

Elio Vitorini: »Gradovi svijeta«,
prevod Karmen Miličić,
»Veselin Masleša«, Sarajevo 1980.

Piše: Tvrto Kulenović

Postoji ogromna disproporcija između našeg poznavanja književnosti najbližih suseda, Italijana, i poznavanja »vodećih« književnosti, na primer francuske ili američke. Ta disproporcija nije ničim opravdana, jer ako je italijanska književnost u devetnaestom veku i zaostajala za ostalim velikim književnostima, u dvadesetom je to bogato »nadoknadila« i danas nesumnjivo spada među najzanimljivije na svetu.

Iako su Italijani, bar kad je u pitanju proza, kod nas dosta prevedeni, još uvek postoji znatna razlika između onoga što je prevedeno i onoga što bi trebalo prevesti. Elio Vitorini je jedan od takvih pisaca koje čak dobro poznajemo, ali koje bi vredelo još upoznati, kako to i roman »Gradovi svijeta« pokazuje. Za čitavu jednu generaciju njegovi »Razgovori na Siciliji« predstavljali su događaj i otkriće ravno naboljim romanima takozvane američke »izgubljene generacije«, koja se otprilike upravo u isto to vreme kod nas otkrivala. Imali smo zatim prilike da upoznamo i druga njegova dela (»Simplon namiguje Frejus«, »Ljudi i neljudi«), ali »Gradovi svijeta« pokazuje da je iza ovog velikog i neobičnog pisca, žestokog antifasista, partizanskog borca i dugogodišnjeg Musolinijevog zatočenika ostalo još toga što bi vredelo upoznati.

Istina je da je ovaj roman i Italijanima zadugo ostao nepoznat, objavljen je tek posle autorove smrti, a kasnije je preuzet od renomirane francuske (Galimardove) edicije »Iz celog sveta«.

»Gradovi svijeta« jesu roman-karusel u kojem likovi, puno njih i često u parovima, lete oko nevidljive osovine, povremeno se pojedini među njima susreću, prepliću i ponovo razilaze. Pisac, koji je u delu osetan i prisutan, na te događaje gleda s vremenske distance koja nije fiksirana, vremenski odnos između njega koji piše i onoga o čemu piše niti je uvek isti, niti je uopšte jasan, pa se kao posledica toga dobija čudesna, u literaturi retko ostvarivana i teško ostvariva slika stvari koje kao da su obavijene nekom izmaglicom, kao da je na zamagljenom prozoru voza (i ta metafora voza je vrlo umesna, jer je čitava knjiga jedno veliko putovanje, gotovo svih njenih glavnih likova) neko rastro samo jednu malu neravnu pukotinu i kroz nju gleda u život što promiče. Čudesan spoj je ostvaren u tom romanu koji predstavlja istovremeno roman o putovanju, o kretanju, o menjanju mesta i lepog jezi (»Lepoj bolesti«, kako je jednu svoju sličnu knjigu naslovio poljski pisac Jastrun) koju to stanje sobom donosi, i istovremeno roman o svojoj užoj domovini, o Siciliji, koju je Vitorini neprestano nosio u srcu i u delu, mada je umro na sasvim drugom kraju Italije, na severu.

To je, takođe, izuzetan realistički roman, u onom savremenom smislu te reči koji ne podrazumeva toliko neku obuhvatnu »sliku sveta« (kao što je bio slučaj u realističkom romanu devetnaestog veka), koliko osećanje za životni detalj, upečatljiv i autentičan, koji je u stanju da sobom sugeriše čitav jedan svet. Tu stvaralačku tehniku Vitorini je »naučio« od velikih američkih pisaca njegove generacije, koje je obožavao i za čiju je popularizaciju u Italiji vrlo mnogo učinio, ali je, s druge strane, neophodne preduslove za njeno usvajanje nosio u sebi, u svom sećanju na detinjstvo, na taj čudesni prastari prirodni i ljudski pejzaž u kojem je ugledao svet, na Siciliju. *Prisutnost stvari* je nešto što se čudesno oseća u Vitorinijevom pripovedanju: stvari koje je sobom donelo novo doba industrijalizacije i koje unose nove nemire u ljude, i stvari koje potiču iz tog prastarog pejzaža i koje su gotovo sve vezane za zemlju, za njene proizvode (razgovor o siru, na primer, predstavlja minijaturno književno remek-delo), za njen mit tako duboko usađen u dušu sicilijanskog čoveka. Te »stvari«, ove poslednje naročito, tako su sigurne, tako večne da se ljudski život na njihovom fonu intenzivno oseća kao prolazan, što daje, opet, jednu specifičnu dimenziju romanu koji se i na ovom planu oseća kao dvostruk: prepun je aktivizma, pokreta koji je možda rezultat američkog uticaja (i koji je, na primer, u knjizi »Simplon namiguje Frejus« ostavio negativnog traga na Vitorinijevu umetnost, približavajući je reportaži), ali je taj aktivizam utopljen u melanholiju koja je deo većitog duha i sudbine sicilijanskog čoveka, deo njegovog vekovnog siromaštva. Vitorini ima autentično, sicilijansko osećanje za siromaštvo kao čovekovo stanje, za njegovu tugu, za društvenu nepravdu koju ono podrazumeva, ali i za njegovu čistoću koja se nikakvim bogatstvom ne može nadoknaditi.

