

Etjen Surio

DVESTA HILJADA
DRAMSKIH
SITUACIJA



KNJIŽEVNOST I CIVILIZACIJA



UREDNIK
JOVAN HRISTIĆ

RECENZIJA: Dr MILAN DAMNJANOVIĆ • NACRT ZA KORICE: DUŠAN RISTIĆ •
TEHNIČKI UREDNIK: BOGDAN ČURČIN • OMOT: ŽARKO ROŠULJ • KOREKTOR:
SVETLANA DRAMLIĆ • IZDAVAČ: NOLIT, BEOGRAD, TERAZIJE 27 • GLAVNI I ODGO-
VORNI UREDNIK: MILOŠ STAMBOLIĆ • SLOG: MLADINSKA KNJIGA, LJUBLJANA •
ŠTAMPA: BIROGRAFIKA, SUBOTICA • ŠTAMPANO U 4.000 PRIMERAKA 1982. GODINE

ETJEN SURIO

DVESTA HILJADA DRAMSKIH SITUACIJA

PREVELA
MIRA VUKOVIĆ

NOLIT • BEOGRAD

ETIENNE SOURIAU
LES DEUX CENT MILLE
SITUATIONS DRAMATIQUES

FLAMMARION, Paris 1970

SADRŽAJ

PREDGOVOR	7
<i>Poglavlje I</i>	
ŠTA JE DRAMSKA SITUACIJA?	11
<i>Poglavlje II</i>	
DRAMATURŠKE FUNKCIJE	44
<i>Poglavlje III</i>	
ARS COMBINATORIA	105
<i>Poglavlje IV</i>	
„210–241“ ILI UMETNIČKA OPREDELJENJA	135
<i>Poglavlje V</i>	
KOSMIČKA DRAMATURGIJA	183

PREDGOVOR

Ova knjiga nije rasprava o pozorištu. Želeli smo da proučimo samo jedno posebno i jasno razgraničeno pitanje te umetnosti: pitanje »situacija«; koje je od velikog značaja za dramsku invenciju.

Razmotrili smo taj predmet temeljno, koliko god smo mogli, ostavljajući po strani sve što nije u neposrednoj vezi s njim, dakle mnoga isto toliko zanimljiva i važna pitanja. Molimo čitaoca da uzme u obzir da mi ne previdamo zanimljivost i važnost ostalih pitanja: naprosto smo izdvojili sasvim određen predmet proučavanja.

Ovo upozorenje svakako neće sprečiti neke čitaoce i neke kritičare (pogotovu ne one koji imaju »svoje ideje« o pozorišnoj umetnosti) da se, ne bez izvesne rečitosti, usprotive: Šta! Zar je moguće u pozorištu videti samo ređanje šahovskih problema i lica koja su samo pioni; u dramskoj radnji videti samo kaleidoskop situacija a u invenciji jednog Šekspira ili jednog Rasina samo učeno odmeravanje sila! Šta! Zar je moguće ne osetiti da je pozorište pre svega kratkotrajni jako prastari život bića rođenih iz duboke intuicije života, i, zahvaljujući magiji, privremeno odgovornih za čitavu ljudsku sudbinu, zatvorenu u simbole koji delom srastaju sa svakodnevicom a delom ih preoblikuje genij koji ništa ne računa, ali čije sjajne izvesnosti, i tako dalje, i tako dalje, i tako dalje.

Sa zadovoljstvom ćemo saslušati sve te lepe stvari iz tuđih

usta, a naročito iz usta naših kritičara. Ali, zar Sveto pismo ne kaže »da će se računati polagati čak i za nepotrebne reči«? Prirodno je stoga što ovdje nismo hteli da naš račun uvećamo, pošto nam, već zbog same prirode naše profesije, i previše frazeologije leži na savesti, pa smo se zadovoljili time da tehnički obradimo jedan tehnički problem. Ovo je, u suštini, naučna knjiga i zato će, bojimo se, čitalac morati da uloži malo truda da bi je pratio, naročito kada je reč o osnovnim pojmovima.

Naš cilj je bio:

1. da analizom izdvojimo velike »dramaturške funkcije« na kojima počiva pozorišna dinamika;
2. da morfološki proučimo njihove osnovne kombinacije;
3. da tražimo razloge za tako različita i raznovrsna estetička svojstva tih kombinacija (odnosno »situacija«);
4. da posmatramo kako se te situacije vezuju jedna za drugu ili menjaju određenim preokretima, i kako te promene oživljavaju pozorišnu radnju i guraju je napred.

Pitanje je, kao što vidimo, veoma važno za pozorišnu teoriju i praksu, sa stanovišta stvaranja, invencije, kompozicije; ukratko, reč je o tehnikama dramskog pisca; to je bio naš stalni ugao gledanja.

Dešavalo nam se, osim toga, da uz put oslušnemo odjeke tih činjenica u životu i ljudskoj praksi. Mislili smo da ih ne treba zanemariti. Oni koji se zanimaju za pozorište, a ne za čoveka, mogu da preskoče te stranice (njih i nema toliko mnogo u knjizi). A ako smo se ponekad i trudili — iako sami nismo dramski pisac — da ljudski život gledamo onako kako bi ga gledao takav čovek, da li smo se time ogrešili o proučavanje umetnosti? Mislimo da nismo.

Još jedno upozorenje. U nekim delovima ove knjige bili smo prinuđeni da pribegnemo izvesnom simbolizmu, služeći se znacima koji se upotrebljavaju u astrologiji. Učinili smo to zbog pogodnosti, jasnoće, metoda. Autor svečano izjavljuje da ne veruje u astrologiju. Reč je o čistom simbolizmu, o metafori, ako hoćete (možda i o još nečemu: o praktičnom načinu pisanja). Za to ćemo, na odgovarajućem mestu, dati metodološko obrazloženje (poglavlje III).

Ostaje veliki prigovor koji može da nam se uputi: da smo izvesnim simbolizmom, koji se više obraća mašti, prikrili određenu pozorišnu algebru. Zar umetnost da bude svedena na računanje?

Mi to i ne krijemo: verujemo da dramska invencija nužno pretpostavlja izvesno računanje sučeljenih ljudskih sila (ili istančani osećaj za njih); u njihovim kombinacijama, u različitim morfološkim vidovima njihovih dinamičnih organizacija. Pokušaćemo da ovo mišljenje (koje nije ni posebno neobično ni agresivno) potkrepimo činjenicama.

Ali, ako nam bude zamereno da smo samo pojačali taj trag algebre, koji je zaceo prisutan u pozorištu, i da smo, iz želje da sve formulišemo, naveli pisce (a naročito one mlade) na žalosni formalizam ili mehanizam, odgovorićemo da ovdje ništa slično nismo radili, niti videli, i da bismo umetnosti učinili mnogo goru uslugu da smo mladom dramatičaru svesrdno savetovali da ne uči svoj zanat zato da ne bi ponizio svoju genijalnost.

Uostalom, koji je umetnik izgubio išta od svoje genijalnosti zato što je jasno formulisao pozitivne datosti svoje tehnike? Mislim da pozorište, više od svih drugih umetnosti (kada je reč o oblasti koju smo proučavali), zahteva tu vrstu znanja, tu vrstu računanja, tu vrstu formulisanja.

Oni koji bi se suprotstavili svakoj pomisli na računanje u ovim oblastima, jednostavno bi pokazali da se uopšte ne razumeju u pozorišnu umetnost, u kojoj uvek ima mnogo računanja, ili, ako ova reč previše sablažnjava nekolicinu sentimentalaca, mnogo učenog lukavstva i odmeravanja. Uostalom, u kojoj ih to umetnosti nema? Zar ih nema najviše kod najvećih genija? Genijalni ljudi su izuzetno lukavi — kao i svi divljaci. Ali valjano dramsko stvaralaštvo zahteva najviše računice — pod uslovom da one dovedu do veoma jednostavnih i jasnih formula.

O dramskoj umetnosti možemo govoriti onako kako je Napoleon govorio o umetnosti ratovanja: to je, govorio je on, »veoma jednostavna umetnost, sva u izvršavanju«. Od svojih početaka pa do danas, strategija je raspolagala sasvim malim brojem osnovnih tema: proboj, natkriljavanje, rokada rezervi,

gonjenje, pregrupisanje itd. Strateška genijalnost se ne sastoji u tome da se izmišljaju složeniji manevri ili još nepoznati rasporedi, već da se u užasnoj zbrci bojišta, u haosu fronta, u neizvesnom neredu pozadine, razaznaju velike crte jedne proste forme, elementi jednog od »pobedničkih rasporeda«; i da se oni sa čvrstinom održe ili poboljšaju. Pozorišna strategija je istog reda, iako su neredi i zbrke koje ona treba da savlada imaginativne i duhovne prirode. Genije u tom žanru ne može ništa da izgubi ako proučava velike »pobedničke rasporede« i ako poznaje osnovne operacije koje ih uspostavljaju.

Proučavajući savjesno te osnovne operacije i te karakteristične rasporede, potpuno smo sigurni da ne nanosimo nikakvu štetu genijalnim ljudima koji će nas čitati.

Ako, kojom srećom, možemo da ih ma čemu naučimo, tim bolje. A ako ih ne naučimo ničemu, još bolje: to će dokazati da nismo tako loše videli.

Reći ćete: da, ali ako se oni ne slažu?

Pa lepo, raspravljaćemo. Biće zanimljivo.

Ali, reći ćete mi još, kako se usuđujete da govorite o pozorištu a sami niste dramski pisac?

Večni nesporazum između umetnika i estetičara (ili kritičara). Doista ne vidim zašto bismo ovde zahtevali više nego u medicini ili fiziologiji — gde je profesoru dopušteno da govori o tifusu a da se od njega ne zahteva da je i sam tu bolest preležao. Dovoljno je što je tifusare posmatrao. Uostalom, mi i nemamo pretenziju da ovde ponudimo nešto više od niza opservacija. Svesrdno želimo da one zainteresuju čitaoca. One su već — i to je za autora veoma draga uspomena — u časovima zamišljenog ili veselog razgovora, zainteresovale neke dramske pisce (i to ne najgore našeg vremena), koji su u njima našli odjek nekih svojih stvaralačkih iskustava. Neka mi bude dopušteno da ovu malu knjigu stavim pod okrilje tih srećnih uspomena.

Poglavlje I

ŠTA JE DRAMSKA SITUACIJA?

Goci, koji je značajan po tome što je u XVIII veku obnovio komediju del arte, stvorio vilinsku komediju i pisao teorije pozorišne umetnosti,¹ tvrdio je da postoji svega trideset i šest dramskih situacija. To se zove preciznost. Raspravljajući o tom pitanju s Ekermanom, Gete je prihvatio taj broj kao opravdan. U nama bližem vremenu Ž. Polti opet pretresa to pitanje u veoma poznatoj i često preštampanoj knjizi (*XXXVI dramskih situacija*, Mercure de France, 4. izdanje, 1934) i takođe dolazi do sudbonosnog broja 36.

Što se nas tiče, predlažemo da se brojanje ne zaustavi ni na dvesta hiljada (taj broj stoji u našem naslovu zbog eufonije) već tačnije na 210.141. I to je preciznost.

Razlika je, međutim, ogromna.

U svakom slučaju, ona dovoljno ukazuje na to da je pre svega reč o dva veoma različita pristupa istom problemu. A to baš može da bude zanimljivo za teoriju pozorišne umetnosti.

I za njenu praksu. Jer taj izuzetno mali broj od 36 situacija nagnao bi nas da verujemo da je novina nemoguća. Dakle, da nam preostaje ili da u nedogled ponavljamo iste situacije, ne nadajući se da ćemo naći neku novu, i zadovoljavajući se time da ih, koliko je to u našoj moći, preodevamo, maskiramo, pre-

¹ Poznato je da ga je Aleksandar Arnu nedavno vaskrsnuo na sceni (*Ljubav tri pomorandže*).

rušavamo, iskrivljujemo ili oživljavamo, da *Edipa* preobratimo u *Strašne roditelje*; *Dva viteza iz Verone* u *Jednu tako lepu devojk*; ili u *Venecijanski revolver*, ili (ovo za ubuduće) da, posle Sapfinih, na sceni prizivamo Pasifaine ljubavi (mislim da još nije učinjeno); ili da, najzad, poverujemo da je dramski žanr iscrpljen, otrcan i neupotrebljiv; da nam valja ispregnuti te taljige čijih trideset i šest umornih raga ne mogu dalje. Da, tužne li doktrine.

U tom pogledu naš broj deluje umirujuće, pod uslovom da mu se može verovati. On, ipak, nije plod preteranog oduševljenja, već jednog opreznog razmišljanja.

Sigurno vam je poznata stara arapska priča o nagradi koju je dobio čovek koji je izmislio šah. Oduševljen prikazanom igrom, sultan mu je ponudio da celu šahovsku tablu prekrije dukatima. Pronalazač, na izgled skroman, zatraži da tabla bude prekrivena samo zrcima žita, ali tako da se jedno zrno stavi na jedno polje, dva na drugo, četiri na sledeće i tako dalje, uvek dvostruko. Neoprezni sultan pristade bez razmišljanja, i bi veoma iznenađen kada shvati da ni sve žitnice njegovog carstva ne bi bile dovoljne za ispunjenje njegovog obećanja. Neki vezir, malo upućeniji u matematiku, uštedeo bi mu tu malu sramotu, da je upozorio njegovu Visost da dva na šezdeset i treći stepen čini ogroman broj.

Takav je (nipošto ne želimo da čitaoca držimo u neizvesnosti) smisao našeg broja, odnosno njegove preciznosti.

Gocijeva-Geteova-Poltijeva brojka dobijena je empirijskim pregledom pozorišnih dela, bez prethodnih istraživanja onoga što *bitno* čini jednu situaciju.² Verujemo da jedna dublja analiza same situacije otkriva u njoj veoma tanano i promenljivo kombinovanje izvesnog broja jednostavnih, moćnih i bitnih elemenata. Tražili smo te jednostavne činioce, bitne »dramske funkcije«

² Neka nam se ne suprotstavi Geteov autoritet. Pre svega, reč je o Geteu kako ga vidi Ekerman; zatim o Geteu koji naprosto komentariše Gocija. Najzad — treba imati hrabrosti i priznati da, i pored svoje genijalnosti, Gete nije bio veliki dramski autor: ono što u njegovom scenskom opusu vredi (njegovo pozorišno stvaralaštvo, a naročito prozno, uglavnom je izrazito slabo) jeste poezija i filozofski duh. Šiler, koji je toliko ispod Getea, bio je više čovek pozorišta.

Situacija - elementi (činioći)
dramske funkcije

i pronašli smo da njihov broj nije velik: jedva šest ili sedam takvih činilaca zaslužuje pažnju.

Zatim smo tražili velike »operacije« ili bitna »dramaturška opredeljenja«, svojstvena najznačajnijim umetničkim pronalascima, najčuvanijim pozorišnim situacijama, i proistekla iz određenog tipa kombinovanja tih činilaca. I našli smo da i njih ima malo: oteloviti dve ili tri takve funkcije, čak i antitetične, u jednom licu ili ih na jedan čudan način razdeliti između više lica; — uzeti ovu ili onu funkciju kao začetnu ćeliju i središte perspektive čitave situacije; itd. Sve u svemu, jedva pet ili šest tih osnovnih dramaturških operacija.

Ali, stigavši dotle, zanimalo nas je da utvrdimo da li taj sasvim mali broj prvobitnih elemenata umetnosti daje veći ili manji broj različitih kombinacija — onih posebnih rešenja koja stvaraju umetnički sasvim različite »situacije«. Učinili smo ono što je maločas pomenuti sultan trebalo da uradi, i dali reč veziru matematičaru. On nam je odmah otkrio da i najprostiji račun, kome je vičan svako ko je navikao na kombinatorске formule, pokazuje da šest činilaca kombinovanih prema ovih pet principa daju dvesta deset hiljada sto četrdeset i jedno različito rešenje. Rezultat je jasan i zapanjujući. Šta da mislimo o njemu?

Naravno, ne treba se uopšte pouzdati u matematičku preciznost rezultata. Očigledno je da ima rasporeda-situacija sasvim male vrednosti i da se neki od njih međusobno razlikuju samo u beznačajnim nijansama. I neka bude jasno da smo mi već na početku spremni da spustimo broj na dvesta hiljada, kao i u našem naslovu, ili na sto pedeset hiljada, ili na sto hiljada. Nije bitno. Ono što je začuđujuće, — i što je nepobitno, jeste veličina rezultata. Kakve to posledice može da ima?

Tu je, najpre, jedna praktična posledica vredna po tome što otvara perspektivu; očigledno je, naime, da, ako čak i ostanemo na samo sto pedeset hiljada situacija..., ima izgleda da su neke od njih još neiskorišćene. Nije li ta perspektiva umirujuća za današnje i sutrašnje dramatičare.

Teorijske posledice su koliko ozbiljne toliko i izvesne. Ta opšta koncepcija problema plodnija je od one druge; osim toga, uprkos svom prvom, pomalo apsurdnom i agresivno matema-

tičkom izgledu, ona se bolje primenjuje na stvarnu složenost, gipkost i živi život činjenica. Ona mnogo bolje odgovara putevima stvaralačke, novatorske i kombinatorske mašte nego tužni inventar nemoci ljudskog duha da izađe iz kruga u kome je sve rečeno.

Štaviše, kada je brižljivo uporedimo sa činjenicama, ona omogućava isto tako plodna proučavanja. Unapred je, kako rekosmo, jasno da među tim beskrajno raznovrsnim rasporedima ima onih koji su bolji, umetnički snažniji, ili tananije prilagođeni estetskim potrebama koje pozorišna umetnost zadovoljava. A istraživanje (na konkretnim primerima) tih razlika u vrednosti, i njihovih dubokih uzroka, može biti samo korisno.

U svakom slučaju, vredi krenuti tim putem.

A pre svega, pošto je takvo naše polazište, šta je zapravo dramska situacija?

*
* *
*

Pozorišno delo, kao i svako drugo umetničko delo, postavlja izvestan svet. Zavesa se diže: od tog trenutka pa za sledećih sto i pedeset minuta, ja treba da prihvatim, da na sebe preuzmem jedini stvarni svet: Rim godine 667. pre Hrista; kralja Markusa Tulijusa (koji se sad zove Tulije); starog rimskog viteza Horacija; »plemića od Albe« Kurijski; neku Sabinu, ženu Horacijevu i sestru Kurijsku; devojkicu zvanu Kamila, Horacijevu sestru; grad Rim i grad Albu; dve vojske, od kojih ćemo videti po jednog vojnika, Flavijana za Albu i Prokula za Rim (ličnosti potpuno izmišljene); izvesnu Juliju, takođe izmišljenu; Rimljane i Albinjane koji govore francuski, i to u aleksandrinu... Sve je to organski vezano za splet sasvim određenih odnosa, čiji su koreni u prošlosti koja obuhvata više godina. Sve će to živeti preda mnoštvom svojih unutrašnjih sila (u nejasnom ali stvarnom paralelizmu sa onim što znam iz rimske istorije), od prvog trenutka kada mi je dato, pa za dvadeset i četiri časa koja treba da stanu u dva i po. To znači: igra se *Horacije*.

Ili igra se *Bura*: ponudeni svet nema ničeg istorijskog. Moram da prihvatim jedno čarobno ostrvo, jednog svrgnutog princa i veštog mađioničara, jednog uzurpatora, prinčevog brata... ukratko, čitavu jednu prošlost (jako izmišljenu) sa njenim genealogijama i složenim političkim događajima, za koje treba pretpostaviti da su se odavno zbili. Zatim čudesna stvorenja kao Arijel, Kaliban... Taj će svet postati stvarnim.

Primetićete da to nije samo slučaj sa pozorištem. Prinuden sam da prihvatim takvu zamenu sveta, takvo hipotetično pomeranje stvarnosti, svaki put kada je reč o delu koje pripada takozvanim predstavljачkim umetnostima. Stvar je složenija kada su u pitanju dela koja ne spadaju u predstavljачke umetnosti, ali izlišno je baviti se ovde njima.

Na primer u slikarstvu: *Pastiri iz Arkadije* N. Pusena nameću mi kao pretpostavku (u logičkom smislu tog izraza) ravnicu, planine, čitavu moguću kartografiju te fiktivne i po svom izgledu više italijanske nego grčke Arkadije; nekoliko ličnosti iz različitih krajeva i različitog doba starosti (svaki sa svojom biografijom, preciznijom nego što bi se to u prvi mah moglo pretpostaviti); grob davno umrlog čoveka — vreme tog sveta obuhvata, dakle, više ljudskih naraštaja — i određen pogled na budućnost tih ličnosti, pošto smo upozoreni da ih sve čeka smrt: *et in Arcadia ego* (dodajmo: *Mors*). Isto tako je i *Poljski konjanik*, koga nam pokazuje Rembrant, maločas bio na obzorju, u toj šumi iz koje dolazi i koju ja treba da zamislim; za nekoliko trenutaka on će izići iz okvira i nastaviti strpljivo svoj put u sumraku. Ovaj *Akt* ispred draperije, to je mlada žena koja je tek izašla iz kade i koja će uskoro početi da se doteruje. Taj svet nije toliko prostran kao svet o kome smo maločas govorili, ali je on ipak beskrajno prostraniji od materijalne podloge koja ga nosi i zatvara: od tih nekoliko kvadratnih santimetara platna prekrivenog bojom. Sve umetnosti treba da omoguće ostvarenje jednog sveta, pomoću materijalnog, konkretno prisutnog oruđa čije je fizičko postojanje beskrajno užo i ograničenije. Ali umetnosti se baš po tome razlikuju. Svaka ima sopstvena sredstva. Za jednu, to je platno prekriveno bojom, za drugu je to kamen ili drvo koje treba deljati u tri prostorne dimenzi-

je; za treću, melodija ritmički data; za četvrtu, štampani listovi. Koja sredstva ima pozorište?

1. Najpre, jedno stvarno i ograničavajuće trajanje, koje se koristi na određen način. I slikarsko delo ima svoje trajanje: nema trenutnog kontakta duše sa slikom. Ali za to vreme, igra je gotovo slobodna. Ja po svojoj volji posmatram, a slikar stručno vodi moje razgledanje, ne vršeći nad njim nikakvu prinudu i ne ograničavajući ga vremenski. Sasvim je drukčije u pozorištu: tu (kao i u muzici) sve se smenjuje na jedan neminovan način, zbivanja se nižu, kao u povorci, onako kako je to autor hteo. Trajanje je organizovano kao da je sudbinsko. To stvarno trajanje (ne treba ga pobrkati sa hipotetičkim trajanjem predstavljenog zbivanja, koje može da se rastegne gofovo do u beskonačnost), ima veoma čvrste granice — otprilike sto pedeset minuta, kao što smo rekli; za to vreme ređaće se gotovo bez prekida (sve u svemu, četiri pauze od nekoliko minuta u klasičnoj tragediji) pet neprekinutih sekvenci reči i pokreta.

2. Konkretni prostor ostvarenja takođe je ograničen. Imamo, ukratko, omanju kutiju, čija je jedna strana uklonjena da bismo mogli da vidimo šta se u njoj zbiva. Ta kocka omeđena je scenskim podom, podupiračima, pozadinom, zavesom; — to je, eto, sav prostor kojim raspolaže dramatičar.³ Tu će biti izrečene sve reči koje treba da se čuju i učinjeni svi značajni pokreti. U toj je kutiji sve pozitivno, sve važi i sve je potpuno materijalizovano. Muškarci i žene od krvi i mesa tu stvarno izvode sve propisane kretnje, izgovaraju sve reči teksta i nose prikladna odela. Nameštaj, platna i slike koje čine dekor stvarno predstavljaju za nas ono što je bitno za lokalni ambijent. Sve što ulazi a zatim izlazi iz te kutije, čini, između tog ulaska i izlaska, svet dela, ali u glomaznom, grubo materijalnom i konkretnom obliku. Izvan tog prostora, sve je samo zamišljeno. Predvorja, okolni predeli, kretnje koje ličnosti treba da čine kada ih ne vidimo: sve je san, sve duhovnost, sve konvencija koju održava sadržaj kutije. Naprotiv, sve što je oko kutije stvar-

³ Pozorište je moguće više »otvoriti«; sa načela kocke preći na načelo široko zračće sfere. Suština ostaje ista, bar što se tiče onoga što je ovde napisano.

no — kulise, lože u kojima se glumci odmaraju, razgovaraju, šminkaju, radnici koji pripremaju promenu dekora; sve to se ne računa, sve to ne postoji.

Takva situacija nije u načelu svojstvena samo pozorištu. I slika, kao što smo videli, postavlja izvestan svet koji ima svoj prostor i svoje vreme. Ali ono što najpre uočavamo u pozorištu je ogromnost i složenost postavljenog sveta. Nijedna likovna umetnost ne postavlja, kao pozorište, tako pune, bogate, detaljne i dugovečne svetove. Samo druge književne umetnosti, roman, na primer, naravno i film, mogu u tom pogledu da se sa pozorištem utrkuju. Ali ako uporedimo sredstva pomoću kojih se taj svet ostvaruje, kakav kontrast! Romansir ga ostvaruje samo rečima, pisanim znakovima, pričom. Pozorišni pisac ide do čisto fizičkih ljudskih otelovljenja, do pune telesnosti: muškarci i žene se trude da predstave njegova lica, oni govore, kreću se i delaju pred našim očima kao da su živa lica iz tog hipotetičnog sveta. Njih oblače u prave kostime, krojene i šivene po uzoru na odela kakva je trebalo da nose ta lica. Ako treba da se bore, u ruke im se stavljaju pravi mačevi (iako otupljeni); pravi pištolji (iako napunjeni ćorcima). A ako treba da umru, oni se bar prostru po zemlji i trude se da što bolje podražavaju leš. Koliko je sve to, kada malo razmislimo, naivno i grubo! Pa ipak, snaga i slabost, veličina i beda pozorišta upravo su u toj naivnosti, toj bezazlenosti u uspostavljanju i predstavljanju stvarnog (uvek, naravno, u granicama male kutije u kojoj se podudaraju svet dela i svet konkretno prisutan)!

Reći ćete: ali ovde je sve simbolično — čak i mala kutija! — sve je duhovnost! Ovi stilizovani dekori ne podražavaju već dočaravaju! Svi ti rekviziti uglavnom su čista konvencija! te prividne smrti su tako reći koreografske esencijalizacije, estetska prikazivanja ideje smrti!

Ne budimo dvolični; odbacimo svaku pritvorenost. Uzmi-mo činjenice u svoj njihovoj veličini. Iako pozorište uvek (nužno) zaostaje za potpunim ostvarenjem; iako glumac nije lud i ne zamišlja da je doista Orest ili Otelo, iako on stvarno ne ubija Pira ili glumicu Dezdemonu, iako gledalac ne halucinira i nema pred sobom pravu krv i prave leševе, ipak nijedna druga umet-

nost ne ide tako daleko u otelotvorenju, konkretnom podražavanju, materijalnom uspostavljanju. Stilizacija dekora i gestova, vidljiva konvencija umiranja i fizičkih ili moralnih muka, gotovo da su samo izvinjenje, traženje oprostaja uz osmeh, jer nije moguće uraditi to bolje i dati doista svoju krv. Drage bih volje Dezdemonu stvarno udavio jastukom i potom proburazio sebe ovim mačem, ali policija bi se, zar ne, umešala; zato ću se ja, s vašim oprostjenjem, samo pretvarati; vi ćete mi to dopustiti? I oprostite što je ovaj pogled kroz prozor na Veneciju ili na Kipar samo providan trik: voleo bih da mogu da vam pred oči stavim pravu Veneciju, a eto moram da se zadovoljim samo prividom.

Vi ionako govorite o simbolu. Iako je pokret simbol, nje ga treba napraviti, praktično i konkretno, svojim mišićima, ovom rukom koja je tu, koja je pozajmljena u tu svrhu, i koja se stvarno miče. I te reči (za koje romansijer pozajmljuje samo vaše unutrašnje glasove, dok u tišini, *in angello cum libello* citate); ovde će one biti glasno izgovorene i odzvanjaće u vazduhu koji udišemo.

Činjenice o pozorištu obuhvataju sve to. Sve se zbiva kao da je autor tog sveta i suviše slab demijurg, pa je zato odustao od toga da konkretizuje celinu i u neku ruku se zadovoljava time da iz nje iseče testerom malu kocku u kojoj će bar sve biti stvarno (onoliko fizički stvarno koliko je to moguće praktično ostvariti). I ta će mala kocka, odista konkretizovana i otelovljena, biti neka vrsta uzorka i omogućiti da se duhovno uspostavi sve ostalo. Nijedna druga umetnost ne postupa tako, hoću reći sa toliko bezazlenosti i grubog realizma. Biće tu, naravno, prilagođavanja, popuštanja, ustupaka, prelaza. Tu malu kocku stvarnosti, od koje će klasična tragedija zahtevati da bude nepromenjena i jedinstvena (predvorje, trg), ja ću, sa vašim dopuštjenjem, malo menjati. Izrezaću iz sveta dela tri ili četiri kocke, možda i pet, a možda i više (pet činova i osam slika), koje ću vam redom prikazati »kao istinite«. Da bih proširio tu kocku i povezao je sa drugima, poslužiću se optičkim varkama; trudiću se da vam kutija izgleda mnogo veća i mnogo više otvorena za spoljni svet nego što ona to doista jeste; njen stvarni

prostor produžiću jednim lažnim prostorom, koji će naš vid prihvatiti kao tobože stvaran, zahvaljujući perspektivama dekora. Sa vašim dopuštjenjem, opet, neke će stvari biti samo skicirane, konvencionalno prikazane — ubistvo, polni čin... Svejedno: načelo ostaje postojano, bilo da je prikazano »tvrdo« (stvarna vrata sa stvarnim bravama, kao što je to zahtevao Antioan; poljupci i suviše smeli dodiri), bilo »meko« (veoma stilizovani rekviziti i dekori kakvi preovlađuju u savremenom pozorištu, konvencije jasno date kao takve, itd.); to su samo stilističke nijanse koje ne menjaju suštinu stvari, ni bitni status pozorišta. Suštinski kontrast između fizičkih ostvarenja scenskog mikrokosmosa i duhovnosti pozorišnog makrokosmosa iz kojeg je ovaj prvi isečen.

A upravo sadržaj scenskog mikrokosmosa mora sâm da nosi i omogućiti uspostavljanju sveta dela — pozorišnog makrokosmosa.

Kako je to moguće? Kako pozorišna umetnost uspeva da ostvari tu funkciju?

Naravno, ona u tome uspeva onoliko koliko je to u njejoj moći, ponekad dosta slabo. Na primer, sva »Teramenova pripovedanja« — svi slučajevi u kojima se ključni događaji zbivaju izvan scenske kutije, i u ovu se vraćaju samo u vidu naracije — ozbiljni su nedostaci sistema.

To ne znači da svaki važniji događaj mora da bude primljen u kutiju i zatvoren u njene granice, to jest u granice scenskog mikrokosmosa. Postoje slučajevi u kojima udaljenost zbivanja, njihova nevidljivost i dramsko iščekivanje koje iz toga proizilazi imaju svoje pozorišno opravdanje. Ali kada? Kada to stanje iščekivanja, ta zagonetnost zbivanja, ta nemoć prisutnih lica u odnosu na ono što se zbiva napolju (iza kulisa) i što će duboko uticati na njihovu sudbinu, samo po sebi stvarna, na sceni, dovoljno veliku moralnu napetost, središte interesovanja dovoljno intenzivno da bi se unutar scenske kocke osetilo i održalo izvesno pulsiranje tog sveta, važnije od samog događaja koji je ostavljen napolju. Dva puta se Rodrigo bori u dvoboju — napolju. I u oba slučaja on dovodi lica u scenskoj kutiji u stanje iščekivanja i neizvesnosti koje je dovoljno dra-

matično da bi u makrokosmosu dela opravdalo to isključiva-
nje. Da li će pobediti Rodrigo ili Kont? Pitanje je, bez sumnje,
važno i za Rodriga i za Konta. Ali ono je takođe važno, ali na
sasvim različit način, i za don Dijega i za Himenu, koje će ishod
dvoboja dovesti u veoma raznovrsne i krajnje ozbiljne situacije.
Za vreme drugog dvoboja, Himenino iščekivanje (ona je po-
bednikova »nagrada«) isto je toliko dramatično, dok se situacija
sada bitno izmenila u odnosu na prvu, pošto je junakinja pri-
znala svoju ljubav. Zanimljivije je da žiža kocke stvarnosti bu-
de Himena a ne dvoboj. Mogli bismo navesti stotinu sličnih
primera, toliko je često, sve do XIX veka, ishod dvoboja bio
korišćen kao opruga u pozorištu. Delo Dime Sina puno je sličnih
situacija. U *Strankinji*, na primer, kada se Klarkson bori protiv
vojvode od Setmona (van scene, naravno), mi smo poprilično
ravnodušni prema tim dvema ličnostima: prava napetost je
između gospođe Klarkson, njene suparnice vojvotkinje od
Setmona i šarmantnog ali nepodnošljivog Žerara, koga obe
žene vole. Vojvotkinja može da se uda za Žerara samo ako voj-
voda bude ubijen i pod uslovom da Žerar ne bude njegov ubica.
Tu je središte dramskog interesovanja; a ono što se zbiva izvan
scene zanima nas samo kao kaleidoskopska promena, koja iz
toga treba da proiziđe, u sistemu odnosa između ove tri ličnosti.
Vojvodina smrt donosi poraz Strankinji i obezbeđuje sreću
vojvotkinji i njenom vrlom ljubavniku: a mi smo, eto, zadovoljni
zbog srećnog raspleta koji nam je dobroćudno ponuđen, samo
što smo na njega morali da pričekamo. Dok smo ga čekali, bili
smo se »zagrejali« onoliko koliko smo bili sposobni da se »uži-
vimo«. Atmosfera je bila toplija na sceni dok se iščekivao ishod
dvoboja nego na poljani na kojoj su se Francuz i Amerikanac
borili.

I to je, uopšte uzev, pravilo igre. Scenski mikrokosmos ima tu moć da sâm predstavlja i nosi čitav pozorišni makrokosmos, ali pod uslovom da bude dovoljno »fokalan«, ili, ako više volite, zvezdano središtan, da njegova žiža postane žiža čitavog sveta koji nam je prikazan. Ta zvezdana organizovanost sveta dela, kojoj izvesna tačka međuljudske napetosti služi kao sre-

dište i jezgro, i, u granicama zatvorene scenske kocke, zrači punom kosmičnošću, to je osnovni uslov pozorišta.

Pogledajmo to izbliza.

*
*
*

scenski svet

Da bi pozorište zaista postojalo, potrebno je da svet dela bude što prostraniji i stvarniji, i da uveliko prevazilazi okvire scenskog sveta.⁴ To izgleda očigledno ako pitanju pristupimo polazeći od pozorišta, odnosno ako mislimo na velika dela čiji je to zakon. Ali treba još da stvar proverimo iz suprotnog ugla. Podimo od života.

Bilo ko, recimo Pjer, sreće bilo koga, recimo Madlenu. Njihova prošlost nema nikakvog uticaja na stvarni događaj. Madlena se dopada Pjeru. On joj se udvara. Ona se opire, najpre ravnodušna, zatim zainteresovana, najzad koketna. On vešto govori, ume da zavodi. Ona će završiti u njegovom zagrljaju. Neka bude.

Pređimo na pozorište.

Neka nam dva glumca prikažu istu situaciju na najverniji mogući način, igrajući to kao fikciju, ali dovoljno dobro da bismo imali utisak da neposredno prisustvujemo stvarnom događaju. To će nam se svakako dopasti. Možda ćemo čak i hvaliti dvoje glumaca što su tako uigrani; i reći: Kako je to dobro! Kako je dobro dato! Kako je dobro podražavano! A da li je to pozorište? Ne, jer to nije umetnost. To je možda prijatna zabava, skeč koji može da nas odmori. I to je sve. Dobili smo komadić prijatne stvarnosti, verno prikazane. Igru, razonodu. Dobro podražavanje stvarnosti. I ništa više. Ali još jednom, da li je to

⁴ U svom zanimljivom »svedočanstvu« kojim počinje A. Gujeova *Suština pozorišta*, i koje nosi naslov: »Pozorište i svet koji treba izraziti«, Gaston Bati uočava kosmički karakter pozorišnog izraza. Ali on hoće da naglasi da pozorište može i mora da izrazi svet u celini; ili da je sve »dramska građa: životinje, biljke, stvari«. On je, svakako, u pravu. A to upravo čini još značajnijim problem odnosa scenskog mikrokosmosa i makrokosmičkog sveta dela, kada se zna da ovaj poslednji nije ničim ograničen — da može da se svojom veličinom meri sa stvarnim svetom, pa čak i da se sa njim poistoveti.

pozorište? Tačno je da se neka scenska dela tome donekle približavaju; ali kao jednoj opasnosti.

Reći ćete: ali vidite Misea? *Hir*, na primer; ili bolje: *Vrata treba da su otvorena ili zatvorena*. U tim komadima imamo samo takvu jednu neposredno prikazanu priču, gde se sve zbiva između dva lica, muškarca i žene, koji se, posle raznih okolišenja, na kraju sporazumeju.

Zamalo pa da je odista tako! Da li bi *Vrata treba da su...* bila pozorište da nema upravo tih vrata...? Simboličnih vrata, naravno, koja u naslovu označavaju markizinu neizvesnost (da li joj se udvaraju iz pravih pobuda); i stvarnih vrata salona u kome se sve to zbiva, vrata koja uvek mogu da se otvore. Dodajmo da naša dva lica imaju prošlost, svako svoju, svoj život, koji je ovde značajan. Markiza je udovica; u Kontovom životu postoje neke priče o ružičastim šeširima... Oni su susedi... Sve je to uključeno u igru. I više od svega, tu su ona čuvena vrata okrenuta spoljnom svetu, koja svaki čas mogu da se otvore i propuste posetioce. Napolju su pljuskovi i oluje, koji nisu samo »pogubni za cevi kamina i noge dama«, već su i jedino što privremeno štiti taj uvek ugroženi sastanak udvoje... Doista bismo mogli reći da je sve to umetnost i, prema tome, pozorište, najviše zbog tih vrata koja nisu ni otvorena ni zatvorena i koja predstavljaju vezu sa mondenskim Parizom.

Uzmimo ponovo *Hir*. Najveći deo komada se zbiva između gospođe de Leri i g. de Šantinjija koji flertuju u četiri oka. Ali kakav bi bio efekat veštog podražavanja tog flertovanja da gospođa de Ševinji, koja je izašla pretvarajući se da ide na bal i čiji se povratak očekuje, nije sve vreme tog sastanka tu, napolju. Za razliku od naših malopredašnjih dvoboja, sada je iščekivanje i strahovanje napolju; ili mi osećamo njihovo prisustvo (kao što smo znali i za dvoboj); i upravo su zbog toga sočni i zanimljivi moralni dvoboj dva lica na sceni i obrt koji priprema gđa de Leri vodeći vešto, zaobilaznim putevima koketerije, g. de Ševinjija ka bračnoj vernosti. Dramski karakter zbivanja na sceni upravo leži u njihovom odnosu prema onom što ostaje izvan scene.

Ponovimo to sada sa većim pouzdanjem. Ma koliko prika-

zani nam svet bio mali, tesan, ograničen i zbijen u samog sebe, bez tog preliivanja sveta dela preko scenskog mikrokosmosa nema pozorišta, I baš ta zbijenost, ta ograničenost (na primer, mali broj lica) koja je toliko uočljiva u strukturi najvećih kao i najmanjih dramskih dela, treba pre svega da omogući taj zvezdani karakter bez koga scenski mikrokosmos ne bi mogao da uspostavi pozorišni makrokosmos i da njime upravlja.

Ispitajmo jednu veliku tragediju, na primer Kornejevog *Pompeja*. Na sceni je svega dvanaest lica, ali u svetu dela ih je više hiljada — tri vojske i tri flote. U pozadini je cela delta Nila, sve do pustinje, ogromno ljudstvo koje u ratu može da ima veliki uticaj; u prednjem planu Sredozemlje, Grčka, Tesalija, sa »kužnim poljima« Farsale, još prekrivenim leševima; i Rim obuzet progonsvima... S leve strane je Afrika, gde će ostaci Pompejeve vojske još za kratko pružati otpor Cezaru. Ali u toj grupi od dvanaest lica, od kojih su jedva osam ili devet doista važna, steći će se sve kosmičke sile naglo zbijene i suprotstavljene na tom deliću sveta. I dramski karakter komada upravo leži u ovoj lokalizaciji koja nam omogućava da u tom mikrokosmosu vidimo onu svetlu, treperavu i istaknutu tačku u kojoj će se rešiti i sudbina Kleopatre i sudbina sveta. Ta fokalizacija je bez sumnje veštačka — ili, tačnije, ona je delo umetnosti. Jer, u stvari, kratka egipatska pustolovina i nije imala toliki istorijski značaj i nije tako brzo prerasla u krizu. Zahvaljujući umetničkom činu, verujemo da je to tako, odnosno nama se (umesto istorijskog sveta i ne suprotstavljajući mu se previše) nudi jedan svet u kome je to doista tako; u kome će se zvezdana žiža nalaziti u onoj aktivnoj i ustreptaloj grupi od dvanaest lica, čiji će odnosi, unutar tog kaleidoskopski promenljivog sistema, odrediti sudbinu sveta u kome se nalaze.

Zavisno od epohe, stila, ličnog ukusa autora, to zbijanje pozorišnog sveta u jezgro ograničenog broja lica biće više ili manje prisutno. Umetnost XVII veka je stroga. Ona u najvećoj mogućoj meri odstranjuje iz scenskog sveta sve što je suviše: lica su svedena na najmanji mogući broj, dok je čitav scenski prostor, u neodređenom dekoru, postavljen u jednom jedinom mestu, tako reći u jednoj tački. Drugi trenuci umet-

nosti, drukčiji scenski temperamenti, uveliko će proširiti mikrokosmos stvarnih prikazivanja. Devetnaesti vek je voleo mnogo statista, mnoge promene mesta sa dekorom koji ima jasne i raznovrsne perspektive. Uostalom, Pompej bi se mogao postaviti i na takav način, sa raskošno datim vojskama, palatom i gradom viđenim iz raznih uglova... Ali, zar je to bitno? Svaki pozorišni komad može se na taj način širiti ili zbiti. Atalija se može igrati sa ogromnim brojem statista ili sa nekoliko devojčica u maloj svečanoj dvorani nekog internata. Hamlet može da zahteva sedam dekora postavljenih na više platoa, ili se može postaviti prema poznatom sistemu običnih natpisa koji zamenjuju dekor (ta postavka je, u stvari, samo lepa priča). Drukčije ne može ni biti. Ta prilagodljivost, to treperenje podrazumevane stvarnosti, čas široko prikazane u svojoj delimičnoj ogromnosti, čas s merom svedene na ono najnužnije, neodvojivo je od pozorišta. Ali, ono što je u svakom slučaju neophodno, to je postojanje tog »jezgra«, tog središnjeg položaja, dovoljno određenog, čvrstog i svetlog da izloženom svetu uvek nametne jednu nuklearnu strukturu.

Već sada možemo da pretpostavimo da taj zvezdani raspored sila, koje treba da simbolizuju sveukupnost postavljenog sveta, da s njim opšte i služe mu kao središte i strukturalna tema (reč je, naravno, o čisto duhovnoj strukturi), predstavlja prvorazrednu umetničku datu, i to je već prvi, iako još nedovoljno određen, vid situacije.

I već je s tog gledišta sasvim jasna demijurška operacija pomoću koje autor dela stvara svoju kosmogoniju. Dva, tri, četiri, pet ili šest glavnih junaka — koji mogu da budu i jedina lica u komadu — čine to središnje telo, to scensko jezgro dela; taj će Sunčev sistem, sa svojim putanjama i kruženjem, sa svojim različitim spojevima vidova i kretanja, privlačenja i odbijanja, rasporedima moralnih sila u različite figure, hegemonistički odlučiti o čitavom ponuđenom svetu.

Tako, umesto da pokažemo, kao što smo to upravo učinili, jedan ogroman svet, koji autor duhovno uspostavlja, gledalac preuzima na sebe, a glumci potom čine zvezdanim i delimično oživljavaju u njegovom središtu, mogli bismo da iste stvari po-

kažemo s drugog kraja. Neko bi mogao da nam kaže: autor uzima (iz jedne kutije za šah) četiri ili pet lica, od kojih će svako, kao posebna celina, predstavljati određeni karakter, određeni društveni položaj — Kralja, Kraljicu, Konja, Lovca i stavice ih na svoju šahovsku tablu kao što se postavlja šahovski problem. Evo Hamleta, evo Polonija, evo Ofelije (pomislimo još i na Pirandelov komad *Šest lica traže pisca*). Stavimo ih u jednu početnu situaciju, proizvoljnu i privremenu, u odnos sila čija je ravnoteža nestabilna. I vidimo šta će se zbiti. Pratimo, od situacije do situacije, igru sila, nužnu promenu odnosa, različita postrojavanja koja će iz njih proizaći, sve do trenutka kada će sve stati — možda samouništenjem čitavog sistema (opšti pokolj); možda tako što će se kretanje zaustaviti na jednom postojanom i zadovoljavajućem ustrojstvu; možda vraćanjem na početnu situaciju u znaku večnog cikličnog otpočinjanja iznova; ukratko, do raspleta. Ali dodajmo tome i ono što tu operaciju čini uspešnom: potrebno je, naime, da tih četiri ili pet lica oko sebe izazovu (pomoću onoga što ih u kutiji okružuje) opšte treperenje čitavog jednog sveta; sveta u kome su ona, posredstvom umetnosti, središte i bilo. Sve je to pozorište, sve to propisno i autentično proizvodi pozorišnu činjenicu u njenoj suštini, pod uslovom da su taj svet, s jedne, i to malo ljudsko jezgro, s druge strane, tako povezani, tako čvrsto sjedinjeni istom egzistencijom da sve što se zbiva u jednom ne može da ostane bez odziva u drugom — i obratno.⁵

⁵ Naravno, ne treba zaboraviti ni unutrašnje svetove: svetove koje dočaravaju ili nose u sebi lica, širi svet koji ih okružuje, kao i nas gledaoce, a kome mi donosimo sopstvene strasti i sukobe. Avantura gospodina i gospode de Šavinji ima pozorišnu vrednost zato što dočarava ili stavlja u svoje središte ne samo mondenski život od pre jednog veka već i mnoge sitne radosti i patnje, snagu i slabosti koje su univerzalno i večno ljudske. Dva bića su na ivici da moralno upropaste razne stvari koje su i nama samima dragocene i za koje iz sopstvenog iskustva znamo da su krhke. Ali, obrnuto, to je pozorište samo zato što je autoru uspelo da nas zainteresuje za priču gospodina i gospode de Šavinji, za opasnosti koje im prete i za srećan rasplet; i više od toga, zato što osećamo da je trenutno žiža naših ličnih sukoba, opasnosti koje nama prete i naše avanture u priči tog para; i da je rešenje njihove avanture važno, značajno i na neki način uzorno u odnosu na sve ono slično što postoji u nama u jednom mnogo zbrkanijem i nestalnijem stanju. Biće to, na daskama, za jedan trenutak, središte i usijana žiža svega toga.

Prikazali smo taj zvezdani i interstrukturalni odnos mikrokozmosa i pozorišnog makrokozmosa, redom u dva različita pravca: prvo smo makrokozmos zamislili u svojoj njegovoj veličini i uočili da se njegovo središte i žiža nalaze u scenskom mikrokozmosu, a zatim u određenoj situaciji; kasnije smo posmatrali taj mikrokozmos u situaciji i uočili da on postepeno stvara čitav jedan svet i da njime upravlja. Ta dva načina prikazivanja pozorišne kosmogonije jednako su valjana, jednako ispravna, jer su recipročna i uzajamno uslovljena. Iste činjenice prikazane su obrnutim redom, raščlanjivanjem date celine ili njenim ponovnim uspostavljanjem. Prednost drugog načina — koji izvodi čitav jedan svet i njegovu sudbinu iz početnog prisustva malog broja lica u određenoj situaciji — sastoji se u tome što na izvestan način deluje čudotvornije: jer pravo je čudo što — kad već jednom imamo Hamleta i njegovu majku, Ofeliju i Polonija, itd. — iz toga proizlazi, igrom karaktera i zbivanja, toliko potresnih i patetičnih situacija, toliko neobičnih viđenja ljudskog srca ili metafizičkih tajni; i što smo postepeno i neminovno naterani da, bilo da kopamo u dubinu, bilo da dignemo oči uvis, otkrivamo da je nešto trulo u državi Danskoj, da ima više stvari na nebu i zemlji nego što to jedan filozof može da objasni, da je biti ili ne biti pitanje sad; sve do trenutka kada se sve to samo od sebe uništava i ostavlja nam gomilu leševa koji će se uskoro pretvoriti u one lobanje, od kojih nam je jedna kao uzgred pokazana. Naravno, bolje ćemo shvatiti da je sve to moguće, ako nam se prvo prikaže ceo taj svet — šekspirovski ili hamletovski — pa nam se onda pokaže kako da ga centriramo, da ga svedemo na njegovo jezgro, da u četiri ili pet »situacija« vidimo odlučujuće trenutke razvoja tog sveta, a u pet ili šest aforizama ključne, raštrkane izraze onoga što je u tom svetu bitno. Ali u suštini, to je isto, bilo da nam je taj kosmos dat u svojoj celovitosti, pa zatim analitički vraćen na svoju početnu ćeliju, bilo da je sintetički rekonstruisan počev od te ćelije.

Kada bi me naposljetku zapitali s kog je kraja Šekspir pošao, odgovorio bih da ne znam i da to nije ni važno. Kada je u pitanju umetnički pronalazak, svaki potez je dobar. Bilo da se u

delo ulazi s jednog ili s drugog kraja, ili sa oba zajedno, svejedno je: važno je da se u njega uđe.

Jasno je da je bitna ona nužna veza između dela i njegovog malog zvezdanog jezgra lica. Ali, još jednom, da bi neki dramski autor uspeo da tu vezu uspostavi, idući od središta ka periferiji, ili od periferije ka središtu, ili drugim raznovrsnim i neobičajenim putevima, svaki potez je dobar: koštac u koji se autor hvata sa svojim delom pravi je *catch as can*. Katkad se sve savršeno otprve uklapa, počev od jednog ili dva karaktera koji su dovoljno plodni da se iz njih stvori sve ostalo: katkad, naprotiv, prvo se javlja vizija celine, i tek kasnije, često napornim radom, treba tu viziju razviti i oblikovati i u njenom središtu postepeno istaći najreprezentativnija lica i dominantne situacije; katkad, najzad (a to je najčešće slučaj) autor postepeno, smenjivanjem nagle inventivnosti i sporog sazrevanja, trijumfalnog nadahnuća i mudrog kritičkog razmišljanja, stvara celinu čija fragmentarna viđenja zahtevaju usklađivanja, podešavanja, prelaze i veze koje nije uvek lako uspostaviti, čija se opšta zamisao nekad odmah nudi, nekad se postepeno pomalja, prečišćava i gradi, a nekad se tek u poslednjem trenutku ostvaruje u svom definitivnom obliku.⁶ Pisac može prvo videti dramsku situaciju i, polazeći od nje, kasnije postepeno i odvojeno oblikovati potrebna lica, obogaćujući ih i prōdubljujući sve dok potpuno ne ožive, a zatim ih ponovo uzeti u rad da bi ih vratio ključnoj situaciji; on može tek kasnije da odluči u koju će ih društvenu i istorijsku sredinu definitivno postaviti. Nekad će ga prvo privući čudan karakter nekog lica, a nekad prvo opsedati proučavanjem sredine ili zanimljivih ljudskih običaja, gde će pokušati da smesti neku intrigu koja će često biti samo povod da se prikaže određena sredina. Može se takode desiti (i to se često de-

⁶ Slabo smo obavešteni o stvarnim postupcima mišljenja u dramskom stvaralaštvu. I ovde, kao i drugde, treba biti veoma oprezan prema onome što nam autori sami poveravaju o svom poslu i autobiografijama umetnika (oni nikada ne otkrivaju prave tajne radionice; i ne ustručavaju se da zauzmu pozu koja im izgleda najpovoljnija za njih). Međutim, nekad čuvena anketa koju je o tome napravio A. Bine još uvek je zanimljiva. Hteo bih da (u poslednjem času) istaknem izuzetan dokumentarni značaj nedavno objavljenih *Ispovesti* A.-R. Lenormana.

šava) da se uz put početna osnovna zamisao i promeni; da u potrazi za intrigom koja bi istakla društvenu sredinu, autor slučajno nabasa na neku situaciju toliko dramatičnu da ona u njegovim očima postaje bitna i da sada u želji da nju istakne i iz nje izvuče svu patetiku koju ona sadrži, bude primoran da sve počne iz početka i da sasvim izmeni društvenu sredinu u koju ju je prvobitno bio smestio, a da ova, iako je poslužila kao polazna tačka invencije, naposljetku bude sasvim uklonjena iz dovršenog dela. Ukratko, nevažno je s kog će se kraja autor latiti svog posla: bitno je da on ostvari potpunu organizovanost celine, povinujući se osnovnim i nužnim, ali veoma raznovrsnim zakonima strukture; a on to može da postigne na više načina. U svakom slučaju, ta osnovna struktura je važna i ona čini pozorišno delo.

Ono što smo upravo rekli o različitim putevima inventivnosti ipak ima svoj značaj. Podseća nas da u jednom pozorišnom delu predmet umetničkog interesovanja može da bude veoma raznolik. To umetničko interesovanje može nekad da se, u okviru celokupnog dela, posebno odnosi na istorijsku, geografsku ili moralnu sredinu. Tako, na primer, komad može prevashodno da bude zanimljiv kao studija običaja: pravnih, kao u *Parničarima*, ili *Crvenoj togi*, medicinskih kao u *Kaduceju* ili *Velikom zaštitniku*; običaja poslovnih ljudi ili finansijera, kao u *Tirkareu* ili u *Poslovi su poslovi*. Ponekad će nas zanimati neki karakter — *Tvrđica*, *Hvalisavac*, *Brbljivac*, *Zavodnica*, *Lažljivica* (Doris); ili bolje neka snažna ličnost kao što je Fedra ili Hamlet; ili Orest (koji nije samo *Melanholik*); ili Lorencio; ili Kiti Bel. A nekad će to biti samo jedna situacija: Himena prinuđena da traži smrt čoveka koga voli, Didije koji odbija da ga voljena žena spase; ili Fabijena (u *Termidoru*) koja neće da otkrije da je trudna i tako dobije u vremenu i sebi spase život; ili Labisjer (iz istog komada) koji prema dosijeima nepoznatih žena mora da izabere onu koju će umesto Fabijene poslati u smrt.

Razume se da sve te vrednosti skupa nalazimo samo u velikim delima; samo u njima nalazimo jedan ogroman, patetičan svet, istovremeno živopisan i plodan i duboko čovečan ili čudno podsticajan za maštu, usredsređen na nekoliko lica izuzetne

životnosti i egzistencijalne važnosti, koja su, nužnom igrom velikih moralnih, psiholoških ili kosmičkih zakona, stavljena u patetično napete situacije u kojima sama moraju da stvaraju svoju sudbinu, najtežim, najbolnijim i neminovnim odlukama i da tako dožive čudnu i pregnantnu pustolovinu, bremenitu dubokim značenjima za sve okupljene i prisutne ljude. Ali takve su stvari retke. I pošto se ne može sve imati, dovoljno je ako od svega toga imamo jedan deo, bilo koji. Uostalom, sfera remek dela — atmosfera uzvišenih mesta — zamorna je za naša lenja srca i duše; i ponekad zapravo osetimo olakšanje i zadovoljstvo da okusimo slabiju hranu, jela spremljena ne tako snažnom umetnošću, koja se zadovoljavaju da istaknu jedan jedini vid, jedan jedini ukus dobro odabran među svim mogućnostima koje umetnost pruža.

Eto zašto postoji pozorište karaktera ili situacije, sredine (društvene ili istorijske) ili ideje, itd.; to jest parcijalno pozorište. Ono, u stvari, ne proizlazi iz neke umetničke nužnosti, već iz ustupka ljudskoj slabosti i sklonosti publike (glumaca i autora) za srednje visine; ono ipak pretpostavlja i napor da se bar na nekoj lokalnoj tački ostvari dosta visoka vrednost. Mi sada nismo spremni da se uspemo do samih vrhova, da pomoću neke čarobne palice vaskrsnemo neki Monblan ili Himalaje. Zadovoljimo se zato jednim brdom. Ali bar u jednom pogledu (karakteru, situaciji itd.) dostignimo pouzdanu vrednost, uzvišeno interesovanje. Razume se da su u velikim delima, tim Himalajima umetnosti (*Okovani Prometej* ili *Hamlet*) svi ti vido- vi prisutni, u punom, gigantskom i skladnom jedinstvu (oni su različite strane planine, njene stene ili glečeri, snegovi ili potoci); dok su naši skromniji komadi samo sitniš (ako smemo da upotrebimo slike koje su tako malo povezane): planina srednje visine, na kojoj se ipak nalazi neki lep potok ili stenoviti vrh... Pošto ne možemo da imamo sve, imamo bar nešto, i to dragoceno. U tom se smislu proučavanje situacija koje smo ovde preduzeli primenjuje, s jedne strane, na dramska dela koja nisu prvorazredna, u kojima situacije predstavljaju najveću dramsku vrednost; i s druge strane, na sva remek-dela u kojima snaga i

lepota dramskih situacija nikako ne predstavljaju svu vrednost dela, ali su ipak autentičan i važan činilac te vrednosti.

Celovita rasprava o pozorištu u najmanju ruku bi trebalo da redom ispita sve te činioce: autora; pozorišni svet; lica; mesto, scenski prostor; dekor; ekspoziciju sižea; radnju; situacije; rasplet; umetnost glumca; gledaoca; pozorišne kategorije: tragično, dramsko, komično; zatim sinteze: pozorište i poezija; pozorište i muzika; pozorište i igra; da bi najzad obuhvatila i ono što ide uz pozorište: razne priredbe, cirkuske predstave, pozorište lutaka, itd. Da ne zaboravimo i ukrštanje sa drugim umetnostima, a naročito (jer je to pitanje aktuelno) sa filmskom umetnošću.⁷

Ovde ćemo se pozabaviti samo jednim od tih problema. Ali će nam on — reč je o problemu situacije — omogućiti da prirodu pozorišnog dela uhvatimo u njenoj suštini.

Ma koliko bio zanimljiv pozorišni svet koji nam se nudi — lica, karakteri, sredina, struktura celine, moralna, psihološka ili društvena atmosfera, nema komada ako između postavljenih elemenata (tu posebno mislimo na grupu lica) ne započne radnja; i ako se ta radnja, koja ih vodi od podizanja zavese do raspjeta, ne zadovoljava time da paralelno upravlja njihovim sudbinama, već ih tako reći na moralnom planu suprotstavlja jedne drugima i postavlja ih, u određenim, odlučujućim, snažnim i patetičnim trenucima, u arhitektonske i dinamične figure koje čine situacije; a to intenzivno i sjajno prikazivanje i kaleidoskopsko ređanje situacija učini jednim od bitnih umetničkih sredstava dela.

Ovo još bliže određuje situaciju u jednom njenom novom vidu: kao oblik oblik-silu to jest kao unutrašnji oblik sistema oličenih sila u određenom trenutku, podrazumevajući pri tom da se te sile nalaze u licima, ali da one ova lica transcendiraju, premašuju, nadvisuju ili natkriljuju, pošto njihov morfološki sistem, zbijen u njima i kao prsten utisnut u njih, obuhvata čitav pozorišni svet, dok je živo središte njegovo srce.

⁷ To je plan serije predavanja koja smo održali u zimu 1945/46. Ovo delo preuzima, široko ga razvijajući, jedno od tih predavanja.

To potvrđuje i poslednje svojstvo situacije; ma koliko izrasta iz svakog lica ili prirastale uz njega (one se za njega drže njegovim karakterom, njegovim strastima, čitavom njegovom dušom), te sile pripadaju celini sveta u koji su ta lica postavljena, sveukupnosti uslova postojanja i života koje im je taj svet odredio, svakom od njih pojedinačno i svima zajedno.

Da budem jasniji.

Kamila u *Horaciju* ili »Naga žena« Anri Bataja (u istoime-nom komadu) samo su žene, jedna jaka, čvrsta i vatrena, druga blaga, jednostavna i ranjiva; i jedna i druga su, ipak, sazdate od strasti. Ali ta bi strast mogla da ostane rasuta u miru i intimnosti nekog drukčijeg sveta. Međutim, prva biva uvučena u sukob nacionalnih razmera, i u njemu zdrobljena, jer kao sestra pobednika i ljubavnica pobedenog, vezana za jednog i drugog, proživljava ustreptalo sve što se i jednom i drugom dešava, da bi na kraju, posle bratovljeve pobede, postala njegovim strasnim i razjarenim neprijateljem. Sve njene duševne snage su tako uvećane, usijane, oživljene i kao oplodene mestom i ulogom koji su joj pripali u tom svetu, koje joj je taj svet odredio i nametnuo; i u kome ona treba, ne da ostane, nego samo da proživi nekoliko svojih poslednjih trenutaka. A mlada žena iz Batajevog komada, iako blaga, nežna i povučena, postaje, takođe zahvaljujući situaciji, prepreka i žrtva; prepreka ambicijama svoga ljubavnika i predodređena žrtva (ljubavnih i ekonomskih) kombinacija bogate Amerikanke i njenog muža, starog princa. Ona mora — sa svim svojim nepotrebnim kricima, nemoćnim pobunama, uzaludnim suzama — da živi dvostruku ulogu prepreke i žrtve, koju joj je izgradila i odredila struktura tog sveta.

Prijateljica, Neprijateljica, Prepreka, Žrtva, mi još ne znamo da li te odredbe (sasvim privremene, i koje još verovatno treba dublje preispitati) sadrže tačne i dovoljne poglede na dinamične i funkcionalne elemente svake dramaturgije; ali ona, iako privremena, dovoljno pokazuje koliko su lica u situaciji uhvaćena, pogođena, smrvljena ili oživljena ulogama, određenjima, nužnostima jednog sistema sila koji im dodeljuje izvesnu sudbinu, izvesnu prirodu (iako tuđu i spoljniu) iz koje proističu sve njihove akcije; a ove im, htela ona to ili ne htela, daju izvesno ko-

smičko značenje — vezano, u svakom slučaju, za njihov funkcionalni status u prstenu silâ koji prska i deluje u središnjem mikrokosmosu.

