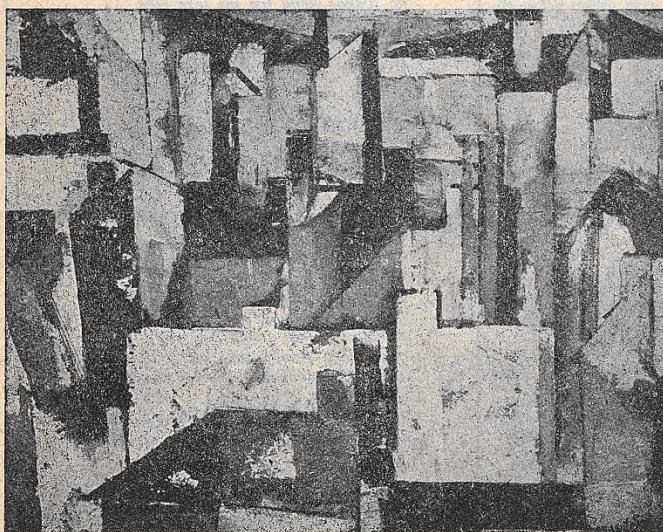
Moglo bi se reći da celokupno srednjevkovno pozorište, svojim alegoriskim igrama (misterije, mizikuli, moraliteti) daje savsim osoben primer stvaranja potencijalnih jezgri scenskih prikaza. Alegorisko se uvek odnosilo na život, a samo nije bilo neposredno prikaz života.

Posle Renesansa, u kome je delartistorija u stihovima, kao i u prozi nego se razlikuju po tome što / nastavak na 10. str. /



mira jurišić

torzo



petar arandelović — kerencovi

27

i savremena dramaturgija

nastavak sa 1. strane / ve estetsko-stvaralačke konцепције, u periodu drame evropskog klasicizma ovaj stav je "manje izrazit". Estetika sada nadvladava neposrednost stvarnosti, pa je etička teza bila uvek apriori fiksirana i dramatskom delu iako nije uvek bila moguća i u samoj stvarnosti. To je vreme klasične dramaturgije. Iako se verovatno da se ona potpuno služi pravilima Aristotelove teorije o tragediji, činila je to samo formalnu romantizam je emocijonalni element, često protkan fantastičkom, do te mere nadvladavajućom realnost u dramama, da je istina dramskog dela postala dejstvujuća zbog uzbuđujuće privlačnosti, ali nije uvek bila i moguća i stvarnosti. Nazad, kada antiteze svim abceracijama dramaturške misli kroz četiri stoljeća godina, došao je period realističke umetnosti. On nastoji da bude soglasnik života, da u delima prikazuje ono što se stvarno dogodilo, ili što se na neki način još uvek događa, pa ga dramaturg sama transponuje u moguće. U tom pravcu ekstreman je naturalistički pravac realizma, koji zasniva stvaranje umetničkog dela na iskušćivoj faktografiji, bez mogućnosti da činjenice budu transponovane u bilo koju drugi, slobodno izabrani umetnički vid. Izuzetak u dramaturgiji realizma, u tom smislu, valjda je jedino satira i društvena komedija. Preindrena da govorii eozopovskim jezikom, da bi saopštila istine, ova vrsta komedije gradi na najpunoj meri potencijalne jezgre stvarnosti svojih sadržaja. Izraziti primer za to je *Gogolj*. Taj veliki Rus napisao je svoje dve besmatne komedije zaista na principijima Aristotelove teorije o potencijalnoj jezgri stvarnosti. U *Rekvizitoru* i *Zenidibie* ništa se ne dešava tako okako se stvarno dogodilo, ali se sve dešava tako kako se moglo dogoditi. U toj potencijalnosti istina Gogolj je saževo toliko elemenata stvarne istine, da je mogućnoće preobrazba u nužnost. I zbog toga su u komedije velike. Kad *Georg Lukács*, estetičar našeg vremena, otvoreno konstatuje da je "adekvatno umetničko priskrivljanje celovitog čoveka glavno estetsko pitanje realizma" (Ogledi o realizmu, str. 14) onda će ta *adekvatnost* otvara u vrlo širokom rasponu različnih izraza: od sveta simboličke jednog Menterlinka do krušteorije odraža bugarskog rođenca Pavlova. To znači da, i *adekvatnost* bila pojам koji je u umetnosti, dakle i u dramaturgiji, devetnaestog u dvadeseteog veka (*svda zlatna veka realizma*), baš zbog protivročnosti svoje primene, pravog potvrđivanja Aristotelove teoriju o potencijalnoj jezgri stvarnosti. Minotonje umetničkih pravaca našeg stoljeća još više ilustruje tezu da umetničko delo prikazuje sličeno shvaćenje sadržaje, različito shvaćene, dakle ne onako kako su se zakonomerno jedino dogadali ili se događaju, nego onako kako su se mogli dogadati. U različitim pravcima je različan i način prikazivanja tih sadržaja. To znači da je i stvaralački aparati, kojim se služi umetnik, razlikuju, i adekvatan ne sadržaja samim, nego *vđenju* tih sadržaja. Znači, i načini prenošenja jednog moguce istinog motiva podvrgnuti su isto tako jednoj potencijalnosti, nemaju svoje neopovrgljivu kanonske određbe i potencijalni su. Umjetničko stvare i ukako načega vremena ponovo su se javili u svetlosti jedne genijalne i izvanredno vidovite estetske postavke Aristotelove. To je dokaz da ona ne same da nije zastarcala, nego da traje i da, iščekujući videna, u umetnosti sustinira. I da je bitne osnake umetničke delatnosti uopšte