Jasno se oseća da su »Gradovi svijeta« nedovršen roman, ne toliko u tom smislu što »nema kraja«, koliko u tom smislu što je »nepročišćen«, sadrži suviše materijala, razlikuje se od poznatih Vitorinijevih romana. No, u tome treba gledati i njegovu prednost koja, čini se, preteže nad ovim nedostacima: pitanje je bi li se onaj, na početku pomenut, dojam »izmaglice«, koji se pokazuje kao jedno od najboljih umetničkih izvjestava ove proze, sačuvaao u sadašnjem obliku i intenzitetu da je autor stigao da roman do kraja »pročišti«.

Dragan Klaić: »KRECOVA DRAMATURGIJA — društvena određenost Krecovih likova«
SRPSKO NARODNO POZORIŠTE —
DRAMSKI CENTAR, Novi Sad 1980/81.
Piše: Radoslav MILENKOVIĆ

Srpsko narodno pozorište — Dramski centar, u sezoni 1980/81. godine, nudi nam na čitanje neveliku knjižicu od pedeset i nekoliko stranica A5 formata, odštampanu šapirografom, pretencioznog naslova »KRECOVA DRAMATURGIJA — društvena određenost Krecovih likova«, a kao njezin autor potpisuje se dr Dragan Klaić, predavač istorije svetske drame i pozorišta na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti. Budući da se radi o autoru vrlo prisutnom u tekućoj pozorišnoj kritici i o jednom, sudeći po naslovu, zanimljivom tematskom izdavačkom poduhvatu, namera nam je da na ovu knjižicu ukažemo, i na prostoru koji nam je na raspolaganju, naznačimo njene osnovne osobine. No, pre nego što progovorimo o bitnijim momentima i dometu Klaićevog štiva, valja reći da je knjižica, koja je pred nama, *primer izdavačke nekorektnosti*: i pored najbolje volje, iz knjige ne saznajemo ni ime prevodioca (knjiga, tj. odlomci »prevedeni su specijalno za ovu priliku« — koju?), niti ime urednika, korektora, lektora i ostalih saradnika na ovom izdanju: tiraž ove knjižice nam je nepoznat, broj štamparskih grešaka je nedopustiv, bez obzira na to što se radi o jednom skromnom (skromnom u svakom pogledu!) izdanju, a o registru imena i o predmetnom registru da i ne govorimo. Takav primer izdavačke nonšalancije mislo uspele da pronađemo u novijoj istoriji našeg izdavaštva. No, pogledajmo šta to dr Klaić piše u svojim »probranim odlomcima« zadržanički naslovljenim, specijalno za ovu priliku: *KRECOVA DRAMATURGIJA — društvena određenost Krecovih likova*.