Kosmičko značenje... Znači li to da mi tu ništa ne možemo, da nam ono dolazi spolja, iz sveta koji pritiska pojedinca? U izvesnom smislu, to je upravo tako.

Neprijatelj, Prepreka, Žrtva. Ko kaže žrtva, verovatno će morati da kaže i dželat. Da li je Rober kriv što, u situaciji u kojoj se nalazi, ne može da ne bude Žaninin dželat? To ne može da izbegne ni najgenijalniji novator! I zato Rober mora da uzme na sebe taj kosmički potpis i da bude dželat — da nauči da to bude onoliko koliko je to u njegovoj moći i da shodno tome postupa. Čudno iskustvo — u životu kao i u pozorištu. Da li je Rejmonda kriva što, iako željna života i nade, mora da živi u jednom skučenom ljudskom svetu iz koga ne može da izađe i u kome je sve unapred određeno, gde nema mesta za ono što bi ona htela i mogla da bude? Da li je Anri kriv što je ženu koju je strašno voleo, čiju je sreću stavljao iznad svog života, zadesila strašna nesreća koja je svakodnevno muči, i što su njegovi naponi da joj pomogne neminovno uzaludni? Da li je Patris kriv što se uzvišeno i pravo dobro koje je želeo čitavog života, kome je žrtvovao skromniju, izvesniju i običniju sreću, ruši u trenutku kada je trebalo da ga dostigne, postaje nemoguće, nedostupno i nepostojeće, a da on tu ništa ne može i da mu jedino preostaje da to prihvati onako kako može?

Reći ćete mi: to je život, I on je težak za sve. — Svakako. — Ali to je i drama; — bar dok se lica bore, dok se sa mirnim očajanjem nisu prepustila sredenosti svakodnevice. Njihov život u ludačkoj košulji je arabeska i vremenska dimenzija drame, od početka do kraja. A budući drama, to postaje i pozorište, sasvim jednostavno:

1. ako to nije stvarno — ako je to jedan poseban svet;
2. ako se to da pokazati;
3. ako se odigrava, u granicama dopuštenim u umetnosti, odnosno u jednom malom svetu, dovoljno skučenom da praktično i delotvorno bude središte tog sveta i da mu posluži kao ključ (možda zato što nije stvarni svet; ali mu je strašno sličan).

U pozorištu, kao i u životu, svako mora da živi u situaciji, ognut njenim bronzanim plaštom i noseći na čelu izvesni odsjaj njene vatre.

I nemojte reći: ima tu suviše fatalnosti (ili, ako više volite: suviše prinuda, sudara ili strašnih protivurečnosti). Zašto biste hteli da ih u pozorištu ima manje nego u životu? A ako želite da ih, zbog vaše zabave i utehe, u pozorištu ima manje nego u životu, gledajte lake komedije.

*
* * *

Sada znamo dovoljno da bismo započeli plodno proučavanje situacija, bar što se tiče njihovih osnovnih činilaca, odnosno »dramskih funkcija« koje smo skicirali: raznih karakterističnih silâ u funkcionalnoj vezi sa datom situacijom, odnosno dinamičkom celinom koja čini tu situaciju. To će biti predmet sledećeg poglavlja. Ali pre nego što završimo ovo poglavlje, još nekoliko korisnih napomena o opštoj prirodi situacije.

Rekli smo da su sile osnovni činioци situacija. Možda treba reći još i to da je čitava situacija jedna izrazito dinamička data. Ne samo sistem silâ u naponu, u odupiranju; već i sistem koji nikada nije statičan (sem u raspletu — i to ne uvek — kad su unutrašnje snage mikrokosmosa iscrpljene ili zakočene): to ćemo pokazati, pokazujući njegove odnose sa radnjom.

To dobro znaju svi oni koji poznaju tehnički jezik dramske umetnosti. Oni koji ga slabije poznaju mogli bi poverovati (čisto terminološka greška; ali sve treba predvideti) da ta reč nužno označava nešto statično, ili, u svakom slučaju, neku vrstu prostog popisa određenog stanja stvari — sličnog, samo na moralnom planu, onome što je na fizičkom planu »položaj glumaca«, spisak oznaka koji, u belešci o komadu koji je na repertoaru, daje rezultat rada na mizanscenu.⁸ Zatim ćemo pokazati da reč dramska

⁸ I film bi u tom pogledu mogao da unese zabunu. Pošto se scene, iz praktičnih razloga, snimaju redosledom različitim od redosleda u scenariju ili filmu, pre svakog snimanja glumce treba podsetiti na početnu »situaciju« sekvence da bi mogli da se prenesu u nju. Reč je o običnom označavanju stanja stvari, da bi

situacija (koja treba da označi taj dinamički karakter) treba da bude shvaćena u širem pozorišnom značenju a ne da se samo odnosi na jedan usko određen pozorišni žanr, zasnovan na strogom razlikovanju drame, tragedije, tragikomedije, melodrame itd.

Prvo nekoliko reči o radnji.

DRAMA = PAKLA

Sama reč drama, kao što svi znamo, i kao što nas na to podseća Molijer, »dolazi od grčke reči koja znači radnja«. Nema nikakve sumnje da je radnja bitna za pozorište. Ona je sâm život sveta dela, kao i scenskog mikrokosmosa; ona je njegova vremenska dimenzija. Ali šta je pozorišna radnja?

Da bi bilo radnje u pozorištu, nije dovoljno da se lica vrzmažu, da fizički odlaze i dolaze; kao što nije dovoljno ni da se gomilaju zbivanja, peripetije, dvoboji, ubistva, zabune i prepoznavanja ili kataklizme. Može nam se dati, kao u *Nemoj iz Portičija* ili *Zemlji strave*, da uživamo u vulkanskoj erupciji, da vidimo poplave, revolucije, ratove, epidemije. Neprestano izbijanje proizvoljnih zbivanja ne čini pozorišnu radnju. U najboljem slučaju, preobilje zbiljanja može da bude odlika melodramskog žanra. Takva zbivanja su pozorišno prihvatljiva samo ako proističu iz stvarne pozorišne radnje, to jest iz unutrašnjih sila okupljenih u scenskom mikrokosmosu zahvaljujući kojima delo u nastajanju napreduje. Da bi bilo radnje, potrebno je da odgovor na pitanje: »Šta će se potom zbiti?« nužno (kao što je to Pirandelo govorio) proistekne iz same situacije, iz unutrašnjih dinamizama svakog scenskog trenutka.

»Dramskom oprugom« obično nazivamo — bilo da je reč o fatalnosti antičkog pozorišta ili *pundonoru* španskog, itd. — onu sveukupnu silu, bitnu za pozorišni kosmos, koja određuje opšte ili lokalne razloge napetosti situacija i napredovanje radnje. Ali, fatalnost ili *pundonor* su samo pojedinačni slučajevi u kojima je sila o kojoj govorimo bezlična, više svojstvena kosmosu nego licima; ona postaje doista dramska tek kad se potvrđuje

se ostvarilo psihološko usklađivanje različitih vidova akcije (jedna od dužnosti *script-girl* je da brižljivo beleži materijalnu stranu tog stanja, da bi se izbegle neusaglašenosti koje su nekad, uprkos tome, zaprepašujuće). Pozorišni smisao reči »situacija« je, dakle, sasvim različit.

u grupi lica i kada poput varnice izbija iz njihovog sazvežđa. U stvari, osnovna i univerzalna dramska opruga nalazi se u samoj situaciji, tačnije, u izvesnom kvalitetu situacije. Početna situacija je obično manje više mirna, jedva napeta. Za nju možemo da pretpostavimo da je već trajala izvesno vreme bez promene i da još može da potraje, ali ona ipak nosi u sebi klicu score promene, izbijanja »krize« (kao što je Napoleon govorio Geteu); krize koju može da izazove jedan jedini, ponekad naizgled beznačajan događaj.⁹

S druge strane (već smo o tome nešto rekli), raspletu je svojstveno to što nas ostavlja u trajnoj, uglavnom statičnoj situaciji. Između te dve situacije — vodeći nas od jedne do druge — treba da deluje dramska opruga, naročito u trenucima krajnje napetosti, kada mikrokosmos, grupa bitnih lica u svom unutrašnjem gotovo konvulzivnom odupiranju stvara izvesno zakočenje, grč, koji bi mogao sve zaustaviti da u samoj situaciji ne postoji nešto što je tera da ponovo odskoči a lica nagoni da deluju, da razbiju postojeću arhitekturu, da bi kasnije stvorili novu. Nekad je dopušteno da slučajan i do izvesne mere proizvoljan događaj, koji u svojoj punoj veličini dolazi iz pozorišnog sveta, razbije tu arhitekturu i deluje kao opruga; ali to je prihvatljivo samo ako je događaj kao takav »pripremljen«, kao što se to kaže u muzičkom žargonu, u scenskom mikrokosmosu (neko iznenada zakuca na vrata diskretno i taj slabi zvuk dovoljan je da prekine duet ljubomore ili ljubavi... ali reč je o nekom zaboravljenom licu koje se za kratko bilo udaljilo i čiji povratak mora da ima svoju logiku). Ili, ako proizvoljno dolazi spolja, mi prihvatamo događaj, koji je, iako iznenadan i nepredvidljiv, sâm po sebi malo značajan, samo ukoliko on treba da slomi

⁹ Razume se da je taj srazmerni mir početne situacije pravilo koje ima i svoje izuzetke. U svojoj *Napoleoneti* Žip već u samom početku stavlja gledaoca usred bitke kod Vaterloa. U *Pismu* Somerseta Moama, odmah po dizanju zavese čujemo revolverski pucanj i vidimo jedno mrtvo telo kako pada. Ali, čak i u takvim slučajevima, primećujemo da se prava početna dramska situacija javlja tek nešto kasnije, kada smo se upoznali sa stanjem stvari i kada možemo da razlikujemo glavna lica; a ta situacija (mnogo mirnija) *proističe* iz melodramskog događaja kome smo prisustvovali.

spregu sila koja je dobila na izgled definitivan i nerazmrsiv oblik; a u stvari je nepostojana, slaba i razrešiva. Događaj zato nije važan (objava rata, na primer, kao u *Žan de Pomereju* i mnogim drugim; pad kursa na berzi, kao u *Zlatnom pojasu*, *Lovčevom sinu* itd.), pošto mi u načelu prihvatamo stalnu mogućnost da mikrokosmos primi udar iz makrokosmosa od koga nikada nije odvojen. Ali ako događaj, *deus ex machina*, treba da proizvoljno razbije situaciju, koja je sama po sebi nerazmrsiva i bez unutrašnje opruge koja bi joj omogućila da ponovo odskoči, onda negodujemo u ime pozorišne umetnosti. Tako se dešava da se junakinja bez razloga razboli, da nezgodan muž pogine u nekom udesu ili da je opasni ljubavnik pozvan da negde otputuje. Mi hoćemo da u samom sistemu dejstvjućih, zgrčenih, u pesnicu stisnutih sila, nađemo razloge za njegovo menjanje. U protivnom, nemamo onu zvezdanu organizaciju koja je, kao što smo videli, bitna za pozorište.

Pošto smo ovo utvrdili, pojam dramske opruge, iako nejasan i promenljiv (i možda ne mnogo važan za naše proučavanje), može sada da bude bliže određen i da pri tom ostane u skladu sa onim što smo već rekli.

U izvesnim slučajevima — na primer, kad je reč o »kastiljskoj časti« u *Ernaniju* možda više nego kod Kalderona ili kod Lope de Vege, a takođe često i u dramama ambicije ili patriotizma — ta opruga je naprosto neka snažna strast koja pokreće jedno od lica i koja je dovoljno značajna (bilo da je lice glavni junak, bilo da više lica dele tu strast ili priznaju njenu vrednost i opravdanost, iako su joj prepreka) da bi u situacijama i radnji imala dominantan, gotovo pokretački i osnivački karakter. Još češće, međutim, taj dinamički činilac dobija posebno svojstvo »opruge« čitave drame zahvaljujući svojoj širokoj kosmičkoj rasprostranjenosti. *Pundonor* u španskom pozorištu zanimljiv je ne samo zato što predstavlja strast ili uverenje jednog ili više lica, već zato što ima određenu društvenu podlogu, izvesno rasuto prisustvo u makrokosmosu ostvarenom i prikazanom u tim delima. I, najzad, fatalnost u antičkom pozorištu je apsolutno i potpuno kosmička — iako, naravno, uzročno deluje na samu situaciju u kojoj se nalaze lica. Ako bismo pokušali da

»dramsku oprugu« definišemo na način koji odgovara ovom primeru, taj bi izraz mogao da označava ono što u situaciji prevashodno i neposredno proističe iz pozorišnog makrokosmosa i posredno deluje samo na ponašanje lica. Ali zar ne možemo da pronademo i slučajeve u kojima je ona isključivo i potpuno vezana za prsten koji čine lica i za položaj koji ona u njemu zauzimaju? Mislim da možemo naći primer, i on je posebno značajan za savremeno pozorište u kome za stare kosmičke ili tobožnje kosmičke opruge nema više mesta. Ta veoma čista i, mogli bismo reći, veoma ispravna i moćna opruga ne bi bila ništa drugo do nepodnošljivost situacije u kojoj se nalaze lica; a ta je situacija istovremeno i stvarna, tako da ona moraju da joj se prilagode, da je prihvate i da je žive, i toliko nepodnošljiva da naprosto u njoj ne mogu da opstanu, te nužno moraju da učine sve da je razbiju i iz nje izađu na ovaj ili, na onaj način... To su, ako hoćete, Jokasta i Edip u onom neminovnom trenutku kada saznaju da su majka i sin i da je Edip ubio oca. Nek se onda Jokasta ubije, a Edip oduzme sebi vid i krene nasumice u izgnanstvo, nije važno: bitno je da oni nešto učine, bilo šta, da bi iz te situacije izašli. Jer suočeni u tom saznanju, šta mogu jedno drugom da kažu?¹⁰ Mi smo naravno ovde na granicama mogućeg. Ali pogledajmo neuporedivo manje tragične primere i videćemo da je atmosfera nepodnošljivosti u situaciji najstvarnija i najsnažnija unutrašnja opruga; i da najpotresnije i najmoćnije dramsko napredovanje postepeno vodi lica ka toj strašnoj metafizičkoj antinomiji nepodnošljive stvarnosti u kojoj treba živeti.

Neka nam se zato ne zameri izvestan antagonizam između radnje i situacije: jedne dinamične, a druge statične; viđenje

¹⁰ Kod Sofokla, situacija je do te mere nepodnošljiva da je scenu (dijalog između Edipa i Jokaste posle otkrivanja zločina) samo jedan genije mogao da ostvari. A Sofoklov genij je ovde nenadmašan: on je smislio mali vremenski raskorak: Jokasta je shvatila nekoliko sekundi pre Edipa. Zato ona može — nekoliko reči je dovoljno — da se sažaljivo obrati tom suprugu ocebici, koji je njen sin: »O nesrećniče! nesrećniče! nesrećniče! jer ja više ne mogu da te drukčije oslovim!« i da izađe — da umre — dok Edip potpuno smeten, još ne želi da shvati. Pročitajmo posle toga Volterovog *Edipa*. Volter je, nesrećnik, mislio da je bolje učinio što je scenu »napravio«; i to poprilično dugu! A tek Jokastina tirada!

situacije (da govorimo kao Bergson) kao trenutka veštački izdvojenog iz trajanja. U pozorištu, u biti dramskog, radnja i situacija su povezane. Radnja mora da vodi situaciji, a situacija radnji.

*
* *
*

Dramska situacija je, kao što smo videli, poseban oblik međuljudske i mikrokosmičke napetosti u određenom scenskom trenutku. Citavo pozorište sadržano je u toj naizmeničnoj igri nuklearnih sila koje čas idu paralelno, čas se jedna o drugu odupiru, da bi u samom tom odupiranju videle impuls koji ih nosi napred, u budućnost, gde će ponovo obrazovati različite figure i gde će njihova nuklearna napetost tako reći zasvetleti a one biti predodređene da se opet, kroz radnju, usmere ka budućnosti. Ovde je sve dinamično, bilo da se taj dinamizam ostvaruje u napredovanju ka drugim trenucima, bilo u unutrašnjoj napetosti trenutka. Ali ti odlučujući trenuci koji čine »situacije« (u jakom značenju reči) neophodni su pozorišnom delu. Bez njih, bez tih figura, tih ruža ili različitih rasporeda koji arhitektonski okupljaju lica u dramske odnose, radnja bi bila samo fluidno i neorgansko proticanje nejasno paralelnih sudbina, slično vlaknima raspletenog konopca ili slučajnim atomskim sudarima. Ili, ako volite poređenje sa muzikom, arabeska svake pojedinačne sudbine čini jednu melodiju; ali su uzajamne veze između tih raznih glasova u svakom trenutku strukturisane akordima (u muzičkom značenju reči); u moralnom pogledu to mogu da budu neskladi, dramski isto toliko disonantni kao neka septima ili nona. Te akorde, koji su neka vrsta »harmonijskog čina« u pozorišnoj umetnosti, nazivamo situacijama.

Neka nam se takođe ne zameri što, kada govorimo o dramskim situacijama, ispitujemo samo atmosferu drame, a drama je samo jedan od pozorišnih žanrova, žanr koji nije uvek, a nije ni u ovom trenutku, u prvom planu te umetnosti; i što su u savremenom pozorištu upravo te krajnje napetosti, te potresne ili silovite figure, stvorene dinamičnim kombinovanjem odnosa između lica samo jedan namerno zapostavljen izuzetak koji

treba prepustiti klasičnoj tragediji ili romantičarskoj drami.¹¹ Mi tražimo da se, bar za trenutak, izraz »dramska situacija« uzme u širokom značenju koje se ne podvrgava razlikovanju formi estetskog etosa; lepom, uzvišenom, tragičnom, dramatičnom, komičnom, ljupkom itd. Treba najpre prihvatiti da se ovde o pozorišnim situacijama govori na veoma jednostavan i uopšten način.

Jedan problem se, ipak, postavlja, te i o njemu treba reći koju reč: ima li čisto dramskih situacija koje mogu da se koriste samo u dramskom žanru (ili, u najboljem slučaju, u tragediji); i drugih koje su im jasno suprotstavljene i koje bi trebalo izdvojiti?

U stvari, sve pozorišne situacije, u većoj ili manjoj meri, pripadaju dramskom žanru; pa čak se i komične situacije (hoću reći one koje koristimo u komedijama da bismo zasmejavali) teško mogu izdvojiti iz dramskih situacija, sa kojima imaju toliko zajedničkog. Problem zaslužuje da se na njemu zadržimo.

Otac porodice, koji je u sopstvenoj kući, nema nikakvu društvenu moć (*Žorž Danden*); otac suparnik rođenom sinu u ljubavi (*Tvrđica* ili *Škola za majke*); ili neverstvo žene; da li takve date izazivaju samo smeh? One neosporno imaju dramsku (pa čak i tragičnu) dimenziju.

Zato moramo reći: 1) da nema čisto komične situacije; 2) da svaka komična situacija nužno sadrži dramsku mogućnost — dramsku dimenziju; 3) da se komični karakter dobija aktivnom, umetničkom i dinamičnom redukcijom te dimenzije.

¹¹ To se više odnosi na pozorište od pre tridesetak godina nego na sadašnje. Početkom veka, težnja za verodostojnošću, za »svakodnevnim« u dati, a takođe i neizbežna reakcija na »način« Dime Sina; a možda i izvesna slabost koja se odražavala u strahu od visoko naponskih siževa, vodili su izbegavanju suviše izuzetnih ili silovitih dramskih sredstava. Međutim, izrazito dramski žanr (*Markiz de Priola*, *Termidor*, itd.) nikad nije bio sasvim napušten. Trenutno, primetno je očigledno vraćanje dramskom žanru, *Kaligula*, *Suvišna usta*, a drame su i *Nesahranjeni mrtvaci*, *Izdajnica*, *Venecijanski revolver*, *Megara*, *Marija*, itd. Dosta je čudno što se pozorište koje se poziva na egzistencijalizam tako rado okreće dramati; sa stanovišta filozofije, mogli bismo da se čudimo i da o tome raspravljamo. U svakom slučaju, problem postoji. Ali time pozorište, verovatno, dobija ono što prava filozofija gubi.

Ta se redukcija postiže ili načinom na koji su obrađene pojedinosti sižea (tako što se smeh u pravom trenutku izazove, a izbegava se i odmah sprečava svaki razvoj situacije u pravcu tragične dimenzije), ili, to je najčešće slučaj, globalnim opredeljenjem koje umanjuje bolnu stranu ljudske prirode i ublažava strah, uveravajući nas (što je bitno za konvenciju u komediji) da se ništa suviše ozbiljno neće desiti i da će se sve rešiti bez krvi, suza, krikova istinske patnje u kojoj se učestvuje; da ne zaboravimo onu neprestanu i atmosfersku neverovatnost (bitnu za savršenu čistotu žanra) koja takođe teži da svede na najmanju meru emotivno učešće u zbivanju, da spreči da se dramske situacije korišćene u komediji shvate ozbiljno, kao da su stvarne. Ukratko, dramsko je prvo, a komično se dobija grubim poništavanjem ili namernim i aktivnim izvrtanjem tragičnog parametra. I mi se smejemo jer je dramsko tu, svuda prisutno kao mogućnost, ali je pred nama izgaženo, pobeđeno, isečeno i poniženo, na našu utehu, olakšanje i radost. Drzne li se da glavu pridigne, biće odmah ponovo potučeno.¹²

To ne znači da nema čisto komičnih situacija, hoću reći situacija koje bi se lakše mogle koristiti u atmosferi komedije nego u atmosferi drame; to se posebno odnosi na sve one situacije koje smo navikli da nalazimo u atmosferi vodvilja; u

¹² Nepotrebno je reći da osećamo izvesnu nelagodnost kada komično snižavanje nije ni potpuno, ni delotvorno, niti sasvim opravdano. Fejdoova *Pokojna Gospodina majka* (koja je nedavno ponovo prikazana) bez sumnje navodi na smeh, ali nimalo spontano. Mnogi gledaoci se osećaju neprijatno zato što treba da se smeju takvoj drami: mladoj ženi koju u ponoć bude da joj saopšte da joj je majka umrla. I kada je na kraju nesporazum razjašnjen, Ivona, u spavaćici, skače od radosti govoreći: »To su susedi izgubili majku! Susedi su izgubili majku!« Da li su te reči komične? One su zlobne, »rosses«, kako se govorilo oko 1890. I taj smeh je, u najbolju ruku, smeh popustljivosti, jer prihvatamo da olakšanje koje junakinja oseća može da opravda okrutne reči a da ona nije ni svesna njihovog tragičnog značenja. Dopuštam da je potrebno mnogo veštine da bi se takva data održala neprestano u komičnom tonu, i da se ljudi nateraju na smeh. Nešto slično se dešavalo u jednom predratnom filmu Saše Gitrija, u kome smo se slatko smejali istovremenim pogrebima sedmorice članova iste porodice, zato što je mnoštvo sanduka, usedomostručavanje obreda i cele ceremonije, srazmerno umanjivalo dramsku vrednost svakog mrtvaca; i što nam je najzad koeficijent neverovatnoće, u tom slučajnom i istovremenom nestanku čitave porodice, tada izgledao dovoljan. Možda bismo se danas teže smejali tom *gegu*.

kojima obavezni rekviziti lako navode na smeh. Međutim, to ne znači da one nisu prvobitno i u prvom redu dramske. I obratno, sve dramske situacije koje su na određen način oskrnavljene, rastvorene i oslobođene straha, mogu uz malo veštine da postanu komične: kao što to, uostalom, pokazuje univerzalna mogućnost parodije.¹³

Iz toga proističe sledeće: dajući ovde dvesta hiljada dramskih situacija (ili njihova načela), mi nudimo takođe i dvesta hiljada komičnih situacija. Ali one su prvo, prvobitno i prevashodno dramske. Isto je tako ponekad dozvoljeno da se iz komedije, čak i iz neke farse, izvuče dramska situacija. Ali nek se samo u njoj čovek uspravi u svojoj punoj ljudskoj veličini, nek ga ponovo ponese talas bola (ili čak radosti), neka sudar volja malo jače zategne vilične mišiće, izoštri poglede ispod namrštenih veđa, nek se, najzad, ovo zbiva u jednom potpunijem težem i stvarnijem svetlu, eto nas opet u onom prvobitnom dramskom.

A tragično?

Nema takođe ni tragičnih situacija: situacije u tragediji su naprosto dramske situacije. Kao i komično, tragično je stvar atmosfere, bar na prvi pogled: ono (nasuprot komičnom) dovodi do krajnjih granica veličinu stvarnosti i ljudskosti posebnom stilizacijom koja im daje monumentalnost i većim prijanjanjem lica za kosmos koji ih okružuje i koji je takođe uprošćen i stilizovan. Budimo određeniji: veličina se posebno ispoljava i dostiže svoj vrhunac u borbi (nužno neravnopravnoj) sa smrću i ništavilom. Zato bismo mogli reći da suština tragičnog nije u situaciji već u radnji. Svaka radnja u kojoj se situacije nadovezuju jedna

¹³ U neprojenim parodijama *Ernaniya*, pojava Don Ruja Gomesa de Silve sa malom trubom umesto sa rogom uvek bi izazvala gromoglasan smeh; toliko je malo potrebno ovde da se ostvari obrtanje o kome je reč. To je možda zato što situacija u drami ima nedovoljan materijalni oslonac. Dovoljno je da se u rogu nađe kora od luka, ili da stari Silva ne ume da svira na tom instrumentu, koji mu je Ernani velikodušno poklonio, i sve propada. Da mu Ernani samo kaže: »Obećavam ti da ćeš umreti kad zaželiš, komična redukcija bila bi teža. U pozorištu uvek ima redukcije i mogućnosti za komediju, kada se jedna, bilo koja, dramaturška funkcija otelotvori u nekom predmetu, a ne u licu. Vraćićemo se na to.

na drugu tako da pokazuju fatalno kretanje središnjeg mikrokosmosa ka sopstvenom uništenju postaje tragična. Samo po sebi, dramsko je pre jedno egzistencijalno intenziviranje. Čak i nepodnošljiva napetost koja nagoni da se živi ono što se ne da živeti, potvrđuje stvarnost trenutka. I čak kada zahteva promenu, napor da se pobegne, čak i kada čini prihvatljivom ideju o samoubistvu ili opštem pokolju, da bi se stvar okončala, ona je apsolutno tragična samo ako je to uništenje bilo neizbežno, ako je radnja od samog početka nosila u sebi klicu smrti.

Uostalom, drama može da se završi i opštim pokoljem a da ne postane tragična: dovoljno je da pokolj ostane do izvesne mere proizvoljan, ili da se može izbeći. Ovde granica između dramskog i tragičnog nije više sasvim jasna. Da li je *Hamlet* drama ili tragedija? Pre drama, jer krajnje uništenje nije bilo neminovno niti je proisteklo iz neke unutrašnje nužnosti. Svakako, sve se to moralo loše završiti, svi su izgledi bili takvi; i opšte krvoproliće u raspletu nije iznenađenje. Ali u krajnjoj liniji smrt debeljuškastog i preplašenog princa bila je samo incident koji se mogao izbeći; i ništa se apsolutno ne može suprotstaviti pomisli da je taj neodlučni, misaoni i hiroviti vladar još dugo mogao da vlada Danskom koja bi i dalje bila trula, ali savesno vođena po svim pravilima upravljanja.

*
* *
*

Da zaključimo.

Šta je dramska situacija?

Dramska situacija je strukturalna figura koju u određenom trenutku radnje obrazuje izvestan sistem silâ; — sistem sila prisutnih u mikrokosmosu, zvezdanom središtu pozorišnog sveta; sila koje otelovljuju, trpe ili oživljuju glavna lica tog trenutka radnje. Sistem suprotstavljanja ili privlačenja, konvergencije u vidu moralnog potresa ili razarajuće eksplozije, savezništva ili neprijateljskih podela, to ćemo videti kada ih, budemo bliže određivali. U svakom slučaju te sile su dramske funkcije; što, s jedne strane, znači da svaka od njih postoji u funkciji tako

stvorenog celovitog sistema, a s druge, da u njemu funkcionalno deluje prema svojoj prirodi koju je odredio sâm sistem. One su isto tako funkcija sveta dela, makrokosmosa kome mikrokosmos lica služi kao srce i način prisustva.

Te dramske funkcije se odlikuju time što transcendiraju sama lica, iako su za njih bitno vezane, što upravljaju njima i ujedinjaju ih sa svetom dela.

Zahvaljujući njima, svako lice, samim tim što je postavljeno među druga lica i zajedno sa njima vezano za radnju dinamičkim oblikom trenutka, dobija *dramaturški smisao*, ključ svoje sudbine u dinamizmu tog sveta u akciji. To lice je, u svakom trenutku sudbine kao »potpisano« ili obeleženo činiocem kojeg predstavlja u zvezdanom sistemu silâ.

Potpisano... O kakvom je potpisu reč? To ćemo kasnije još videti. Ali već sada možemo da pomenemo te »potpise« koji su nekada, po Ž.-B. Portiju, jednom Van Helmontu ili Paracelziju, označavali zvezdane premoći, kosmičke simpatije ili antipatije, i istovremeno karaktere, sudbine i veze između makrokosmosa i mikrokosmosa.

U svom karakteru, u svojoj prirodi, u svom unutrašnjem biću, svako se lice može izdvojiti: ono je kao i svi mi zazidano u samom sebi. Zahvaljujući situaciji, ono to više nije; ono dobija, kada kucne njegov dobri ili zli čas, jednu silu koju treba da trpi i otelovljuje, koja ga duboko preobražava, određuje mu smisao i sudbinu, nagoni ga da živi, onako kako samog sebe oseća i otkriva, u opštoj uzajamnosti koja se, zahvaljujući »pozorišnom činu«, stiče u jednom uskom i određenom sazvežđu ljudi, središtu, izrazu i privilegovanom načinu prisustva čitavog sveta sa kojim je u strukturalnoj vezi, u simbiozi dinamičke evolucije.

Drama je iskustvo izlaženja iz izolovanosti. To je kolektivni čin neke manje ljudske grupe u kojoj se sučeljavaju arhitektonski strukturirane sile.

To je takođe iskustvo kosmičke uzajamnosti.

Kosmičke uzajamnosti viđene kao zvezdani potres u jednoj središnjoj tački iz koje, za onoga ko se u njoj nađe, proističe izvesno duhovno užarenje.

Poglavlje II
DRAMATURŠKE FUNKCIJE

Nameravamo sada da situacije ispitamo u celini i da analizom potražimo njihove dinamične sastojke. Tokom našeg istraživanja, zagonetka broja uporno će nas proganjati.

Broj do koga su došli Goci, Gete i Polti učinio nam se suviše mali kao procena dramskih mogućnosti i sredstava pozorišne inventivnosti. Zar je moguće da sve sonate, sve simfonije te umetnosti u svim vremenima, prošlom, sadašnjem i budućem, imaju samo 36 lajtmotiva? Zar je moguće da samo ti lajtmotivi mogu da budu razvijani ili varirani! Koji se muzičar ne bi užasnua da se slično prokletstvo sručilo na njegovu umetnost!

Međutim, broj odjednom izgleda prevelik kada je reč o proceni prostih elemenata, *nota skale* od kojih su sastavljene te dramske simfonije i svi njihovi akordi.

Ako je 36 tema malo za neki katalog muzičkih motiva, onda je 36 nota u jednoj oktavi za jednu skalu previše (ni dodekafonisti ne traže toliko!).

Pogledajmo najpre koje bi to proste situacije trebalo da budu vrhunske »kategorije« dramskog mišljenja?

Uzmimo kao osnovu marljivo sastavljen popis Ž. Poltija.

Evo spiska: 1. Moliti; 2. Spasilac; 3. Osveta za počinjeni zločin; 4. Osvetiti se srodniku zbog drugog srodnika; 5. Prognojenje; 6. Velika nesreća; 7. Žrtva; 8. Pobuna; 9. Smeo pokušaj; 10. Otmica; 11. Zagonetka; 12. Dobiti; 13. Mržnja srodnika; 14. Suparništvo srodnika; 15. Ubilačka preljuba; 16. Ludilo;

17. Kobna neopreznost; 18. Nenamerni zločin iz ljubavi; 19. Ubiti nekog nepoznatog srodnika; 20. Žrtvovati se za Ideal; 21. Žrtvovati se za srodnika; 22. Sve žrtvovati za strast; 23. Morati žrtvovati svoje najbliže; 24. Suparništvo nejednakih; 25. Preljuba; 26. Zločin iz ljubavi; 27. Saznati da je voljeno biće osramoćeno; 28. Sprečene ljubavi; 29. Voleti neprijatelja; 30. Ambicija; 31. Borba protiv Boga; 32. Ljubomora izazvana zabludom; 33. Sudska greška; 34. Kajanje; 35. Pronaći; 36. Izgubiti svoje najbliže.

Spisak je čudan, nedosledan, nesređen, prodoran i paradoksalan. Ilustrovan mnogim primerima koji su pre »nijanse«, podvrste, on bez sumnje uspešno obeležava veliki broj tema koje su doista široko korišćene u pozorišnoj umetnosti svih vremena, od antike do XIX veka.

Jesu li to zaista dramske situacije? Jesu li to uopšte situacije i sve situacije?

Zanimljivo je to što se u ovom spisku zapaža očigledan napor da se, makar i na silu, dobije broj 36 (iako je on nevelik), koji su predlagali prvi istraživači.

Jer zapravo *preljuba* i ubilačka *preljuba* nisu dve vrste; reč je o rodu i jednoj od njegovih vrsta. *Žrtvovati se za Ideal* ili *za svoje srodnike* (zašto ne i za Boga, za čast, za predrasudu? itd.) ista je situacija. A zašto odvajati *preljubu* od *zločina iz ljubavi*?

S druge strane, ako imamo i malo kombinatorskog smisla, možemo da primetimo da se mnoge od tih situacija sastoje od dva činioca koji mogu da budu i drukčije raspoređeni. Ako *suparništvo nejednakih* zaslužuje da bude odvojeno od *suparništva srodnih*, zašto ne bismo izdvojili i *ljubav između nejednakih*? Ako su *ljubomora izazvana zabludom* i *sudska greška* različite situacije, zašto to nisu i *pogrešno kajanje* (česta data) ili *pogrešna otmica* (situacija česta u romanu, ako ne i u drami). Ako postoje *zločini iz ljubavi*, zašto ne i *zločini iz ambicije*? Itd... itd.

Ima i težih propusta. Mnoge od tih jedinica, dramskih ili drugih, uopšte i nisu *situacije*. To su *radnje*, *pustolovine*, tačnije *vrste zbivanja*. Otmica, ubistvo ili kobna neopreznost očigledno su korisna sredstva koja *podržavaju* i *hrane radnju*, bliže određuju i konkretno ocrtavaju praktičnu organizaciju zapleta odre-

dene drame. Ako tako postavimo stvari, ima i drugih omaški. Neki manijak popisivanja i prebrojavanja mogao bi da sastavi čitav jedan katalog dramskih zbivanja korišćenih u pozorištu: čudo, dvoboj, elementarna nepogoda (poplava, lavina, erupcija, udar groma, epidemija, suša, glad, nedostatak vetra, mečava, brodolom...), krunisanje, abdikacija, kraljeva smrt, pobuna, pojavljivanje pred sudom, objava rata, osvajanje ili iznenadni upad neprijatelja, bitka (pobeda, poraz), opsada, odbijen napad, zauzimanje grada na juriš, zatočeništvo, preklinjanje, oprostaj, nesrećni slučaj koji unakažava (a u novije vreme i hirurška operacija koja vraća lepotu), iznenadno slepilo, iznenadno gubljenje moći govora, vraćanje vida ili govora, haranga, prepredeno insinuiranje, itd. Na takvom spisku bi se sasvim prirodno našli ludilo, sudska greška, pronaći ili izgubiti srodnike, itd. Ali, još jednom, to nisu situacije. Da bismo utvrdili jezik kojim ćemo se koristiti, označićemo izrazom dramski siže tu vrstu zbivanja, te generičke vidove fabule koja oživljava i konkretizuje situaciju: siže dvoboja, siže otmice, siže opsade; itd.¹⁴

Druge jedinice sa Poltijevego spiska u stvari su dramske opruge. Ambicija nije situacija! To je naprosto specifikacija sile koja unapređuje radnju, rađa situaciju, otelotvoruje se u jednom

TEMA

MOTIVIMA

¹⁴ Jasno je da ista situacija može da ima fabulu sa različitim siževima. »Morati žrtvovati svoje srodnike« možemo da nademo u sižeu opsade grada (*Suvišna usta*), kao i u sižeu pojavljivanje pred sudom; ili u: brodolomu, itd. Jasno je, takođe, da isti siže može da odgovara raznim situacijama: siže »pojavljivanje pred sudom« može da posluži za ostvarenje susreta dvaju suparnika (od kojih je jedan, na primer, sudija onom drugom); ili opasnost za proganjanu i nepriznatu nevinost; ili još, stizanje pravedne osvete i raskrinkavanje progonitelja; reč je doista o dramskim situacijama (situacijama stvorenim iz susreta i sukoba strukturiranih sila). Dešava se, najzad, da određena dramska situacija može da bude primenljiva samo u jednom jedinom, privilegovanom, sižeu, što može da izazove brkanje sižea i situacije. »Željeno dobro koje je i arbitar i kao takvo samo sebe dodeljuje«, što predstavlja jednu od osnovnih situacija, može da se primeni samo u sižeu »uspeh u ljubavi« (međutim: odustajanje u korist junaka drame; ili usvajanje tog junaka od strane nekog moćnog ili bogatog čoveka, bliski su sižei. Pri- metićete da suviše poznati i ponavljani siže lako postaje »dramski trik«. Siže dvo- boja, na primer, koji je toliko pogodan, bilo da hoćemo da se oslobodimo silnika, bilo da želimo da kod junakinje izazovemo strah za ljubavnika koji se nalazi u opasnosti, bilo da treba arbitrirati između dva suparnika, itd., postaje u pozorištu sredine XIX veka gotovo nepodnošljiv trik.

TEMA:

1. ŽRTVA SRODNIKA = a. OPSADA GRADA (*Suvišna usta*)
 b. sudenje
 c. brodolom

od junaka, a u drugom nailazi na prepreku. Borba ambicija, sukob ambicije sa ljubavlju ili sa poštenjem ili sa traganjem za jednostavnom srećom itd.; to su situacije; ali nijedna od su- kobljenih sila ne može sama da čini dramsku situaciju.

Ovo nas dovodi do naše poslednje primedbe. Mnoge od ovih tobožnjih situacija imaju tu čudnu osobinu da se odnose na jedno jedino lice i da je njihov najbolji izraz monolog. Zago- netka? Hamletov monolog. Kajanje? Monolog Ledi Magbet. Žrtva? Orestov monolog. — Reći ćete mi: zar ti monolozi ne izražavaju situaciju u kojoj se nalazi lice? I zar ta situacija nije dramska?

Ne igramo se rečima. Ako je ono što treba izraziti, u stanca- ma ili čak u prozi, duševno stanje jednog lica u određenoj si- tuaciji, imamo pred sobom lirski siže. Drame ima samo tamo gde situacija pretpostavlja čitavo sazvežđe lica koje ona okuplja i između kojih stvara napetost. A ono što nam se u takvim mono- lozima pokazuje, samo je određeno delovanje te situacije, njeno vrenje u duši privremeno izdvojene jedinke. Uostalom, pogle- dajmo bolje: Mesečarka Ledi Magbet izgovara svoj monolog pred svedocima i izdaje se; Orest bunca u prisustvu Pilada i neko- liko vojnika, u trenutku kada bi svi morali da beže... Na to ćemo se vratiti kasnije.

Ne bih želeo da izgleda da suviše potcenjujem jedno pro- ničljivo i marljivo delo koje svedoči o izvanrednom i gotovo iscrpnom čitanju pozorišne literature.¹⁵ Ali jasno je da je po- nuđeni spisak potpuno empirijski, da ne pretpostavlja metodičnu analizu, istraživanje razloga i činilaca prvog grubog rezultata tog čitanja.

Vratimo se sada našoj poslednjoj kritičkoj primedbi: samo jedno lice.

¹⁵ Pisac mora da bude pravičan prema svojim prethodnicima. Iako se mi suštinski suprotstavljamo doktrini Gocija-Getea-Poltija, sâm naš naslov treba naravno da istakne to doktrinarno suprotstavlanje, moramo da kažemo da smo, ne bez zadovoljstva i koristi, ponovo pročitali Poltijeve knjigu da bismo napisali ovu našu; i da su se čak (kao što ćemo videti za koji trenutak) neka načela koja mi podržavamo već nalazila u klici u tom delu, ali su na žalost ostala neplodna zbog pogrešnog postavljanja celokupnog problema.

Ž. Polti je svaku situaciju (svaka čini jedno poglavlje) propratio odličnim objašnjenjem u podnaslovu. Na primer: »1. Moliti«. U podnaslovu: »tehnički naslov, koji bi sadržao neophodne elemente, glasio bi: jedan Progonitelj, jedan Molitelj i jedna Neodlučna sila.« Odlično. Vidimo kako se mikrokosmičko sazvežđe pojavljuje u svojoj bitnoj figuri. To je dovoljno da uništi veliki broj tobožnjih situacija u kojima ta zvezdana grupa lica, povezanih i organizovanih situacijom, nestaje ili je formulisana na nedopustiv način. Na primer: 8. *Pobuna*. U podnaslovu: Tiranin — Zaverenik. Zašto, osim ako nije potrebno imati dva lica? Ali postoji i pobuna protiv Boga, protiv Sudbine... i eto nas ponovo ne u dramskom već u čisto lirskom. Uostalom, u mnogim dramskim pobunama tiranska moć može da bude udaljena, nevidljiva. Pobuna nam je prikazana tako — kao u *Pintu N. Lemersijea* ili *Geteovom Egmontu* — da Španski kralj ostaje daleko, izvan scene, na nevidljivoj pozadini sveta dela. Ponekad tiranin ima na sceni samo predstavnike. Tako u *Nikomedu*, Rim, koji inače svojim nevidljivim prisustvom ispunjava čitavu dramu, na scenu šalje samo svog ambasadora Flaminija. Ista je stvar i sa situacijom 7: *Žrtva*. Tehnički elementi: »Gospodar ili nesreća — Slabić«. Kao ni sudbina maločas, tako ni nesreća ni po čemu nije lice drame; a slabog junaka koji nam je prikazan kao žrtva naći ćemo pre u lirskoj nego u dramskoj situaciji. I još jedan primer: 16. *Ludilo*. Podnaslov: »Ludak, Žrtva«. Zašto je potrebna žrtva? Orest je sâm žrtva svog ludila, ako žrtve uopšte ima. A Ofelija? Da li je njeno ludilo ubilačko? Slične primedbe mogli bismo staviti bar na trećinu navedenih situacija.

I još jedna poslednja primedba: više tih situacija imaju, strogo uzev, iste elemente. Na primer, i Moliti i Dobiti zahtevaju prisustvo Molioca i Arbitra — i, epizodično, Protivnika.

Nastavimo u tom pravcu, on će nas dovesti do istine.

U siže moljenja, razlikujemo, kao što vidite, tri ključna lica, tri piona šahovskog problema, nosilaca suštinskih i antagonističkih dinamizama: Molitelja, Arbitra i Protivnika. — Protivnik nije neophodan u činu moljenja ili dobijanja. Ali on je sasvim sigurno važan činilac dramatičnosti situacije. Pred nama

su dakle tri ključna lica, od kojih svako teorijski predstavlja posebnu *dramsku funkciju*.

Moramo još primetiti da funkcije dva od ta tri ključna lica mogu da se uzajamno prožimaju i čine samo jedno lice. Protivnik i arbitar mogu da budu isto lice. I tada imamo: moliti svoga suparnika, tražiti i dobiti od protivnika pomilovanje, dobročinstvo ili žrtvu, pozivati se na pravdoljubivost svog neprijatelja... Važnost tih spajanja dvaju dramskih funkcija u jednom licu je očigledna. Ona je, uostalom, i dobro poznata: otuda potiču svi unutrašnji sukobi kojima se hrani svako iole psihološko ili naprosto ljudsko pozorište.

Isto tako, ako analiziram: »žrtvovati se za srodnike«, nalazim da je ključ situacije u sukobu interesa u kome su suprotstavljane strane: Ja (nazivamo tako junaka situacije, s čije tačke gledanja izlažem situaciju), moj Protivnik ili Suparnik (čiji su interesi suprotni mojim) i neko Voljeno biće — prijatelj, neko ko mi je blizak, kako kaže Ž. Polti; ne neko ko mene voli, a ni neko koga ja volim, odnosno koga bih želeo da imam (to je druga priča), već neko kome sam privržen i kome želim svako dobro. Međutim, može se desiti da funkcija suparnika i predmeta aktivne privrženosti budu otelovljene u jednom licu. Tako se rađa dramska situacija: zato u pozorištu nalazimo toliko starije braće, odanih prijatelja, širokogrudih očeva, suparnika u ljubavi bratu, prijatelju ili sinu, koji se žrtvuju i, uz veću ili manju patnju, povlače da bi Voljenoj osobi obezbedili sreću. Otkriti suparnika u Voljenoj osobi (ili Voljenu osobu u suparniku) znači naći dve funkcije, dva suprotstavljena dramska dinamizma, spojena u istom licu, a to je upravo ključ situacije.

Ovo nas najzad dovodi do bitnog.

Moramo strogo razlikovati dve stvari: dramske funkcije (ili, ako hoćete — ali to je opasno reći — bitna lica), nosioc tih funkcija, kao što su Arbitar, Suparnik, Molitelj, itd. — ukratko, funkcionalne jedinice, elemente čiste dramaturgije) i konkretna lica, živa i data, stvarne pione na pozorišnoj šahovskoj tabli, čelijske elemente pozorišnog mikrokosmosa. Dovoljno je da isto scensko lice otelovljuje jedno, dva ili tri funkcionalna lica (kao što je u šahu Kraljica, zahvaljujući svojim dinamičkim mogućno-

- scensko lice
- funkcionalna lica

stima istovremeno i Lovac i Top) pa da zasija ona svetla i plodnosna istina: moguće je ogroman broj različitih kombinacija koje stvaraju na hiljade raznih situacija zato što određen broj osnovnih dramskih funkcija, koje ocrtavaju glavne pravce situacije, mogu da se kaleidoskopski spoje i razdvoje, otelovljujući se u ovoj ili onoj jedinki scenskog mikrokosmosa. Jedini put koji se nudi dubljom i plodnom analizi i kombinatorici jeste da najpre nabrojimo glavne velike dramaturške funkcije i da potom ispitamo koje sve raznovrsne kombinacije one mogu da stvore, otelovljujući se jedna po jedna, dve po dve, itd. u određenom broju (bar dva, i nikako više od sedam ili maksimum osam) lica (sa određenim karakterom i izgledom — telom i dušom, koja mogu da žive i mogu da se definišu nezavisno od situacije) koja mogu da čine scenski mikrokosmos.

*
* *
*

Znam da ovde možemo osetiti izvesno ustručavanje. Zaboga, apsolutni Suparnik, čisti izdajnik, predmet ljubavi koji zaslužuje samo obožavanje, Kralj, Sudija itd.; ne nalazimo li se pred marionetskim licima nekog primitivnog, detinjastog, melodramskog pozorišta, bez života, duše, ljudskosti?

Sasvim suprotno; i upravo o tom suprotnom je reč. Nikako ne smemo brkati složenost lica sa jednostavnošću (ili u određenim slučajevima sa složenošću) njegove dramaturške funkcije, već ih moramo razlikovati. Upravo su brkanje ili poistovećivanje dramskih funkcija sa karakterima svojstveni primitivnom pozorištu ili melodrami.

Uzmimo Hamleta. Svi znamo da je osnovna data, duša komada, funkcija Osvetnika koja (igrom situacije) pripada neodlučnom sanjaru, čoveku sklonom meditiranju, utonulom u svet snova. Funkcija ili misija osвете očigledno je slučajna kada je reč o psihologiji lica. Ništa u Hamletovoj prirodi nije nagoveštavalo, zar ne, da će mu otac biti ubijen? U pitanju je »čisto dejstvo njegove zvezde«, kao što je Benvenuto Čelini govorio o ljudima kojima cigla padne na glavu. Da se razumemo: u pi-

tanju je čista situacijska činjenica. Najviše što možemo da kažemo je to da Hamleta njegov karakter nagoni da sa izvesnom općinjenošću prihvati ulogu koju mu je nametnula Zvezda, dok bi je drugi neki čovek duže izbegavao ili bi se pobunio. Ali, zar ne znamo da je jedan od ključeva dramske umetnosti upravo u tome da se određen karakter stavi u određenu situaciju i da se vidi šta će iz toga proizići.

Kada Don Sančo (Kornejev) biva doveden u položaj da arbitrira između svoja dva suparnika, on nikako nije rođeni arbitar (»pravedni sudija«, »knez neprijatelj podvale«). Situacija je stvorena veoma jednostavnim pozorišnim trikom: uručivanjem kraljičinog prstena koji mu, kao neko iskušenje, nameće tu dužnost i čini da zvezdani znak arbitra zasija nad njim i utiče na njega. Uloga Arbitra (ili dodelitelja dobra — ili zla) čiju smo važnost naslutili situacijska je činjenica, sama po sebi potpuno nezavisna od karaktera i prave prirode lica. Neka Himena ili Avgust (kod Korneja) Tezej ili Herod (kod Rasina) ili Princeza Žorž (kod Dime Sina) ili Poliš ili Princ od Oreka (kod A. Bataja), u određenom trenutku i zahvaljujući određenoj situaciji, postanu arbitri te situacije; neka zbivanja koja će iz toga proizići budu rezultat zajedničkog delovanja karaktera i te moći u situaciji; neka njihova odluka, makoliko prirodna ili neobična izgledala, bude duboki izraz njihove prave prirode oplodene, ispoljene, prodrmane, očeličene (ili slomljene) tim iskušenjem; prihvatanjem, upijanjem u sebe, ostvarenjem i udarom te moći nastale u situaciji i njoj bitno svojstvene; ona je, uostalom, zanimljiva koliko zbog svog dejstva na ostala lica drame i podsticaja koji daje čitavoj radnji, toliko zbog toga što otkriva arbitra koji donosi njenu presudu (bilo govorom ili sentencom, kao kod Korneja; bilo skrivenim prisustvom ili iznenadnim pojavljivanjem, kao kod Rasina; jednim uzvikom, kao kod Dime; skrha-nošću i nečujnim plačem, kao kod Bataja): zar sve to nije pravo pozorište? I pravi život, takođe, jer smisao koji smo ovde dali reči situacija nije samo pozorišni — potpuno isti smisao nalazimo, na primer, u egzistencijalističkoj filozofiji Jaspersa (koji se u tom pogledu sigurno inspirisao smislom koji ta reč ima u dramaturgiji).

Uostalom, ne treba (ako smo dobro shvatili njegovo načelo) strahovati od tog vida fatalnosti, svemoći situacije nad čovekom, od onog unutrašnjeg preobražaja lica koje je, kao od neke Zvezde, dobilo »potpis« (astrološki stil) od svoje funkcije u situaciji i od položaja svoje Zvezde u odnosu na druge zvezde u sazvežđu koje oblikuje situaciju.

Sušтина dramske stvari je upravo u tom prisustvu, uticaju i delovanju, kroz živa bića, izvesnog zvezdanog potpisa koji je došao spolja, ili funkcionalne sile, koja u svojoj jarosti, blagosti ili zanesenosti od njih stvara marionete zamišljene, pomamne, bolne, zastrašene, čežnjive, nežno uporne ili omamljene kao leptir plamenom; svedene, mimo svoje volje i uprkos svojoj živosti i složenosti, na to da u radnji budu samo sila, vekticija, usmereni dinamički impuls. To možemo lako proveriti; ali zastanimo najpre da bismo to dobro shvatili ili pokazali da je lepo što je tako i da se u tome sastoji dramska lepota u njenom najčistijem vidu. I tako, oslobođeni našeg ustručavanja, moći ćemo da nastavimo u istom pravcu naše preglede i analize.

Nema sumnje da se jedna od prvih i najuzvišenijih operacija pozorišne umetnosti sastoji u tome da udahne sveobuhvatni, duboki, raskošni, puni život fiktivnim bićima, bilo da je reč o Antigoni ili Ofeliji, Prometeju, Isidori Leša, Hamletu ili Metru Gerenu, Fedri ili Ludi iz Šajoa.¹⁶

Ali nije dovoljno, da to još jednom ponovimo, zamisliti i oživeti jedno lice, potrebno je još uključiti ga u radnju, osvetliti ga, dati mu intenzitet i aktualizovati ga situacijom i u situaciji. Potpuna dramaturgija ostvaruje se tek kada se iz Fedre ili Hamleta,

¹⁶ Sa tom se teškoćom trenutno susreće »egzistencijalističko« pozorište. Svako pozorište je — mislim na pravo, na ono večno i na remek-dela — egzistencijalno. Učiniti da izmišljena lica žive, predstavlja trijumf i junački čin pozorišta. Otelo, Lir, Andromaha, Fedra, Cateron ili Lorencačo su egzistencijalne studije — studije, činovi i demijurgije. *Muve* ili *Suvišna usta* samo su egzistencijalistički komadi. Reč je o udaljavanju. Udaljili smo se od egzistencije. Vidimo je kroz sistem, kroz filozofsku ideju. Sada smo u žanru pozorišta ideja, komada sa tezom (to je jedan od *parcijalnih* žanrova o kojima smo prethodno govorili). Ipak ne govorimo loše o njemu: to je veoma uzvišen žanr, dostojan poštovanja, i, ma šta o njemu govorili, veoma pozorišan. Ali *Otelo* postoji više — jače, dublje i naročito neposrednije.

iz njihove pune i sjajne složenosti rodi, kao rezultanta, jedna usmerena sila, vekticija (ili više divergentnih vekticija, svejedno) koja ih, u sudaru sa drugim licima koje takođe pokreće neki dinamički vektor, primorava da u pustolovini u koju se upuštaju (možda i mimo svoje volje) nužno, strastveno i aktivno postanu Ljubavnica ili Osvetnik; da prihvate tu ulogu i funkciju, da ostvare činove koje ta uloga i funkcija od njih zahtevaju, da deluju onako kako im to one nalažu. Oni su, s jedne strane, zarobljenici situacije (i moraju da trpe, ali i da ostvare njenu radnju); ali su, s druge strane, i pokretači, podstrekači, izvršioци, graditelji i odgovorni nosioci te situacije. Oni svom snagom nose njen jaram sve dok se on ne slomi ili se usmeri u pravcu u kome oni to zahtevaju, ili sve dok ih on, zadihane, ne baci na zemlju u zapregu.

Ali, da još jednom ponovimo, ovo nije samo pozorište, već i život. Bilo da volim Ofeliju, Hermionu ili Marivonu, ako istinski volim, ja sam, hteo to ili ne, Ljubavnik i moram da proživim njegovu pustolovinu, da prođem kroz njegove patnje, da osetim njegove radosti, da činim ono što bi on činio — marioneta, ako hoćete, ali u velikom ljudskom i kosmičkom lutkarskom pozorištu, u kome će mi onaj drugi, koji takođe voli Marivonu, biti Suparnik. A Marivona, kada bude morala da izabere (ako je na to natera situacija, ne pozorišna, već ljudska, životna, društvena) postaće silom prilika Arbitar i moraće da prihvati činove, alternative, neizvesnosti i odgovornosti koje joj ta uloga nameće. Kosmički i stvarno dramaturške funkcije postoje i one predstavljaju strahovite Sile, neumitna božanstva koja mnogo zahtevaju od nas, zvezde čiji način delovanja, pritiska na nas, neposrednog uticaja na naše živote i ličnosti čine Situaciju. Zar je potrebno podsetiti da sama po sebi Situacija nije pozorišna već životna činjenica? Da bi postala dramska (nezavisno od pozorišta) dovoljno je da obeleženi jarmovi koje nam stavlja na vrat, i u koje nas upreže, budu moćne i uzajamno povezane dinamičke funkcije, koje nas smeštaju u figure stvarne, neposredne, doživljene koreografije ili dramaturgije. Pozorište u stvari pokazuje u stilizovanom, prečišćenom ili ogoljenom obliku onu veliku Dramaturgiju u kojoj je junak, glumac, sâm čovek a opru-

ga život i svaka sila u čoveku pomoću koje i u kojoj se on kreće i sudara sa drugima.

Nastavimo naše ispitivanje.

* * *

Kao što smo videli, dramaturškom funkcijom nazivam specifično delovanje lica u situaciji: njegovu ulogu sile u sistemu sila. A u dobro postavljenoj situaciji, svako lice je jedna specifična sila.

Koje su to glavne dramaturško-funkcionalne jedinice, glavne čiste uloge (jer treba analizirati sve do izdvojivog dinamičnog i usmeravajućeg elementa) koje čine normalnu arhitektoniku sila i predstavljaju bitne činioce svake dramske situacije?

Pre nego što pokušamo da ih iscrpno pobrojimo, uzmimo nekoliko primera koji će nam pomoći da te funkcije shvatimo i izdvojimo.

Uzmimo jednu sasvim jednostavnu datu, koju smo maločas pomenuli a na kojoj su građeni mnogi pozorišni komadi: suparništvo u ljubavi.

Anri i Rober vole Simonu i trude se da joj se dopadnu. Ali Simona je još ravnodušna.

I Rober i Anri su ljubavnici. To znači da u svakom od njih postoji jedna sila, jedna žudnja, ljubav, koja je dinamični vektor, ključ situacije. Ali, ljubav je motiv, siže, a ne situacija; to je vrsta osnovne fabule u kojoj se suparništvo konkretizuje. I kada bi bili suparnici po ambiciji, njihov bi dinamički odnos bio isti. Prisustvo sile žudnje u njima je ona bitna činjenica koja će stvoriti situaciju.

Obojica vole Simonu: ona je željeno dobro, predmet žudnje. To je njena najočiglednija dramaturška funkcija (ona ima i drugih, kao što ćemo videti, ali ovu treba izdvojiti kao prvu).

Anri i Rober su suparnici. A taj odnos jedino ima smisla u strukturalnoj celini situacije. Niko nije suparnik nezavisno od drugog, suparnik po sebi. Tako je svaki od njih i Ljubavnik i Suparnik. Ako stvari pojednostavim i kažem, oduzimajući im

svakom po polovinu njihove uloge: Anri je Ljubavnik a Rober Suparnik, time ću situaciju odrediti na jedan neobičan i pažnje vredan način. To znači da se ja kao gledalac, prislač, glumac ili analitičar, svejedno, stavljam na stranu Anrija, a ne Robera. Da od njega, kao glavnog junaka počinjem da ispitujem situaciju. Da njega uzimam za polazište, za pomoćni termin svih odnosa.

Ovo ima veliku estetsku važnost jer je povezano sa pitanjem »tačke gledanja«, bitnom arhitektonskom kategorijom. Ali na to ćemo se vratiti. Uočimo za sada samo važnost ove činjenice. Ista mreža odnosa može da izgleda veoma različito, zavisno od toga s čije tačke gledanja je ispitujemo, prihvatamo, uživljavamo se u nju. Recimo da je siže Proganjanje (svejedno je da li Zbrigani traži Pandolfa da bi ga ubio, ili Pandolf ganja Zerlinu da bi je imao, ili Genoveva juri za Zerlinom da bi joj otkrila da je ona njena majka); taj siže možemo da označimo na dva načina: kao Progonjenog ili kao Progonitelja! To je bez sumnje samo stvar tačke gledanja, ali ona bitno utiče na estetički karakter situacije.¹⁷

Vratimo se Simoni podeljenoj između Anrija i Robera. Kao voljena osoba, ona ima jednostavnu i jasnu dramsku funkciju: ona je predmet žudnje, željeno Dobro. Od nje zavisi sreća jednog od njih dvojice. Njeno će srce izabrati. Ali sve dok nije izabralo, i u samom činu izbora, ona je Arbitar. Željeno Dobro i Arbitar koji dodeljuje dobro, to je njena formula, njena dvostruka funkcija. Moramo da primetimo da bi ta njena dvostruka funkcija mogla da se udvoji i otelovi u dva različita lica. »Erifilu, Princezinu kćer« treba osvojiti i »Ifikrat i Timokle, veličanstveni ljubavnici« bore se za nju; ne zaboravimo »Sostrata, vojskovođu, Erifilinog ljubavnika«. Ali o Erifilinoj udaji odlučiće »Aristiona, Erifilina majka«. I zato će se vešti Ifikrat njoj udvarati. Erifila je Dobro, Predmet žudnje. Ali Aristiona je Arbitar. Međutim, u jednom trenutku, Aristiona će dozvoliti Erifili da slobodno izabere između Ifikrata i Timokla. Funkcija Arbitra pripada Erifili. Ali —

¹⁷ Kažem zapravo da siže postaje situacija. Siže je »Proganjanje«, određeno zbivanje. Ali kada kažem: Progonjeni! ili Progonitelj! to znači da uzimam u obzir dinamiku lica, prsten sila i njihovo uzajamno usmerenje; i da određujući bliže jednog junaka (izborom tačke gledanja), ja već tražim morfološka svojstva tog sazvežđa sastavljenog od dve zvezde.

napli preokret, situacija se menja — Erifila prepušta izbor Sostratu. I tako Sostrat postaje istovremeno Ljubavnik i Arbitar za svoje Suparnike (ta situacija bila je bezbroj puta korišćena, na primer, u Kornejevom *Don Sanču* i u Ožjeovoj *Filiberti*).

Zašto Erifila tako postupa? Da bi primorala Sostrata da se oda, da joj prizna svoju tajnu ljubav. Jer Erifilino srce je već potajno naklonjeno Sostratu. Ona je od toga časa željeno Dobro i Ljubavnica.

Nepotrebno je i dalje podrobno pratiti kaleidoskop *Veličanstvenih ljubavnika* u njihovim donekle ironičnim obrtima (koji i nisu čisto dramski jer ta nestvarna priča, koja je samo povod za niz baletskih intermeća, unosi u delo ton blagog komičnog snižavanja); u »tragikomediji« *Don Sančo* ista situacija biće dramska. Dovoljno smo rekli o tehničkoj podeli dramaturških funkcija Ljubavnika (tačnije nosioca vektorske sile koju određuje siže; ovde ljubavna želja), Suparnika, Voljenog predmeta (ili uopštenije Dobra kome teži tematska sila) i Arbitra, kao i o različitim situacijama u kojima može da se nađe petorka: Erifila, Aristiona, Sostrat, Ifikrat i Timokle, o promenljivom otelovljenju tih funkcija u raznim licima.

