

STENLI

Suština – tera sve po svome (Blanša je antagonist). Hedonist, suprotstavlja se, kočoperi se, itd. Po ceo dan sisa cigaru jer ne može da sisa dojku. Voće, hrana, itd. Sve je proračunato šta odgovara, a šta ne. Shema zadovoljstva. Poseduje svu samouverenost buntovnika puti.

Pored toga, poseduje i neku vrstu naivnosti... čak i sporosti... nikom ne bi učinio zlo. Ne želi nikog da obori. Ne želi jedino da bude pobeden. Njegov kodek je jednostavan i jednostavno smišljen. On je prilagođen sada... docnije, kad nestane njegova seksualna moć, nestane i on; nevolje će doći docnije, „problem“.

Ali kakav je zvezket njegovog oružja sada, kakva je kontradikcija? Zašto mu se Blanša tako potpuno uvlači pod kožu? Zašto on želi da spusti Blanšu, a pre nje Stelu, *na svoj nivo?* To je kao da je rekao: »Znam da nemam mnogo, ali niko nema više i neće ni imati!« To je probisvet – aristokrat. Duboko je nezadovoljan, duboko bez nade, duboko ciničan... momentalna fizička zadovoljstva, ako nalaze u dovoljno jakom mlazu, umiruju *dod god niko ne dobija više...* onda izlazi njegova gorčica i on srušnjuje sa zemljom pretendenta. Ali, Izgleda da ne može ništa da učini sa Blanšom. Ona ne može da se spusti na njegov nivo i on je izjednačuje pomoću seksa. Srožava je upravo na svoj nivo, čak i ispod njega.

Za Stenliju je jedno važno, a to je da bi *Blanša mogla da uništi njegov dom*. Blanša je opasna, destruktivna. Zbog nje će se uskoro on i Stela svaditi. Stvari su uređene onako kako on to želi i on neće da ih pomera jedna varalica, pokvarena, bolesna, destruktivna žena. *Tu je Steni u pravu!* Ulažimo li u eru Stenlija? On je možda praktičan i možda je u pravu... ali šta, dodavala, imamo od toga? Napravite od ovoga pomerenu objektivnu karakterizaciju za Marlon Branda.

Odaberite Marlonove predmete... stvari koje voli i do kojih mu je stalno: sve čulno i razbludno – košulju, cigaru, pivo (kako se sipa i služi, itd.).

Steni jedino ne podnosi onoga ko misli da je bolji od njega. Njegov jedini način da se izrazi – on misli da zaudara – jeste da i svi drugi zaudaru. To je simbolično. Tačno za naše nacionalno stanje cinizma. Nikakve vrednosti. Ničeg da mu iznudi odanost. Steni siluje Blanšu jer je nekoliko puta pokušavao da je drži na svom nivou. Ovo je poslednji put. Za trenutak mu polazi za rukom. A zatim, u sceni 11, on ne uspeva!

Sve su stvari sredene kako Steni želi. On se uklapa u svoju sredinu, Kultura i civilizacija, čak i susedstvo, itd. itd., hrana, piće i ostalo, sve je po njegovom. Ima dobroj devojku, sa dovoljno neurotičnosti za njega – a ipak nedovoljno da zapreti stvarnom borbom. I njihova istorija je propisana: on je nju osvojio. Njihov odnos je pravilan: ona ga čeka. I konačno, Bog i priroda su im podarili osetljiv senzorni aparat... on uživa! Glavna stvar koju glumac mora da uradi u scenama na početku jeste da natera da fizička okolina Stenlijeva, to jest male rekvizite, ožive.

Steni je duboko indiferentan. Kad prvi put sreće Blanšu izgleda da ga uopšte nije briga da li će ona ostati ili neće. Stenli interesuju njegova zadovoljstva. Potpuno je zaokupljen sobom, do fascinacije.

