

pozorište „globo“

Fiziološki život naravno nije »život.« Nije to ni duševni život. Život je svet.

Ludvig Wittgenštajn

Nama je teško, možda i nemoguće, da uobičajeno potpuno sliku života jer, da bismo to učinili, moramo da uskladimo i kombinujemo dva potpuno različita utiska — života kakvim ga svako od nas doživljava u vlastitoj ličnosti, i života koji posmatramo kod drugih.

Kada posmatram sebe, ja koje posmatra je jedinstveno, ali ne i individualno, pošto nema vlastitih karakteristika; ono samo poseduje moć da prepozna, uporedi, presudi i izabere: biće koje ono posmatra nije jedinstveni identitet već niz raznih stanja osećanja ili želje. Nužno je u mom svetu označava dve stvari: davanje bilo kog stanja-sebe prisutnog u nekom trenutku, i obavezu slobodu mog ega. Delanje u mom svetu ima naročit smisao; ja delam prema svojim stanjima bića, ne prema nadražajima koji su ih izazvali; moje delanje, u stvari, jeste davanje ili uskraćivanje dozvole sebi da delam. Meni je nemoguće da delam u neznanju, jer je moj svet ono što znam; meni čak nije moguće, striktno govoreći, da budem samoobmanjivan, jer ako znam da obmanjujem sebe, to više ne činim; nikada ne mogu poverovati da ne znam šta je dobro za mene. Ne mogu da kažem da sam srećan ili nesrećan jer se ove reči odnose samo na moje biće. Iako su mi neka stanja mog bića interesantnija od drugih, ne postoji nijedno koje je toliko neinteresantno da bih ga mogao zanemariti; čak je i dosada interesantna, jer je u pitanju moja dosada s kojom treba da se borim. Ako bih, tako, pokušao da zamislim svoje subjektivno iskustvo života u dramskoj formi, komad bi pripadao alegorijskim moralitetima kao što je *Everyman* (Svako). Heroj bi bio voljni ego koji odabira, dok bi druge ličnosti bile stanja bića, prijatna i neprijatna, dobra i rđava, za ili protiv kojih heroj vrši izbor, ili sa vetnici, kao razum i savest, koji pokušavaju da utiču na njegov izbor. Radnja bi obuhvatila niz događaja u vremenu, a prolazne vremea od rođenja do smrti bila bi jedina nužnost; sve ostalo bio bi slobodan izbor.

Ako se sada okrenem i, namerno isključivši sve što znam o sebi, ispitam druga

ljudska bića što mogu objektivnije, kao da sam kamera i magnetofon, iskustvu jedan potpuno različit svet. Više ne vidim stanja bića, već pojedince u stanjima, recimo, ljutnje, od kojih je svako različito i izazvano drugim nadražajem. Vidim i čujem ljude kako delaju i govore u nekoj situaciji, i ta situacija, njihova delanja i reči su sve što znam. Nikada ne vidim drugog dok pravi izbor između dva delanja, samo ono delanje koje poduzme. Ne mogu, stoga, da kažem da li on ima slobodnu volju ili ne; jedino znam da je srećan ili nesrećan u svojim okolnostima. Mogu da ga vidim kako dela ne znajući činjenice o svojoj situaciji koje su meni poznate, ali nikada ne mogu sa sigurnošću da kažem da on, u nekoj datoj situaciji, obmanjuje sebe. Tako, dok mi je nemoguće da budem potpuno nezainteresovan za bilo šta što se događa mom biću, mogu samo da budem zainteresovan za one druge koji »privuku moju pažnju« time što su izuzeci od prosečnog, izuzetno moćni, izuzetno lepi ili zabavni, a moje interesovanje ili nezainteresovanost za ono što oni čine ili trpe određeno je starim novinarskim zakonom da nije nikakva vest kada pas ujede popa, već kada pop ujede psa.

Ako pokušam da predstavim svoje objektivno iskustvo u dramskoj formi, komad će biti grčkog tipa, priča o jednom izuzetnom čoveku ili ženi koji/koja, doživljava izuzetnu sudbinu. Drama će se sastojati ne od izbora koje on/ona slobodno donosi, već od delanja na koja ga/je obavezuje sama situacija.