Ipak, ne napuštajmo još naše *Veličanstvene ljubavnike*. Na spisku lica tog komada nalazimo još i astrologa Anagzarga, koji u određenim trenucima preuzima, zahvaljujući svojim opsevnarskim trikovima, funkciju Arbitra. Na spisku nalazimo (ovo me posebno zanima) i »Lažnu Veneru, Anagzargovu saučesnicu«. Ta mala napomena ima svoj značaj: reč je o dosta važnoj dramskoj funkciji, o funkciji lica na izgled neutralnog, neangažovanog u ključnoj situaciji, ali koje je, iz bilo kog razloga, »u dosluhu« sa glavnim junacima. Ova funkcionalna uloga kozainteresovanog, ako smem tako da kažem, ili Saučesnika, ili Pomoćnika, ogleđala koje u drugom nekom licu pokazuje odblesak tematske usmeravajuće sile, može da bude dramski veoma značajno ako ide uz neku drugu važnu funkciju. Anagzar, kao slučajni arbitar je kozainteresovani Timokla koji ga je bogato podmitio. Arbitar koji saučestvuje sa jednom od strana je veoma moćan dramski činilac.

Vratimo se još jednom *Nagoj ženi A. Bataja*: kada se mla-

da junakinja koju je ljubavnik izneverio obraća mužu žene zbog koje ju je nevernik napustio i moli ga da urazumi svoju rapsusnu ženu, ona, na svoje iznenađenje, nailazi na neprijateljski raspoloženog čoveka, zatvorenog, neosetljivog, namerno gluvog i slepog, jer ga novčani interesi primoravaju da se ne zamera svojoj bogatoj Amerikanki. Moliti nekog Arbitra koji je i sam, otvoreno ili potajno, suparnikov kozainteresovani, predstavlja čisto dramsku situaciju. A funkcija kozainteresovanog je moćno sredstvo pomoću koga se u dramaturškom prstenu uspostavlja niz tajnih veza, paralelizama sila ili opštenja u zatvorenom krugu.

Evo još jedne primedbe o *Veličanstvenim ljubavnicima* — toj zabavnoj skici suštinske dramaturgije, svedene na komiku ironičnim marionetizmom koji se poigrava sredstvima i svesno ih pokazuje.

U stvari, u *Veličanstvenim ljubavnicima*, glavni i krajnji Arbitar koji dovodi do raspleta je slučaj (ili, ako više volite, Bogovi — oni pravi, a ne Lažna Venera); zato se u pravom trenutku pojavljuje onaj »nedoučeni vepar«, od onih »što uvek stvaraju nered« i omogućuje Sostratu da ispuni predskazanje spasavajući Aristionu.

Ovde imamo jedan zanimljiv slučaj: Arbitar (ili bilo koja druga funkcija) je postavljen izvan scenskog mikrokosmosa, u implicitnom i neostvarenom (jer sve se dešava u priči) pozorišnom svetu. To je čest slučaj u Molijerovim raspletima, u kojima se, kada komad treba okončati, iz pozadine pozorišnog sveta javlja neka funkcionalno nužna sila koja je do tada bila gotovo nepoznata (tako se Luj XIV, vrhunski arbitar, pojavljuje u *Tartifu*, a slučaj u mnogim drugim komadima). To nam pokazuje da neke funkcionalno važne jedinice mogu da ostanu izvan mikrokosmičke zamisli, što je samo po sebi ogrešenje o umetnost (uostalom, kao što znamo, Molijerovi raspleti su, u celini uzev, očigledno slabi).¹⁸ ili u nju mogu da uđu posredstvom nekog kozainteresovanog, jedinog prisutnog na sceni, ili posredstvom nekog predstavnika, nekog Ambasadora, delegata (videli smo da u temi *Pobune* Tiranin često igra sličnu ulogu). Shvatamo

¹⁸ Bilo bi zanimljivo ali predugo istraživati zašto Molijer zanemaruje rasplet, što je dosta tipično za njegovu umetnost (ukratko, njega više zanima delovanje

odmah da funkcija Predstavnik neke važne kosmičke sile, koja se u mikrokosmosu javlja samo posredno ili kao delegat, može da bude dramski veoma važna. Tako, na primer, dobro za kojim se žudi, predmet želje, ne mora da bude ljudski prisutno, ote-
lovljeno u određenom licu. Ambicija, taj moćni dramski pokretač, vezuje se uglavnom za nešto bestelesno, za moć, bogatstvo, plemstvo. Ovo ukazuje na velike mogućnosti:

— ili je određena funkcionalna jedinica *dramski nepostojeća*, jer nije *ljudski ote-
lovljena*. Dobro je, na primer, neko blago, kovčeg, Zaimf, Vatra za Prometeja — i pripada ili nevidljivim kosmičkim silama ili, ako je prisutno na sceni, materijalnim predmetima drame. U njemu tada nema nikakve težnje, nikakve ljudske i žive sile, osim privlačne sile nekog Nepomičnog Pokretača;

— ili je njeno scensko prisustvo u ljudskom mikrokosmosu simbolično, na primer ne u ulozi Dobra, već Predstavnik dobra.

Oženiti se Dona Izabelom možda znači za Don Sanča dobiti voljeni predmet (koristan ustupak sentimentalnosti publike), ali to takođe znači, ili možda pre svega, domoći se krune, uspjeti se do samog vrha ambicije. Izabelina ruka predstavlja Dobro koje Ljubav priželjkuje. Ista je stvar i u *Mitridatu*: Monima koju Farnas i Ksifares žele za ljubavnicu a ona je verenica njihovog oca (istorijski ona je bila Mitridatova žena, ali je Rasin iz obzira prema svom vremenu morao to da izmeni) samo je, u stvari, simbol nasleđa starog sultana. On to sam i kaže kada je na samrti zaveštava vernom sinu:

*No kraj vas ne želim za carstvima onim;
Vas još imam; dajte da vas sad poklonim.
Gospodo, ja htjedoh da sam vam najdraži;
To sad srce moje za mog sina traži.**

sila nego arabeska čitavog komada koja proističe iz tog delovanja). Njegova tehni-
ka raspeta je zanimljiva jer ona zapravo *izbegava* pravi rasplet sila. Kada dođe
vreme da se komad završi, Molijer ne ubacuje *situaciju* koja bi bila završna, već
neku vrstu klauzule ili »kadence« (muzički stil) koja najavljuje skoro spuštanje
zavese, neki *siže*, neko zbivanje koje se obično vezuje za ideju raspeta: »pre-
poznavanje«, na primer. Videti dramaturšku šalu kojom se završava *Kritika
škole za žene*.

* *Mitridat*, čin V, scena V. Preveo: Nikola Bertolino. (Prim prev.)

Moglo bi se reći da se privilegija ljubavi u pozorištu sastoji manje u prvenstvu datom osećanjima a više u onoj retkoj mogućnosti neposrednog ote-
lovljenja u jednom licu željenog Dobra. Ali, mogli bismo isto tako da tvrdimo da u ljubavi, ne samo po-
zorišnoj, već opšteljudskoj i doživljenoj, voljeno biće i nije u suštini željeno dobro (to bi značilo da je posedovanje, utoljenje želje jedino dobro ljubavi); već da ga Ljubav čini Predstavnikom Dobra u celini (ideal, sreća, zadovoljstva koja donosi uspeh, gordost itd.). Bilo kako bilo, mi ćemo u našim analizama uzeti tu funkciju Predstavnik dobra kao opšte dramsku: i samu ulogu predmeta ljubavi ćemo tako tumačiti.

Evo i poslednje primedbe o ljubavi. Ljubav smo posmatrali u njenom seksualnom vidu ili, uopštenije, u njenim sebičnim vidovima kada neko želi kakvo dobro za sebe. To je, međutim, samo jedna vrsta ljubavi. Opšte svojstvo ljubavi je da želi dobro *za nekoga*, Za mene, kaže Eros; za njega, kaže Agape. »Sreću za onoga koga volim«, kaže poznata romana ćerke Alfreda de Vinjija. Treba dakle u načetu, i da bismo do kraja razmrsili čvor sila, odvojeno postaviti, ispred tog dobra, silu ljubavi okrenutu njemu i onoga kome ta sila teži da to dobro dodeli. Poseban slučaj: sila teži da dobro dodeli samoj sebi. Onaj koji želi i onaj koji treba da dobije dobro ista su osoba. To je načelo »ljubavi pohote« (kako kažu teolozi). Ali načelo čiste ljubavi počiva na razdvajanju tih dveju zvezda. Dobro se želi za drugoga.

Možda smo već dovoljno rekli da bismo mogli da napravimo spisak velikih dramaturških funkcija. Mi smo ih, u stvari, već gotovo sve i sreli:

1) jednu tematsku usmeravajuću silu ili žudnju; 2) jednu Vrednost ka kojoj je ta sila okrenuta; ili tačnije Predstavnik tog Dobra ili Vrednosti; njegovo ote-
lovljenje u mikrokosmosu; 3) jednog Arbitra, mogućeg dodeljivača tog dobra; koji ima moć, makar samo trenutnu (kada je to odlika situacije) da ga dodeli ili da ga ne dodeli; 4) jednog mogućnog Dobitnika tog dobra: onog kome tematska sila želi da uruči dobro, a znamo da on ne mora nužno da bude neko od dosad pomenutih; 5) jednog Suparnika; ili bolje i uopštenije, jednog Protivnika; koji se suprotstavlja tematskoj usmeravajućoj sili. U razmatranoj temi lju-

Havnog suparništva, suparnik se suprotstavlja nosiocu tematske sile, pošto je i sam obuzet i gonjen sličnom silom. Jasno je, međutim, da njega pokreće i neka druga sila, on može da se suprotstavlja ljubavi glavnog junaka iz ambicije ili koristoljublja, iz ljubomore na njegovu sreću i lične neposredne mržnje, nezavisne od tematske ljubomore suparništva, itd. I najzad 6), jednog Sautičesnika, jednog kozainteresovanog; to lice u načelu nije umešano u vodeći tematski odnos, ali ono iz bilo kog razloga deluje tako da pojačava jednu od sukobljenih sila i menja ravnotežu ili dinamiku sistema. Iako strano opštoj tematici, ono duboko utiče na situaciju jer menja rezultantu skupa sila.

*
* *
*

Ispitajmo sada detaljno i temeljno svaku od ovih funkcija. Prikazaćemo ih u njihovoj celini, i to, da bismo bili jasniji, na jedan konstruktivan i kao aprioran način, ne zaboravljajući da sve ovo proističe, iz određene analize dramskih situacija. Ovo ispitivanje će nam omogućiti da te situacije naknadno rekonstruišemo i tako stvari proverimo.

Već sada ćemo uvesti, da bismo funkcije označili, izvestan simbolizam čiju smo korisnost podrobno razmotrili.

Pozajmićemo ga od astronomije, ili tačnije od Astrologije, pošto su nas na to već nekoliko puta uputile same činjenice.

Ove funkcije bismo sasvim lako mogli označiti određenim slovima; a njihove kombinacije slovnim formulama. Ali taj način ima poprilično mana.

Pre svega, to bi od čitaoca zahtevalo veću pažnju. Ovi znaci će se, kako se nadamo, bolje urezati u pamćenje jer su konkretno figurativni.

Zatim, slovne formule bi nam dale jedan algebarski pogled na stvari koji mi ne odbacujemo potpuno. Postoji doista izvesna algebra pozorišta u kombinacijama koje ćemo proučavati. Ali taj vid ne treba preuveličavati. »Horoskopske« formule koje će nam dati naši znakovi iskazaće možda bolje ono što želimo da pokažemo.

I doista, one će nam omogućiti da izbegnemo onu zbrku karaktera i dramaturških funkcija, za koju smo već rekli da je odraz pozorišnog »primitivizma«. Želim da podsetim da »Arbitar u situaciji« ili »mogući Dobitnik željenog dobra« ni u kom slučaju ne proističu iz karaktera ili ličnosti: već iz same situacije. Uzmimo (primer je možda preteran u svojoj dramatičnosti, ali je zato jasan) poslednji čin *Princeze Žorž Dime Sina*. Jedna uvređena žena zna da njen muž odlazi na preljubnički sastanak i da može da padne u zamku koju mu je pripremio prevareni muž. Da li će čutati i pustiti ga da ode u smrt, iz prezira, osvete ili mržnje? Da li će ga uzvikom straha, upozorenja i ljubavi u poslednjem trenutku zadržati? Način na koji će ona arbitrirati zavisi od njenog karaktera, od njene prirode, od čitavog njenog bića. Međutim, njena moć da jednim uzvikom, jednim stavom, odluči o životu i smrti je ogromna, i ona joj je sudbinski dodeljena konjunkturu; ona čak ne može a da je na ovaj ili onaj način ne upotrebi.¹⁹

Ne zaboravimo, najzad, da je ta vrsta moći, funkcionalnog dinamizma, privremena i pomerljiva. Ona tako reći obasjava glavu časa jednog časa drugog lica kao da je pod dejstvom neke vladajuće zvezde, ali privremeno i zavisno od konjunktura. A promene situacije od koje žive vremenska arabeska drame i čitava radnja upravo počivaju na promenljivosti tih horoskopa »određenog pozorišnog trenutka«. Jasno je da pomeranje te moći arbitriranja, bilo nekim neočekivanim preokretom, bilo postepenim izvijanjem dramske arabeske, jeste vrhunsko sredstvo umetnosti. Evo dva primera. Nagao i donekle detinjast preokret (čest slučaj u Igoovom pozorištu) u komadu *Da li će jesti?* Kralj

¹⁹ Ne recite da je to veštačka činjenica pozorišta. U stanju u kome se dugo nalazila opstetrika, poznato pitanje koje akušer upućuje mužu: »majka ili dete?« bilo je takve prirode. Ali da ostavimo po strani pitanje života i smrti, zar ne mislite da neko ko za određeno mesto treba da odabere jednog od dva kandidata ne zna da u nekim slučajevima on na taj način odlučuje o dvema ljudskim sudbinama? Zar mislite da devojka koja treba da odgovori na bračnu ponudu ne oseća da jednim »da« ili jednim »ne« odlučuje o čitavoj svojoj sudbini (da i ne govorimo o tome da ona odlučuje o sudbini još jedne, ako ne i dve druge osobe)? U svakom slučaju dramska umetnost nas priprema, naročito kada nas tera da razmatramo i da shvatimo takve situacije sa tuđeg stanovišta, da razumemo životnu dramatiku kroz koju često prolazimo a da na nju i ne obraćamo pažnju.

MOĆ FUNKCIONALNOG DINAMIZMA (SITUACIONA MOĆ)

Mana drži zatvorene u manastirskom vrtu dvoje odbeglih ljubavnika: kralj je arbitar situacije. Ali kada, zahvaljujući lukavstvu veštice Zinebe, prosjak Airolo dobija moćno sredstvo kojim učenjuje kralja, prosjak je taj koji odjednom postaje arbitar situacije i on lako spasava ljubavnike. A sad jedan primer sporog, stručnog, genijalnog pomeranja: scena iz *Britanika* u kojoj je Neron sakriven iza zavese. Postepeno zvezdana moć Vage (da tako nazovemo arbitriranje) prelazi sa sakrivenog Nerona, koji je svoju odluku odložio za kraj ove probe, na Juniju, koja zna da je on sakriven i pokušava da upozori Britanika, trudeći se da što bolje održava ravnotežu između dve opasnosti. I najzad, kada je nemoćna Junija primorana da Britanika, koji ne zna za Neronovo prisustvo, pusti da govori sa zastrašujućom slobodom, ta moć prelazi na samog Britanika koji postaje, a da toga nije ni svestan, arbitar njihove zajedničke sudbine. Čini nam se da zraci zvezde, poput nekog projektora, miluju redom ove tri glave, klize sa Nerona na Juniju, da bi se, najzad, sa ogromnim dramskim intenzitetom, zaustavili na Britaniku koji jednom rečju može samog sebe da osudi na smrt.

Ne zaboravimo da ovde ni u kom slučaju nije reč o nekom određivanju ili karakterizaciji lica, već samo o funkcijama koje su za ta lica neka vrsta trenutnog i privremenog »potpisa«. Zavisno od kretanja dramskog neba, čas jedno čas drugo lice može da bude izloženo uticaju te zvezdane dramaturške sile, a zatim napušteno od nje, da bi potpalo pod uticaj drugog nekog znaka. To su doista samo činioči-sile jedne celine koja se javlja u vidu horoskopske teme, pokazujući stanje dramskog Neba u određenoj trenutku.

36

Lav; ili *Tematska sila*

Svaku dramsku silu začinje jedna usmerena sila čije je sedište ili plen, kako hoćete, jedno od lica. Ona prebiva u njemu.²⁰

²⁰ Ona naravno može da u njoj obitava kratkotrajno, u nekoj privremenoj situaciji. Ali ta tematska sila uglavnom ima jedno postojano otelovljenje zbog svog prevashodno strastvenog karaktera, pogodnog da bude trajna dramska

Ono je otelovljuje, ona njega pokreće, ono izgara u njoj, ona kroz njega oživljava i dinamički usmerava čitav pozorišni mikrokosmos. Njeno je prisustvo u makrokosmosu, u svetu dela, središno: ona u njemu ocrtava i smešta mikrokosmos, njegovo zvezdano jezgro.

Jedna usmerena sila, odnosno težnja ili, ako više volite, jedna strast, ali samo u onoj meri u kojoj je strast prevashodno dinamična i usmeravajuća. Bilo da je reč o ljubavi, o ambiciji, o časti, svejedno. U suštini, postoje samo dve velike strasti koje su ključ dramskih situacija: želja i strah.²¹ I zato možemo da izdvojimo dva velika pravca stvaralačkog dinamičkog usmerenja, zavisno od toga da li ono deluje kao privlačna ili odbojna sila — jedan pozitivni i jedan negativni tropizam. Ali, pošto u ovom trenutku tražimo ono što je suštinsko u jednoj apsolutnoj dramaturgiji, možemo da pojednostavimo stvari, odnosno da zanemarimo tu dualističku razliku i da ispitamo opšti vid ove težnje. Uzmimo ambiciju, Magbet želi krunu: ona je predmet težnje, željeno dobro. Uzmimo strah od katastrofe, Andromaha se plaši da će joj oduzeti sina. Mi možemo (ne hvalimo ovo veštačko pojednostavljanje ali nam ono pomaže da se ne izgubimo u raznolikosti tog dinamizma, da shvatimo šta je dramaturška operacija u njenoj suštini) da obrnemo usmerenje i da situaciju formulišemo tako što ćemo reći da Andromaha želi spas svoga sina, da želi da ga zadrži kod sebe. Zdrav i čitav Astinaks u naručju Andromahe je željeno dobro, predmet strasne težnje. Jasnije je da svaki strah pretpostavlja i suprotnu želju, kao što svaka želja pretpostavlja recipročni strah. Magbet želi krunu i zato strahuje od najveće katastrofe, odnosno od toga da će Dankan, kralj Škotske, dugo živeti, da će Dankanov sin Malkolm biti krunisan, da će on sâm možda čitavog života ostati vazal.

opruga. Zato smo je obeležili jednim zodijskim (njen znak je kuća) a ne planetarnim znakom. Ali može se desiti, na primer, da u toku drame, neka epizodna strast (neki hir ili uzgredna ljubavna želja) stvori situaciju koja će i sama biti epizodna i prolazna. Podsetimo se da su te tematske sile uvek vezane za određenu situaciju i da kao takve nisu apsolutne i trajne u delu.

²¹ Dajemo kasnije spisak ostalih najčešćih tematskih sila. Naš spisak nema pretenziju da bude iscrpan.

Usvojimo, međutim, radi jedinstva izraza, smisao želje. Evo našeg prvog funkcionalnog lica, početnog lica u dramaturgiji: reč je o ljudskom biću, sedištu ključne Težnje. Za označavanje dramaturške dinamike, uzмимо znak Lava (♌) za Silu koja stvara ili usmerava čitavu situaciju.

Lice koje nosi »potpis« Lava, odnosno koje je pod uticajem te zvezde, otelovljuje, predstavlja i pokreće u određenoj situaciji silu koja stvara celokupnu dramsku napetost.

Ovo lice je prvo isključivo zato što se u njemu nalazi težnja od koje treba poći da bi se dinamički objasnilo zvezdano jezgro pozorišnog sveta. Ali ono, kao što znamo, ne mora biti junak drame ili, na primer, simpatično lice, lice za koje pisac pokušava da zainteresuje svoju publiku (vratićemo se kasnije na tu osetljivu tačku); niti ono mora biti nosilac glavne ljudske poruke: dominantan karakter. Moguća su, kao što ćemo kasnije bolje videti, različita rešenja. U *Tartifu*, na primer, Tartif je bez ikakve sumnje onaj koji vodi igru, dominantan karakter. Ali, s druge strane, njegova pohlepa — on želi i Orgonov imetak i njegovu ženu — nama je krajnje antipatična i Molijer u toj drami (jer to je drama) upravo hoće da mi na kraju uživamo u Tartifovom raskrinkavanju. Tako smo mi u celini na strani onih koje on iskorišćava i pobeđuje, na strani Orgona, ma koliko smešan i zaslepljen bio na početku, na strani Elmire, na strani Damisa i Marijane, njegove dece, na strani Valera, Marijaninog udvarača, na koga (ma koliko beznačajan bio) gotovo konvencionalni ljubavni zaplet stavlja tonski naglasak simpatije.

Ali setimo se samo dvostrukog lica Proganjanja. Imamo Progonitelja i Progonjenog! Progoniteljeva strast je dinamički ključ situacije, ona je u svakom slučaju ♌. Međutim, ako su naglasak simpatije, pa čak i tačka gledanja stavljeni na begunca (uzmimo jedan primer, koji nije više pozorišni ali je ipak dramski, kada u *Orlu sa Kacige* Tifena goni Angusa), situacija je sledeća: on je Progonjeni, ali je dinamika koja stvara situaciju ipak u Progonitelju.

Kasnije ćemo formulisati i pratiti varijacije tog dramaturškog dinamizma zavisno od naglasaka simpatije, ili uopštenije, od odabrane pozorišne tačke gledanja. Sada ispitujemo dinamike



koje su na neki način neutralizovane u odnosu na taj izbor tačke gledanja i to prisustvo simpatije.



Sunce (ili *Predstavnik Vrednosti*, Dobra koje želi ♌)

Težnja, smeštena u ♌, nužno pretpostavlja neko željeno dobro (ili zlo od koga se strepi, ali sve smo to pojednostavili i sveli na želju, opšti slučaj). To dobro ne mora da bude otelovljeno u nekom licu pozorišnog mikrokosmosa. Ono može da bude dramski raspršeno ili nepostojeće zato što nije otelovljeno u nekom licu prisutnom u središnjem zvezdanom mikrokosmosu. Kao što znamo, postoje dva slučaja: prisustvo je lično, ali samo makrokosmičko; i prisustvo je bezlično, na primer, fizičko »skeuološko« (ostvaruje se u nekom materijalnom predmetu). Polijekt želi svoje spasenje. Bog, predmet Polijektove ljubavi i sredstvo njegovog spasenja je sveprisutan u Polijektovom svetu. Ali on ostaje izvan scene.²² Lorencačo želi slobodu Firence. Edip (na Kolonu) želi utočište da bi umro na miru. Parsifal traži Grala. Mnogi ambiciozni likovi iz pozorišta žele krunu ili skiptar, koji mogu biti prikazani na bini (makar kruna bila i od kartona, a skiptar od trske). Mogućnost da se simbol željenog dobra pokaže konkretno, u nekom predmetu, scenski je svakako dobra, jer je dobro, predmet strasne želje, tu prisutno. Ali taj pad u materiju, to mrtvo otelovljenje u fizičkom pozorišnom predmetu nije dramaturško. Otuda dramaturška potreba za Predstavnikom dobra, onakvim kakvog smo definisali. Nazovimo ga ☉ (Sunce; predstavnik Dobra: vidi Platona).

Rim je sveprisutan u *Nikomedu* (iako se radnja odigrava u Aziji); ali naklonost Rima koju Arsinoja želi za Atala ne ostaje

²² Proučiti slučaj *Amfitriona* — u svim Amfitrionima. Kod Molijera, Jupiter je naprosto jedno lice iz mikrokosmosa. Kod Žirodua, on je kosmički bog; jedna od estetičkih težnji dramatičara je upravo da održava neprestanu vezu između scenskog i kosmičkog Jupitera.

čisto makrokosmička. Rim ima svog predstavnika prisutnog u scenskom mikrokosmosu. Flaminije je ☉.

Valja reći da Polijekt (da se vratimo na njega) ima dve ljubavi: Boga i Pavlinu. Teorijski, Vrhunsko Dobro te date je sloga između te dve ljubavi i zato Pavlinino preobraćanje ostvaruje jedinstvo dobra. Paganka Pavlina predstavlja delimično Polijektovo dobro jer je ono u sukobu sa glavnom strašću, ključ čitave tragedije. U hrišćanki Pavlini se autentično i apsolutno otelovljuje dramaturška funkcija predstavnika željenog dobra. Na početku, otelovljenje te funkcije je nepotpuno ili virtuelno. Pavlina će tek na kraju nedvosmisleno i potpuno postati ☉.

Dešava se i to da se (promenom situacije) ☉ otelotvori uzastopno u dva lica: to je tema zamene ljubavi, utešiteljke koja postepeno postaje voljeni predmet da bi drama nesrećne ljubavi mogla da dobije srećno razrešenje. Ali kada budemo ispitivali mehanizam Zabuna (koji je tako važan u kombinovanju situacija i ni u kom slučaju nije neko tragikomično sredstvo), moraćemo da ukažemo na važnost pogrešnih otelovljenja ☉. Tako je Rozalinda kod Šekspira samo privremeni predmet Romeove strasti, prvo pogrešno otelovljenje njegovog najvišeg dobra; ili Gospođa Lekutelije, pogrešan predmet strasti Pukovnika Gerena (kod Ožjea) koji, razočaran, shvata da je Gospođica Deronsere jedina dostojna njegovog ideala, itd.



Zvezda Primalac (Zemlja)
ili: Dobitnik (☉) koje želi (♁)

Prisetimo se da ključna strast, žarka želja koja gori u srcu situacije ne mora uvek da bude »želja za sebe«. Postoji tu jedno moguće udvojenje koje je izuzetno važno.

Eros želi za sebe dobro koje jeste ili koje predstavlja voljeni predmet. On je želja, pohota. Ali Agape može želiti samo za drugoga. Od te dve ljubavi druga je čistija.

Uopšte uzev, ako posmatramo tu ključnu strast, moramo da prihvatimo da ona želi dobro (ili strahuje od zla) za drugoga.

Taj drugi — mogući dobitnik dobra, virtuelni Primalac, otelovljuje jednu bitnu dramsku funkciju.

Označimo je sa ☉, simbolom Zemlje, Zvezdom primaocem (u jednom od velikih tekstova simpatičke astrologije, *Platonovskim dijalozima* Leona Ebra, Zemlja je često označena kao Zvezda Primalac).²³ Iako je ☉ često otelovljen u istom licu kao i ♁, on isto tako često može da bude i potpuno odvojen od ovoga. Rasinova Andromaha strahuje za Astinaksa, Kornejeva Arsinoja želi za Atala, Igoova Marion de Lorm hoće da spase Didjea. I sve činjenice žrtvovanja su takve: Ožjeova Dijana de Mirmand hoće da spase svog brata Pola (koga je, kao i Didjea, Rišelje osudio); i žrtvuje svoju ljubav za Markiza de Pjena. Ljubav prema bratu je ključna strast te situacije, ali mi nismo u domenu Erosa već u prisustvu Agape.²⁴

Tako su dramaturški ♁ i ☉ dve različite funkcije. Slučaj želje za sebe (ovde postoji citava strukturalna dijalektika povratne zamenice) predstavlja stapanje u jednom licu ♁ i ☉. Rekli smo već da je u seksualnoj ljubavi predmet te ljubavi istovremeno predmet, odnosno predstavnik dobra i arbitar koji ovo dobro dodeljuje (☉ ♁; kasnije ćemo ispitati funkciju ♁). U toj ljubavi, ljubavnik je istovremeno sedište težnje i mogući dobitnik za koga se ovo dobro želi: ♁ ☉.

Videli smo da je otelovljenje u istom licu dveju različitih dramskih funkcija moćno dramsko sredstvo. Ali dešava se i to da je razdvajanje na dva lica funkcija koje smo navikli da nalazimo spojene isto tako snažno. Banalnost ljubavne date ili želje za sebe, želje vraćene sebi, kada se ♁ poistovećuje sa ☉, čini to udvojenje (u pozorištu, kao i u životu) tu čistu ljubav

²³ Povodom ove reference pisac ovih stranica tvrdi i ponavlja da *ne veruje u astrologiju!* U nju ne veruje bar što se tiče prirodnih pojava. Na estetskom planu, stvar stoji nešto drukčije jer umetnički svetovi sadrže činjenice (poput ovih što ih sad analiziramo) koje imaju izvesnu strukturalnu sličnost sa činjenicama o prirodi koje astrologija praznovorno pretpostavlja. Upravo to izražava naš simbolizam. Još jednom, reč je samo o pogodnim i rečitim simbolima, pozajmljenim od jednog prevaziđenog verovanja, ali koje nam ipak pruža valjan okvir pomoću kojeg možemo da iskažemo tačne i istinite činjenice. Primenjujemo, dakle, astrologiju na teoriju pozorišne umetnosti sasvim svesno, iako u astrologiju ne verujemo.

²⁴ Vraćićemo se kasnije na značaj bratske ljubavi kao pozorišne opruge.

koja vrhunsko dobro želi ne za sebe već za drugoga, ređom. Statistički govoreći, ako tako smemo da kažemo, ta samopregorna ljubav najčešće je prisutna u pozorištu kao materinska ljubav. Ali ona je prisutna svuda gde nalazimo temu žrtvovanja. Vidimo sada koliko je važno dramaturški razgraničiti ove dve funkcije koje smo ovde označili kao ♀ i ♂. Njihovo spajanje ili razdvajanje je veliko pozorišno sredstvo.

Kada je funkcija ♂ otelovljena u jednom licu koje nema druge uloge sem da eventualno primi željeno dobro, loša strana tog lica je što ono u svojoj ulozi nije dovoljno dinamično. Ono je bez sumnje važno jer podstiče naše interesovanje, ako sa njim saosećamo. Za njega se strahuje, za njega se nada. Radujemo se ili smo žalosni što ono dobija ili gubi vrhunsko dobro pozorišnog sveta. Ali u svemu tome ono je pasivno, ono ne deluje. Zato ono može da bude scenski zapostavljeno i da pripada samo svetlu dela. Astinaks je neprestano moralno prisutan u *Andromahi*, on je predmet strahovanja i ljubavi, korisno sredstvo ucene, ali on se nikada ne pojavljuje.²⁵

Postavlja se, međutim, jedan važan problem vezan za pozorišnu estetiku: pitanje je doista u kojoj je meri ta simpatija, to interesovanje koje poklanjamo jednom licu za koga (u pozorišnom svetu) strahujemo i kome želimo dobro, dramaturška sila? Do koje se mere ona otelovljuje u jednom licu da bi delala i davala mu određenu privlačnu moć, sposobnu da utiče na željeno dobro i da ga privuče sebi? Pitanje je doista osetljivo.

Nema sumnje da lice koje je tako podržano ljubavlju gledaoca, interesovanjem publike, ima neka prava na tu ljubav. A ta prava mu daju izvesnu privlačnu moć koja može da deluje na željeno dobro i da ga privuče. U izvesnom smislu, zasluga (bila ona prava ili lažna, zasnovana na moralnoj vrednosti ili na čistom prividu, na šarmu, fizičkoj privlačnosti, svejedno) jeste pravo za koje možemo reći (bar u okviru izvesne filozofske i kosmološke

²⁵ De Sev, autor često reprodukovanih gravira, ilustrovao je za Compagnie des Libraires (1767) *Andromahu* i prikazao Astinaksa kao bebu (čin III, scena IV: *Predajmo Grcima Hektorovog sina*) kako ga odnosi neki ratnik divljeg izgleda (možda Feniks). Ali to je čisto umetnička mašta, i ja ne verujem da se taj živi predmet ikada pojavio na sceni.

konceptije koja se ne može sasvim isključiti iz drame) da je sila. Možemo li odreći dramatičaru pravo da tvrdi da postoji jedna imanentna pravda? Tako shvaćeno, u toj koncepciji, pravedno je da siročće bude spaseno, da zakoniti naslednik povratu otetu krunu. To pravo u njemu je dakle sila. Rozina je tako dirljiva da zaslužuje da bude srećna! Ta vrsta privlačnosti lako sklizne u bljutavost, ona često pretpostavlja jedno dosta prizemno sentimentalno saučesništvo gledaoca. Iako lažna, ta privlačna sila ipak nije ništavna.

Ne zaboravimo najzad da smo stvari pojednostavili i da zato ispitujemo samo pozitivni slučaj dobra; ali u slučaju zla, odbojna moć (čisto moralna ili čak metafizička) lica o kome je reč u odnosu na nezasluženo dobro koje može da ga stekne nije za potcenjivanje. To se uglavnom dešava (rešenje je dosta često) kada ostvarena strast ima za naličje zlo naneto žrtvi. Patnja, strahovanje, obeznanjivanje princeze Žorž (kod Dime Sina), dok je muž muči svojim neverstvom i sve većom strašću za kobnu Silvani, nije možda u pravom smislu reči dramatično, ali je bar patetično. Okružena našim saosećanjem, našim strahom i sažaljenjem, Severina zrači, dok se patnje i izdaje sručuju na nju, izvesnim moralnim dinamizmom koji nas upravo zanima. Ponavljam da taj dinamizam nije čisto dramaturški zbog pozivanja na gledaoca, zbog uplitanja jedne sile koja je po sebi strana dramskom svetu jer se nalazi u gledalištu! Ali ne treba biti preveliki čistunac i odbaciti takve efekte koji su delimično opravdani. To je pitanje prave mere. Uostalom, to je povezano i sa pitanjem tačke gledanja. Često se od nas traži da doživljavamo situaciju upravo s tačke gledanja »simpatičnog« lica (vratićemo se još jednom na tu osetljivu tačku) koje postaje glavni junak upravo zbog našeg interesovanja, našeg sažaljenja i unutrašnje nužnosti situacije. Ponavljam da te činjenice mogu da budu izražene na autentično dramaturški način (hoću reći bez skretanja u gledalište i uzimajući u obzir samo svet dela) samo ako prihvatimo da je pravo jedna sila; odnosno da je u toj metafizici privilegija saosećanja ontološki dominantna. Ali, još jednom, pitanje je estetski osetljivo, pa čak i ozbiljno; i najveći umetnici često odbijaju da prihvate tu ideju kao valjanu i menjaju, na primer, rasplet

koji proističe iz same prirode stvari i unutrašnje nužnosti pozorišnog sveta, da publika ne bi prisustvovala nekom suviše teškom zbivanju i pomiluju junakinju koju scenski mikrokosmos određuje *pollice verso* kao žrtvu čija smrt ili moralno uništenje izaziva pobunu kod suviše osetljive publike.²⁶

Dodajmo najzad da se jedan poseban dinamizam ponekad javlja da bi dramaturški pojačao lice: reč je o Primaocu mimo njegove volje, ako tako možemo da kažemo. Vrat ćemo se na ulogu Atala u *Nikodemu* (gde se rasplet sastoji u odbijanju ♂ da primi dobro koje mu se daje). Dovoljno je da ovde navedemo samo Šamforovog *Mustafu* i *Zeangira*. Takva je i uloga Pukovnika u Ožjeovom *Gospodinu Gerenu*, koju smo maločas pomenuli. On je *deus ex machina*, jer kvari za njega obeščašćujući plan kojim njegov otac želi da mu obezbedi posed zamka i titule Viltanez, odnosno ruku bogate Gospođe Lekutelije.

Ukratko, funkcija mogućeg Dobitnika, koja je uvek dramaturški nužna, estetski je često slaba uloga (naročito ako ne otelovljuje i neku drugu funkciju); i zato ona mora da bude umetnički razrađena i izrazita. Reč je ipak o jednoj bitnoj funkciji.



Mars, ili *Protivnik*

Međutim, ne bi bilo drame kad težnja ne bi nailazila na neku prepreku. Kolač je na stolu. Totor ga žarko želi: uzima ga i jede. To je sve. Gvozdena kruna je tu pod jastukom. Bona-

²⁶ Dima Sin je često u svojim predgovorima nastojao da nas obavesti — a to je upravo slučaj sa *Princezom Žorž* — da je ublažio pravi dramski rasplet koji je nužno proizlazio iz situacije dovedene do vrhunca napetosti samo zato da se publika ne bi pobunila. U prvobitnoj verziji tog komada princ je gazio po telu svoje žene koja je pala ispred vrata. Dima nam kaže: »Osobe koje su prisustvovalе ovoj probi sećaju se onih uzvika užasavanja koji su popratili izlazak princa. Severina je bila toliko simpatična gledaocima da oni nisu shvatali zašto je muž toliko muči. To spontano i nezadrživo reagovanje publike, sastavljene od prijatelja, bilo je neka vrsta saveta koji nisam mogao da prenebregnem... itd.« Zato u predstavi (u štampanom izdanju komada Dima je vratio prvobitni rasplet) Silvanin muž puca na princa pre nego što ovaj prekoračuje prag, tako da Severina i publika bivaju pošteđene poslednje uvrede.

parta je uzima, stavlja na glavu i kaže: *Guai a chi la tocca!* I sve je svršeno. Drama postoji samo ako se Totorovoj halapljivosti suprotstavi majčina zabrana. Drame ima samo ako oholi osvajač uzima za sebe krunu otetu drugom pretendentu ili ponovo vraća prašini onih »sto hiljada ljudi koji su dali svoje živote samo da bi to sprečili«. Sila je dramaturška samo ako nailazi na otpor.

I ovde, suprotna sila, prepreka, može da ostane više ili manje kosmička, ili da ima čisto fizičko prisustvo. Magbetovom krunisanju ne suprotstavljaju se samo Dankan ili Malkolm, već činjenica da je Magbet običan tan. Don Sančovoj ambiciji suprotstavlja se činjenica da je on samo ribarski sin (ili se bar tako veruje). Sreći G. Brontoa Tristana Bernara suprotstavlja se (kao i Titovoj sreći kod Korneja i Rasina) javno mnjenje. Trijumfu graditelja Solnesa suprotstavlja se privlačna sila zemljine teže. Rikeovoj sreći suprotstavlja se njegov čuperak, odnosno njegova ružnoća, a Siranovoj sreći, njegov nos: tu je prepreka.

Ali i ovde postoji celovita i intenzivna dramaturgija samo ako je prepreka neka živa, ljudska sila, otelovljena u jednom od lica mikrokosmosa: to je uloga Protivnika, aktivne i svesne prepreke, koju ćemo sasvim prirodno prikazati kao Marsa (♂), jer ta zvezda stvara borbe i sukobe. Suparništvo je samo jedna njegova posebna, najočiglednija i najrasprostranjenija tema čija simetrija i homogenost ima svojih prednosti i mana: ona u ♂ stavlja silu sličnu sili koja se nalazi u ♀. Ambiciozni junak ima naspram sebe drugog ambicioznog junaka koji želi isto dobro. Zaljubljeni ima naspram sebe drugog zaljubljenog u isti predmet. Gotovo uvek, tačka gledanja narušava simetriju. Vitez i Markiz u Marivoovom *Zaveštanju*; Kleant i Arpagon; Britanik i Neron suparnici su u ljubavi. Ali jasno je da naše interesovanje treba da bude upućeno Vitezu, Kleantu, Britaniku i da je situacija postavljena s njihove tačke gledanja. Međutim, dešava se, namerno ili nenamerno, da mi na sceni ne nalazimo jasno određenog prijatelja ili neprijatelja. Veština može da se sastoji upravo u tome da se protivničke sile prikažu u svojoj punoj ljudskoj vrednosti kako bi naša simpatija, bar trenutno i do izvesne gra-

nice, bila upućena i jednoj i drugoj strani. U *Vanbračnom sinu*,²⁷ Anrijeta kaže: »Ništa ne shvatam; ko je u pravu u ovom sporu?« A markiz d'Oržebak joj odgovara: »Svi; u tome i jeste teškoća!« Međutim, Dima će se potruditi da vaga ubrzo pretegne na jednu stranu: »Ti ljudi su suviše sebični!« kaže Markiz, koji je u izvesnoj meri arbitar situacije; a on staje (i nas poziva da to učinimo) na stranu Žaka, vanbračnog sina. U *Školi za žene*, mi sasvim jasno stajemo uz Horacija, uz mladalačku ljubav. Međutim, Agneza je poprilično lukava iako izgleda kao naivka, a jedina Horacijeva vrlina je to što je mlad i plavušan; s druge strane, Arnolf je ponekad dirljiv (trenuci kada komedija nejasno klizi u latentnu dramu). Nezgodno je kada se mi ne opredeljujemo onako kako to pisac želi. U Marivoovom *Zaveštanju*, jasno je da smo mi na strani Viteza a protiv Markiza; ali uplitanje novca, sve što zaljubljeni par čini da ne bi platio sto hiljada franaka pomalo nam smetaju; prepreka njihovoj ljubavi i nije toliko markizeva ljubav koliko njihova nevoljnost da plate sumu i zbog toga je uloga Markiza pomalo bleđa: Prepreka je oživljena i otelotvorena na jedan dosta hladan, nepotpun i veštački način.

Ovo nam pokazuje da bismo i ovde u krajnjem slučaju mogli da pravimo podele slične onim prethodnim, odnosno da razlikujemo Protivnika od Predstavnik prepreke koji ne bi delovao neposredno i dinamički. Ali taj slučaj (koji je, kao što smo videli, prikazan u pozorištu, na primer u *Zaveštanju*) nije dramaturški. Željeno dobro može da bude prisutno neposredno ili preko predstavnika, svejedno jer ono deluje kao privlačna sila, kao nepomični pokretač. Sila ☉ nalazi se u ☽, što je sasvim prirodno (☽ je obitavalište Sunca u letnjem solsticiju). Ali da

²⁷ Dime Sina. Rado uzimamo, u ovom prvom delu knjige, naše primere od Dime, jer su njegove dramske situacije uglavnom snažne, jasne, napete — i, treba reći, često veoma lepe. Velika je šteta: 1. što se u njihovom pripremanju, u njihovom dovođenju suviše oseća »pišćeva namera«; 2. što su kosmos i siže, odnosno zbivanja u kojima se situacije nalaze, kao i upotrebljena sredstva toliko daleko od nas (a nisu zanimljivi ni sa istorijske razdaljine) te je čitavo to pozorište, tako vešto, zanatski tako dobro napravljeno, postalo mrtvo slovo. Dobri Ožje, veći građanin, humaniji, bolje uspostavlja vezu sa nama! Ožje je, uostalom, bio dobar zanatlija (M. Panjol je sasvim sigurno naučio zanat čitajući Ožjea). Ali ima mnogo savremenih pisaca koji se ne ustručavaju da koriste Dimu, ali da ih ne navodimo poimenice.

bismo uravnotežili tu silu ☽, potrebna nam je druga živa i aktivna sila koja je u stanju da ovu prvu onesposobi, bar privremeno. Ta sila može sasvim opravdano da bude bezlična i kosmička — javno mnjenje, na primer. Ali ta data pozorišnog sveta postaje dramska tek onda kada se sile sukobljavaju na sceni, kada predstavnik prepreke, na primer, delegat javnog mnjenja, obavlja jednu konkretnu radnju kojoj prisustvujemo. Tačno je da on svoju snagu crpe iz kosmičke pozadine. Rim i Hanibal se sukobljavaju u *Nikomedu*, ali preko ambasadora, preko predstavnika. Za Flaminija naklonost ili bes Rima se izražavaju u naborima njegove toge. Nikomed je moralni naslednik i učenik Hanibalov. Potrebno je da vrhovi ta dva mača prodru u scenski mikrokosmos i da se tu dotaknu. Dramaturški dinamizam prepreke je nužan; svako suviše očigledno dvojstvo prepreke i njenog predstavnika, svaki preobražaj protivnika u čisto scensku sliku je antidramski. U tome je slabost *Berenike*. Da prisustvujemo samo ljubavi (pa čak i nesrećnoj) Tita i kraljice Palestine, bila bi to samo jedna idila i ništa više. Kao predstavnik javnog mnjenja na sceni, Pavlin je samo poverenik koga Tit može po volji da učutka:

PAVLIN

*Šta? Kralju, zar takvim nedostojnim delom
Vi da prkosite našem carstvu celom?
Rim...*

TIT

*Dosta, Pavline!...**

Ukratko, prepreka je nedovoljno prikazana na sceni i bez ikakvog je dinamizma. U tome i jeste velika dramska slabost te poluelegije. Možda bi se drama zaoštrila da je reč javnog mnjenja preneo neki senator, neki visoki politički ili moralni auto-

* *Berenika*, čin IV, scena VIII. Preveo: Nikola Bertolino. Navedeno prema Žan Rasin, *Berenika * Mitridat * Britanik*, Prosveta, Beograd, 1962. (Prim. prev)

ritet, ili čak samo neki starešina garde čija bi kolebljiva vernost nekim konkretnim upozorenjem učinila da se na sceni prepreka oseti kao opasnost. Rasin je možda mislio da će volja Rima izgledati strašnija, veličanstvenija ako ostane atmosferska i ako tajanstveno obavlja ljubavnike ne pojavljujući se. Međutim, iako je ovo rešenje estetski bolje za pozorišni svet, ono pretpostavlja jedno opuštanje scenskog mikrokosmosa; makrokosmosu nedostaje ono zvezdano jezgro u mikrokosmosu, što svakako umanjuje dramski kvalitet i objašnjava onaj neodređen ukus idile koji nam ponegde smeta u *Bereniki*. Zamislite kada bismo od slučaja Džordža VI (činjenice su iste kao i u *Bereniki*) napravili dramu u šekspirovskom stilu, sa Čerčilom na sceni u ulozi predstavnika prepreke. Kakva bi to sila bila!

Ostaje nam još da kažemo da uloga Protivnika može da bude podeljena na dva ili tri nosioca (σ_1 , σ_2 , σ_3) a da to dramaturški ne predstavlja neku veću smetnju. U izvesnom smislu, tako rasuta i razdeljena, ona gubi nešto od svoje krutosti i čvrstine. Ali zato dobija u aritmetičkoj sili ono što gubi u dinamičkom jedinstvu. Prepreka, ako je ljudska, uvećava se umnožavanjem. Prvo zato što je borba jednog protiv dvojice, trojice, svih, dramatičnija. Drugo zato što to mnoštvo stvara zamke, dileme sa dvostrukim ali jednako kobnim zaključkom. Ako se Erifili (u *Veličanstvenim ljubavnicima*) ne dopada Ifikrat, dopašće joj se Timokle. Don Lope, Don Manrike ili Markiz Alvar možda i nisu, pojedinačno uzev, opasni suparnici za Don Sanča (njihovo međusobno suparništvo je za njega prednost jer u svom dinamizmu oni jedan drugoga uklanjaju); ali oni se protiv uljeza ujedinjuju iz zajedničkog osećanja pripadništva određenoj kasti. Zbog svoje brojnosti oni deluju kao gomila i, kao takvi, otelovljuju suprotstavljanje koje nije samo suprotstavljanje ljubavi (već smo rekli da *Don Sančo* i nije u stvari drama ljubavi, nego drama ambicije, kao uostalom i veći deo Kornejevih komada), već i društva.

Dešava se ponekad (ali tada se stvar pretvara u komediju, jer, kao što smo videli gomilanje prepreka dovodi do snižavajućeg efekta svojstvenog komediji) da se prepreka razbije na veliki broj protivnika i da je svakom od njih potrebna samo mala

sila: to je slučaj u *Nametljivcima*. S jedne strane, Erast, zaljubljen u Orfiziu, pokušava da je nađe (tema Proganjanja) da bi se opravdao zbog jednog nespোরазума. S druge strane, sve same prepreke njegovoj trci, čitav spisak lica koja otelovljuju σ :

ALKIDOR
LISANDER
ALKANDER
ALKIP
ORANT
KLIMEN
DORANT
KARITID
ORMIN
FILENT

} Nametljivci

Ovo je naravno komično. Ali za Erasta, ako je zaista zaljubljen, situacija se postepeno pretvara u dramu.

...Pod kakvom zlom zvezdom, Bože, ti me stvori!
...Gledaj moju sudbu kakva beda mori!
...Kad želiš da budem učesnik u boju
Pristajem da revnost zadovoljim tvoju:
Protiv tebe ja ću bes svoj da iskalim...*

Zamalo da se isuču mačevi! Ne zato što bi Filent bio više od ostalih neprijateljski raspoložen —

Ne valja uslugu da prijatelj čini!*

već zato što je deseti koji se pojavljuje, situacija se pretvara u košmar!

Vaga, ili *Arbitar Situacije*
(Dodelitelj Dobra)

Sada možemo bolje da shvatimo ulogu arbitra. On ne mora uvek da bude sudija između dva suparnika, između dramaturške sile i onoga što joj se suprotstavlja. Njegova prava funkcija je

* Preveo Danilo Kiš.

da dodeljuje dobro. Prisustvo te funkcije nazivamo \triangle (arbitar je taj koji čini da vaga pretegne na jednu stranu, ali on prethodno dobija njen zvezdani potpis).

Znamo da dobro ili njegov predstavnik \odot mogu da budu neka samostalna ličnost, sposobna da samu sebe daruje. Imamo tada jedno jedinstveno lice, $\odot \triangle$, odnosno tipsku formulu predmeta ljubavi kome se treba dopasti da bismo ga dobili: Međutim, ta uloga ima najveću dramaturšku vrednost u svojim odnosima prema dinamičkom sukobu između \mathfrak{J} i σ , između ključne težnje i sile koja joj se isprečuje. Tada funkcija dodelitelja dobra postaje u pravom smislu funkcija arbitraže. Da nije toga, da li bi uopšte bilo drame? Vratili bismo se na slučaj Totor i njegovog kolača, s tom razlikom što se sada Totor ne bi sam poslušio. On bi učtivo zatražio kolač: »molim te mama«. Raznežena mama bi mu stavila kolač u usta i na tome bi se sve završilo. Određivanje Dodelitelja kao Arbitra svedoči o prisustvu σ , o dvostrukoj vezi \triangle sa σ i sa \mathfrak{J} u čitavoj situaciji.

Tražite i biće vam dato, kucajte i otvoriće vam; sve je u najboljem redu i drame nema. Ali ako nas dvoje tražimo neko dobro koje se ne može podeliti? U čuvenom kineskom romanu *Dve rođake* dve devojke su suparnice pošto su zaljubljene u istog čoveka. Ali kinesko društvo ima mnogo načina da spreči da se takve situacije izrode u dramu: lepi predmet njihove strasti će se na kraju oženiti obema.

»Ne prodaju li se dva vrapca za jedan dinar? kaže se u Jevandelju, pa nijedan od njih ne može pasti na zemlju bez oca vašega«. Za vrapce, to deluje poprilično umirujuće; ali eto, činjenica je, kako je voleo da kaže Konrad, da Bog često dopusti da vrapac padne. I dok uzleće, a lovac ga drži na mušici, on može strastveno da cvrkuće svoju malu molitvu: »Ne dopusti, Bože! Ne dopusti!« — »Daj mi ga Bože!« istovremeno traži lovac. Hitac kreće. Da li će Bog dopustiti? Da li će dati vrapca? Da li će ga dati samo nekom pobožnom lovcu, koji izdržava čitavu porodicu, siromašku kome je pola dinara preko potrebno?

Tako ta uloga dodelitelja dobra dobija svoju punu dramaturšku vrednost od svoje moći da, po svom nahođenju, u mikrokosmosu deli sreću ili nesreću, da Dijanu ne da de Pjenu, iako

se oni vole, da dopusti da Didje, Pol ili Atalija umru, da izabere između dve suprotne molitve, da mu Aveljeva žrtva prija a da ne haje za Kainovu; da Simonu dodeli Alberu ili Anriju. Zato je ta uloga najveća u temi suparništva (suprotstavljanje dveju sličnih težnji koje žele isto, nepodeljivo dobro). Ako samo i za nekoliko trenutaka zadržava dodeljivanje željenog dobra, ona deluje kao kočnica, gotovo kao prepreka; ona je tada, ako ne u dosluhu sa preprekom, a ono bar u skladu sa njom.

Naravno, kao i sve ostale sile, arbitar može da ostane atmosferski ili makrokosmički. Često čisti slučaj, sudbina, fatalnost, neki događaj, Bog ili bogovi odlučuju da li će strast dobiti ono što želi. Ali ako se lično pojavljuje u mikrokosmosu, onda je to još jedna velika dramaturška sila. Ponekad treba uzeti, a ne primiti predmet koji je sam po sebi ravnodušan. Snažna ličnost želi, dodeljuje i prima: ona sama sebi dodeljuje dobro koje i drugi želi. Prisetimo se najzad da je reč o situacijama, a ne o osnovnim i nepromenljivim datama jedne tragedije, i da su različiti i promenljivi oblici te tako važne funkcije okreti kaleidoskopskog točka iz kojih se rađa niz situacija u jednom istom pozorišnom svetu. Videti uzastopno više lica kako upravljaju situacijom (na primer, u V činu proganjani postaje arbitar, lep revanš) je dobar način da se situacija obnovi. Kada budemo detaljno proučavali različite rasporede dramskih sila, moraćemo još da naglasimo važnost $\sigma \triangle$ u odnosu Protivnik-Arbitar. Siže ili motiv: »morati moliti svog suparnika«, ako smo usvojili tačku gledanja \mathfrak{J} ; »suditi svom neprijatelju«, ako stvari posmatramo s tačke gledišta σ (slučaj Avgusta u *Kini*).

(

Mesec ili *Ogledalo Sile*
(Pomoćnik)

Ostaje nam još uloga ko-zainteresovanog, saučesnika ili spasioca koji deluje u istom pravcu kao jedna od već postavjenih dramskih sila i ovu pojačava. Možemo je nazvati (((jer to je Satelit u pravom smislu reči; a i zvezdano Ogledalo). Ali treba

još tačno utvrditi čiji je on saučesnik, odnosno pomoćnik. On zapravo može biti saučesnik svih lica. Zato ga, zavisno od slučaja, nazovimo ((℔)) ako je dinamički paralelan sa ℔, ((♁)) ako je dinamički paralelan sa ♁, itd.

Mogli bismo, naravno, naći zajedno svih pet vidova ((, odnosno pojačanje svake od već zabeleženih funkcija. U tom slučaju mikrokosmos bi imao deset lica koja bi bila: ℔, ♂, ⊙, ⊖, ♁, ((℔), ((♁), ((⊙), ((⊖) i ((♁)! Možemo takođe imati ℔ ((♁), ♂ ((⊖) itd.; u tom slučaju bi deset funkcija bilo raspoređeno između pet lica. Ali, ne zaboravimo da će naša drama biti snažnija i zgusnutija ako se zbiva između jednog malog broja junaka, odnosno ako uspostavlja samo jedan broj lako shvatljivih odnosa.

Uzmimo neki zaplet, izmišljen iz zadovoljstva i sa ironijom, koji bi počivao na najvećem mogućem broju tajnih veza saučesništva i odnosa zasnovanih na koristoljublju: Stenio, plemić sumnjivog porekla, Rozalindin ljubavnik, trudi se da ne dovede do pada ministra Arigija čiju patriotsku akciju podržava; Rozalinda, mlada devojka bez roditelja koju Stenio voli, rešena je potajno da spase svoga brata Oktavija koji je u zatvoru; Rodolf, vođa razbojnika i Stenijev suparnik, potajno se interesuje za ovoga jer zna da mu je on brat. Oktavije, Rozalindin brat, mladi razvratnik, zatvoren je zbog neke sitnice, ali je inače tajni Rodolfov saučesnik u ranije počinjenom zločinu; i najzad Arigi, ministar, Oktavijev sudija i Rozalindin tutor, potajno rešen da pomogne Rozalindi jer joj duguje nadoknadu za štetu pričinjenu njenom ocu koga je nepravedno osudio. Da li je uopšte potrebno reći da smo u pravoj zbrci i da toj komplikovanoj mreži samim tim nedostaje ne samo jasnoće već i dramske snage?

Umetnički, nema sumnje da udvajanje određene dramske funkcije, ali samo jedne, predstavlja moćno sredstvo koje upotpunjuje arhitekturu situacije, ostvaruje njenu cikličnost; ali ono može samo da oslabi ako se situacija komplikuje, odnosno ako se to udvajanje preterano umnožava.²⁸

²⁸ Ljubitelji uporedne estetike pomisliće ovde na strukturu muzičkog akorda. Znamo da je u harmoniji udvajanje harmonijske funkcije (na primer, udvajanje tonike u savršenom akordu) važno sredstvo ravnoteže i obogaćenja koje ima svoja

Tako se u jednoj čistoj dramaturgiji, funkcija C javlja kao jedna specifična i jedinstvena pozorišna sila, koja može da dobije jedan od oblika (℔), (♁), (⊖), itd. A ako se ona ponekad javi u dva od tih oblika, to je jedno obogaćenje koje je, kao što smo već videli (na primer, umnožavanje suparnika ili prepreka), ne menja bitnu dramaturšku datu. Ali postoje drugi estetski razlozi zbog kojih se treba bojati tog umnožavanja udvojenja funkcije saučesništva ili pomoći.

Imamo dva sučeljena protivnika, ℔ i ♁, privremenu ravnotežu, duel. Ko će pobediti? Ko će postići željeni cilj?

Ako sad, pored svakog borca, postavimo, kao na nekoj grčkoj vazi, nekog boga koji se bori za njega, ravnoteža ostaje. Aritmetičko uvećanje date ne menja situaciju. Ali, ako samo jedan od dvojice boraca dobije pomoć, reč je o čisto dinamičkoj činjenici, jer se dinamika sistema menja.²⁹ U svom najpatetičnijem obliku, pojava ili otvorena izjava pomoćne sile, do tada odsutne ili tajne, to je tema Spasioca koji se iznenada pojavljuje. Tema je česta u melodrami, ali je prisutna i u drami i u tragediji.³⁰

stroga pravila. Oni koji bi tražili dublju estetičku analizu te arhitektonske funkcije udvajanja naći će je u našoj *Instauration philosophique*, poglavlje IV (arhitektonska proučavanja), str. 238 i sledeće. Međutim, da li je potrebno reći da mi ovde ne primenjujemo *a priori* muzičku analogiju niti opštu arhitektoniku na dramske oblike, već da nas na to navodi samo proučavanje *in vivo*, komad po komad (ovo nije igra reči), dramske situacije.

²⁹ Ne zaboravimo da taj satelit ili ogledalo neke sile, taj Pomoćnik, ko-zainteresovani, ukratko ((, nije ni u kom slučaju samo *poverenik* klasičnog pozorišta, scenski koristan ali dramaturški beznačajan (neka vrsta nevidljivog tehničkog lica, *kuromanga* iz japanskog pozorišta). Uloga ((je, naprotiv, uloga aktivnog lica čija je pomoć ponekad presudna. Matan nije Atalijin *poverenik*: on je njena ukleta duša, on je jedno od glavnih lica. Ne zaboravimo, najzad, da je on često »kozainteresovani« jednog od lica iz sasvim različitih pobuda (na primer, ambiciozni političar uči poroku prestolonaslednika da bi kasnije postao njegov ministar; ili, ako se poistovećuje sa arbitrom, on je iz ličnog interesa u sukobu sa jednom od strana).

³⁰ Čudno je da Ž. Polti, za koga je Spasilac druga po redu dramska situacija (on brka situaciju i konkretnu temu radnje) smatra da je ona zanemarena od dramatičara. Sa svoje strane, ništa slično nisam video. On navodi primer koji nije uzet iz pozorišta, rasplet *Plavobradog*, i kaže: »srodstvo se upliće kao najnormalniji uslov, braća brane sestru, i pojačava patetiku na najjednostavniji, ali od dramatičara zaboravljen način.« Naprotiv, oni su se njime često koristili. *Pustolovka* je upravo građena na srodstvu: Selija neće da se uda za Oktavija, svog rođaka, koga inače voli. Pustolovka koja se uvukla u porodicu i treba da se uda za

Evo, najzad, jedne poslednje važne napomene: između određene sile i njenog pomoćnika, recimo između ♀ i ((♀)) može da postoji, ne kažem *neizvesnost* u pogledu raspodele uloga (svaka neizvesnost je teška greška u dramskoj umetnosti) već, promenom situacije (činjenica umetnički važna), *zamena mesta*. Najbolji primer za to nalazimo u *Magbetu*, drami ambicije. Magbet je lavovska sila u njenom najčistijem obliku: *I have no spur — To prick the sides of my intent, but only — Vaulting ambition... dok je Ledi Magbet njegova saučesnica, njegov pomoćnik*. Ali u odsudnom trenutku, kada treba isplanirati kraljevo ubistvo, kada se Magbet koleba, i kasnije ostavlja započeti posao nedovršenim, Ledi Magbet, »duša jaka u zločinu«, kako to kaže Bodler, odjednom postaje ne samo junakinja, već prava lavovska sila: manje iz ambicije a više iz ljubavi prema mužu i gorde privrženosti njegovim odlukama (*had I so sworn as you have done to this!*). Od tog trenutka, pa tokom celog drugog čina, Ledi Magbet je ♀, a Magbet njen mesečev odblesak sve dok Magbet opet ne preuzme tematsku silu (u sledećim ubistvima), a Ledi Magbet opet postane samo saučesnik. Ona ne može da podnese težinu tog saučesništva kada je radnja više ne nosi.

