

varanje? To pitanje pokreće neiscrpnu temu i moj odgovor je jedva može dotaći. U trenutku kada se odlučujete u prisustvu drugog — ma koliko se on ne bi nazivao »režiser«, »partner«, a u daljoj perspektivi u vidu nepoznatog koji će doći — da prekinete tu svakodnevnu igru skrivanja telesnog prisustva, skrivanja života, skrivanja intimnog; kada odlučujete da izvršite taj akt — i izvršavate ga — već samim tim vršite taj »trening«, čak ako to što ste izvršili nikada ne nađe mesto ni u jednoj predstavi. »Pokušaj« nije bio uzaludan, jer se pojavila činjenica ljudskosti. Nesumnjivo da postoje specijalne vežbe koje vam mogu pružiti izvesnu radost, veru u sebe, da ste u stanju da prevaziđete vlastitu inerciju, vlastitu otežalost, gnusnost, u vama. Sve to se, međutim, događa jedino »okolo«, kako sam već rekao; to je molitva uoči čina, ali ne i sam čin, i to nije najbitnije.

Neko je rekao da je teško raditi sam, a da moraš raditi sam ako ne sretnes grupu kao što je naša. To je strašno pitanje, jer otkriva stvarni problem na koji se ne može direktno odgovoriti. Odgovarajući indirektno, moglo bi se ovako reći. Odbacuješ sve što se u tzv. svetu smatra normalnim i dostojnim poštovanja: »položaj«, određen nivo života itd. Težeći tome da ne budeš nesrećan, ne prihvataš standardnu kvazi sreću. Ali, da li sa sigurnošću možeš reći da si na sve načine tražio slične sebi, svoje bližnje, ljude u kojima se rasplamsava ista vatra? Stvarno tako — u domenu o kojemu govoriš — samo je šačica ljudi proveravala na sebi da li je to moguće ili ne; većina je posle mesec — dva digla ruke. Ako su usamljeni, to je možda zbog toga što nisu dovoljno tražili? Nisu našli svoje pleme?

Sta mislim o talentu? Ali, šta je talenat? Jedino je sigurno da postoji nešto kao nepostojanje talenta. To se događa u slučaju kada neko zauzima mesto koje mu — na prirodan, očigledan način — ne pripada. Talenat kao takav ne postoji, već samo nedostatak talenta.

Da li umire pozorište, jer je nešto drugo zauzelo njegovo mesto? Da li zbog toga što danas stvarno nije potrebno? O toj temi sam imao svoju teoriju, ali sada hoću da kažem da čak nemam ni potrebu da imam teoriju o toj temi, jer je to očigledna činjenica. Kada je činjenica očigledna, zbog čega tražiti njene uzroke i motive? Verovatno da ima dosta takvih razloga, čitav splet, ali je najvažnije to da danas predosećamo stvari koje su važnije u našem životu od pozorišta. I ako nam naš život nudi drugu misiju, treba ići za tom misijom.

Neko je pitao koje su sličnosti između izjave i ispovesti glumca i ispovesti bolesnika, na planu psihoterapije. On je dodao da se u ispovesti bolesnog čoveka ne jednom ispoljava izvesna emotivna lepljivost, vrsta narcizma. Evo odgovora. Te dve teme se čine srodne samo zbog sličnosti reči koje su upotrebljene: izjava, ispovest (uostalom, nisu naj srećnije). Počecu od primera jedne ličnosti u *Zločinu i kazni* Dostojevskog, ličnosti koja se ispoveda — upražnjava ovu posebnu vrstu samoterapije, nalazeći narcisoidno zadovoljstvo. Pijani starac Marmeladov ispoveda se na sve strane da bi izgledao značajan u očima drugih, zaustavlja prolaznike na ulici da bi im samo izjavio: »Ja sam običan bednik, iskorišćavam svoju kćerku, koja je prostitutka, ali ja je volim«. Svuda se mogu sresti takvi pijanci, pod gasom, drogom ili bez njih, koji organizuju partije i pitaju koga stignu, da bi mogli ispričati koliko su samo svinje. Da li se otvaraju? Ne, ne smatraju, mislim suprotno, da se oni zatvaraju; rezultat se svodi na privremene prijatnosti. Marmeladov je ličnost koja svedoči o sebi, Dostojevski takođe, ali je razlika između jednog i drugog očigledna. Mnogi glumci na osnovu svoje profesije sklomi su da čine isto što i Marmeladov: nešto osrednjeg, za čim se poseže kao za karamelom da bi se smanjila unutrašnja napetost. Važnije je da na terenu našeg traženja nije bitno ispovedanje rečima — ili drukčije — neke čak majdelikatnije, najstidljivije, duboko skrivene istine o sebi, već pokazivanje sebe, celog, otevoljenog, iskrikanog svog ljudskog postojanja do kože, do tkiva, do pulsiranja života; potpuno i neposredno.