Čista drama svesti i drama čiste objektivnosti slične su po tome što njihove ličnosti nemaju nikakvih tajni; publika zna o njima sve što može da se zna. Čovek, stoga, ne može da zamisli pisanje knjige o ličnosti iz grčkih tragedija ili iz moraliteta; oni su sami rekli sve što ima da se kaže. Činjenica da je bilo i da će uvek biti moguće da se napišu knjige o ličnostima iz Šekspirovih komada, u kojima razni kritičari dolaze do potpuno različitih objašnjenja, pokazuje da se elizabetanska drama razlikuje od grčke tragedije i moraliteta i da je, u stvari, pokušaj da se obe spoje u jedan novi, složeniji tip.

Naravno, elizabetanski dramski pisci znali su vrlo malo o klasičnoj drami i malo joj duguju. Senekine tragedije su, možda, imale nekakav uticaj na njihov stil retorike, komedije Plauta i Terencija donele su nekoliko komičnih situacija i sredstava, ali elizabetanska drama bila bi skoro ista i da ovi autori uopšte nisu bili poznati. Čak i Ben Džonson, jedini »umnik« među dramskim piscima, koji je bio pod snažnim uticajem estetskih teorija humanista, duguje više moralitetima nego latinskoj komediji. Uklonimo *Everymana*, zamenimo ga kao heroja jednim od sedam smrtnih grehova, udružimo ostalih šest da izvlače korist od njega, i dobili smo osnovni obrazac džonsonovske komedije naravi.

Veza između srednjovekovnog moraliteta i elizabetanske drame jeste hronika (chronicle play). Ništa nije moglo biti srećnije za Šekspirov razvoj kao dramatičara od toga što je bio prinuđen da se za svoje izdržavanje — sudeći prema njegovim ranim pesmama, njegov mladalački ukus je bio nešto manje prost — suoči sa problemima koje je postavljala hronika. Pisac hronike nije mogao, kao grčki tragičari koji su za svoj predmet imali neki značajan mit, da odabere svoju situaciju; on je morao da uzme ono što mu istorija nudi, one u kojima je ličnost žrtva situacije i one u kojima ih on stvara. On ne može da ima nikakvu usku teoriju o estetskoj ispravnosti koja razdvaja tragično od komičnog, nikakvu teoriju herojskog *arete* koja može da izdvoji jednu istorijsku ličnost i odbaci drugu. Izučavanje pojedinca upletenog u političku akciju, i moralnih dvosmislenosti kojima istorija obiluje, sprečava svaku tendenciju prema jednostavnom moralizovanju ličnosti na dobre i rđave, svako izjednačavanje uspeha i propasti sa vrlinom i porokom.

Elizabetanska drama nasledila je od misterija tri značajna i veoma ne-grčka pojma:

Važnost vremena

Vreme u grčkoj drami jednostavno je ono vreme koje je potrebno da herojeva situacija bude otkrivena, a kada će se otkrivanje odigrati odlučuju bogovi a ne ljudi. Kuga koja pokreće radnju u *Kralju Edipu* mogla je da bude poslata ranije ili, čak, odložena. U elizabetanskoj drami vreme je ono što heroj stvara onim što čini i trpi, medijum u kojem on shvata svoj potencijalni karakter.

Važnost izbora

U grčkoj tragediji sve što je moglo biti na neki drugi način već se odigralo pre početka komada. Istina je da ponekad hor može da upozori heroja na tok radnje, ali je nezamisljivo da bi ih on poslušao, jer je grčki heroj ono što jeste i ne može se promeniti. Da je Hipolit prineo žrtvu Afroditi, prestao bi da bude Hipolit. Ali u elizabetanskoj tragediji, u *Otelu*, na primer, ne postoji takvo mesto — naravno, pre nego što on stvarno ubije Dezdemonu — kada bi njemu bilo nemoguće da kontroliše svoju ljubomoru, otkrije istinu, i pretvori tragediju u komediju. I obrnuto, ne postoji mesto u komediji kao što je *Dva plemića iz Verone* gde ne bi bilo moguće da se izvede pogrešan obrt i da kraj bude tragičan.