Iza titule, imena i naslova, bombastično smišljenog, otkrivamo štivo pisano popularno-srednjoškolskim stilom, štivo koje je u svojem najvećem delu zapravo prepričavanje nekoliko momenta iz nekoliche Krecovih dramskih tekstova, štivo koje je pogodno za površnu informaciju (i nikakvu drukčiju), štivo kojim dr Klaić pokušava da artikuliše svoju analitičku misao o društvenoj određenosti Krecovih likova (kojih? — prim. R. M.), ostajući, na žalost, njegovu i našu, tokom čitavog teksta »probranih odlomaka« na površini fabula Krecovih tekstova koje pominje i čijim se likovima bavi, ne uspevajući niti jednog trenutka da imenuje originalnu i sintetizovanu, sopstvenu misao o problemu kojim se bavi, a kada to i pokušava, onda to čini na nivou »romana za frizerke«. Šteta, jer smo jednim serioznijim tretmanom teme koja je nagoveštena u naslovu (a unutar knjige nedodirnutu u svojoj suštastvenosti), mogli dobiti vredno delo. Uz ovu, osnovnu manu dr Klaićevih »probranih odlomaka«, koja isključuje svaki dalji pokušaj promišljanja njegovog neprobranog i u celini impotentnog i jalovog pisanja, napomenimo da su »probrani odlomci« prepuni kontradikcija već u osnovnoj postavci Krecovih likova u određeni društveni kontekst, koji Klaić uzima kao posledicu i ne pokušavajući da ga analizira. Tako na prvoj stranici čitamo da je većina Krecovih likova usredsređena »na zanimanja bez prestiža«, a već na trećoj da je »vera u pokretljivost na društvenoj lestvici glavni podstrekač Krecovih likova« — No comment. Ono što dr Klaić čini jeste samo puko praćenje emocionalno-misaonih tokova Krecovih likova na razini intrige dramskog teksta, te stoga mislo u prilici da ovu knjižicu, koja je mogla biti dobrim uvodom integralne verzije dr Klaićeve disertacije, povoljno ocenimo niti kao spisateljski, niti kao izdavački poduhvat. To što je knjižica o kojoj je reč izdata kao deo programa nekakve predstave (koje? — još uvek ne znamo, možemo samo da pogađamo...) nije opravdanje za unižavanje bronamernog čitaoca.

Vilijem Blejk: »Vječno Evandjelje«;
izbor prevod, predgovor i komentar:
Marko Grčić — Izdavač: »Grafički zavod Hrvatske«, Zagreb 1980.

Piše: Boško Tomašević

Melanholičan odgovor ruskom filozofu Lavu Šestovu (1866—1938), koji u delu »Umstvovanje i otkrovenje« (1964) tvrdi da je »Bog u istom položaju kao i čovek: i On je ispaao iz opšteg, proganjan je iz Bića, pretvoren u izuzetak«, možda bi, između ostalog, mogao da bude i ovaj: da je Bog, bar donekle, u istom položaju kao i čovek, i on bi pisao stihove poput Miltona, Janga, Greja i Vilijema Blejka; pisao proročke knjige poput majstora Ekeharta, Paracelsa, Bemea i Svedenborga; crtao poput Direra, Boša, Brojgela, Goje i Magrita. Bog, naime, nema *Potrebe za vizijom*, pogotovo ne za vizijom Pakla ili Raja kakvu ima nespo-

kojni sokratovsko-luciferski čovek Vilijem Blejk i njemu ini. Po našem mišljenju, probni kamen izjednačavanja čoveka i Boga je *potreba za vizijom*; ukoliko ta potreba kod jednog postoji, a kod drugog je inherentna, onda nije moguće reći da su Bog i čovek »u istom položaju«. Sam Bog je, naime, princeps omnium vizionarstva, ali samo čovek, pogotovo čovek/pesnik, filosof ili slikar, ima *potrebu* za vizijom: nagonisku, ekstatičku, metafizičko-satiriasičku i dionizijsko-apolonsku žudnju za pokrivanjem/odgonetanjem kosmičkog u sebi i oko sebe. Čovek Ekehart, čovek Paracels, Jakob Beme, Svedenberg, Sveta Tereza Avilska, Savonarola, Tomas Mor, Hijeronimus Boš, Piter Brojgel, Albrecht Direr, Luka Kranah, Goja, Džonatan Svift, Edvard Jang, Helderlin, Novalis, Kolridž, Svinbern, Gogolj, Po, Bodler, Lotreamon, Rembo, Dostojevski, Kjerkegor, Niče, Kafka, Beklin, Redon, Magrit itd., itd., samo su izbor po duhovnom srodstvu sa nostalgичnim vizionarem, pesnikom i graverom Vilijemom Blejkom (1757 — 1827).

