

Ije tokom dužeg razdoblja (a naročito u 19. st.) bile isključene iz procesa naučnog razvoja. Uz istaknuta svjetska imena afrikanistike, zapažen je bio nastup mnogih mlađih mađarskih afrikanista sa širim socioekonomskim temama (E. Fodor: *Islam u Africi*; J. Kisa: *Ruralne-urbane migracije u Africi*; J. Balazs: *Akumulacija kapitala i elite u multietičkom afričkom društvu i dr.*, što pokazuje da Mađarska ulaze napore u formiranje ovih kadrova kao potencijalnih nosilaca kulturno-prosvjetne i znanstvene suradnje s afričkim zemljama. Konačno, doprinos simpozija je u širenju spoznaje u svijetu o suvremenim kulturnim zbivanjima na afričkom kontinentu.

## »FAUST« IZ POLARNOG PREDELA (u izvođenju pozorišta Schauspielhaus iz Kelna; režija Jirgen Flim)

Piše: Slobodan Sv. Miletic

Medu poslednjim predstavama na Bitetu, ali nikako naposletku, »Faust« posvećenima, čini se, znači krunu ovogodišnjeg međunarodnog festivala teatra. Za gledaoca germanističke formacije koji laska svome poznavaju faustovskog kompleksa, ona znači možda i nešto više: izmjenjeni iscrt pozorišnog otelovljenja najreprezentativnijeg dela nemачke književnosti, mita novije evropske kulture, koji su zloupotrebljavali mnogi tumači od religioznih do nacionalsocijalističkih adepta. S režijom Jirgena Flima, odmah recimo, to nije slučaj. Iako je režirao samo prvi deo tragedije, on uspeva da ga zaokruži polazeći od kraja, ili tačnije od negativne ideje II dela i »Posvete«. Ostareli pesnik (drugog Fausta) za razliku od mladića čiji je »mali svet« životne avanture bio još unekoliko stvaran svet saznavanja i iskustva, sada lišen predmeta svoga pesništva, tone u privide sluteći da je došao pre sudni trenutak (u koji se nekada Faust kladio s Mafistom), a da onaj toliko citirani stih andela: »Ko vazda streneć se pašti Tog moraćemo spasti«, ipak zvući na kraju kao romantična ironija na račun tog čudnog svata, kog davo nije morao da vuče kroz zamršen život, jer ni on sam nije mogao ići drukčije već ne-prestano iz zablude u zabludu, uvek iznova zamejući sreću prolaznog trenutka sa »stvarnim« ispunjenjem života. Geteo pokušaj da oblikovanjem odgovor na romantičnu zarazu titanizma, predavanje iracionalnom, režitelj smatra neizvesnim, pruhujalim snom mladosti kao i veru u pesničku, istraživačku snagu otkrivenja. Zato mu je važna »Posveta«. Faust, koji stari, počinje da se grozi nad sopstvenim ponorima, zabele od sopstvenog lika u ogledalu. On počinje da traži put kojim će se vratiti iz neoblikovanog sveta strasti i bezmržja u klasični »mir ozbiljnosti, sklad«, baš kao i pesnik u »Posveti«, jer je stekao uvid u sopstveno bice i »seljaval obličja« sna kojeg je sam stvorio. Tako govori »zemniji od budućnosti« koja teže naše vremе s Flimom dobro oseća. Posvetu je režitelj dao glumicu da govori (u savremenom kostimu), sugerujući razgovornost ostarele proročice ili muze sećanja koja svojim sibilinskim govorom otvara krug reminiscencije. Dakle odrekao se neorganske »Predigre na pozornici« pučkih scena, Auerhahovog podruma i učinio sve da ogoli tragediju Margarete na Faustovom putu kroz »mali svet« tragičnog krvici da krvavi pečat ugovora s davolom. Dabogme: ne održeće se »Prolog na nebu« niti boga lično. Gospod stoluje u atomskom oblaku. Odmah vidimo na delu ingenioznog scenografa Eriha Vondera. Za razvijanje tragedije između neba i pakla čije razlike ukida režitelj ipak se projektuju dve perspektive: nebeska ozgo (saobražena ptičoj-božanskoj) i ovozemaljska ozdo (saobražena žabljoj-judskej ergo teatarskoj). Bog polarne hladnoće i strogosti, udaljen od sveta koji je stvorio, vlada pokornim, snis-hodljivim andelima i podanicima kakav je i namorački dave Mefistofoles, s kojim sklapa preko volje, dosadnu opkladu: dozvoljava davolu da zavede njegovog »slugu« Fausta, koji mu samo još »smučeno« služi i odvrati ga od božanskog »prajzvora«. Više uverenja ima u njegovim rečima »Čovek je u zabludi do nečemu teži« nego u »Dobar čovek i u mračnom porivu svestan je pravog puta«. Teško se može verovati tako indiferentnom bogu (kada na