Važnost patnje

Za Grke patnja i nesreća predstavljaju znake nezadovoljstva bogova i stoga ih ljudi moraju prihvatiti kao tajanstveno pravične. Jedna od najčešćih vrsta patnje jeste prinuda na vršenje zločina, bilo nevoljno, kao ocebistvo i incest Edipa, ili prema direktnoj zapovesti nekog boga, kao Oresteja. Ovi zločini nisu ono što mi podrazumevamo pod grehom jer nisu počinjeni sa željom za zločinom. Ali kod Šekspira patnja i nesreća nisu po sebi dokazi božanskog nezadovoljstva. Tačno je da se one ne bi pojavile da čovek nije zgrešio, ali, upravo zato što jeste, patnja je neizbežan sastojak života — ne postoji čovek koji ne pati — koji se mora prihvatiti ne kao pravičan po sebi, kao kazna proporcionalna odgovarajućem grehu onoga koji pati, već kao prilika za oprost — tenje ili kao proces prečišćavanja. Oni koji pokušaju da odbiju patnju ne samo da ne uspevaju da je izbegnu, već tonu sve dublje u greh i patnju. Otuda, razlika između Šekspirovih tragedija i komedija nije to što ličnosti u jednoj pate a u drugoj ne, već što u komediji patnja vodi do samospoznaje, kajanja, oprostaja, ljubavi, a u tragediji u suprotnom pravcu do samozaslepljenosti, priksa, mržnje.

*
*

Publiku u grčkoj tragediji sačinjavaju samo posmatrači, nikada učesnici; patnje heroja stvarale su kod njih samilost i strah, ali oni ne mogu da pomisle: »Nešto slično moglo bi se dogoditi meni«, jer je svrha grčke tragedije u tome da su heroj i njegova tragična sudbina izuzetni. S druge strane, sve Šekspirove tragedije mogle bi se nazvati varijacijom istog tragičnog mita, jedino koje hrišćanstvo poseduje, priče o lopovu koji se ne kaje, a svako od nas je u opasnosti da je odigra na svoj način. Publika jedne Šekspirove tragedije stoga mora da bude i posmatrač i učesnik, pošto je tragedija u isto vreme pritivna istorija i parabola.

*
*

Dr Džonson je, svakako, bio u pravu kada je za Šekspira rekao: »Izgleda da su njegove tragedije veština, njegove komedije instinkt.« Sumnjam da je potpuno zadovo-

Ijavajuća tragedija moguća unutar nekog hrišćanskog društva koje ne veruje da postoji nužna veza između patnje i krivice. Stoga je dramski pisac suočen sa dva izbora. On može da prikaže plemenitu i nevinnu ličnost koja trpi izuzetnu nesreću, ali tada efekat neće biti tragičan već patetičan. Ili može da naslika grešnika koji svojim gresima — obično gresi moraju da stvore zločine — navlači patnju na sebe. Međutim, ne postoji takva stvar kao što je plemeniti grešnik, jer grešiti znači postati neplemenit. I Šekspir i Rasin pokušavaju da reše ovaj problem na isti način, tako što grešniku daju da kazuje plemenitu poeziju, ali sigurno su, u dubini srca, obojica znali da je to samo opsenarski trik. Svaki novinar mogao bi da ispriča priču o Edipu ili Hipolitu i ona bi bila isto toliko tragična kao kada je kazuje Sofokle ili Euripid. Jedina razlika bila bi u tome što novinar nije sposoban da opremi Edipa i Hipolita plemenitim jezikom koji dolikuje njihovoj tragediji, dok Sofokle i Euripid, kao veliki pesnici, to mogu. Ali neka novinar ispriča priču o Magbetu ili Fedri i mi ćemo odmah prepoznati ono što one doista jesu, jedna policijski slučaj, druga patološki. Poezija koju su im Šekspir i Rasin dali nije spoljni izraz njihovih plemenitih priroda, već velelepni ogrtač koji sakriva njihovu golotinju.

Komedija, s druge strane, nije samo moguća unutar hrišćanskog društva, već je sposobna za mnogo veću širinu i dubinu od klasične komedije. Veća po širini zato što



jugoslovensko dramsko pozorište, beograd
b. nušić: «mister dolar»

je klasična komedija zasnovana na podeli čovečanstva u dve klase, oni koji imaju arete i oni koji nemaju, a samo je druga klasa — budale, bestidne hulje, robovi — pogodan predmet za komediju. Hrišćanska komedija, međutim, zasnovana je na verovanju da su svi ljudi grešnici; stoga niko, bez obzira na njegov čin ili talenat, ne može da zahteva oslobođenje od komičnog prikazivanja i, doista, što je čovek vrlji, u grčkom smislu, sve više shvata da treba da bude prikazan. Veća po dubini zbog toga što, dok klasična komedija veruje da hulje treba da dobiju batine koje zaslužuju, hrišćanska komedija veruje da nam je zabranjeno da sudimo drugima i da je naša dužnost da jedni drugima opraštamo. U klasičnoj komediji ličnosti su prikazane i kažnjene: kada padne zavesa, publika se smeje a oni na pozornici plaču. U hrišćanskoj komediji ličnosti su prikazane i opraštene im je: kada padne zavesa, publika i glumci smeju se zajedno. Ben Džonsonove komedije, za razliku od Šekspirovih, su klasične, nikako hrišćanske.