Aorgijski pesnik, sumornik i ukletnik, Vilijem Blejk sasvim je izuzetna pojava u evropskoj književnosti, mada ne i neočekivana. U kontekstu istorije engleske književnosti njegovo ime sledi iza imena Miliona, Kolinsa, Greja, Janga i Makfersona. Posle Miltonovog »Izgubljenog raja« (prvo izdanje 1667, drugo, izmenjeno 1674.), Kolinsove »Ode večeri« (1747), Grejeve »Elegije napisane na seoskom groblju« (1751), Jangovih »Noćnih misli« (1742—1745), Makfersonovog »Fingala« (1762) i »Temore« (1763), čini nam se, sasvim logično, slede Blejkova dela: mlada lačke »Pesničke crtice« (1783), zrele »Pesme nevinosti« (1789) i »Pesme iskustva« (1794), te Blejkovi karakteristični spisi, tzv. »proročke knjige«: »Knjiga o Teli« (1789), »Venčanje Raja i Pakla« (1790), »Francuska revolucija« (1791), »Vizije Albionovih kćeri« (1793), »Amerika: Proroštvo« (1793), »Evropa: Proroštvo« (1794), »Prva knjiga Urizenova« (1794), »Pesma o Losu« (1795), »Knjiga o Losu« (1795), »Knjiga o Ahaniji« (1795), »Milton« (1804), »Jerusalem« (1804), »Vala« (1804), poslednji spis, »Vječno Evanđelje« (1818). Stvarajući ova dela, ovaj se »polifoni genije« ogledao i u slikarstvu, koje po svojoj likovnoj ekspresivnosti, fantasmagoričnosti, misaonosti i dramatičnosti ima snagu najvećih saturninskih slika — Direra, Boša, Brojgela, Goje, Beklina, Redona, Magrita. Vilijem Blejk je sam ilustrovao svoje najbolje spevove: »Venčanje Raja i Pakla«, »Milton«, »Jerusalem«, te »Pesme nevinosti« i »Pesme iskustva«. Osim toga, Blejk je ilustrovao i neka značajna dela svetske književnosti: »Knjigu o Jovu«, Danteovu »Božanstvenu komediju«, Coserove »Kenterberijske priče«, Miltonov »Izgubljeni raj« i Jangove »Noćne misli«. Stoga, čitajući Blejkove »Proročke knjige« ni u jednom momentu ne smemo izgubiti iz vida njegov »pikturalni genije«, koji je ravnopravan njegovim poetskim, kosmognijskim knjigama. Tek su Blejk pesnik i Blejk slikar i graver — jedno; tek razumevši ovu, za nas bitnu činjenicu, moguće je izvršiti analizu njegovog poetskog Univerzuma. Stoga se pitamo: kako na najjednostavniji način označiti osnovne koordinate ovog veoma složenog Kosmosa »sa svestremenim i univerzalnim značenjima«, kome poetska magija sasvim nebanalno daje čar mikelandelovske »pikturalne muzike«, »svojevrsni slikarsko-muzički cantus firmus« koji prožima čitavo Blejkovo delo?

Između »Pesama nevinosti« (1789) i »Pesama iskustva« (1794) stoji razmak od pet, za Blejka, veoma značajnih stvaralačkih godina. Između ta dva dela stoje sedam njegovih prvih »Proročkih knjiga«: »Knjiga o Teli« (1789), »Venčanje Raja i Pakla« (1790), »Francuska revolucija« (1791), »Vizije Albionovih kćeri« (1793), »Amerika: Proroštvo« (1793), »Evropa: Proroštvo« (1794) i »Prva knjiga Urizenova« (1794). I dok se u »Pesmama nevinosti«, i još ranijim »Pesničkim crticama« (1768—1777), Blejk podređuje konvencionalnoj pesničkoj tematici 18. veka, kada je bliži Jangu, Greju i Makfersonu, a ponegde i svom škotskom sabratu Robertu Bernsu (1759—1796), dotle se u »Pesmama iskustva« i »Proročkim knjigama«, u međuvremenu nastalim, Blejk bavi isključivo idejama o čoveku i svetu, duhovnim i spiritualnim, metafizičkim i kosmičkim pitanjima onoga doba, oslanjajući se ponegde na mističare Svedenboga, Bemea i Paracelsa, pri čemu mu, u prihvatanju istih, veoma koristi njegova pesnička mašta. Nijedan engleski pesnik, osim, možda, Šekspira i Kolridža, nije, po našem mišljenju, u tolikoj meri i na tako originalan način koristio ovaj dar boginje pamćenja. Blejkova pesnička mašta, naime, toliko je stvaralačka da je sama sposobna da stvori čitave autonomne mitološke sisteme, svoje sopstveno vizionarsko i buntovno evanđelje. Ulazeći u taj svet mašte i otkrovenja, u taj simbolički evanđelistar, čitalac ima utisak da stupa u neku gotsku katedralu. Karakter gotskog — karakterističnu ravnotežu između transcendentnog i racionalnog, duhovnog i spiritualnog, tamnog i svetlog, ovozemaljskog i kosmičkog, hrišćanskog i utopijskog — imaju sve Blejkove »Proročke knjige«. Likovi ovih knjiga, Albion, Enitharmon, Fuzon, Los, Luvah, Othon, Ork, Palamabron, Rintrah, Tharmos, Thel, Theothermon, Tirzah, Urizen, Urthona, Utvara, Vala, Leutha, Bromion, Antamon, da pomenemo samo neke, nosioci su Blejkovih ideja o svetu i čoveku kakve ih je on video i predviđao. Svi ti likovi zapravo su simboli Blejkovog mitološkog, gnostičkog, neoplatoničkog, ponegde i panteističkog i vitalističkog razumevanja čovekovog komičkog bića. »Blejk je maksimalno antropomorfizovao sve nebesko, dajući mu mere prirodno čoveka«, dimenzije sklada između duha, duše i tela«. (R. Josimović) Tako, primera radi, Urizen simbolizuje razum. On

