



crkva u svijetu

PRINOSI

DRAMA EVROPSKE MISLI ILI MISAO NOVE DRAME

Drago Šimundža

U čemu je problem?

Kao što se vidi iz samog naslova, pitanje je s kojim se susrećemo vrlo složeno. Ne radi se nipošto o nekoj igri riječi ili usputnim asocijacijama nego o stvarnim problemima, koji jednakom oštrinom zadiru danas na područje suvremene misli i u nemirne tokove dramske umjetnosti. Štoviše, ovisnost je očita. Problemi i sumnje moderne filozofije, posebno egzistencijalističke struje, toliko su se udomaćili u našem svijetu da su postali temeljnim sadržajem moderne umjetnosti. Ni nova estetika im se nije uspjela oteti. I ona je iznikla i rasla na njihovu duhovnom supstratu.

Međusobna povezanost i idejna isprepletenost modernih misaonih tokova i književnih nemira toliko su uočljive u suvremenoj evropskoj drami i današnjoj filozofiji da upadno jedna na drugu slične, miješaju se i u pojedinih segmentima gotovo identificiraju. Odavno se znalo da postoje stanoviti paralelizmi, opća mjesta i specifične označnice koje svojom prisutnošću povezuju ova dva naoko različita, a opet tako bliska medija, književnost i filozofiju. Danas je to očito. To određuje i tumači našu temu: moderna evropska misao proživljava svoju dramu, a drama, zbog takva stanja, doživljava svoju metamorfozu stilskih sredstava i scenskog postupka; podešava ih i stavlja u službu sadržajne poruke da bi svojim estetskim i misaonim aspektom kroz dezintegraciju sustavnih cjelina progovorila jezikom koji joj je nadahnula filozofija besmisla. Možemo slobodno kazati, kad je riječ o tzv. teatru apsurdna, da su poruke krajnjeg pesimizma njegova temeljna podloga i misaona impostacija. Iz ovoga je odmah jasno da je misao nove drame (teatra eksperimenta, avantgardne drame, drame apsurdna i anti-drame) — misao egzistencijalističke filozofije. Zbog toga nova drama sa svojim anti-dramskim postupkom i

misaonim asocijacijama više predstavlja i ilustrira dramu evropske misli nego konkretni život i njegovu stvarnost.

Pred nama se dakle postavljaju dva pitanja, dva područja našeg današnjeg svijeta: misaona problematika (XX. stoljeća) i njezina literarna, zapravo dramska impostacija ili, bolje, suvremeni anti-teatar. Koliko god se ta dva područja međusobno prožimlju i u današnjoj dramaturgiji susreću, bit će potrebno da ih pobliže promotrimo zajedno, u cjelini, i pojedinačno, svako napose.

Riječ je prije svega o dramskoj književnosti ili, kako smo rekli, o novoj drami. Ali tu dramu, moramo odmah naglasiti, ne kanimo samo povijesno-literarno promatrati i stilsko-estetski raščlanjivati. Mada nas i to zanima, nećemo se samo na tome zaustaviti. Jer, što god mislio Croce i njegovi sljedbenici o književnosti, mi joj ovdje ne možemo pristupiti intuicionistički i samo artistički, izolirano od čitava kompleksa poruka i problema, koje nam nameće. Umjetnost se, naime, pa ni književnost, ne može odvojiti od svojega miljea, točnije, od konkretnog svijeta: misaonih, kulturnih i društveno-povijesnih kretanja u kojima se rađa i razvija dotična stilaska formacija, u našem slučaju nova drama, sa svojom literarnom ekspresijom, scenskom i stilskom simbolikom, svojim svijetom komunikacija i poruka.

Nova drama je, poznato nam je, samo jedan vid suvremenog književnog stvaralaštva. Iako je, zbog svojeg specifičnog scenskog medija, mnogo neposrednija i izazovnija od drugih literarnih rodova, spomenimo ipak da je u svojim temeljnim odrednicama vrlo bliska drugim književnim vrstama. Kad smo se već dotakli problema, možemo kazati da se u svim današnjim književnim žanrovima javlja isti misaoni supstrat, pretočen u različite oblike i zaodjeven različitim umjetničkim ruhom.

Kriza ili perspektive?

Da bismo bolje upoznali novu dramu, moramo se podsjetiti kakva je bila stara. Ne osvrćući se na kanone trostrukog jedinstva i druge konvencionalnosti stare dramaturgije, nekadašnji je posjetilac klasičnog teatra bio siguran da će prisustvovati izvedbi skladno motiviranog komada. Znao je što je dobra drama, mogao ju je pratiti i razumjeti. Navikao je u njoj sretati izcjelirane karaktere, motivirane postupke; vidio je da gluma počinje uvodom, nastavlja glavnom radnjom, završava logičnim završetkom. Ništa od toga, međutim, neće naći u novoj drami. Novi teatar mu nudi sasvim drugačiji slijed i postupak. I nije slučajno nazvan anti-teatrom. U njemu nailazi na neobične scene, čudne odnose; susreće izobličene ličnosti, sluša nesuvisle rečenice. Stara je poetika precizno određivala pravila klasične dramaturgije, kojih se dobrim dijelom pridržavao i moderni teatar; strogo je lučila kazališne žanrove, namećala sadržajne okvire, propisivala decentnost glume. Tragedija je u tome bila vrlo dosljedna, a ni komedija nije u načelu izlazila iz dopuštenih granica, utvrđenih pravilima lijepog ponašanja i konvencionalnih etičkih normi. Nova drama, kako ćemo još vidjeti, potpuno odbacuje klasične kanone, zane-
maruje staru poetiku.