Kakvu ulogu ima publika? Zbog čega se brinuti kakva treba da bude uloga publike? Uostalom, šta uopšte znači »publika«? Radimo nešto i postoje drugi koji žele da se sretnu s nama; to nije publika, to su konkretna bića, jedni otvaraju svoja vrata, drugi dolaze na susret, postoji nešto što će se dogoditi među nama. To je važnije nego imati neku koncepciju »publike«. Sta imamo da uradimo i s kakvim ljudima želimo da se sretnemo? I šta će biti to što će se dogoditi s nama i među nama? To su pitanja koja svaki put iznova postavljamo sebi, a mesto onih koji su nam došli samo će se stvoriti. Definisati ga unapred, bila bi čista apstraktna zabava.

Upućena je i ovakva deviza: pozorište i crkva na izdrlasaju? Iako su to veoma različite pojave, iako su nekako srodne, osećam da se i u jednoj i u drugoj nešto bliži kraju. Još jednom se vraćam tom pitanju, jer je ono, za mene, veoma bitno. Ne ljutište se ako ponavljam izvesne primere, oni su mi najbliži. Ljudi su delili hleb i smatrali da dele Boga. Delili su Boga. Mi, pak, osećamo potrebu da delimo život, sebe kakvi smo, potpuni, otkriveni, delimo s bratom i — ako si brat — onda kao hleb, a me kao bonbona. Treba biti kao hleb koji se ne nudi, koji je onakav kakav jeste i koji se ne brani. Upravo u tome sadržana je velika vera. Kako ići, kako se obratiti bratu kao Bogu? I dalje — kako postati brat? Gde je moje rođenje, gde bratovljevo?

S poljskog prevela: Biserka RAJČIĆ

Stenogram susreta Grotovskog sa studentima, profesorima, glumcima i režiserima, u sali njujorške vešnice 1970. godine. Na poljskom je objavljen u časopisu »Odra« (1972, br. 5, str. 51—56).

čovek i predmet u pozorištu

jirži veltruski

Osnova drame (je radnja. Uostalom, i naš život i njegov tok sazani su od radnji, kako naših vlastitih, tako i radnji drugih ljudi. Radnja je aktivni odnos subjekta prema nekom objektu; to je teleološka činjenica rukovođena ciljem koji odgovara potrebi subjekta. Zato je naša pažnja pri svakoj radnji usmerljena cilju. Sam čin je za nas nešto drugostepeno, zavisi samo od toga da li odgovara datome cilju. Ali čim neki čin na bilo koji način skrene na sebe pažnju receptivnog subjekta, od njegovih svojstava postaju znaci. Posredstvom znakova, pak, ulazi u našu svest, postaje značenje. Poznato je da često dva čoveka, koji su postali svedoci istog događaja, ovaj opisuju sasvim različito. Ta razlika je uslovljena time što su tu radnju odrazila dva različito iskrikljena ogledala, tj. dve različito usmerene svesti; time su neki znaci bili istaknuti a drugi potisnuti. Svojstva radnje koja prati praktičan cilj određuje taj cilj bez obzira na primaoca, dok cilj nije saopštavanje.

U pozorištu je radnja samo cilj i nedostaje joj upravo spoljašnji praktični cilj koji bi određivao njena svojstva. Radnja tu smeru tome da je gledalac shvati kao zavistan značenjski niz. Zato je sazdana od različitih znakova koji se samo u svesti publike odražavaju kao svojstva, prema tome, svojstva radnje su čista značenja, isto kao što je njen cilj semiološka stvar, a ne stvar životne prakse. Radnja u pozorištu se ipak razlikuje i od radnje čiji je praktičan cilj komunikacija. Ona je, doduše, takođe konstruisana od znakova određenih za receptivni subjekt, njen cilj takođe ima samo semiološki efekat a stvarni cilj se nalazi van te radnje, ne u njoj samoj kao u pozorištu.