Savremena dramaturgija puno
merom dokazuje ove činjenice.

3.
Aristotel kaže da je sadržaj dramskog dela »ono što se moglo dogoditi«.

nalaženju svojih sadržaja ne ide od neposredne faktografije, već mu je ona samo povod za sadržaj mame: nije ili više moguć u živoj stvarnosti. U principu nije ni moguće dramatizirati da u svoje delo prenese golo život iz stvarnosti a da on u složenoj arhitektonici jedne drame ne dobiti sasvim posebnu i nadfaktografsku značenje. Umetnik nije u stanju da fakat prima kvalitativno-kvantitativno određeno, kao što to čini na primer naučnički. Napraviti, umetnik vidi svaki fakat kroz dvostavku prizmu svoga subjekta i već taj proces propuštanja jedne objektivne istine kroz subjektivnu deformaciju sam fakat na neki način, odnosno nadgraduje ga do te mere da on prestane da važi kao fakat i postaje mogućnost. Te dvaputne jezzi društveno-etičke orientacije umetnikova i intimno-psihološka konstelacija njegove ljestavnice. Kada to ne bi bilo tako, umetnikovo delo a bi imalo svog društveno-estetskog dejstva, odnosno bilo bi izlazne jedne određene tendencije. Isto tako, ne bi imalo psihološkog (misao-emocijonalnog) savuziva, niti gledačevi ili čitaocem koji ga prima. To sazvježđe nikada nije adekvatno doživljavan samog umetnika. Ali je on uvek jedan od mogućih doživljaja one teme koju je umetnik u svojoj drami obradio.

Aristotel dalje kaže, analizirajući sivo što se moglo dogoditi da je umjetničko delo nosilač onog što je moguće po zakonima verovatnoće ili nužnosti. Verovatno je sve ono što je logički pravihvaljeno. Nužno je sve ono što nosi u sebi svoju lošinju, određenost. Znanja, Aristotel objektivan. Ovakav odnos između subjektivnog i objektivnog potiče ne odgovarajućem postupku na koji Aristotel navodi kao činjenje dramskog pesnika (u citiranom stavu p. 2). Drugim rečima, proces, umetnik, kroz stvaranje biva jasan, aako po analogiji koristi Marksova formula:

vezuje svoj osnovni zakon dramaturgije za druge vrste logičnosti. Prava je subjektivna logičnost, ona koja može sevarj prima kao verovatne, a druga je objektivna logičnost, koja odreži saslužni zakonomernoj odreži saslužni stvarima do praksa-teorija-praksa teorija-praksa-teorija se određi: svet činjenica - umetničko sagledanje - umetničko delo umetničko sagledanje - umetničko delo - gledačevo doživljavanje.

gadaju, kakvi bi oni bili nužni u stvarnosti, da postupkom umjetničke transpozicije nisu postali mogući.