Moramo se ipak prisjetiti da je evropska drama odavno pošla svojim putem. Slobodnija od tragedije u postavljanju radnje i zapleta, ona je bila još slobodnija u pogledu rješenja i ishoda. Razvijajući se od Shakespearea do naših vremena, ona se sve više upuštala u svakodnevnu životnu problematiku i za razliku od tragedije kojom je ravnao »usud«, neminovni zakon nužnog tragičnog završetka, što se još osjeća u Racinea, ona će zasnovati svoje rješenje na slobodnom, voljnom djelovanju. No unatoč svojim slobodama, i ona se sve do novih oblika anti-drame pridržavala sigurnih pravila i poštovala načelo logičnosti i motiviranosti radnje. Na njezinim se rubovima razvijala melodrama, tragikomedija, skeč i pantomima, lakrdija i farsa, pučki teatar i kojekakvi eksperimenti, no prava se drama od svega toga jasno distancirala. Znala je doduše biti izazovna, ali je isto tako znala čuvati dostojanstvo teatra i svoju ozbiljnost. Usprkos svim lomovima, kritici i nesporazumima, koji su se u njoj pojavljivali, gledalac se uvijek osjećao »na čvrstom tlu«, u svijetu u kojemu vlada opći red i poredak; etička načela i lijepo ponašanje — mutili su samo pojedinci. Mjerilo sigurnih vrednota nije u tradicionalnoj drami dolazilo u pitanje; svijet je imao svoj smisao, čovjek svoje određenje. Etički i filozofski okviri nisu nikada dopuštali da se krepost i vrlina svedu na ništavilo i varku.

Nova drama će vrlo malo ili gotovo ništa od svega toga prihvatiti i zadržati. U njoj se neće smireno doživjeti Horacijeva toplina lijepog i korisnog. Nasuprot tome osjetit će se neka tjeskoba, nesporazumi, mučnina; gledalac će koji put biti prisiljen ne samo da ne shvaća i ne razumije radnju, nego da se usred predstave digne i napusti dvoranu. Nemo-tivirani postupak nove drame, njezina scenska postava i mučnina asocijacija djeluju tako izazovno, šokantno, da je stari gledalac scenskog realizma u novom kazalištu doživio pravu krizu. Promijenio se u njoj ne samo sadržaj nego i sam stil i estetika. Dramska se publika tako našla pred čudnim teatrom na koji se nije bila pripremila. Komunikacija između glumca i gledališta potpuno je na prvi mah zatajila; čim je izgovorena prva riječ — a riječ je u novom kazalištu do zlaboga ogoljena — rađali su se nesporazumi u svijesti i duši gledalaca. — Što se to događa s kazalištem? — pitala se stara vjerna publika. Nesporazumi su se redali. Novi teatar je, međutim, tražio novi izraz i novu scensku tehniku. I stvarno, otvorit će šire mogućnosti i pokušati razbiti pat poziciju. No mnogi još ni danas nemaju u nj puno povjerenja, stoga se sumnjivo pitaju: je li nova drama unijela u kazališnu umjetnost krizu ili je otvorila nove perspektive?

Nova drama

Priđimo određenije novoj drami, koju inače zbog njezina traganja za novim scenskim sredstvima i sudbinske zamorenosti njezinih junaka već poodavno krste čudnim imenima. Koji put je zovu anti-dramom, kazalištem eksperimenta, avangardnom dramom, a koji put teatrom apsurdna — što joj, u povjerenju rečeno, najbolje pristaje. No i unatoč ovoj maloj, stilskoj dopuni, mi se nećemo posebno ticati u njezino ime, stoga smo bez ustezanja prihvatili Sabljakov neutralni naziv — za sve njezine vrste i podvrste — nova drama.

Prvo pitanje koje nam se nameće, kad je riječ o novoj drami, jest pitanje koliko je ta drama nova. Odgovorit ćemo stoga ukratko, iako ćemo samu stvar odmah razjasniti. Njezini klasični oblici protežu se u rasponu od tri decenija, iz poratnih godina do danas, a razdoblje njezina cvata počinje negdje pedesetih godina. Posestrima je i gotovo jednojajčana blizanka novog romana. No njezinu povijest i klice razvoja valja tražiti mnogo ranije. Podsjetimo li na Artaudov teatar okrutnosti, Apollinaire-ove *Tirezijine dojke* (1917) i Bretonov nadrealizam, nećemo joj otkriti sve izvore. Ima jedna nejasna linija koja je preko poezije non-sensa, *comédie dell'arte*, farse i pantomime djelomično povezuje s klasičnim mimusom. No u stvari nova drama sve to nadilazi i od spomenutih se oblika bitno razlikuje. Povjesnici i teoretičari dramske umjetnosti, međutim, najčešće je dovode u vezu s Alfredom Jarryjem i njegovim *Kraljem Ubu* (1896). U očima ovog zlogukog cinika, koji je alkoholom liječio sušicu — a kažu da bi on negdje bio i na izvorištima *Tirezijinih dojki* i novog teatra — život se pretvara u tragikomediju. Njegov *Kralj Ubu*, nadahnut Lautréamontovim nemirima i simbolističkim traganjima, predstavlja grotesknu farsu, parodiju ustaljenih norma i prihvaćenog smisla. I dok bismo iz pera jednog Sofokla ili Racinea na istu temu dobili klasičnu tragediju, koju bi Shakespeare pretvorio u životnu dramu i konačnu pobjedu razuma, Jarry je posegao za novim postupkom i u tri navrata (1896., 1900., 1906.) prikazao — pobjedu gluposti, vulgarnosti i nesporazuma.