je »Bog ortodoksnih religija i tvarnoga svemira«; utemeljitelj znanosti; Los, božanski kovač i prorok; »Los sek«, kaže jedan od naših najboljih tumača Blejkovog dela, Marko Grčić, »upinje da uobliči kaos univerzuma«; Palamabron je Losov sin, »sveštenik koji vozi braun da bi u ljudskoj duši otkrio ključ misli«; Rintrah, »strast i bijes, duša revolucije«; Urthona, »mračna snaga zemlje«; Theothermon »simbolizira žučnjuk«; Enitharmon »je duhovna ljepota, blizanka pratilja i nadahnuće pjesnika«; Luvah je personifikacija ljubavi; Ork je prvobitni oblik života, bog-mučenic; Bromion »je razum kad se njime služi pjesnik«; četiri Zoa personifikuju »četiri oblika vječnosti ljudske prirode«, itd., itd.

Navedena tumačenja Blejkovih likova — simbola samo su deo mogućih. Na to upozorava i Marko Grčić, prevodilac dva zbornika Blejkovih pesama u nas.¹ On kaže: »Simboli kojima se Blejk služi u *proročkim knjigama* nikad nisu jednoznačni. Iko god čita toga pjesnika valja da ima na umu da se on njima služi samo zato da izrazi najdublje uvide u ljudsku dušu, uvide za koje nije nalazio podesan i gotov jezik u književnosti svojega doba. Stvari o kojima je on govorio bile su toliko nove i prevratničke da je većina njegovih suvremenika osjećala nagonisku odvratnost prema njima. Većina njih postala je danas, zahvaljujući Frojdu i Jungu i dubinskoj psihologiji, sastavni dio svakidašnjega iskustva mnogih prosvijećenih, ako ne već i prosvjetljenih ljudi. Blejku služi na čast što ih je anticipirao.«²

Pominje se, međutim, u Blejkovom evanđelistaru, koji je, videli smo, gotovo u celini plod njegove stvaralačke mašte, i ime Hristovo. Blejkov Hrist, naročito onaj iz »Pesama nevinosti«, slika je detinjske dobrote, blagosti i nežnosti. Blejkov Hrist iz »Proročkih knjiga« personifikacija je one moralne norme koja svoju autentičnost zasniva na duhu pobune i reformatorstva. Njegov Hrist, paradoksalno, pobunjenik je protiv deset božijih zapovesti, a tu pobunu čini, i to je karakteristično za Blejkov stav, »po nagonu, ne po pravilima«. Najveća vrline Hristove nauke, smatra Blejk, sadržana je u oprostjenju greha. To, doslovce, govori pesnik u »Vječnom Evanđelju«: »Isus nije propovijedao ni jedne jedine moralne vrline koju Platon i Ciceron već nisu propovijedali pre njega; pa što je, dakle, Krist propovijedao? Oproštenje grijeha. Samo je to Evanđelje, te život i besmrtnost što ih Isus donije na Svjetlost...«. Na osnovama ovih stavova, Isus Vilijema Blejka sličan je Isusu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. Obojica su u ovome liku sagledala »večiti nemar izuzetaka, probni kamen istine«, kako na jednom mestu veli Lav Sestov. Rani Blejk vidi Isusa u jagnjetu (istoimena pesma »Jagnjeka«), kasni Blejk iz »Vječnog Evanđelja« sagleda Hrista »kao produbljenu i revolucionarnu verziju paroha Adamsa, Toma Džonsa i Carlsa Serfesa«. (Dušan Puhalo) Između ta dva viđenja ne postoje suštinske razlike. — Ovo je samo jedan primer Blejkove neobične pesničke doslednosti. Autentična Blejkova misao nalazi se koliko u »Pesmama nevinosti«, toliko i u »Pesmama iskustva« — nepromenjena: u oba slučaja vizionarska, prožeta dubokom verom u dobrotu, ljubav, mir i milost. U pesmi »Božanska slika« upravo to možemo da pročitamo:

»Milost, Sućut, Mir i Ljubav
Svi u nuždi ljudi mole,
I zahvalni uzvraćaju
Vrlinama koje vole.«

Kod Blejka božansko i ljudsko, ljudsko i božansko — prožimaju se. Sam Bog jeste čovek. Onaj koji je Bastilju stvorio, ali i onaj koji je ruši, jer: »Bog deluje i postoji jedino u postojećim bićima, to jest, ljudima«. (V. Blejk) Vidimo: Blejkov Bog nije doktrinaran. Jer on se »odriče absolute istine, istinu određuje terminima saopštivosti, priznaje mnoštvenost istina (...) čak govori i o filozofskoj veri — ne o veri u istinu otkrovenja«. (Lav Sestov) Utoliko je bliži čoveku. Naročito čoveku — pesniku kakav je Vilijem Blejk — vizionaru, žreću, magu poetske istine kome je religija, kako bi Karlo Jaspers rekao, »u granicama samoga uma«. Staviše, Blejk Boga priklanja svojoj stvari: čini ga pobunjenikom sub specie aeternitatis. To je Blejk mogao stoga što njegovi poetski rekviziti nisu samo um i njegovo znanje već nesputana vizija, ona vizija »slobodno-tražećih ljudi« koja osim sebe same nema nikakve m e t o d e, bliska u nekim momentima ludilu, češće otkrovenju.

S formalne tačke gledišta — posmatrajući fakturu stiha najvećih Blejkovih spevova: »Venčanje Raja i Pakla«, »Vala«, »Jerusalem«, »Milton« i »Vječno Evanđelje« — njemu je to bilo moguće da postigne, jer se koristio izuzetno slobodnim dugim stihom, ponekad distisima (najčešće jamsko-tetrametarski distih), a sasvim retko lirskim strofama. To je, drugim rečima, zahtevala sama priroda vizije — to jest onaj ton proročanske mudrosti kojoj nijedna istina izrečena od Boga ili čoveka, svejedno — nije sveta.

Ovu fakturu proročanskog, eteričnog i duboko distanciranog Blejkovog kazivanja u prevodu na hrvatskosrpski izuzetno va-

Ijano je preneo prevodilac Marko Grčić, kome, po drugi put u ovoj sredini, možemo da zahvalimo za nadahnuto podsećanje na velikog Viliijama Blejka, što je, dodajemo, isto kao da pred sobom gledamo čudesnu gotsku katedralu u Amijenu, Sartru ili Remsu.

¹ Viliijem Blejk: »Vizije«, Zagreb 1972. i »Vječno Evanđelje«, Zagreb 1980.

² Marko Grčić: »Komentari«. U: V. Blejk: »Vječno Evanđelje«, Zagreb 1980. str. 185.

U međuvremenu

UMETNIČKI USTUPCI UKUSU ILI NEDOSTAJANJE KVALITETNIJEG RADA (2)

(Pozorišne predstave u Zrenjaninu, Somboru i Subotici, mesec dana nakon premijera)

Piše: Milan Cerovina

U prvom delu osvrta iskristalisani su određeni zaključci o uzrocima intrigantne uravnoteženosti kvaliteta delovanja komada, koji su ostavljali utisak usvojenog načina »proizvodnje« — određenog istovetnom »tehnologijom«, bez obzira na različitost žanrova i razdoblja u kojima su tekstovi nastajali, kao i različitim ansamblima triju pozorišta.

Radilo se, pre svega, o istovetnim rediteljskim pristupima postavljanjem tekstovima, kojima se prilazilo kao materijalu za kreiranje stilizovanih glumačkih radnji, prilagođenih savremenoj osećajnosti prijema, a da se pri tome tekstovi nisu adaptirali za novi scenski izražajni ton. Zapostavljena autonomna vrednost (nepromenjenog) teksta pojavljivala se kao nesavladiv balast spontanom glumačkom osećajnom stavu u ulozi, pri rascepu između režijske zadatosti stilizovane transformacije lika i njegovog značenja, koje je proizlazilo iz celovito izgovaranog teksta. (Bila je to neka vrsta dueta, u kojem su oba glasa zadržala sopstvenu melodiju.)