Iz teleološkog karaktera radnje proističe da je posledica usmerenosti nekog subjekta. Ipak je neophodno razlikovati pojam subjekta; tu je, pre svega, osnovni subjekt, od kojega polazi usmerenost; drugo, subjekt koji javno radi, koji može biti istovetan s osnovnim, ali takođe može biti samo njegovo sredstvo, samo delimičan subjekt. Naravno, među njima se ne može precizno povući granica. Kasnije ćemo videti da u pozorištu diferencija može ići još dalje: upravo zato što je tu radnja istrgnuta iz zavisnosti prakse i što joj nedostaje spoljašnji cilj. U gledalaca se javlja svest subjekta, tj. aktivnog bića, više iz samoga događanja nego drugde.

U razdoblju u kojem su teoretičari imali u vidu samo realističko pozorište, pojavio se pogled da subjekt može biti samo čovek — upravo tako kao u praktičnom životu. Svi ostali sastavni delovi smatrani su pukim oruđima ili objektima ljudskog delanja. Razvojem modernog pozorišta i upoznavanjem pozorišta vanevropskih kulturnih oblasti, to mišljenje je ipak bilo opovrgnuto i kasnije se pokazalo da ni za realističko pozorište nije bilo sasvim ispravno. Cilj ove studije je da pokaže kako postojanje subjekta u pozorištu zavisi od učešća određenog sastavnog dela u radnji, a nikako od njegove stvarne spontanosti, tako da se kao delatan subjekt može osećati i neživi predmet, dok se živ čovek može osećati kao element lišen svake volje.

OD GLUMCA KA PREDMETU. Najobičniji slučaj subjekta u drami je glumački lik. Glumački lik je dinamičko jedinstvo čitavog skupa znakova, čiji nosioci mogu biti glumčevo telo, glas, pokreti, ali i različiti predmeti, od delova kostima do dekora. Međutim, važno je da glumac obraća njihova značenja prema sebi, i to do te mere da svojom akcijom može zameniti sve nosioce znakova; to se veoma očigledno može videti na primeru kineskog pozorišta:

»Glumac glumom slika sve radnje za koje kineska scena ne pruža odgovarajuću osnovu. Odgovarajućom serijom konvencionalnih pokreta glumac izvodi preskakanje prepreke, penjanje imaginarnim stepenicama, prekoračivanje visokog praga, otvaranje vrata; učimjeni pokreti — znaci informišu gledaoca o prirodni tih imaginarnih stvari, obavestavaju da je nepostojeći rov prazan ili pun vode, da su nepostojeća vrata dvokrilna, obično dvokrilna, jednokrlna i sl.« (Karel Brušak, *Znaci u kineskom pozorištu*, »Gradina«, /Niš/, br. 5-6/1974, str. 16-17).

Nameće se pitanje: šta je glumcu dato za to da svojom akcijom povezuje sva značenja? Odgovor je sasvim jednostavan. Sve što je na sceni, jeste znak. »Mada pozorišni kostim, a isto tako

kuća-dekor ili gest glumca, nemaju toliko konstitutivnih znakova koliko ih imaju prava kuća ili pravo odelo. Kostim i dekor obično se na sceni ograničavaju na jedan, dva ili tri znaka. Pozorište koristi samo one znake kostima i građevine koji su potrebni za datu dramsku situaciju» (Pjotr Bogatirjov, *Pozorišni znaci*, »Gradina« /Niš/, br. 5-6/1974, str. 3). Nasuprot tome, glumčevo telo u dramskoj situaciji istupa sa svim svojim svojstvima. Živ čovek, razumljivo, ne može neke od njih da odloži i da ostavi sebi samo ona koja su mu potrebna za datu situaciju. Zato svi sastavni delovi glumčevog izvođenja nisu smišljeni; neki su dati jednostavno fiziološkom nužnošću (npr. različiti automatski refleksi). Gledalac, naravno, razume i te nesmišljene sastavne delove glumčevog izvođenja kao znake. Time glumački lik, u odnosu na druge nosioce znakova, postaje složeniji i bogatiji, rekli bismo konkretniji. Ima, prema tome, pored znakovnog karaktera, i karakter stvarnosti. A taj je baš ona sila što prema glumcu privlači sva značenja.