Otelotvoriti ovo: on ima najdosadniji način da bude prezauzet – da se nečim zaposli dok ljudi s njim razgovaraju, to njemu priliči. Na primer, prvi nekoliko strana scene 2. Steni misli da je Stela veoma loše odgojena. Ona ne ume da uradi nijednu od običnih stvari – pre nje je imao jednu devojku koja je umela da kuva, ali strašno je pila. Pored toga, Stela je strašno uobražena, iako je on do sada dosta stvari iskorenio, ta uobraženost još izbjiga. Naglasite Stenlijevu ljubav prema Steli. Ona je gruba, smetena, i on je na okrutan *način skrija*. Ali ona je tu. On se nijome ponosi. Kad se ne kontroliše i kad je pogleda, njegove oči iznenada zasijaju. On je i zahvalan, ponosan, zadovoljan. Ali on to nikad ne bi pokazao, otkrio.

Steni je krajnje indiferentan prema svemu, sem prema svom zadovoljstvu i udobnosti. Začudjuće je sebičan, pravo čudo od senzualne usredsrednosti na samog sebe. Izgraduje hedonistički život, bori se na život i smrt da ga odbrani – ali, na kraju, to nije dovoljno da zadrži Stelu

ova filozofija je bezuspešna čak i za njega – jer svaki čas umireni, frustrani deo Stenlija prasne neočekivano i nepredvidivo, i mi iznenada vidimo, kao u blesku munje, njegovo stvarno frustrirano biće. On često daje oduške svojoj frustriranosti jeduci i pljući preterano, kockajući se mnogo, prepustajući se seksu. Docnije će veoma da se ugoji. On očajnički poku-

šava da živi oskudno... i to zaista ne ide... jer to jednostavno gomila žestinu na žestinu, dogod se svaki bar u zemlji ne napuni Stenlijima spremnim da eksplodiraju. On očajnički pokušava da drogira svoja čula... zasipajući ih stalnim nizom seznacija, tako da ništa drugo neće osjetiti.

Seks se kod Stenlija prenosi. Ništa nije više erotično i provokativno za njega nego »uobraženost... ona misli da je bolja od mene... Pokazajući ja njoj. Seks je ravan dominaciji... sve što ga izaziva – kao, na primer, nazvati ga »običnim« – izaziva ga seksualno.

U slučaju Branda, pitanje uživanja delimično je važno. Steni ga hrani. Njegov svet je hedonistički. Ali u čemu on uživa? Seks je ravan sadizmu. To je njegov »izjednačilac«. On osvaja svojim penisom. Ali i brani se – pijan. Osvanjanje u pokeru, hrani... znoj. Vežba. Ali uživanje! Nije on svirep i *neprljatan*... ali nikad nije odmakao dalje od bebe koja stalno želi da ima sisu u ustima i koja zaurla kad joj se to oduzme.

Kao lik, Steni je najinteresantniji u svojim »kontradiktornostima«, svojim trenucima »nežnosti«, svojim iznenadnim patetičnim izlivima nežnosti malog upornog dečaka, prema Steli. U sceni 3, on plače kao beba. Negde u sceni 8, on to skoro izvede i sa Blanšom. U desetoj sceni on baš pokušava da to napravi s njom – i on bi u tome uspeo da ona nije učinila jednu stvar koga ga najviše uzbuduje, kako u besu, tako i u seksu.

## Mič

Suština – da pobegne od majke (Blanša je pokretač). On želi savršenstvo koje mu je pružila majka... sve je odobravajuće, zaštitničko, *savršeno* za njega. Naravno, nijedna današnja devojka, nijedna pametna, prisutna devojka, neće mu to pružiti. Ali tradicija hoće.

Kao i Stela, i Mič se krije od svog problema kroz ljubav majke.

Mič je krajnji proizvod matrijarhata... majka ga je lišila hrabrosti, inicijative, samopouzdanja. On se ne suočava sa sopstvenim potrebama (ne sme da pogleda u oči).