Neki sumnja Aristotelove estetičke (kao *Džein Harison*) smatrali su da Aristotel u svojoj definiciji i identificujuverotrašno sa nužnim jez kaže spo zakonima *verovatnosti ili nužnosti*. Međutim to ne steji, jer ovu "nužnu" *šta*, što dokazuju osnovni stavovi Aristotelove *Metafizike* (knj. IX). Međutim, *Džein Harison* (*Ancient Art and Ritual* 198. str.) kaže:

Ovde ne treba doći u zabunu. *Hegelova* odredbe sude opšte-određeno-posebno ne poklapaju se. *Marks* i *Hegelova* praksa-teorija-praksa i teorija-praks-teorija. *Marks* i *Hegelova* odredbe poslužile su samo ka logičku podlogu da dode otkriku svog zakona odnosu u svetu. Ali, i *Hegelova* teorija i *Marks*ov zakon, svaku za sebe, i zajedno, u jednoj dubljkoj povezaničnosti, potvrđuju Aristotelovo gledanje potencijalnoj jezgri stvarnosti sadržajućoj umetničkih deli. I sam *Hegel* želi uključiti u "estetiku" i "filozofiju".

„Umetnost podražava prirodu“ — kaže Aristotel u jednoj recenči koja je vrlo rđavo razumevala. Ona se uzimala u značenju da je umetnost kopija ili reprodukcija predmeta iz prirode. Ali pod *prirodom* Aristotel nikad ne misli na spoljni svet stvorenih stvari, već naprotiv na tvorčku snagu na ono što proizvodi, ne na ono što je prizvedeno. „Tu se Harison vraća filozofskoj jezgrji Aristotelovoj (u Metaf. knj. IX).

S. H. Büber (Aristotel's) *Scenery of Poetry and Fine Art*, 1911 str. VIII), isto tako, kaže: „Aristotelo-va poetika mora se čitati u svetlosti njegovih drugih spisa, moramo i sponzi koji vežuju njegovo teorijalno u umetnosti s njegovim celokupnim filozofskim sistemom, moramo otkriti značenje kojeg on daje „podražavajućim“ kao estetskom terminu, — ne srećnom terminu, moramo se priznati, koji je on nasledio od svojih prethodnika, ali koji je za buduce ispunio novim značenjem.“

»Takvo istraživanje razbiće vulgarni pojam koji još živi u popularnim udžbenicima, da pod *podrazumijevanjem* Arisotel podrazumeva bukvuljan kopiju, prosto faksimilu sveta likstava. Klijan za njegovo stvarenje misao nalazi se u njegovom tvrdjenju da je pocjaja izraz sonoga što je opštak, tu će reći, opštug element u ljudskom živo-

Ova dva citata odličnih poznavalaca Aristotela najbolje ilustruju

vanja umetnosti (str. 7). Aristotelov stav ima neponosne udručice u na moderne estetičare. Tako kod LeFevera nalazimo misao da "estetski" stvarati i osećati ne znači razmišljati i misliti, (mada razmišljanja i misli mogu posredovati). U ovom smislu umetnost i umetnost ne maju potrebe za pojmovima ili ih prevažilaze, ne zaustavljajući se na njima (Peilog estetika str. 56). Ovaj antinacionalistički stav LeFeverov identificuje pojmove sa saznanjem činjenica. Aristotelov stav poznaje da pesnič prevazilazi činjenice i od njih stvara mogućnošću jedne nove, novostvorene, potencijalne sadržine stvarnosti.