kraju, nad Margaretinim zgrčenim telom izgovara bez trunke saučešća: »Spašena je!«) da će izdejstvovati i Faustovo spasenje. I odista, bog će se udaljiti kad Mefisto oslonjen o portal, konačno, takođe indiferentno, pozove slomljenog Fausta: »Amo k meni!«, a ovaj narušajući Margaretu, ponovo postane klečavi starac kog Mefisto ortački odvodi ispod pozornice, put pakla. Faust je izgubio partiju kontumacijom. Ulozi se više ne primaju. Drugog dela tragedije, po Flimu, neće i ne može biti. Flim je obogotvorio tragediju da bi raščinio boga. Surova opklada pokazuje da je bog i čovek i sotoni nadmoćan saigrač. Za reditelja »Faust« nije po obliku poslednja velika barokna drama niti misterija po izvedenoj ideji Margarete ljubavi i božje milosti. On je ono što stoji ispod naslova: tragedija, čiji je epilog »epilog u haosu put pakla« kako piše sam Gете u nedavno pronađenoj »shemi« dela. Flim se svesno odrekao višestruko speva koji nosi ime tragedije jer kompoziciona bujnost izražena u epizodama koje šire problematiku od tragičke radnje. Da bi komprimirao dva jezgra: jedno proizašlo iz ugovora o prodatoj duši i drugo iz Gretičinog greha, Flim je Mefista učinio agensom obe dramske linije.

Faustov životni prostor pak zauzima samo neveliko postolje u obliku oktogaona, osvetljeno jarkom svetlošću kao što je ona iznad operacionog stola. Mali prostor za starog naučnika, kog u očajanje baca nedosežnost tajne i njegova čulna i duhovna žed. Maska starosti na licu Hansa Kristijana Rudolfa podsetila nas je u njegovoj igri na savremenog filozofa koji se pašti s prolaznošću teorija i bezuspešno vraća zavetu ili zabludi mladostl. Zatim na čvra pod džinovskim mikroskopom. Uzalud će, Faust čini se, prevesti i početak Jevandela po Jovanu sa: »U početku beše delo!« jer ga vreba »deo one sile koja vazda želi zlo, a vazda dobro tvori«. Mefistofoles. Često ubroj nabacuje ogreća junaka i nad pojasu ispisuje na svojim grudima crvenom bojom (čitaj krvlju) Faustovo ime kao zalog ugovora po kojem ima da mu služi na zemlji, a ovaj njemu s onu stranu groba. Ako pak Faust, sa svoje strane, podlegne davoljskoj laski samoljublja ili poželi da zauzavi tren sreće uzvikom: »Nemor minutni, tako si lep!« kucnuo mu je poslednji čas. Hans Kristijan Rudolf (Faust) i Wolf Ditrich Šprenger (Mefistofoles) igraju ove scene kao deo mirtvačke šale: stari naučnik uprkos proklinjanju zemaljskog života, nade, vere i strpljenja, na rubu samoubistva, mora da živi dalje kao mladić, a mrki do brine brigu da se po unapred znanim tačkama ugovora, sprovođi životna pustolovina njegovog štićenika, potom ortaka i najzad pobratima. Reditelj im utiskuje reljef protivrečnih karakteristika. Čas Mefisto izgovara pretvarajući se vešt Faustove optimističke krialice, čas Faust, taj »junak stvaralačke akcije«, činično odriče svaki smisao stvarima. Ono što je promaža je zajedničko pobunjeništvo, zajedničko prokletstvo. Ipak Mefistofoles nosi prevlast. Rola Wolfa Ditricha Šprengera to najbolje pokazuje. On nije više samo davo niti posednik »gladan duša« nego višeslojno otelovljenje skepticizma, iskustva, svetskog čoveka, sirova šala komedijanta, melanholijskog patog andela, stupoz požude, inteligenciju psihologa, nacerena slika i krik ikonskog zla. Šprenger ovom spisku osobina dodaje crte samilosti, samoorionje, perverzije, crnog humora i crne anarhije.