A ovo nas dovodi do sledećeg pitanja: da li su sve pobro-

Selijinog oca, predstavlja prepreku. Ali spasilac se pojavljuje u liku starijeg brata, Fabrisa. On se ne pojavljuje tek u raspletu, već pri kraju prvog čina, i čitav komad će se sastojati u njegovoj borbi protiv prepreke, protiv Pustolovke, uz uspone i padove, sve do krajnjeg trijumfa; ali nama se izričito kaže da je ljubav mladog para bitna i da se Spasilac isključivo pojavio da bi intervenisao u njegovu korist. — Pošto ponovo srećemo tu oprugu bratske ljubavi, napomenimo da je ona izuzetno važna za pozorište E. Ožjea. Već smo naveli primer *Dijane*. Treba videti i *Zarazu*, gde imamo dva bratska para (Andrea i Alinu i Lisjena i Anetu, sporedne ličnosti), i gde je dominantna tema više puta izričito pomenuta (u II činu, X sceni »brat uvek čuva svoju sestru«), i *Bestidnike*. Međutim, bratska ljubav je potpuno odsutna u pozorištu A. Dime. Postoji ipak sestra onog nepodnošljivog ljubavnika *Dame s kamelijama*. Žrtvovanje Dame, koje treba da omogući udaju te sestre, uspostavlja jednu važnu situaciju; ali sama sestra ostaje izvan scenskog mikrokosmosa. Začudo Mise, koji je u životu znao za zaštitničku ljubav brata, u pozorištu se koristio samo suparništvom dveju sestara (*O čemu sanjaju devojke*). U tome možemo videti podatak o njegovoj psihologiji. Međutim, u *Lorencaču*, uloga Katarine, koja je inače Lorencova tetka, gotovo je sestrinska. Tema bratske zaštite u savremenoj policijskoj drami: *Proces Meri Dagan* Bajara Vejca (francuska adaptacija: A. Tores i A. Karbučo); a u sentimentalnom žanru A. Birabo. Vratimo se na ovog poslednjeg kada bude reč o uznemirujućim nijansama (*ba-cillus Freudi*), vidi poglavlje IV.

jane dramske funkcije jednako pogodne da budu udvojene u vidu ((?))

Izvesno je da su dve funkcije ♀ i ♂ — prvi dinamički podsticaj i njegov protivnik (oni su u neku ruku tonika i dominantna akorda) za to najpogodnije. A dramska se situacija, kao što smo videli, sasvim prirodno zaoštava samim tim što jedna od dve sile ima pomoćnika, saučesnika ili spasioca. Druge funkcije su za to manje pogodne. Međutim, i za njih nalazimo primere u poznatim delima.

U *Fedri*, na primer, Enona gura Pasifainu kćer u istom pravcu u kome je nosi njena strast, odnosno osnovna dramska težnja. Fedra je ♀ a Enona ((♀)). U *Ataliji*, gde Joad, ♀, želi za Joasa, ♂, krunu, Matan, koji gura Ataliju, ♂, u pravcu njene ubilačke težnje, pomoćnik je protivničke strane: ((♂)). Ali u *Bereniki*, gde je kraljica Judeje Sunce, ☉ (dobro koje želi Tit), dobri Antioh, koji voli kraljicu toliko nesebičnom ljubavlju da se čak ustručava da joj saopšti da se njegov suparnik povukao (*»Ja da kažem divnoj Bereniki da je napuštena? Ko je mogao da sluti, Kraljice da ćete to ikada čuti!«**) u stvari je njen dinamički pomoćnik i primer sunčevog udvojenja ((☉)) koje je najteže ostvariti. Kada ♂ (onaj za koga želimo dobro ili za koga strepimo od zla) nalazi oslonce, to je sasvim prirodno. Međutim, pošto će ti oslonci istovremeno biti udvostručenja Lava u njegovoj radnji u korist ♂, Mesec će biti (♀) pre nego (♂). Ali dovoljno je da ♀ sretne neko lice združeno situacijom sa ♂ ali na pasivan način, pa da mesečevo udvojenje postane važno; naročito ako, na primer, Protivnik pojačava Dobitnika; ako ♂ postaje ♂ ((♂)). U već navedenom primeru: *Da li će jesti?* Zineba je ubedila tiranina da će ovaj umreti istovremeno kad i Airolu. I kralj Mana koji je ♂, odnosno jedan opasan protivnik, progonitelj, postaje i protiv svoje volje solidaran sa Airolom, kome Zineba inače duguje zahvalnost. Ne sme da ga ubije jer se plaši da će i sam odmah umreti. I tako je on, mimo svoje volje, ♂ i ((♂)); i to je glavno sredstvo drame (sredstvo kojim se Igo mnogo i često

* *Berenika*, čin III, scena III, preveo Nikola Bertolino. Navedeno prema: Žan Rusin, *Berenika * Mitridat * Britanik*, Prosveta, Beograd, 1962. (Prim. prev.)

koristi.³¹ U drugom delu Šekspirovog *Henrija IV*, Falstafa od početka do kraja (otkako se prvi put pojavljuje pred Velikim Sudijom, pa sve do svog izgnanstva koje mu je novčano nadoknađeno) štiti njegova uloga druga iz bečarskih dana budućeg Henrija IV. Nemoguće je osuditi jednoga, a ne osuditi i drugoga; a kraljeva ljubav prema sinu primorava ga (a i Sudiju) da bude blag prema Falstafu. Falstaf je dakle udvostručenje ♂, odnosno princa prestolonaslednika, predmeta kraljeve brige.

Najgore je udvojenje arbitra ili dodelitelja dobra, jer je ta funkcija uglavnom dinamična tek u raspletu; a prethodno se javlja samo kao jedno zakočenje, kao statička ali privremena zabrana, čije je udvojenje dramski sasvim nepotrebno ili se poistovećuje sa udvojenjem prepreke. Ono je čisto samo u ulozi mudrog savetnika koji pomaže arbitru-dodelitelju, iz naklonosti prema njemu i želje da ga moralno podrži, da mu pomogne da stekne ili očuva reputaciju pravедnika, a ne zato što bi njegovi interesi bili vezani za jednu od dveju strana između kojih treba odlučiti. Sen Karla Velikog igra tu ulogu u *Ermaniju*, ali iako pripada svetlu dela (gde je uostalom samo epizodna) ona nije dramaturški prisutna (duh se ne pojavljuje, vidi se samo grob). U istinitom slučaju smrti vojvode od Angena, svi oni koji su kod Napoleona posredovali u korist princa samo da bi cara sprečili da ne pogreši i ne okalja se krvlju, podelili su tu ulogu. I u pozorištu je tema bezuspešnog posredovanja u korist nevinog dosta česta, ali je uglavnom epizodna. U *Britaniku* postoji jedno zanimljivo rešenje. Neron je istovremeno ♂ ⊂, to jest i Britanikov neprijatelj i arbitar situacije. Međutim, Narcis je njegovo udvojenje u funkciji ♂, a Bir u funkciji ⊂. Imamo udvojenje (⊂, (Narcis)=(♂) i (♂, (Bir)=(⊂). Ta činjenica je dinamički veoma važna pošto koči, dogod je to moguće, Neronovu zlo-

³¹ Slučaj ovakvog kozainteresovanog mimo svoje volje (već smo videli zainteresovanog mimo svoje volje) nije redak, ali često dobija komičnu boju, jer je na taj način dinamički neutralizovan, sveden na moralnu nemoć. Bezbroj sličnih primera nalazimo u romanu. U *Kventinu Dervardu*, Galeoti na sličan način ubeđuje Luja XI da ovaj ne može da ga ubije a da i sam brzo ne umre. To je verovatno Igoov izvor (Igo je često pozajmljivao od V. Skota) kada je reč o ovom pozorišnom triku.

činačku prirodu; i veoma čista, pošto Bir tako postupa ne iz simpatije prema Britaniku, već iz brige za Neronovu veličinu.

*Cezar nam veruje, al' to ne pomaže
Ako svaki savet naš mu ne podiže
Slavu...**

Tako se dakle sve dramske funkcije mogu udvojiti, sva lica koja ih otelovljuju mogu da nađu u scenskom svetu nekog dinamičnog pomoćnika. Ali dobro je da samo jedna od njih, dve najviše, budu udvojene.

*
* *
*

Prekinućemo ovde nabrojanje velikih dramskih funkcija. Smatramo da je broj specifičnih i korelativnih dramaturških sila tako potpun. U najgušćim delima, u kojima ima mnogo glavnih junaka (ne računajući poverenike ili saučesnike), odnosno gde ih ima više od šest, prekobrojne uloge uvek mogu da budu svedene na udvajanje velikih funkcija, bar u važnim situacijama.³²

Da li se taj broj od šest funkcija koje smo nabrojali može umetnički pravdati?³³ Poduhvat je možda nekoristan, ali je ostvarljiv. Jasno je da se jedna dobra dramska situacija uvek gradi na osovini velikog dinamičkog antagonizma ♂, ♂; da

* *Britanik*, čin I, scena II, preveo: Nikola Bertolino. Navedeno prema: Žan Rasin, *Berenika * Mitridat * Britanik*, Prosveta, Beograd, 1962. (Prim. prev.)

³² Ne treba zaboraviti da se situacije menjaju i da zbog toga šest funkcija mogu da imaju različita otelovljenja, da iz senke, iz dramaturške atonije, redom izvlače razna lica jednog bogatijeg scenskog sveta.

³³ Savesno smo odoleli želji da pronađemo sedam velikih dramaturških funkcija, kao što ima sedam nota u skali ili sedam boja u prizmi. I doista ne treba otvarati lažne prozore iz takvih pobuda. U suštini, dramaturška skala sa svojih šest funkcija čini nam se izrazito pentafonična (pet osnovnih nota i jedno udvojenje *ad libitum*).

Ali, pošto bude razmislio, čitalac će možda pronaći da smo ispustili neku originalnu i važnu dramaturšku funkciju. U tom slučaju (bili bismo zahvalni da nas neko dopuni ili ispravi) ljubitelji broja 7 dobili bi zadovoljenje. Ali mi nismo uočili, u komadima koje smo dosad ispitali, druge važne funkcije osim ovih koje smo pobrojali.

uloga arbitra ili dodelitelja, \triangle , na njoj određuje neku vrstu središnje linije, dok dve funkcije \ominus i \odot dopunjuju na neki način taj četvrtasti oblik, održavajući ravnotežu s desne i leve strane osovine; i najzad da dinamičko udvajanje jedne od tih funkcija narušava simetriju celine, da je iskrivljuje i omogućava joj bekstvo ka nekom privremenom ili definitivnom izlazu, sprečavajući na taj način zakočenje sistema, ili njegovu prebrzo usmerenje ka rezultatni raspleta; da ono u svakom slučaju oživljava taj sistem izvesnim unutrašnjim kruženjem sila, korisnim da bi se održao život i kretanje bez kojih bi dramska situacija mogla da zaustavi radnju (kao što su Mikelandelove atlete na neki način nemoćne u svojoj prenapregnutoj snazi, u svom tetanusnom i titanskom mišićnom antagonizmu. Dodajmo još da često i važno otelovljenje više funkcija u istom licu predstavlja maksimum takve jedne složenosti sila; da konkretna scenska situacija sabija te sile u jednostavniju igru lica. To je dovoljno da shvatimo da se taj maksimum ne može prevazići a da to ne bude na štetu umetnosti, i da on zapravo proističe iz najtemeljnije moguće analize tih sila.

Ali ne zaboravimo da *pravo opravdanje* tih šest funkcija nalazimo u posmatranju pozorišnih činjenica. Što se tiče nekog dubljeg opravdanja, izvučenog iz života i filozofskog po mogućstvu, sada nije trenutak da o njemu razmišljamo (naći ćemo ga u V poglavlju). Dovoljno nam je što smo empirijski došli do tih osnovnih sila i što smo ih pobrojali.

*
* *
*

Pošto smo ovo utvrdili, preostaje nam još samo da ispita-
mo različite kombinacije koje ove sile mogu da stvaraju, grupišu-
ći se na različite načine, spajajući se dve po dve (ili tri po tri)
u jednom licu. Međutim, može se postaviti još jedno pitanje.
Da li je moguće, i da li je to normalna i česta pojava, da u kon-
kretnoj pozorišnoj dati nađemo *na okupu* svih šest sila ili funkcija
i da one budu analitički potpuno *izdvojive*; ukratko, da svaka
od njih vlada jednim jasno izdvojenim i posebnim licem?

Primere za to ćemo lako naći. Jedan komad koji smo već više puta pomenuli u ovom poglavlju posebno se ističe u tom pogledu i on će nam pružiti potrebne primere. Reč je o Kornejevom *Nikomedu*. Ispitajmo njegovu celokupnu dramaturšku arhitekturu: biće to zanimljiva provera naših prethodnih tvrdnji.

Kao prvu usmerenu silu uzećemo Arsinojinu strast. Ona je ta koja nosi znak Lava (♌). Ona želi, ne za sebe, već za svoga sina Atala, koji je dakle potpisan znakom Zvezde Primaoca (♁), presto Bitinije i naklonost Rima. Jedina Atalova funkcija je da bude predmet Arsinojine ljubavi i mogući dobitnik dobra koje ona strasno želi za njega. I zato njemu izrazito nedostaje dinamizam (do te mere da nas on sam po sebi i ne zanima) sem u raspletu kada rešava spor odbijajući da zameni Nikomeda. On je onaj dobitnik mimo svoje volje o kome smo govorili.³⁴ Nikomed je velika prepreka Arsinojinoj ambiciji. On je u svakom pogledu pod znakom Suprotstavljanja (♁). I on tako i deluje, osim u raspletu kada umesto Atala dobija Vrhunsko pozorišno dobro (donekle umanjeno, jer se Rim prema njemu odnosi sa izvesnom neutralnošću koja je ipak jedno pozitivno dobro; poštovanje koje Flaminije na kraju ukazuje Nikomedu gotovo da je ravno željenoj naklonosti). Prusije, koji na kraju mora da imenuje svog naslednika, jeste dodelitelj-arbitar, i stavljen je iz više razloga, mada sa izvesnom ironijom, pod znak Vage, ♎ . On ima samo tu ulogu; a i ona mu je delimično umanjena jer on ne uživa neposrednu naklonost Rima (tog važnog elementa vrhunskog pozorišnog dobra); tako da mu jedino preostaje da izbegava njegovu nemilost (*Samo me nemojte sa Republikom posvadati!*) ili da od bogova traži: *Kao vrhunac sreće prijateljstvo Rimljana* (lep primer kolaboracioniste). Otuda blag ali ipak jasno komičan ton koji prati tog stidljivog i nedostojanstvenog vladara koji se, pritešnjen suprotstavljenim silama, trudi da

³⁴ On je naravno i Nikomedov suparnik, kako u njegovoj trci za presto tako i u njegovoj težnji da zadobije Laodikinu ljubav. Ali treba primetiti da on nikad nije opasan suparnik; on igra gotovo komičnu ulogu nametljivca svaki put kada prekida ljubavne duete Nikomeda i Laodike, da bi se sâm revnosno udvarao Laodiki. Zato bismo se potpuno ogrešili o dramaturški smisao (kao što ćemo to podrobnije pokazati) kada bismo suparništvo Nikomeda i Atala (Nikomed ♁ ; Atal ♁) uzeli kao osovinu i temelj situacije.

svoju ulogu i odgovornost arbitra odigra na najbezbolniji način i da je, koliko je to moguće, odloži. Najzad, Flaminije igra ulogu Predstavnik Dobra. Stavljene pod znak Sunca, ☉, on je tumač Rima, on izražava njegovu milost i nemilost i, na kraju, pristanak na redosled prestolonasleđa. Zato on u sebi nosi svu usmeravajuću silu ☉; ali nikad ili gotovo nikad ne odstupa od datih mu uputstava i nikad ne izlazi iz svoje uloge, čak i kada ima razloga da se oseti lično uvređenim. On je, pre svega, ambasador (konkretno i dramaturški); i uprkos razlozima zbog kojih ne trpi Nikomeda i daje prednost Atalu, on se »ne usuđuje da ovome obeća« oslonac i milost kojima jedino Senat raspolaže. I napokon, dinamički pomoćnik druge jedne funkcije — Mesečev znak — pripada Laodiki, Kraljici Jermenije, zaljubljenom u Nikomeda. Ona je Marsovo ogledalo, ((♂)), pošto je Mars Nikomedov znak. Iz potajne naklonosti prema Nikomedu, ona mu daje korisna obaveštenja (čin I, scena I; i čin III, scena IV) dok se prema Atalu ophodi kao da je od kamena. Iako je dinamički dosta slaba (ona se ne pojavljuje u čitavom IV činu), sem u poslednjem činu, kada joj za trenutak pripada prolazna uloga arbitra, njena uloga jedinog oslonca usamljenog Nikomeda (i njegov otac ga voli ali odbija da se zbog njega kompromituje) ipak je važna u arhitekturi drame. Svi su oni lica drame (Arasp, kapetan straže i Kleona, Arsinojina družbenica samo su sporedna lica). U tom tako tipičnom komadu imamo dakle svih šest dramaturških funkcija prisutnih i analitički razdvojenih.

Ali taj nam komad pokazuje još nešto. Potpuno razdvajanje funkcija jeste i njegova snaga (svaka sila se ispoljava u potpuno čistom vidu, u skladu sa svojom suštinskom prirodom, u jednoj dobro zamišljenoj arhitektonici), ali i njegova slabost (svaka funkcija oživljava jedno dinamički jednostavno lice, karakterološki sasvim primereno svojoj ulozi; i zato se situacija ne menja i ne može da se menja). Nema preokreta, patetičnih obrta, već samo sporo razvijanje jedne iste situacije u kojoj jedna jedina usmeravajuća sila, na izgled slaba, ali postojana (»čvrstina snažnih ličnosti«, kako to Kornej, potpuno svestan te činjenice, kaže u svojoj analizi komada) postepeno menja ravnotežu sila sve

dok se ta jedinstvena situacija, u početku nepovoljna za junaka, ne razbije i ne preokrene u njegov krajnji trijumf.

*
* *

Imamo li sada sve elemente, sve bitne činioce situacija?

Ponovimo: imamo, i u krajnjoj liniji to nije mnogo, šest osnovnih i karakterističnih funkcija, šest odvojenih data:

☉: usmerena tematska Sila;

☉: Predstavnik željenog dobra, usmeravajuće Vrednosti;

♂: mogući Dobitnik tog dobra (onoga u čiju korist radi ☉);

♂: Protivnik;

☾: Arbitar koji dodeljuje dobro;

☾: Pomoćnik, udvojenje jedne od prethodnih sila (određuje se od slučaja do slučaja).

Bojim se da čitaocu ovakav spisak može izgledati suviše uopšten, apstraktan, teorijski, ili ogoljen. Međutim, ako razmisli, uvideće siguran sam, da uopšte nije tako. Pre svega ove date proizlaze iz sasvim konkretnog posmatranja dramske činjenice. Ne zaboravimo, zatim, da mi upravo i tražimo nešto sasvim nematerijalno i duhovno: čiste sile, smerove napetosti. A ove opet nisu apstraktnije od četiri strane sveta, sa zenitom i Nadirom, kada se nalazimo na nekom terenu sa kompasom u ruci; ili, ako je reč o atomu (stvarnoj i uskovitlanoj stvari) od strahovitih sila koje se razvijaju između elektrona, protona, neutrona itd. Ako nam to izolovanje čistih sila i izrazito generički karakter onoga što tako dobijamo donekle i smeta treba se priseliti mnoštva raznovrsnih tema ili konkretnih sižea u kojima se te sile ispoljavaju pa shvatiti da je tkivo koje napajaju ti životni tokovi i te kako živo. Uzmimo nekoliko primera nasumice, provere radi. Već smo govorili o temi ljubavnog suparništva: ljubavnici, ta ogoljena i ustreptala srca, odmah prenose takva strujanja. »Ko god je voleo, bar jednom u životu« (kako se to kaže), zna iz sopstvenog živog iskustva kakva je ta transcendentna i nadlična sila koja prolazi kroz ljudsko biće i okreće ga ka drugom ljudskom biću sa gotovo iscrpljujućom upornošću i silinom, pretvarajući

odmah u prepreku, u neprijatelja svakog ko prolazi njenom putanjom, a mogao bi da k sebi okrene »zbunjujuću zvezdu«. Ali, čak i stvarno apstraktne tematske date (metafizičke ili filozofske, na primer) postaju žive i potresne kada kroz njih prolaze te struje koje činjenicama daju dramatičan vid. Ispitajmo ovu egzistencijalističku datu: jedno ljudsko biće hoće da osvoji svoje pravo Ja, metafizičku slobodu. Setite se, kada je o tome reč, Ibsenove *Lutkine kuće*, Nore obuzete strasnom, žarkom i aktivnom potrebom da samu sebe osvoji, a ta potreba od nje stvara i silu koja želi i željeno dobro; i vidite koliko ta prepreka želji, nametnuta situacijom, postaje životna, konkretna i bolna za njenog mladog muža koji je voli. Shvatite još i šta za Noru konkretno i životno predstavlja činjenica što u sebi nosi stvarnu silu ljubavi koja od nje stvara saučesnika i pomoćnika voljenog muža, u njegovoj ulozi prepreke. I vidite da se upravo u tome — u toj igri srazmerno jednostavnih sila, iz koje nastaju situacije — sastoji čitav život drame. Ako više volite neku manje filozofsku — a više sablažnjivu — datu, setite se da sličnu situaciju, ali sa čisto seksualnom temom, nalazimo u *Zatočenicima*.

Zašto da se na tome i zadržavamo kada ćemo kasnije na široko pokazati u kojoj su meri te jednostavne sile pravi princip života, raznovrsnog i toplog? Uostalom, da se vratimo muzičkoj analogiji, ko bi se usudio da kaže da su harmonijske jedinice: tonika, subdominanta, dominantna, medijanta, vodica itd., samo apstraktni, apsurdno logicistički, neprihvatljivi pogledi kada ih uporedimo sa toplom jezom roga, sa nežnom ili herojskom čistotom flaute, strasnim žarom violine itd. Međutim, dok rog tako govori, dok se flauta tuži i dok violina peva, oni u stvari daju, prvi: subdominantu, drugi: dominantu, treći vodiču, i svaki će vam muzičar reći: akord sekunde, treći preokret sedmine dominante; a da umetnost zbog toga ne bude ni umanjena ni potcenjena. Za svakog muzičara to su osnovna i obavezna tehnička znanja koja ni u kom slučaju ne sprečavaju muziku da se »dušom neposredno obraća duši«, kako se to kaže.³⁵

³⁵ Ne želim da kažem ništa protiv glasova srca — ali ne verujem da, razlikujući u njima određene tonalne (ili atonalne) funkcije, hulim više nego da ih puštam da pevaju kroz mačije crevo istrugano konjskom dlakom posutom smo-

Zabeležimo zato te osnovne sile (kao prvo). Zabeležimo (kao drugo) da se one mogu kombinovati na mnogo načina, od kojih nam je jedan već dobro poznat: spoj dve (ili više) zvezda — često su u pitanju zvezde suprotne moći! — koje zajedno utiču na dramski horoskop određenog lica. Videli smo, na primer, Noru dugo razapetu između svoje dve zvezde: ♀ i ♀ (♂) (ona želi jedno dobro, ali ne može a da ne saučestvuje, iz ljubavi, upravo sa onim koji je prepreka njenoj želji); sve dok mesečev uticaj ne izbledi, ne nestane, sve dok, uspravna pod znakom ♄, ona najzad ne postane arbitar svoje sudbine i osvoji (pod sazveždem ♀ ♄) željeno dobro. Ali postoje i mnogi drugi spojevi ili određenja u kosmosu koja stvaraju drukčije varijacije. Međutim, još nije vreme da ih istražujemo. Zadovoljimo se time što ćemo utvrditi još jedno simbolično označavanje za tu vrstu činjenica. Obeležićemo takve situacije zvezdanim temama u kojima su neke zvezde spojene (one koje utiču na isto lice), a druge, odvojene crtom, označavaju potpise drugih lica. Na primer, u graničnom i tipičnom slučaju *Nikomeda* (razdvajanje svih moći):

♀ — ☉ — ☽ — ♂ — ♄ — ♀ (♂)

A za situacije uočene u Ibsenovom komadu (uzimajući u obzir samo dve glavne ličnosti koje su dovoljne za suštinu drame):

1) ♀ ☉ ♀ (♂) — ♂ ♄

2) ♀ ☉ ♄ — ♂

Kao što vidimo, nestanak mesečevog uticaja i premeštanje zvezde arbitra čini tu sudbinu dramatičnom.

(Molim te, prijatelju čitaocē, čak iako te sve ovo sablažnjava, da i dalje igraš igru i sačekaj njene rezultate pre nego što doneseš sud).

Da li je to dovoljno?

lom — kao što se to radi. S druge strane, ako bismo u našem poređenju sa muzikom otišli dalje nego što bi nam to dopustila stroga i sigurna pozitivnost, upadljiva je analogija dramske situacije sa disonantnim akordom, a naročito sa akordom septime, u kome je ♀ ključ, ♄ tercina, ☉ kvinta, a ♂ sedma disonanta (ili ako hoćete: ♀ do, ♄ mi, ☉ sol, ♂ bemol; ali promenite ta otelovljenja zavisno od tonaliteta). ♀ je bilo kakvo »udvojenje« a ☽ »anticipacija« razrešujućeg akorda. Postoji sasvim izvesna i pozitivna funkcionalna analogija, ali nju ne treba produbljivati.

Ostaje nam još da odlučimo o jednom trećem označavanju da bismo bar imali u rukama naš instrument: o važnom i osetljivom pitanju *tačke gledanja*.

*
* *

Vratimo se našem tako pogodnom primeru: *Nikomedu*. Jedna stvar je za trenutak mogla da iznenadi čitaoca.

Nikomed je očigledno junak komada. Mi smo, međutim, otkrili da se težnja iz koje se rađa situacija nalazi u Arsinojinoj ambiciji za koju je Nikomed samo prepreka. Da li to znači (što bi bilo neprihvatljivo) da smo kao glavno lice i nosioca čitavog komada uzeli Arsinoju koja, ma koliko aktivna u svojim spletkama, nije velika prva uloga niti dominantan karakter?

Daleko od toga. Ako je čitalac to i pomislio, zaboravio je ono što smo rekli o »tački gledanja«.

Nikomed »nepopustljivi« potpuno je određen u situaciji i u radnji svojom ulogom suprotstavljenog, prepreke, što u potpunosti izražava njegov zadatak.³⁶ Ostati nepromenjen (u životu kao i u vernosti) uprkos svim Arsinojinim spletkama i zamkama; sačuvati svoju vezu sa Laodikom, uprkos neprestanim Atalovim pokušajima; držati uvek nacionalnu čast uspravnu pred Flaminijem, uprkos kukavičluku Prusija, uvek spremnog na kolaboraciju, u tome se sastoji neprestani čin njegove »čvrstine«. I u tome je sva drama. Da nije sila koje na njega nasrću, ne bi bilo ni drame. On je taj koji se sukobljava sa silom \mathcal{Q} , u njenoj trci za svojim dobrom. On se samo suprotstavlja, poput štita ili bronзанog stuba; ali on je, u stvari, moralno središte tog sveta koji silni vetar potresa. Kornejeva genijalnost upravo se sastoji u tome što je obnovio situaciju koja bi inače sama po sebi bila banalna (i dovela do marionetske igre od koje smo već strahovali, kada svako lice ima samo jednu funkciju u okviru jedne sasvim obične teme: ambicija u potrazi za krunom); što ju je, rekoh, obnovio ne nekom melodramskom peripetijom, već neobičnim

³⁶ Flaminije mu to kaže doslovno: »Šta! uvek prepreka!« Čin II, scena IV.

izborom tačke gledanja. Umesto da nas zainteresuje za preduzimljivost strastvene težnje (kao što je to obično slučaj) i nju uzme kao ugao gledanja komada, on nas je zainteresovao za suprotstavljanje na koje nailazi ta težnja, zamolio nas da u mislima stanemo na stranu prepreke i da s njene tačke gledanja osetimo čitavu situaciju. Tema nije: Uspeti! Već: Sprečiti; Isprečiti se; Suprotstaviti se! I Kornej je imao pravo kada je, sa svojevrsnom mu nadmenošću, rekao da je, zahvaljujući tom pomeranju tačke gledanja, komad »napravljen na prilično izvanredan način«.³⁷

Imamo dakle ovde svedočanstvo o jednoj veoma važnoj stvari. Vidimo da čak i situacija koja je na izgled najmanje promenljiva: najprostije rečeno tipska situacija, potpuna u svojim funkcijama i analitički potpuno razrađena i razučena, još dopušta mnoge kombinacije i novine, zahvaljujući toj pomerljivosti tačke gledanja.

Utvrdimo sada još jedan znak za tako važnu činjenicu.

Treba li od nje napraviti posebnu funkciju? Pomišljali smo najpre na to. Mogli smo je obeležiti, kao i druge funkcije, astrološki (strelom Strelca...); i priključiti ostalim znacima horoskopa. Na taj način bismo dobili sedam »nota« skale, »sedam žica lire« dramske (vidi fusnotu na 83. stranici). Činjenice su nas, međutim, oslobodile uvažavanja jednog praznovernog stanovništva.

Uočili smo, naime, ispitujući pažljivo primere, da je taj znak uvek obeležavao neko lice koje je već nosilo druge sile i koje nikad nije moglo da bude izdvojeno. U najboljem slučaju, junak nosilac tačke gledanja, i koji bi bio samo to, odgovarao

³⁷ »Nežnost i strasti koje treba da budu duša tragedija, nemaju nikakvog udela u ovoj: veličina hrabrosti jedina tu vlada. Ovaj moj junak izlazi pomalo iz okvira tragedije jer ne pokušava da izazove sažaljenje preteranošću svoje nesreće; ali uspeh je pokazao da je čvrstina srčanih junaka, koja izaziva samo divljenje u duši gledaočevoj, ponekad isto toliko dopadljiva koliko i sažaljenje koje nam naša umetnost nalaže da izazovemo prikazivanjem njihovih nedaća. Ona ponekad i izazove sažaljenje, ali ne ide dotle da izmami suze. Ona se ograničava na to da gledaoce natera da se sažive sa interesima princa, tako da oni priželjkuju njegov uspeh... (U tome) vidim način za pročišćenje od strasti o kome Aristotel nije govorio.« Komentar je pomalo nejasan, ali pokazuje da je Kornej imao tačnu estetsku predstavu o onome što je radio.

bi onim *spikerima* iz komada sa tezom (*Prijatelj žena, Polusvet* itd.), koji uvek ostaju izvan radnje i koji ne ovaploćuju nikakav dinamički zamah, nikakav rad sile u prstenu dramskog mikrokosmosa (osim ako im se uzgredno i donekle proizvoljno ne dâ i neka druga funkcija, kako bi se uključili u radnju). Ovo nam je dovoljno da shvatimo da u određivanju tačke gledanja nije reč ni o kakvoj dramaturškoj sili, već o izvesnom *raspoređivanju* tih sila. Tačnije, reč je o ulaznim vratima kroz koja gledalac vidi u perspektivi unutrašnjost situacije.

Obeležićemo dakle tu činjenicu sasvim jednostavno, tako što ćemo zvezdani prsten, »stanje neba« situacije, srediti u toj perspektivi — to jest, jer to je i jedino važno i dovoljno za beleženje, upisujući prvo u horoskop junaka tačke gledanja. Raspored ostalih elemenata nije posebno značajan.

Tako ćemo u tipskoj situaciji *Nikomeda* definitivno zapisati (obeležavajući Protivnika kao nosioca tačke gledanja):

♂ — ♀ — ☉ — ☽ — ♁ — ♃ (♂).

Što se tiče *Lutkine kuće*, naša prva horoskopska tema ostaje nepromenjena:

1) ♀ ☉ ♃ (♂) — ♂ ♁

Jer Nora je uvek junakinja tačke gledanja, bar od onog trenutka kada je situacija jasno postavljena.

Ali druga data formula (formula raspleta) posebno je poučna: moramo da je raščlanimo na dve sukcesivne situacije. Kada se krajnja situacija ocrta, pošto saučesništva više nema, a zvezdana noć se pomerila, imamo:

2) ♀ ☉ ♁ — ♂

jer Nora ostaje glavna junakinja. Ali tada prisustvujemo jednom izuzetnom umetničkom postupku. U poslednjoj sceni nastaje patetična promena tačke gledanja: odlazak Nore viđen je, uglavnom, s tačke gledanja njenog muža, koji sa zaprepašćenjem i užasom prisustvuje katastrofi, i koji čak, na kraju, ostaje sam na sceni, dok Nora silazi niz stepenice, otvara vrata... Tu se on nada »velikom Čudu«... A čuje kako se vrata neumitno zatvaraju. Gotovo je. Od onog trenutka kada ta promena tačke gledanja počinje da se naslućuje — zahvaljujući izvesnim znacima koji nas primoravaju da posebno obratimo pažnju na muža, da pro-

življavamo ono što on doživljava, da, moralno govoreći, gledamo ono što će uslediti njegovim očima, imamo sledeću formulu:

3) ♂ — ♀ ☉ ♁

*
* *

Držimo sada u rukama sve elemente koji su nam potrebni da bismo prešli na proučavanje njihovih različitih kombinacija i izveli estetsko značenje iz njihovih morfoloških razlika.

Pre nego što u tu svrhu otvorimo novo poglavlje, hteo bih da ovo što sam već rekao dopunim sa nekoliko estetičkih napomena opštijeg karaktera.

Vratimo se na pitanje tačke gledanja: ne bih hteo da propustim da kažem da je njegovo estetsko uobličavanje važna arhitektonska činjenica čitave književne umetnosti. Ona se tiče romana isto koliko i pozorišta (toliko drugorazrednih pisaca i ne zna šta je to!). To je tajna velikana. Podsetimo još i na to da u romanu i nije bitno izgovoriti ono Ja (takvog lica može i da ne bude; a ako je prisutno, onda je to samo najgrublji, najvidljiviji način da se taj problem reši); tako ni u pozorištu nije bitno ko je — ako ga uopšte ima — »simpatično« lice (u najobičnijem smislu te reči; u smislu u kom se kaže: Taj i taj je vrlo simpatičan!)

On je simpatičan ne zato što mi gledaoci (ili autor) osećamo prema njemu izvesnu simpatiju, naklonost, što ga u tom pogledu izdvajamo, već zato što, hteli mi to ili ne hteli, njegovim očima — saosećajući sa njim, odnosno u povlašćenoj vezi sa njim — vidimo scenski svet, što u odnosu na njega vidimo situaciju; što u njega postavljamo — makar i sa odvratnošću — središte naše percepcije i našeg ocenjivanja. Simpatija postoji, ako baš hoćemo, ali u smislu jedne povlašćene veze, unutrašnjeg saživljavanja.

Tako u romanu čitava priča može da bude ispričana s tačke gledanja nekog podlog i izrazito »antipatičnog« lika: hteli mi to ili ne, tom se liku moramo uvući pod kožu i učestvovati (neodoljivo opčinjeni) koliko možemo. U Šerbulijevoj *Pustolovini*

Ladislava Bolskog, na primer, junak priče, koji govori u prvom licu, kukavica je i hvalisavac, tako da kada zaklopimo knjigu imamo nejasan i neprijatan utisak da smo i sami bili kukavice pošto smo proživljavali njegovu pustolovinu. Treba primetiti da su u tom pogledu sredstva kojima raspolaže romansijer mnogo jednostavnija i efikasnija od dramaturgovih. Romansijeru je, na primer, dovoljno da napiše roman u prvom licu; uočeno je naima (Ž. Renije, *Realistički roman u XVII veku*) da je nepoznati pisac *Lazarilja de Tormesa* napravio veliko otkriće dajući pikarskom romanu oblik fiktivne autobiografije, što upravo čini sočnost tog žanra. Suptilnije je (to je slučaj sa većinom romana; ali književne navike, poznati primeri, uobičajena tehnika čine taj postupak lakim) ispričati priču u trećem licu, ali tako da se, zahvaljujući umetničkim postupcima pričanja, saživimo sa likom koji je neka vrsta glavnog svedoka, sređivača tog sveta, bitna tačka poređenja — fenomenološko Ja.³⁸

Ali kojim sredstvima raspolaže pisac kada je pozorište u

³⁸ Postoji jedan oblik romana (uglavnom niže vrste, ali ne uvek, koji sadrži jasnu i veoma strogu tehniku) u kojem je pitanje tačke gledanja bitno i takoreći grubo istaknuto: to je detektivski roman. Intriga uvek podrazumeva veću ili manju tajnu koja se ili zgušnjava, ili se postepeno otkriva sve do konačnog razjašnjenja. Ali naravno tajna i razjašnjenje postoje samo u odnosu na određeno lice: zato u tom žanru tačka gledanja mora da bude ne samo veoma naglašena, već jedinstvena i nepromenjena u priči. To može da bude tačka gledanja detektiva, onoga koji vodi istragu (Inspektor Megre kod Simenona!), ili nekog njegovog obožavaoca koji prisustvuje ne razumevajući i shvata jedino ono što mu otkriva veliki čovek (Dipenov prijatelj kod Poa; Votson, prijatelj Šerloka Holmsa, kod Konana Dojla!), ili nekog »gosta«, itd. Svaki probirljivi i upućeniji ljubitelj te vrste književnosti duboko je sablažnjen kada nam autor prikazuje scenu koju junak tačke gledanja ne može da vidi, a ona donosi važna razjašnjenja tajne. U romanu koji nije detektivski, nailazimo na više elastičnosti, na alternacije i promene tačke gledanja. Ali scena *nikada* nije dobro napisana ako pisac nije znao čije je stanovište imao u vidu kada ju je pisao (čak iako nam on to ne kaže i zadovoljava se time da mi osetimo estetska dejstva tog načina gledanja). Ne mora uvek da bude reč o tački gledanja ljudskog bića. Pomislite na »tačku gledanja oblaka« iz *Zelene devojke* (autor nam ne kaže prenesite se u mislima u taj oblak; ali pošto je postavio oblak, on kaleidoskopski reda više scena zahvaljujući kojima mi nesvesno i potajno saosećamo sa oblakom, čije kretanje odlučuje o redosledu scena). Ili u jednom odlomku *Ljudi dobre volje*, na tačku gledanja ulice. Lice se šeta ulicom. Običaj je da se u takvom slučaju ulice opiše s tačke gledanja lica. Veoma neobičnim i veštīm obrtanjem, Žil Romen opisuje lice s tačke gledanja ulice (diskretno, kao da neće, naravno: to je najbolje što se može postići u tom pogledu).

pitanju, kada su na sceni sva lica jednako prisutna pred nama koji smo s druge strane rampe? Pošto se pitanje »prvog lica« (u gramatičkom smislu), naravno, uopšte ne postavlja, kako uspostaviti (snažno i da bi se udovoljilo jednom često bitnom zahtevu umetnosti građenja situacije) onu moralnu perspektivu, ono učestvovanje u mikrokosmosu kroz jednu povlašćenu tačku gledanja?

Uzmimo, kao prvi i lak primer, jednu dramu policijskog žanra: *Pismo* (Somerseta Moama). Videćemo da od samog početka junakinja ubica zna sve. Ali ona *mora da ostane* zagonetna; ona je dakle *silom prilika* (kao što je to govorio Pirandelo) uvek u trećem licu. Ali ono što čini da se drama kreće jeste način na koji se sva zbivanja postepeno otkrivaju i objašnjavaju njenom mužu. Ma koliko važna i zanimljiva bila junakinja, tačka gledanja je nužno i snažno stavljena u njenog muža — da nije tako, drame ne bi ni bilo. On je moralno, estetički, strukturalno stavljen u prvo lice. Mi moramo, milom ili silom, da njegovim očima vidimo svet dela. A način na koji se taj svet postepeno osvetljava vezan je za tu tačku gledanja, on je uspostavlja i zahteva. Upravo prikazivanje sveta s te tačke gledanja organizuje radnju i, samim tim, niz situacija, nezavisno od svake simpatije iz naklonosti.

A sada, pošto nam je taj čisto policijski primer pomogao da stvari shvatimo, uzmimo jedno od najvećih ostvarenja umetnosti: *Cara Edipa*. Ovdje više nije reč o zanimanju za zaplet, već o dramskoj i tragičnoj moći. Ali činjenice su iste iako su postavljene na neuporedivo višoj umetničkoj ravni. Čitava radnja se sastoji u načinu na koji se prošla i još zagonetna zbivanja otkrivaju jednom licu: Edipu. Radnja je vezana za tu tačku gledanja i nameće je. Postepene promene koje nastaju u njegovom poznavanju sveta dela (postepeno otkrivanje prošlosti) čine dramu. Edip je *po sili stvari*, moralno u prvom licu. Kažem moralno: jer, prirodno, ne postoji gramatički ekvivalent te činjenice. Ali umetnička *obrada* dela počiva na toj glavnoj nužnosti, koju je pesnik osetio i veličanstveno ostvario: etape Edipovog ispitivanja, njegova otkrića (i delimično, ali u drugom planu, Jokastina otkrića) određuju dramsko napredovanje: a mi, koji ne moramo da jasno uočavamo dramatičareve postupke, pa-

tetično osećamo njihova dejstva, posledice te znalačke tehničke obrade, tog ređanja situacija povezanih promenama koje nastaju u Edipovoj tački gledanja.³⁹

Vidimo da ovde čista simpatija iz milosrđa nije ništa (ko bi rekao da je Edip »simpatično lice« u toj priči?), već da je reč o dobrom izboru tačke gledanja u mikrokosmičkom prstenu.

Ponovimo još jednom da u pozorištu, kao i u romanu, lice koje predstavlja tačku gledanja može da bude i izrazito antipatično, ili bar takvo da naše saučestvovanje sa njim ne ide bez izvesnog straha, strepnje, teškog iskušenja. Primer: one drame u kojima je ambicija (traganje za krunom) organizatorska tematska sila, a naglasak tačke gledanja stavljen na njenog nosioca. Ovde milosrđe može da nam pomogne (Don Sančo u Kornejevom komadu je u svakom pogledu simpatično lice). Ali, ako ambiciozni junak, dinamički ključ drame, ima zločinačke ili odvratne crte, dovoljno je da nas organizacija dela primora da prihvatimo njegovu tačku gledanja, pa da, ne bez potajne strave, saučestvujemo sa njegovim zločinačkim namerama i pratimo ih delimično kao da su naša lična pustolovina: to je slučaj sa Magbetom.

Koja su glavna tehnička sredstva koja pomažu polarizaciji tačke gledanja? Nabrojaćemo ih nekoliko. Jedno je upotrebljeno u *Magbetu*: korišćenje svedoka. Znamo da u većem delu komada Ledi Magbet predstavlja lavovsku dramaturšku silu; a upravo smo videli da je tačka gledanja u *Magbetu* (ako ni zbog čega drugog a ono zato da bi se održala zagonetnost »tigrice«). Jedno od tehničkih sredstava koja određuju perspektivu gotovo je

³⁹ Ovo može biti potvrđeno sasvim suprotnim primerom pogrešnog izbora tačke gledanja. U svom *Edipu* (niko posle Sofokla nije sa uspehom preuzeo taj siže; imali smo već priliku da govorimo o Volterovom *Edipu*), Kornej je poverovao da je našao ingenioznu ideju: drugo lice (Tezej) najpre veruje da se nad njim nadnosi pretnja proročanstva, i da je on taj rođeni zločinac, tajni vinovnik zala koja se srućuju na grad. Kobna umetnička greška, koja ubija svu dramatičnost situacije. Tezejeva tačka gledanja odlučuje o perspektivi, i dok se fatalnost postepeno usredsređuje na Edipa, mi pre svega vidimo Tezejev osećaj olakšanja, njegovu postepeno oslobađanje od more. Na kraju nama je jasno da je Edipa zadesila grozna nesreća, ali saosećamo sa Tezejem koji bi (kao Fejdoova žena koja više skaćući po krevetu: susedima je umrla majka!) mogao veselo da uzvikne: sused je ubio oca!

grubo: Bankov duh, Magbetovo haluciniranje. Da li duh mora biti scenski prikazan? Ako mora, publika, koja ga vidi, vidi scenu Magbetovim očima: halucinacija je prisutna. Ako sedište na kome treba da sedi duh ostane prazno, gledalac, naprotiv, vidi stvari s tačke gledanja svedoka: s Lenoksove tačke gledanja: *Here is a place reserved, Sir*; s Rosove tačke gledanja: *What sights my Lord?* Ali scenska uputstva ne ostavljaju nas ni u kakvoj nedoumici: duh je tu, ovaploćen u jednom glumcu — za nas kao i za Magbeta koji ga jedini na sceni vidi. A u sceni somnambulizma, u kojoj Ledi Magbet mora da ostane u trećem licu (ili će svaki efekat biti uništen), scenu »pripremaju« dva svedoka (*Doctor of Physic* i *Waiting-gentlewoman*), ulazak mesečarke nam je prethodno najavljen, dva svedoka su stalno prisutna iako ih Ledi Magbet ne vidi, a njihov dijalog, koji ne prestaje ni za trenutak tokom čitave scene i secka monolog (*Lo you, here she comes!* — *Do you mark that?*), određuje sve to, pa i nas, terajući nas da sve gledamo iz njihove perspektive.

Vidimo da režija ovde može mnogo — da pojača i izoštri ono što tekst podrazumeva. I zato sam sklon da verujem da snažne efekte tačke gledanja nalazimo pre svega u delima pisaca-glumaca (ne ustručavamo se da Šekspiru pripisemo autorstvo dela koja nose njegovo ime uprkos kontroverzi kojoj na ovaj način prilazemo jedan estetički i moralni argument; takođe pripisujemo Molijeru, a ne Korneju, uprkos Pjeru Luju i Gospođici Frejzer, očinstvo Molijerovih dela). Smišljajući uglavnom svoja dela zajedno sa režijom, njihovi su izbori u tom pogledu jasni i snažni; oni unapred biraju tehnička sredstva kao ljudi koji *poznaju* svoj zanat ili ga *snažno osećaju*.

I zato nam Molijer nudi i velike tehničke primere. Najčudesniji je *Tartif* (taj komad je drama uprkos komičnim elementima). *Tartif* je bez ikakve sumnje veliki protagonista; ali i on je, po sili stvari, dat u trećem licu. U tome i jeste njegova zagonetnost. Potrebno je da se stalno dvoumimo da li da ga gledamo očima njegovih pristalica ili njegovih neprijatelja, očima Orgona, Dorine, gđe Pernel itd. Ali da ga nikad ne vidimo iznutra, već samo da ga gledamo kako se postepeno otkriva pred nama.

Način na koji to Molijer postiže, njegov tehnički postupak

dostojan je divljenja: on nam naprosto Tartifa ne prikazuje u dva prva čina. Tartif je tu, snažno prisutan u svetu dela, u makrokosmosu. Ali o njemu se samo govori sve do njegovog spektakularnog i odlaganog ulaska. Da je bio tu od samog početka, on bi se previše otkrio; mi bismo se možda, osećajući njegovu igru i spletke, za njega i zainteresovali (ne iz simpatije, već iz radoznalosti), videli njegovim očima ono što se zbiva. Molijerovo genijalno rešenje, umetničko i tehničko, tera nas da njegovu radnju gledamo otprilike onako kako je Šekspir hteo da gledamo Ledi Magbet u sceni somnambulizma.

Istini za volju, Molijer je, uprkos svom geniju i zanatu, jednom napravio tešku tehničku grešku u tom pogledu. Zbog nje je *Mizantrop* ostao oštećen tokom čitave svoje istorije, od svog nastanka pa do danas.

U *Mizantropu* tačka gledanja mora da bude stavljena u Filenta. To je, bez ikakve sumnje, i bila Molijerova zamisao. I on je svakako mislio da će nam u tome pomoći naklonost. Ali desilo se da naklonost deluje naopako. Zbog stvarne Molijerove umetničke greške, Filent, koji je trebalo da nam se dopadne i da nas dovede do toga da s njegove tačke gledanja sudimo Alkestu, ne uspeva da postane središte naše vizije, da je odredi. On nam se uopšte ne dopada, dok nam se čovek sa zelenim mašnama previše sviđa, čak i u svojoj jarosti, u svojim preterivanjima i greškama. Otuda izvesna nelagodnost koju su jasno osetili prvi gledaoci.

Uzmimo scenu sa sonetom. Ona je komična, ali mi znamo, zar ne, da je komično isto što i tragično, samo obrnuto. Filent »potpaljuje« Alkesta. Upućujući sve više preteranih komplikacija sasvim banalnom i osrednjem delu, on uživa u tome da Alkesta postepeno izvodi iz takta, sve do pesme: *Da li je kralj dao...* kada, iznerviran, Alkest postaje sasvim smešan — kao Arnolf koji sebi čuva »jednu stranu kose«. I tačno je da je scena smešna, istinski smešna, ako nam uspe da je osetimo s Filentove tačke gledanja. Pročitajte je ponovo u tom duhu, trudeći se da *budete* Filent i da zajedno sa njim »potpaljujete« Alkesta; iskreno ćete se zabavljati. Ali, za to vam je potreban napor. Piscu nije

pošlo za rukom da vam tu zabavu učini spontanom i nužnom. Zato se Žan-Žak i razbesneo.⁴⁰

Nastavljajući naše ispitivanje tehničkih sredstava, recimo

⁴⁰ Možda se Molijer i dvoumio (a u pozorištu, gde su potrebna jasna opredeljenja — bilo da je reč o snazi ili tananosti — svako piščevo dvoumljenje je pogubno). Možda mu se desilo nešto što se tako često dešava — čak i u romanu — piscima koji su uspeali da ostvare dobar komični lik. Oni se u njega zaljubljuju i na kraju prave od njega suviše simpatično lice, pripisuju mu i suviše lepe reči i stavove koji nam donekle smetaju jer smo navikli da takav lik ne uzimamo suviše ozbiljno. Vidite Don Kihota kod lopova ili Pikvika u zatvoru zbog dugova! To se isto desilo sa Bomarševim Figarom. Pogledajmo to malo bolje, zadovoljstva radi.

Figaro, uvek zanimljiv kao karakter (ali to je druga priča), dobija u trilogiji u kojoj se pojavljuje sve istaknutiju ulogu. Obični pomoćnik ili saučesnik Almagivina (Almagiva predstavlja tematsku silu) u *Berberinu*; on u *Ženidbi*, gde vodi radnju, postaje bitna sila (Kontov suparnik); njegova tačka gledanja u više situacija, a naročito pri kraju, jasno dominira; on čak izaziva i izvesnu naklonost publike (posebno kada se u toku komada osete pravi dramski tonovi, a naročito na kraju u monologu pod kestenovima: »zašto te stvari a ne druge«, itd.).

Ali Figaro nije uvek simpatičan; Kontesa je lice koje je Bomarše želeo da učini simpatičnim više od svih drugih. Heruvim je takođe simpatično lice — malo kao odblesak — tako da u izvesnim trenucima gotovo poželimo da u svojoj zabavi s njim Kontesa ode dalje (neki savremeni pisac ne bi se u tom pogledu ustručavao: vidi Heruvima u modernim komadima: *Zaslepljeno srce* L. Deskava; *Etjen Ž. Devala*, itd.). Sjajno psihološko svedočanstvo o tome nalazimo u *Grešnoj majci* u kojoj Bomarše nije odoleo da Heruvima, u međuvremenu, ne učini srećnim ljubavnikom. On se takođe potrudio da moralno uveliča Figarovo lice; upravo zbog tog fenomena naklonosti autora prema svom licu, o kojem smo govorili, Bomarše mora da ga postepeno rehabilituje posle prve devalorizacije. Postoji, osim toga, i jedna društvena revalorizacija koja je posledica političkih zbivanja između 1784. i 1792. Ali komad nije imao, niti je mogao imati, nikakvog uspeha, pre svega zato što je protivnik, izdajnik Bežears, nepotrebna i apsurdna figura iz melodrame, uostalom bleđa Tartifova kopija — a nedostaje mu i ono što je zahtevala opšta atmosfera komada: društveni značaj. Da je Bomarše bio u stanju da u tom liku zamisli i ostvari Društvenog Tartifa u stilu 1792, moguće je da bi *Grešna majka* bila veliko delo. Ako u Almagivi (što on doista i jeste u komadu) vidimo velikog plemića naklonjenog revolucionarnim idejama, ako u Figaru (što on doista i jeste) vidimo slugu koji je više od svog gospodara odan idejama starog režima (iako je sâm bio žrtva tog režima), šta nedostaje pa da komad u celini bude uspešan? Jednostavno to da Bežears igra dvostruku igru: da se svom dobročinitelju prikaže kao onaj koji zavija sa vukovima koji su napolju, a da ga u stvari izda bilo kom Klubu Jakobinaca (to je ono što nedostaje komadu: a to se upravo nametalo). Da li je Bomarše smeo to da uradi? Bio je već ostario, kažu. Ali bilo mu je tek šezdeset godina. Bio je, kažu takođe, »prevaziđen događajima«. Ali zaboga; on jednostavno nije imao karaktera. To ga je sprečilo da sledi prosti estetski zahtev situacije. Tako je jedna karakterna mana dovela do umetničke greške. Ipak *Grešna majka* ostaje zanimljiva drama, kada je dobro proučimo; ili bar zanimljiv dramski dokument.

da je zadatak »ekspozicije« da nas u prvim scenama drame uvede u svet dela pod željenim uglom. Vidite kako se u *Dečijem času* (Lilijan Helman u veštoj adaptaciji A. Bernhajma) posle prve scene — u kojoj je smešna tetka žrtva svojih đaka i obmane lažne naivke koja predstavlja silu čija mitomanija pokreće čitavu dramu — vraćamo ravnoteži i zdravoj pameti pojavom Karen, koja će biti junakinja i središte dramske tačke gledanja; to je dovoljno da naslutimo koji će ugao gledanja biti usvojen u komadu. To je zanatski veoma jednostavno, obično, ali veoma efikasno. Zadržimo se na značenju Prologa u Sarmanovoj *Kruni od kartona*. Sam po sebi, on je sasvim nepotreban (zbivanja koja on sadrži lako bi mogla biti ispričana i kasnije, ili sasvim izostavljena). Ali on je neophodan, jer nas primorava da usvojimo Prinčevu tačku gledanja. Uklonimo li ga, ta greška može biti kobna za čitavo delo: Princ, koji je postao Vilije (i uz to poprilično antipatičan zbog svog distanciranog pozerstva) neće se nametnuti (naprotiv) kao lice s čije tačke gledamo na radnju; rizik je veliki da mi dramu postavimo na kolosek, na pravac nekog od onih dobrih mladića ili dragih šaljivaca koji ga okružuju. Uporedite, najzad, Žiroduovog *Amfitriona 38* sa Molijerovim *Amfitrionom*. Već u prvoj sceni, Žirodu nas primorava (a to je baš i bilo najteže izvesti kao novinu) da prihvatimo Jupiterovu tačku gledanja. Kod Molijera tačka gledanja pripada Amfitrionu. I zato je komad komičan: pravi siže komada *mora* da bude ono što se dešava Amfitrionu koga Jupiterova prava obezvređuju. Prolog je tako napravljen da nikako ne možemo da prihvatimo Jupiterovu tačku gledanja: Merkur i Noć primoravaju nas da ga vidimo samo kao treće lice (rekli bismo iz profila) iako nam njegova namera mora biti izložena. I kada stigne Dvojniki (Amfitrionov groteskni dubler u dramaturškoj ulozi i njegov ko-zainteresovani po sličnosti doživljaja) zbivanja su nam izložena s tačke gledanja lica koja ih čine smešnim.

Dvojniki *ne zna* (ono što mi gledaoci znamo iz prologa) da je mesto zauzeto. I zato mi moramo da pratimo njegovu radnju (a kasnije, paralelno, i Amfitrionovu) kao vodiča situacije. Pretpostavite da je Molijer prvo doveo Amfitriona, mi bismo se dvoumili u pogledu tačke gledanja koja sve čini komičnim i možda bismo

se opredelili za muževljevu (on ne mora da bude sasvim antipatičan), jer na kraju krajeva njemu se ipak dešava nešto tragično... kad bismo u to mogli da verujemo.⁴¹

Vidimo kakvo je u suštini to lice kroz čija saznanja i senzibilitet svet dela biva u određenom trenutku uhvaćen i okarakterisan. Ono je fenomenološko Ja datog sveta; monada koja pretpostavlja konkretno prisustvo kosmosa; Svedok arhitektonski bitno vezan za delo u njegovom ispoljavanju — a gledaocu ne preostaje ništa drugo sem da saučestvuje sa tim predodređenim Svedokom (a nikako, kao što smo videli, da ga sâm određuje). Sva pozorišna umetnost sastoji se u tome da se pronade iz kog ugla gledanja je svet koga treba prikazati zanimljiviji, živopisniji, neobičniji, ustreptaliiji, bolji prenosilac sopstvenog značenja. A to znači — analogija je pogodna — raditi u moralnom pogledu ono što filmski reditelj radi u fizičkom sa svojom kamerom, tražeći najbolji ugao snimanja. Ali književnost je to radila na duhovnom planu mnogo pre nego što su se filmski reditelji tehnički susreli sa tim problemom (čiju estetsku univerzalnost oni uvek i ne shvataju).

I analogija sa muzikom je dobra kada je u pitanju kombinovanje varijacija određene situacije, što može da ima za posledicu različite tačke gledanja. Za onoga ko se malo razume u muziku, nema ničeg lepšeg od sledeće podudarnosti: svaki različiti položaj tačke gledanja u konstituisanoj grupi predstavlja »obrtanje« dramaturškog akorda — u smislu koji reč obrtanje ima u

⁴¹ U Gocijevom komadu *Kralj jelen*, imamo takođe priču o metamorfozi u kojoj jedno od lica prilazi ženi preobraženo, čudom, u njenog muža. Ali tačka gledanja je suprotna, i mada ne verujemo sasvim u priču, mi istinski i sentimentalno strahujemo od moguće zabune. I osećamo olakšanje (to je ono što pisac želi) kada tanana intuicija upozorava suprugu, kojoj preti opasnost, da strana duša obitava u voljenom telu. I Teofil Gotje je koristio istu fantastičnu temu u jednoj dosta vešto pravljenoj pripovesti, u kojoj usled izvesnog metafizičkog i hipnotijskog opita dolazi do zamene duša u telima ljubavnika i muža. Odmah ćete shvatiti važnost tačke gledanja ako uvidite koliko različite mogu da budu situacije čija je tema zamena: »Kad bih samo mogao da pridem voljenoj u obličju njenog muža!« (I u tome uspeti); ili: »Kakav užas! dok sam ja tu, nepokretan pod hipnozom ili u tom stranom telu, ili udaljen ratom, drugi je uzeo moje telo i približava se mojoj ženi u tom obličju!« Naravno, u ovoj drugoj situaciji teško može da se izbegne komični karakter; ali Goci je uspeo da ga izbegne, zahvaljujući dobroj raspodeli simpatije.

muzici, u harmoniji. Prvobitna funkcija ostaje uvek bas ključ; ali sve druge funkcije, u različitim položajima tog akorda, mogu da postanu stvarni bas (ako tako tumačimo protagonizam lica čiju tačku gledanja usvajamo).

*
* * *

Još nekoliko reči na kraju (gotovo čisto filozofskih, neka nam to bude oprosteno).

Reći ćete možda: a ljudska sloboda, šta se s njom zbiva u toj astrologiji?

Poznato nam je (i za to nije kriva naša teorija, to je činjenica) da umesto da nam čoveka pokaže slobodnog, dramska umetnost nam ga često prikazuje kao žrtvu fatalnosti, stavljenog silom u neminovne situacije, primoranog da se povinuje strašnoj spoljnoj i unutrašnjoj, kosmičkoj i psihičkoj logici.

Tačno je, međutim, da ona može — i to istim sredstvima — da istakne tu slobodu ili bar ličnu moć čoveka da sâm stvara sopstvenu sudbinu, umesto da je trpi; da zbac i odbije, ili da slobodno prihvati »zvezdani potpis« i njegove posledice.

Uzmimo samo jedan primer. Veliku dramatičnu središnu scenu iz *Nade* H. Bernštajna. Ljubomorna, izbeumljena, poluluda majka, koja sumanuto želi da za mladog Tjerija uda svoju ćerku Solanžu, a ne svoju drugu ćerku Katrin, žestoko napada ovu drugu i, u želji da je što više povredi, upućuje joj reči mržnje. Za to vreme, glava porodice, stidljivi, iscrpljeni, dobronamerni ali nemoćni Emil, ne igra svoju normalnu ulogu arbitra već se meša u razgovor na jedan zbrkan i neefikasan način, sve dok mladi Tjeri, koji se ne zadovoljava svojom funkcijom »dobitnika mimo svoje volje«, ne preuzme, sa nekoliko jednostavnih i odlučnih reči, funkciju arbitra i ne stavi Katrin pod svoju zaštitu. Od \ominus , da govorimo istim jezikom, on najednom postaje \sphericalangle i $\text{C}(\sigma)$, i to sopstvenom slobodnom i iznenadnom voljom. On preuzima, otima, otevljuje, biva osvetljen njom i uveličava tu napuštenu i obeščašćenu funkciju koju stari i slabi Emil nije u

stanju da obavlja. Ali funkcija je bila tu, prisutna i implicitna u situaciji, iako neostvarena i neoteložljiva.

Ipak, ne treba verovati da \sphericalangle (Arbitar) nužno, pa čak i na jedan povlašćen način predstavlja »slobodan izbor« u situaciji. On je u najboljem slučaju *kosmička mogućnost* slobodnog izbora. Zvezda arbitra ukazuje na jednu moć situacije koju lice kome ona pripada može biti i nesposobno da slobodno upotrebi; usled neke strasti ili ubedenja, nedostatka volje ili inteligencije, u njemu se stvara savršeni automatizam, kada je u pitanju pravac usmeravanja činjenica. Molba, preklinjanje (ili argumentovani pledoaje) naspram neumoljivog arbitra (»nema milosti!« kaže Crveni čovek) predstavlja jedan od najsnažnijih dramskih efekata. U *Dečijem času* Lilijan Helman, ima jedna dobra dramska scena u kojoj verenik jedne od dveju oklevetanih i odbačenih devojaka preklinje staru damu koja bi sve to mogla da popravi, da to učini. Ali on se suočava sa dušom potpuno zatvorenom za sve što bi mogao da kaže, sa puritankom koja mu suprotstavlja potpunu odbojnost, automatsko odbijanje da na bilo koji način prihvati argumente ili pledoaje u korist osobe koja »živi u grehu«. — Zanimljivo je da Ž. Polti, za koga je »Moliti« prva od tobožnjih situacija, za ovu kaže da uvek pretpostavlja jednog molitelja i jednu neodlučnu Silu. — A svi slučajevi u kojima ova Sila nije neodlučna za njega predstavljaju temu Proganjanja. — Ništa, po mom mišljenju, ne pokazuje bolje grešku na kojoj počiva čitava njegova teorija. U svim sličnim slučajevima (a njih je mnogo) *situacija* je ta koja je *neodlučna*; i ako *osoba* koja ima *moć* da je usmeri ovako ili onako *nije* i sama neodlučna, ako je postojano i nepokolebljivo neprobojna, zatvorena ili ukočena za sve napore (i to bez ikakve ideje »proganjanja«) reč je o prvo-razrednom dramskom efektu (koji čak ima i izrazito tragičnu boju). Videli smo da je »Arbitar mimo svoje volje« važna činjenica. »Arbitar bez moći« — arbitar moralno nesposoban da ostvari sve mogućnosti koje mu pruža njegova situacijska moć, takođe je važna data (u pozorištu kao i u životu).