Da su komadi Šekspira i Ben Džonsona — a Džonson, svedjedno, nije tipičan — izgubljeni, našli bismo u dramskoj književnosti napisanoj između 1590. i 1642. mnogo stranica prekrasne poezije, mnoge scene uzbuđljivog teatra, ali ne i neki komad koji bi zadovoljavao u celosti; prosečna elizabetska drama više nalikuje programu u varijetetu — niz scena, često uzbuđljivih ili za-

bavnih po sebi, ali bez suštinske veze sa drugim — nego pravilno konstruisanoj drammi u kojoj je svaka ličnost i svaka reč povezana. Za ovaj nedostatak mogli bismo, verovatno, da okrivimo labavost elizabetskih scenskih konvencija, koje su dozvoljavale dramatičaru da uvede koliko je god želeo scena i ličnosti, i da uključi tragične i komične scene, stih i prozu, u isti komad. Na sreću, Šekspirovi komadi nisu iščezli, i možemo da vidimo koliko su mnogo, u njegovom slučaju, ove konvencije doprinele njegovom uspehu. Da su konvencije u njegovo vreme bile, na primer, konvencije francuskog klasičnog pozorišta u 17. veku, on ne bi mogao, sa svojim genijem i interesovanjima, da postane najveći tvorac «prtvornih istorija» u dramskoj formi koji je ikada živeo. U predgovoru *Zanatu gđe Veron*, s atipičnom mešavinom visprenosti i polemičkog preuveličavanja, Šo piše:

»Drama može da učini malo za nasladu čula: svi prividni primeri u suprotnom smislu primeri su lične opčinjenosti predstavljaja. Drama čistog osećanja nije više u rukama dramskog pisca; nju je osvojio muzičar, posle čijih čarolija sve verbalne umetnosti izgledaju hladne i mlitave. *Romeo i Đulijeta* sa najljupkijom Đulijetom suvoparna je, dosadna i retorična u poređenju s Vagnerovim *Tristanom*, čak i ako Izolda ima devedeset kilograma i četrdeset godina, kao što ona to često ima u Nemačkoj... Prosto rečeno, drama bez muzike danas nema nikakve budućnosti osim misaone drame. Pokušaj da se stvori neka vrsta opere bez muzike — a to je ta besmislenost kojoj su naša moderna pozorišta već odavno otiljala a da to nisu ni znala — pruža mnogo manje nade nego moja rešenost da prihvatim problem kao normalnu građu drame!)

Svaki aspekt života je, naravno, problem. Verovanje koje Šo napada jeste verovanje da je jedini problem vredan pažnje dramskog pisca ljubav između različitih polova, razmatran u izolovanosti od svega ostalog što muškarci i žene misle i čine. Kao sve osobe zauzete tom polemikom, on prihvata stav o Šekspiru koji imaju njegovi protivnici, odnosno da je, kao dramatičar, Šekspir, čak i kada su njegove ličnosti princčevi i ratnici, jedino zainteresovan za njihov »lični« emociionalni život. U stvarnosti, međutim, revolt Ibzena i Šoa protiv konvencionalne drame 19. veka može da se smatra kao povratnik Šekspiru, kao ponovni pokušaj da se ljudska bića predstave u njihovim istorijskim i društvenim okolnostima a ne, kao što su radili dramski pisci posle restuaracije, sasvim izdvojene ili kao oličnja društvenih običaja manje klase. Tačno je da Šekspirovi komadi, u šooovskom smislu, nisu »misaone drame«, odnosno, nijedna od njegovih ličnosti nije intelektualac: tačno je, kao što Šo kaže, da — kada im se ukloni njihova divna dikcija — filozofski i moralni pogledi koje izražavaju njegove ličnosti jesu sasvim obični, ali broj ljudi u nekoj generaciji ili društvu čije misli nisu sasvim obične doista je vrlo mali. S druge strane, skoro da nema nijedne njegove drame koja ne pruža hrane za razmišljanje, ako čovek želi da razmišlja. *Romeo i Đulijeta*, na primer, nikako nije samo »drama osećanja«, verbalna opera o ljubavi između dvoje maloletnika: ona je takođe, što je mnogo važnije, slika društva, ljupkog na mnogo načina, ali moralno neadekvatnog zbog toga što je jedini standard vrednosti po kojem se njegovi članovi upravljaju a njihovo ponašanje sudi — standard *la bella* ili *la bruta figura*. Nesreća koja savladuje mlade ljubavnike jeste jedan simptom onoga što je loše u Veroni, i svaki građanin, od princa Eskala do izladnog apotekara, ima svoj deo odgovornosti za njihovu smrt. Ako ostavimo po strani različite temperature, omet možemo videti dobar razlog zašto Šekspir ne mora da saopštava publici svoje »misli«, dok je Šo prinuđen na to. Zahvaljujući konvencijama i ekono-