Moderna dramaturgija skoro je sva izrasla na stvaralačkim osnovinama za koju u punoj meri važi Aristotelov zakon potencijalne jezgre stvarnosti. Ostobljiviš se faze ilustrativnog, psihološko-opisnog realizma, dramaturgija dvadesetog veka (posle I. sv. rata) prestala je sa predstavljanjem ljudi i njihovog života, kroz prizmu jedinu unapred postavljene društveno-etičke ili psihološke teže, i pošla je *o kritičnjaju novih mogućnosti uveć postojanja* *realnog sveta*. Prethodnici ovom su bili svakako racionalni konstruktivisti *Ludi Pirandello* i grupa dramskih pisaca bliskih eksprešionističkom smjeru (*Toland, Kaiser, Hasenklever*). *Bernhard Dibold* (Anarhici u Drami, 1928) konstatiše: »Drame eksprešionista kreću se između tragedije i nadstvarne komedije« (str. 16), dakle u jednom mogućem svetu, koji nije izazvan od čulno ili misao-fikcijsanih činjenica, a koji je problematski duboko ukorenjen u ljudski život. Dramaturški meti *Pirandelov* sav je konstrukcija. Svaka njegova pojedina dramaturska komponenta je činjenična evidentna, pa ipak u uzajamnoj povezanosti i interpretaciji svih činjenica daju jedan svet koji nije ni činjenično stvaran, ni nužan, već mogući. U opštem vidi *Pirandellov* svet ostaje verovatan, u konkretnom problemskom određenju on je nužan, jer je ljudski štatan. Pa ipak u njemu dogadaji nisu uvek empirijski uverljivi, već samo vesovatini i kao takvi se moraju i primati. U tome i leži specifičnost i novina *Pirandellov* dramaturgije. A to je ponavljajući princip *Antoanovog* »slabodrog pozoristorijskog« i počelo da traži i nalazi scenički idiom, u kome menja jasno određene granične međe između tzv. realnog i imaginarnog, Velika četvorka: *Zive, Dilen, Bati*, *Bati i Ptojte*, njihovi masnodični *Vilar, Baro*. Svi su oni tvorci modernog realističkog teatra Francuske, pa ipak, nikod od njih nije bio ni kopist, ni faktograf. Naprotiv, oni su probili smelo breći e-stetskog stava koji je još od *Lesinga* naovato »važio«. Činjenice posmatramo kao nešto slučajno, kao nešto što može biti zajedničko raznim osobama, ali karaktere smatramo nešto bitnijim i posebnim. Pesnici pustamo da činjenicama barata kaško god hoće, same tako ih li dovodi u protivrjećnost sa karakterima. Naprotiv, karaktere smete osećavljati, ali ih ne sene menjati. I najmanja promena pobudiće u nama utisak, da ponistava individualnost i da nam podmete osobu, neke lažne ljestvici, koje sebi pružaju tada imena, te se pričajuju o nim što nisu (*Lesing u Hamburku* – dramaturgije 55 pisma). *Zan Vilar* da, jednu od formulacija toga u-ostvarenja savremenog francuskog pozoristorija: Pozoriste nije analitička demonstracija naših životnih uslova, one je ditiramb-pesma naših dubokih želja ili onog čemu se rugamo (*Vilar*, »O pozornoj tradiciji« str. 59). Evo dva protivstava! Kao što je *Lesingov* stav izrazito svu sutiju potonje romantičarskog pozoristorijskog, tako je *Vilarov* stav pune encijalnosti onoga što moderno (francusko) pozoriste traži i nalazi u potencijalnoj sadržini stvarnosti on materije koju ubličuje dramaturg, a ne način stvaranja.