To znači da je ljudska volja tu, svuda gde bi mogla da se nađe i u stvarnosti ljudskog življenja; čas u slozi, čas u raskoraku sa dramaturškim silama kojima može da odgovori pristan-

kom ili odbijanjem, poricanjem, jačim ili slabijim, efikasnim ili neefikasnim. Ali drama se ne sastoji u tome, ma šta mi inače mislili: ona proizlazi iz prisustva funkcionalnih dinamizama koje postavlja situacija i sa kojima lica moraju, htela to ona ili ne htela, da uspostave neki, bilo kakav odnos.

Uostalom, nema sumnje da postoji motiv, dramski siže slobode, slobodne volje kao dramaturške opruge. Ta sloboda može, na primer, kao što smo videli, da bude Vrhunsko dobro kome teži jedna od strastvenih sila, kao što može da bude i saučesnik ili pomoćnik druge neke težnje, pa čak i najnižih strasti. Ona je obuhvaćena dramaturškim prstenom, ona u njemu treperi, u njemu raste ili se u njemu razbija; ponekad joj uspeva da i njega slomi. Ali situacija joj daje mesto i sredstvo pomoću kojega može da deluje ili da podlegne i da nestane prepuštajući trijumf višim kosmičkim silama. Isto se zbiva i u ljudskom iskustvu koje pozorište osvetljava i stilizuje. *Inclinant, non necessitant.*

Poglavlje III

ARS COMBINATORIA

Otkrili smo šest specifičnih i različitih funkcija. Ma koliko različite i specifične bile, i ma koliko svaku od njih u mislima možemo da izdvojimo kao »potpis« određenog lica, ili određenog dramaturškog delovanja tog lica, nijedna od njih ne može da postoji niti da bude dobro shvaćena nezavisno od ostalih: one su različite funkcije sistema u kome je sve međusobno povezano. Takođe znamo da one mogu da budu razdeljene između određenog broja lica (od dva do šest, pa čak i nešto više, ako računamo različite oblike);⁴² i da svako od lica može da okuplja jedan ili više tih zvezdanih potpisa i da istovremeno otelovljuje više dramaturških funkcija. Najzad, nije nemoguće da jedna ili više tih funkcija budu izostavljene (time hoću da kažem, a to ćemo posebno ispitati, kada bude trebalo, da iako su sve one neophodne u makrokosmosu, moguće je da jedna ili više njih ne budu lično i trenutno prisutne u mikrokosmosu situacije).⁴³

Najzad, svaka kombinacija tih elemenata — svako stanje

⁴² Naravno da pozorišni komad može da sadrži veliki broj lica: primećujemo, međutim, da retko koja doista dramska situacija uključuje u igru, u trenutku napetosti više od 5 ili 6 funkcionalnih lica.

⁴³ Ove funkcije mogu ili da ostanu raspršene u okružujućem svetu, i da nikad ne budu scenski otelovljene (vidi dalje navedene primere: slučaj Nevidljivog podstrekača: Rim u *Mitridatu*); ili da ostanu izvan scenskog mikrokosmosa (Tartif u dva prva čina); ili, najzad, da budu predstavljena na sceni nekim materijalnim ili simboličnim rekvizitom, bez ljudskog otelovljenja (kruna umesto željenog dobra, zatvorena vrata umesto prepreke, itd.: Kula u *Graditelju Solnesu*).

dramaturškog »neba« — može da dobije različit morfološki potpis, zavisno od tačke gledanja, odnosno od perspektive čija polazna tačka može da bude smeštena u bilo kojem licu.

To su bitni, neophodni i univerzalni elementi svakog dramskog dinamizma. Zapravo, nijedna životna i efikasna dramaturgija ne može bez njih, niti upotrebljava druge. A svi različiti i karakteristični rasporedi, sve različite morfološke kombinacije koje ti elementi stvaraju, predstavljaju velike dinamičke sheme — one se u našem simboličnom načinu beleženja javljaju svaka u vidu posebne »zvezdane teme« — odnosno *temeljne* (ili »bazične«, ako govorimo tim odvratnim jezikom) situacije. One ne mogu da budu svedene jedna na drugu. Svaka od njih kazuje ono što je bitno i neophodno i što je potrebno da se formuliše unutrašnji i karakteristični dinamizam određenog pozorišnog trenutka.

One mogu da budu i drukčije kada se umešaju još neki elementi čiju ćemo prirodu kasnije upoznati i čija je važnost ponekad veoma velika.⁴⁴

Držimo se za sada ovih osnovnih situacija.

A pošto ne smemo da zaboravimo priču o sultanovoj šahovskoj tabli (niti stvarnu i pouzdanu činjenicu koja joj služi kao osnova), zapitajmo se koliko ima tih dinamičkih shema, odnosno upotrebljivih, postojanih i izdvojivih kombinacija koje možemo da uvrstimo u naš simbolizam, u vidu originalnog horoskopa, zapisnika dramaturškog »stanja neba«, morfološki različitog od svih ostalih.

Kombinovanje ovih prvih činilaca (pouzdanih, moćnih, *neizbežnih* u svakoj dramaturškoj situaciji) daje nam 7.780 različitih rasporeda.⁴⁵

⁴⁴ Videćemo kasnije da su ostala najvažnija načela dramaturškog variranja: 1. igra istine i zabune (koja nema nikakav melodramski karakter: prepoznavanje, krst moje majke, strašna zabuna! već pogoduje nekim od najboljih, najsnažnijih i najuzvišenijih pozorišnih situacija: ona je, uostalom, bitno vezana za zakon tačke gledanja); 2. igra nivoa (hijerarhijski status lica u njihovim međusobnim odnosima); vidi str. 174 i 179.

⁴⁵ Ko god ima makar i najosnovniju predstavu o računu permutacija, i zna formule koje u njemu važe, može lako da proveri zbir. Za one koji nemaju nikakvu predstavu o tome, podsetimo na dobro poznatu činjenicu koja uvek

Nećemo ni pokušati da damo njihov potpuni spisak. Dajmo još jednom reč veziru matematičaru! On će sultana upozoriti da će za takav spisak, ako njegova visost naredi da se on objavi, biti potrebno 108 štampanih stranica, sa po tri stupca na svakoj stranici i 24 reda u svakom stupcu.⁴⁶

Ali taj spisak, ako smemo da kažemo, »kao takav« već postoji (videćemo da postoji i mnogo konkretnije). Čak i ako ga nismo u potpunosti utvrdili, možemo u njega baciti sondu. Napravimo probu. Uzmimo ili stvorimo nasumice jednu, bilo koju, od tih šest kombinacija. Ispitujući je, možda ćemo doći do nekih korisnih zapažanja i zaključaka.

*
* *
*

Kažem: uzmimo nasumice jednu od tih tema. Naravno, da raspoložem sa potpunim spiskom, dovoljno bi mi bilo da nasumice stavim prst bilo gde (metoda igle za pletenje u Bibliji; ili noža za sečenje hartije u Larusu: sistem nazvan »izuzetni leševi«). U nedostatku te mogućnosti, koristim se postupkom gatanja pomoću *Sortes Virgilianae*: označavanje bacanjem kocke. Ispravno pripremljena i pošteno izvedena (detalji su nevažni),⁴⁷

iznenadi neupućene: četiri lica koja sedaju za sto postavljen za četiri osobe mogu da ostvare dvadeset i četiri različita rasporeda; ali ako imamo šest lica, dobijamo 720 mogućih rasporeda. Ako bi tih šest osoba rešilo, iz igre, da u toku obeda menjaju svakih pet minuta svoje mesto, sve dok svi mogući rasporedi ne budu ostvareni, taj bi ih maraton zadržao za stolom dva i po dana.

⁴⁶ Za spisak od 210.141 punih formula bilo bi potrebno sedam tomova od po 400 stranica. — Nemojmo misliti da ovakve prethodne matematičke procene posla nemaju ljudsku vrednost! — U sasvim drugoj oblasti, pisac se seća da je donekle začudio (a sasvim sigurno uvredio) jednog visokog službenika P.T.T.-a objasnivši mu, povodom jednog čeka sročnog na navodno previše skraćen način, da bi obaveza da se ček kojim plaćamo račun za telefon sroči na ime »Gospodina šefa Centralne službe telefonskog računovodstva u Parizu« (umesto bilo kakve konvencionalne skraćenice od šest ili osam slova) predstavljala, ako bismo uzeli u obzir sve telefonske pretplatnike pariske oblasti, najmanje *pet stotina hiljada časova ljudskog rada godišnje*; časova koji bi se mogli pametnije upotrebiti.

⁴⁷ Treba li dati zapisnik ove probe? Daćemo ga sa žaljenjem, jer bi površni čitalac ili zlonamerni kritičar mogao da poveruje ili da se pretvara da veruje kako

ta proba mi daje, prema onom zamišljenom spisku, sledeću kombinaciju, odnosno raspored ili horoskop; još jednom napominjem da je naš izbor obavljen nasumice:

♃ ♁ ♄ — ♀ ☉ — ☾ (♁)

Pročitajmo: Zemlja i Mars povezani znakom Vage; Lav udružen sa Suncem; Mesec odblesak Lava.

Šta to znači?

*
* *
*

Kao što vidimo, izvukao sam iz limba, u kome neupotrebljene leže sve mogućnosti, jednu suštastvenu situaciju, obuhvaćenu spiskom svih mogućih i opravdanih kombinacija, sa elementima koje poznajemo. Šta to znači? Ona predstavlja izvestan čvor u koji mogu da budu vezana ljudska bića u nekom još nepoznatom nam kosmosu. I naravno, mi ne znamo koje su to okolnosti dovele bića od krvi i mesa, osećanja i života, da budu vezana u

ja pokazujem da se dramske situacije stvaraju slučajno! Naprotiv, ja pokazujem da ih *ne treba* stvarati slučajno. Bilo mi je samo potrebno ovde, da bi moja proba bila poštena, da nasumice *izaberem* jednu situaciju (sa spiska koji je uostalom strukturiran, organizovan i sređen) da bih potom kritički proučio dramaturška značenja i estetska svojstva, da bih saznao da li je ona upotrebljiva ili je treba odbaciti, itd. Ovo ispitivanje treba upravo da nam pomogne da radimo lucidno i brižljivo ono što ovde, paradoksalno, radi ruka slučaja (podešena prema već poznatim zahtevima kombinatorike).

Ako ipak čitalac želi, bilo u cilju ozbiljnog proučavanja, bilo iz neke vrste ludosti (ili iz praznoverja) da se zabavi tako što će izvlačiti nasumice osnovne dramske situacije, možemo mu ponuditi metod za to. Pripremiti na listu hartije šest polja u jednom redu. Kockom odrediti (unapred poništavajući šesticu ako se desi da nju dobijemo) mesto prve pregrade (koju ćemo staviti posle prvog, drugog, trećeg polja itd., već prema dobijenom broju). Ako je prvi dobijeni broj manji od 5, odredimo drugu pregradu bacajući ponovo kocku i unapred poništavajući svaki broj koji bi bio isti kao ovaj prvi ili manji od njega, ali ovog puta nećemo poništiti 6). I tako dalje, sve dok ne dobijemo 5 ili šest. Dobićemo tako prvo stanje određenog rasporeda, na primer: 0—00—00; ili 00—0—000, itd. Treba zatim pripremiti kocku koja na svojim stranama ima šest zvezdanih znakova, i bacati je upisujući redom u već pripremljena polja znake (poništavajući, naravno, svako ponavljanje). Treba najzad baciti poslednji put kocku da bismo saznali koju će funkciju udvajati ☾, i dodati je posle ☾ (ma koje bilo njegovo mesto). Postupajući tako, dobićemo nužno formulu stvarne situacije, to jest obuhvaćene spiskom od 7.780 osnovnih rasporeda ili elementarnih situacija. Ali, naravno, ja od toga perem ruke. Ne treba se tako služiti kombinatorikom.

takav čvor. Moraćemo da tražimo afabulaciju i zbivanja koja to mogu da objasne, kao i karaktere, žive ličnosti koje najpre mogu da se nađu u takvom trenutku ili da ovome daju njegov najviši estetski (ili životni) sadržaj. Za sada je dovoljno da znamo da je dramaturški takva situacija mogućna, da je kao takva ostvarljiva; i da određeni položaj zvezda može, kao neki čisti dinamički oblik, da bude ključ triju sudbina, okupljenih i sjedinjenih u jednom odsudnom trenutku, čija obeležja nosi sistem sila koje deluju u tri ljudska bića sukobljena u okviru zajedničkog horoskopa. Šta nam zapravo govori taj horoskop?

Jedno od bića, koje u datoj situaciji nosi znak ♁ ☉ (pominjem ga na prvom mestu, jer je ♁ tematska sila koja rađa svaku situaciju i predstavlja njen »osnovni bas«) želi, *ali za drugoga* (kažem za drugoga pošto nemamo banalni spoj ♁ ♃, koji označava želju za sebe),⁴⁸ neko dobro koje *ono samo* otelovljuje ili predstavlja. Ono strasno teži da dobro koje samo ovaploćuje bude prihvaćeno od drugoga.

Ovaj drugi, ♃ ♁ ♄, ima slobodu da ovaj dar prihvati ili odbaci (uticaj ♁), postajući na taj način arbitar čitave dramske situacije. Ali zahvaljujući dosta retkom spoju ♃ ♄, on je istovremeno mogući dobitnik dobra i protivnik. On ima neki razlog za odbijanje, dovoljno jak da bi držao u unutrašnjoj napetosti sistem prisutnih sila i odbijao, bar za izvesno vreme, dobro koje mu je ponuđeno.

Zatim jedno treće lice, ☾ (♁) podržava, iz bilo kog razloga, kod arbitra koji se opire, radnju prvog lica, postajući na taj način njegov dinamički pomagač.

I najzad, pošto je tačka gledanja stavljena u lice koje je istovremeno Arbitar, mogući Dobitnik dobra i Protivnik, situacija mora da bude čitana iz njegove perspektive. Imamo dakle sledeću situaciju: u položaju smo da prihvatimo ili odbacimo neko dobro koje nam se nudi; s desne strane je jedan živi pred-

⁴⁸ Podsećam da je ♁ (Lav) tematska sila ili težnja, dinamički ključ situacije; ☉ (Sunce) = predstavnik Dobra ka kome je usmerena prva sila; ☾ (Zemlja), Zvezda primalac = lice kome prva sila teži da dodeli to dobro; ♃ (Mars) = Protivnik prve sile; ♁ (Vaga) = Arbitar situacije (koji ima moć da dodeli ili da ne dodeli ♃ to dobro); ☾ (Mesec) = Dopunska sila, pomagač jedne od nabrojanih sila (koju obeležavamo u zagradi posle ovog znaka).

stavnik tog dobra koji nas preklinje da ga prihvatimo; a sa leve jedan savetnik koji nas, takođe iz određenog razloga, na to podstiče. Ipak nas neki ozbiljni razlog nagoni da se opiremo tim dvema zaverenim silama, a taj je razlog dovoljno jak da ukočimo njihovu radnju.

Da li nam je takva situacija poznata? Da li je nalazimo u istoriji drame? Bože blagi, pa to je prva od svih situacija, to je prvobitna ljudska drama (prema Svetom pismu). Tema je *Iskušenje*. Nalazimo se u Edemskom vrtu: ♀ ⊙, to je Eva, ♂ ⊂ ♂, to je Adam; a ♀ (♁) je Zmija. Nabasali smo na prvu od svih drama.⁴⁹

Da li to znači da smo našli samo jednu banalnost? Nikako. Jer, napokon, ta tema, dramski »siže« Kušanja (uzgred budi rečeno, Ž. Polti ga nije uvrstio u svojih tobožnjih Trideset i šest situacija, koje su, kao što znamo, upravo siže) ostaće uvek, dogod bude ljudi, odnosno ljudi podložnih iskušenju, jedna od najvećih tema koja može da se koristi bezbroj puta. Već je samo po sebi zanimljivo što nam nasumice izabrana zvezdana formula daje dramski siže prvoga reda, siže koji su nekim čudom ispustili autori koji su broj situacija ograničili na 36!⁵⁰

Naša zvezdana tema otkriće nam još mnogo štošta.

Da je Ž. Polti razmišljao o ovoj temi, on bi, bez sumnje, napisao nešto otprilike ovako: 1. Odolevati Iskušenju; Podleći Iskušenju; sa tehničkim elementima: jedan Kušatelj i jedan Kušani. — Međutim, to je, kao što ćemo videti, sasvim nedovoljno da bi se opišala dramaturška vitalnost teme; kojoj već empi-

⁴⁹ Primitimo da su naše kocke precizno rešile tradicionalni problem egzegeze. Eva ovde istovremeno nudi dobro i oličava ga ili predstavlja. Poznajemo tradiciju po kojoj je jabuka simbolična, a pravi greh: telesno spajanje Adama i Eve u zemaljskom Raju. To je poznata ikonografska tema u srednjem veku ili renesansi: naga Eva drži u jednoj ruci jabuku, dok drugom pridržava jednu dojku, da bi bolje prikazala darivanje i kušanje.

⁵⁰ Čitaocu bismo izgledali smešni ako bismo mu dali spisak pozorišnih komada u kojima bi scena kušanja (sa padom, pobedom, spasenjem zahvaljujući trećem licu, itd.) predstavljala vrhunski dramski trenutak (Recimo: *Čast i novac* Ponsara, ako hoćete da izbegnete temu ljubavnog kušanja. Zatim: susret Sertorija i Pompeja kod Korneja; dramska opruga *Siročeta iz Kine*; ledi Magbet koja Magbeta navodi na zločin, itd.). Zanimljivije je podsetiti da u srednjovekovnim misterijama, koje su retko zaista »dramatične«, scena kušanja u Edemskom vrtu ima izrazito takav karakter.

rijski i na prvi pogled možemo da dodamo: jednog Savetnika (veoma čest slučaj, bilo da je reč o Matanu ili Jagu itd., itd.); veoma često i jednu Žrtvu (koliko često Kušatelj tera Kušanog da napusti ili da žrtvuje neko drugo biće!); — često još i jednog Dželata; ne mislim ovde na nekog dželata koji bi bio čisto tehničko dramsko sredstvo: pogledaj tu sekiru, taj panj i tog čoveka i popusti!⁵¹ — ne, govorim o Dželatu koji ima dramsku funkciju u mikrokosmosu, kada kušatelj može da se pozove na neku treću silu, spremnu da, u slučaju protivljenja, zgazi junaka ili junakinju, ili, kada imamo udvajanje funkcije ♂, onoga ili onu za koje se kušani zanima: spasiću Astinaksa od Grka, ako mi popustiš, Andromaho! — Rišelje će odrubiti glavu Didjeu, ako mi se ne podaš, Lafemase, Marion; itd., itd.⁵²

Nećemo se, međutim, zadovoljiti tim empirijskim pogledima (mada su i oni dovoljno ubedljivi); koristimo se elementima koje nam nude naše zvezdane date. Temeljno proučavanje tema kušanja pomoću zvezdane kombinatorike biće veoma poučno.

Proučimo ih malo, iz zadovoljstva.

Šta je osnovna karakteristika te teme? To je spoj u istom licu znakova ⊂, ♂, ♂. On mora da bude arbitar, to je očigledno: on će odlučiti o raspletu, on ima moć (i uglavnom i obavezu koja kao alternativa proističe iz strukture date) da žrtvuje Didjea ili da se sam žrtvuje, da izruči Ernaniya ili Dona Solu, itd. On mora biti eventualni dobitnik ponuđenog dobra (ili spasenja od zla kojim se preti). On najzad mora imati razlog da odoleva ponudi ili pretnji, bez čega nema drame. Znamo, međutim, da ♂

⁵¹ Siže je do nedavno, pre nego što je tortura ponovo uvedena (vidi *Nesahranjeni mrtvaci*), važio za romantičarsku melodramu.

⁵² Kod Igoa ima mnogo scena kušanja — bar pet samo u *Ernaniju!* 1. Karlo Peti nudi Doni Sol da od nje napravi markizu, vojvotkinju, princezu, itd., ako napusti Ernaniya; 2. ključna scena: Don Gomez u iskušenju da izruči Ernaniya (scena sa slikama); 3. Karlo Peti u iskušenju da se sveti, sa senkom Karla Velikog kao savetnikom; 4. Gomez nudi Ernaniyu da mu vrati reč ako mu ovaj ustupi svoj red da ubije Karla Petog (»On me kuša, Bože! zar ne vidite da me kuša!«); 5. Dona Sol nesvesno nagovara Ernaniya da ne održi reč u raspletu.

To je sasvim prirodno, jer je reč o »kastiljanskoj časti« a čast je posebno važna opruga u dramama kušanja. Ipak ovde možda ima preterivanja.

Vera često sarađuje sa oprugom časti, ne samo kao »odanost zakletvi« protiv koje često deluje kušanje (Kod Tristana imamo, na primer, »zakletu veru« itd.) već u mnogim temama kušanja pretnjom, da bi se postiglo odricanje primer, u Servantesovom pozorištu: *Alžirska tamnica*).

nije apsolutno neophodno: dovoljno je nekad da ☽ bude prikazano »mesečevim« znakom zbog svog zanimanja za neko drago biće: Andromaha ili Marion de Lorm su obeležene: $\simeq ((\text{☽}) \text{♂})$; iz ljubavi prema Astinaksu ili Didjeu one su njihovi pomagači; i upravo ih to interesovanje (to saučesništvo srca) čini podložnim iskušenju. Najzad, u svim oblicima u kojim se lavovska tematska sila (♁) javlja kao ljubav, toj formuli treba dodati sunčev znak (☉); Andromahu želi Pir (♁). Ali to je samo jedan poseban slučaj. Ukratko, taj horoskop je tipičan spoj $\simeq \text{☽} \text{♂}$, čije je prisustvo u jednom licu dovoljno da posvedoči o postojanju teme Kušanja.

Koji su drugi rasporedi te teme, s obzirom na druge sile razdeljene na ostala lica?

Ne ustručavajmo se da se strogo pridržavamo kombinatorike koja nam pokazuje sve moguće slučajeve.

Prebrojimo najpre slučajeve (grubo, matematički) u kojima nam još preostaje, pošto smo već videli da spoj pripada protagonistu (Kušanom), da ispitamo moguće položaje ostalih sila; položaje od kojih svaki označava jednu posebnu situaciju u opštoj temi Kušanja.

Preostale sile su ♁, ☉, i ☽, a one mogu da se rasporede na sledeći način:

1) ♁ — ☉ — ☽. Mesečev znak tu može da ima pet vrednosti (da pojačava ♁, ☽, ☉, \simeq ili ♂). Imamo 4 lica. Pošto svako od njih može da preuzme ulogu junaka tačke gledanja, imamo $5 \times 4 = 20$ strukturalnih vrsta.

2) ♁ ☉ — ☽. Ukupno tri lica, znači 3 moguće tačke gledanja. 5 mogućih vrednosti. Ukupno 15 različitih dramskih struktura.

3) ♁ ☽ — ☉. Tri lica, ali samo 4 moguće vrednosti, pošto je udvajanje ♁ isključeno. Dvanaest struktura.

4) Najzad ♁ ☉ ☽ (zajedno. Ukupno samo dva lica ($\text{☽} \simeq \text{♂}$ i ♁ ☉ ☽) a ☽ ima samo tri moguće vrednosti, pošto može da bude pomoćnik samo ☽ \simeq ili ♂. Šest struktura.⁵³

⁵³ Jasno je da nijedno lice ne može da bude sopstveni pomoćnik. Dramaturška važnost mesečevog znaka i njegovo funkcionalno značenje sastoje se u tome da se stvori saučesništvo između dva lica. Ali jasno je takođe da nije dovoljno

Imamo dakle ukupno: $20 + 15 + 12 + 6 = 53$ rasporeda.⁵⁴

Ne možemo ih sve izložiti, ali ih bar možemo malo »pretesti«.

Svi rasporedi u kojima imamo spoj ♁ ☉ pripadaju temi darivanja samog sebe. Eva se nudi, ona je dobro, svetlucava, zbunjujuća zvezda tog spoja, i ona strasno želi da je Adam uzme. Treće lice (ako ga ima) može pomagati u jednom ili u drugom smislu. Videćemo to nešto kasnije.

Razdvajanje ♁ i ☉ daju sasvim različitu grupu situacija. Eva više ne nudi samu sebe u toj grupi pretpostavki. Da li nudi jabuku? Ne, jer jabuka, ako nije živa, ako ne postaje lice, nije ništa drugo do materijalni rekvizit koji nije zapisan u formuli. To su dakle slučajevi u kojima onaj (ili ona) koji kuša ne nudi sebe već nešto drugo; neko dobro, bilo koje, otelovljeno u nekom drugom licu. To su sve više ili manje *proksenetski* oblici kušanja. Ne moramo odmah zamisliti Masetu ili Bonoa. Tema ostaje ista u svim oblicima (čak i kada je opruga čisto ljubavna) u kojima određeno lice želi da neko drugo lice (na primer, iz ljubavi, čak i materinske) poseduje »uznemirujuću zvezdu«, uprkos prepenci koja može biti i čisto moralne prirode. Zamislite, na primer, majku koja vidi sreću svoga sina u nekom braku za koji ovaj pretpostavlja da je zabranjen — incestuozan, na primer; to bi bila data *Grešne majke*, ako pretpostavimo sve ono što je Bomarše izbegao: da je Heruvimov sin doista brat voljene žene, i da Leon, pošto je otkrio da je Florestina njegova sestra, još uvek želi da se njom oženi (pošto to srodstvo nije ozakonjeno). Ili zamislite da je Kontesa tajno rodila Heruvimovu *ćerku* i napustila je; i da pokušava da je vrati sebi kao snaju, pošto se njen zakoniti sin u nju zaljubio, ne znajući da mu je ona polusestra.

naznačiti *globalno* pruženu pomoć određenom licu ako je ovo lice dramaturški složeno. Treba reći koju od njegovih funkcija pojačavamo (što je posebno važno u slučaju iskušenja: pomoć odolevanju ili prepuštanju iskušenju?).

⁵⁴ Treba pomenuti da sam nabrojao samo potpune varijante, odnosno one koje sadrže sve dramaturške sile. Traganje za mogućim uklanjanjima uvećaće znatno njihov broj. Postoji bar jedno sasvim dobro (poželjno) uklanjanje: uklanjanje ☉ koje nestaje sa spiska dramaturških sila čim postane samo rekvizit (jabuka); ako poričemo (kao i mnogi teolozi) istovetnost telesnog i prvobitnog greha.

On saznaje za tu činjenicu. A Grešna majka mu kaže: Uzmi je ipak za ženu, pošto to niko ne zna!⁵⁵

Postoji još jedan, veoma važan, princip variranja: mnoštvo oblika (((Savetnik, Pomoćnik). Da li je ovde reč o običnim »mogućnostima«, slučajnim i iste vrednosti, o raznim podvrstama koje nemaju drugog značaja sem što uvećavaju broj »slučajeva«? Nikako! Daleko od toga! Sama sadržina drame, vrsta kovitlaca što ga stvaraju sukobljene sile, sa njegovim tokovima i protivotokovima, sa njegovom posebnom estetskom atmosferom, dobija na taj način estetska značenja prvorazredne umetničke delotvornosti i vrednosti.

U našem prvom slučaju, Kušanja (prema formuli koju smo najpre ispitivali), ((, bila je Zmija, tačnije (((1), odnosno Evin saučesnik. Ako ispitamo samo trojni oblik, odnosno tri lica, možemo da dobijemo (ovo važi za sve situacije): 1. formulu (((♂); treće lice nije Zmija kušateljka, već naprotiv neki pomoćnik zabrane. Stavite u Vrt kao treće lice nekog Anđela umesto Zmije. 2. to treće lice može da bude i (((♂) neko ko

⁵⁵ U dva različita komada (*Gnezda i Moja luksuzna sestra*) Andre Birabo je dotakao tu datu, sučeljavajući brata i sestru iz vanbračne veze, u uslovima u kojima se gledalac za trenutak pita da li se to sprema data incesta. Ali pisac ne dovodi stvari do drame i odmah uključuje bratsku nežnost; koja, međutim, ostavlja izvesnu uznemirenost, izvestan znak pitanja. Pitamo se: zar u životu tu ne bi bilo nešto mutnije? Da li bismo mogli da se zakunemo da se u životu nikad nije desilo da neko pokuša da u porodicu uključi neko... zalutalo dete, pa makar došlo i do braka koji bi se ogrešio »o prirodu«, kako to kaže Figaro, ali ne »o zakon«? Napokon, Molijer se možda oženio svojom ćerkom. Ili, zamislite ovo: otac koji svojoj nezakonitoj ćerki može da obezbedi položaj i bogatstvo jedino ako se njom oženi. Zamislite čak da postoji dogovor da to bude fiktivan brak. Zatim ispitajte u kojim sve pravcima ta situacija može da se razvija... Zamislite, na primer, kako mlada žena kaže svom zakonitom mužu (za koga zna da je njen otac): Zašto me lišavaš sreće materinstva? (Ili me teraš da dobijem dete u legalnoj preljubi?) — Ili zamislite ovo: mlada žena ne zna zašto je osuđena na fiktivan brak (takva data postoji u jednom romanu Kamije Lemonije). I pretpostavimo da otac podlegne iskušenju, uprkos stvarnoj odvratnosti koju oseća, jer vidi da se »gospodici njegovoj ženi« udvara čovek koji može da je unesreći a ona sama ga moli da je spase dajući joj dete. Itd. (U romanu K. Lemonije, 1. nikada nije rečeno da je starac u tom fiktivnom braku stvarno otac mlade žene; čitalac samo može u to da posumnja; 2. mlada žena ubija svoga muža onoga trenutka kada se njemu prohte da ispuni svoju bračnu dužnost.) Jasno je, međutim, da »pozorišna obrada« takve date ne bi bila pogodna, jer se upravo ključne »situacije« ne mogu prikazati na sceni.

ne želi *greh* (kao zmija) već Adamovo *zadovoljstvo*. Zašto to ne bi bilo neko opšte saučesništvo Edemskog vrta sa telesnim grehom (kao u *Grehu opata Murea*)? Ali reč je o oličenom saučesniku? Zamislite, na primer, neku Golubicu, ili neku drugu pohotnu pticu u vrtu. 3. (((⊃)? Nekog Adamovog savetnika koji ga ne bi nagovarao ni na greh ni na uzdržavanje od greha, već bi ga naprosto podsticao da dobro odmeri značenje svoje uloge arbitra — da bude svestan posledica onoga što čini, ma šta to bilo. To je svakako najplodnija, najzanimljivija, najdublja, varijanta. Pošto se već nalazimo u punoj misteriji, ko nas sprečava da ubacimo pojavu Judine seni ili seni Marije Magdalene, kako bi Adamu bile predočene posledice njegovog čina, jer, u krajnjoj liniji, od njega zavisi čitava budućnost ljudske vrste i tajna Izbavljenja. A možda i sâm Izbavitelj. Pošto se Otac pojavio da postavi zabranu, zašto se i Sin (Hrist kao Vrtlar, još sledimo puteve tradicionalne ikonografije) ne bi pojavio u Vrtu i razgovarao sa Adamom, od koga još zavisi da li će Reč jednog dana postati telo, ili će ostati strana svetu? Što se mene tiče, doista ne vidim ničeg lošeg u tome (govoreći o dramaturgiji) da se Adam na taj način odluči da poćini prvobitni greh. Adam se dvoumi, oseća slatko iskušenje, ali ga zadržavaju nerazumljiva mu zabrana i čisto poštovanje. Ali pojavljuje se Hrist i Adam shvata svoju moć da učini njegovo prisustvo nepotrebnim ili nužnim u svetu. I misleći upravo na to, on se, pobožno i svesno, odlučuje na greh. *O felix culpa!* Naša se misterija čvrsto drži.

Naravno, sve to možemo da nađemo i u sasvim laičkim i savremenim datama. Sve naše sile Kušanja mogu da se nađu i u sredinama sasvim različitim od Edemskog vrta. Ono što smo videli su naprosto razne varijante Kušanja, zavisno od toga da li se večnom Adamu Kadmonu, Kušanom čoveku, i večnoj kušateljici, dramaturški dodaje neki pomagač iskušenja kao takvog, slobode ili arbitralne svesti, privlačnosti uživanja, kao ponor i vrtoglavica, obzira ili zabrane.

Najzad, pošto smo pobrojali sve moguće položaje tačke gledanja, kao važan princip variranja, dodajmo još jedan kratak komentar da bi sve bilo rečeno i potpuno. Sve naše situacije u vezi sa temom Kušanja možemo razvrstati u četiri grupe (odnosno

u tri, u varijantama u kojima se javljaju tri lica), zavisno od dramskog ugla gledanja koji će biti smešten u svako lice. Da li je uopšte potrebno isticati koliko se kušanje razlikuje već prema tome da li je dato s tačke gledanja Adama, Eve, Zmije, ili, da ništa ne ispustimo, Hrista onako kako to nagoveštava misterija koju smo maločas skicirali?

Da bismo dobro shvatili dramaturšku važnost svega ovoga, iziđimo začas iz rajskog okvira. Uz pomoć naša tri lica: kušateljke, kušanog i pomagača ili saučesnika kušanja, istaknimo što je moguće jasnije ova tri vida. *Biti kušan*: prikazuje nam se pustolovina koju pre svega (saosećajući sa Kušanim) osećamo ovako: Odupirati se? Podleći? Pojesti ili ne pojesti zabranjeno voće? Biti zbog toga kažnjen? — To je bez sumnje najčešća, najbanalnija, najnormalnija tačka gledanja. *Kušati* je ređe i teže ga je ostvariti, ako hoćemo da gledalac želi uspeh kušateljke, saučestvujući sa njom iz naklonosti. Uostalom, tu se javlja opasnost komičnog pada: nuditi se bez uspeha, za ženu; kolebati se pred ponudom, za muškarca; ovo može (kada je reč o najvulgarnijem načinu mišljenja) da bude dvostruko smešno. Ali, zar umetnost nema tu moć da izazove u nama saosećanje sa egzaltiranom ljubavlju koja se nudi, koju ne zaustavlja nikakva moralna prepreka i koja se u voljenom biću sa svom silinom sudara sa tom preprekom? Ne treba misliti da su Žozef ili Hipolit, ili Tristan, uvek smešni. Izvesno je da oni to mogu biti, kao što Putifarova žena, Fedra ili čak Izolda mogu da ispadnu smešne i odvratne, ako bismo pretpostavili da se one nude s previše žara. U tome i jeste glavna teškoća zbog koje je Rasin u *Fedri* preduzeo toliko prikriivenih ali uspešnih mera predostrožnosti! Komad je tako postavljen da se Fedra ni u jednom trenutku ne nudi: ona odoleva od samog početka. U velikoj sceni priznanja (čin II, scena V), čim je Hipolit shvatio Fedru, ovoj se namah vraća gordost i nastaje preokret: umesto da moli za ljubav, ona jedino želi da umre od ruke voljenog, sprečavajući na taj način mogućnost da situaciju kušanja doživimo sa njene tačke gledanja (jer ne zaboravimo da je čitav komad dat s te tačke gledanja, o tome nema nikakvog dvoumljenja). A s druge strane, sve je uređeno tako da mi gledaoci (koji znamo da Hipolit voli Ariciju, da Tezej

nije mrtav itd...) nikada ne poželimo da vidimo kako je Fedra srećna zato što je ostvarila svoju grešnu ljubav. Rasin je strogo pazio da ne dopusti takvu situaciju.

Da li to znači da je ona neizvodljiva? Potrebno je vrlo malo pa da je spasemo! Da »autoritet« ne bude na strani zavodnice — jer uočimo da je u naša tri primera, »le coquebin« (kao što je govorio Rasin) sluga, pastorak ili podanik; da ljubav žene bude ponuđena ne nižem, već višem od sebe: služavka i gospodar (*Agar*); snaha i svekar;⁵⁶ podanica i kralj (*Karmozina*); — tu nam mnogo jača naklonost pomaže da učestvujemo u zanosu takve ljubavi, naročito ako je ona ponuđena sa izvesnom naivnošću, čistotom i u nameri da se potpuno preda (ona je tim plemenitija što jedino teži da sebe potpuno da, ne tražeći ništa zauzvrat). Nedoumica i obziri čoveka u iskušenju izgledaju nam razumljivi simpatici i časni, iako su možda u pitanju samo obziri superiornog, svesnog i odgovornog čoveka, slobodnog da prihvati taj naivno-nežan dar. Tim pre ako on zna i predviđa kakve sve neizbežne patnje i nevolje čekaju u budućnosti onu koja samo želi da bude uzeta. Imam dovoljno dobro mišljenje o svojim savremeniciima da verujem kako ih stvarno ljudska patetika jedne ovakve situacije može dirnuti i da oni mogu istovremeno da pate zato što muškarac odbija devojkicu koja ga voli, a da ipak razumeju i podrže to što on, iako je iskušenje snažno, u sebi nalazi dovoljno jak razlog da mu odoli.⁵⁷

Pomenuo sam Miseovu *Karmozinu*. Komad je čudan. On uopšte ne deluje na nas, jer teško prihvatamo društvenu datu, istorijsku sredinu i tu silnu ljubav apotekarove ćerke prema kralju koga je videla kako se bori na nekom turniru. Ali sam uvek mislio da Mise ne bi uspeo da u taj komad unese toliko očigledne ljudske emocije da i sâm nije doživeo neko slično iskustvo, da nije osetio neko slično sažaljenje. I pošto je neverovatno da i

⁵⁶ Pamćenje me ovde izdaje, jer ne mogu da nadem primera za to u pozorištu; ipak, mora da ih ima! U romanu, to je data Oneove *Julije od Trejera*. U pozorištu, nalazim mnogo primera u kojima je pastorak zaljubljen u svoju maćehu. U Šilerovom *Don Karlosu*, i pre toga u *Androniku* Tome Korneja (nije nemoguće da se Šiler inspirisao tim komadom; sličnosti su mnogobrojne).

⁵⁷ U romanu (ili bolje reći u pripoveci) nalazimo tu datu u Marmontelovoj *Školi prijateljstva*.

sâm nije (poput tolikih drugih pesnika, a i više od njih ako o tome razmislimo) lično iskusio neku iskrenu i potresnu strast kakvu osećaju mlade devojkice zaljubljene u pisca, u pesnika, u ime, ne ustručavam se da pretpostavim, mađa, naravno, za to nemam nikakav dokaz, da je u tu priču uneo neku ljubav te vrste koju je sam pobudio.

Ono što još zadržava patetiku jeste da kralj u *Karmozini* ni u jednom trenutku ne oseća nikakvo iskušenje, nikakvu želju da zagriže u voće koje mu se nudi. Međutim, nema sumnje da je data, u nekom življem obliku stvarnog i snažnog iskušenja, dramaturški upotrebljiva i zanimljiva.

U svom modernizovanom obliku data je zapravo dobro poznata: to je priča o devojkici ludo zaljubljenoj u nekog filmskog junaka, nekog Rudolfa Valentina kome se nudi.⁵⁸ Nalazim stotinu takvih data u savremenom pozorištu. (*Te noći* L. Zilahija, u adaptaciji Denija Amjela; *U ponedeljak u osam časova* G. S. Kaufmana i E. Ferbera, u adaptaciji Žaka Devala, itd.). U svim tim slučajevima samozadovoljni glumac nije se uopšte ustručavao da uzme mladu devojkicu. Ako ju je i odbio, pretpostavlja se da je on ili blaziran ili da ne može da udovolji zahtevu. Ali, da li je apsurdno pretpostaviti da njegovo iskušenje bude stvarno a da on pri tom bude i čestit čovek? U svakom slučaju, veoma lako mogu da zamislim neki komad u kome bi četrdesetogodišnji Mise (*Karmozina* je napisana 1850) primao najpre pisma, a zatim i posetu mogućeg originala Karmozine. Videti ga kako zapada u veliko, duboko iskušenje pred svežinom i žarom te mladalačke i možda zaista utešne strasti a ostaje pritom dovoljno čovečan da sebi nametne hladnu, daleku, dobronamernu i očajnu ulogu Pjera od Aragona (makar kasnije napisao i *Karmozinu* da bi se oslobodio te patnje), takva situacija, verujem, ne bi bila lišena emocija. Da bi situacija bila stvarno dramatična, potrebno

⁵⁸ Ona je naravno mnogo manje simpatična od prethodne, jer je mladi junak sa filma samo maneken, marioneta, jer treba biti glupača pa ga zameniti sa likom koji tumači. Treba, međutim, imati plemenito srce (iako i u tom poistovećivanju pesnika i čoveka ima izvesne naivnosti) pa se u sedamnaestoj godini zaljubiti u pesnika. Takva naivnost postojala je i kod Miseovih savremenica koje su sanjale o tome kako će utešiti čoveka koga je »žena tamnih očiju« toliko namučila. Ima u tome i ženstvenosti koja nije smešna.

je, kako rekoh, da devojkica, a ne Mise, bude junakinja i protagonista drame. Sve je to patetično s tačke gledanja naše Karmozine iz 1850. Bila bi estetska greška napraviti od Misea središte komada: bio bi to pad u banalnost.⁵⁹

Naravno, oni koji žele da slične situacije pojačaju do tragičnog, mogu uvek da zamisle neku strast koja nailazi na neku drugu ozbiljnu prepreku; da još jednom pozovu u pomoć incest. Oni će Izoldu (ili neku Juliju Treker) učiniti nevinom tako što će joj prepreka ostati nepoznata, dok će mogućeg korisnika ljubavnog greha opteretiti potpunim poznavanjem zabrane. Ne kažem da je to bolje. Ali to je bar prelaz za našu treću tačku gledanja: iskušenje čiji je protagonista zmija. Kako zmiju učiniti simpatičnom i nagnati nas da sa naklonošću posmatramo njeno delo? Mašta će mi pomoći da zamislim nekoga ko se, sećajući se svog davnasnijeg iskušenja, zanima za te obzirima sprečene grešne ljubavi. Neku staru devojkicu (ne previše staru i dosta simpatičnu) čiji je ljubavni život nekada bio prekinut na taj način (Amelija koja je nadživela Renea a nije otišla u manastir) koja nalazi snažno, životno ispunjenje u tome da obezbeđuje pobedu incestuoznih ljubavi, da u njima saučestvuje, ostvarujući u drugima sopstvenu neostvarenu sudbinu. Tako da je u sceni kušanja sve viđeno, doživljeno kroz dušu Amelije, egzaltirane i prepredene savetnice *Renatusa redivivusa*, jer on treba da podleže iskušenju radi njenog trijumfa i njenog (posredovanog) zadovoljenja.

U *Grešnoj majci*, koju smo maločas pomenuli, ostareli Figaro se zanima za nečistu ljubav Leona i Florestine i ide im na ruku. On to čini jer zna da oni, u stvari, nisu brat i sestra, »ni prirodno ni po zakonu«, ma koliko njihova uzajamna naklonost bila komplikovana: Florestina je Almavivina nezakonita ćerka; a Leon, Almavivin zakoniti sin, u stvari je sin Heruvimov a ne Almavivin. Uostalom, nije važno: situacija ni po čemu nije slična,

⁵⁹ Naravno, Mise će uvek biti najvažniji karakter. Zato je potrebno mnogo truda kako ne bi bilo nikakve sumnje da tačka gledanja mlade devojkice preovlađuje. U tom cilju se mogu koristiti sredstva ekspozicije: pokazati najpre mladu devojkicu u njenoj sredini tako da Mise tu bude samo jedno ime, pisac; Misea pokazati tek kasnije (i to radije kao razvratnika i alkoholičara); pre nego što Misea i devojkicu suočimo. Devojkica mora biti simpatična, da ne bi bilo nikakve zubune u pogledu tačke gledanja.

jer Figaro uopšte ne podstiče tu ljubav kao grešnu. Tu bi bila potrebna mnogo snažnija opruga (životnija) kao u prethodnoj dati čija situacija doista nije korišćena.⁶⁰

Želim da kažem da mi se ne dopada previše varijanta u kojoj Amelija egzistencijalno želi sreću novog Renea, jer verujem da se tema incesta već poprilično otrcala u savremenom pozorištu, otkako se u njemu već trideset godina neguje *bacillus Freudi*.

Ali postoje i mnoge druge moralne prepreke koje mogu da budu upotrebljene umesto ove. U *Vlastelinki od Šenstona* (Andre Bisonsa prema Florans Barkle) zabrana dolazi otuda što Džim, kome se nudi udovica vojvode Šenstona, veruje da je kriv za vojvodinu smrt. I zato je potrebna intervencija fantazmagoričnog ujaka (dobrog i amoralnog lovca na leptire, koji se rukovodi čistom i luckastom naklonošću) da bi se oni uzeli (jer to je za dobru stvar). Ali pošto nas dotični ujak uopšte ne zanima (kao, uostalom, ni ostala lica) i pošto mu nikako ne uspeva da drami nametne svoj način viđenja (jedini estetski uslov koji bi stvorio i oživeo dobru situaciju), sve to ostaje dosta bledo.

Primitimo, uzgred, da ujak uspeva da ukloni prepreku (za koju zna da je stvarna) i učini da njegova nećaka i njen lepi ljubavnik podlegnu iskušenju tako što će ih ubediti, služeći se lažnim vojvodinim telegramom, da prepreka nije stvarna (ili bar da je u pitanju obična preljuba). Ovo treba istaći jer nije nevažno što smo uz put prepoznali dva sredstva koja pomažu diversifikaciji situacija i njihovom intenziviranju. Jedno od sredstava (upravo smo ga pomenuli) jeste princip odnosa zasnovanih na zabuni (comedy of errors). Drugo, suptilnije, o njemu je bilo reči povodom *Fedre* i *Karmozine*, jeste princip odnosa (strastvenih ili dinamičkih) koji se uspostavljaju od nižeg ka višem, ili obrnuto. Na to ćemo se vratiti. Zadovoljimo se onim što smo najpre hteli da pokažemo. A to je da u okviru te kombinatorike, za koju smo bili skloni da verujemo da je suva i kruta, dramska inventivnost deluje na jedan sasvim konkretan i živ način. Prvo i donekle grubo vi-

⁶⁰ Bar u drami. Ona je nejasno skicirana u romanu Katula Mendesa *Zohar*, uostalom u sasvim drugačijem obliku. *Zohar* je zanimljiv utoliko što je reč o savršeno frojdovskom romanu (čak su i snovi tu); iako Frojd u tome nema nikakve zasluge.

đenje određene situacije uzima u obzir njenu strukturu u velikim crtama, kao kompleks sasvim određenih sila, hvatajući samo njihov prosti okvir (koji može da bude dosta poznat i često korišćen). Prava umetnička delatnost počinje onda kada inventivni duh isprobava datu u njenim različitim vidovima, kada otkriva i bira među njima onaj najnoviji, najznačajniji, najsnažniji, najpatetičniji i najdublji. Tako se dešava da se od već otrcane i previše korišćene teme napravi sasvim nova i snažna stvar ako se otkrije neki nov raspored, ostvari zanimljivo obrtanje tačke gledanja,⁶¹ ili neko originalno pregrupisanje osnovnih i neizbežnih sila⁶² (ne računajući, pored tih osnovnih činilaca, one preokrete koji proističu iz igre istine ili laži,⁶³ ili iz hijerarhijskih usmerenja, prema nivoima,⁶⁴ na koje ćemo se vratiti).

*
* *

Uviđamo koliko je važno, neophodno i delotvorno za dramskog pisca da, radeći na situaciji koja nastaje između njegovih lica, sebi postavlja ovakva pitanja:

Koji nov, snažan, bitan i karakterističan spoj sila treba da istaknem mojim licima?

Koji raspored, čija je tema već nužno poznata u glavnim crtama, može da dá nov, plodan i još neistražen pozorišni slučaj?

S čije tačke gledanja ta situacija sadrži maksimum patetičnosti ili dubokog i živog ljudskog značenja ili dinamičke oštri-

⁶¹ Videli smo već da je u tome razlika između Žiroduovog i Molijerovog *Amfitriona*.

⁶² Setite se triju sukcesivnih situacija u *Britaniku*, gde pomeranje arbitraže vodi dramskoj progresiji.

⁶³ Videli smo da se Sofoklov *Edip* razlikuje od Kornejevog po rasporedu (koji je u jednom od ova dva slučaja loš). Dobro dramsko obnavljanje teme Suparništva korišćenjem zabune: Rotruov *Venceslas* (Ladislas veruje, pogrešno, da je vojvoda od Kurlandije njegov suparnik; i iz te zabune rada se ključna situacija). Setite se i maločas pomenute scene iz *Britanika* u kojoj Britanik ne zna da su ga reči koje će izgovoriti učinile arbitrom situacije pred skrivenim Neronom, i ta suprotnost između moći svesnog (Junija) i nesvesnog arbitra (Britanik), pojačava rastući dramski intenzitet scene.

⁶⁴ Videli smo da se *Fedra* i *Karmozina* po tome razlikuju.

ne; kojim sredstvima obezbediti ulazak gledaoca u tu dominantnu perspektivu?

I tako dalje, i tako dalje.

Svaki pisac koji *poznaje* ili *oseća* svoj zanat mora, svesno ili nesvesno, lucidnom i učenom računicom ili instinktom, da rešava takva pitanja. Jer, ponovimo, dramska umetnost zahteva da se o svim tim tehničkim problemima donose, bez kolebanja i neizvesnosti, bez mlitavosti i nejasnoće, *jasne, smele* i *dosledne* odluke.

Ništa dakle nije tako dragoceno kao poznavanje potrebnih kombinatorskih okvira, koji u operativnom pogledu predstavljaju prinudu (jer ne zaboravimo da su broj i tačna priroda mogućnosti, poznavali ih mi ili ne poznavali, izbrojali ih mi ili ne izbrojali, unapred određeni i da mi ne možemo da im dodamo nijednu novu — možemo obično samo da po neku izostavimo). To poznavanje bi nam bilo dragoceno i kada bi samo konstruisalo i brojalo te mogućnosti, vodilo malaksalu inventivnost, služeći joj, da tako kažemo, kao sufler, otkrivajući joj ono što je ispušteno, pomažući joj da iscrpno ispita sve rasporede i da isproba, ako je potrebno, jednu po jednu, sve mogućnosti, kako bi pronašla one najbolje ili najnovije. Ali ono je posebno dragoceno jer nam otkriva sredstva pomoću kojih se te mogućnosti grade, jer podstiče i razvija kombinatorsku stvaralačku moć, a od inventivne mašte stvara ne nevoljnu pratilju i istražiteljku neke bezlične i apsolutne kombinatorike, već čistu demijurgiju koja po svojoj volji stvara ili varira situacije, osvetljujuće činove pozorišnog kosmosa. Upravo ta sila koja unosi živost, stvara raznolikost i deluje poput kaleidoskopa, razbijajući i ponovo gradeći od datih elemenata na hiljade estetskih kombinacija, stavlja taj kosmos u najživopisniji i najnoviji raspored da bi potom samo istakla i razvila sredstva pomoću kojih se to postiže.

Da li je potrebno, primera radi, analizirati još neku formulu? Mislim da nije. Sledeće poglavlje, gde ćemo izbliza pratiti estetske odluke iz kojih proističu različite kombinacije, pružice nam dovoljno primera. A mi smo već dovoljno shvatili da svaki zvezdani raspored, svaka morfološki određena jedinica u kombinatorici sila predstavlja karakterističnu i upotrebljivu situaciju,

stvarnu samim tim što predstavlja originalnu datu te kombinatorike. Želim da kažem još nekoliko reči o značenju tih formula, s tačke gledanja konkretnog života i pozorišne umetnosti.

*
* *
*

Da li je kojim slučajem taj prividni *a priori* »situacije«, uzete kao formula nezavisno od njenog ljudskog, živog kosmičkog sadržaja, koji joj daje punoću i ostvaruje je, sablaznio čitaoca ili mu zasmetao? Ako jeste, onda on treba da uzme u obzir da ovde nije reč samo o umetničkim data (spornim kao »estetičkoj teoriji«), već o *životnim data* bez ikakve teorije.

U stvarnosti, ljudska bića su upletena (svuda gde je njihova životna »situacija« stvarno »dramatična«) u slične zvezdane rasporede koji na njih naleću kao pravi horoskopi (na stranu svaka »astrologija«).

Već znamo da naše osnovne »dramaturške sile« odgovaraju životnim činjenicama. Treba još da shvatimo da su njihovi »kombinatorski rasporedi« takođe žive stvarnosti.

I pre svega ne zaboravimo da i u životu, zar ne, postoje dramske situacije.

Da li sam ja kriv (ili je kriva moja teorija) što dva čoveka mogu da se bore, svaki sa svoje strane, za neko nedeljivo dobro tako da ga samo jedan može dobiti, dok onaj drugi ostaje beznađežno i definitivno frustriran? Da li sam ja kriv što neka žena katkad mora, da bi spasla svoje dete od kakve nesreće, od nečijeg tlačenja, od nedostatka najnužnijih dobara, da se bori sa čovekom koga najviše voli jer njegova ugnjetačka ličnost nesrećuje njeno dete?

Ali, nastavimo, jer imamo razloga za to. Poslušajte još. Da li sam ja kriv (da li je kriva moja teorija) što ima mladih žena koje iz plemenitih pobuda (ili zabluda), morala ili dužnosti pristaju na neki odvratani brak? Da li sam ja kriv (ili je kriva moja teorija) što ima ljudi koji su voleli neku devojkicu, a mogli su da joj ponude samo moralnu a ne i materijalnu sreću? Da li sam ja kriv (da li je kriva moja teorija) što ima lepih, plemenitih,

nežnih i šarmantnih mladih žena, sposobnih da usreće nekog časnog čoveka, koje su od rane mladosti morale da steknu naviku (a ponekad i sklonost) da se prostitušu? Da li sam ja kriv što ima ljudi koji iz nekog jakog razloga mogu da se nađu u iskušenju da ubiju svog najboljeg prijatelja?

Ne zaboravimo, zar ne, da u fizičkom smislu u ovom svetu vlada apsolutni i božanstveni red, a u moralnom odvratna zbrka. Ne zaboravimo takođe da sreća koju nalazimo u poštenju, svakodnevnom radu i vedrini nije ni nužnost ni nagrada, već jednostavno velika premija, slučajno dobijena na ogromnoj lutriji u kojoj svaki čovek dobija svoju srećku od Kosmosa.

Vi ćete možda reći: Da, ali upravo karakteri, duše, prava priroda tih živih bića uvlače ih u takve situacije, stvaraju te rasporede sila, tkaju ih; i vi ne možete da odvojeno i prvo pokažete potku kao da ona postoji iznad, pre i nezavisno od tih karaktera?

Da li tako malo poznajete ljudski život?

To je tačno, i mi smo već rekli da je u pozorištu i u životu bitna stvar staviti određeni karakter u određenu situaciju. Ali tu je reč o sudaru, susretu, o mešanju unutrašnjeg sveta sa nekom kosmičkom pojavom koja dolazi spolja.

Uostalom, koji karakter može ikada da bude potpuno odgovoran za neku situaciju?

Znamo da su izvesni ljudi (i to ne samo oni nestabilni i slabici, već i veoma plemenite, uzvišene i energične duše) skloni da se u izvesnim trenucima, obuzeti nekom moralnom vrtoglavicom, bace u prvi ponor koji se otvara pred njima. Ali kakav će se to ponor naći baš pred njima u kritičnom trenutku? To može da bude neki brak ravan samoubistvu; ili apsurdno prihvatanje neke strašne odgovornosti vezane naravno za nekog drugog; ili — neobjašnjivo, potpuno i nepopravivo odustajanje od nekog žarko željenog i poželjnog dobra u trenutku kada ono treba normalno i pravedno da im pripadne. A to je, zar ne: prava priroda zamke razapete ispred njih — to je delo Kosmosa ili Slučaja. Ili Zvezda. Ili Čije? Bog će ga znati, draga moja.

Ne zaboravimo još i to da će, zahvaljujući činu ili delu tog bića, zahvaljujući toj crti njegovog karaktera, drugo neko biće, čija je priroda sasvim drugačija, ali koje je vezano za prvo nekom

od onih mnogih međuljudskih spona, možda biti bačeno u isti ponor, umešano u već stvorenu dramu. U svakom od tih slučajeva, osoba vezana takvim odnosima sa drugim bićima odjednom biva upletena u pluralni čvor u koji su vezani i drugi agensi, podstrekači i strane koje pate. Ako je Marijana, koja je volela Patrisa i on nju, bila prinuđena da se poda (iz dužnosti, zablude ili fatalnosti) Raulu koji joj svakog dana iznova kida srce; ako se Patris potpuno samopregorno bori da za Marijanu osvoji ono malo još moguće sreće, on je svakako upleten u čvor zbog svoje ljubavi, ali isto toliko i zbog Marijaninog postupka i Raulovog karaktera, za koje nije odgovoran.

Ne zaboravimo da svakome od nas može iznenada da padne na glavu neki od tih međuljudskih plaštova, da mu život (ili slučaj, ili kosmos, itd...) odredi mesto u nekom od tih sistema sića... tako da on natenane može da svakodnevno proučava njegovu dinamiku i njegove čudne rasporede. I da govori samom sebi, zašto baš te a ne druge stvari? Zašto baš meni da te stvari padnu s krova sveta?

Vidimo koliko može biti zanimljivo (ne s tačke gledanja umetnosti, već ljudskog života) poznavanje i proučavanje tih... čudnih rasporeda; i njihove bizarne strukturalne raznolikosti.

Ako nam najzad kažu: da, u životu, u kome ima toliko maštovitosti kada je u pitanju čovekova nesreća ili junaštvo, postoje hiljadu i jedan (a ne sedam hiljada sedam stotina četiri) različit raspored. Ali u pozorištu su samo neki od njih zanimljivi.

Zašto biste, do đavola (oprostite mi što psujem, ali možda se i ovaj gospodin malo previše uživljava u igru), dramsku umetnost osudili na siromaštvo u odnosu na maštovitost zvezda (u životu)? I ko vam kaže (ako sami ne proučite pitanje) da svaka od tih vitalnih situacija nema neku veću i posebnu vrednost za dramsku umetnost? To tek treba utvrditi.

Ako najzad kažete: »Ima ih previše; nije moguće da su život (ili zvezde) stvorili toliku horoskopsku raznolikost samo da bi nam bili na usluzi;« — podsetiću vas tada da su Pitagorejci, Platoničari ili Vavilonci nazivali Velikom Godinom vreme potrebno da se planete i zodijački znaci, pošto su iscrpli sve svoje moguće figure, vrate opet na neki već ostvareni položaj.

A najumereniji među njima su to trajanje određivali na 36.000 godina.

*
* *
*

Ako vas, povrh svega, s umetničke tačke gledanja, sablažnjava to što je umetnost prinuđena da na određen način nekom vrstom kombinatorске rekonstrukcije prati zvezdanu geometriju kosmičkih i životnih situacija; i to što estetičar mora da sledi te teške i pouzdane puteve života i kosmičke datosti, umesto da se prepusti maštarijama uobrazilje, osećanjima, slobodnoj inventivnosti (ili intuitivnom proučavanju stvarnosti, bez *konstrukcije*, bez analitičkog i sintetičkog rada), odgovoriću vam da vi ne poznajete dobro pravi položaj umetnosti.

Postoje mnoge kombinatorске nužnosti koje se nameću umetnosti a za inventivnost predstavljaju određene prinude, različite i čudne.⁶⁵

U tom pogledu, kada su u pitanju razne umetnosti, postoje dva sasvim različita, gotovo suprotna, stanja.

U nekim umetnostima (naročito u industrijskim dekorativnim umetnostima, ili, tačnije, u umetnostima sa strogom zanatskom tehnikom: tkanine, keramika, slikanje na emajlu, vitraž itd.) zapanjuje nas mali broj mogućih kombinacija određenih data; i samim tim, sila prinude, stroga vladavina krute kombinatorike. Ako neki primitivni tkač iz Perua (ili neki savremeni francuski dekorater koji se njime inspiriše) hoće da na osnovi bež boje obradi neki stilizovani motiv koji predstavlja uprošćeno ljudsko stvorenje, sa tri date: 1. lice, ruke, noge; 2. kosa; 3. tunika; i raspolaze zelenom, crvenom i smeđom bojom, jasno je da će se, ma kakvi bili njegov ukus i njegova mašta,

⁶⁵ To smo već više puta rekli. Otkako su ovi redovi napisani, vrsni estetičar L. Rudrauf rekao je nekoliko veoma zanimljivih stvari o tome, između ostalog u Francuskom društvu za estetiku, i u *Revue d'Esthétique* (»Stvaralačka iluzija«). Moram da kažem da nije ubedio većinu svojih slušalaca i čitalaca. To se uglavnom dešava sa svakom tačnom i snažnom idejom, zasnovanom na preciznim ali pre svega tehničkim činjenicama koje se ne slažu sa spontanim i afektivnim stavom publike.

njegov napor da motivu dâ raznovrsnost neminovno svesti na ovu ružu vetrova: 1. lice i ruke crveni, tunika zelena, kosa smeđa; 2. lice i ruke zeleni, tunika crvena, kosa smeđa; 3. lice i ruke smeđi, tunika zelena, kosa crvena; 4. lice i udovi crveni, tunika smeđa, kosa zelena; 5. lice i udovi zeleni, tunika smeđa, kosa crvena; 6. lice i udovi smeđi, tunika crvena, kosa zelena.

Druge umetnosti, opet, raspolazu s toliko velikim brojem mogućnosti da je potpuno nemoguće pozivati se na neku strogu analizu i sintezu, na strogu konstrukciju raspoloživih sredstava kako bi se »pouzđano« izabrala najbolja.

Želite li da vam navedem jedan čudan primer? Književna, a naročito pesnička umetnost, često su primorane da traže, da bi rečenica ili stih postigli puni efekat, najbolji raspored (ritmički, na primer) reči koje nameće ideja. Postoji o tome jedna zanimljiva studija poznatog ustanovljivača računa verovatnoće, Žaka Bernujia — koji je bio i pesnik (na latinskom). U drugom delu (*De permutationibus*) njegove *Ars conjectandi*, on postavlja ovaj zanimljiv problem (koji su uostalom pre njega bili postavili Vosijus, Valis, Fricijus di Pui): ako uzmemo jedan latinski heksametar, koliko različitih pravilnih heksametara možemo dobiti jednostavnim promenom mesta reči? Uzimajući jedan jedini stih (nekog Jezuite iz Luvena):

Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera coelo,

Bernuji pokazuje da on, prema pravilima latinske versifikacije, sadrži, ako se isključe spondeji a računaju stihovi bez cezure, 3.312 različitih oblika. To je mnogo! Naravno, mnogi od tih oblika su bezvredni, ali mnogi imaju draži.