Ukoliko je radnja glumačkog lika složenija, utoliko je veći ne samo broj njenih namernih znakova, već i — a to je ovde važno — onih nesvesnih, tako da njihova realnost istupa u prvi plan. Lik čija je radnja siromašnija, naravno, shematičniji je. Tako se stvara hijerarhijska uloga. Lik koji se nalazi na vrhu te hijerarhije, tzv. glavna uloga, privlači na sebe veći deo pažnje gledalaca i samo ih na trenutke oslobađa za sporedne likove. Pored toga što daje impuls radnji, utiče i na izvođenje, čak ponekad neposredno nalazi primenu kao njihov regulativ. Gledalac, doduše, oseća i ostale likove kao delatne subjekte, ali je njihova podređenost očigledna. Obično se, ipak, tokom igre javljaju i takve situacije kada glavni stub radnje postaje ne glavni lik već neki drugi. U izvesnim strukturama i u takvim situacijama hijerarhijska likova ostaje nepromenjena, drugde se od situacije do situacije vrši pregrupisanje. Kategorično ipak igre stvaraju likove od glavnog do najsporednijeg, prosto povezanom linijom s promenljivim delatnostima, čiju povezanost održava baš opštost radnje.

Ako pratimo tu liniju, videćemo da se ne može povući ni granica iza koje radnja lika prestaje da se oseća kao spontana. Bez ikakvog prekida, linija ide ka likovima čija se radnja ograničava na nekoliko operacija ponavljanih s beznačajnim promenama. Takvi likovi imaju veoma malo znakova, sem onih koji su za datu situaciju neophodni. Ako su mnogo shematični, osećanje njihove realnosti je veoma slabo. Gledalac često takav lik povezuje automatski s određenom delatnošću. Tako, na primer, biva da scena predstavlja sobu za primanje; čim uđe određeni sluga, svako zna da će najaviti dolazak nekog posetioca. Kasnije ćemo videti kako je ta povezanost s određenom radnjom karakteristična za rekvizite. A stvarno se, takođe, ti likovi gledaocu čine pre kao rekviziti nego kao aktivni faktori. Ljude-rekvizite videli smo npr. u Burijanovoj (Burian) režiji Klipčevine komedije *Svaki nešto za domovinu (Každy něco pro vlast)*:¹ bili su to nemi likovi službenika. Takvih likova možemo ipak naći veoma mnogo i oni u pozorištu nisu ništa posebno.

Ljudima-rekvizitima ipak se još ne završava niz glumačkih likova koji smo pratili. Radnja može pasti na »nulti stapanj«, lik postaje deo dekoracije. Takvi ljudi-dekoracije su, na primer, vojnici koji stoje s obe strane ulaza u kuću. Ukazuju na to da je ta kuća kasarna. Ljudi-dekoracije, naravno, još se nikako ne mogu smatrati aktivno delatnim činiocima. Njihova realnost je isto tako potisnuta na »nulti stapanj«, jer se njihovi konstitutivni znakovi ograničavaju na minimum. Ako obratimo pažnju na to šta je nosilac tih znakova, videćemo da su to po pravilu njihov stav, rast, maska i kostim. Iz toga proizlazi da ljude u toj ulozi mogu zastupati nežive figurine. Tako ljudi-dekoracije čine prelaz između oblasti čoveka i oblasti predmeta. To ipak nije jedini među njima. O. Zih (Zich) govori, na primer, o tome da između maske, koja još pripada glumčevom organskom telu, i kostima, koji je van organskog tela, stoje predmeti, kao što je npr. perika, čiju pripadnost ovoj ili onoj oblasti ne možemo precizno odrediti (*Estetika dramatičkog umění*, 1931, str. 136 i d). Konačno, i kostim, iako je van organskog tela, u priličnoj meri se s njim povezuje. Tako se za pojedine ljudske radnje ne može precizno ustanoviti do koje mere njihovo sprovođenje predodređuju posebnosti tela, a do koje mere — posebnosti odeće. Jer, »postoje izvesni gestovi i izvesni pokreti koji ne samo da odgovaraju svakom stilu odeće, već ih taj stil i neposredno određuje. Velika gestikulacija rukama u XVIII veku, na primer, bila je nužna posledica širokih oboda; a svečano dostojanstvo Barleja (Burleigh) uslovljeno je upravo njegovim teškim čipkanim okovratnikom i njegovim rasuđivanjem« (Oscar Wilde, *Pra-vda masek*, češ. prevod, str. 50). Kao što vidimo, oblast živoga čoveka prožima se s oblašću neživog predmeta, i među njima se ne može povući precizna granica. Niz, na čijem je početku glumački lik, nastavlja se, dakle, bez prekida do oblasti predmeta.