Sasvim osobena pesnička potencijalizacija stvarnih činjenica života pojavila se u dramaturgiji *Federika Garsije Lorke*. Taj uzvрeli i poetski zanesenji genijalni Španac našao je granicu poetiske transpozicije do koje je mogao da dovede svaku pa i najbalansiraniju životnu činjenicu a da pri tome ona ne izgubi ništa ni od svoje snage za neposrednu stvarnost, ni od veličine koju emociонаlno otvara poezija u gledačevo delovlјaju. Nijedna od njegovih tema nema realističko-analitičku podlogu. Čak su poetska sredstva kojima se služi uvek pre simboli nego poetički modaliteti i metafore. Pa ipak, svaka od *Lorkinib* tema i oriča o

ksenija liubibratič





isidor vrsajk

zbun

Jermi ili Marjani Pinedi, ili tragedija Bernardini, kćeri ili smrt ljuđavnika u »Krvavim svadbamama moguće su, čak realne su, čak fakto-grafske su u izvesnom višem, unutarnjem poetsko-psihološkom smislu. Ta snaga Lorkina da simbolički tako sugestivno pregozi na gledaoca, da ona postaje subjektivna faktografija najbolje je primjer onog ovospločenja potencijalne jezgre stvarnosti o kojoj je govorio stari Aristotel a na kojoj se moderna dramaturgija danas razvija skoro svuda.

»U ovoj kući ne postoji ni da, ni ne... kaže Lorkina Bernarda. A u stvari sve je u Lorkinoj dramaturgiji i da i ne. Fransoa Nuistre (u monografiji »Lorce Paris 1955) dobro primjećuje: »Sve što je građeno, to je Lorkina dramaturgija, ali tome se i veruje. Lorka je uopravdu takav moderni pisac kod kojega sve što je moguće, što je mogućnost, što je plet stvarnosti i imaginacija ima snagu verovatnosti i nužnosti. Objektivna logika fakto-grafske povezanosti uročnih lanaca pojava zamenjena je u Lorkinoj dramaturgiji logikom unutarnje dramaturškog zbivanja, snagom poserske vizije, da te mere, da je sve što je rečeno, čak i protivičeno, čak i apsurdno — verovatno. A jer je gustina događaja u njegovim dramama sva saktana od strasnih sudara i misli koja se potčinjava tim suđarima, gledačev veruj da drugačije nije moglo ni biti, no da je jedino moguće i nužno bilo tako kako se dogodilo. Ovo Lorkino svrđenje mogućnosti na sjednici mogućnosti, koja nema u podlozi faktografiju, najviši je moderan kvalitet njegove dramaturgije.

Drugi jedan pisac, dramaturg i reditelj, Bert Brecht, postigao je u svojoj dramaturgiji isto koliko — ako ne i više nego Lorka — moderne idejne i imaginativne kondenzovanosti, iako se služio potpuno suprotnim sredstvima. Umesto posetske transpozicije činjenica, kao kod Lorka, Brecht je potencijalnu jezgru stvarnosti svojih drama sagradio na kondenzovanju činjenica iz same stvarnosti. Na taj način je njihov karakter pojedinčnosti podigao do opštoga okolnosti, je preobratio u problem, govor glumca je prevorio u komentar. Ta privacija, to unutarnje odvajanje zbivanja od onoga koji zbivanje ne samo nosi nego ga u isto vreme i komentariše, osnova je Brethovog dramaturgije, a u suštini znaci punu savremenu primenu Aristotelovog stava o potencijalnoj jezri stvarnosti. Ništa u »Prosjajkoj operi nije istina, ni kakve faktografske tačnosti nema u

»Mači brabrost ili »Puntiles. Ali sve što je rečeno, kao činjenica do te mere je pojačano snagom unutarnje dramatičke i spoljni boje, da je prevazišlo one logične okvire kojih se drže činjenice u životu, pa je postalo prikazom problema u njegovoj sustini. Breht je, znaci, događaje pretvara u probleme. To mu je i omogućilo da te probleme komentariše bas preko onog koji u takvom uopštenju događajima učeštuje. A to je postala i osnovna tematska celokupnost Brethovog pozorišnog pokreta, svakako najznačajnijeg, najnaprednijeg i najmodernejeg u našem vremenu.