Rudolfov Faust je prigušeniji, iako lebdi između ekstremnih raspoloženja: opijenosti porokom i oklevanja pred čistotom. Margaretina sudska za takvog Fausta nema u sebi tragičnog prestupa čiju kriticu nosi bezobzirni zavodnik, već pitome obrise pastore ili samo tamnije balade.

Margareta nezaboravne Suzane Lotar je narančna, ali opora, sva u grubom crtežu nevezetog pokretu i pastelnim bojenjima spuštenih pogleda, oštro zamirućeg glasa i nežnih krikova grlice. Njen trezni zanos dira, njeni žarki a ovlašni poljupci i ustuknula milovanja u stanju su da nas poraze. Lirska ispostav (»Spokoj svoj gubim...«) koja evocira rađanje najdubljeg osećanja kao da je ispričana po diktatu sna, ostavlja Gretinu ljubav izvan domaćaja etičkog imperativa kao i njenu kriticu u sceni poslednjeg »zagrijala« u tamnici. Trostruku bol ne vodi metanisanju već sumanutoj razložnosti. Rilke kaže »Lepota je početak užasa«, ovde je to ljubav, čiju belu zastavu diže Suzana Lotar. Kao ni za Fausta, tako ni za Margaretu u Flimovoj predstavi nema ni nade ni izgleda na sreću.

Opštem utisku asketskog izraza i odbira sredstava pridružuju se dekor i svetlo Eriha Vondera koji strogo u funkciji predstave sugerira veliku potku likovnosti ekspresionizma, slobodnim asocijacijama na Feiningerove enterijere gotskih katedrala i

Murnauove crnobele slike uskih srednjovekovnih ulica, kula i tornjeva nemačke gotike, dabogme i prostore geometrizovanog betona, moderne bunkere, tavane za stanovanje. Svetlo odaje velenjima ostrih i mekih štimunga naizmene, bogatog skorda grafičkog registra od mrkle crne, kosmičke do jarko bele logorskih reflektora i operacione sale. Kostim Benedikta Rama sastojao se od debelih ogreća koji su podvlačili telesnost i čulnost protagonista, upijali hladnoću dekora, ali i emitivali metafizičku studen svog nosilaca, iznutra. Flimov »Faust« kao da je došao iz polarnog predela i, posle je prošao kroz »mali svet«, ne saznav, obiljubio Margaretu, poverio se svom pobratimom Mefistofolesu da ga onamo vrati. Tek taj pakao mora da je od ledi i beznada szazdan. Izmedu Flimovog raja i pakla stoji znak jednakosti. Nikada nisam video hladnjeg niti ljudskijeg »Fausta«.