OD PREDMETA KA GLUMCU. Čovekom-dekoracijom dospeli smo u oblast dekoracije uopšte. Obično je njen cilj da »upečatljivo određuje ličnosti i mesto radnje« (O. Zich, u navedenom delu, str. 232). Njena oblast je ipak isto tako unutrašnje diferencirana. Najniži stapanj zauzima bojena dekoracija, koja je čist znak. Kaširana je bogatija stvarnom dubinom i, prema tome, za stapanj je bliža predmetu koji zastupa. Na istom stapanju s kaširanom dekoracijom stoje figurine koje zastupaju ljudi-dekoracije. Konačno se za dekoracije vezuju i mnogi stvarni

predmeti, kao što su stolica, vaza i sl. Oni su na istome stapanju s čovekom-dekoracijom.

S dekoracijom ima mnogo srodnih osobina k o s t i m. Njegov cilj je da karakteriše ličnosti i sredinu. Razlikuje se od dekoracije uglavnom time što dekoracija pre karakteriše sredinu, dok kostim pre karakteriše osobe. Kostim zauzima isti stapanj kao kaširana dekoracija i stvarni predmeti koji se vezuju za dekoraciju.

Iz toga što delovi dekoracije ne deluju javno, mogao bi se stvoriti utisak da se dekoracija nalazi van radnje i da nema uticaja na njen tok. Tako bi činila zatvorenu, vidljivo ograničenu oblast. Takav utisak bi ipak bio potpuno pogrešan. Dovoljno je ukazati, na primer, na to kako se potpuno drukčije odvija spor dve osobe ako scena predstavlja krčmu, za razliku od spora tih ličnosti u kraljevskom zamku. I kada je očigledna radnja dekoracije na multom stapanju, ona ipak potpuno saodređuje tok radnje. Zato je ne možemo ograničiti kao zatvorenu oblast i određenu tačku, gde predmeti počinju i očigledno posežu u radnju i postaju rekviziti. Često se čini da je u nekoj situaciji određen predmet deo dekoracije ili kostima, a u drugoj — rekvizit. U stvari, njegovu funkciju ipak određuje napetost dveju suprotnih sila, koje u sebi obuhvataju: dinamičke sile akcije i statičke sile karakterizacije. Njihov odnos nije ustaljen; u nekoj situaciji preteže ova, u drugoj ona, a ponekad su u ravnoteži. Uzmimo kao primer mač u ovim situacijama:

1. Lik A s mačem. Mač je tu deo kostima i ukazuje na vojni ili plemićki položaj vlasnika. Karakterizaciona snaga mača očigledno preteže nad njegovom akcionom snagom, koja je potpuno potisnuta u pozadinu.

2. Lik B ranjava lik A, ovaj izvlači svoj mač i njime ubija lik B. Ovde u kontekstu određene radnje naglo potpuno nalazi primenu akciona snaga mača, koji postaje rekvizit i poseže u radnju kao raspoloženje lika A. Karakterizaciona snaga je potisnuta, ali nije odstranjena, zato što nalazi sebi primenu odmah u sledećoj situaciji.

3. Lik A beži s krvavim mačem. Mač je tu znak ubistva, no ujedno je tesno povezan s bežanjem, dakle s radnjom. Obe snage predmeta ovde su u ravnoteži.