Stanislavski je doživeo veliku pobunu protiv sebe, Majerbold, Tairov, Vabtangov, Granovski, tvorci modernog ruskog teatra, morali su da razbijaju klasične i veličanstvene realističke okvire MHT-a. U istoriji modernog pozorišta naturalističko pozorište pretvajalo je tezu, kome je, po logičkoj nužnosti, stilizovano pozorište postalo antiteza (Tairov »Osvobođenji teatr« 1923, str. 12). Možda je još rano govoriti o tome, ali antiteza koju su pretvajali ruski pozorišni novatori, kao da je našla svoju sintezu u Brethovom pozorištu, gde je idejna realistička sustina ostala produbljena i gde je zapravo svedeno na nju, a gde je



obič vezan za slobodne asocijacije umetnikove i gledačeve jednom de me velikom snagom imaginacije, koja nikada, pre Bretha nije dopuštala realističko-iliuzionističko naturalističko pozorište. Ovo novo područje za gledačevu, nedorečeno i ipak sve rečeno, aktivnije uvlacenje gledaoca u komad, u prestatvu je još jedna moderna primena Aristotelove potencijalne jezgre stvarnosti, koja je moguća a faktično ne postoji.

Naturalističko i realističko-iliuzionističko pozorište išlo je u dramaturgiji i scenskoj prezentaciji težnjom da sve saopšti do kraja, definitivno, da sve preobradi u apsoljno prihvativiju činjenicu. Na taj

način gledač je ostao zatvoren, ostao je pasivan, ostao je u svojstvu posmatrača. Stilizovano pozorište, moderna dramaturgija ide za tim da gledač bude ili diskutant, ili komentator, ili čak saučesnik u onom što se kazuje u tekstu ili događaju na bini. Takva, nova oblast potencijalnog osnova je vrednost Brethovog dramaturškog i scenografskog rada.

8.

Savremena američka dramaturgija je šioko područje na kome bi se moralo vršiti iscrpljivo ispitivanje, jer je do te mere povezana sa korišćenjem potencijalne jezgre stvarnosti u dramaturgiji, da je od nje stvorila ne samo teorijski stav, nego metod i postupak. Svakako je tačno da američka dramaturgija znači danas u svetu ono, što u prošlosti značila ruska ili skandinavska; ona je vodeća u smislu najdubljeg poniranja u životne činjenice, u traganju za humanim, načinjenim i gubljenju one ravnoteže koju nosi svaki ljudski život, u tumačenju i pobuni protiv okolnosti u kojima se razvijaju mali ljudski snovi čoveka Amerike, u traženju jedne časbunovne, čas stoteke sustine, iz koje uvek pre izvire pozitivno, nego mirenje sa sudbinom. Tu veliku epohu američke dramaturgije svakačko je otvorio vrlo znatačan pisac Judžin O' Nil. Njegova dramaturgija je, i pored svih spoljnih realističkih označaka, sva upravljana sticanima. Ovog velikog dramaturgiju interesuje čovek u njegovoj esenciji, u njegovoj misli, u njegovom osećanju života, u njegovoj subjektivnoj, neiskazanoj etici. To je, upravo, ono novo potencijalno pozorište, a koje se pre njega obrazdivalo i eksponovalo. Ona ga nije dovoljno pridružila, teoretski nego sredstvima slobođenih asociacija. Skandinavci su shodno realističkom metodu (i poređevanje simeboličke) pripovedali o unutarnjim stanjima, o tajnama čoveka, o onim tajnama koje su njegova najdublja stvarnost i zbog kojih se on radije ili tripi. O' Nil je u to područje ušao jednim citavanjem ogromnog arsenałom asociacija, dopuštajući da se sve to naslutiti i osvetiti bez neposrednih nastojanja i bez namernog upotrebljenih sredstava. Nigde Aristotelova teorija o potencijalnoj jezri stvarnosti u dramaturgiji naišla je uživljene, kao što je to u dramaturgiji O' Nil. A njegova dramaturgija bila je kolevka iz kojeg su se rodili svi danas znajući američki dramski pisci: Milen, Tennesi, Vilijems, Sarajan, Stajnbek, Lindž itd. U celokupnom vodećem sa vremenom američkoj dramaturgiji osnovno je činjenično dejstvo, iako teme koje se obraduju nisu neposredno satočane od bukvialno uzetih činjenica. Naprotiv, činjenice su u ovom dramaturgiju vrlo smelo transponovane u oblike kakvi stvarno ne postoje, ali kakvi mogu da postoje po strukturi svojih odnosa, po svojim sustinama i osobito po svojim problemima. Take imaginarne stvarnosti, koje dobijaju snagu stvarnosti, kod Amerikanaca su već de me reči razvijene da dostizu nivo majrealističkih prikaza Tolstoja, ili Čebova. A ipak ove stvarnosti su plod asocijacije, procesa dramaturške transpozicije, one ne postoje, ali su moguće i zbog toga u asocijaciji gledača, još više postoje, jer postoje kao moguće u životu svakog gledača, kao linički problem svakog savremenika, kao opšti problem svake slične sredine. Ova potencijalnost etičko-psihološkog DEJSTVA svakako je najviša mera do koje je savremena dramaturgija razvila svoj smeli hod u traženju za novim prevaziđenjem realisto-naturalističkim izrazom. Savremena dramaturgija je drama-turgija zapisanih i prepisanih činjenica iz života. To je dramaturgija mogućnosti onih modusa u kojima se život ili javlja ili može da javlja, a samim tim je još potpunije i dublje život. A to je Aristotel svojom mišlju i hteto.