Mič je Blanšin ideal u komičnom obliku, koji kasni 150 godina. On je visok, žilav, kršan, sa grubim južnjačkim glasom, sa manirima grubog, prostog, previšokog mlađića, meka srca. Sličan je onom liku (koji se tako zapače) u komadu *Sing Out Sweet Land*. (»Isprati pesmom slatka zemljo«). Malo je zbumen svojom snagom pred ženama. Dolazi pravu iz komedije Mek Seneta (Mack Sennett) – ali Malden treba da nije da kreira stvarnost, istinu iza te sladunjava slike. Nasuprotnoj njegovoj nesigurnoj snazi prikazana je krhkost i svežina jedne devojke. Njena prefinjenost, »Leni« u *Miševima i ljudima (Of Mice and Men)*.

I Mič je najinteresantniji u svojim osnovnim kontradiktornostima. On ne želi da bude Mamin sin. Ali, dodavala, on tu ništa ne može da učini. On zaišta mnogo voli svoju majku, ali malo je zbumen jer ne zna koliko je voli. Blanša mu pomaže da postane muškarac, važan i odrastao. Njegova majka – nejasno mu dopire do svesti – drži ga stalno nezrelim i zavisnim.

Neobuzdanost – on je pun sperme, energije, snage, i nespretan je sa ženama samo zato što je toliko ispunjen prokletom željom za njima.

*Mičova maska:* Pravi muškarac, a Mamin sin. Ova maska je tradicionalna, »sladunjava« u američkoj dramskoj književnosti, ali je istinita.

Ovaj komad sadrži odlučujući bitku u Mičovom životu. Jer Mič instinkтивno, i čak i svesno, u izvesnoj meri, zna šta s njim nije u redu. Vrlo često ljudi se njega gade. I on u dubini duše oseća da su u pravu. Mič, u stvari, mrzi svoju majku. Na izvestan način on je voli – delimično iz *nekadašnje navike*, a delimično zato što je pametna – ali najbitnije je to da je on *mrzi*. Prava je tragedija za njega kad se na kraju komada vraća njenoj apsolutističkoj vlasti. On nikad neće sresti drugu ženu kojoj će biti toliko potreban kao što je bio Blanši, i kojoj će toliko biti potreban da on bude čovek, kao što je to bilo Blanši.

Prevod s engleskog:  
Biljana Dinić

Ella Kazan: *Notebook for A Streetcar Named Desire*. Objavljeno u knjizi: *Directors on Directing*. Ed. by Toby Cole and Helen Krichel Chinoy. – New York, Bobbs Merrill, 1963, pp. 364-379.

\*Prevod citiran iz knjige Tennessee Williams: *Izabrane drame. Staklena menažerija. Tramvaj zvan žudnja. Tetovirana ruža. Mačka na vrućem limenom krovu*. Preveli Ivo Juriš i Dalia Grin. – Zagreb, Matična hrvatska, 1967; str. 158. Prim. prevođača

## iz redateljske bilježnice

# mogućnost definiranja fabule dramskog djela znakom scene

vlatko perković

Sezona 1969/70, u vrijeme svojih redateljskih početaka i naših prvi pribavljanja na Artauda, predložio sam režiju Kišove (po Euripiđu) »Elektre 69«. Prisjećajući se sada, poslije 14 godina, predstave i pregledavajući redateljske bilježke koje su joj prethodile, valja mi kazati da je moje zalaganje za uprizorenje svježeg Kišovog teksta bilo temeljeno na određenom angažmanu prema pojavama neposredne stvarnosti, konkretno: prema činu mistično-uboštava braće Kennedy, Martina Lutera Kinga itd. Predstavom se, naime, pretendiralo da demistificiraju službenih izvještaja komisija za ispitivanje razloga izvršenih atentata, na osporavanje njihovih nalaza, prema kojima su ta uboštva ocjenjivana kao individualistički ispad. Htjelo se zači u

područje pozadine političkih atentata i istražiti neke moguće metode prisile, kojima se potencijalni ubojica dovodi u punu »kondiciju«. Namjeravalo se, dakle, upozoriti na vrlo važan proces prepariranja odabranika za čin atentata.