4. Rekvizit se obično označava kao pasivno oruđe glumčeve aktivne radnje. To ipak ne izražava potpuno njegovu suštinu. Rekvizit nije uvek pasivan. U njemu je snaga (označili smo je kao akcionu snagu), koja sebi privlači određenu radnju. Čim se određeni rekvizit pojavi na sceni, u nama njegova snaga izaziva očekivanje odgovarajuće radnje. Tako je čvrsto s njom povezan da



Glava japanske lutke

njegove korišćenje za drugu radnju osećamo kao scensku metonimiju. Još očiglednije se ta povezanost ispoljava u slučaju takozvanog zamišljenog rekvizita. Šta je to zamišljeni rekvizit? Glumac izvodi radnju bez rekvizita, pri kojoj se uvek koristi određeni rekvizit; gledalac oseća njegovu prisutnost, iako realno nije prisutan. Glumac može, dakle, radnjom sugerisati gledaocima određeni rekvizit. Uporediti npr. ovu situaciju iz Mejerholjdove režije *Šume Ostrovske*:²

»... komičar igra virtuoZnu pantomimu. Seda s prutom na stepenice i pravi se kao da je ulevio, prema kulisama, bacio u vodu udicu; ali, prut nema konac... Komičar 'hvata ribu', skida je s konca — mada u ruci nema mišta, hvata po zemlji, na kraju je stavlja...« (V. Tille, *Moskva v listopadu*, 1929, str. 40).³

Vreme toga postupka naći ćemo i u oblasti praktičnoga života. To su pokreti što liče na korišćenje određenog predmeta, koji ga označavaju. Takve pokrete čine, na primer, stranci koji se ne mogu sporazumeti; zahtevaju npr. piće, praveći pokrete uobičajene pri pijenju. Pozorište, ipak, ima drugi cilj.

Suprotnim postupkom demonstrira se povezanost rekvizita s određenom radnjom prilikom igre s odsutnim subjektom. Do nje dolazi ako na sceni nije prisutan glumac. Ni tada se radnja ne zaustavlja. Tu se ispoljava akciona snaga predmeta u svojoj moći. Predmeti na sceni — prema slučaju čak njihove mehaničke kretnje, kao npr. kretnja klatna časovnika — koriste našu svest za neprekidna zbivanja i izazivaju kod nas osećanje radnje. Bez ikakvog uplitanja glumca, rekviziti stvaraju radnju. Nisu to više glumčeva oruđa, ako ih shvatamo kao spontane subjekte, ravnopravne glumačke likove. Proces kojim se do toga dolazi jeste personifikacija rekvizita. Da bi moglo doći do toga procesa, mora se ispuniti jedan uslov: rekvizit ne sme biti puka shema predmeta, s kojom je povezan materijalnim odnosom, jer jedino tada kada podržava ikaracter stvarnosti, zrači svojom akcionom snagom i sugerije gledaocu radnju. Ako J. Honzl⁴ tvrdi da »stolovi mogu postati bića koja mrzimo strasnije od svih neprijatelja« (*Slava a beda divadel*, Praha, 1937, str. 218), onda je taj princip odista povezan s njegovom izjavom (na str. 56):

»Pocepani Stokmanov kaput spada u one stvari koje su bile prednosti realističkog pozorišta i naturalističke scene. Jedino zbog toga će nam Hudožestvenici biti dragi što su postavljali stvarna vrata, koja su škripala, što su raspoređivali stvarni nameštaj i pravi bilijar, na kojem su se kotrljale dve bele kugle i jedna crvena, što je tu Andrej Sergejevič Prozorov gurao pred sobom na sceni stvarna dečja kolica. Istinske stvari, stolica, kaput, suza, daleki zvuci, jedino su naslede koje ćemo možda od njih moći preuzeti.«