Jovan PUTNIK

vrenje u vrenju

Datum je za jednu literaturu kad se u njoj pojavi nov čovek i donosi sabor jedan svet. Takvi datumi su retki i između njih je nekoliko godina. Tekuća kritika ih zabeleži, ali se oni gotovo i ne primecate. Tek kasnije, kad vreme dobije određene oblike, vidi se da je ta pesnik u munulu svoje groznice skriva. To je znak zrelog doba njegovog kazivanja. Vidi se u njemu obilje dinamike i sprečena-namara. Osećanje i jedno i drugo. Kad pojme Rakovicevo koja je tu odmah da Beogradu, to je težak pesnički fantom. To je jedan sputani korak, ali ne korak odmora. U Rakovici bi pobeci trebalo, u Rakovici je ona najbliža. S jedne strane težina koja ne vodi vaskrsnuću a s druge težina koja podbada. »U mom glavi dve stvari nikad nisu si gurnute, kaže on pa opet nastavlja u istom tonu da kazuje stvari koje su žu tek pri pišanju pale na pamet. Može to i da ne bude netačno i besmisleno, pa ipak će biti poezija. Jer tamo je sve smesno. Mi ga osećamo kako pod prstima raspredamo i kako njegova razmrštanje ne vodi kraj. Ali mi njegova groznica osećamo. U Rakovici da odem, da raspredem nit. Dotle je samo došlo: proces kad se snalažu kaši, da sam ume i zna. Iz tog procesa izbaciti tu poeziju i — nje više ne bi bilo. Traži on i traži generacija; ovo je momenat kad vri. I u tome je naročit: što je uhvatio vreme imati vremena da razbistruju i san. U jednom predahu da ne mora i kao što se može ne-popravljivo će reći sve.