Ove pretenzije mogle su se, naravno sprovesti određenim scenskim znakovnim sustavima i određenom strukturu tih sustava. Moglo se već tada, godine 1970. (jer nikad nije moglo biti suviše rano da se gledalište šokira fabulom predstave koja nije temeljena na semantičkoj ponudi tekstovnog predloška i da se tako uspostavi savezništvo s onima koji misle i, što je još gore, govore za svako »novo« da je identično estetskom), inzisti-

rati na takvoj semantičkoj ponudi scenskog znaka pod kontrolom režije koja se kreće neovisno od semantičke ponude tekstovnog predloška. Time bi, naravno, ova predtava, a u pretpostavci da je takva namjera sprovedena, bila prethodnik nešto kasnijoj i učestalijoj scenskoj praksi u ovim našim prostorima.

Međutim, ni tada, kao ni sada, ta mi se varijanta kazališne tvorbe nije činila estetski primjerena, i-to stoga što kazališni čin nisam držao ni prikladnim mjestom ni vremenom za osporavanje semantičke ponude pisano teksta svim ostalim scenskim znakovnim sistemima koji su pod kontrolom režije i u vlasti glumca. Vjerujem sam, naime, da svi scenski znakovi i njihova semantika moraju izvirati iz jedinstvenog dramatskog izvorišta, tj. iz onog koji prethodi samoj predstavi – iz teksta. Radilo se u konkretnom slučaju, dakle, ipak ne samo o određenom angažmanu koji prizvoljno i bez skrupsula »preuzima« određeni tekst, već i o odgovarajućem čitanju i poimanju određenog teksta. Radilo se, u stvari, o viđenju jednog sadržaja kojeg u dočinom tekstu tek prividno nije bilo, i to stoga što je Kišov dramski predložak bio naslonjen na Euripida, pa je sadržajna sugestija antičkog dramatičara prikrivala opisano viđenje sadržaja Kišove »Elektre 69«. Ali, određenom analizom Kišovog odstupa od Euripida, posebno njegovim rješenjem kora, bilo je uistinu moguće doći do spomenutih sadržajnih odrednica predstave, odnosno logično i neprisuporno utemeljiti osobni sadržajni angažman prema pojавama vremena u slobodnom prostoru »fabule« Kišova teksta. I tu činjenicu sada valja istaknuti kao vrlo bitnu, jer je redateljsko određenje sadržaja predstave, a to znači da se scenska znakovnost, mogla imati svoje jedinstveno izvorište i potporu u dramatskom naboru teksta i ponudi njegova značenja. Sadržaj predstave, odnosno pomak sadržajnog značenja teksta do redateljskog angažmana, pročitan je iz samog teksta. Nije proizvoljno nakalmnjena na tekst.

Ali, vrijeme je da sada zavirimo u »slobodni« prostor fabule Kišova teksata, iz kojeg je mogao biti kristaliziran sadržaj naše predstave. Otvaram, stoga, redateljsku bilježnicu iz tih dana. Na prvini stranicama razabirem poglavljia o božanskoj mehanici tragicnog kod antičkih dramatičara i njihovim porukama o dalekosežnom smislu stradanja, koje se iscrpljuje u rodovskom krugu i trilogijskom ciklusu tragedije. U bilježkama se potom uočava Euripidovo odmicanje od svojih prethodnika i suvremenika, njegovo suprotstavljanje s pozicijom omiljene egzistencije jedinke surovoj pedagogiji božanske milosti, koja je, kako on sugerira, mnogo prije svojevrsni olimpijski hazard dokonih božanstava nego apolonska objava smisla stradanja. Uočava se da već tada Euripid nastoji kroz sudbinu jedinke nekakvu apsurdnu nemirnost u poretku svijeta, te da dramaturšku konvenciju božanske egzistencijalne mehanike tragicnog koristi da bi opovrgao i ne dokazao smisao žrtve. Nadalje je riječ o Euripidovom iskoraku iz sadržaja »čiste« tragedije i zakoraku u tokove dramskih traja i psihičkih trauma. Riječ je o njegovim polemičkim ispadima prema neposrednom višem UZROKU stradanja i zapitanostima o egzistencijalnom smislu. A to je, zapravo, točka s koje dramska literatura mijenja svoju sadržajnu vertikalnu dijaloškog odnosa bog-čovjek u horizontalni odnos čovjek-čovjek.