Klasična i pravilna francuska versifikacija ima mnogo manje kombinatorskih mogućnosti, jer kada je u pitanju red reči, sintaksa našeg jezika je stroga, a klasični stih krut. Uprkos tome, često imamo više valjanih estetskih oblika za jedan stih. Ovaj Malarmeov stih:

Quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue...

ne možemo sasvim odbaciti u sledećim oblicima:

*Quand, avec aux cheveux du soleil, dans la rue...
Quand dans la rue, avec du soleil aux cheveux...
Quand dans la rue, avec aux cheveux du soleil...*

Svaki od njih ima svoju boju i mogao bi se upotrebiti u različitim rasporedima čitave pesme.

Valerijev stih:

Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me voir!

nije loš ni sa sledećim promenama:

Ne cessez de me voir, sommeil des nymphes, ciel!

i:

Ne cessez, ciel, sommeil des nymphes, de me voir...

Umetnički efekat je svaki put različit.

Reći ćete: pa to je vežbanje gospodina Žurdena: »lepa markizo, zbog vaših lepih očiju«... ili »zbog vaših očiju lepih umirem« itd... Jedna jedina rečenica je dobra, a to je prva, najprirodnija... To nije izvesno. Ako uzmemo ovaj drugi poznati Valerijev stih:

O biche avec langueur longue auprès d'une grappe,

jasno je da red reči nije prirodan i da je uobičajena sintaksa žrtvovana ritmičkom efektu, uostalom već dobro poznatom (Lekont de Lil ga je koristio gotovo isto toliko često kao i Valeri: snažni akcenat na početku drugog polustiha se može ostvariti samo jednosilabičnom rečju. Jednostavan i prirodan red reči bio bi:

O biche longue avec langueur près d'une grappe...

što naravno nije ni približno tako dobro kao u prethodnom stihu. Ali, na primer:

Longue auprès d'une grappe, ô biche, avec langueur,

čiji je umetnički efekat sasvim različit, nije za odbacivanje.

Kombinovani raspored gramatičkih, sintaksičkih i ritmičkih cezura, zahvaljujući promeni mesta, ponekad daje (u okvirima tradicionalne, pravilne versifikacije) veoma veliki broj varijanti.

Tako sam u jednoj novijoj zbirci (pisanoj uglavnom u slobodnom stihu) našao ovaj aleksandrinac koji, iako nije prvorazredan, nije ni loš (mada se o njegovoj aliteraciji može razgovarati):

Toi, clarté qui fleuris, le soir, sur ces sommets...

Odsustvo muklih glasova, prisustvo ritmičkih grupa sa istim brojem slogova, sama struktura rečenice, dopuštaju svakovrsna premeštanja šest elemenata u stihu (toi — clareté — qui — fleuris — le soir — sur ces sommets); izuzev samo, iz sintaksičkih razloga, onih premeštanja koja bi *qui* stavila pre *toi* i *fleuris* pre *qui*; i, iz prozodijskih razloga, onih premeštanja koja bi stavila *toi* i *qui* u dva različita polustiha a cezuru posred jedne od tri dvosložne reči. Lak i kratak račun nam pokazuje da bi bilo 720 rasporeda tih elemenata kada bi sve kombinacije bile upotrebljive; i da ih, posle isključivanja do kojih dolazi kada primenjujemo najstroži prozodijski i gramatički rigorizam, ostaje još 96! A neki od rasporeda koji nam se odmah nameću čine nam se (bar kad ih posmatramo odvojeno) kao da ih je pesnik napisao, a njihov estetski efekat različit. Na primer:

Sur ces sommets, le soir, clarté, toi qui fleuris...

ili:

Clarté, toi qui fleuris sur ces sommets le soir...

ili još bolje:

Le soir, sur ces sommets, toi qui fleuris, clarté...

Itd., itd...

Ima ih naravno i očajnih, kao ovaj leoninski, trapav i užasan:

Sur ces sommets toi qui, clarté, le sor fleuris...

Ali pošto, naravno, nisam konstruisao svih 96 varijanti, moguće je da se među njima nalazi ona najbolja, bolja od svih drugih, pa čak i od originala varijante, čiji je umetnički efekat odličan. Ona će ostati u domenu mogućeg, neostvarenog.

Nije, uostalom, uvek ni lako, u sličnim slučajevima, reći koja je varijanta najbolja — ili koja je doista pesnikova. Da li

biste mi sa sigurnošću mogli reći, a da to prethodno već ne znate, koji se od ova tri stiha nalazi u Valerijevom *Platanu*:

Tes pareils son nombreux, des pins aux peupliers...
Nombreux sont tes pareils, des peupliers aux pins...
Des pins aux peupliers, nombreux sont tes pareils?

Prvi. Priznajem da mi se on čini pomalo monoton. Dok treći, više eufoničan i brži (što je pesnik možda upravo hteo da izbegne) ima očigledan nedostatak što je više oratorski, emfatičniji... Sve u svemu, i u svakom slučaju, meni se taj stih mnogo ne dopada.

Reći ćete: da li zaista verujete da se pravi, nadahnuti pesnik ikad zadržava na takvim računima, probama, igrama?

Odgovoriću da ako on to nikad nije radio, to samo dokazuje izuzetnu sreću njegovog genija koji odmah doseže do najboljeg; ali to ne opovrgava tezu da se do najboljeg može doći i putem mnogih proba, s vremenom i doterivanjem. I reći ću, pre svega, da nikada nije bilo pesnika koji je uvek od prve našao najbolje. Samo oni koji ne znaju koliko zanatskog ima u umetnosti, odbiće da saznaju šta pesnici rade kada, čitajući iznova ono što su napisali, oseće nezadovoljstvo nekim slabim, osrednjim stihom; pogotovo ako arabeska pesme zahteva na tom mestu neki jači stih, estetski naglašen, bridak, sjajan ili pregnantan, a oni osećaju da su blizu *pravog* stiha, ali da ga još nisu sasvim našli. Budite uvereni da se oni ne ustručavaju da, ukoliko je to potrebno, prekriju čitav list hartije kombinatorskim pokušajima, sve dok ne postignu željeno savršenstvo.

Ponavljam još jednom, ma koliko genijalan bio, pesnik nikada neće razbiti okvire apsolutne kombinatorike.⁶⁶ Rezultat na kome će se on zadržati nužno je sadržan u tim okvirima.

⁶⁶ Vredelo bi razmišljati i o mogućnostima koje nam pruža filološki materijal. Uostalom, to smo već rekli: Valeri je, ako smemo tako da se izrazimo, ubio konja pod sobom čestom upotrebom »spondejskog« stiha (spondej pre cezure) prema modelu za koji je Lamartin dao nekoliko dobrih, mada možda slučajnih, primera; koji je Lekont de Lil koristio svesno i često; Malarme još češće. To je stih tipa:

Vois des galères d'or, belles comme des cygnes...
 (Vidi galije od zlata, lepe kao labudovi...)

Doći do njega iscrpnim pregledom mogućnosti, to bi, verovatno, bio prevelik posao. Ali on bi se u takvom pregledu svakako našao.⁶⁷

Muzika je u tom pogledu posebno zanimljiva. U izvesnom smislu, ona se susreće sa ogromnim brojem mogućnosti, čak i kada je u pitanju prosta melodija od četiri ili pet nota (i svi napori — a oni se čine — da se ustanove neka »pravila« građenja melodija sudaraju se sa pozitivnom činjenicom ogromnosti — jednakoj potpunom nedostatku — kombinatoričkih mogućnosti). Ali, čim je reč o fugi, ili, jednostavno o harmoniji, o redosledu akorda, sa koliko gorčine tehničar, naročito ako je početnik, oseća strahovito ograničenje mogućnosti! Koji početnik, dok izučava harmoniju, nije to za trenutak pomislio, gledajući kako mu profesor na predatoj vežbi okrutno podvlači plavom olovkom skrivene kvinte, paralelne oktave, nepravilne odluke, zabranjene melodijske stavove, promene položaja koje slabo prikrivaju pogrešan redosled, ali zapravo ništa nije moguće! Kasnije, kada je dobro savladao tehničke teškoće, on će se bez napora kretati kroz te »divne prepreke«; na kraju ih neće više ni osećati. Ipak, one će ostati, iako savladane — tačnije, iako je on naučio da bez napora iz njih izvlači ono najbolje.

koji je upotrebljiv samo uz pomoć jednosložne reči na početku drugog polustiha. Međutim, broj jednosložnih reči koje se na taj način mogu koristiti je ograničen u francuskom jeziku! Možemo da kažemo da su svi stihovi tog tipa već napisani, ili gotovo da jesu. To je jedna iscrpljena ritmička mogućnost.

⁶⁷ Ne zaboravimo ni igre rimama. Klasični versifikator, koji neće da ispusti dobar stih iako mu ovaj kasnije nameće tešku rimu, mora da odigra igru pazla (igra se sastoji od sklapanja različitih elemenata), da bi u sledećem stihu dobio jednu od tri ili četiri moguće reči. Pošto Igo nije mogao da se uzdrži a da stih ne završi rečju *astres*, čitav tehnički problem sastojao se u tome kako u sledećem (ili prethodnom stihu) rimovati sa *pilastres*; ili kako uz svoje *nuées* (oblaci, magla, tmuša) staviti *huées* (vika, povici...). Ne zaboravimo da je Eredija jedini pesnik koji se usudio (u epskom stilu, razume se: ne u *Trofejima* već u *Osvajačima zlata*) da upotrebi rimu koja se završava sa *erde*. Nabrajajući Pizarove drugove, on mora da imenuje:

Le très savant et très miséricordieux
Frère dominicain Fray Vincent de Valverde...

A zatim? On »spasava situaciju« nastavljajući ozbiljnim tonom:

Qui craignait qu'à jamais leur âme ne se perde...

itd. Ali »francuski čitalac« (koji hoće da ga poštuju) bio se za trenutak uplašio: jezik je tako siromašan!

Često sam primećivao da su umetnici koji su najviše ovladali svojom umetnošću postali neosetljivi na te sitne prinude, dok im teško padaju one velike: odnosno, sve one teškoće koje se suprotstavljaju ostvarenju velikih estetskih želja. Dok mladima, početnicima, teško padaju male smetnje, a ne vide još one velike i veruju u potpunu slobodu kada je u pitanju vrhunska umetnost.

Vratimo se sada dramskoj umetnosti. Pošto su nam ove analogije pomogle da stvari bolje shvatimo, nemojmo se čuditi što se i ova umetnost nalazi u dvostrukom položaju: što je zastrašena, ali i ohrabrena ogromnim brojem kombinatoričkih mogućnosti; sputana ali i podržana određenošću i jasnoćom »igara« koje, svojim plesovima na dramaturškom nebu, svojim spajanjima i razdvajanjima, izvode zvezde čije odluke (u svetu, kao i na daskama) trpe ljudi; bilo da se bore, pobeđuju ili podležu.

Jer, napokon, dramskoj umetnosti, koju proučavamo, upravo je svojstveno to što njom suštinski i potpuno upravlja kombinatoričko načelo. Mi ništa ne možemo: to je neosporna estetska činjenica pred koju smo neminovno stavljeni.

Ako najzad neko pita: a sloboda pisca, šta je s njom? — ja ću mu ovako odgovoriti.

Pre svega ću, nekromantski, da bih joj odao priznanje, prizvati sen Rejmona Lila — izumitelja, osnivača *Ars Magnae*, umetnosti o kojoj se toliko loše govorilo, a čije je načelo toliko dragoceno jer je upravo načelo kombinatorike ideja kao neprepušne metode inventivnosti. Lilova je slabost bila u tome što nije osetio da je bogatstvo umetnosti koju je zamišljao toliko neiscrpna da je pokušaj da se ona stavi u formule i da se njene bitne konture ustanove na osnovu jednog nužno i grubo nedovoljnog popisa ideja, bića, odnosa i rečenica bio nužno uzaludan. Ali Umetnost ponovo dobija svu svoju vrednost tamo gde je broj elemenata ograničen i utvrđen i gde se činioči variranja takođe mogu izbrojati. Čak i kada bi to bila samo igra kockom — kockom nasumice bačenom, koja bi ostvarila neku od hiljadu mogućih kombinacija — zahvaljujući kojoj bi se otkrila i ponudila neka nova ideja, šta bi se, u stvari, postiglo tom igrom,

ako ne, jednim na izgled bezvrednim sredstvom, ono isto što radi mozak genijalnog čoveka kada u iznenadnom nadahnuću povezuje dve ideje koje još nisu bile spojene; kada mu se umornom od neispavanosti i poluobamrlosti dugog i napornog bdenja iznenada ukaže izvesna čudna grupa lica iz sanjarije ili sna; ili kada pusti da ga općini neki bizaran spoj reči, čiji mu se paradoksalan i poseban sklad učini pun mogućeg, još neodgonetnutog smisla; ili kada neki primer slučajno nađen pri čitanju odjednom dobije svoje mesto u još zbrkanim, neoplođenim temama koje su opsedale njegov duh; ili kada u samoći neke rasejane i besciljne šetnje, jedva sanjarske, ideje počnu da mu »padaju na pamet i u srce« (kao što je to govorio Mocart) a da nije u stanju ni da pogodi odakle dolaze?⁶⁸

Naivni će ovde pominjati nesvesno. Oni će pretpostaviti da taj novi i sjajni sadržaj koji će sinuti iz tog čudesnog susreta već prethodno postoji u mračnim dubinama, ne znajući da je to tajanstveno značenje naknadno, da je ono plod a ne seme, da je ono stvoreno a ne stvarajuće, i da je to zaista čudna predrasuda, kada je u pitanju umetnost, pretpostaviti da je drvo izniklo iz semena a ovo opet iz drveta, da je svaka klica već postojala i da je ona samo jedno razjašnjenje, unapređenje i ispoljavanje. Dešava se da genijalnost neke ogromne ideje sine, poput bleska, bez uzroka, pukim slučajem — slučajem koji među hiljadu bezvrednih ili jalovih kombinacija, iznenada izvlači na videlo (hiljaditu ili prvu) onu čija je sudbina božanska.

Naravno, umeti prepoznati tu ideju božanske sudbine, i, pošto smo je prepoznali, umeti je izazvati i dovesti do ostvarenja, takođe je (ništa manje važan) zadatak genija i talenta. Ali sve to čini jednu celinu. U genijalnom duhu postoji *prvo* jedno živo i često iskričanje ideja, ali veoma nejednake vrednosti. Jer, s jedne strane, odlična ideja je retka, čak i kod genija; a s druge, genije, kao i svako drugi, mora na hiljadu načina da traga za idejama ne bi li u njihovom mnoštvu pronašao onu koja je od-

⁶⁸ Ne zaboravimo, pošto već govorimo o slučaju i bacanju kocke, na metod rečnika i noža za sečenje hartije. To je sistem koji se u tehničkom govoru, među vračima, naziva sistem »divnih leševa«... Njega su primenjivali mnogi pesnici i pre nadrealista.

lična. Tek onda, iako isto toliko nužno, dolazi do onog prepoznavanja (praćenog ponekad intenzivnim mentalnim šokom; a često i velikim greškama) ideje koja zaslužuje da bude vođena do punog ostvarenja u nekom delu. Tek kao *treće* uključuje se u igru veština, inventivnost, strpljenje, energija i ljubav koji su potrebni da bi ta ideja proživela svoju sudbinu.

Ne mislimo zato da ništa nismo otkrili ako smo našli samo činioce prvog iskričanja kroz koje se javljaju nove i žive pozorišne ideje. To je prvi uslov dramaturškog napora, uzetog s te strane, sa strane invencije situacija.⁶⁹

Ali, mi smo našli još nešto, pošto znamo (a to je još mnogo važnije) kakvim operacijama duha teme već donekle poznate, korišćene, mogu da budu obnovljene, oživljene, intenzivirane i preobražene.

I najzad (još ozbiljniji dobitak), sada možemo da shvatimo kakve su odluke, smele ili tanane, precizne i moćne, potrebne da bi neki ljudski svet, koji u sebi još nejasno nosi neki stvaralački duh, bio doveden do svog najopasnijeg, najhalucinantnijeg, najsvetlijeg i najtreperavijeg prisustva i do najhrabrije ili najuzbudljivije ili najpotresnije ili najuzvišenije napetosti svojih unutrašnjih sila.

Jer ne zaboravimo ni ovo: ako u umetnosti, kao i u životu, te »situacije« obiluju bolom, žalopojkama, strašnim grčevima, gordom nostalgijom za nemogućim, uzaludnim naporima da se slomi neki užasni uticaj zvezda, one isto tako predstavljaju, za one koji su u njima smrvljeni, u strašne kovitlace uhvaćeni, čudesne uzlete ljudske sudbine.

⁶⁹ Kažem, uzetog s te strane; jer znamo da invencija može započeti stvaranjem lica; ili zanimljive lokalne (istorijske ili društvene) sredine. Ali ti drugi postupci neće nas osloboditi potrebe da nademo situacije, i konkretni problem invencije biće kad tad postavljen u terminima koje smo videli.

Poglavlje IV

»210—241« ILI UMETNIČKA OPREDELJENJA

I O broju lica

Čitalac verovatno zna da nemamo nameru da nabrojimo svih dvesta hiljada situacija. Za njega je dovoljno što poznaje načelo njihovih struktura: izvesna tematska sila (ljubav, ambicija, mržnja, nada, svejedno) povlači kroz živote određenog broja bića brazdu, tok, stvarajući na taj način vrtloge, spirale sila, u koje su uvučena sva bića zajedno sa svojim akcijama, reakcijama, tokovima, protivtokovima, i obrazuje dinamičnu figuru u kojoj se ona sudaraju ili se jedna uz druga zbijaju, sledeći izvesnu moralnu koreografiju koja je u biti pozorišne umetnosti.

Preostaje nam još da pokažemo da svaki od tih karakterističnih rasporeda, svaka od tih figura, odgovara, u pozorišnom stvaralaštvu, nekom od važnih umetničkih opredeljenja. Upravo ta velika opredeljenja i želimo da proučavamo, ispitujući »moguće slučajeve«.

Evo najpre (jer na taj način samo označavamo vrstu materije na kojoj radi dramaturgija i odnos njene strukture sa sistemom dejstvujućih sila), nekoliko reči o broju lica.

Što su lica mnogobrojnija (hoću reći što je veći broj različitih lica u datoj situaciji), svako od njih više teži da se približi dinamičkoj jednostavnosti. Spisak od šest različitih lica (primer nam je bio Nikomed) gotovo da odgovara spisku osnovnih sila, raširenih u lepezu. On, međutim, sadrži, kako nam to pokazuje kombinatorski astrološki simbolizam, 30 različitih formula (osnovnih situacija). One su, s jedne strane, rezultat mnoštva mogućih

sila (, pomoći. To znači da bi dramaturg mogao da radi samo na saučesništvima, na privremenim i nepostojanim savezništvima: na preokretima situacije koji nastaju kao rezultat delovanja te funkcije dramske saradnje između dva lica. S druge strane, tačka gledanja je veliki uzrok raznolikosti: svaki mogući položaj šest lica pretpostavlja šest mogućih tački gledanja; i u svakoj sceni koju treba »napraviti« pitanje: s čije tačke gledanja je ona najsnažnija, najpatetičnija, najintenzivnija za življenje i prikazivanje? To pitanje dobija prvorazredan značaj. Veliki postupak variranja, veliko umetničko opredeljenje sastoji se najpre u izboru najbolje dramske perspektive.⁷⁰

Nije nevažno znati da sa pet lica na našem spisku osnovnih situacija imamo 480 različitih horoskopa; sa četiri lica 2.620; sa tri 3.015 (to je najbogatija grupa u pogledu različitih rasporeda); i najzad 1.638 sa dva lica.

U ovom poslednjem tipu situacija (sa dva ili tri lica) jasno je da je interesovanje usredsređeno na razne i neobične »spojeve sila« koji mogu da opstanu i ispoljavaju se u jednom istom licu. Međutim, jasno je i to da ako je jedno lice previše složeno, ne kažem psihološki, već dinamički, postoji rizik od zbrke i preterane suptilnosti. Ovo nam služi kao neposredan uvod za jedno estetski važnije pitanje.

Binarnim situacijama, u kojima lica ostvaruju preguste dramaturške spojeve, preči opasnost da budu preterano suptilne, odnosno da ne postignu pravi dramski efekat. Primer situacije sa dva lica koja skupa otelovljuju šest sila: ♀ ⊙ ((♂) — ♂ ⊂ ♂. To je jedna od varijanti teme Kušanja (kako to pokazuje horoskop prvog lica), saučesništvo kušatelja sa otporom

⁷⁰ Primer: videli smo u *Nikomedu* da se veličina i originalnost tog komada sastoje u tome što je tačka gledanja u ♂, Junaku otpora. Dovoljno je malo dramaturške analize pa da se ubrzo pokaže da ako želimo da tačku gledanja utvrdimo u ♀, bilo bi loše i nepotrebno učiniti ga ((♂) — Junakom otpora drugog reda, iz nekog »pomoćnog« motiva. Protagonista otpora zadržao bi veliku ulogu i glavno interesovanje. Dok bi ((♂) (uzeti za junaka nekog drugorazrednog saučesnika Prusija-Petena, motivisanog, ne kao Prusije duhom kukavičke saradnje za osvajačkom moći, već nekim uzvišenim idealom koji ga zavodi i gura ga na tu stranu) imao pravu dramaturšku vrednost, i mogao čak da zadobije nešto naklonosti (ili nešto tragične samilosti) sve do zaslužanih metaka streljačkog plotuna. Ima tu nekoliko primera dostojnih dramatičareve pažnje.

koji pruža kušani. (Mesec odblesak Marsov: prepreka). Ponuda je učinjena sa nadom da će biti odbijena. Kušatelj je srećan što nije u prilici da trijumfuje. To je upravo poslednja situacija Marivoovog komada *Iskušanje*. Ona više odgovara psihološkoj komediji — razumemo zašto je ona privlačila Marivoa; kao epizoda drame, ona je ipak previše složena.⁷¹ To nam pokazuje da je često potrebno (naročito u situacijama sa malim brojem lica) ukloniti izvesne dramaturške funkcije, da bi se postigle jednostavne i snažne formule, jasna igra sila. Tu se postavljaju zanimljivi problemi.

II O dramaturškom uklanjanju funkcija

U načelu, svaka dobro zamišljena dramska situacija stavlja u pokret šest osnovnih sila koje smo uočili (ili bar prvih pet; pomoć je velika dramaturška sila, ali ona nije neophodna). Međutim, kombinatorska igra pokazuje da su dobre one formule koje su sastavljene samo od dva, tri, četiri elementa. Stvar je zanimljiva: napetost situacije i istovremeno njeno pojednostavljanje mogu se poštiti uklanjanjem svih nepotrebnih funkcija, ili bar onih funkcija čije prisustvo u scenskom mikrokosmosu nije potrebno u najsnažnijem trenutku scene.

⁷¹ Mogli bismo je učiniti dramatičnijom u vidu neuspele probe; utvrđujući tačku gledanja, ne, kao što je to Marivo učinio, u Anželiki, ojađenoj a zatim umirenoj; već u neopreznom Kušaču koji stavlja na probu voljeno biće... i oseća gorčinu što joj ono nije odolelo. Ipak, preterana složenost mogla bi da dovede do komičnog obrta, pojačanog činjenicom da razočarenje lako postaje uzrok smeha. Probu — vrstu kušanja koju karakteriše grupa ♀ ((♂): moralno savezništvo Kušača sa otporom kušanog — praćenog razočaranjem, nalazimo nekoliko puta kod Molijera, u komičnim scenama sa dramskom pozadinom: u *Uobraženom bolesniku* (Argan koji se pretvara da je mrtav); u *Tartifu* (Orgon pod stolom). Čak i kod Micea (gde ona predstavlja centralnu situaciju u *Barberini*; uostalom, Mise tu podražava Šekspirovog Simbelina) ona je najpre ublažena: kont Ulrik pristaje da ženu podvrgne probi; on joj predstavlja Astolfja; ali Astolf je taj koji kuša (ili pokušava to da čini). Scena zatim uglavnom zadržava polukomični ton (iako je strah ipak prisutan u pozadini). Međutim, u narodnoj književnosti, u pričama ili baladama, nalazimo strahovite probe (priča o Grizeldi; balada o Čajld-Votersu). Možda bi se u pozorištu publika pobunila? (Toga se, kao što znamo, plašio Dima u *Princezi Žorž*, gde je dotakao situaciju te vrste). — Moguće je da se ovde nalazimo u jednoj oblasti koja sadrži mnogo neiskorišćenih situacija.

Kako je to moguće kada svaka situacija treba da pretpostavlja osnovne sile? U stvari, uklanjanje je samo »atmosferizacija«, ako tako možemo da kažemo; odbacivanje u makrokosmos stvarnog prisustva trenutno nepotrebne sile.

Tehnički, to se može učiniti na četiri načina:

1. Suštinski neophodna dinamička jedinica, koju privremeno treba odbaciti u drugi plan, ostaje izvan scene. To je onda samo privremena odsutnost; i nema pravog uklanjanja funkcije (slučaj Tartifa u dva prva čina; Tezeja u *Fedri* itd.).

2. Jedno, za situaciju važno lice ostaje stalno odsutno iz pozorišnog mikrokosmosa. Videćemo kasnije zašto je to teško ostvarljivo, osim ako sasvim pouzdano znamo da lice ne može da dođe — da je, na primer, mrtvo. U tom pogledu, Hanibal je najvažnije lice u *Nikomedu*; njegova duša, sen i pouka neprestano nadahnjuju junaka otpora i još imaju moć da zastraše predstavnika Rima. U *Pokoynom gospodinu Piku* Š. de Pere-Šapija, istoimeni junak komada (onaj čije odsustvo oslobađa scenski mikrokosmos i dovodi do njegove eksplozije) nalazi se sve vreme u kovčegu u susednoj sobi.

③ Jedna važna sila stvarno je »atmosferska«. Ona uvek ostaje kosmička (i makrokosmička): *Država*, *Bog* itd. Međutim, potpuna atmosferizacija je retka: znamo da te velike kosmičke sile uglavnom imaju nekog predstavnika, delegata na sceni. Uklanjanje svakog predstavnika te vrste uvek je veoma ozbiljna odluka. U Rasinovom *Mitridatu* (koji se u tom pogledu na neobičan način razlikuje od Kornejevog *Nikomeda*) rimska sila (dramaturški protivnik) neprestano je prisutna u mislima i na kraju trijumfuje. O njoj se neprestano govori iako ona ni u jednom trenutku nije predstavljena, scenski oličena nekim ambasadorom, generalom, pa čak ni glasnikom. Osećamo da su u pitanju estetska opredeljenja izuzetne važnosti.

4. Najzad, imamo scensko prisustvo te sile, ali ne i njeno ljudsko otelovljenje, ne i glumca koji je oživljuje: u običnom scenskom rekvizitu. Ta vrsta neljudskog prisustva, u materijalnom predmetu, rekvizitu koji često nije ravan svojoj visokoj funkciji, nosi očigledno izvesnu opasnost. Znamo da je Igo voleo

taj postupak i da nije uvek umeo da izbegne njegove opasnosti. Ipak je u tome bar jednom uspeo. U *Maču* (*Pozorište na slobodi*) taj mač, bitan scenski rekvizit, predstavlja suštinsku dramaturšku silu (on je Arbitar situacije, što je pesnik upravo i hteo da pokaže). Ali, nepokretan, on postaje konkretno dinamičan tek kada miroljubivi junak drame pristaje najzad da ga uzme u ruke i da njime zamahne (i to je rasplet). To je veoma zanimljiv, možda i jedinstven slučaj drame u kojoj se sila \simeq ne nalazi na spisku lica.

Ponavljam: ta uklanjanja predstavljaju izuzetno važna opredeljenja dramatičara koji poznaje svoju umetnost.

U nepotpunim situacijama (u pogledu prisustva svih šest Zvezdanih sila) odsustvo sila koje ne vidimo pre nego prisustvo onih koje vidimo, predstavlja prvorazredan umetnički čin.

Ispitajmo sada kakve su u tom pogledu mogućnosti različitih funkcija:

1. ♀ — Može li se sa scene ukloniti (ili bar ne oteloviti u ljudskom mikrokosmosu lica) osnovna tematska, lavovska, sila? To je, svakako, najparadoksalnije, najsablažnjivije, najčudnije od svih ukidanja. Zašto? Čitava situacija proističe iz radnje jedne žive sile koja pokreće, oživljava, dovodi do usijanja svet u situaciji i sad ta sila treba da bude skrivena, latentna, odsutna sa scene?

Ako je u pitanju samo privremena latentnost, zadržavanje njene pojave, efekat je velik, ali nije pun. U tom smo kontekstu već nekoliko puta pominjali *Tartifa*. U prva dva čina, lice, očigledno lavovsko, čija ambicija, gramzivost, pohota pokreću sve konce našeg ljudskog mikrokosmosa, uopšte se ne pojavljuje. Imamo efekat tajanstvenosti, uvećanje tog čisto atmosferskog prisustva. Veliko iščekivanje. Reč je o prvorazrednom pozorišnom činu. O svojstvu izvanredne, snažne i originalne situacije. Ali ona se, kao što znamo, razrešava u III činu: kada Tartif stupa na scenu. Da li je odsutnost mogla da se produži do kraja, da opstane integralno, u svim situacijama drame? To bi bilo opasno, pogotovo stoga što se na taj način lišavamo efekta pripreme datog kroz iščekivanje; i što na taj način rizikujemo da ozbiljno izne-

verimo iščekivanje koje smo pripremili i izazvali.⁷² Bilo bi izvodljivo jedino pod uslovom da se naslućuje, i to sve jasnije i jasnije, da nema, da neće ni biti pojavljivanja; da sila koja organski stvara svu napetost drame ne može da bude ljudski prisutna niti scenski otelovljena.⁷³ Ako je »atmosferizacija« potpuna, u pitanju je estetski rad na nekoj veličini, koji ljudska lica — bedne, izbezumljene i nemoćne marionete — treba da dovede dotle da oseće dejstvo kosmičkog kruženja ili tragičnog pritiska nekog tajanstvenog, skrivenog i aktivnog bića koje vodi igru ali se ne pojavljuje — fatalnost, istorijska sudbina nekog carstva ili naroda, društvena i kolektivna moć, i tako dalje (*Kralj Edip, Mitridat, Horacije, Henri V*, itd.). Prepustite se mašti sledeći taj trag. Naći ćemo hiljadu efekata tajanstvenog delovanja skrivene sile: dramu Nevidljivog Podstrekača.⁷⁴ Ona se zaoštava do maksimuma ako je funkcija \sphericalangle (arbitar) snažno prisutna u mikrokosmosu. Veliki nevidljivi kosmički podstrekač ne može sam da ostvari svoje delo. Jedno od prisutnih i scenski otelovljenih lica drame ima moć da dozvoli da se to delo ostvari ili da ga spreči, da tu silu sterilizuje. Ono je »Gospodar trenutka«, »Čovek Sudbine«, onaj koji može, nekom odlukom ili slobodnom radnjom, koja nam je dramski prikazana, da vagu pomeri u jednom smeru, da Nevidljivom Podstrekaču dodeli ili ne dodeli ono što predstavlja njegov krajnji cilj. To je ono što su Lavedan i Lenotr izričito hteli u Drami u Varenu. Pogrešili su, na žalost, što su

⁷² Kada bi se to iščekivanje previše odužilo, ono bi moglo da se pretvori u komično reagovanje. Efekat potpunog odsustva glavnog lica korišćen je na komičan način u *Porodici Benoaton* Sardua (gde Gospodu Benoaton, koja se uvek nalazi negde u kupovini ili u posetama, najzad najavljuju kao da će se sad pojaviti... u trenutku kada zavesa pada).

⁷³ Rekli smo maločas: to se dešava u slučaju kada je takav junak mrtav. Scenski najzanimljiviji slučaj koji poznajem je junakinja istoimenog komada, bitno lice koje nikad nije postojalo (ili je umrlo pre nego što se i rodilo). To je *Zana A. Diverno*, gde je dete čije je postojanje onemogućeno glavni junak drame — u kojoj ono čak ima sukcesivno više dramaturških funkcija.

⁷⁴ Imam utisak — a možda se varam — da u jednom trenutku osećamo u *Hamletu* duboki i suptilni estetski efekat *Odsutnosti Nevidljivog Podstrekača*. Dramu vode prisutni i otelovljeni psihološki podstrekači; ali sama Sudbina Kraljevstva — koja bi mogla, koja bi trebalo da ima svoju ulogu — nikada se ne pojavljuje. A u tome je ozbiljni i dramatični smisao onoga: »Nešto je trulo u državi Danskoj«.

tu ulogu arbitra sudbine koja odlučuje o cilju Nevidljivog Podstrekača usitnili na više lica.

2. — Uklanjanje ♂ (prepreke, protivnika, Otpora).

Sredstva su ista, ali je opšti dinamizam obrnut. Umesto što vidimo ljudske marionete kako raznim zakočenjima ili reakcijama odolevaju pritisku, prvobitnoj radnji nevidljive sile, sada vidimo, naprotiv, kako se jedna strasna, žestoka i aktivna ljudska sila sukobljava sa nekom nevidljivom, atmosferskom i tajanstvenom preprekom. To je tema atmosferski prisutne »Neizmerljive prepreke« — javno mnjenje, na primer (*Berenika* ili *Per Gint*; u filmu *Javno mnjenje* Čarli Čaplina). Ova tema često postaje tragična, jer je estetski najsnažnija kada je Nemerljiva ili Tajanstvena sila neranjiva i neumoljiva. I ovde takođe nailazimo na moralnu prepreku, na Zabranu.

Postoji čitav niz zanimljivih varijanti u kojima odsutnost ima vid čisto materijalnog otelovljenja — na primer Zid ili Zatvorena vrata (ono lako postaje melodramatično kada je u pitanju tema fizičkog zatočeništva — *Kula Nel; Lukrecija Bordžija* — a vraća se na prethodnu varijantu kada je zid simboličan) — ili neke fizičko-kosmičke sile: zemljina teža, prepreka uzletu, oslobađanju u visinama, u *Graditelju Solnesu* (to je naravno i simbol).

Moguće su i zanimljive varijante na temu nepokretnog predmeta koji može da zaustavi, da omete ljudski napor, bilo zato što donosi nesreću, ili izaziva strahopoštovanje (skeptar, kruna itd.), ili naprosto zato što je nepokretan i kao takav neumoljiv i bezosećajan (Igoova tema).

Možemo napokon da to dovedemo u vezu sa slučajem pretvaranja nekog živog bića u stvar kao posledicu nesvesnosti, bolesne ogugllosti. Poslednja scena Ibzenovih *Aveti*. Navešćemo nešto kasnije još jedan takav primer, ali u različitoj situaciji.

3. — Ukidanje ⊙ (otelovljenja željenog Dobra, Vrednosti).

Ono je često, ali je retko kad uspešno. Kada je predmet želje ili straha apstraktan ili kosmički — ambicija, sloboda, slava, itd. — funkcija ⊙ sastoji se uglavnom u tome da oživljava igru pokazujući nam koliko je lepota ili vrednost koju treba osvojiti živa, svetla, *zadivljujuća* i zbog toga dopustiti da ⊙ ne-

stane, ostaviti ga atmosferskim ili iza kulisa, znači lišiti se jedne zanimljive scenske sile. Sve ljubavne drame sasvim izvesno žive od konkretnog prisustva voljenog predmeta. To ne znači da ne možemo da dramski koristimo njegovu dužu ili kraću odsutnost (Rostanova *Daleka princeza*.⁷⁵ Ono što nas najčešće sprečava da se koristimo tom datom jeste to što se retko kad dešava da ☉ — Sunce situacije, vrednost, voljeno biće — ostane samo to. Redak je slučaj (iako on ima svoju veličinu) da ono ostane nepokretni pokretač, nepomični predmet želje. Najčešće imamo ličnu sintezu ☉ ⊆ (voljeni predmet je i arbitar, on samog sebe dodeljuje); nestanak ☉ učinio bi taj raspored nemogućim. Maločas pomenuti slučaj *Žane A. Diverno*a, u kome ljubav roditelja prema detetu koje ne postoji, koje nikad nije ni postojalo, kome je postojanje onemogućeno, postepeno postaje jedina opruga situacije, sadrži tu varijantu.⁷⁶

4. — Ukidanje ⊆ (Arbitra situacije). Ono je možda najteže (hoću reći najmanje dobro, sem izuzetaka). Dozvoliti da odluka, bitni događaj, zavisi od neke odsutne sile (od nekog dalekog i nevidljivog Sudije, od nekog neuhvatljivog Arbitra), može da bude dramatično samo uz izuzetan trud. Ako dramatičar ne oseća da je to uklanjanje teško izvodljivo i da zahteva estetski napor i intenzivnu umetničku obradu, dobijamo efekat praznine, razočarenja. Pošto je radnja ⊆ najpre zakočena, da bi, na kraju, čim počne da se odigrava, vodila raspletu situacije, dramatičaru preči opasnost od »raspleta iza kulise«, od Teramenovih priča ili ubacivanja nekog proročanstva, nekih nevidljivih bogova, itd... *Deus ex machina* bez teofanije, u kome je mašina samo zamišljena, a to bi značilo samo pogoršati stvari. Međutim, moguće je naći primere takvog arbitriranja nevidljivim prisustvom (Sen

⁷⁵ Primećujemo da delo postaje mnogo slabije čim se Žofroa Ridel i Melisanda susreću. Rostan, koji je imao toliko talenta, nije imao nimalo genija. Pitam se da li bi se genijalnost sastojala u tome da se *Daleka princeza* nikad ne pojavi (ili da se pojavi samo kao duh, kao halucinacija; ko zna? možda preko telepatije, itd.).

⁷⁶ Doista, dete koje treba da se rodi je najpre ♂, prepreka. Zato ga uklanjaju. Zatim ono postaje ☉, Dobro, predmet ljubavi; sve do krajnje situacije, u kojoj bi trebalo da se pojavi kao aktivna sila (♁) i gde njegovo odsustvo dobija tragičan karakter.

Karla Velikog u *Ernaniju*).⁷⁷ Ono može da bude zanimljivo u drugom tematskom obliku: Iščekivanja izvesnog znaka. Koliko ja znam, takvih primera u pozorištu nema. Znam za jedan primer u romanu (a on bi mogao da predstavlja veoma dramatičnu pozorišnu situaciju). U *Old Mortality* puritanci, u čije je ruke pao junak, mole se i očekuju neki znak Proviđenja da bi znali da li da ga ubiju ili ostave u životu. Slično iščekivanje (koje treba da se razreši slučajnim događajem koji je sam po sebi proizvoljan i beznačajan, rečju, mimikom jednog od lica koje veruje da mu se iznenada ukazalo iščekivano rešenje) moglo bi da ima scensku vrednost. Ako je ⊆ sila raspleta, ne zaboravimo da se dinamičnost njegove uloge u toku radnje uglavnom ogleda u zadržavanju odluke, što se u njemu samom odražava kao dvoumljenje a u drugima kao iščekivanje.

5. — Uklanjanje ♂ (mogućeg dobitnika dobra, Zvezde primaoca).

Ako je uklanjanje potpuno, definitivno, ono je slabo i nije scensko. Nama je svejedno da li će se nekom nama nepoznatom i odsutnom licu desiti nešto dobro ili loše. Uklanjanje, međutim, nije retko: nalazimo ga u već pomenutom slučaju Astinaksa u *Andromahi*: materinska ljubav je osećanje čiju snagu dovoljno poznajemo da bismo mogli da shvatimo i podelimo strah majke čije je dete u opasnosti, ne tražeći da pri tom vidimo bebu... Naravno, ona bi raznežila izvesne gledateljke. (»Kada vidim decu u pozorištu«, kaže blesava mala uličarka iz *Škole za kokote*,

⁷⁷ Opšte pitanje Seni u pozorištu možda je rešivo estetskom primedbom da su one tim više umetničke (ako ne i dramatične) što se manje pojavljuju. Mogli bismo se zabavljati tako što bismo tvrdili (paradoks sadrži svakako nešto istine) da je najvažnije lice u *Fedri* Minos! Pasifaja ima svakako svoju važnost (u izvesnom smislu Fedra je drama nasleđa...). Ali Minos, otac i budući sudija na onom svetu, dramaturški je prisutan:

*Kuda, kud da bežim? U noć hadsku, grobnu.
Al' moj otac tamo drži urnu kobnu;
Uzdrhtaće sena njegova u stravi
Kada mu se ćerka pred očima javi...
Pred tom grozom, oče, šta bi izustio?*

(Preveo Milan Dedinac)

Budućnost, koja je za Fedru, na ovom svetu, zatvorena povratkom Tezeja živog, biva joj zatvorena u onostranosti prisustvom Minosa na pragu budućeg života.

»ja se rasplačem«). Ali uklanjanje ima svoju vrednost zato što je privremeno. Tema zavere protiv odsutnog dobra je dramska tema. Dok je naš junak zauzet na drugom nekom mestu, njemu se priprema zamka, nesreća, katastrofa. Samo njegovo odsustvo (koje se najčešće komplikuje i neznanjem) i njegova nemoć da se suprotstavi opasnosti, stvaraju dramatično iščekivanje (Tezej je arbitar koji se sa zakašnjenjem pojavljuje na kraju *Fedre*). Ali nema razloga da tema zavere bude prvobitna situacija. Iako nam je eventualna žrtva nepoznata, možemo se za nju zanimati baš iz tog razloga. Ako nas od samog početka komad stavlja među lupeže (ili među sasvim ugrađene ljude) koji smišljaju neku ujdurmu protiv nekog nepoznatog, može se lako desiti (pogotovo ako se pisac postara da nas na vešt način, kao da neće, postepeno uznemiri) da dramu koja se sprema posmatramo s tačke gledanja nepoznatog koji je u opasnosti, a da to i ne zna. Zbog toga je privremeno ili početno uklanjanje ⚭ posebno dramatično ako je drama tako građena da zahteva kasnije prevladavanje tačke gledanja ⚭. U stvari, u datu koju smo ispitivali, odsustvo eventualne žrtve i iščekivanje koje ono prouzrokuje, zajedno sa interesovanjem iz saosećanja, dobar je način da nas pisac podstakne da prihvatimo tačku gledanja odsutnog. Tema zavere bila je mnogo puta korišćena (*Pinto* N. Lemersija; *Ernani* itd.). Ali ona je uglavnom bila obrađivana s tačke gledanja zaverenika. Ona se može oživeti i obnoviti ako je uzeta (što je ređe) s tačke gledanja onoga protiv koga je zavera usmerena. Ponekad i dolazi do promene tačke gledanja, iz saosećanja sa žrtvom. Na tome upravo počiva veliki dramski efekat Mirboovog komada *Poslovi su poslovi*. Junak tog komada, grubi i okrutni magnat, duboko nam je antipatičan. Ne protiveći se i ne opredeljujući se, prisustvujemo zaveri dvaju prevejanaca koji treba da s njim sklope neki posao i smišljaju kako da ga prevare. Ali dolazi do preokreta kada oni, da bi postigli željeni cilj, koriste trenutak njegove ophrvanosti bolom zbog sinovljeve smrti i podmeću mu na potpis poslovna dokumenta uz licemerne izjave saučešća. Mi tada osećamo (iako nam junak nije »simpatičniji« u običnom značenju te reči) patetiku njegovog osveščivanja kada on ponovo postaje lucidan i raskrinkava prevejance. To

je, kao što znamo, bitan dramski trenutak komada, glavna situacija (i kada je glumac bio dobar, ona je uvek imala mnogo uspeha na sceni). Ta odsutnost, prvo fizička, a zatim i gotovo mentalna (u smislu u kom se kaže: biti odsutan duhom) ⚭ doводи nas do ideje *čisto mentalne* odsutnosti kao dramske teme. To je upravo data *Jedne ideje romana* (S. Gitrija); u kojoj jedan stari pisac koji pati od amnezije prisustvuje fizički, mentalno je odsutan, besramnom eksploataciji svog tako reći posthumnog dela od strane svoje žene, svog izdavača itd.; sve do postepenog i najpre prikrivenog buđenja njegove inteligencije. Ostvarena glumačkim darom jednog Lisjena Gitrija, koji ju je sjajno igrao, ta suprotnost fizičkog prisustva i mentalne odsutnosti, najpre stvarna a kasnije glumljena, imala je snažan dramski efekat.⁷⁸

6. — Uklanjanje ⚭ (pomoći, saučesništva, dinamičkog pomagača). Na prvi pogled, ovo uklanjanje izgleda lako ostvarljivo (dakle ne posebno zanimljivo) pošto ⚭ (udvojenje u drugom licu jedne od prethodnih sila) nije neophodno. Dovoljno je da postoji iščekivanje, neka vrsta potrošnje u tom smislu, i da to iščekivanje ne bude zadovoljeno (da se toj *potrošnji* dramski *ne udovolji*) pa da nastane dramski efekat. Efekat je čak vrlo jednostavan: to je tema Pomoći koja ne stiže; Spasa koga nema; tema Napuštenog, nepomognutog. Sestra žene Plavobradoga očekuje dolazak braće spasilaca, dragona i musketara. Oni neće doći, oni ne mogu da dođu, oni ne postoje. Njihovo dramaturško uklanjanje predstavlja aktivnu oprugu.

⁷⁸ Ž. Polti pominje kao svoju XVI situaciju temu Ludila. Ali ludilo ni po čemu nije dramska situacija, što smo već rekli: ono je jedva dramski siže; to je naprosto vrsta zbivanja, pustolovine. Ono dobija dramsku vrednost (*Kralj Lir*, itd.) tek kao oblik odsutnosti, kao uklanjanje lica koje je, dok je bilo slobodan i svestan agens, imalo određenu dramaturšku funkciju. Uostalom, ako je kontrast između te funkcije i nesvesnog stanja prejak, može doći do komičnog preokreta. Lud ili slabouman arbitar može da bude dramatičan samo ako njegova funkcija arbitra nije u prevelikom raskoraku sa njegovim mentalnim stanjem. Inače, ako treba da »od ludog savet tražimo«, kako kaže Rable, mi smo u komediji. Igra zabuna (ili neznanja) može da se umeša da bi spasla disonantnost. U *Teškim vremenima* E. Burdea, halucinantni Bob je dramatičan zato što ne znamo da li je doista slabouman ili samo malo nenormalan; i zato što njegovi roditelji prikrivaju njegovu stvarnu slaboumnost i poveravaju mu ozbiljne funkcije, itd.

Kada je reč o nepostojanju Spasioca, najznačajniji je ((♁)); ali nepostojanje ((♁)) (nema pomoći za Protivnika, za prepreku) ostavlja takođe snažan utisak kada je protivnik nosilac tačke gledanja. To je tema: Sam protiv svih; u odbrambenoj ulozi (dok: Mesec odblesak Lava znači usamljenost u ofanzivnoj ulozi). Ta tema ima, naravno, svoje dobro poznate herojske vidove (pa čak i melodramske). Ipak, ona je još valjana u nešto manje perjaničkom i mačevalačkom obliku, kao proganjanje ili jednostavno samoća, nemogućnost odbrane od neprijateljskih sila (*Naga žena* A. Bataja — i donekle Kurtelinova *Margo*). Što se tiče uzaludnog iščekivanja ((♁)), u pitanju je odsustvo saveta, nužnost donošenja ozbiljne odluke bez ičije pomoći. Reč je uvek o osećanju Napuštenosti, ali samo intelektualne ili moralne. To je bitna tema Štajnbekove dramaturgije (*Miševi i ljudi*).

Da li je odsustvo pomoći ☉, predstavniku dobra, dramatično?

U prvi mah odgovorili bismo da nije. Suncu, sjajnoj ili privlačnoj zvezdi, pomoć na prvi pogled nije ni potrebna ni mogućna: ono samo sija i privlači. Nikakva pomoć nije mu potrebna. Odsustvo pomoći Suncu (nema divljaka koji bi lupali u lonce za vreme njegovog pomračenja) ne izgleda dramatično.

Ali ne zaboravimo da u pozorištu, svaka nenormalna ili na prvi pogled neizvodljiva činjenica postaje zanimljiva kada piscu uspe (u tome se dobrim delom i sastoji dramaturška invenција) da je upotrebi na lak, prirodan način, odnosno *da je učini normalnom u svetu koji prikazuje* (iako je ona u pozorištu nova i izuzetna).

To možemo lako proveriti.

Prvo, slabost sunca prevashodno je patetična jer stvara pometnju u mikrokosmosu koji se prema njemu usmerava (sumnjati u to da li je voljeno biće dostojno ljubavi; sumnjati u ideal koji ono predstavlja). I naša pomoć njemu predstavlja zanimljivo treperenje mikrokosmosa. Kao igra zabluda i istine, to je čak poznata i korišćena tema (kleveta, izgled koji vara; priznata nevinost, izgubljena i povraćena čast, itd.).

Tema je, međutim, mnogo ljudskija, patetičnija kada nije

u pitanju zabluda ili neznanje. Ljaga, moralni pad bića koje oličava i predstavlja ideal, to je sasvim moguća životna i dramska činjenica; podržati moralno tog predstavnika dobra ili ideala u nekoj krizi te vrste, funkcionalno je veoma važna stvar. Stoga odsustvo moralne podrške predstavniku vrednosti može da znači ne samo patetičnu već i dramaturški aktivnu bespomoćnost.⁷⁹

U »ljubavnim dramama«, usamljenost voljenog bića, uprkos tome što je voljeno — slučaj *Nevoljenih* F. Morijaka — može biti korišćena na zanimljiv način (iako Morijakov komad sadrži, moramo to reći, nekoliko dramaturških grešaka u inače veoma zanimljivom sižeu usamljenosti). U svom najčistijem vidu, tema samoće, odsustva pomoći Suncu u ljubavnom sižeu, jeste mlada devojka ili žena koja (iako ne oseća nikakvu drugu ljubav) pušta da je daju ili uzmu, a da pri tom ne oseća ni naklonost ni opredeljenost i da gotovo nije ni svesna sopstvene vrednosti. U pozorištu ima primera moralne zbrke koja nastaje iz te pomirene, čudne, nužne pasivnosti koja ima veliku ljudsku vrednost, bilo da je reč o lepoti, o dobroti, o plemenitosti. Čini mi se da ih u životu ipak ima više.

Najzad, čista dramska tema Usamljenosti vrednosti (osim ljubavne fabule, koja po sili stvari nikada ne dopušta potpunu usamljenost) često je u pozorištu (i to ne samo romantičarskom), a njen junak je može biti pesnik, umetnik, genijalan čovek. Postoji jedan sasvim određen primer nedostatka ((☉)) u tom vidu u *Boji vremena* Šarla Vildraka. Junak je veliki vajar, stavljen u sredinu, porodičnu i drugu, punu korupcije, mahinacija itd. Sa odličnim smislom za dinamizam situacija, pisac ga je prikazao moćnog i snažnog kada drži u rukama čekić i dleto, ali lišenog

⁷⁹ Zanimljivo je da je uloga pomagača ☉, predmeta ljubavi izazvane jedino lepotom, bila postavljena: *Bila jednom* F. de Kroasea. Hirurg koji ružnoj devojci dariva lepotu i stvara tako temu iz bajke (na šta upućuje naslov), ali psihološki veoma čudnu: devojka pretvorena u lepoticu zadržava dušu ružne žene; hirurg iz komada nije samo neko biće iza kulisa, već jedno od lica drame (a reč je o mračnoj dramati, sa trovanjima, zločinačkim zaverama, itd.). Najzad, poznata je tema devojke (ili usedelice!) koja *postepeno postaje* ☉, koja se rascvetava pred nama i otkriva nam svoje unutrašnje kvalitete (Ožjeova *Filiberta*, itd.). Gotovo uvek postoji pomoćnik — neko ko »otkriva« junakinju i pomaže joj da izađe iz svoje čuure. Odsustvo te pomoći, samoća, nepriznavanje vrednosti, može da bude dramski korišćena. Takva situacija se nalazi u *Služavki bez plate* Žana Jola.

svakog akcionog dinamizma u dramaturškom prstenu. Nemoć predstavnika vrednosti i čini čitavu dramu. Međutim, junak nije usamljen, on ima jednog starog prijatelja, promašenog čoveka, koji sa njim deli ideal čistog umetnika koji odbija kompromise i ekonomske računice — on je izraziti primer ((⊙). Dešava se da čak i na njega naknadno, posle njegove smrti između IV i V čina, padne neosnovana sumnja da je bio umešan u neki sumnjivi posao. To iznenadno uklanjanje ((⊙), baca vajara u samoću kakvu do tada nije poznavao.

Susretanje sa temom Samoće može da bude zanimljivo: tema se ne nalazi na spisku Ž. Poltija (mogli bismo, međutim, napisati: »Grozna Samoća!«, kada bismo hteli, kao i u drugim slučajevima, da donekle »melodramatizujemo« temu). Propust je ozbiljan, jer tema ima mnogo dramskih primera.⁸⁰ Ali on je shvatljiv: na prvi pogled moglo bi nam se učiniti da tema nije dramska jer tehnički pretpostavlja samo jedno lice, stavljeno u »lirsku« situaciju. Međutim, analize nam otkrivaju sledeće: tema samoće je dramska, ako je u pitanju samoća viđena u *izvesnoj funkciji* i u svom odnosu na tu funkciju; a naročito ako je u pitanju *odsustvo* (izrazito dramska odluka) *izvesne pomoći*. Opredeljenje je jasnije, uočljivije i snažnije ako je lice dinamički ambivalentno, ako ima dva horoskopa i ako je, uz pomoć određene tačke gledanja, prikazano kao napušteno od drugog.

Ovo nas dovodi do pitanja ambivalentnosti, ličnih horoskopa sa dve zvezde.

III Funkcionalni spojevi

Ma koliki bio broj prihvaćenih funkcija (a on ne može da bude manji od četiri ili tri: preveliki broj uklonjenih funkcija osiromašuje pozorišni svet), te funkcije mogu da se raspodele

⁸⁰ Mogli bismo nabrojati mnogo romantičnih primera »Jednog protiv svih!« — Ismailovo prokletstvo (posle romantizma, Suderman je dao mnogo lepih, primera te teme). Ali, i bez toliko romantizma, jasno je da čak i u složenoj situaciji, sa mnogo lica, konstatacija jednog od tih lica — »Ništa što dolazi spolja ne može da mi pomogne; moram sam to da postignem« — predstavlja situacijsku činjenicu, i to veoma važnu. I Ibzen ju je često obrađivao (*Narodni neprijatelj* i dr.). Samoća u dvojce (u *Rosmersholmu*, na primer) je valjana varijanta te teme.

na još manji broj lica, od kojih bar jedno može da preuzme više dramskih funkcija. Znamo da je umnoženje funkcija (koje ponekad, ali ne uvek, rađa unutrašnje sukobe) gotovo pravilo, naročito u pozorištu koje ima izričito psihološke namere. Potpuna analitička podela je retka.

Najjednostavnije spajanje je binarno. Jedno lice prima, prihvata dve funkcije. Ispitajmo razne slučajeve takvog spajanja.

Ima ih ukupno 30; a samo 15 ako uzmemo ((pomoć, saučesništvo) ne određujući njegovu prirodu. Treba li ih nabrojati? Hajdemo! To su: ♀ ♂, ♂ ⊙, ♂ ⊂, ♀ ♂, ♀ ♀, ♀ ⊙, ♀ ⊂, ♂ ♂, ♂ ⊂, ⊙ ⊂, ⊙ ♂, ⊙ ♀, ⊂ ♂, ⊂ ♀, i ♂ ♀. Ali, pošto ♀, koji se javlja pet puta, može svaki put da ima četiri različite prirode, imamo ukupno 30 spojeva. Nećemo ih sve ispitati, već ćemo samo ustanoviti koji su normalni, najčešći, a koji su retki; i zavisno od toga, koja su retka ili česta razdvajanja.

♀ ♂ je čest spoj: onaj koji želi neko dobro i onaj za koga se to dobro želi su isto lice. To je »želeći za sebe«.

I ⊙ ⊂ je postojan spoj: on znači biti predmetom nečije želje i imati moć odlučivanja o dodeli samog sebe.

Par ♀ ♂ — ⊙ ⊂ je normalan par ljubavne drame. Silvio želi Izabelu (za sebe) i pokušava da pridobije njenu ljubav. A od Izabele zavisi da li će mu se dati. Označavajući Izabelu kao ⊙ ⊂, pretpostavljamo da je ona još neodlučna, ravnodušna. Ako Izabela sa svoje strane voli Silvija, ona postaje u većoj ili manjoj meri saučesnica Silvijeve ljubavi i njena formula postaje trojna: ona je ⊙ ⊂ ♀ (♀). Ako voli Leandra, Silvijeovog suparnika, njena formula je ⊙ ⊂ ♀ (♂). Bilo da je ♀ odblesak ♀ ili ♂, opšta formula je ♀ ♂ — ⊙ ⊂ ♀ — ♂: to je tipičan horoskop teme »Ljubavnog suparništva«; položaj koji normalno ima dve varijante, zavisno od toga da li je ♀ pomagač ♀ ili ♂. Smenjivanja ⊙ ⊂ ♀ (♀) i ⊙ ⊂ ♀ (♂) označavaju promene situacije koje su rezultat naizmenične naklonosti, dvoumljenja, stvarne ili pretpostavljene Izabeline nevernosti.

Tema je očigledno otrcana, jednačina banalna; ali ona neće skoro nestati iz pozorišta. Ljubavno suparništvo je jedna od onih osnovnih i trajnih data čija je vitalnost beskrajna. Mo-

žemo li, pomoću naših astroloških kombinatorskih sredstava, ispitati, ustanoviti, možda čak i obogatiti njenu dinamiku?

Nije nevažno saznati da sa njenim elementima — odnosno sa svim dramaturškim činiocima zvezdane teme ♀ ♂ — ☉ ♁ — ☽ korišćenim u temi ljubavnog suparništva, i sa tri tipska lica: Ona, On i *Tertium Quid*; sa samo dva oblika saučesništva iz naklonosti — ♁ (♂) i ♁ (♂) — imamo ukupno trideset i šest kombinacija.

Napravimo izuzetak. Ne možemo ni pomišljati da damo potpun spisak 210.141 situacije. Ali smo obećali da ćemo, bar u jednoj tački, dati, kao primer, iscrpan lokalni pregled formula. Daćemo dakle 36 vidova ljubavnog rasporeda, na temu Suparništva sa tri lica. To će biti dvostruko korisno jer ćemo na taj način videti kako takvi pregledi koji su jednostavno i geometrijski proizišli iz baleta zvezda, bude, podržavaju, pa čak i iznenađuju maštu. Jer, čikam vas da intuicijom, bez pomoći takvog okvira, ostvarite toliko mnoštvo mogućih slučajeva.

Primitićete takođe da ja ovde ne prokazujem ni skaredne mogućnosti, ni bizarne ljubavi, niti neverovatne, melodramatične ili suviše suptilne kombinacije, niti bilo kakva zbivanja strana toj prostoj tematskoj datu koju nam najpre nudi banalna tema ♀ ♂ — ☉ ♁ — ☽, sa dvema vrednostima ♁ koje udvajaju ♀ ili ♂.

Evo tog pregleda:

1. ♀ ♂ — ☉ ♁ (♀) — ♂.
2. ♀ ♂ — ☉ ♁ (♂) — ♂.
3. ♀ ♂ — ☉ ♁ — ♂ ♁ (♀).
4. ♀ ♂ — ☉ ♁ (♀) — ♂ ♁.
5. ♀ ♂ — ☉ ♁ (♂) — ♂ ♁.
6. ♀ ♂ — ☉ — ♂ ♁ ♁ (♀).
7. ♀ ♂ ♁ (♂) — ☉ — ♂ ♁.
8. ♀ ♂ ♁ (♂) — ☉ ♁ — ♂.

9. ♀ ♂ ♁ — ☉ — ♂ ♁ (♀).
10. ♀ ♂ ♁ — ☉ ♁ (♀) — ♂.
11. ♀ ♂ ♁ — ☉ ♁ (♂) — ♂.
12. ♀ ♂ ♁ ♁ (♂) — ☉ — ♂.
13. ♀ ♁ — ☉ — ♂ ♂ ♁ (♀).
14. ♀ ♁ — ☉ ♁ (♀) — ♂ ♂.
15. ♀ ♁ — ☉ ♁ (♂) — ♂ ♂.
16. ♀ ♁ — ☉ ♂ — ♂ ♁ (♀).
17. ♀ ♁ — ☉ ♂ ♁ (♀) — ♂.
18. ♀ ♁ — ☉ ♂ ♁ (♂) — ♂.
19. ♀ ♁ ♁ (♂) — ☉ — ♂ ♂.
20. ♀ ♁ ♁ (♂) — ☉ ♂ — ♂.
21. ♀ ♁ (♂) — ☉ — ♂ ♂ ♁.
22. ♀ ♁ (♂) — ☉ ♂ — ♂ ♁.
23. ♀ ♁ (♂) — ☉ ♁ — ♂ ♂.
24. ♀ ♁ (♂) — ☉ ♂ ♁ — ♂.
25. ♀ — ☉ — ♂ ♂ ♁ ♁ (♀).
26. ♀ — ☉ ♂ — ♂ ♁ ♁ (♀).
27. ♀ — ☉ ♁ (♀) — ♂ ♂ ♁.
28. ♀ — ☉ ♁ (♂) — ♂ ♂ ♁.
29. ♀ — ☉ ♁ — ♂ ♂ ♁ (♀).
30. ♀ — ☉ ♂ ♁ (♀) — ♂ ♁.
31. ♀ — ☉ ♂ ♁ (♂) — ♂ ♁.
32. ♀ — ☉ ♂ ♁ ♁ — ♂ ♁ (♀).
33. ♀ — ☉ ♁ ♁ (♀) — ♂ ♂.
34. ♀ — ☉ ♁ ♁ (♂) — ♂ ♂.
35. ♀ — ☉ ♂ ♁ ♁ (♀) — ♂.
36. ♀ — ☉ ♂ ♁ ♁ (♂) — ♂.

Uh, a sada da raspravljamo! Šta znače tih trideset i šest zvezdanih horoskopa ljubavnog suparništva?⁸¹

*
* *
*

U šest prvih formula, Silvijo (on je uvek stavljen na prvo mesto, Izabela u sredinu, a Leandar na kraj) ima normalnu strukturu ♁ ♂. On je naprosto zaljubljen čovek koji se trudi da osvoji, da bude voljen. Otkuda šest varijanti?