Igra s odsutnim subjektom ipak nije jedini način personifikacije. Šta je uopšte personifikacija? To je »snaga, neodređena, doduše, ali moćna, koja pojačava utisak spontanosti zbivanja, stavljaajući naglasak na učešće aktivnog subjekta. Zbivanje se uopšte, prema meri spontanosti, može podeliti u tri kategorije: na najnižem stupnju je mehaničko prirodno zbivanje, kojem nedostaje bilo kakva spontanost, čiji tok određuje bezuslovna, unapred data zakonitost; za stupanj više su takve radnje živih bića kojima, doduše, ne upravlja bezuslovni zakon, već navika, i zato se u svome toku mogu predvideti (na primer, svakodnevnne radnje prilikom ustajanja, obedomanja, odlaska na počinak i mnoge profesionalne radnje); u treću grupu, na kraju, spadaju radnje u pravom smislu reči, koje proizilaze iz neograničene imicijative subjekta i zato su nepredvidljive, svaka je druga. Cilj personifikacije je pojačavanje prva dva stupnja radnje do trećeg. Pri tom nije nužno da stvari u bukvalnom smislu reči budu 'upojedinačene' kao što to biva u bajci: to je samo poseban slučaj personifikacije (npr. u *Plavoj ptici* M. Metelinka /Metelilnick/ — dodajemo ovde). Dovoljno je ako se otkriju stvari, koje su u suštini pasivni objekti zbivanja, kao aktivni subjekti, i kada pri tom podržavaju uobičajenu uobiličenost« (J. Mukarovsky⁵ *Semantički razbor básnického díla*, »Slovo a slovesnost«, IV, 1938, str. 7).

Takva personifikacija je, na primer, u Rajnhartovoj (Reinhardt) režiji Strindbergovog *Pelikana*.⁶

Scena posle pogreba muža; na sceni je supruga koja je doprinela njegovoj smrti. V. Tille opisuje scenu ovako: »Čelom kućom kao da je stalno prolazila senka pokojnika, žena se stalno užasava usamljenosti, vrata što se otvaraju s vetrom je užasavaju... Jedina soba u sva tri čina, pretprana nameštajem zagašite boje, pogrružena je u tamu. Za sva tri čina, s malim prekidi-ma, iza scene zviždi i zavija vetar koji pokreće prozore i bele zavese. Jako se pojačava promajja kad god se otvore vrata, i baca hartiju s pisacjeg stola na kojem se otvaraju listovi u knjigama i podrihtava plamen lampe. Ta naturalistička virtuoZnost u početku ostavlja košmarni utisak, posebno kada se knila otvorenih vrata tajanstveno klate uprazno, baš tada kada to u tekstu za-treba« (*Divadelni vzpomínky*, str. 170).

Druga, ne više tako vidljiva personifikacija, postoji u japonskoj drami *Terakoya* ili *Seoska škola*, koju je napisao Takeda Izumo⁷ (češki prevod *Dve japonska dramata*):

Situacija: Učitelj Genzo skriva u svojoj kući maloga sina prognanog kancelara. Gospođa Hio dovodi u školu dete, koje u dlaku liči na kancelarevog sina. Žena odlazi, a odmah zatim dolaze vazali novog vladara i traže glavu deteta. Učitelj odlazi iza scene i tamo ubija sina gospođe Hio. Vazali odlaze. Iznenada se vraća Hio.

Hio (vidljivo uzbuđena): Ah, to se Vi, gospodine Takebe Genzo, uvaženi učitelju! Danas sam Vam dovela svoga dečaka. Gde je? Nadam se da Vam nije bio na teretu?

Genzo: Nije — tamo je pozadi... u poslednjoj sobi... igra se s ostalima. Želite li da ga vidite... želite li da ga možda odvedete kući?

Hio: Da, dovedite mi ga, molim... Želim da ga odvedem kući...

Genzo (ustaje): Odmah će doći. Molim Vas, udite samo... (Hio se okreće zadnjim vratima. Genzo iza nje izvlači mač i zamahuje na nju strašnim pokretom, ali u tome času se Hio, kao nečim upozorena, okreće i izbegava udarac. Brzo skočivši među pultove, zgrabi kovčez i odbije njime nov Genzov udar.)

Hio: Zadržite ga! Zadržite!

Genzo (još jednom zamahnuvši): Grom i paka! (Udarac razbija kovčez iz kojega ispadaju beli mrtvački pokrov, komadići hartije s ispisanim molitvicama, pogrebni zvončić i još nekoliko za pogreb potrebnih sitnica.)

Genzo (užasnut): Dođavola, šta je to? (Rulka s mačem mu pada.)

Ta situacija zvuči kao spontano uplitanje rekvizita koji će spasiti život gospođe Hio.