HUMOR KAO TRAJNIJA VEZA U VREDNOSNO-OSEĆAJNOJ RAZLIČITOSTI EPOHA

Kvaliteti osećajnosti i odnosi prema vrednostima u različitim tradicijama, pomenutim rediteljskim postupcima, nisu adekvatno umetnički zaživeli u prilagođenim formama izvedbi, pa su samo pasażi komike u ozbiljnim delima i komedije imali potrebnu punoću delovanja, kao posledicu koherentnog scenskog značenja, ostvarenog univerzalnim i nepromenjenim efektima humora. Valja naglasiti, kad je reč o nepromenjenim efektima humora kao uspešnom doživljajnom vezivnom tkivu — životnih diferencijacija različitim vremenima, da se ta »nepromenljivost« ogleđa u približnim načinima reagovanja na komično (na iste uzroke komičnog), mada se vrednosni odnos prema tom komičnom bitno razlikuje, što prouzrokuje i različitost njegovog značenja. Kod Šekspira, u »Buri«, Stefano i Trinkulo su tipski lakrdijaši prizemnog i malodušnog životnog hazarderstva, koje doseže do visprenosti u filosofiji zadovoljstva sitnim koristima uz halapljive želje, i u celovitoj hijerarhiji vrednosti predstavljaju ljudski talog, komičan primer, bezopasan po sebe i druge.

U Oreškovićevoj režiji, na sceni subotičkog Narodnog pozorišta (o kojoj je govoreno u prvom delu osvrta), doživljavamo ove likove komično — iz razloga koje je postavio Šekspir, ali ih i primamo na nivou, reklo bi se, razumevanja, s nekom vrstom odobravanja i neposrednog osećajnog prihvatanja, kao rehabilitovane i bliske.

Univerzalnost delovanja humora bila je onaj neophodni doživljajni pretekst koji je kvalitet jednog stanja uspešno transmitsovao u potpuno drugu vrednosnu ravan prijema, što nije bio slučaj s ostalim bogatim Šekspirovim značenjima. Potvrđuje se poznata istina da kada nema neposrednog emotivnog prepoznavanja ljudskih činova, onda je apsurdno praviti »prevode« osećajnosti, jer je ona stvar doživljaja, a ne scenski znak za razumevanje.

Pa ipak, taj se paradoks prećutno održava, i mi gledamo brojne postavke tekstova iz prošlih razdoblja kao vrstu rediteljskih egzibicija, u njihovom »prilagođenju« našoj mogućnosti (vrednosti) osećanja i poimanja, bolje reći, neumetničke i značajske nedefinisane, kompromisne tvorevine s pozorišne radne trake.

Subotička predstava »Bez seksa molim...!«, engleskih pisaca Antonia Mariota i Alistera Futa, u režiji Boška Pištala, primer je te »bezvremenosti« komedije, jer lišena otelovljenog vrednosnog angažmana služi se logikom fiktivno određenih i fiktivno koncentrisanih ljudskih nesporazuma, koji su zbog svoje luckaste bezazlenosti i karikirane neprimerenosti — komični, i time dovoljni sami sebi kao građa čitavog komada.

Reditelj je odredio povoljan ritam dinamično s menjanja i ponavljanja istih situacija, sa sluhom za upotrebljivu dozu pri-

jema, dao uspešna mizanscenska rešenja — skladno kalamburskoj promenadi marionetskih likova i potrebnom vremenu njihovog funkcionalnog komičnog delovanja, ali veći deo glumaca nije zazračio dovoljnom snagom komičnog senzibiliteta, na šta forma ovakve komedije jedino i računa. Od ovakvog suda o glumcima treba izdvojiti Aleksandra Ugrinova (Brajan), ali i Iliju Draškovića (Nidem), kao i Eržiku Kovačević (Eleonora), mada su njihove uloge bile nešto epizodnije.

Ovaj tip komedije (»komedija situacija«) odoleo je vekovima i u naše vreme još izaziva smeh, mada se čini da je taj smeh više rezervisan za bezbrižne ili iscrpljene, jer je previše bezazlen za našu emotivnu rezigniranost i isprazan za naš neurotično kultivisani kriterijum doživljaja. Možda je i u tome odgovor za nepotpunu glumačku inspiraciju, ali je i siguran dokaz da se zahtevi savremenog gledaoca teško zadovoljavaju i da je za njih neophodan ne samo veći stvaralački trud, nego i adekvatniji način pozorišnog izražavanja. (Činjenica da su ovakvi komadi dobro posećeni, što je dokazala i predstava »Buba u uhu« — igrana na sceni novosadskog Veselog teatra »Ben Akiba« — ne obara izrečeni sud, već možda govori o lošijim predstavama drugih žanrova.)