U 1, 2 i 3, Izabela je arbitar situacije. To je još normalno. Tri mogućnosti predviđene za nju u tri prve formule dobro su poznate: ona voli Silvija; ona voli njegovog suparnika; ona je neodlučna.

Ali 3 sadrži jednu zanimljivu varijantu funkcije ♁, odnosno naklonost, simpatiju jednog od lica prema drugom licu. Ovdje naklonost ide od suparnika ka ljubavniku, od Leandra ka Silviju!

Nema potrebe da ovdje ulazimo u skaredne pretpostavke; Leandar može da ima valjanih razloga da želi Silvijevu sreću, možda čak i da odustane od Izabele iz simpatije prema njemu. To je, na primer, slučaj čoveka koji oseća prijateljstvo prema suparniku; ili starijeg brata, jačeg i plemenitijeg, koji želi da svog mlađeg nervno obolelog brata, koji mu je suparnik, spase od očajanja. Ili naprosto slučaj oca koji je suparnik rođenom sinu (kao u *Tvrdici* ili u *Mitridatu* ili u *Fedri*), ali koji u svojoj očinskoj ljubavi nalazi snagu za veliku žrtvu (kao u *Rasipnom ocu Dime Sina*, ili čak u *Školi za majke* Marivoa, gde se zdrav razum, kao i naklonost mlade osobe udružuju sa očinskom ljubavlju i nagone oca da odustane). Treba li reći da postoje i mnoga druga sredstva organizovanja fabule koja mogu da podrže datu: »Odustajanje suparnika«? To je često korišćen preokret u pozorištu. Ali treba napomenuti da je taj *pozorišni preokret* samo jedan rasplet — jedan događaj, jedna pustolovina. Prava *situacija* sastoji se u dužoj ili kraćoj napetosti koja može da bude

⁸¹ Videćemo njihovu potpunu transkripciju na 162. strani. Primetimo uz to da svaka situacija može da ima tri različite tačke gledanja. Potpuni pregled imaće dakle 108 horoskopa.

razrešena, bilo na taj način, bilo odbijanjem. Prava formula 6 je: »Raditi sve da se suparnik povuče«. To se može postići tako što ćemo zaslužiti njegovo poštovanje, njegovo divljenje, ili nekim drugim sredstvom ubeđivanja.⁸²

Što se tiče 4, 5 i 6, njihova situacija je karakteristična po tome što arbitar nije više voljena žena. Ona više nije slobodna da se dâ ili ne dâ: suparnik je taj koji odlučuje.

Na primer, jedino on može da dâ ili da ne dâ Izebelinu ruku. Klasičan primer: imati za suparnika Arnolfa ili Bertola, devojčinog tutora.

To je već otrcano, reći ćete mi; situacija je zastarela! — Grešite. Savremeno pozorište, koje tutore prepušta repertoaru Komedi fransez ili bivšem Odeonu, preuzima stalno istu datu. To je jedna od najžilavijih situacija jer postoji u životu u raznim vidovima. Ljubitelji incesta *in petto* koriste slučaj oca ljubomornog na čoveka koji voli njegovu ćerku (formula 4); ili (formula 5) ljubavnika ljubomornog na preveliku naklonost ćerke prema ocu. To je (bez ikakve primese dvosmislenosti, incesta ili bilo čega mutnog) situacija iz drugog čina *Moje slobode* Denija Amijela. Jedan od modernih vidova te dvostruke situacije je suparnikov moralni ili intelektualni autoritet nad devojkom (uticaj profesora u *Pijanstvu mudrog* F. de Kirela; u *Profesoru Klenou* Karen Bramson, u *Dvostrukoj strasti* Ogista Vileroa).⁸³ Ali ako izađemo iz fabule »devojke za udaju«, imamo nešto još jednostavnije: autoritet muža nad ženom, u svim zapletima sa pre-

⁸² U svojim *Memoarima*, Kazanova priča kako mu je, dok se udvarao nekoj sasvim mladoj devojci, prišao mladić ludo zaljubljen u nju i rekao mu: »Gospodine, ako nastavite, sigurno ćete me istisnuti. Ali za vas će to biti samo beznačajna avantura, poput mnogih drugih, brzo zaboravljena. Za mene je ova ljubav čitav život. Razmislite o tome, i, ako ste plemeniti, vi ćete otići ne videvši je ponovo.« — Kazanova napravi pet ili šest puta krug po sobi čuteći i reče mu: »Neka vam bude, u pravu ste«. I odlazi. Vrat ćemo se nešto kasnije na tu datu, da bismo istražili uslove u kojima ona doista može da postane pozorište. Primer pokazuje bar to da ona može da se pojavi u životu.

⁸³ Možemo da zamislimo i uticaj sveštenika zaljubljenog u svoju pokajnicu ili ljubomornog na nju: Klod Frolo Esmeraldin ispovednik! Tema se nalazi u filmskoj verziji *Pastoralne simfonije* (te mešavine *Zvonara Bogorodičine crkve* i *Čoveka koji se smeje*: jedan pastor vlada dušom mlade devojke koju je podigao, ali devojka je uz to i slepa i veruje u lepotu čoveka koji na taj način vrši uticaj nad njom; tako Dea veruje u Gvinplejnovu lepotu).

ljubom; bilo da je reč o materijalnoj moći muža nad ženom (nadzirati je, zatvoriti je, odvesti je); bilo da je u pitanju nešto mnogo dramatičnije, moć koja mu dolazi otuda što njegova žena, iako voli drugoga, i dalje oseća prema njemu poverenje, poštovanje, lojalnost (kao u *Princezi od Kleve*, romanu i komadu). Između ta dva slučaja, on može da bude arbitar jer ima moć da pristane ili ne pristane na razvod, na razdvajanje (*Antoanet Sabrije* Romana Kolisa, itd.).⁸⁴ Najzad on može da vlada terorom: on je *Tiranin*. To je Neron, arbitar Britanikovog života, koji na taj način drži u šaci Juniju. U pitanju je uvek i u svim oblicima »Suparnikova moć«.

Stvari su originalnije počev od 7. U 7, 8, 12 i 19 do 24 formula ljubavnika sadrži mesečev položaj ((♂): on ne nalazi više svog zaštitnika u suparniku, već se on sâm interesuje za svog suparnika i ne može da se odluči da ga učini nesrećnim. To je situacija suprotna od ♂ ((♂). Opšta tema je: »voleti, poštovati, diviti se svom suparniku«. U 22, na primer: ♀ ((♂) — ☉ ☿ — ♂ ♀, gde je ljubavnik ♀ ((♂) a suparnik ♂ ♀, (da bismo objasnili i dali fabulu za ♂ ♀) suparnik je neki učitelj, neki visoki moralni autoritet. U tom slučaju imamo uglavnom učenika zaljubljenog u učiteljevu ženu (ili u istu ženu u koju je zaljubljen i učitelj) i u kome se naklonost i poštovanje snažno sukobljavaju sa ljubavlju. Čini mi se da je Dima Sin prvi koristio tu datu u *Klodovoj ženi*; ali ona je, kao što smo videli, dosta rasprostranjena u savremenom pozorištu. Ono što je osim toga zanimljivo u 22 jeste pomeranje ☿. Sve formule, počevši od 13 razdvajaju ♀ i ☿ (onoga ko želi i onoga za koga se želi); ovo razdvajanje je zanimljivo u temi suparništva u ljubavi: želiti, ali ne za sebe! Ono nas ne bi iznenadilo da je reč o temi materinske, očinske, bratske ljubavi itd... Ništa prirodnije od toga da Silvijeva majka želi Izabelinu ruku za svog sina. Ali zar Leandar, koji voli Izabelu, želi da ona pripadne drugome? Ispitajmo to bolje.

⁸⁴ Varijanta je poznata: muž prepušta ženi da bira između ljubavnika i njega. Nastaje promena situacije jer ♂ ustupa ☉ svoju funkciju arbitra. Tako 4: ♀ ☿ — ☉ ((♂) — ♂ ♀ postaje 1: ♀ ☿ — ☉ ♀ ((♂) — ♂. Što često dovodi do 2: ♀ ☿ — ☉ ♀ ((♂): žena postaje svesna težine svojih postupaka i plemenitosti svog muža i opredeljuje se za njega (Ožjeova *Gabrijela*, itd.).

Taj drugi je čas ☉, čas ♂ (voljena žena ili suparnik). U 16, u 22, u 24, u 26 imamo ženski spoj ☉ ☿; Silvijo voli Izabelu i želi da ona pripadne samoj sebi! Šta to znači?

Data je jasna, iako, koliko znam, nedovoljno korišćena: Silvijo beznađežno voli Izabelu i iz ljubavi prema njoj želi samo da ona osvoji sopstvenu moralnu nezavisnost. Izabela je suparnikova »zarobljenica« (a on je, na primer, Učitelj, čovek čiji je intelektualni uticaj na nju potpun), a Silvijo jedino hoće da je oslobodi ne nadajući se ničemu većem, nemajući ni prava ni moći da iz toga izvuče korist za sebe. U 24, i Silvijo i Izabela trpe uticaj te intelektualne ili moralne nadmoći ♂, *Tertium Quid*, Suparnika. To je, u neku ruku, revanš Doktora iz Bolonje, iz italijanske komedije. Samo, on više nije smešni doktor. On je postao *Veliki Učitelj* (Andre Paskal); on ima svoj rang među *Bakljama* (Anri Bataj). On nije neki tamo Leandar, on ima snagu jednog Prospera, on je mag, čarobnjak, duhovna moć. I šta se dešava? Silvijo voli i poštuje Prospera, svog i Izabelinog Učitelja. Ali on dovoljno voli Izabelu da bi pokušao da je otrgne od te opčinjenosti učiteljem, koju inače sâm prihvata. Lepa drama slobode koju treba osvojiti u sukobu sa ljubavlju. Izabela je genijalna (ili naprosto sposobna za briljantnu ličnu karijeru, umetničku, književnu ili filozofsku). A *famulus* smrvljen ogromnim učiteljevim uticajem, ali poučen i osnažen ljubavlju prema Izabeli, pokušava da je otrgne od uništavajuće opčinjenosti koja i njega samoga parališe; i od koje se više i ne nada da će biti oslobođen, niti to želi. On je podstiče na to da povрати svoju samostalnost, da sama izgradi svoj duhovni život. On shvata da na taj način neće dobiti Izabelu za sebe: on mora da je odvрати od braka koji je nespojiv sa ostvarenjem umetničke ili intelektualne karijere. Da, bila bi to dobra drama.

Najredi i najteži slučaj za koji se može naći fabula je raspored ♂ ☿, kao što je to slučaj sa brojem 14: ♀ ♀ — ☉ ((♂) — ♂ ☿, kada zaljubljeni (čak i onda kada mu je uzvraćena ljubav) ne želi da Izabelu vrati samoj sebi, već da je dâ suparniku. Što se tiče suparnika, treba reći da on u tom slučaju nije protivnik zato što je suparnik (ako mu njegov suparnik nudi željeno dobro, sve je rečeno i suparništva nema) već zato što odbija to dobro.

Sve formule koje sadrže $\delta \ominus$, označavaju temu »Odbijanja sreće«. Leandar može da odbije željeno dobro iz prijateljstva ili nekog drugog interesovanja za Silvija (ako je Leandar $\delta \ominus \textcircled{C}$ (\textcircled{S}) ili $\delta \ominus \textcircled{\cup}$, kao u 13, 25 ili 29). On to može da učini i iz pravičnosti, i pravdoljubivosti (ako je $\delta \ominus \textcircled{\cup}$, kao u 21, 27, 28). Ukratko, Leandar odbija: to se lako može objasniti. Mnogo je teže objasniti zašto Silvijo želi da Izabelu dodeli Leandro; pogotovo ako to ne čini iz naklonosti prema suparniku; ako Silvijo nije \textcircled{S} ($\textcircled{\delta}$). Ali, ako je to za Izabelinu sreću, za njeno dobro? Ako je, iz ljubavi prema njoj, Silvijo daje svom suparniku za koga zna da je sposobniji da je usreći?⁸⁵ Možemo da zamislimo nekog starijeg ili srećnog ljubavnika: mlada devojka je zaljubljena u njega, ali on zna da samo mlad muž i normalan brak mogu da joj donesu sreću. Možemo još da zamislimo (to je banalnije, manje patetično i manje istinito) nekog siromašnog Silvija koji zna da Izabela, ma koliko bila spremna da se zajedno sa njim suoči sa siromaštvom, zaista nije stvorena da podnosi teškoće. Možemo čak da pretpostavimo i to da je on ubeđen da brak iz ljubavi ne vodi sreći i da se, zbog ljubavi prema Izabeli i nekog uzvišenog žrtvovanja i straha od onoga što bi strast, čije razarajuće dejstvo i sâm oseća, mogla da joj donese, trudi da joj vrati mir. Data je neobična, ali bi mogla biti isprobana (ona i postoji nejasno skicirana ne u »ljubavnom pozorištu« Ž. de Porto-Riša, već u njegovom poetskom opusu; izgleda da se nije usudio da je postavi na scenu). Uopšte uzev, formula \textcircled{S} bez \ominus u osnovi je svih mogućih »žrtvovanja iz ljubavi«. I ne mislimo da je apsurdno zamisliti (upravo to je čistota \textcircled{S}) kao pozorišnu, a samim tim i ljudsku, stvarnost ovaj ideal ili savršenstvo ljubavi — kada neko ne voli »za sebe«, već »za voljeno biće«, za Nju — dovoljno jako da bi njenu sreću želeo čak i po cenu toga da usreći suparnika. Žalosno bi bilo kada bi to bilo nemoguće u pozorištu.

Treba ipak primetiti — reč je o jednom zanimljivom problemu — da je ta egzaltirana, čista, nezainterosovana ljubav, sposobna da želi pravo dobro za voljeno biće i da se za njega žrtvuje

⁸⁵ Data je skicirana u jednom pozorišnom komadu Žorž Sandove: *Presla*.

ne samo teško ostvarljiva u pozorištu, već da zbog svoje preterane uzvišenosti može da propadne, da bude devalorizovana do komičnosti: »Odlično, on nije zao, on je dobričina«, reći će publika. A kritika: »To je neverovatno, to nije ljudski, to je nadljudski, to je suviše lako.«

Naravno, potrebna je genijalnost ili talenat da do toga ne dođe.

Možemo ipak konstatovati da sličnih primera ima u pozorištu.⁸⁶ Najzanimljivije u žrtvovanju iz prave ljubavi koje deluje kao preterana dobroćudnost je upravo opasnost od komične devalorizacije. U tom pogledu je simptomatičan slučaj *Petrusa* Marsela Ašara, koji se na sličan način žrtvuje i sâm dovodi suparnika da bi usrećio voljenu. Vešto, da bi izbegao komičnu devalorizaciju, pisac je sâm unapred stvara: *Petrusa* (uloga je naravno bila pisana za Luja Žuvea koji ju je izvršno igrao) svi najpre drže za »budalu«; ali, postepeno, javlja se sumnja da li je njegovo žrtvovanje čista glupost ili, naprotiv, vrhunska umešnost (ista igra kao u *Žanu mesečaru*); uostalom, pitanje ostaje otvoreno. U svakom slučaju, komična devalorizacija prave samopregorne ljubavi je izbegnuta tako što je lice u celini najpre bez povoda potpuno obezvređeno da bi zatim bilo uzdignuto. Sam po sebi, postupak je klasičan: postepeno uzdizanje komičnog lica je često (čak i u romanu, kao što znamo: *Don Kihot* ili *Pik-*

⁸⁶ U *Strankinji* Dime Sina, nailazimo na požrtvovanog i iskrenog ljubavnika (Gi de Alt) koji, znajući da vojvotkinja od Setmona voli drugog, staje na njegovu stranu protiv odvratnog muža, i, u trenutku krize dovodi vojvotkinji voljenog ljubavnika, jer, kako joj sam kaže, »odakle čoveku koji ne samo da nije voljen, već zna da žena koju on voli voli drugog, pravo da tvrdi da se žrtvuje? On mora da se pomiri sa sudbinom. Čitavo njegovo junaštvo je u tome; njemu preostaje samo jedna mogućnost, ako je iole plemenit, a to je da dokaže iskrenost svojih osećanja dajući im oblik prijateljstva i žrtvujući se čak za svog suparnika.« Lice je ne samo dirljivo, već je i dovoljno istinito, ljudsko (ono je možda i jedino takvo u komadu). Dima se usudio da ga takvim učini jer je to samo epizodno lice (publika i kritika bili bi stroži da je on bio važna opruga komada). On ga je vrlo često učinio bleđim tako što ga je pustio da sam objasni da nije reč o »uzvišenom žrtvovanju iz ljubavi«, već o nekoj vrsti moralnog luksuza, pomalo gorkog ali elegantnog nusproizvoda rezigniranosti. Otuda taj ljudski naglasak. Jednom, i to slučajno, iz scenskih razloga, Dima je izbegao herojsko frazerstvo, pretenziju ka uzvišenom; i uz diskretnost on se susreo i sa ljudskošću i verovatnošću. U filmu nalazimo sličnu datu u *Obećanju nepoznatoj*.

vik...). Ali zanimljivo je što se ono ovde koristi da bi se »spasla disonantnost« uzvišene samopregornosti iz ljubavi.

Do sada su se naše primedbe uglavnom odnosile na lica ljubavnika i suparnika u njihovim međusobnim sukobima i vezama. Žena je privlačila našu pažnju samo u onoj meri u kojoj je mogla da opravda varijante suparništva. Ali, pre nego što napustimo naš pregled, bilo bi možda korisno pozabaviti se serijom ženskih horoskopa.

Dovoljan je samo jedan pogled pa da shvatimo da postoji mnogo više varijanti ženskog lica, odnosno njegovih zvezdanih rasporeda, nego bilo kojeg muškog lica. Izabela ima dvanaest različitih oblika, dvanaest različitih »ličnih jednačina«, dok ih svaki od njenih ljubavnika ima po osam. To je normalna posledica kombinatorike: žena, budući središte mnogih situacija, istovremeno je i njihov odblesak. Ovo je zanimljivo razmotriti s tačke gledanja pozorišne psihologije.

Pogrešno bi bilo verovati da se ova kombinatorika dramaturških funkcija odnosi samo na »pozorište situacije« nezavisno od »pozorišta karaktera«. Znamo da su u pravom pozorištu, zgusnutom i punom, situacije i karakteri obuhvaćeni istom umetničkom stvarnošću, bogatim unutrašnjim skladovima, već zama o kojima ovde možemo da dobijemo neku predstavu. Dati Izabeli određeni horoskop, funkcionalnu zvezdanu temu — staviti je pod uticaj Zemlje ili Vage, ili njihovog spoja, dati joj Sunce ili Lava za zvezdu — znači do izvesne mere odrediti i njen karakter. Izvestan sklad — estetski sklad karaktera i situacije — zahteva da astrološka tema rođenja, horoskopska formula pronade, izazove, osvetli među ženskim naravima onu koja joj najbolje odgovara. Uverimo se u to na nekoliko primera.

Obična, normalna formula za Izabelu bila bi, kao što smo videli ili ☉ ☽ (arbitar, najpre ravnodušan) ili ☉ ☽ ☽ (☽) ili ☉ ☽ ☽ (☽) (arbitar koji je naklonjen jednom ili drugom). Ali šta je ona kada izgubi funkciju arbitra situacije? Najneobičniji slučaj (dakle estetski najteže ostvarljiv ali možda i najzanimljiviji ako se teškoće prebrode) je slučaj u 6, 9, 12; kada je Izabela isključivo voljeni predmet o čiju se vrednost otimaju, bez ikakve druge funkcije i dinamičke moći. To nije samo ravnodušnost,

to je pasivnost. Za nju se bore: ona čeka, spremna da se dà ili da bude data jednom ili drugom, zavisno od ishoda situacije kojom upravljaju drugi.

Taj dramaturški pol (najjednostavnija formula njene funkcije) istovremeno je i karakterološki. Da li to znači da je ona scenski i psihološki siromašna zato što se pokorava jednom tako jednostavnom horoskopu?

Ona je, ako hoćete, srna koja pase, jedva uzbuđena i izneenađena, dok se na proplanku, pred njenim očima, dva suparnika, obuzeta nagonom parenja, bore snažnim udarcima rogova. Ne zaboravimo ipak da je reč o ljudskoj psihologiji. Možda ćete, pomalo melodramski, zamisliti devojkicu koju su zarobili gusari i, umesto borbe rogovima nadmetanje kockom i noževima. Ali ona nije ravnodušna. Možda će joj uspeti da se prethodno ubije; ili naknadno, ili će možda ona nekoga ubiti, osvetiti se ili svisnuti od bola, ili se zaljubiti u divljačkog pobednika. Možda će, dok traje borba, i nesvesno priželjkivati pobedu jednog ili drugog. Ona je pre, kako to pokazuje naš horoskop, žena *ad omnia parata*, koja nije nužno avanturistkinja, propala žena: ona može da bude i čedna devojkica (i to je psihološki najzanimljiviji slučaj). Imamo ženu čija je uloga da bude uzbrana, a da još ne zna ko će je ubrati, niti išta može da učini u tom pogledu; koja nejasno, iz dna duše, pristaje na tu svoju sudbinu za koju je horoskopski pripremljena. Da li je devojkica sa takvim karakterom toliko retka i izuzetna? Imaju li sve devojkice nadu, volju, iluziju ili moć da same biraju umesto da budu izabrane? Zar u tom nejasnom iščekivanju i unutrašnjem pristajanju na takav život nema neke suštinske i duboke ženstvenosti? Maločas smo pomenuli Kurtelinovu *Margo* kod koje postoji nešto slično. Ali *Margo* je laka žena. A u tom kontrastu između njene poslušnosti, njene podatnosti i visoke cene koju bi ona mogla da ima (i sebi odredi) ima nekog moralnog rasipanja. Pretpostavite, umesto toga, da je dodeljivanje Izabele isto što i dodeljivanje nekog blaga i da je to blago takvo da se pobedniku predaje srcem i dušom, i to ne iz naklonosti prema jačem već iz instinktivnog fatalizma koje ga nekom suštinskom ženstvenošću čini srodnim

situacijama pre je svojstvena komičnoj vrednosti. Možda zato što ona stvara izvesnu marionetsku mehaniku u kojoj bi Bergsonova teorija smeha našla svoju potvrdu. Možda naprosto zato što ona koči svaku radnju osim neprekinutog naizmjeničnog klačenja, otpočinjanja situacija uvek iznova, što opet pre stvara komični nego dramski efekat. Dramsko zavrtnanje, čak i zakočeno, zadržava latentni dinamizam jer nagoveštava mogućnost izlaza.

Pre nego što završimo ovaj deo, dužni smo čitaocu ono što smo obećali — »prevod« ili pre razradu pregleda sa strane 150. Imamo sada u rukama sve elemente tog prevoda. Daćemo ga, držeći se uvek (kao u »zvezdanom« pregledu) tačke gledanja Silvija, Ljubavnika. On će biti »Ja«. Treba uzgred napomenuti (uostalom, na to ćemo se vratiti) da je za pozorište dobro ako se tačka gledanja stavlja, od slučaja do slučaja, u »Nju« ili »Njega« (Suparnika). Ali, da bismo pojednostavili, ovde smo svuda uzimali istu tačku gledanja.

*Pregled
Igre prijateljstva i ljubavi*

1. — Suparništvo, ali sa nadom (ona mene više voli, ili verujem da je tako).

2. — Zabrinuto, ljubomorno, beznadežno suparništvo.

3. — Naići na naklonost (saosećanje ili žaljenje) kod Suparnika.

4. — Ja sam voljen — ali moj Suparnik je gospodar situacije (muž, tiranin, itd.).

5. — Nemoćna ljubomora. Suparnik je srećan i gospodar je situacije.

6. — Nadati se u Suparnikovu naklonost. Ona je još ravnodušna. On je gospodar situacije: raditi na tome da se on povuče.

7. — Ja sam taj od koga se traži povlačenje (suparnik, prema kome gajim naklonost, ima neko moćno sredstvo moralne ucene: on ostaje arbitar).

8. — Alibi Prijateljstva (osećam naklonost prema suparniku, ali ona je ta, zar ne, koja odlučuje?).

9. — Kolebam se da li da unesrećim suparnika — ne iz naklonosti prema njemu, već da ne bih izneverio njegovo poverenje (ili njegovu naklonost, ili njegovo divljenje).⁹⁰

10. — Puni trijumf: svi aduti su na mojoj strani. Ja sam voljen, a moj suparnik se povlači iz naklonosti prema meni.⁹¹

11. — Imam moć da sprečim Suparnikovu sreću (Ona voli njega, ali ja raspolažem sredstvima pritiska, ucene ili osvetite. Da li ću ih upotrebiti? Pitanje savesti).

12. — Odustati (ili pomišljati na odustajanje iz naklonosti prema Suparniku. — Velika razlika u odnosu na 7: dinamizam arbitraže deluje u suprotnom smeru. U 7, moj Suparnik je arbitar; u 12, ja sam arbitar. — Razlika u odnosu na 9: dinamizam pomoći, interesa: u 9 deluje naklonost, poverenje ili poslušnost mog Suparnika prema meni; u 12, obratno: deluje moja naklonost prema njemu.

13. — Nadmetanje u plemenitosti (svaki od dvojice zastupa interese drugog).

14. — Prijateljstvo na probi. Hoću da lojalno zastupam kod nje prijateljevu stvar... ali ona mi priznaje (ili ja to naslućujem) da mene voli (*Marijanini kaprici*).

15. — Delotvorno prijateljstvo. Uspešno zastupati (ne bez melanholije) prijateljevu stvar kod Nje (*Sirano de Beržerak*).

⁹⁰ To može da bude i »muževljev trik«: on mi ukazuje poverenje da bi za mene izdaja postala moralno nemogućna. To je ipak pre povlačenje iz plemenitosti ili gordosti. To je situacija o kojoj smo maločas govorili, u kojoj je Učitelj (ili Gazda, ili Šef, itd.) voljen od devojke u koju je zaljubljen njegov odani učenik (ili podređeni, itd.). On se povlači iz širokogrudosti ili zato što ima visoku predstavu o svojoj duhovnoj misiji, ili možda iz prezrive gordosti: oseća da bi bilo ružno i nisko da mladom čoveku koji prema njemu oseća poštovanje i divljenje preotme verenicu.

⁹¹ Najpre može da izgleda da u tom slučaju i nema drame; ili da to može da bude samo neki srceparajući rasplet. Naprotiv: to može da bude početna situacija; nužna, jer treba da pripremi situaciju 23 (vidi dalje) kao u *Plas Roajalu*, ona može da vodi i situaciji 17 (ona me voli, ali ja znam da ne mogu da je usrećim — na primer, već sam oženjen, kao u komadu *Igra je završena Ž. Sarmana*); ili idemo ka situaciji 36: ona preuzima ulogu arbitra i odlučuje da sačuva svoju slobodu, uprkos svojoj ljubavi. Posmislite, najzad, na moguće zabune: moj trijumf može da bude varljiv. Na primer: moj suparnik se samo pretvara da odustaje i potajno priprema strašnu osvetu; i prelazimo na 4: suparnik postaje arbitar. — Sve ovo nam pokazuje da svaka od ovih situacija može da bude dvostruko zanimljiva: sama po sebi ili kao prelazna etapa.

16. — Oslobođanje Zatočenice (u moralnom pogledu, naravno). — Postići to da Suparnik prestane da koristi svoju preveliku moć nad Njom (ne iz ličnog interesa, već za Njeno dobro).

17. — Samopregor: biti voljen; ali misliti pre svega na Njenu sreću.

18. — Kobna ljubav. — Braniti je (koristeći moć situacije) od ljubavi prema Njemu koja bi je unesrećila.

19. — Varijanta ili tačnije situacija koja prethodi 14: Ona je još ravnodušna; i ja takođe: ja se iskreno i lojalno zalažem za Njegovu stvar.

20. — Komplikovanje 18. Branim je od Kobne ljubavi koju ona oseća za moga prijatelja: sukob prijateljstva i moje želje da je spasem.

21. — Zalažem se za Nju kod mog Prijatelja — koga ona voli, a on je iz nekog razloga odbija.⁹²

22. — Pogoršanje situacije 16 (Zatočenica). Onaj od koga hoću da je odbranim moj je najbolji prijatelj (ili moj brat, ili moj otac, ili čovek koga volim i divim mu se, itd.). Za mene je to ozbiljan unutrašnji sukob.

23. — »Čudni Alidor.« — Volim je i pokušavam da je udam za mog najboljeg prijatelja — protiv njegove i njene volje!⁹³

24. — Nemoćan sam pred katastrofom koju Ona sebi sprema! — To je zaoštrena i beznadežna situacija 20. (Kobna ljubav): Nemam više moć arbitriranja. Ona odlučuje o svojoj sreći ili nesreći.⁹⁴

⁹² To je postupak kojim se Gi de Alt služi u *Strankinji*, samo što je ovde taj postupak dramski zamršeniji. Potrebno je, naime, ne samo vratiti suparnika onoj koja ga voli, posle sasvim slučajnog razdvajanja, već savladati i prepreku. Na primer: on njoj zamera nešto krupno i treba ga naterati da joj oprosti; ili postoji nesporazum ili »prepreka braku« (teološki stil) koji ih razdvajaju.

⁹³ Zaokupljen »razvijanjem« horoskopa, pisac ovih redova imao je utisak, kada je stigao do ovoga, da je došao do apsurda. Međutim, pošto je razmislio, on se iznenadio. Situacija je već bila korišćena u *Plas Roajalu*, tom čudnom komadu P. Korneja (napisanom pre *Sida*), čiji se egzistencijalistički junak bezrazložno poduhvata tog neobičnog zadatka, da bi samom sebi dokazao da je slobodan.

⁹⁴ Naravno, igra tačkom gledanja bitna je u ovakvim datama. Tri situacije Kobne ljubavi (18, 20 i 24) ne samo da su sve ozbiljnije ili intenzivnije, već svaka zahteva različitu tačku gledanja. Vidi stranu 173.

25. — Peripetija situacije 15: Obziri Prijateljstva; ili: dvostruko žrtvovanje: Srećni prijatelj za čiju se stvar zalažem ustružava se da me unesreći.⁹⁵

26. — Suprotno od 20: sad je moj najbolji prijatelj prepreka mojoj sreći — jer sad bih ja mogao da je unesrećim.

27. — Tražim da budem oslobođen od date reči. Razvoj situacije 14 (Prijateljstvo na probi). Ona mene više voli. Obraćam se prijatelju, čijoj stvari sam tako loše služio, da me razreši obaveza prema njemu (on se sada nalazi u situacijama 5 ili 11). Moguće ubacivanje između 14 i 27, situacije 9 (kolebam se da li da izneverim Suparnikovo poverenje).

28. — Ista data kao u 15 (Delotvorno prijateljstvo) sa pomeranjem arbitraže. U 15, ja sam taj koji dela (ili se koleba da dela); ovde je Prijatelj nosilac arbitraže. (Obe situacije nalaze se u Siranu: prvo Kristijan zavodi Roksanu; zatim se Sirano trudi da dovrši zavodjenje.⁹⁶

29. — Motiv Iskušenja. Nastavak i pogoršanje 14: Prijateljstvo na probi. Ona sve čini da ja podlegnem Iskušenju.⁹⁷

⁹⁵ Ili: veruje (pogrešno) da će me unesrećiti. I ovde je poželjna igra *zabune*. Prijatelj veruje da volim ženu koja treba njega da usreći i beži, iz prijateljstva prema meni i obzira. Srećom, meni ostaje mogućnost 21: ja uklanjam prepreku! — Situacija nije nova. Nalazimo je u pozorištu i u mnogim romanima (Dode, One, Terije, itd.), gde je uglavnom obrađena u »dirljivom« žanru. To upravo i jeste njen vid s tačke gledanja »Ja«. Ona je pre svega dramatična s tačke gledanja »on«, naročito ako više nema pomoći: Nepotrebna žrtva je bespovratno učinjena. To je jedno od onih »nepotrebni odricanja« o kojima smo već rekli da su u životu česta kada su u pitanju istinski dramske situacije. Uostalom, pomislite na moguće razvoje: ja se ženim njom (da bih je utešio). Kasnije, kada se ispostavlja da je on nju voleo (kao i ona njega) i da se je odrekao verujući, pogrešno, da je time čini srećnom, data se menja i teži oblicima tipa 9, ili 17, itd.

⁹⁶ Postoji veza sa situacijama povodom kojih sam pominjao *Marijanine kaprice*. S pravom, jer je Rostan u poslednjem činu *Siranoa* preuzeo situaciju kojom se završava Miseov komad. Razlike: Sirano uzalud ponavlja, poput Miseovog junaka: »On je taj koji vas je voleo«, slučaj ga izdaje. Treba primetiti i to da je jetki Mise pustio da se kod Oktavija oseti mržnja prema Marijani čiji su »kaprice« krivi za Celjevu smrt. Najzad, u Miseovom komadu imamo duboku igru ljubomore, čije odsustvo doista smeta u Rostanovom komadu (gde imamo previše nepotrebne »širokogrudosti« — vidi situaciju 13, i gde nedostaje prave žestine).

⁹⁷ Naravno, ni moja ni njena uloga nisu baš mnogo lepe (iako su ljudske). — Ali, ako zamienimo polove, vraćamo se situacijama koje ne mogu tako lako

30. — Neuspeh pokušaja 20. Ljubomorni Učitelj je jači. Ili bar: uzdam se jedino u odluku koju bi on mogao da donese u situaciji 9 (plemenitost Učitelja).

31. — Ista data, samo sada neuspeh proizlazi iz njene Kobne ljubavi prema Njemu (kao u 24): 31 kombinuje Kobnu ljubav i Zatočenicu. 24 je dramski jača, s tačke gledanja »Ja« (Uzalud pokušavam da je oslobodim od Njega, iako ga volim i divim mu se). Ali s njene tačke gledanja, 31 je jača situacija, naročito ako postoji zabluda: moralna *zatočenica* opire se mojim naporima da je oslobodim, jer veruje, pogrešno, da ja to činim iz mržnje ili ljubomore prema Učitelju — dok joj ja, u stvari, želim samo dobro.

32. — Prijateljstvo jače od Ljubavi; ili: Ona je žrtva nadmetanja u plemenitosti. Obojica odustajemo od Nje da bismo spasli naše prijateljstvo (videti *Jedna tako lepa devojka*).

33. — Lojalnost u koju se s pravom sumnja; ili Celijeva ljubomora (znamo koliko ga ona muči: Oktavije je lojalan, ali Celio zna dobro da Marijana voli Oktavija).

34. — Lojalnost u koju se ne sumnja (ili u koju se pogrešno sumnja). Celio je voljen, situacija je obrnuta od Miseove: nalazimo je u Rotruovom *Venceslasu*. Zabuna je ogromna. Nepravdna ljubomora dovodi kod Rotrua do bratoubistva, praćenog strašnim kajanjem, jer je vojvoda od Kurlandije bio lojalan i nije bio srećni suparnik svoga brata!

35. — Ona me voli ali ne želi da se vezuje (tema Slobode): egzistencijalistička gordost, ili na jednom više ljudskom planu, njena vokacija je da ostane nezavisna i da se ne odazove pozivu ljubavi (ili se koleba). Kornejeva *Pulkerija*.

36. — Ista tema Slobode, ali žrtvovan je Suparnik (...polu uspeh za mene...).

Uh! Još samo dve primedbe povodom ovog pregleda:

1. Neke od ovih situacija su banalne i nalaze se u mnogim pozorišnim komadima. Druge su ređe i nalaze se samo u jednom.

da postanu odvratne ili smešne. To je suparništvo prijateljica. Ivona se prepušta Žakovoj ljubavi uz unutrašnje otpore, jer misli na Fransinu. Kasnije, mogućnost 14: Ivona napušta Žaka iz grize savesti i prijateljskih obzira, da ne bi potpuno uestrećila Fransinu.

Ima ih za koje verujem da su netaknute (ili bi ih valjalo obnoviti promenom tačke gledanja koja bi im vratila novinu). Najčudnije — ili najnetaknutije — nisu i najudaljenije od života.

2. Treba reći i to da meni potpuno nedostaje mašta; ili bar da ovde nisam iskoristio ni ono malo mašte koliko imam. Video sam naprosto nekoliko zvezda kako igraju na nebu. Zabeležio njihove položaje. I video sam ispod njih, na zemlji ili na daskama, tri male marionete kako kleče jedna pred drugom, ili kako jedna drugoj pružaju ruke, ili okreću leđa, ili se smeju ili plaču ili rade neke smušene, glupe i verovatne radnje, pate i bore se ili umiru. To što sam u njima ponegde prepoznavao pozorišna lica samo je poslužilo mojoj nameri. Ali jemčim da sam isto tako u njima prepoznavao i likove ljudi koje sam poznavao. A vi? Pretpostavljam da imate isto toliko iskustva sa ljudskim marionetama kao i ja; i sa situacijama u koje ih stvarno stavljaju Zvezde.

IV Jake i slabe situacije

Proučili smo, najpodrobnije što smo mogli, i u svim mogućim horoskopima, temu ljubavnog Suparništva. Ona morfološki pripada grupi situacija sa 3 lica za koju znamo da je najbogatija mogućim kombinacijama (hiljadu pet, ne računajući igre tačke gledanja — koje čine tri hiljade petnaest vrsta situacija). Naša tema ljubavnog Suparništva imala je samo trideset i šest kombinacija (ili 108, kada je određen junak tačke gledanja).

Razlog srazmernog siromaštva ove teme leži u tome što smo nužno imali ♁ kao prvog člana, ☾ kao drugog, ♂ kao trećeg (to je svojstveno ovoj vrsti trija: Lav i Mars a između njih Sunce); i najzad što smo razmatrali samo dve vrste pomoći i potajnog saučesništva; u korist Lava ili u korist Marsa. Naše male marionete: Silvio, Leandar; i Izabela između njih... (Kažem marionete, jer tvrdim, a vi me opovrgnite ako možete, da su svi ljudi marionete, u većoj ili manjoj meri, kada su im ove tri zvezde nad glavama)... naše male marionete, kažem, mogu da se smatraju srećnim što raspolažu sa trideset i šest figura u toj koreografiji.

To srazmerno siromaštvo (koje je i bogatstvo); taj marionetizam (koji je životan) isključuju, tim potpunim odvajanjem ♀, ☉ i ♂, neke od najzanimljivijih i najuzbudljivijih zvezdanih spojeva nad jednom istom glavom. Neobična i vrlo dramatična grupisanja nužno su na taj način isključena, kao savez ♀ i ☉: biti samom sebi predmet kome se teži (horoskop Nore u *Lutkinjoj kući*) nužno suprotan svakom ljubavnom usmerenju (sem narcisoidnom); ili savez ♀ ♂ (biti samom sebi suparnik! — ili bar: voleti i mrzeti istovremeno — ili voleti i prezirati, ili voleti i morati zadavati bol, itd. Koliko mnogo dramskih situacija se odlikuju tim spojem!).⁹⁸

Međutim, neki od tih snažnih ili čudnih spojeva koji su bili isključeni iz naše teme Ljubavnog suparništva, nalazili su u njoj neki nagoveštaj, neki izbledeli odblesak. ☉ ♂ (voljena osoba mrzi onoga koji je voli) je *snažno stanje* spoja ☉ ((♂)) (voljena osoba više voli suparnika) koji je postojao u našoj igri Leander — Silvio — Izabela.

Na osnovu našeg horoskopa 23 lako ćemo dobiti spoj: ♀ ((♂)) — ☉ — ♂ ♂ koji je deo teme odricanja: delati u korist suparnika. Interesovanje ljubavnika za svog suparnika ovde je samo unutrašnji sukob naklonosti (stariji brat ustupa voljenu osobu svom mlađem bratu; itd.). Ali mimo naše liste postoji formula: ♀ ♂ — ☉ — ♂ ((♂)); koja je *izvitoperen* oblik 23: raditi, protivno svom srcu i bez ikakvog unutrašnjeg saučesništva ili pomoći, za sreću suparnika koga mrzimo i koji nije voljen više od nas. Formulu možemo još više izvitoperiti pretpostavljajući da Izabela voli Silvija koji iz uzvišenog požrtvovanja pokušava da je uda za Leandra (imamo: ♀ ♂ — ☉ — ((♀)) — ♂). Da li to znači da je ta snažna situacija melodramatična, apsurdna, izmišljena? Ne verujem: često sam bio u prilici da

⁹⁸ Volimo a trudimo se da voljenom naudimo, da mu se osvetimo... to je, naravno, Himenin zvezdani položaj. Biti samom sebi suparnik, to liči na opkladu. I, naravno, takva situacija može da postane i komična; našao sam je u njenom najčistijem obliku (pojačanu temom neznanja) u jednoj komediji (*Kokosov orah* Marsela Ašara): junak komada otkriva da je žena kojom se oženio, verujući da je poštena, u stvari nekad bila »laka« i da je on čak bio njen ljubavnik (nisu se prepoznali). Vidite, pisac je dobro osetio da u toj situaciji postoji psihološki bolna i gorka pozadina i nije se previše trudio da je ublaži komikom.

tvrdim da su najznačajnije situacije često i najljudskije. Pružiću vam odmah i dokaz za to.

Naša se situacija, kao što znamo, ne razlikuje mnogo od situacije u *Sidu*: dvoje ljubavnika se vole a tragična prepreka ih razdvaja. Velika razlika između naše situacije i one iz *Sida* sastoji se u tom što mi pretpostavljamo da Rodrigo ide tako daleko u svom požrtvovanju i ljubavi da kod Himene posreduje za svog suparnika, Don Sanča. Ne samo da je takva situacija lako moguća, već tvrdim da je i ljudskija (ili je ona to bar za jednog modernog čoveka). Ne zaboravimo da uprkos svim svojim naporima da ublaži izrazito varvarsku datu na kojoj radi, Kornej ipak ostaje čovek jednog još varvarskog veka — i da izvesna osnovna obzirnost nedostaje nekim njegovim licima — od Dona Gormasa koji šamara oca verenika svoje ćerke do starog Dijega Leneza koji kaže svom sinu: »Čast je samo jedna a ljubavnica je mnogo.«⁹⁹ Da ne zaboravimo i to da se posle svega dvoje mladih ipak uzimaju.¹⁰⁰

A zar ovo nije ljudski: sin G. Lenea i ćerka G. Gormasa se vole. Nazovimo ih, ako hoćete, Žak i Ivona. Ali nailaze rat i strahote svake vrste. Žak koji je ušao u pokret otpora primoran je da ubije iz revolvera — a da to svi znaju i vide — oca svoje verenice koji je bio aktivan i opasan kolaboracionista.

Nisam sasvim siguran — ma šta rekli ljudi meka srca i deviza: ljubav pre svega! — da bi se u stvarnosti Žan i Ivona posle svega ipak uzeli. Lako zamišljam Ivonu kako u toj strašnoj situaciji odlazi u manastir jer ne vidi drugog izlaza. — A ako Žak dođe u manastir i kaže joj: »Draga moja, ti nisi stvorena za to, živa ćeš se sahraniti, to je mora i apsurdnost. S druge strane, mi, naravno, ne možemo da se venčamo: leš tvoga oca uvek će se sprečavati između nas; uostalom, ljudi nam to ne bi oprostili.

⁹⁹ Da ne pomenemo i to da on više puta vedro šalje sina u smrt, ne dopuštajući mu čak, u svojoj dobroćudnosti, ni da predahne između dve pustolovine: ...*Rodrig se odmorio pričajući vam je* (pustolovinu)... Drugi bi otac možda rekao kralju:

Dopustite Sire, dopustite da Rodrig predahne!

¹⁰⁰ Čuo sam — zar je to moguće? — da je postojao jedan američki film o *Sidu* u kome cenzura nije mogla da otrpi taj skandalozni brak, već je zahtevala da se na kraju Don Gormas, koji nije bio dokrajčen, pojavi i blagosilja mladi par.

Zato te ja, koji te volim i koga ti uprkos svemu još voliš, preklinjem da se udaš za Nekog Tamo; on je dobar dečko i obožavaće te. Videćeš da ćeš na kraju biti srećna. Oslobodiću te od date reči, pokazacu ti jedini put sreće — sa drugim; to mi nameće moja ljubav prema tebi i želja da ti bude dobro.« — Bogami, ja ne nalazim da je to melodramatično i neljudsko — i da je lišeno patetike. Ako stvar pojačamo do drame i pretpostavimo da Žak nije u stanju da u tom smislu umilostivi svoju bivšu verenicu, i da sa izvesnom gorčinom smišlja način da je privoli (bilo da je kompromituje, bilo da je prevari nekim lažnim obaveštenjem: na primer, krivo je obaveštavajući o svojoj smrti; ili nestajući, napuštajući zemlju; ili ženeći se gospođicom Bilo Kojom) da prihvati ponudu Nekog Tamo i tako proživi sudbinu normalne žene, možete li tvrditi da je takav jedan tužni, ali verovatni pa čak i nužni rasplet scenski bezvredan? Naravno u pozorištu ne možemo, a da to ne bude smešno, obnoviti datu iz *Sida*: verenik ubica oca voljene žene. Ali ima toliko mnogo drugih katastrofa koje mogu da definitivno razdvoje dvoje verenika koji se vole! Ne bih hteo da ispadnem preveliki pesimista, ali verujem da, kada je reč o katastrofama, mi, ljudski govoreći, uvek imamo izbor i da tu nema veće dramaturške teškoće.

Mislim da sam dovoljno ponavljao (ili bar pokušao da pokazem) da je u dramaturgiji vrsta zbivanja koja stvara situaciju malo važna: ono što je u toj umetnosti važno jeste onaj posebni *raspored sila* koji proističe iz tog zbivanja, kao i oni tokovi, protivtokovi i vrtlozi koje on izaziva da bi se u njima sudarali, spajali ili razdvajali poludavljenici koji se tu koprcaju. Mislim da sam takođe dovoljno pokazao da su ti poludavljenici koji se u vrtlogu bore sa više različitih i suprotnih spirala — dosta dobra slika onoga što je život za nekolicinu (ili bat za one koji su estetski vredni da budu prikazani na sceni).

Zato mislim da verovatno lako prihvatate da preklinjati voljenu ženu da se, umesto da ode u manastir, uda za suparnika, može da bude istinita i doista snažna scena. Treba li dodati da »sve činiti ne bi li postigli nešto od čega se plašimo« ne mora obavezno da bude vezano za temu uzvišenog žrtvovanja; i da tema »mentalne vrtoglavice« ili »Otontimorumenosa«, muškarca

ili žene koji naprosto ne mogu a da sami sebe ne unesreće, ima takođe svoje mesto ovde: pomislite na *Divljakušu Žana Anuja*, gde junakinja »bezrazložno« — tema je tobož egzistencijalistička — uništava svoju moguću sreću.¹⁰¹

Ne verujemo, s druge strane, da je dramaturška složenost lica nužno dobra, psihološki duboka. Često je dramatično upravo suprotno: kada je jedna složena i bogata duša, rasplinuta, pa čak i polivalentna, stavljena u takav položaj da iz čitavog njenog unutrašnjeg haosa proizlazi zahvaljujući *situaciji*, jedna jedina sila, jedna jednostavna dramaturška rezultanta — kao što je to slučaj sa Hamletom *čiji je to pravi pozorišni ključ*. Zato će jedna složena formula, kao na primer (u datama sa dva lica) $\mathfrak{L} \odot \simeq \sigma^{\circ}$ — $\ll (\simeq)$, koja uz savetnika postavlja još jedno lice koje istovremeno »želi neko dobro i strahuje od njega, a samo je predstavnik i arbitar tog dobra!« biti mnogo slabija od situacije koja samo postavlja $\mathfrak{L} \simeq$ i $\ll (\simeq)$ čoveka sposobnog da utoli svoju želju i njegovog savetnika; ili \odot i \simeq : predstavnika dobra i onoga koji to dobro dodeljuje.

Drugim rečima, u svetu pozorišnog dela ima sila čiji su pojedinačni susreti mnogo sočniji, mnogo značajniji, intenzivniji od okupljanja svih dinamičkih jedinica. Traganje za tim privilegovanim kontaktima, za sučeljavanjem elektroda iz kojeg će sevnuti najbolja varnica, to je, u stvari, ono što je Sarsi hteo da kaže u svojoj čuvenoj, pomalo nespretnoj formuli »scene koju treba napraviti«. Ono, međutim, odgovara jednoj estetskoj istini: da se taj svet izostrava, da postaje svetliji, da se intenzivira i odjekuje patetičnije, snažnije, kada njegov središnji mikrokosmos za trenutak dobije najjednostavniji mogući raspored. A često se među tim jednostavnim kombinacijama nađe neka neobičnija i intenzivnija od ostalih: nju ne treba propustiti. Ako sad iz tog ogromnog pregleda mogućih formula, izdvajam nekoliko naj-

¹⁰¹ U pozorištu treba zazirati od bezrazložnih činova. U pozorištu nijedan čin ne sme da bude bezrazložan. Ali delati proizvoljno, protivno ličnoj koristi, da bi se potvrdila sloboda, nije bezrazložan čin, to je motivisan čin. Pozorišni pisci nisu tek sada postali toga svesni: već smo pomenuli Korneja. *Plas Roajal* i čudesnog Alidora. Kornej egzistencijalista? Zašto da ne?

jednostavnijih, to je zato što u njima nalazim pozorišne situacije koje su i elementarne i scenski snažne.

♁ — ☉: sučeliti, oči u oči, Nemoćnu Ambiciju i njen neosvojivi predmet! Pomama želje izoštriće se tim više što to sučeljavanje ne služi ničemu (što Arbitar nije tu). Scena je patetična. Patetičan je i duo čednih ljubavnika koje neki, bilo koji razlog, primorava da svoju ljubav prećutkuju. To su Tristan i Izolda sami u šumi, dok još potpuno poštuju moralnu zabranu. Opšta tema: »Uzaludno, divno i strašno sučeljavanje«. To su Tantalove muke.

♁ — ☉ ♂: Evo još jedne snažne i jednostavne situacije koju ne znam kako da označim (tim bolje, jer se najbolje i najnovije situacije ne daju jasno formulirati u vidu teme). Možda kao: »Preвременa ili eventualna ljubomora«; ali zaoštrena time što njen predmet ne čini ništa da je opravda. Onaj kome želimo da obezbedimo: neko dobro stavljen je (u odsustvu onoga koji radi na tome da mu to dobro pribavi) naspram trenutnog i neprijateljski raspoloženog predstavnika tog dobra. Ako je primenimo na neku ljubavnu temu, to će biti glavna milosnica naspram mlade žene koju dvorska spletkarica teži da baci u naručje knezu. U temama čiste ambicije, to je ljubomora vršioца određenih poslova ili nosioca titula na svog mogućeg naslednika, koji lično nije tome doprineo nikakvom spletkom. Sučelite biskupa Ciboа sa njegovim mladim pomoćnikom Tiburcijem koji treba da ga nasledi (u čiju korist prvi ministar i glavna milosnica spletkarica), smislite njihov dijalog: zamislite gorki osmeh starog biskupa, simpatičnu naivnost Tiburcijevu, koji ne oseća kako potajna mržnja svetog starca raste i raspaljuje se, sve do trenutka kada probija kroz njegovu medenu ljubavnost, pa ćete osetiti razloge unutrašnje napetosti situacije. Pomislite na biskupovo »Najzad sami!«, kada on zadržava Tiburcija da bi sa njim popričao u odsustvu njegovih moćnih zaštitnika i videćete koliko je ta scena (sва u polutonovima) intenzivno dramatična.

♁ — ♀ ♂: »neprijateljski raspoložen arbitar«. Da li je to varijanta teme »Preklinjati«? Nikako. Raditi na tome da se »Neodlučna sila« (kako je naziva Polti) opredeli, jednoobrazna je i banalna tema svake jednačine u kojoj se nalazi ♀, arbitar. Ali kada jedna strastvena sila sretne gospodara svoje sudbine,

trenutnog arbitra uspeha ili neuspeha, i to ne neodlučnog, već naprotiv unapred pripremljenog i opredeljenog protiv nje, to je snažna i specifična situacija. I, ponavljam, situacija je tim snažnija što stavlja, jednu naspram druge, bez uplitanja bilo kakvog drugog činioca, te dve jedinice čiji je sudar toliko dramatičan.

Traganje za tim dramski »najboljim stanjem« situacije svakako je jedna od bitnih preokupacija dramskog pisca; — svejedno da li će on do toga doći računom i nekom lucidnom Pirandelovskom inteligencijom ili onim instinktom autora koji »oseća« (čak ako to i ne izražava ili ne može da izrazi) onaj najbolji rad sila čije dizgine drži u svojim rukama u tom svetu napetosti i akcije.

Naravno (ponovimo to još jednom, da bismo izbegli svaku grešku u tumačenju) tačni osećaj za te dramske napetosti i njihove igre ne oslobađa pisca dužnosti da pronade, da svojim licima stavi u usta tačne, izražajne, patetične ili prave reči zahvaljujući kojima ona žive — pred nama i za nas — tu situaciju. Ali, s druge strane, i najviši »majstor dijaloga« neće praviti pozorište ako ne učini da kroz taj svet zastruje, kao neki kosmički i životni tok, te sile i ako njihove reči i radnje ne usmeri u skladu sa tim glavnim pravcima. Inače, ma koliko bio vešt da svojim licima u situaciji podari moć dobrog govora, on će praviti sve drugo osim pozorišta.

V Mogućnosti tačke gledanja

Neću se vraćati na već podrobno razmatrano pitanje tačke gledanja, već ću samo ponoviti da svaka od situacija koju smo prethodno konstruisali dobija različitu vrednost zavisno od tačke gledanja svakog od lica. Reč je dakle o bitnom postupku dramaturške invencije, kada se, u prisustvu jednog već strukturisanog mikrokosmosa, pitamo: kako će to izgledati s tačke gledanja ljubomornog lica; ili, s tačke gledanja lica koje je predmet ljubomore? Ili, ako je u pitanju tema Tiranije Suparnika, šta nam daju tri varijante koje proističu iz variranja monadskog sre-

dišta: trpeti tiraniju svog nesrećnog suparnika; ili moći tiranirati svog srećnog protivnika; ili najzad: navući na svog srećnog izabranika tiraniju njegovog suparnika koga smo odbacili.¹⁰²

Uviđamo sada značaj primedbe o asimetriji dramaturških sila. Na prvi pogled može izgledati da je tema ljubavnog suparništva simetrična. Da se ljubavnik i njegov suparnik ne razlikuju ni u čemu drugom sem u prvobitnoj tački gledanja koja bi prvog odredila za ljubavnika a drugog za suparnika; što bi značilo da bi promenom tačke gledanja suparnik mogao da postane ljubavnik, a ljubavnik suparnik, a da ništa u suštini ne bude promenjeno. Ali, to se ne može desiti čim situacija postane asimetrična. Tako smo (samo jedan primer) sreli, kod Kazanove, temu »prihvatiti tačku gledanja svog suparnika«. Potrebno je, da bi odustajanje koje sledi bilo pozorište (a ne roman), da razlika u gustini, u egzistencijalnom i ljudskom naboju dva sveta (sveta koji proističe iz tačke gledanja profesionalnog zavodnika i sveta koji podrazumeva tačku gledanja iskrenog i naivnog ljubavnika) bude prethodno pokazana, da bude scenski jasna; potrebno je, jednom rečju, da prethodno, pre nego što zavodnik odustane, pokažemo asimetričnost dveju situacija i učinimo da se jasno oseti razlika koja opravdava (ne samo psihološki nego i scenski) to odustajanje.

¹⁰² To je situacija iz strašne, gotovo melodramatične scene VI iz II čina *Britanika* o kojoj smo već govorili. Britanik, ♀ ♂, i Junija, ♂ (♀), stoje jedan naspram drugog. Neron, ♀ ♂ je iza zavese. Scena je napravljena s tačke gledanja Junije, s tim što se tačka gledanja polako pomera ka Britaniku — potrebno je da osetimo da njemu nisu poznati razlozi Junijine hladnoće — da bi se na kraju opet vratila Juniji, koja, očajna, prisustvuje katastrofi koja se sprema.

Treba li pomenuti da bi i Neronova tačka gledanja mogla biti zanimljiva i da bi vredelo »napraviti« i takvu jednu čudnu i izuzetnu scenu? Pominjem mogućnost takve režije zbog poklonika obnavljanja klasika po svaku cenu: Neron ostaje na sceni, sedi oslonjen o zavesu (iz profila). Junija i Britanik su iza kulisa. Čujemo ih kako razgovaraju; vidimo kako se njihove siluete projektuju kroz providnu zavesu. Kakva sjajna nema uloga, sva u igri fizionomije, za Nerona koji, ne izgovarajući nijednu reč, prisustvuje dijalogu nevidljivih, dok je jedino on vidljiv za gledaoca! Ali ako je takva scena dobro odigrana, Neron može da postane gotovo simpatičan (dok okrutno uživa kao suparnik, on strahovito pati kao ljubavnik)... Takva promena tačke gledanja stvara gotovo sasvim različit komad, komad suprotnog duha. Tu bi scenu vredelo napraviti. Bilo bi zanimljivo uporediti je sa *Kaligulom* Albera Kamija. Videli bismo kako se postaje tiranin, a ne šta se zbiva s nekim ko je već, nekim slučajem, to postao.

Ovo nas upućuje na veliki zakon pozorišta, a to je da u pozorištu karakter nije zatvoren u licu, već je *raspršen i raspoznatljiv u čitavom pozorišnom svetu čije je to lice središte*. Tvrđica nije samo Arpagon; niti je Ljubomorni muž samo Otelo. Tvrđica je u svetu Arpagon—Kleant—Marijana—Valer. On je u situaciji koja ih obavlja i drobi jedna pomoću drugih, on je u načinu na koji taj tvrdičluk pritiska Eliz i Valera čak i kada su sami, u načinu na koji je svet u kome se oni nalaze polarizovan. Otelova ljubomora je trud u koji Jago duva da bi bacio varnice na Dezdemonu. I sporo zavrtanje tog sveta koji se postepeno zatvara u jastuk stavljen na nevino i čulno Dezdemonino lice jeste jedan od odraza Otelovog karaktera, središta tog sveta; kao što su i Jagovi krici u noći, koji bude Brabancija, isto tako potez dodat Dezdemoninom karakteru. Ko to ne oseća, taj ne shvata šta je pozorišna umetnost.¹⁰³

Uostalom, osetićemo to bolje uz pomoć činjenica koje slede i koje takođe u tome imaju udela. Ali trebalo je podsetiti na značaj te velike »umetničke tajne«. Svaka situacija ima onoliko »valencija« koliko ima različitih perspektiva, zavisno od tačke gledanja ovog ili onog lica. Reč je o veoma važnoj umetničkoj operaciji, bogatoj estetski dragocenim nijansama; piscu, naime, treba da pođe za rukom da gledaoca privoli (raznim nemerljivim i tananim postupcima, ili snažnim opredeljenjima) da prihvati kao privilegovanu čas jednu čas drugu od tih perspektiva, sledeći, a da toga nije ni svestan, autora u njegovom traganju

¹⁰³ Pravi trijumf tog žanra je Pirandellov komad *Tako je (ako vam se čini)* u kome upravo tačka gledanja određuje (čas na jedan, čas na drugi način, ali uvek protivrečno) pravu ličnu suštinu protagonista tajne koja je ključ situacije. Kao što na kraju kaže gospoda Ponza, koja se pojavljuje samo da bi sve razjasnila: »Ja sam onakva kakvom me drugi držel!« Samo, treba primetiti da Pirandello ovde, kao i u drugim svojim komadima, izgovara ono što bi trebalo da ostane skriveno, da pred publikom otvara utrobu svoje lutke. Zola je govorio (a Kipling ga je zbog toga hvalio): »Tajna romana ne treba da bude otkrivena«. To je tačno. Isto je i u pozorištu. »Činiti a ne govoriti« prava je deviza dramskog pisca. Tajna komada ne treba da bude otkrivena, nju treba osetiti po njenim dejstvima. U tome se Pirandello ponašao kao neposlušni dečak: on je glasno govorio o tajnama svoje umetnosti i pokazivao kao debele konopce one obično nevidljive konce koji pokreću dramaturšku ontologiju. To je istovremeno i apsolutno ostvarenje i smrt pozorišta, a svakako jedna njegova krajnost.

za najboljim. Potrebno je da gledalac »učestvuje« u mikrokosmosu, ne globalno, kolektivno i nejasno, već da, nesvesno, *uđe u situaciju* sledeći jedan vešto pripremljen smer.¹⁰⁴

VI Komediya zabuna

Već smo, uz put, videli da određena formula može da ima tri varijante zavisno od toga da li je odnos koji joj služi kao osnova stvaran, pogrešan ili nepoznat. To je još jedna ogromna mogućnost umnožavanja situacija.

Reći ćete: komediya zabuna: zamena Matematičara kod Plauta; Dromio Atinjanin zamenjen za Dromija Sirakužanina, kod Šekspira; Zerbineta za koju se ispostavlja da je Argantova ćerka u *Skapenovim podvalama*; Valerije koji veruje da se tajno oženio Lusilom, a u stvari se oženio Askanjom, devojkom prerušenom u mladića u *Ljubavnom inatu*; Figaroova zabuna pod kestenima; ili Đenaro koji ne zna da je Lukrecija Bordžija njegova majka; kako je sve to otrcano! To su trikovi komedije ili melodrame, a ne ozbiljna dramaturgija!

Na to ću odgovoriti: pre svega, setite se Kralja Edipa. Postepeno dizanje velova koji skrivaju pravu situaciju, prisutnu od samog početka, upravo je radnja iz koje proističe fatalni i strašni redosled svih situacija: Edip, kralj naroda koji pati a da ne znamo zbog čega; Edip koji zna da postoji zločinac odgovoran za tu nesreću, ali ne zna ko je on i traga za njim; Edip označen kao taj zločinac, ali ne zna zbog čega; Edip koji saznaje da je on dete o kome se govori; itd.

¹⁰⁴ Evo primera: u našem pregledu prijateljstva i ljubavi rekli smo da tri formule »Kobne ljubavi« (situacija je u stvari nedovoljno korišćena) zahtevaju različite tačke gledanja. Jasno je, na primer, da je formula 20: »branim je od kobne ljubavi prema mome najboljem prijatelju« dramatičnija (uprkos unutrašnjem sukobu — ne praviti od nje monolog!) ako je najpre vidimo s tačke gledanja »Ona« (što pretpostavlja nerazumevanje, zabludu, unutrašnji otpor) ili čak s tačke gledanja »On« (najpre ogorčenje, a zatim sumnjičavost iz ljubomore, najzad borba sa savešću — ali kroz dijalog: scena između mene i njega) nego ako je uzmemo s tačke gledanja »Ja«, o kojoj smo maločas govorili (intervenirati tek kad je kasno, uz objašnjenje, ako je neophodno); dok je »moja« nemoć pred katastrofom koja se sprema pre svega dramatična s »moje« tačke gledanja.