I eto nas, konačno, do polazišta s kojeg možemo pratiti Kišovu »Elektru 69« složenu po Euripidu. Jer, kako u bilježkama stoji, ovo premetanje Euripidove (polemičke) vertikale u dosljednu horizontalu, to je osnovni Kišov dramaturški zahvat u strukturu dramskog tkiva Euripidova teksta i prostor unutar kojeg su naslućeni sadržaji naše predstave.

No, najbolje će biti da od ovog trenutka doslovno pratimo retke iz redateljske bilježnice. Tako, čemo u konkretnom primjeru otkriti onu nužnu vezu redateljskog angažmana s mogućnošću semantičke ponude tekstovnog predloška, svezu na kojoj je temeljen sadržajni pomak dotične predstave i o kojoj ovisi znakovno jedinstvo kazališnog čina:

Polažeći prilikom stvaranja teksta, kako sam Kiš kaže, od prejavljivanja Racovog prijevoda, dakle od čisto jezičkih kategorija, ponesen stvaralačkim asocijacijama na »zadanu temu«, stara obrada mita sve više i više je mijenjala svoje ruho, upijajući u sadržajni skelet svoje fabule i redoslijed radnje ritmove i bremenitost svoga vremena. Brojka u naslovu komada nametnula se kasnije kao nužnost: »Elektre 69«.

Sam Kiš spominje četiri osnovna odstupa od Euripida<sup>2</sup>:

1. promjene likova;
2. psihološka nijansiranja;
3. likvidacija bogova, odnosno njihovo svođenje na andropodikeju, na »božanstvo u srcu čovjeka«;
4. odbacivanje herojskih partitura, odnosno posve slobodno inspiriranoj onim korskim tekstovima koji su rijetko vezani kod Euripida za nit same dramske radnje.

Ove razlike, sadržane u posve istoj priči kao i kod Euripida, logično je da bi morale rezultirati dodatnom sadržajnom novinom u redateljskom tumaćenju starog mita. Ta novina izvire iz Kišova teksta kao organski nadomjestak i izmjena sadržajnih motivacija Euripidove radnje, motivacija koja može precizirati kao:

- a) božansku objavu budućnosti,
- b) djelatni motiv prisutne prošlosti korz Elektrino sjećanje,
- c) pritisak predodređenja kroz Orestovo i Elektrino asociranje Klitemnestri i Egistova zločina.

Likvidacijom bogova i izvlačenjem radnje iz konteksta trilogijskog kruga mita, drama je definirana kao CJELENA. Odustalo se od pretensioni da se u nastavku dramskog osmišljavanja mita otkrije filozofija i etika konačne poruke. Odbacivanjem božanske mehanike, koja je inače uvjetovala psihologiju postupaka uperenih ka »budućnosti«, ovom tekstu pruženo je i oslobođenje korskih partitura od njihove vezanosti za mit. Tako se došlo do nekoliko korskih tekstovnih intervencija utkanih u sam kontekst radnje.