No nije svemu kriv Jarry. Dapače, nije uopće riječ o krivnji. Literatura je i prije njega i mimo njega krenula svojim raspućima. I ma što o tome kazao stari Heraklit, ni ona se nije mogla smiriti. Revolucije misli i životni nesporazumi pružit će joj samo poticaj i činiti da se ne zaustavi. Tako će se redati nove struje i novi literarni oblici u našem stoljeću. Estetika će pronaći nove putove i sve će književne vrste doživjeti evoluciju. Drama je, možda, predstavljala do kasno iznimku; ona je, posebno što se tiče postupka izlaganja i scenske strukture, sve do značajnijih uspjeha teatra eksperimenta, ostala posljednjom barijerom klasičnih teorija. Evropskim su kazalištem vladali normirani oblici Hauptmannovih, Shawovih, Pirandellovih, O'Caseyjevih, Ibsenovih, Claudelovih drama. Čak ni klasični teatar apsurdna (na pr. *Kaligula*) u svojem stilskom postupku i logičnoj povezanosti radnje nije predstavljalo značajnu renovaciju. Tek će anti-drama, novi teatar apsurdna, s Beckettom i Ionescom, koji će dovršiti revoluciju u kazališnoj umjetnosti, otkriti nove mogućnosti. Od tog časa stari uživatelj klasične scene: Ibsenovih zapleta, Strindbergovih sukoba, Čehovljeve lirike i Brechtove epike — odjednom se našao na muči pred alogičnim postupkom i nemotiviranim radnjama koje su se odvijale pred njegovim očima na njemu tako dragim i poznatim daskama. Nije to bio samo časoviti nesporazum, montirani umetak ili cirkuska posudba: kazalište je doživjelo svoju revoluciju, snažniju nego bilo koji drugi književni rod. Umjesto jasnih slika scenskog realizma, otkrivanja psihičkih dubina ličnosti i karaktera psihološkog teatra, do-rečenih misli i logičkih postupaka tradicionalne drame — gledalac je gledao dezintegrirane ličnosti, slušao bunovne misli, odgonetao besmislene upadice; na mahove se uzalud trudio da do kraja prati radnju i

shvati nemotiviranost postupka, da pronađe logične niti. Pred njim se međutim odvijala nova drama, rađao novi teatar. Trebalo je čekati da se na nj privikne, da u njemu kao u ogledalu doživi dramu suvremene evropske misli, mučninu i tjeskobu modernog čovjeka, pa da se s njim kako tako suživi. Jer nije ga zbunjivala samo estetika i scenska tehnika nove drame, još ga je dublje pogađala njezina nekomunikativnost, unutrašnji nesporazumi, ironija i skepsa, apsurdna poruka. Sat-dva se katkada dosađivao, trudeći se da odgonetne smisao glume, očekujući da će se ipak na kraju nešto »dogoditi«, kad tamo razočaranje je bilo potpuno, jer ne samo da se nije ništa dogodilo (usp. Ionescove *Stolice* ili Beckettovo *Očekivanje Godota*), nego poslije nekoliko zajedljivih dobacivanja, mučnih asocijacija, iznakaženih likova i tragičnih slika na račun ljudske sudbine i života — kante za smeće s unakaženim ljudskim udovima (usp. Beckettov *Svršetak igre*) ostaviše mučan dojam tjeskobe u njegovoj duši i duboki nemir u svijesti.

Ne čudimo se. Dramska je književnost oduvijek bila izazovna, pikantna. Težila je za uzbudljivim, krajnje tipičnim, ekstremnim. S jedne strane je karikirala, posebice u komediji, a s druge je tražila složene situacije ili pak postavljala sudbinska pitanja, u čemu se posebno isticala tragedija. I bilo da je humoristički postupala, bilo da je u svojem traganju za uzvišenim i idealnim inscenirala scenske koflikte i kreirala snažne likove, uvijek je zadirala »u živo«. Njezina je gluma golicala, oduševljavala, kritizirala ili pak odgovarala na iskonska pitanja ljudskog genija, izlagala sudbinsku problematiku. Gledalac ju je izravno doživljavao, neposredno licem u lice. Zbog toga je ona redovito predstavljala glavni književni medij svojega vremena.

U stvari, sudbinska problematika i složena životna pozadina stoje na izvorima kazališne umjetnosti, na pragu njezina izraštanja iz magijskih i religijskih rituala. Mađa se, poslije, najčešće zanimala za konkretni život i njegovu potku — sjetimo se samo građanske drame, Sardouovih, na primjer, i Ibsenovih zapleta, ili suvremenih Williamsovih i Millerovih slika s američke scene — dramska je umjetnost često posezala i za dubljim, misaonim temama. Jer koliko ju je zanimao povijesni čovjek i njegova konkretna egzistencija, toliko se kroz njegove sukobe i tragiku vraćala vječnoj metafizici. Još i danas nas neki naslovi: *Antigona*, *Okovani Prometej*, *Hamlet*, *Makbet*, *Faust*, ili *Cipela od satena* — podsjećaju na društveno-etičke i metafizičke probleme koji se neprestano nameću čovječanstvu.