Božidar Timotijević je pesnik mlad. To kad se kaže urečica je i misli se na njegove godine. Pesnik je star ako mu je reč zrela i mlad ako je ona živa. U svojoj generaciji postigao je da pre drugih iskaže sebe. Po rečima se vidi da taj pesnik u munulu svoje groznice skriva. To je znak zrelog doba njegovog kazivanja. Vidi se u njemu obilje dinamike i sprečena-namara. Osećanje i jedno i drugo. Kad pojme Rakovicevo koja je tu odmah da Beogradu, to je težak pesnički fantom. To je jedan sputani korak, ali ne korak odmora. U Rakovici bi pobeci trebalo, u Rakovici je ona najbliža. S jedne strane težina koja ne vodi vaskrsnuću a s druge težina koja podbada. »U mom glavi dve stvari nikad nisu si gurnute, kaže on pa opet nastavlja u istom tonu da kazuje stvari koje su žu tek pri pišanju pale na pamet. Može to i da ne bude netačno i besmisleno, pa ipak će biti poezija. Jer tamo je sve smesno. Mi ga osećamo kako pod prstima raspredamo i kako njegova razmrštanje ne vodi kraj. Ali mi njegova groznica osećamo. U Rakovici da odem, da raspredem nit. Dotle je samo došlo: proces kad se snalažu kaši, da sam ume i zna. Iz tog procesa izbaciti tu poeziju i — nje više ne bi bilo. Traži on i traži generacija; ovo je momenat kad vri. I u tome je naročit: što je uhvatio vreme imati vremena da razbistruju i san. U jednom predahu da ne mora i kao što se može ne-popravljivo će reći sve.

Petar MILOSAVLJEVIĆ

dve zbirke „poezije“

Na istoku sunce grane,
Na zapadu vidim vrane.

Franjo Jarmek



Jovinov stihovračkih egzibicija do dnevnog parolaštva Vladimira Majakovskog pokušavao je ovaj pesnik da sabije ikustvo i naravi svesne socijalne angažovanosti, da nije da je ni otisao. Platilo je dug kao što su mnogi platili iz njegove generacije. Umesto da u poeziji ne-geje pesničku reč je on negovao društvenu svest i ta ga je intencija skupu stajala; — bar u poeziji doživeo je potpuni promašaj. Zato se svega u nekoliko pesama oseća da prave poezije. Ostalo je teško plaćeni dug vremenu i revoluciji.

Gdje smo mi? O toj zbirce pišu pohvalno revije, novine, reklamira se na stranicama svih mjesecišta, tjednika. A molim, neka dobar pjesnik, koji je zaista dovođen, izda zbirku — mislite, da će biti oglazena bar na koricama knjizbenih listova?

Točno. Ali razlog je, držim, u tom, što su talenti vrlo rijetki, vrlo rijetki.

I. Goran Kovacić

Retrospektivno zbirkom pesama pohvalno recenzirao je Cedomir Minderović ponovo nas je potsetio na svoje i kao da je htio ovom knjigom da započeti svoj dugogodišnji besplodan rad. Rehabilitaciju koju je nesumpnivo očekivao, i-pored nekih laskavih prikaza njegovih prijatelja, Palavrestru na primer, ipak neće dobiti, jer se u celokupnom njegovom pesničkom opusu nije nimalo što rehabilitovati. Tokom više od dvadeset godina pisanja je zato da je savremena dramaturgija mogućnosti onih modusa u kojima se život ili javlja ili može da javlja, a samim tim je još potpunije i dublje život. A to je Aristotel svojom mišlju i hteto.

Jovan PUTNIK

Mnogim, i velikim, pesnicima dešava se da u svega nekoliko pesama ostvare jedan poetski grč koji je se nikakvimi teoretskim merilima ne može razgloditi ni desifrovati. To je poezija koja uvek do kraja ostane nesaznatljiva, tajanstvena. Tanasije Mladenović, ni do danas takvu nijednu pesmu nije napisao. On je medutim, dobra ispeka pesnički zanat pa zna i da se služi jezikom poezije. I pored sve stotosti i misaone razrešivosti njegovog stilisa na ipak može da se čita. Čak se na momente očekuje da će već jednom zagaziti u tu neshvatljivu žilu kucavici poezije, ali on je nespreman za to: zna zanat, no drugo nešto — sudbinsko, nema. Došavši do podnožja velike poezije on ne ma u sebi snage da se u nekoliko grčevitih poteza iskaže. Zbog toga uvek ostaje kao osrednjost kakih svakih literatura ima. Sve što je kazio moglo se i drugačije reći i sve što nije kazao ne primiče se da izostaje. Za tekuci literaturu jedan od sasvim normalnih slučajeva, koji uopste uzev niti što doprinose niti, pak, manjkaju.

Milos STEVIC