Taj aktivitet kora nije sadržajno određen ni indikacijama, a niti bilo kakvim asocijacijama na tradicionalnu antičku ulogu korske nazočnosti (jer ta veza je razbijena). Redatelju je, dakle, data tek naznaka o mogućnosti određenog djelovanja kora, pa mu je tako ostavljena i sloboda da autorski kreira njegov sadržaj na temelju čitavog sadržajnog toka radnje, a posebno analize onih trenutaka dramske radnje u kojima se tekstovno javlja sam kor.

Analitička nastojanja u tom cilju otkrivaju da se tekstovne intervencije kora javljaju na završetku tekstovnih cjelina određene teme, kada definiraju radnju, ili u situaciji njihovog dramatskog klimaks-a, kada, reklo bi se, prek-

daju radnju i opjevavaju njezinu emocionalnu napetost. Osnovni ton korskih partijski je svečan, gotovo ritualno ritmiziran, pa je očito već i po tom obilježju da ga možemo pojmiti kao podršku sadržajnom toku događanja i kao poticaj za njegov daljnji razvoj.

Sama, pak, događanja na sceni, ako mislimo na dramu u cjelini, a ne samo na ona dva događaja, tj. ubojstvo Egista i Klitemnestre, mogli bismo nazvati procesom dramatskih priprema za događaje Ovu označku ne nameće samo činjenica da se Elektra i Orest, uz podršku ostalih lica, pripremaju za likvidaciju Egista i Klitemnestre, već i činjenica da je tekstovni sadržaj tih priprema, u stvari, sadržaj razvoja psihičkih stanja brata i sestre, usijavanje i na kraju kulminiranja tih stanja do one točke (da li odlučnost?) kada ubojstvo majke postaje izvršivo.

Sva ova započinjanja čine da se najprije maglovito, a onda sve oštrienje, nastuti i fizička kontura korske nazočnosti u vizuelnoj i misaonoj organizaciji same predstave. Pod pritiskom ovog viđenja, pomisao na redateljsko rješenje korskih partijski u tehnički nekakve »song-distancije«, udaljene od vrtloga zbivanja, gubi značaj scenskog događanja, jer bi takvim zadizavanjem kora na neutralnom prostoru samih rubova zbivanja – negdje između pozornice i gledališta, u prostoru zavjesi ili u funkciji izvedbenog bitlena, – izdvojenost kora iz same fabule drame bila očita.

Međutim, ovdje se radi upravo o suprotnoj mogućnosti, o tome da se fabula (o Orestu i Elektri) lišena svog osnovnog pokretača radnje – bogova, a time svakako i jednog od temeljnih sadržajnih čimbenika same drame, osmisli upravo akcijom kora kao intercionom silom za razvoj fabule. A time bi se i u činu same predstave prvotna (Euripidova) vertikalna odnosa između boga i čovjeka premetnula definitivno u horizontalu (čovjek – čovjek), i tako u misaonom pogledu bitno izmjenila, odnosno definitivno označila, smisao drame.

U slučaju redateljskog rješenja predstave kojim bi kor bio izdvojen iz zbiranja, događanja bi (a bez one Euripidove egzistencijalne i vertikalne bočanske mehaničke, tog osnovnog i sadržajnog pokretača i objavljivača SMISLA patnje) bila svedena na samu fabulu, pa nam ne bi ništa drugo preostalo nego da to u vrlo značajnoj autorovoj posveti Antoninu Artaudu tražimo sadržaj fabule, odnosno da u odgovarajućoj scenskoj ekspresiji Teksta (i teksta) eksponiramo već poznatu fabulu kao povod za izazivanje jednog, nazovimo ga tako, »fizičkog teatra«, čije bi izražavanje elementarnih nagona života trebalo šokantno provocirati gledaočevu svijest o ljudskom.

Iako artiščki i estetski takav artaudovski sadržaj može biti dostatan razlog za scensku činjenicu, on bi se ipak u ovom slučaju, u okviru drugog kazališnog čimbenika – samog dramskog teksta, javio kao nemotivirana dramaturška komponenta za takvu silinu elementarnog događanja, pa je posve naravno da bi se intelektualni »regulatori« gledateljevog nagorskog POČETKA postavili kao neprobojna prepreka za željeni emocionalni izazov.