Nikla na tlu stare Evrope u valovima egzistencijalističke osamljenosti čovjeka, nova drama je čedo francuskog genija. Sijana po raznim terenima, u svom cvatu se vraća tamo gdje je najprije iznikla — u francusku književnost. Dva stranca, spomenuli smo ih: Beckett, Ionesco, Rumunj — a mogli bismo im uz (domoročana Genêta) pribrojiti i trećega: Armenca Adamova — zacrtaje joj scenske i estetske okvire, izradiše standardne modele, odrediše joj — što je s našega aspekta vrlo značajno — duhovnu potku i misaonu poruku, poslaše je bez ustezanja po svim evropskim (itd.) kazališnim kućama; postaviše putokaz drugim nacionalnim literaturama. Iako se, kako to ispravno u svojem uvodu i izboru

nove drame (usp. *Mogućnosti*, 1975, 7-8) zapaža Sabljak, i izvan Francuske rađa teatar apsurdna i novi oblici, kao na pr. kazališna djela E. Albeea, F. Arrabala, H. Pintera, E. Švarca, P. Weissa, D. Buzzatija, S. Mrožeka, G. Grassa i drugih — tipične premijere nove drame francuskog su esprija.

Premda sama po sebi ne teži za nekim sustavnim dokazivanjem, nego se radije služi izazovnom slikom i asocijacijama, da bi što snažnije djelovala na čuvstva i ostavila što dublji dojam u duši i svijesti gledalaca, nova drama po priznanju njezinih glavnih protagonista želi izraziti svoj vlastiti pogled na svijet. Međutim, Malrauxova *Ljudska sudbina* i Camusjev *Mit o Sizifu* nanovo progovaraju u njezinim vješto insceniranim slikama. Namjerno neelokventna, scenski siromašna, gotovo inertna, filozofski zatvorena i nejasna, a opet sarkastična i zajedljiva, gotovo gruba i dekadentna, još uvijek zbunjujući djeluje na svoju publiku. No u tome je, čini se, njezina slabost i veličina, primamljivost i razočaranje. Sudbinski ponesena, snažnije se osjeća i doimlje nego što otkriva i kazuje.

I sama nejasna, najradije izaziva slutnje. Izmičući tako dorečenim mislima i starim kanonima, i sama skriva svoje vlastito lice. U biti alogična i dezintegrirana, ni do danas nije otkrila svoju sigurnu definiciju. Istaknuti revolucionar na području umjetnosti, zatočenik svih konvencija (pa naravno i u dramaturgiji), ona otvara svoje tajne samo dobru poznavaoocu suvremenih evropskih nemira i duhovnih kriza. Izmiče, dakle, svim uobičajenim šablonama i samo izvanjskim konotacijama i stvaranjem opće mučnine odaje svoje porijeklo.

Pogled u novu dramu

Farsa i komedija, rekla smo, literatura apsurdna i čudne eshobicije nadrealizma stoje na izvorima nove drame. Ali ono što joj daje temeljni biljeg i njezin suvremeni identitet jest nova scenska tehnika i nemirna drama evropske misli koja je svoje stare nespornosti i sumnje vješto prenijela u moderni teatar, da bi se tamo u svojem raspadu pretvorila u egzistencijalnu tragiku i u umjetničkoj transpoziciji progovorila na umoru kao »filozofija u slikama«.

No da budemo do kraja iskreni, nije samo metafizička tematika dadila nove drame. Jednako je tako inspirira i hrani nemirna situacija današnjeg čovjeka, posebice mistifikatorske ideologije i politike koje u ime slobode i demokracije postadoše novim usudom najnovije ljudske povijesti. Izrabljivanja i nasilja duhovna su hrana novog teatra. Genétove *Sluškinje* svojom apsurdnom zburadošću pričaju o jednom bolesnom društvu, Švarcov *Zmaj* svojim svijetom iz bajki otkiva opasnost stare sablasti u novom ruhu, Weissov *Marats/Sade* ironičnom retrovizijom evropske društveno-političke situacije, pomalo tragikomično, osvjetljava njezine unutrašnje antagonizme kroz koje prolazi evropska misaono-društveno-politička odisejada.

Bez poznavanja, dakle, osnovnih odrednica naše moderne misli i njezine konkretne povijesti, u nemirima i nadanjima, nemoguće je shvatiti scenske montaže i sadržajne poruke nove drame. Hegel i Kierkegaard, Sartre

i Heidegger progovaraju u njezinim slikama i dojmovima jednako kao i suvremeni nemiri, bojazni i razočaranja. U tom smislu je ona samo običan medij naših duhovnih kretanja. Sarkastična i u riječima škrtta, ne tumači ona povijesna i društvena zbivanja, radije se zatvara u svoj problem, drobi ga i na svoj način o njemu rezonira. Stoga tako mučno djeluju, na primjer, prizori iz *Svršetka igre* i *Divnih dana*, gdje nekoliko slika, čudnih reminiscencija i iznakaženih likova — više priča svojom prisutnošću nego riječima o tragici ljudskog života.