miji elizabetskog pozorišta, Šekspir može da predstavi svoju sliku Verone u 24 slike, sa trideset glumaca i gomilom statista. Šo mora da piše za pozornicu uokvirenu lukom proscenijuma, nameštenu kulisama koje ne dozvoljavaju brzu promenu, i za glumce čije plate onemogućuju veliki broj uloga. Kada on, tako, piše o društvenom problemu kao što su vlasnici čumeza, prinuđen je da nam kroz intelektualnu debatu između nekoliko ličnosti, na malom broju mesta, ispriča ono što ne može da predstavi dramski kao dokaz iz kojeg bismo mogli da izvučemo zaključak za sebe.

Kao dramski istoričar, Šekspir je rođen u pravo vreme. Kasnije, promene u konvencijama i ekonomiji pozorišta načinile su pozorište neadekvatnim medijumom, i prtvorne istorije postale su struka romanopisaca. Ranije, dramske istorije bile bi nemoguće, zato što je jedina istorija koja je bila priznavana kao takva bila sveta istorija. Drama je morala da se posvetovni pre nego što je bilo kakva adekvatna obrada ljudske istorije bila moguća. Grčka tragedija, kao i misterija (mystery play), je religiozna drama. Ono što sam heroj radi podređeno je onome što ga bogovi navode da uradi. Bogovi se, zatim, bave ne ljudskim društvom već izvesnim izuzetnim pojedincima. Heroj umire ili odlazi u izgnanstvo, ali njegov grad, kako ga hor predstavlja, ostaje. Hor ga može podržati ili opomenuti nekim savetom, ali ne može da utiče na njegova delanja i ne snosi odgovornost za njih. Jedino heroj ima biografiju; hor je samo posmatrač. Ljudska istorija ne može da bude napisana izuzev uz pretpostavku da, ma kakvu ulogu Bog igrao u ljudskim stvarima, mi ne možemo da kažemo za jedan događaj: »Ovo je delo Boga«, za drugi: »Ovo je prirodni događaj«, a za sledeći: »Ovo je ljudski izbor«; možemo samo da zabeležimo šta se događa. Alegorijski moraliteti bave se istorijom, ali samo subjektivnom istorijom; društveno-istorijske okolnosti nekog posebnog čoveka namerno su izostavljene.

Ne znamo kakva su bila Šekspirova lična verovanja niti njegovo mišljenje o bilo kom predmetu (iako većina od nas intimno misli da to zna). Sve što možemo da zapanimo jeste ambivalencija njegovih osećanja prema njegovim ličnostima, što je, možda, karakteristično za sve velike dramatičare. Ličnosti jednog dramskog pisca su, po pravilu, ljudi od dela, ali on sam je tvorac a ne delalac, zainteresovan ne za otkrivanje sebe drugima u datom trenutku, već za stvaranje dela koje će trajati, za razliku od njega, ako je moguće zauvek. Dramatičar, stoga, ceni i zavidi svojim ličnostima na njihovoj hrabrosti i spremnosti da rizikuju vlastite živote i duše — kao dramatičar, on sam nikada ne rizikuje — ali, u isto vreme, njegovoj izdvojenoj mašti svako delo, ma koliko veličanstveno, jeste uzaludno pošto posledica nije nikada ono što je delalac naumio. Ono što neki čovek čini jeste neopozivo dobro ili rđavo; ono što stvara može uvek da uskladi ili čak da uništi. U svim velikim dramama verujem da možemo osetiti napetost ovog ambivalentnog stava, razapetog između poštovanja i prezira, tvorca prema deloocu. Ličnost za koju je njen tvorac osetio apsolutno poštovanje ili apsolutni prezir ne bi se mogla odglumiti na pozornici.

1) Dž. B. Šo, *Lica i naličja*, prevod B. Nedić, Beograd, 1964, 113, 114.

Odlomak iz knjige *The Dyer's Hand And Other Essays*, Faber, London, 1963.

Preveo sa engleskog David Albahari