Reći ću zatim: ne gledajmo u prošlost, gledajmo u nešto modernije. Neću se vraćati na Lavedanovog *Markiza od Priole*, čije se »Ja sam tvoj otac« svrstava u čistu melodramu. Neću se pozivati čak ni na sve »policijske« drame (*Pismo*, H. de Karbucija, prema Somersetu Moamu, *Te noći Zilahija*, *Kada B Morisa Dijaman-Beržea*, *Sinjur Bracoli Žaka Devala* prema Majklu Mortonu, itd.), gde osnovni zakon roda zahteva da postepeno otkrivamo, posle pogrešnih pretpostavki i privida, pravog počinioča zločina. (Primetimo da nije neophodno da gledalac pogodi: *drama* ili bar *komad*, počivaju na postepenom otkrivanju istine od strane *jednog od lica*.¹⁰⁵ Istražujemo u čisto psihološkom pravcu, u pravcu unutrašnjih drama. Pogledajmo, na primer, *Žanu Dore* Tristana Bernara, koji je jednom u svom životu bio dramatičar. Kulminirajuća scena, majka posećuje sina, osuđenog na smrt, u zatvoru; ili tačnije približava se njegovoj ćeliji. Sin se nada da će doći njegova ljubavnica. On samo nju očekuje. I majka to razume i pruža mu, gestom uzvišenog samoodricanja, kroz otvor u ćeliji, ruku koju njen sin ljubi verujući da je to ruka njegove ljubavnice.

U *Putniku bez prtljaga* Žana Anuja sve počiva na nepoznavanju pravog identiteta junaka obolelog od amnezije; prošlost mu zatim biva vraćena, ali mu je ona strana i ostaje neizvesno da li je ta prošlost doista njegova ili nije; on, međutim, paradoksalno ostaje arbitar situacije, jer je u prilici da slobodno prihvati ili odbaci određeni identitet, nezavisno od toga da li odgovara istini.¹⁰⁶

Na *pučini* Satona Vejna nudi nam još paradoksalniji primer: sva lica su mrtva, ali to ne znaju i otkrivaju postepeno (i gledalac sa njima).

¹⁰⁵ U *Karmi* Ž. Ralfa-Miloa, prema Ž. Delu, junak ubica i gledalac savršeno dobro znaju ko je zločinac. Drama se sastoji u neznanju ili otkriću te činjenice od strane njegove žene ili ćerke (između ostalog i u tome da žena zna, ali da njen muž još ne zna da ona zna!).

¹⁰⁶ Tema amnezije postoji mnogo pre Anuja u jednom komadu koji pripada slavnim delima pozorišne umetnosti. Reč je o *Sakuntali*, remek-delu Kalidase. Ali amnezija je tu tajanstvena, čak i mistična činjenica, rezultat prokletstva. Prokletstvo se ispoljava u dramski kulminantnoj sceni u kojoj Sakuntala ponovo nalazi svog muža, ali je ovaj ne prepoznaje.

Primera ima mnogo!¹⁰⁷ A kada je reč o polukomičnim, a u stvari psihološkim i sentimentalno dramatičnim *quiproquo*-ima, evo samo jednog primera, pogodnog jer počiva na dvostrukoj zabuni: *Španska koža* Žana Sarmana. Stari lord je, u stvari, proizvođač košulja iz Liona; mala infantkinja je prostitutka iz četvrti Tern. Postepeno i gorko razočaranje u pogledu ove poslednje, i uvredljiv i zanimljiv obrt koji otkriva identitet ovog prvog, značajni su samo za mladog čoveka koji je bio dvostruko prevaren.

Imamo još jednu, dvostruku, dvostepenu zabunu u *Izgubljenim poljupcima* A. Biraboa, komadu koji je, u stvari, komedija karaktera. Rđavi Kogolen veruje da Silvija nije njegova ćerka i mrzi je. Silvija, koja oseća tu mržnju, veruje da je njen kum Anri njen pravi otac. A kada se otkrije da Tereza Kogolen nikada nije prevarila svoga muža (gledalac to unapred zna) i kada je nespo razum Silvije — Anri rešen, za Kogolena nastaje teškoća da se navikne na istinu, da se okani starih navika i njihovog delovanja na Silvijinu psihu, iz čega nastaje poslednja situacija (najbolja i doista dramatična, jer se A. Birabo tek u poslednjem trenutku prepušta svojoj uobičajenoj potrebi da sve udesi na način »osmeha kroz suze«).

Naravno, sve je to tesno povezano sa pitanjem tačke gledanja. U *Izgubljenim poljupcima*, redom isprobavamo, zahvaljujući jednoj možda preterano sigurnoj ali stvarnoj tehničkoj

¹⁰⁷ Daćemo jedan klasičan primer koji je istovremeno i rezultat tih tananih računanja: maločas sam namerno pomenuo kao jedan od »nedelikatnih« postupa u *Sidu* to što Don Gormas šamara oca verenika svoje ćerke. Jer, zapravo to se i zbiva u situaciji. Ali treba dodati da Don Gormas ne zna za tu situaciju. On veruje da Himena u odnosu na Rodriga i Sanča oseća

naklonost

koja nadu nikom niti daje niti ruši

Kornej se verovatno nije potrudio da nam to objasni zato da bi izbegao »nedelikatnost« (Don Gormas ne treba da bude previše simpatičan); već zato što bismo, da to nije učinio, najpre mogli pomisliti da bi u tom slučaju Gormes dobro razmislio pre nego što bi se prepustio svojoj velikoj sceni besa; zatim da je mogao da postupi i drukčije (da raskine zaruke); i najzad šamar bi nužno pretpostavljao taj raskid, očevo neodobravanje (sve sledeće situacije bile bi time pogođene). Dobro je što Himena može samoj sebi da kaže: on nije znao da volim Rodriga. Vidimo dakle da je za tu prvobitnu situaciju *bitno* da Gormas ošamari oca verenika svoje ćerke, *ne znajući da je ovaj upravo to.*

veštini, tačku gledanja kuma, koji se oseća nelagodno; tačku gledanja Silvije, razočarane i uznemirene; tačku gledanja Tereze, revoltirane; i najzad, tačku gledanja Kogolena, punog dobre volje ali nemoćnog. Često su zabuna ili neznanje vezani za tačku gledanja glavnog junaka. Ali ne nužno. U velikoj sceni *Žane Dore*, sin greši; ali čitav dramski intenzitet dolazi otuda što mi prihvatamo tačku gledanja majke, koja svesno i herojski prihvata ulogu koju joj sin greškom dodeljuje.

Jedna od velikih praktičnih i tehničkih teškoća umetničkog rukovanja tim činiocima je što i pisac, koji je u toku stvari, i gledalac, koji vidi i čuje sve što mu je pokazano, moraju, prvi da ostvari, a drugi da trpi tu umetničku obradu neznanja i zablude, bilo da se ona ostvaruje nizom instinktivnih postupaka ili učenih računica. Bitno je, međutim, da oni nužno proističu iz same situacije, onakve kakvu je doživljavaju lica.

Kako sumnjati da je takva »komedija zabuna« ili neznanje bitno vezana za životno tkivo ljudskog mikrokosmosa pred nama? Pozorišni efekat, konvencija, melodramsko lukavstvo? Svakako ne. Ko će poreći da je ljudska sudbina (u moralnom pogledu) pipkanje u mraku i neprestano igranje slepog miša kada je reč o dušama? U pozorištu je opasnije prikazati duše preterano lucidne ili suviše sigurne u sebe, u ono što čine, u situaciju u kojoj se nalaze; nego ih prikazati preplašene, nesigurne, kako »probaju i greše«. Demijurg tog malog sveta mora da bude siguran u ono što radi i u ono ka čemu ide ili nas vodi — ali ne i oni koje on vodi.

VII O nekim drugim načelima kombinatorike

Ne bismo želeli da čitaoca zamorimo iscrpljujući potpuno (to bi, uostalom, zahtevalo dvadeset tomova!) našu materiju. Podsetimo samo na smer — prema nižima, prema višima ili između ravnopravnih — dramaturških odnosa: voleti nekoga ko je iznad nas; Dobro niže od Sile koja ga želi i kretanje na niže; Protivnik koji se bori protiv sile daleko jače od njega; Slabi koji postaje arbitar Jakog; itd. Trebalo bi takođe uočiti *agogičnost* situacija, ritam njihovog razvoja, zavisno od toga da li

je reč o statičnoj napetosti (o onom dramskom zakočenju iz kojeg se može izaći samo skokom, novom radnjom koja dolazi spolja ili iznenadnim bekstvom); ili o napetosti koja se razvija sporo i gotovo beskonačno (što se, ako smemo tako da kažemo, održava u nekoj radnji poput asimptote) ili najzad u napetosti koja se ostvaruje u iznenadnom i svršenom zbivanju (u gramatičkom smislu reči). Očigledno je da svaka tema može da bude obrađena na ova tri načina. Svaki sistem dramaturških sila može da bude ostvaren bilo kao ravnoteža, bilo kao poremećaj ravnoteže, kada jedna sila gura polako čitav sistem u određenom smeru, bilo, najzad, iznenadnim pojavljivanjem ili izvitoperenjem jedne od sila koja grubo ruši ceo sistem.

Tvrdim da su to doista tri različite situacije: uzmimo temu Ljubomore; imamo dramaturški tri potpuno različite situacije zavisno od toga da li smo u prisustvu razorne ljubomore koja zadržava naša lica u situaciji netrpeljivosti i iščekivanja (kao u *Pokojnom G. Piku*); bilo da prisustvujemo radu te sile i njegovom sporom napredovanju (kao u *Otelu*); bilo da imamo iznenadni i često definitivni prekid ravnoteže, udar koji potresa čitavo zdanje (kao u Gitrijevoj *Ljubomori*).

Uzmimo još tiraniju suparnika (s tačke gledanja onoga koji je trpi). Biti žrtva takve tiranije, trpeti je kao situaciju iz koje treba izaći (statičnost sa potrebom bekstva: *Zatočenica*); ili kojoj se treba odupreti (spora radnja sa potrebom zakočenja, zaustavljanja: *Britanik*); i, najzad, osetiti njen iznenadni udar (katastrofa i pitanje: da li je ona nepopraviva ili nije? *Dijan de Lis*); sve je to scenski veoma različito. A pitanje ritma, da govorimo običnim jezikom (agogičnost je tačan muzički termin) bitno je vezano za samu situaciju, a posebno za njenu svrsishodnost na određenom mestu opšte arabeske komada, u njegovom postupnom građenju.

Hteo bih, na kraju, da kažem još samo nekoliko reči o pitanju hijerarhija, o nivoima vekcija.

To smo pitanje već sreli jednom ili dva puta (povodom Karmozine, na primer). Ali mi smo, u stvari, uvek ispitivali naše suparničke sile kako deluju jedna protiv druge u istoj ravni. Znamo, međutim, da rad tih sila, odozdo naviše, ili odozgo na-

niže, zavisi od same strukture određenih situacija. Tema pobune, tema podjarmljivanja, nužno pretpostavljaju takve usmerenosti. »Voleti nekog ko je iznad nas« — vrsta ljubavi o kojoj je Dekart rekao toliko zanimljivih stvari Princezi Elizabeti — ili voleti nekog ko je niži od nas, svakako nije ista stvar za dramsku dinamiku. Znamo koliko se izvesne situacije (moralno zatočeništvo, na primer) jasno razlikuju jedna od druge zahvaljujući takvim određenjima, koja ne samo što menjaju »pustolovinu« (odgovornost učitelja ili oca, naklonost prijatelja ili prijateljice, poštovanje, poverenje učenika ili sina) već joj daju veoma različitu dinamiku zavisno od slučaja.

U svom najgrubljem društvenom vidu, one pripadaju repertoaru sukoba, ljubavi, saveza ili uzajamne pomoći gospodara i sluga, kraljeva i podanika, očeva i dece, starije i mlađe braće i tako dalje.

Ali to je samo jednostavan, konkretan i gotovo »fizički« vid tih data. A pozorišna umetnost raspolaze mnogo suptilnijim i dubljim moćima.

Nailazimo doista na izvesna uvećanja, uzdizanja, oticanja moći koja proističu iz same situacije. I tako se dešava da poneko lice dobija postepeno širinu, moralne dimenzije, veličinu stene ili planine koje ne proizlaze toliko iz njega samog, iz njegovog karaktera, iz njegovog ljudskog značaja, koliko iz njegovog delovanja u celokupnom dinamizmu. Pomislite šta sve može da postane Prepreka s obzirom na sile koje se sa njom sudaraju: katanac, zid, stena, čudovišna planina, zavisno od sila koje ona lomi ili koje se uzalud o nju slamaju. Pomislite na dobrog beznačajnog Norinog muža koji se postepeno pretvara u ogromnu nepokretnu masu koja se suprotstavlja njenom ličnom oslobađanju. Na Kalibana koga Prosperova nemoć da u njemu probudi ljudsku iskru, i da ga na taj način savlada i definitivno uspostavi svoj uticaj nad njim, strahovito uvećava, tako da on najzad, kao Arijelov protivnik, dobija ogromnu dramaturšku moć. I tu smo opet sasvim blizu života. Ko od nas ne zna šta sve mržnja, patnja, potreba za slobodom i životom može da učini od protivnika ili prepreke (ma koliko ovaj sam po sebi bio slab i ljudski

običan) i kakvu čudovišnu veličinu on može da dobije tom svojom ulogom u čvoru ljudskih sila?

A šta tek reći o Ljubavi? Priprosta mala Marivona, tako osrednja, u stvari, kao i tvoj brat, kao i tvoj verenik Žak i uzdrhtali ljubavnik Rober; — ali ipak, sa jednom patetično uzdignutom obrvom, s nosom koji liči na Kleopatrin, pošto ga je opora Paskalova mašta skratila, šta bi ti bila da te dve godine nemira, slatkog ili bolnog iščekivanja, nisu postavile na pije-destal, zahvaljujući suparništvu Žaka i Robera, i postepeno te učinile udeliteljkom vrhunskog dobra i sjajnim i treperavim simbolom svake Vrednosti u mikrokosmosu u kome je tvoje nesigurno i neodlučno srce postalo arbitar?

Ako pozorište uzdiže ili spušta ljude iznad ili ispod svakodnevnne ravni i unapređuje ih u simbole — koji za dva i po sata proživljavaju i trpe čitavu ljudsku sudbinu, ne zaboravimo da ih i u životu dramatična situacija oplemenjuje i veliča na jedan poseban način, vezujući ih za transcendentne celine čije sile za trenutak prebivaju u njima. Živeti dramatično znači živeti u spoju i u dodiru sa nečim gotovo beskonačnim.

Poglavlje V

KOSMIČKA DRAMATURGIJA

Oni koje zanima samo pozorište mogu ovde da sklope knjigu. Rekli smo šta smo imali da kažemo. Jedino nam još preostaje, pre nego što pređemo na ovo poslednje poglavlje, da sažmemo ono osnovno što mu prethodi, i da iz toga izvučemo nekoliko praktičnih pouka.

Šta sam hteo da pokažem?

Pre svega ovo: ma koliko lica jednog pozorišnog komada bila živa, ljudski zanimljiva, čudna, izuzetna, dirljiva ili jednostavno živopisna, potrebno je da ona obrazuju i izvestan sistem sila u sukobu, povezanih akcijama i reakcijama, čiji svaki odlučujući trenutak treba da ocrta izvesnu dinamičnu figuru, srazmerno jednostavnu, jasnu, snažnu, originalnu i *intenzivnu* u unutrašnjem dinamizmu svoje strukture. I ma koliko arabeska ispričane pustolovine bila zanimljiva i patetična, ona je *pozorište* samo ukoliko radnju provlači kroz te bitne trenutke, u kojima unutrašnja napetost mikrokosmosa ocrta neku od figura koje predstavljaju dramske situacije. Stvoriti ih, upotrebiti ih u pravo vreme, uključiti ih u radnju, jasno i snažno, to je jedna od najvažnijih operacija ove umetnosti. Ima i drugih, ali ova je, u svakom slučaju, duboko i usko vezana za pozorište.

I ne samo da nije u pitanju veština, konvencija, trik, već je, naprotiv, reč o jednoj od tačaka u kojima je dramska umetnost u tesnoj vezi sa životom, u kojoj ona ističe i stavlja u akciju jednu od najznačajnijih data u ljudskom i filozofskom smislu.

Hteo sam da pokažem još i to da je broj tih dinamičnih figura, sastavljenih od živih ljudskih sila, suštinskih ali uprošćenih u vidu osnovnih usmerenja koja proističu iz uzajamnih odnosa bića i situacije, praktično neograničen (iako one ostaju u okvirima iste kombinatorike). Umetnost i život nude nam na hiljade takvih figura; pustolovina je uvek nova. Naravno, izvesne velike teme se često u njima ponavljaju, čak su i malobrojne (ljubav, ambicija, nada u sreću, strah od smrti, od bede, itd.; vratićemo se na to za koji trenutak). Ali, da ponovimo, važan je način na koji ove sile ocrtavaju svoje tokove u određenoj ljudskoj grupi, okupljaju, udaraju i melju, sukobljavaju ili udružuju tih nekoliko duša u malom ljudskom kovitlacu koji posmatramo i koji nam je prikazan. Posmatranju i umetnosti nude se uvek nove stvari, uvek različite i dostojne da budu izrečene, smišljene, pokazane — i doživljene. Njihova igra je uvek otvorena i uvek nova — ma šta o njoj mogli reći. Ne samo za one koji je igraju (i to upravo zato što su *oni* ti koji je igraju); već i za one koji rade na tome da je ovi odigraju u svetovima fikcije. Šta bi ljude čiji je poziv pozorišna umetnost moglo da hrabri više od saznanja da su otkrića uvek moguća, da postoje još nedosegnuti intenziteti, još neuočene i neiskorišćene novine?

Uz put sam pokušao da pokažem kako su te situacije međusobno povezane, kako ili postepeno pripremaju jedna drugu ili stvaraju iznenadne preokrete koji ne menjaju primetno velike tematske celine drame, ali obnavljaju i iz osnova preokreću dinamizam.

Nismo, naravno, mogli prikazati čitavu skalnu situacija sadržanih u određenoj mikrokosmičkoj strukturi. Mogli smo samo da izaberemo pet ili šest takvih situacija, među kojima, razume se, onu najintenzivniju, a da ostale sredimo isprobavajući redom različite tonalitete, kako bismo, zahvaljujući tom nizu harmonijskih akorda, zabeležili arabsku čitavog dela.

Da ponovimo još jednom: ono *bitno* u ovoj kombinatorici je traganje za rasporedima u kojima se osnovne dramaturške sile najbolje izoštravaju i raspaljuju; najbolje razgorevaju vatru umetnosti. Uzmimo određeni svet u čijem se središtu nalazi nekoliko ugaraka iz kojih tinja jedva zarumenjena vatra; raspo-

redimo te ugarke tako da se oni užare i postepeno zahvate svojim plamenom čitav taj svet, da bi kasnije možda ponovo zapali u neko mračnije sagorevanje, iz kojeg će opet izaći, da bi u međusobnom sukobu postali svetlost i oštrina, u tome se sastoji smisao tog rada.

Ali, ako bi, uz to, trebalo, na primer, nekom još nezrelom dramatičaru dati i nekoliko praktičnih saveta o konkretnoj primeni svih ovih prethodnih razmišljanja, evo šta bih mu rekao:

Pre svega, posmatraj ljude oko sebe, gledaj kako žive; i trudi se uvek da osetiš, iznutra i dubokim intuitivnim ljudskim saosećanjem, kako svaki od njih vidi i oseća svoj odnos sa drugim bićima iz mikrokosmosa koji mu služi kao središte.

Posmatraj, zatim, različite sredine u kojima se oni nalaze; uoč i šta svaku od tih sredina, društvenu, geografsku ili vremensku, čini privlačnom, zanimljivom, tragičnom, živopisnom i stilizovanom na samo njoj svojstven način, sa svim onim što ona donosi, susretima, čulnim datama i radnjama koje su za nju karakteristične.

Ali u svemu tome trudi se da otkriješ ono bitno, sve one sile koje nadmašuju svako od tih bića ponaosob, koje deluju u njima, kroz njih; jer ta su bića samo trenutno patetično otevljenje tih sila, junaci ili žrtve.

Posle ovoga, oživi ponovo u sebi, u svojoj mašti, neki mali svet koji ćeš slobodno stvoriti, ne stavljajući nikad u njega ljudska bića onakva kakvima si ih doista upoznao, već ih ponovo oblikuj i stvori od žive supstance svoje duše. Neka svako od njih, na neki način, bude ti sâm.

I kada tvoja bića budu »uhvaćena«, pošto su dovoljno živela u tebi, i kada budeš osetio da je taj mali svet potpuno spreman u tebi i tvoj komad gotov — reci samom sebi da ti još preostaje da napraviš svoj komad i da još ništa nije urađeno.

Tada počinju učena računanja, razmišljanja kojima se predajemo zaboravljajući na sve drugo — muke mišljenja i rada za pisaćim stolom.

Tek kada bude gotov celokupan plan tvoga komada, svakog čina i svake scene, i svi tvoji računi pažljivo izvedeni, moći ćeš da pišeš.

Ali tada ga piši brzo i, ako je moguće, u jednom dahu, i kao u transu.

Zatim, pošto si ga malo ostavio da odstoji, pročitaj ga ponovo; — i, ako je potrebno, počni iz početka.

Kada ga budeš ponovo čitao, ne zadovolji se nikada onim što je učinjeno i ne ostavljaj nikada nepopravljeno nešto za šta i sam misliš da je nejasno (ne računaj nikada na to da će glumac stvari da razjasni i donese ti uspeh); već stalno sebi govori: to nije loše, ali moglo bi biti i bolje; — i šta bi od toga napravio neko veći od mene?

U ovome, kao i u onim prethodnim računima i plodnim vraćanjima koja vode delo do punog sjaja i prisustva, mogu da ti pomognu prethodna obaveštenja.

Možeš da se zabavljaš — i biće to, uveravam te, plodna vežba — da sastavljaš i analiziraš »zvezdane teme«, uzete nasumice, da bi se izveštio u igrama sila, u onim snažnim ili tananim umetničkim odlukama koje ih najbolje ostvaruju. To će te naučiti zanatu, jer bez zanata nema umetnosti. Ovo nikad ne zaboravi.

Nema prave umetnosti bez dobrog zanatstva, niti će postići majstorstvo onaj koji nije proučavanjem, vežbom, ili vidovitosti stekao znanje zanatlje.

A nema ni genijalnosti tamo gde nema majstorstva — bilo da ono dolazi od bogova ili lampe na radnom stolu.

Postoje izvesne tehničke nužnosti, izvesni unutrašnji i duboki umetnički uslovi koje ne možeš izbeći, poznavao ih ti ili ne poznavao i koji će suditi tvom delu i odlučiti o njegovoj sudbini. Zato ih je bolje poznavati nego ne poznavati. Za dobrog dramskog pisca važi isto što i za svakog drugog koji se bavi nekim poslom: što više zna, bolji je.

A sada, pod pretpostavkom da dobro poznaješ svoj zanat i da si dobro shvatio ili naučio sve što sam ovde rekao — kada budeš za svojim pisacim stolom i na poslu, požuri da sve ovo sasvim zaboraviš. Ne misli na to više nego što dobar mačevalac, u napadu, misli šta znači potegnuti u kvarti ili parirati u siksti (ali ni manje, jer on poteže u kvarti i parira u siksti, zato što je to naučio, umesto da zveckaa mačem nasumice. *Jedina stvar*

kojom sam želeo da te naučim je upravo to da u pozorištu ne zveckaaš nasumice).

A sada, napred! I ciljaj visoko. Radije izaberi da budeš Eshil, Šekspir ili Pjer Kornej nego Toma Kornej ili Luj Vernej.¹⁰⁸

Ali ne oponašaj ni Eshila, ni Šekspira. Radi ono što bi oni radili danas, da su rođeni u ovom veku.

Ili još bolje, reci samom sebi: Delo koje može da opravda opstanak dramske umetnosti — uprkos filmu; delo koje u dramaturgiji može da izjednači ovaj vek sa XVIII vekom; delo koje je potrebno ovom veku, ne samo da bi očuvalo univerzalnost francuske umetnosti, već da bi pružilo svima, sutra i u svim zemljama, onu uzbudljivu, sjajnu i duboku stvar koja napaja dušu i uzdiže duh, koju svi i nesvesno iščekuju, to delo ću napisati ja.

I napiši ga.

A sada, dozvoli mi — ili dozvolite mi — da se za časak prepustim »razonodi« filozofa.

Ovu sam knjigu očigledno napisao da bih govorio o pozorištu. I zato što me pozorište zanima.

Međutim, pisanje ove knjige manje bi me zanimalo da nisam imao osećaj da je ona vezana za ljudski život u njegovoj svakodnevnoj stvarnosti, i da u izvesnom smislu, može da nam pruži sredstvo da taj život bolje upoznamo ili živimo.

Jer imam tu slabost da verujem da estetika nije korisna samo umetnosti (što mnogi poriču); i da umetnost sadrži jedan metod življenja; i da je često bolje da se na život osvrnemo naoružani onim što smo naučili od umetnosti.

Otuda moje pitanje: da li život može da bude drama i da li je to poželjno? Da li je on u suštini drama? I da li razmišljanja koja su ovde iznesena donekle rasvetljavaju dramu življenja?

Najpre, jedna stvar je izvesna (i potvrđuje, uostalom, značaj onog vida pozorišta koji smo ovde proučavali): u životu ima drame samo kad postoji dramska situacija. Naravno, ima

¹⁰⁸ Da se razumemo: Toma Kornej je imao više uspeha u pozorištu od svog brata. Njegov *Timokrit* bio je finansijski rekord XVII veka. Što se tiče Luja Verneja, on je naprosto pomenut kao autor koji (ako se ne varam) postiže u XX veku rekord po broju igranih komada. Ima on i jedan komad, pisan u saradnji sa G. Berom, koji sadrži jednu ideju (*Svetleće fontane*).

ljudi — i svi mi znamo nekog takvog — koji su skloni da »žive dramatično« i »prave dramu« od bilo čega — i ničega. Ali ono što ih kao takve čini ponekad smešnima, ponekad odvratnima, ponekad bezazlenima, to je što oni prave dramu tamo gde, u stvari, situacija uopšte nije dramatična. Tim pre što su za dramu (pravu) potrebna, mi to znamo, bar dva lica, a često i više.

S druge strane, nema sumnje da u životu (čak i u svakodnevnom) ima pravih dramskih situacija; ovde smo imali i suviše prilika da to kažemo. Kako možemo i da posumnjamo da su te situacije strukturirane upravo onako kako smo pokazali: Nosilac jedne tematske sile, predstavnik tematske Vrednosti, Arbitar, Suparnik ili protivnik-prepreka, Saučesnik ili pomoć pružena ili odbijena, itd. A kad bi to trebalo proveravati, ovamo Asmodeju! Skini mi krovove sa ovih kuća! Otvori ovu kancelariju, pored Šiljate kule, u kojoj istražni sudija, okrivljeni, svedok i zapisničar čine skupa kvartet koji se zove suočenje; ili ovu sobu u kojoj grešna žena izbezumljeno plače pred smrknutim, pometenim i zanemelim mužem, zaprepašćenim priznanjem čije uzroke ne razume; ili ono predsoblje neke administracije u kome zaštitnik, zaustavljen u prolazu, saopštava, u nekoliko užurbanih reči, svom štićeniku da su se njegova nadanja izjalovila i da je njegov suparnik uspeo; ili uzglavlje bolesnog deteta kraj kojeg uplašena majka ipak osluškuje pisak voza koji će sa male seoske stanice odvesti daleko voljenog ljubavnika, koga bi možda kraći razgovor zadržao; ili neki kutak Luksemburškog parka — tri stolice pored travnjaka — na kojima dva studenta i jedna studentkinja pedantski raspravljaju o nekom sentimentalnom problemu čije će knjiško rešenje, savesno razmotreno, u budućnosti unesrećiti jednu ženu, moralno slomiti jednog čoveka a drugome ostaviti samo izbledelu uspomenu na doživljenu gordost u tom času ljudske ozbiljnosti...¹⁰⁹ Da, dramska situacija je činjenica životnog iskustva. Opšta kompozicija pozorišnog komada — sa ekspozicijom, protazom, peripetijom, katastrofom, s pet činova i jednim raspletom — jeste konvencija, estetska olakšica,

¹⁰⁹ Da li sam preterani pesimista? Priznajem da se ne bih iznenadio kada bi se u ovom trenutku na zemlji (a zašto ne samo u Francuskoj? Ili samo u Parizu?) našlo dvesta hiljada dramskih situacija.

prihvatljiva fikcija. Konvencija i fikcija je takođe i ona stilizovana jednostavnost, ono preovladavanje jedinstvene situacije, zatvaranje u sebe jednog ljudskog mikrokosmosa, dok je život mnogo zamršeniji i podrazumeva mnoštvo različitih i paralelnih zapleta, dramske zastoje za vreme kojih treba živeti, baviti se raznim nevažnim stvarima; dok statisti, nametljivci, razni poslovi neprestano poistovećuju zaplet sa lancem i u stvarnosti čine komad koji se igra, zamršenim i sporim...

Ipak drama je tu, iako izmešana sa drugim dramama koje se neprestano prepliću. Tako se ribnjakom kreće talasić izazvan bačenim kamenom, uvek raspoznatljiv iako ispresecan drugim talasićima.

U svakoj drami koju možemo da izdvojimo mišljenjem postoje oni bitni elementi, one »zvezdane« sile koje smo pobrojali u pozorišnim dramama u kojima je sve bilo jednostavnije, brže, jasnije, intenzivnije prisutno — kao razmršeno umetnošću.

Jer, ako samo o tome razmislimo, shvatamo koliko su te sile nužno vezane za ljudsku sudbinu i bitne u njoj — pod uslovom da u njoj ima drame! A njihovo bitno prisustvo u ljudskoj drami je upravo uzrok — neizbežan i nužan — njihove prisutnosti u pozorišnoj drami.

Jedna stvar, naime, sasvim jasno proističe iz onoga što smo dosad rekli: sve su drame suštinske. One su to u pozorištu. Tim pre u životu. Jer, kao što vredna dramska dela počivaju na nužnoj povezanosti suštinske drame i bednih, sićušnih ljudskih stvorenja, opsednutih onim sudbinskim silama koje smo pokušali da opišemo, tako i drame života, i to još više, proističu iz uključenja lica u zvezdanu igru sila koje istovremeno nadmašuju ljudsko, zaposedaju ga i u njemu se otelovljuju.

Ima drame čim u nekoj duši dođe do neposrednog uključenja one usmerenosti, tematske sile, aktivne moći koja započinje dramu. Nevažno je kakva je to sila. Važno je njeno dinamičko prisustvo.¹¹⁰

¹¹⁰ Treba li, radi ljubitelja zbrajanja, spiskova i popisa, popisati glavne tematske sile koje u ljudskom životu igraju tu dramaturški stvaralačku ulogu? Ne izbegavamo zadatak, ali ne možemo da damo ništa više od jednog empirijskog i svakako nedovoljnog pogleda. Zabeležimo ipak (ne toliko zbog pisaca

Drama počinje sa onom brazdom na ljudskoj vodi koju strpljivo ili naglo ispisuje jedna sila; sa protivtokovima koje ona ocrtava i otporima koje izaziva. I pitamo se, da li uopšte živi čovek u kome nikada nije obitavala takva sila, da li je ikad živeo? Nije li ta sila u svojoj biti kongenitalna i možda kon-
supstancijalna sa životom?

Ko ne vidi da svaka od tih sila pretpostavlja neku vrednost i da je u službi te vrednosti — bilo da ovu tek treba doseći, bilo sačuvati, za nas ili za stvorenja koja su nam draga? Da svaka od njih pretpostavlja istovremeno neku vrednost i jedno lice za koje radi; bilo da to dobro hoćemo za sebe, bilo da strasno želimo da ga dodelimo drugome?¹¹¹

Ali na koji način je ta vrednost prisutna u čoveku? Idimo do kraja, ne zaobiđimo ništa.

Nema sumnje da tematska Vrednost o kojoj je reč može da bude i u onostranosti, da nema nikakvo ljudsko otelovljenje koje bi je učinilo svetlećom i čulnom. U tom slučaju, ako ima drame, ona se zbiva između čoveka i onostranosti. Takvih ljudi ima i oni su nepopravivo usamljeni: njihova drama nije međuljudska. Oni su se povukli iz svake zemaljske »situacije«. Da li ih je mnogo? Za sve ostale, drama se sastoji u ljudskom ili

kojima nedostaje ideja, koliko zbog izvesnog pogleda iz ptičije perspektive na ljudsku sudbinu, na ono što je u njoj dramsko: ljubav (seksualna ili porodična, ili prijateljska — dodajući joj divljenje, moralnu odgovornost, odgovornost za duše); fanatizam, verski ili politički; pohlepu, tvrdiçluk, želju za bogatstvom, za luksuzom, za zadovoljstvom, za lepotom oko sebe, za počastima, za autoritetom, za zadovoljstvima gordosti; zavist, ljubomoru; mržnju, želju za osvetom; radoznalost (konkretnu, životnu, metafizičku); rodoljublje; želju za određenim radom i pozivom (verskim, naučnim, umetničkim: za putovanjem, za karijerom poslovnog čoveka, vojnika ili političara, itd.); potrebu za odmorom, mirom, zaštitom, oslobođenjem, slobodom; potrebu za Nečim Drugim i za Nekim Drugim Mestom; potrebu za nevinošću, za vrlinom, za oprostajem, za zaboravom; potrebu za oduševljenjem, za bilo kakvom akcijom, potrebu da se osetimo živim, da se ostvarimo, ispunimo; vrtoglavicu pred svim ponorima zla ili jednostavno iskustva: pa zatim sve strahove: strah od smrti, od greha, od grize savesti, od bola, od bede, od ružnoće oko sebe, od bolesti, od dosade, od gubljenja ljubavi; strah da nesreća ne zadesi srodnike; da oni ne pate, da ne umru, da se ne osramote, da moralno ne propadnu. Treba li pomenuti i strah od onostranih stvari ili nadu u njih? To jeste problem. Pozabavićemo se njime naknadno.

¹¹¹ »Altruističkih strasti« ima mnogo na spisku tematskih sila prethodne fusnote.

zemaljskom otelotvorenju vrednosti. Upravo to otelotvorenje i izaziva suparništva, sukobe iz kojih proističu protivnik i prepreka. Reći ćete: kada bi ljudi želeli jedino dobra u kojima mogu da uživaju zajedno i u miru, drame bi nestalo. Svakako, drame ne sme biti u Carstvu božjem ili u Državi Poslednjih Dana (mada bi i to trebalo proveriti). Međutim, dogod to carstvo i ta država nisu uspostavljeni, biće sukoba, pa čak i između ljudi koji, svaki sa svoje strane i iskreno, teže njihovom uspostavljanju — dogod bude sumnje u pogledu puteva i sredstava njihovog uspostavljanja; jedan će reći: gradimo Eshatopolis nasiljem, mačem i vatrom, ili klasnom borbom; drugi će reći: mirom i blagošču, ili ubedi-
vanjem. Tako opet drame nema na granici ljudskog projektovanja, kada se u mislima prenesemo na neki kraj sveta, videli ga mi kao pobeđu ili kao poraz. Kada su u pitanju neki bliži krajevi, niko više od mene ne želi i ne priziva sa većim žarom kraj ratova, sukoba punih mržnje i nasilja čoveka nad čovekom; ali pitam se da li jednom kad svega toga bude nestalo, treba poželeti neku idealnu Državu u kojoj neće ostati nikakvog dramskog kvasca da oplodi ljudske duše, nikakve suštinske i lepe drame zasnovane na uzvišenom, patetičnom i ljudskom takmičenju, u kojoj vrednost i Stremljenje ka njoj ne izazivaju nikakvo plemenito suparništvo. Ko zna da li će pravi problem buduće Države biti da ukine svaku dramu (i da pusti čoveka da utone u neko mlitavo stanje učmalog lažnog raja ili da se degeneriše); ili, pre, da u njoj uspostavi i ostavi neku uzvišenu dramaturgiju u kojoj nema ni krvi, ni mržnje, ni niskosti, ni gnusnog ili životinjskog nasilja?

*
* *

Takvi problemi, otvoreni pred nama, samo su jedan od vidova suštinske važnosti »činjenice drame« u strukturi ljudskog života i ljudskog postojanja. Bacićemo, nešto kasnije, nekoliko kratkih pogleda na probleme te vrste. Ali jedna stvar je već jasna: naše »dramaturške sile« nisu samo umetničke ili estetske jedi-
nice. Značajno je što smo ustanovili da drama nije samo sukob

sila, već sukob izazvan i održavan kosmičkim otelovljenjem (lokalnim odbleskom sveta, ako hoćete) neke vrednosti ili, bolje, ideala; makar to otelovljenje bilo privremeno ili čak prividno. A nije bez značaja ni što znamo kako se te sile sastavljaju i rastavljaju, i kakav je njihov *kosmički sadržaj*. On je, na izvestan način, opravdanje njihovog položaja i upotrebe u umetnosti — opravdanje koje ovde nismo ni pokušali da izvedemo, jer smo se isključivo oslanjali na činjenice koje nam je pružalo pozitivno posmatranje umetnosti. Ali taj sadržaj je isto tako i dokaz da postoji duboka veza između umetnosti i ljudskog života, njihov uzajamni odnos koji posebno uvećava umetnost i daje joj značaj iskustva korisnog za dublje razumevanje stvarnosti.

Jer, najzad, naše dramaturške sile su prisutne u svetu bar isto onoliko koliko i u umetnosti; i svako naše ispitivanje sveta i nas u njemu pokazuje nam da one u njemu deluju kao konci koji nas, bedne lutke što pate i osećaju, pokreću i vezuju za taj svet.

♁ i ♂ simbolizuju svaku usmerenu ljudsku silu. Ali prvi iskazuje tu silu neposredno usmerenu, u službi nekog kosmičkog otelovljenja ideala ili vrednosti, dok drugi označava silu usmerenu prema nekoj drugoj sili, za koju predstavlja kočnicu, prepreku, žestinu i silinu sukoba.

I jedna i druga simbolizuju istovremeno prirodu i Susret.

☉, je ljudsko otelovljenje (ponekad čak i materijalno, društveno, u svakom slučaju kosmičko) vrednosti: ta lokalizacija ideala, taj živi ili vidljivi odblesak nekog dobra ne crpe toliko svoju snagu iz tog dobra koliko iz središnjeg mesta koje mu to dobro određuje u odnosu na ljudske sile k njemu okrenute. Njegova moć može da bude potpuno spoljašnja (iako to gordost ne prihvata lako). U svakom slučaju, ona je moć. Postaviti negde u ovom svetu nečije svetleće prisustvo koje je u stanju da k sebi usmeri revnost, biti za neko drugo biće (makar i za kratko, a često i na gotovo bogohulan način) simbol i mesto iskričanja vrednosti, to nije samo izvesno posvećenje, već i ogromna Moć (iako ona može da bude zloupotrebljena ne samo iz gordosti već i neprihvatanja odgovornosti).

♃, to je ma ko, onaj ko zauzima u svetu takav položaj da

željeno dobro (istinsko ili lažno, svejedno, ali sposobno da polarizuje i usmerava neku ljudsku dušu) treba da mu bude dodeljeno. To je, u izvesnom smislu, sila sreće. Bezrazložna. Znamo da ona nikad ne predstavlja osiguranu i zasluženu nagradu (ma koliko se revnosno za nju borili). Neka delegacija iz Kosmosa, nezasluženi osmeh Zvezda — ili promašena šansa, isto toliko bezrazložno i nepravedno odbijanje. Slučaj.

♎, još jedna kosmička moć, ali možda najmanje bezrazložna od svih: biti onaj čija će volja biti delotvorna (ili koji ima tu moć). Učiniti da Vaga pretegne na jednu stranu, uticati na sudbinu — i to uglavnom tuđu. Na sopstvenu samo ponekad, ako bogovi dopuste (kakva sreća!). Posvećenje takođe, i to možda najpoželjnije: moguće uključjenje slobode u Kosmos; ili bar jedne arbitražne moći. Često propuštena pobeda, jer nismo ni znali da smo je mogli odneti.

♏ (na izgled najmanja od sila koje su nam stigle iz Kosmosa. Ali u životu, ona je možda jedina kojom raspolazemo. Sila velika i smetena, sklona grešenju, puna nepoznatih. Biti slučajno uvučen u dramu, narušiti ravnotežu sila, ubacivanjem svoje sile, jednostavno zato što smo živi. Biti krtica o čiji se krtičnjak spotiče osvajačev konj. Biti onaj čiji savet gura Otela u zločin ili Frančesku u greh. Biti, kada se dva mrava bore na smrt, ono dete koje nasumice, vrhom prsta, jednog mrava gnječi a drugog spasava. Biti, ne arbitar sudbine, već, iz nekih nepoznatih razloga i nekim slučajnim strastvenim usmerenjem, onaj zbog koga vaga preteže na jednu stranu. Moć zrna peska. Biti to zrno peska.

Zar sve ovo nije popis onih unutrašnjih i ozbiljnih veza zbog kojih čovek, ako tako smemo da kažemo, može da bude razapet u Kosmosu i umešan u njegovo dubinsko delovanje?

Da li da idemo dalje i upustimo se u neka viša filozofska viđenja? Možda će mi neko prigovoriti:

Vi vidite dramu u ljudskoj sudbini i zadržavate se na njoj sa zadovoljstvom estete. Ali sami ste rekli da drame ima samo u mikrokosmosima — u manjim ljudskim grupama, u patetičnim trenucima unutrašnjeg sukoba ili napetosti, koji onima koji ih proživljavaju ostavljaju *utisak* da su u središtu sveta (mikrokosmosa). Ali to je varka, i drame nestaje ako:

a) umesto da posmatramo posebne i malobrojne trenutke koji poput sazvežđa okupljaju jedan sasvim mali broj ljudi, pratimo ogromni životni impuls u kome je svaka »situacija« samo trenutni i veštački presek velikog postajanja.

b) smatramo da to postajanje ide ka nekom budućem idealu ili nekoj onostranosti. Zar niste iskreno priznali maločas da drame nema kada je reč o odnosu čoveka i onostranosti? Ili, jasnije, između čoveka i Boga?

c) ili, najzad, ako se, zanemariivši onostranost i ostajući na zemlji, setimo da su drame uglavnom mikrokosmičke; da privremena sitna kovitlanja u nekoj zabiti čovečanstva ne mogu da budu bitno vezana za sveukupnu ljudsku sudbinu i da je predstavljaju. I mada vaših tri ili šest ili dvanaest lica veruju da su središte sveta i da je njihov sukob izuzetno zanimljiv, on je, u stvari, podređen, obuhvaćen, potisnut čovečanstvom čija je ukupna sudbina sasvim različita, pokretna sfera u kojoj postoje hiljade sličnih mikrokosmosa, od kojih svaki veruje da je središna tačka šestara i arbitar ili dobitnik vrhunskog dobra, dok je jedino čovečanstvo sve to skupa i kao takvo ne dopušta pojedincu da to bude.

*
* *
*

Verujem da čitalac ne očekuje od nas da na poslednjim stranicama dela kao što je ovo ispitujemo suštinu ova tri velika problema: neprekinut Životni impuls, prisustvo Beskonačnog, odnos sila ličnog i kolektivnog; niti ga, uklanjajući potpuno pozorišnu scenu, poklonike dramske umetnosti, koji nas možda čitaju ne želeći da idu dalje, nateramo da sada pogledaju scenu o kojoj govori E. A. Po, u kojoj, kada se predstava završi, jedini naši gledaoci, »anđeli bleđi i ispijeni — ustajući i otkrivajući se, izjave — da je drama tragedija: Čovek — i Junak, Crv osvajač«... ili Beskonačno pobedilac pri čijoj pojavi nestaju sve one sićušne ljudske pustolovine od kojih je jedino taština pozorišne estetike, opsenom umetnosti, nešto napravila, pripisujući im nezasluzeni dramski vid.

Ali dopustite mi da, ipak, još malo nastavim ovim putevima. Hoćete li me pratiti još nekoliko koraka?

Prihvatam potpuno sve te ozbiljne pretpostavke. Neka bude. Bog je tu i Beskonačno nam je za vratima. Ogromni dah, impuls, sveopšti tok nas odnosi i kotrlja, a naša kratka pustolovina, i ono što je okružuje kao neposredna situacija, ne može da u njemu ubeleži neko središte, neki delotvorni raspored sila, treperavu tačku ili izuzetno svetlu varnicu. Sve što počinje ovde, završava se na nekom drugom mestu. A ogromna tragikomedija premeće, neprestano prekida, upravljajući svim njenim oprugama, našu malu ličnu anegdodu, čija fabula nikad nije izdvojiva.

Prihvatajući sve ovo, pitam se da li je ipak neka životna dramaturgija mogućna; dramaturgija u kojoj naša slaba snaga i naša beznačajna lična sudbina mogu da istinski otelove i predstave neku od suštinskih dramskih funkcija, dok bi ostale pripale ogromnim, beskrajnim silama sa kojima smo sukobljeni. Jer o tome je reč, u tome je stvar (jer nema sumnje, zar ne, da kada bi bili u pitanju sitni međuljudski odnosi, lični, psihološki ili moralni, drama je svuda mogućna i prisutna).

Ali u čemu je ovde nemogućnost, da ne kažem teškoća? Zaboga, ja čoveka suočavam sa Bogom ili bar Pretpostavkom Boga, a vi biste hteli da tu nema drame? Samo u molitvi ćete otkriti sve one situacije koje smo uočili u jednom jedinom od naših skraćenih pregleda; na primer, situaciju koja suočava pojedinca koji strahuje, nada se ili želi, sa ljutitim i već opredeljenim Arbitrom: takav je grešnik koji se nada da će umilostiviti svog Sudiju. Ili situaciju koja biće obuzeto ljubavlju sučeljava sa Vrhunskim dobrom, a to se dobro može dosegnuti jedino ljubavlju i opčinjenošću... Ali drama se najpre kao takva ispoljava kada je nagoveštena perspektiva zagrobnog života. Zar niste čitali Paskala i *Opkladu*, često tako pogrešno komentarisanu, čija je prava suština ista ona suština na kojoj počiva dramska kombinatorika, sa izračunavanjem mogućih slučajeva, različitih »situacija« u kojima Paskal suočava vernika ili nevernika (♂ i ♂) sa prisustvom ili odsustvom Arbitra, Dodelitelja Dobra, koje on sâm oličava i predstavlja i za koje jemči (☉ ☽)? Te situacije su: vernik nagrađen večnim i srećnim životom; ili suočen

sa ništavilom svoje velike nade; nevernik koji gubi partiju i biva, ako ne bačen u pakao, a ono bar zauvek lišen dobra u kome uživaju izabrani; ili dobija partiju, ali se oseća očajno prevarenim zato što nema onoga čije je postojanje s pravom opovrgavao. Dobitnik ili nedobitnik. Ukidanje Arbitra ili ukidanje Dobra.¹¹²

Dovoljno smo se pozabavili teškoćom koja proističe iz proticanja vremena i trajanja impulsa. U svojoj suštini situacija ni u čemu nije okrnjena: ona to opadanje intenziteta oživljava napetošću i rasporedom unutrašnjih sila. Ma koliko bili vanvremenski, ti unutrašnji pogledi predstavljaju činjenice isto toliko dinamične i istinite (iako mogu da postoje samo u jednom trenutku) kao što je i samo kretanje koje ih odnosi, stvara ili rastvara. Oni su morfološke suštine koje možda želimo da zanemarimo, ali čije prisustvo ne možemo da ukinemo.

Zanimljivo je da prava teškoća nastaje u oblasti u kojoj se pojavljuje, ne božansko prisustvo, već ljudska i društvena ogromnost koja guši ličnu situaciju. Da li je moguće da društvo, čitavo čovečanstvo bude sila tragičnija od sile Boga koji bar poštuje ljudsku ličnost i njenu samostalnost? Tragično uništenje ljudske drame — ili možda, ne zaboravimo to, komično obezvređenje individualnog napora; ili pre pojedinčevog verovanja u važnost i delotvornost tog napora. Čovek društvena marioneta, komična tema koja ukida svaku ličnu dramu; ili tragična, koja takođe uništava suštinu drame.

Drukčije ne bi ni moglo biti. Druga jedna činjenica se ovde javlja (koja uostalom ima značaja za problem kolektivnog pozorišta i učestvovanja koji se često postavlja u novije vreme): prema samoj definiciji situacije, *svaka drama je kolektivna činjenica*; ali ona je činjenica jednog mikro-društva, manje ljudsko-zvezdane grupe. A šta je to mikro-društvo naspram ogromnog makro-društva?

Ali mi samo pitamo da li je dramaturgija ovde ne nužna već *moгуćna*. A ona to jeste, čak i kada opovrgavamo indivi-

¹¹² Vidi u dodatku belešku o Paskalovoj *Opkladi* s dramaturške tačke gledanja.

dualnu silu naspram društvene mase, čim neko može da postane primerni predstavnik nekog društvenog dobra, ili, za trenutak, arbitar koji odlučuje o dodeljivanju tog dobra. Dramaturgija je mogućna u svakom istorijskom trenutku u kome radnja jednog čoveka, ma koliko bila neznatna, može, kao zrno peska, da pomeri ravnotežu kolektivne sudbine i da, makar samo za jedan dan, usmeri njen tok. I više od toga, ona je mogućna svuda gde su sučeljeni pojedinci koji mogu da autentično otelovljuju, predstavljaju, bilo društvene klase u njihovim sukobima, bilo društvene ideale i dobra koja se ne dodeljuju jednom za svagda. I svi znamo da je to moguće — ne na sceni, nego u stvarnosti. Na primer, sukob nekog Reformatora, nekog Proroka budućih vremena sa opštom strukturom i verovanjem njegovog vremena ostaje izrazito dramatičan, iako je samo predkazajni odjek, udvojenje u snu (Mesečeva funkcija) nekog budućeg Dobra koje ne može da bude ostvareno samo propovedanjem. Dovoljno je da on za trenutak, makar i kao odblesak, učini opipljivim neki ideal za koji ili protiv kojeg rade ogromne društvene sile, pa da bude drame. To se dešava kada se Sokrat, Mišel Serve, Bekarija ili neki drugi nepoznati sanjar sukobljavaju sa ogromnim silama nad kojima imaju samo tu premoć da jednu ljudsku svest pretvore u mesto i tačku usijanja slepe želje i budućnosti još nesagledive ali uključene u činioce neke nejasne ali stvarne dramaturgije. Čak i neka mlada žena, u kojoj se sukobljavaju, u svoj banalnosti ljubavne teme, odjeci tradicionalističkog zdravog razuma i afabulacije po ukusu etičke kazuistike dana, može da se nađe u pravoj dramskoj situaciji, iako je problem van nje u ljudskoj masi sadašnjice, pod uslovom da ona, zahvaljujući toj situaciji, otelovljuje i predstavlja, na izrazito intenzivan način, ne samo moralna strahovanja već i kolebanja, čitave jedne generacije, o čemu tek budućnost treba da donese sud.

Upravo to pitanje osveščivanja i intenzivnog prisustva sila upućuje nas na drugi vid problema.

Pitam se sada, ne više da li je ta životna dramaturgija mogućna, već da li se ona može *izbeći*.

Ona svakako može da bude izbegnuta (nije dato svakome,

нити uvek, da živi dramatično); ali pod kojim uslovima? I da li ti uslovi nisu preteški?

Oni mogu da se svedu na jednu reč. Jer drama se uvek može izbeći jednim jednim stavom: prepuštanjem; prepuštanjem silama više ili manje paničnim, univerzalnim ili beskonačnim i transcendentnim, koje možda ocrtavaju neku suštinsku dramu, ali u kojoj izdvojena ljudska jedinka nije više neophodna. Nema verske drame za onoga ko se prepušta Bogu; nema društvene drame za onoga ko prepušta kolektivnoj sudbini i spontanog evoluciji čovečanstva da odlučuje o etičkim problemima i da ih rešava; nema drame smrti za onoga koji umire a ne hvata se grčevito za život ili ne zna da umire — čak ni za onoga ko ne zna, i neće da zna, da će jednoga dana umreti; nema drame za onoga ko se prepušta životu — i svemu što taj život donosi, svemu što taj život može da bude i što jeste.

Nudim vam, dakle, dobro, delotvorno i pouzdano sredstvo da izbegnete svaku vrednost, svaku oštrinu ili svaki nepodnošljivi dramski intenzitet življenja: pustite stvari nek teku svojim tokom, predajte se, prepustite se. Ali budite svesni šta to znači. Nije reč o tome da prestane svaki otpor, da nestane svaka volja. Čovek koji, pošto je lađa potonula, pošto se iz sve snage borio, plivao čitav sat, zvao u pomoć kroz prostranstva, buru i noć, tone pristajući na smrt, ne ukida tim svojim prepuštanjem dramu smrti: on je, naprotiv, izostrava svojim pristajanjem, naslađuje se njome svesno. Jedino pravo prepuštanje je nesvesnost.

I zato mislim da se ljudska drama može izbeći jedino odustajanjem od svesti.

A sada postavljamo poslednje pitanje. Pošto postoji tesna veza između drame i svesti, da li je svest uzrok drame ili je njena posledica?

Ne očekujem da će me svi podržati, a naročito ne profesionalni filozofi, veću podršku očekujem od umetnika i možda od ljudi koji umeju da žive, kada kažem: svakako, svest nije uzrok drame ali ni njena posledica: svest je simptom drame, njen znak.

To očigledno proizlazi iz svega što smo dosad videli.

drama
↑
Svest

Videli smo kako čitav jedan, ogroman, složen, nejasan, virtuelan svet nalazi sebi središte i u njemu se usijava i raspaljuje arhitektonskim naponom svojih zvezdanih zrakova i unutrašnjih sila: to je upravo sadržina dramaturgije čije smo operacije pratili.

Te sile bi ostale panične, a ta arhitektura ne bi bila oštro prisutna da ih unutrašnja napetost, organizacija sukoba, suprotnosti, odjeka, tački gledanja, ritmova radnje, itd., ne dovodi u stanje lucidnog ispoljavanja, ukratko do »čina« (u aristotelovskom značenju reči) o kome možemo da kažemo da je prisustvo svesti u njemu više znak nego rezultat, *ex opere opereto*. Cvet.

Zato nisam govorio o gledaocu: jer on prisustvuje; jer je pred njim jedno otkrovenje, ispoljavanje, čijim sjajem, posredstvom umetnosti, gori i ponuđena mu data kojoj sala kolektivno pozajmljuje svest.

Isto se zbiva u životu.

Svakako, u životu ima drame zato što ima svesti. Ali ta svest ne prethodi drami niti njom upravlja. Ona se sastoji od te dramaturgije i označava njeno ostvarenje. Ni ljubav, ni mržnja, ni želja, ni strah, ni ljubomora, ni suparništvo ne bi bili svesni da nije tih sudara, susreta, tog ponuđenog i povučenog prisustva, da nema uzajamnih sukobljavanja tih promenljivih strukturalnih figura, u kojima mračne i panične sile koje ih pokreću uvećavaju i isprobavaju svoj sjaj. Ono što smo neprestano sretali u pozorištu nalazi se i u životu: neke figure, neki rasporedi su intenzivniji od drugih — intenzivniji za življenje, za učestvovanje, a njihova intenzivnost isto je što i taj sjaj za svest o njima. Jer ta svest je samo čin tog sjaja.

A estetski razlozi sjaja, za kojim umetnost traga i postiže ga, u potpunosti važe i za neposrednu datu života. S tom razlikom, naravno, što umetnost raspolaže postupcima i trikovima, malim sredstvima spektakularnog isticanja, koji uproščavaju i privlače pažnju — efektima scenskog prikazivanja, simboličkim rekvizitima i kretnjama, veštački stvorenim kontrastima, i drugim — za koje život uglavnom ne zna ili se njima koristi samo slučajno. Ali tua res agitur: neposredna zainteresovanost, ne-

posredno doživljavanje, konkretno prisustvo bez predstavljačkog posredovanja, kontinuitet, poistovećenje sa ulogom (koja nužno, neprestano, nepromenljivo prijanja za glumčevu kožu) uveliko nadoknađuje odsustvo tih nekoliko sredstava.

Ipak ne bi trebalo ni preuveličavati značaj neposrednog doživljavanja. Setite se samo onog čoveka u tamnici o kome govori Paskal, kome »ostaje samo jedan sat da sazna da li je njegova presuda donesena i da pokuša da je preinači, a on taj sat koristi »ne da sazna da li je presuda izrečena, već da igra pike«. Taj čovek treba da bude zahvalan dramskom piscu koji mu u ogledalu scene prikazuje njegovu pustolovinu i više mu na uho: *tua res agitur*.

Zaključićemo vraćajući se na pozorišnu umetnost i ocenjujući je.

Ono što budi svest (tera je da u sjaju ogledala prihvati ispoljenost stvari nije samo scensko uproščavanje, stilizacija: silina te pomalo grube ali snažne umetnosti. Reč je i o tome da estetska sredstva pomoću kojih se taj sjaj uvećava a prisustvo i ispoljenost postaju intenzivniji, idu istim onim putem koji i ljudsku stvarnost, bilo kakva da je, vodi do sjaja i ispoljenosti. A umetnost koja sledi te puteve uči nas da ljudska datost ne postiže intenzitet svog ispoljavanja jednostavnim i naivnim tonalitetima raznih afabulacija ili tema — ljubav, smrt, patnja, ambicija, borba, nada ili strah — već izvesnim načinom doživljavanja tih tema, koji, u žiži dvesta hiljada i više situacija u kojima čovek može da se nađe u odnosu na svoje bližnje, raspaljuje njihovo najpre jedva užareno ugljevlje tako da ono sija poput svetlosti, ne ostavljajući nikakav otpadak, nikakav crni nesagoreli pepeo.

Ali, ako tih nekoliko ljudskih bića ostvare makar i za trenutak, u tom životnom intenzitetu, zvezdanost do te mere svetlu, tvrdim da je privremeno njihov mikrokosmos s pravom kvalitativno središte sveta u kome oni troše svoj život sa opravdanom gordošću što ga doživljavaju kao dramu — i to, ako bogovi tako hoće, kao uzvišenu dramu.

Ne kažem vam: doživite dramu. Ako možete da je izbegnete, niko se tome neće radovati kao ja.

Ali, ako već treba da je doživite, neka ona bar bude lepa.

Dodatak

Beleška o Paskalovoj *Opkladi* s dramaturške tačke gledanja

Na stranici 195 rekli smo nekoliko reči o ovoj drami: vernik ♀, nevernik ♂, bog ☉ ⊆. Da bismo bili potpuni, »otkrijmo karte« i dodajmo izvesnu naklonost boga prema verniku. Početna dramaturška formula Paskalove opklade je dakle (stvari posmatramo s tačke gledanja nevernika, kome se Paskal i obraća) ova:

$$1. \quad \text{♂} - \text{☉} \subseteq ((\text{♀}) - \text{♀} \text{♂}).$$

To je, naravno, varijanta prve formule Ljubavne drame (vidi str. 150).

Zatim Paskal traži od nevernika da shvati da je izbor u njegovim rukama, da treba da se kladi; prenošenjem arbitraže, situacija (uklanjamo vernika koji je sada samo termin poređenja) sledeća:

$$2. \quad \text{♂} \subseteq - \text{☉} ((\text{♀})).$$

Pošto se nevernik uverio u prednost verovanja, situacija se menja i postaje:

$$3. \quad \text{♂} \subseteq ((\text{♀}) - \text{☉}).$$

I najzad, ako bezbožnik ostvari svoj izbor i preobradi se, bog ponovo postaje arbitar i dodelitelj dobra, a rasplet je:

$$4. \quad \text{♀} ((\text{☉}) \text{♂} - \text{☉} \subseteq).$$

Ali Paskal nije svestan da ni u jednom trenutku nije do kraja isprobao drugu mogućnost pretpostavke: dramaturško uklañanje ☉ ⊆; odnosno ne samo dramatičnu, već potpuno tragičnu situaciju vernika svedenog na ♀ ((☉) naspram Dobra koje je nestalo i arbitra pod stečajem. To uklañanje sadržano je, međutim, kao mogućnost u datama situacije. To je čak najdramatičnija situacija, to je ona »scena koju treba napraviti« a koju je Paskal izbegao: vernik i nevernik ostaju jedan naspram drugog, sa strašnom formulom u kojoj je vernik saučesnik nestalog dobra, a nevernik, koji nema razloga da likuje, dobitnik ništavila na koje se kladio:

$$5. \quad \text{♀} ((\text{☉}) - \text{♂} \text{♂}).$$

Ali tu, na samim daskama, dešava se strašna nesreća koja

ruši čitavu Paskalovu postavku. Odsutnost Arbitra-Dodelitelja u poslednjoj sceni nije pozorišni čin, odnosno čin predviđen organizacijom činjenica koje čine zaplet komada. Glumca koji treba da odigra tu ulogu očekujemo u raspletu. I uzalud ga očekujemo. On ne izlazi na scenu. U tome je drama.

Pretpostavimo da je taj glumac istovremeno bio i pisac komada i upravnik pozorišta; *odgovoran za sve uslove izvođenja*.¹

A na sceni, vernik, potpuno smeten, shvata da on nikad i nije bio angažovan da igra u ovom komadu, u ovom pozorištu. Pogrešio je ne zato što je verovao u svet dela, *već što je poverovao da se komad stvarno izvodi*.

Strašno je to što *opklada nema svrhe* ako bog ne postoji. Vernik može da igra svoju ulogu, da kaže: *Kladim se*. Ako niko ne može da mu da repliku, ništa nije učinjeno.

U tome, po mom mišljenju, leži metodološki i ontološki, kao i dramaturški ključ Paskalove opklade i skrivena mana argumentacije. Ili se komad može izvoditi i on onda podrazumeva boga. Ili bog ne postoji, i onda se komad ne može igrati: jedino bog može da igra ulogu boga.

¹ Postoji jedno dramsko delo u kome se bog pojavljuje na sceni, na početku i na kraju, kao pisac komada i upravnik pozorišta: reč je o Kalderonovoj *Komediji sveta*, sakramentalnom činu.