U skladu s osnovnom funkcijom scenske slike, u novoj se drami najčešće ništa ne događa; nema toka radnje, početka i svršetka; nema nikakva uspona, dramskog zapleta i konačnog raspleta, na što je mnogo polagala stara retorika. Besadržajnost i bezvrijednost velikih i malih stvari u životu, smišljena ironija i neka blaga tragikomedija inspiriraju redom brojne Ionescove drame. Spomenimo ovdje samo *Čelavu pjevačicu*, *Lekciju* i *Žrtve dužnosti*. Sve je u njima tako pojednostavnjeno, tako spontano dano; a opet sve je podređeno glavnom cilju: da se kroz najobičniju komiku ilustrira u stvari tragična zbilja života.

Zanimljivo je, kako autori nove drame — nasuprot izlaganju scenskih realista — zastaju pred jednom ili drugom situacijom, udubljuju se u nju i daju joj sudbinski značaj, bez nekog vidljiva razloga. Adamov se, primjerice u *Profesoru Tarani*, vrti oko nekog banalnog čina, prolazi kroz postojeće institucije kao kroz kakve labirinte ili slike iz bajke; Ionesco isto tako, uzmimo za primjer *Lekciju*, ponavlja makinalne radnje i poznate situacije, sve do sricanja slova, gotovo navlaš bez primisli, tako da se na svršetku nalaze ponovno tamo odakle su pošli — a da ništa nisu kazali i zaključili.

Poseban biljeg daju novoj drami njezino mistificiranje i smišljeno zavaravanje do razočaranja publike. Kao da se ide za tim da se nehotice u gledaocu uništi i posljednja nada u životni smisao i misaonu koherentnost svijeta i svemira. On do kraja ne zna da se na pozornici neće ništa dogoditi, jer mu autor do posljednjeg časa stalno nešto obećaje i skriva. Tako, primjerice, Ionesco u *Stolicama*, Beckett u *Očekivanju Godota* do kraja mistificiraju stvar, zamaraju i zavaravaju publiku, držeći je u nekom iščekivanju, da bi je tek na kraju — razočarali. Dugo očekivani prenosilac velike poruke u prvom komadu pojavljuje se na koncu, ali je — gluhonijem. Komedijska se tada pretvara u tragediju. Nosilac ljudskih nadanja u drugom komadu, Godot, uopće se ne pojavljuje, ne dolazi na pozornicu. Nema ga. — On i ne postoji sugerira autor. Ponovno tajac i — razočaranje. »Komunikacija je nemoguća, život i nada su apsurdni«, zaključit će jedan komentator *Stolica*.

Usprkos takvu postupku nove drame, njezinim izazovima i nesporazumima s publikom, ona pretendira da bude, a dobrim dijelom i jest — kao što je to bila oduvijek dramska literatura — dio svojega vremena i mentaliteta, pratilac i tumač svojega svijeta i njegove aktualne misli ili, kako smo već naglasili, odraz stavova i razočarnja moderne evropske filozofije. U tom smislu nećemo se prevariti ako ustvrdimo da je i ona u svojoj konačnici odjek jednog gotovo zaboravljenog a još uvijek du-

hovno prisutnog refrena: Mi smo ubili Boga i Boga više nema... I eto tu u njegovim nemirnim odjecima, jedne ili druge filozofije, svejedno, nova drama nam na drastičan način priča i o — smrti čovjeka.

Nismo to dosada spomenuli: sva je njezina impostacija usmjerena u tom smjeru; tragika smrti i sablazan ništavila njezina su opsesija. Metafizika u svojem obratu budi i rastače njezine životne reminiscencije. Zanjihanahana pesimističnim trzajima filozofije apsurdna, ona svojim umjetničkim, scenskim izrazom reproducira samo ono što joj je u našem stoljeću misaono ponudila stara Evropa. Izravno se uklapa u tragičnu poruku »lucidne svijesti«, o kojoj je svojedobno pričao *Stranac*, koja otkriva apsurdnost svijeta, jer u njemu vidi svoj svršetak. — Ako se nekome učini da nije tako, mi ga nećemo u to posebno uvjeravati. No mnogima je već jasno, da je anti-drama duhovno ogledalo našega svijeta i njegova vremena, duhovne i kulturne krize današnjeg čovjeka, njegova skepticizma i razočaranja u teoriji i praksi.

Upravo zbog toga, zbog općih rezonancija egzistencijalističke misli, koja se spustila do srži današnjega čovjeka i zagospodarila njime gotovo na svim područjima njegova praktičnog i duhovnog života, današnji se gledalac nove drame, nakon prvih šokova i nesporazuma, pomalo osvješćuje i suživljava s njome. Sve više shvaća da je ona samo krajnji zaključak njegovih slobodarskih ideja i ponašanja, da njezin morbidni duh već nekoliko desetljeća živi u njemu i okolo njega. Ona mu samo otkiva koje su krajnje konsekvencije tog duha. Stoga se on danas preko volje miri s njezinom porukom i u svom dinamizmu najčešće je i ne shvaća ozbiljno. Tako je barem prividno zloslutna anti-drama već danas postala ono što jest — suvremena moderna drama našega doba.