ODNOS IZMEĐU ČOVEKA I PREDMETA: Pratili smo razne stupnjeve učestvovanja pojedinih sastavnih delova u radnji, stupnjeve koji se uzajamno razlikuju merom aktivnosti. Pokazalo se da je prelaz među njima sasvim postupan, tako da ih ne možemo ograničiti kao zatvorene oblasti. Funkcija svakog sastavnog dela u pojedinim situacijama (a zatim i u čitavoj drami) posledica je neprestane napetosti između aktivnosti i pasivnosti u odnosu na radnju, koja se ispoljava kao neprekidno strujanje među pojedinim sastavnim delovima — ljudima i predmetima. Zato se ovde ne može povući granica između subjekta i objekta, svaki sastavni deo je potencijalno i jedno i drugo. Videli smo u raznim slučajevima kako predmet može izmeniti mesto s čovekom, čovek se može promeniti u stvar, a stvar u živo biće. Ne može, dakle, biti govora o dvema uzajamno ograničenim oblastima, odnos čoveka i predmeta u pozorištu može se okarakterisati kao *dijalektička antinomija*. Iz navedenih primera videli smo da se dijalektička napetost čoveka i predmeta ispoljava u najrazličitijim strukturama i da, prema tome, nije isključivo dobro modernog pozorišta. U nekim strukturama je, naravno, naglašeno, u drugim — potisnuto na najmanji meru.

Pogled da je čovek u pozorištu isključivo aktivan subjekt a predmet — pasivan objekt ili oruđe radnje, ponikao je — kako je već bilo rečeno — u vreme kada su teoretičari imali u vidu samo realističko pozorište. (No, i u njemu, naravno, fluktuacija između čoveka i predmeta nije bila odstranjena, nego je, pak, samo bila tako potisnuta da je lako moglo doći do greške o kojoj smo govorili. Realističko pozorište se upravo trudilo (iako mu to nikada nije pošlo za rukom) da bude odlivak stvarnosti, ne samo u pojedinim sastavnim delovima, nego i u njihovoj ulančanosti. A u praktičnom životu, naravno, navikli smo da razlikujemo, što se tiče spontanosti radnje, veoma precizno čoveka od predmeta, naravno u današnjem saznavnom horizontu određenom civilizovanim životom. U drugim horizontima, npr. u mitskome pogledu na svet primitivaca ili dece, personifikaciji i fluktuaciji između predmeta i čoveka upravo pripada veoma važna uloga. Iako je civilizacija napredak u odnosu na primitivni način života, ne može se poreći da su njene dosadašnje forme najrazličitijim konvencijama prekinule neposredne odnose čoveka prema sredini. Na primeru igre s odsutnim subjektom videli smo kako se baš te konvencije mogu koristiti za nekonvencionalno ulančavanje pojedinačnih stvarnosti. Nećemo možda preterati ako kažemo da je to jedan od najvažnijih društvenih zadataka pozorišta. Jer upravo tu pozorište može ukazati na nove puteve za poimanje sveta.

S češkog preveo: Milan TABAKOVIĆ

NAPOMENE PREVODIOCA:

1 Tekst iz »Slovo a slovesnost«, R. VI, 1940, str. 153—159.

¹ Emil František Burijan (1904—1959) je veliki češki reditelj. Vaclav Kliment Klicpera (1792—1859) je jedan od klasika češkog pozorišta. Komedija »*Svako nešto za domovinu*« objavljena je 1829. godine.

² Vsevolod Emiljevič Mejerholjd (1874—1942) je veliki sovjetski reditelj-avangardista. *Šuma* je drama ruskog klasika, realiste Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskeg (1823—1886).

³ Vaclav Tille (rođ. 1867), češki književni istoričar, profesor univerziteta. Godine 1927. boravio u Sovjetskom Savezu.

⁴ Jindřich Honzl (rođ. 1894) je istaknuti češki režiser, učesnik avangardnih pokreta (poetizam, nadrealizam).

⁵ Jan Mukaržovskij (1891—1975) je istaknuti češki filolog i estetičar, profesor univerziteta, jedan od stubova češkog strukturalizma.

⁶ Maks Rajnhart (1873—1943) je istaknuti austrijski reditelj. Pred Hitlerom emigrirao u SAD. »*Pelikane*« su jedno od poznih dela (1907) švedskog klasika Augusta Strindberga (1849—1912).

⁷ Takeda Izumo (1691—1756) je poznati japanski dramatičar. Pisao uglavnom za lutkarsko pozorište.