»Ženska komedija« istočnonemačkog dramskog pisca Hajnera Milera, prikazana na sceni Narodnog pozorišta »Toša Jovanović« u Zrenjaninu, u režiji Milivoja Milojevića, ima odlike savremene, angažovane komedije istočnoevropskog kruga, gde se jedna programsko-idejna atmosfera, komičnim primerima primene, prevodi na tlo ljudskih slabosti, pomoću kojih se iza paravana vesele komičnosti, podtekstno, otkrivaju životni problemi, specifični za takvo društvo.

U ovom slučaju se koristi pitanje emancipacije žena u socijalizmu, na primeru mešovite radne brigade koja, kroz mnoštvo lakrdijaški intoniranih sukoba dvaju polova, iskazuje nijanse ironičnih individualnih prilagođenja — paralaškom idejnom prešingu neminovnog opšteg miljea, kojim se izdvajaju: »svesniji« od »manje svesnih«, »odani« od »incidentnih«, »angažovani« od »inertnih...« čime se i ispunjavaju sadržaji i ciljevi društvenog života (programa) i određuju lični, a ideja (emancipacija žena) je i onako imala samo pokretački i »inspirativni« karakter.

Pri ovakvom stanju stvari, reditelj je nametnuo laku — cirkusku atmosferu, jednostavno menjajući mesta radnje prema mestu grupisanja nekolicine glumaca (radnika) u istom scenskom prostoru, ispunjenom funkcionalnim rekvizitima pokretnih građevinskih skela koje su označavale gradilište, kao što je prostor oko njih bio ulica, trg, odmorište... Stalno istim prostorom se podsticao, do granica »vidljivosti«, onaj totalitarni pritisak opšteg — kao jedini izvor motivacija za raznolike individualne akcije i stavove, koji su se u takvim uslovima neposredno pretvarali u parodiranje svog uzročnika.

Ozbiljnost teme razvodnjena je lakoćom distantnog ironiziranja i pretvorena u bezazleno zabavljaštvo igre, u kojoj likovi nemaju realističkog životnog opterećenja, već su znaci stilizovane ironizacije. Komika je time izgubila sočnost životnog delovanja, a satiričnost — jetkost, u nekoj vrsti scenske naracije svojih sadržaja, pomeranih od fokusa našeg priželjkivanog doživljaja. To je i razlog što predstava ne ostavlja dublji umetnički utisak, već se prima uzgredno, kao nešto što nas zabavlja na dosta posredan način.

I ovom prilikom se osetio simpatični stvaralački zanos svih glumaca zrenjaninskog ansambla, što je, uz odgovarajuću podršku publike, davalo zajednički, intimni ton činu predstave, kao najpovoljniji uslov za potpuno glumačko prepuštanje iluziji igre. Tako je Gordana Vinokić, u ulozi Eme Kašibe, pokazala primer one fluidne, specifično glumačke osećajno-meditativne, aktivne veze s publikom, mada joj sama uloga u tome nije išla potpuno naruku.

Ako je pozorište specifikum umetničke vrste i gradilo na ovakvim glumačkim uticajima, onda je isticanje ovog primera iz svih viđenih predstava triju pozorišta, samo neugodna činjenica za kvalitet njihovog pozorišnog delovanja. Naravno, to nije toliko prebacivanje glumačkom kvalitetu, koliko ukupnom pozorišnom radu, koji ne uspeva pripremiti uslove takvom glumačkom uticaju.

»PIGMALION« MEĐU GOLIM ZIDOVIMA

Izvedba popularnog Šoovog komada na sceni somborskog Narodnog pozorišta, u režiji Steve Zigona, biće zapamćena, pre svega, po rediteljskoj provokaciji da se liši scenografije i scenskih rekvizita i da u praznom prostoru scene, uz pomoć dvadesetak drvenih stolica »označi« i Higinsovu laboratoriju, i salon njegove majke, i gradski trg. Reditelj se, verovatno u želji da pojača interesovanje prema poznatom tekstu, sa što manje rizika pred autoritetom nepromenljivosti Šoovog komediografskog тона, odlučio na takvu vrstu intrigacije da bi nas prisilio na pitanja »zašto« i »da li« i tako pokrenuo u aktivniji odnos prema komadu. Ako je to bio cilj, postignut je i više nego što je trebalo, jer smo se i previše dugo pitati, osećajući sve nedostatke ovog rešenja u delovanju predstave.