Sam postupak otpora i prahvaćanja psihološki je dovoljno jasan. Kad nešto ružno prvi put susretnemo, ono nas zbuni i iznenadi. Spontano reagiramo. No što to češće gledamo, sve nam postaje običnije. I ne zapažamo više da je ružno. Prihvaćamo ga onakvim kakvo jest. Jer stvarnost je stvarnost, rekao bi Ionesco; stvarnost nije ni lijepa ni ružna. Samo mi imenujemo stvari lijepima i ružnima, mi izmišljamo njihovu ljepotu i ružnoću, prema određenim shemama, vlastitom ukusu i interesu. Dakle, to je tako, poručuju nam autori nove drame. Nova drama je prema tome — drama (ne pitajte je li lijepa ili ružna) ili, još točnije, — naša drama (shvatite ovo »naša« kako vam drago).

Smionost novog teatra

Dok je klasična dramaturgija u svojem postupku svrstavala gradivo prema određenom pravilu, pridržavajući se uvijek nekih logičnih načela, nova drama, vidjeli smo, kao iz inata, bježi od čvrsto povezane, estetski i misaono koherentne strukture. Ono što se desilo s unutrašnjim postupkom u novom romanu desilo se očito i u novoj drami. Napuštena je name čvrsta struktura, razbijena jasna motivacija, odbačena orijentacija prema mjestu i vremenu. Dok je u klasičnim djelima, i to ne tako davno, vremensko-prostorna kategorija bila glavnim orijenttirom, u novoj je književnosti ta Arijadnina nit potpuno pomučena. Vrijeme i prostor do-

tično *on*o prije i poslije, kada i gdje, ne služe više da nam pomognu slijediti misao i sliku — da ne kažem fabulu, jer je više gotovo nema — nego se radije trgaju i po miloj volji umeću, zaobilaze ili ponavljaju, da bi na svaki način pomrsili slijed i »kazivanje«, te tako svu pažnju zastavili na slici, stvari ili dojm, dotično na određenoj poruci koja ne računa ni u novoj drami i romanu na logično, motivirano strukturiranje djela i misli, nego na situacijsko izazivanje čuvstva i doživljaja.

U tom smislu je jedno od najspornijih pitanja nove drame pitanje njezine komunikacije. Upravljena gledaocu, ona ga više izaziva, nego što mu pripćava; više mu napominje, nego što mu kazuje; vlada se kao da ga nema, zabavljena sama sobom, samo da ga što više zainteresira. Namjerno ostaje nejasna, samo da u njemu pobudi što više asocijacija i da ga potakne na vlastito osmišljavanje problema. U svojim najuspjelijim oblicima nova si drama uzima slobodu da svojim nesporazumima i nejasnoćama »provocira« gledaoca tako da bismo mogli kazati da je njezina snaga u stiliziranoj slici, neočekivanoj gesti i anti-misli — a nipošto u onome što je rečeno. Dok se u ranijim komadima težilo za skladom i jedinstvom čitava djela te se u toj funkciji u tok radnje logično uklapao dijalog, misaoni ekskursi, meditacije i monolozi, u novom se kazalištu namjerno to zaobilazi, da bi se sva pažnja usredotočila na konačni dojam i apсурdnu sliku cjeline. Jednostavnost dramske naracije zamijenjena je stoga nepovezanim detaljima, izabranim predodžbama i asocijacijama, suprotnostima kazanoga. Autori se stoga do kraja trude da se ne prepuste priči, da im riječi ne pomrse predodžbe. Stoga se u novoj drami najviše promijenila riječ. Iako bez nje ne može, novi teatar zapostavlja značaj i ulogu govora kao sustava za sporazumijevanje. Stoga je posrednička uloga riječi između glumca i gledališta svedena na minimum. Autori se boje da i u toj mjeri ne bi s njom previše rekli pa je oguljuju do besadržajnosti da gotovo gubi svoju funkciju; na mahove tako potenciraju stanoviti efekat, ali najradije teže da kažu »ono drugo«. »Jezik nam je dan«, govorio je Talleyrand, »da s njim sakrijemo svoju misao.« Književnost je u stanovitoj mjeri uvijek s tim računala. Iako je težio za simbolikom i konotacijom, pisac se redovito čuvao da »sve kaže«; nastojao je nešto prepustiti i čitaocu. Iz te tradicije očito autori nove drame vuku neku hereditarnu ingenioznost. Skrivajući vlastitu misao, oni je zapravo žele do kraja nametnuti. Šutnja i glosologija služe im stoga da što više naglase svoju ideju i na taj način svu pažnju gledaoca obrate na glavnu misao, koja se, kako smo kazali, više doimlje kao skicirana predodžba nego kao racionalno-logični postupak. Unatoč očitom montaži i inscenaciji, riječi dočaravaju prirodnost glume; no uza svu njihovu spontanost baš one vrlo često u gledaocu izazivaju nesporazume. Na taj način taj osnovni medij svake književnosti gubi u novoj drami svoj lingvistički pa čak i semantički značaj.