## VIŠESTRUKA IGRA DONŽUANIZMA: Molijerov »don žuan« u novosadskom SNP-u, režija Ijubiše georgijevskog

Posle niza repertoarskih promašaja, predstava sumnjivog ukusa (tekst, autori), polovičnih ostvarenja domaće i svetske klasičke, rdavog upošljavanja glumaca i nekompetentnog starateljstva nad pozorišnim pogonom, koji su zadesili Srpsko narodno pozorište jedna manja grupa mladih glumaca srećno združena u poletu s maštovitim rediteljem Ljubišom Georgijevskim oko elaboriranog projekta Molijerovog »Don Žuana« (njegova treća režija istog teksta), iznela je iz novosadskog teatarskog sivila, kao prvu dramsku premjeru i svoj prvi rezultat ove sezone; duhovitu predstavu zasnovanu na jednom od najvećih mitova svetske književnosti i teatra. Skrojena sa prisenkom francuskog esprita, barokne elegancije, lišena težine, a ipak u sferi »crne« komedije, pruža nam suštastvene težnje molijerovskog pozorišta: zajedničko zadovoljstvo glumišta i gledališta, ali i podsticajnu kontemplaciju koja se udaljuje od skepsa i melanholije.

Već u pozorišnom programu ovog najintelektualnijeg Molijerovog komada, reditelj nam stavlja do znanja svoj, uslovno rečeno eseistički pristup predstavi: »Don Žuan odbija da živi u »jednom od najlepših svetova«, uvežbava svoju smrt i prerušen u Erosa žuri na svoj rendez-vous sa Tanatosom. Na kraju krajeva on stoji vis a vis Tanatosu kao Puškin prema Dantesu«. Ponuđeni koncept, čini se, kao da se opravdava i posle premijere polaganim rastom ove rediteljske predstave. Kao da bi ova podela mladih glumaca isto tako dobro mogla da igra i u nekoj drugoj konstellaciji. Reditelju je jasno da Molijerov Don Žuan nema onu društvenu realnost koju je imao da istinoljubive savremene »kralja sunca«, Paskala i Boaloa. Znači li to da mu daje stvarnost ruske romantičke, pesničkog donžuanstva, zlu kob podmetnute intrige, vis maior nesrećnog dvojboja koji je istinski kraj jedne biografije? Ili samo pokazuje da fascinantna legenda dobija šansu i u računu verovatnoće neke druge epope, da »amalgam pli-mičkog libertinizma« može da »usavrši« negativni junak rokokoa već u sledećem naraštaju markiz de Sad. I da nije gradanski 19. vek prvi koji ovaj tip slobodnog moralu, bogohulništva i zavodništva dovodi u vezu sa bitno erotskim fenomenom. Donžuanizam ima ishodište u čulnosti i svoj zalažak u smrti. L'amour et la mort bili su bliski mnogo pre »Frojdonov dualizma« libida i nagona za smrću. Don Žuan amorálni životni put dobiće davno znak jednakosti s putom u pakao da bi postao lik Molijerove agnostičke književnosti koja opominje. On je lik »unutarnje represije« (H. Majer). Njegova irealnost može biti izvan i iznad stvarnosti. Mesto radnje ne nalazi se više na Siciliji ili na Ile de France. Ono se može prebaciti na opersku cenu jednog Mocarta. Pakao, u koji se takođe ne veruje, možemo smestiti u Sartrov hotel (»Pakao, to su drugi«), jer Molijerov Don Žuan »daje odličnu ilustraciju za Sartrovu filozofiju one »mauvaise fois« ili mogućnost da postane »svakodnevni zavodnik i seksualni atlet« Kamijevog apsurga. Jedno ostaje neizbežno: za svakog pozorišnog reditelja pakao je ispod pozornice, u orkestru ili »ferzenku«. Bela sviša odlično pristaje Don Žuanu. I ona je bezmalo obavezna. Nije mogao da je izbegne ni Georgijevski.