Očito je, dakle, da bi takav (artaudovski) sadržaj scenskog događanja morao izravnjati iz odgovarajuće dramaturške motivacije početka. Pa ako su prethodna naslućivanja pokazala da je on kroz partie kora latentno prisutan u tekstu, onda bi to za redatelja mogao biti i razlog da ga oživi do takve punoće njegove fizičke nazočnosti prema kojoj će biti očito da je CILJ događanja sada diktiran od LJUDI kora – a to bi moglo značiti i organizovane grupacije ili političke stranke koja aktivno sudjeluje u svim pripremama za atentat (vlastodršce) Egista i Klitemnestru.

To pripremanje (»prepariranje«) Oresta i Elektre, njihov konačni cilj i kraj u mentalnom poremećaju – to je, svakako, nova nijansa sadržaja u odnosu na uobičajeno prezentiranju ovog teksta kroz sementiku znakova »fizičkog teatra«, a posebno u odnosu na sadržaj Euripidovog teksta, u kojem:

»Tu nesreću silini dosudi usud

i Febovin usta bezumne riječi.«

U takvim horizontalnim odnosima, likvidacijom »usuda« i korištenjem elemenata predodređenja, plastičnim mizanscenom i fizičkim radnjama kojima kor neprekidno podsjeća Elektru i Oresta na to predodređenje i njihov ZADATAK, i svim sredstvima scenskih znakova koje može inspirirati autorovo pozivanje na Artouda – postaje jasno da koje je mjere moguće izskazati jednu sadržajnu novinu u Euripid – Kišovom tekstu, odnosno bitnu sadržajnu razliku Kišove obrade Euripidova teksta.

Razvijajući samu fabulu na spomenutim sadržajnim motivacijama, može nam se vrlo lako i opravdano u Kišovoj »Elektri 69« učiniti kao nehtjenje ono što bismo, gledajući s konvencionalnog stanovišta, mogli nazvati »htijenje«, pa će u predstavi zanimljivost i rafriranjem događanja biti sadržani upravo u pretakanju i prisili pretakanja tih dvaju stanja jednog u drugo.

Jer, put do oformljenja atentatora je sigurno složen, često fizički okruštan, ucjenjivački i psihološki suptilan.

U takvim uvjetima funkcija Pilata (uloga bez riječi) postaje dramaturški centralna...!

Priča o Orestu i Elektri, istregnuta iz kotečta trilogijskog kruga tragedije i prezentirana kao CJELENA za sebe, dobija svoj vlastiti i ovovremeni sadržaj. I u pretpostavci nastavka radnje u slijedećoj drami (prema uzoru na antički trilogijski smisao), ne bi više bilo riječi o konačnom smislu apolonske objave i o bolnem ozakonjenju očinskog prava nad materinskim pravom, već o užasima poremećene ravnoteže ekstremnih ubojica. I za njihove čine ne bi bila dostatna samo psihijatrijska objašnjenja, već bi ih valjalo protumačiti i razotkrivljanim onih snaga koje su se mogle okoristiti tim ličnostima, doveđeci ih do takvog psihičkog usijanja u kojem su mogle izvršiti atentat.

Tako bi novinski stupci o senzacionalnim događajima iz suvremenog života dobili i svoje scensko objašnjenje

No, to je moguće izraziti i bez nastavka drame: Posve na kraju naše predstave, kada se okrvavljeni Orest i Elektra budu grčili u užasu nad majčinim iskasapljenim trupom, na prijestolje – koje će sve do tada služiti kao učenja, izazov, mama, sredstvo prisile i torture – slavodobito će sjesti Pi-lad.

<sup>1</sup> Predstava okojoj je riječ premijerno je izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu 5. februara 1970.

<sup>2</sup> Bitni Ateljea 212 povodom prazvedbe