Može li se kazati da je gesta zamijenila ili bar nadomjestila ulogu riječi? Mada je važan posrednik u novoj drami, tako da Tomislav Sabljak, slijedeći Artauda, upozorava, da je novi teatar načelo »u početku bijaše riječ« zamijenio uzrečicom »u početku bijaše gesta« — ni gesta, rekao bih, nije toliko značajna, koliko je to opća situacija, idejna montaža, slika

i anti-misao, bogate prizvucima tragike, suvišnosti i besmisla. (U Beckettovoj drami *Divni dani* protagonisti su zatrpani u zemlju do grudi, dotično do vrata; samo par uspomena i predmeta podsjeća ih na nekadašnju mladost.) Po tome se ipak anti-drama bitno razlikuje od Camusjeva teatra apsurda, koji se uporno trudio da logički dokaže bezrazložnost svijeta.

Nije naša tema stilska i teoretska funkcionalnost nove drame, stoga se nećemo na njoj zadržavati. Spomenut ćemo samo neka sredstva i simbole koji su odavno zapaženi u novijoj književnosti. Iako ne ulaze izravno u rekvizite novog teatra, svojom se simbolikom uklapaju u njegov stil i tehniku; upadno podsjećaju na Ionescova *Nosoroga*, »cirkusko zabavljanje« i gotovo klovnovske figure u nekim komadima Samuela Becketta. Poznato je naime da su već ranije neki književnici i umjetnici u našem stoljeću za svoje junake i simbole počeli uzimati klovnove, akrobate, lakrdijaše, svirače, slike iz cirkusa. Kritičari su davno zapazili kako se klovn i akrobat često ponavljaju na Chagallovim platnima, kako mu je cirkus omiljela tema. I Guillaume Apollinaire je isto tako rado uzimao saltimbanke, lakrdijaše, za motiv u svojoj poeziji. Miklos Szabolcsi naslućuje čudnu ulogu kazališta u Kafkinom *Americi*, posebice u poglavlju o *Oklahomi*, što mu izaziva upadnu sličnost s opisom cirkusa i guslača u noveli *Cirkus Frigyesa* Karintyja. Ova uzgredna asocijacija na prisutnost klovna, komedijaša i cirkusa u evropskoj umjetnosti pokazuje dokle sve ide umjetnikova fikcija u svom simboliziranju i funkcionalnom usmjerenju djela. Umjesto klasičnog junaka medij posredništva između stvaraoaca i publike postaje zabavljač, žongler, klovn ili lakrdijaš. To izazovno nameće tumačenje koje je Jörg Thälman dao Kafkinu cirkusu u *Oklahomi*: da je to u stvari pozornica svijeta, sam svijet; iako tematika Kafkine naracije pripada jednako svijetu priviđenja, fantastičnih prikaza, i životnih nemira.

Nešto se slično zbiva i u novoj drami. Klovnovska tendencija i simbolika — bilo u samoj tehnici inscenacije, bilo u odnosu prema gledalištu, publici — na svoj način je prisutna u novom kazalištu. Ako ovdje nisu posrednici klovnovi, lakrdijaši ili saltimbanci, najčešće je takva impostacija — pojedine uloge i figure — da su asocijacije vrlo bliske i simbolika slična. Podsjetimo samo na Švarcova *Zmaja*, gdje životinje i čudovišta imaju glavnu ulogu u raskrinkavanju ljudskog nasilja i strahovlade, i na Weissovu komediju *Marats/Sade*, u kojoj umobolnici i nasilnici odaju pravu sliku naših povijesnih zbivanja. Pa kada su pred nama ugledni građani, njihovi su likovi toliko izlomljeni, nestvarni, da postaju samo određeni simboli; tako, na primjer, profesor Tarana u istoimenoj drami (Adamov) ili gospođa Smith u *Čelavoj pjevačici*. Funkcionalnost poruke najčešće je dana u simbolici, u tragičnom prizvuku i spontanom dojmu koji ispunja dvoranu; sudbina čovjeka u sudbini glavnog junaka, u njegovim slikama i predodžbama, defektnosti, odbačenosti, dezintegraciji njegove ličnosti, čudnim reminiscencijama i tragediji njegove sudbine, o čemu najbolje svjedoči *Svršetak igre*. Sve je dakle uklopljeno u viziju piščeve poruke, njegovu sliku svijeta. Sve na svoj način, u nekom simfonijskom ili cirkuskom kontrapunktu, svejedno, protuslovljima i karikaturi, jednostavnosti stila i nenametljivosti umjetnika priča o besadržajnosti svijeta i ljudskog života.

I koliko god teoretičari poricali sadržajnu stranu kao važan konstituens određenog stila, žanra ili epohe, ne možemo se oteti dojmu da je nova drama za svoje specifično obilježje uzela anti-misao ili, jasnije, tragičnu poruku novije evropske filozofije.

Na tragu nove estetike

Možda će se nekome činiti da mi dajemo i previše važnosti sadržajnoj poruci u literaturi. Red bi bio stoga da se malo izbližega zaustavimo na njezinim poetskim sredstvima i estetskim označnicama, kazališnoj tehnici, stilu i simbolici, dotično poetskoj znakovitosti scenske slike. Ma da su sva naša dosadašnja izlaganja o tome vodila računa, jer je nemoguće govoriti o dramskoj poruci a da se zanemare njezini umjetnički efekti i stilski postupak, moramo jasno potvrditi da sam sadržaj »kao takav« nije ni po čemu određen. Drugim riječima, mi uopće ne možemo i ne želimo govoriti o odredivosti sadržaja novog teatra. Mi smo samo govorili i govorit ćemo o konačnom dojmu i unutrašnjim misaonim konceptima nove drame. Bez obzira na konkretni sadržaj, koji kao takav ne definiramo, i njegove specifičnosti: nova drama u pravilu sugerira absurd, besmisao ili u najmanju ruku slične poruke i odjeke. Samo u tom smislu je ovdje riječ o sadržajnoj strani, dotično poruci nove književnosti: bitno je obojena tragičnim ishodom nemirne drame evropske misli, nadahnutu zamorima egzistencijalističke filozofije i njezinom lucidnošću »tragične svijesti«. Toj funkciji je, štoviše, podređena i njezina scensko-stilska struktura, njezina poetika i estetika. No ovdje moramo još jače istaknuti unutrašnju uvjetovanost i očitu ovisnost misaonih i estetskih sredstava nove drame ili, još točnije, uvjetovanost i ovisnost moderne estetike i moderne misli: ako nije iz istih izvora, iz kojih je nikla nova drama, onda se je iz sličnih izvora rodila i nova estetika; zajednički im je supstrat: moderna evropska misao.

Budući da je i sama jedna vrsta umjetnosti, normalno je očekivati da svoj stil i postupak nova drama gradi na ukusu i postavkama suvremene poetike. I doista, to se i dogodilo. Ne samo da se nova drama najizravnije svrstava u tokove nove estetike, nego ih, štoviše, sa svojim smionim eksperimentima i stilsko-scenskim sredstvima — što je i u nazivu istaknuto s onim »anti« — izazovno produbljuje i širi. Već smo dovoljno ukazali na neke stilske i poetske renovacije novoga teatra, koje su označile revoluciju u evropskom kazalištu. Novi teatar se tako rađao i razvijao zajedno s novom poetikom. No premda smo uvjereni da je to točno, teško je kazati u kojoj mjeri specificum nove drame ovisi o toj poetici, a u kojoj ta ista poetika — kojoj je usput rečeno glavno obilježje da se ni ona ne želi i ne može definirati — ovisna o unutrašnjoj inspiraciji moderne evropske misli koja je opipljivo nazočna u novoj drami. Očito je, dakle, da je nova dramaturgija napravila revoluciju i u najvećoj mjeri prekinula s klasičnim estetskim shvaćanjima i poetskim pravilima, ali još nije jasno želi li se ili, bolje, može li se i ona uklopiti u nove normative i konvencije, od čega u biti toliko zazire. Međutim, kad već govorimo o novoj drami kao određenom žanru, morali bismo joj odrediti i njezine konstituense, ono po čemu je ona takva, po čemu je nova. Tu se sada na-

meće glavno pitanje, koje nova dramaturgija pretpostavlja, ali ne pokušava da ga doreče i riješi, da pruži siguran i jasan odgovor. Pobunivši se protiv klasične određenosti, ona izmiče svim klišejima, logičkim određenjima i dorečenim sudovima. No nećemo biti daleko od istine, ako ponovno naglasimo svoj sud, da njezina stilska i sadržajna obilježja odražavaju istu stvarnost: sve je podređeno ili, točnije, sve služi konačnom dojmu. Usprkos njezinoj nemotiviranosti ili, bolje, zajedno s njom — s tom nemotiviranosti — sve je motivirano tragičnom primisli apsurdna i besadržajnosti.

Možda se u tom najizravnije slijede i nadopunjuju i na taj način jedna u drugoj očituju moderna misao i estetika. Naime, ako je ovako dopušteno govoriti o novoj estetici, onda možemo kazati da i ona, poput današnje misli, teži za relativizmom i individualizmom, svodi sve na subjektivni kriterij i zastupa novu stvaralačku poetsku slobodu. Zato tako uporno razbija cjelinu, dezintegrira sadržaje, zanima se za detalje, insistira na dojmu i doživljaju, eksperimentira i stvara svoj vlastiti svijet ukusa i vrednota. Primijenjena do kraja po svojim subjektivnim mjerilima, ona neprestano traži nove medije, dok se sa starima služi na nov način. U nečemu je načelna: više pazi na svoj vlastiti ukus nego na tzv. objektivne korelative i komunikativnost, što je inače uporno od književnosti zahtijevao T. S. Eliot.

Vratimo li se ponovno sadržajnoj poruci, sjetit ćemo se da je stara retorika strogo dijelila književne vrste, određujući im stil, oblik i donekle tematiku, tako da se pjesnik s određenom temom najčešće opredjeljivao i za određenu vrstu, čemu nova poetika ne posvećuje ama baš nikakvu pažnju. Ako je klasično razdoblje nalagalo da se piše o »uzvišenom« sadržaju, o idealnom u svijetu, naše doba je od toga potpuno odustalo. Već su preteče simbolizma uvele u literaturu tzv. lokalni žanr (usp. J. Richpin, *Les Chansons de Gueux, Les Blansphemes*), a moderni pjesnici odavno za svoje teme — spomenimo samo Verhaerena, Jesenjina, Apollinairea — uzimaju najobičnije, svakodnevnne stvari i doživljaje. S tim se kretanjem nije ostalo samo na tome. Sadržajne je promjene pratilo ili, bolje, namećalo novo shvaćanje estetike, jer kao što se mijenjao stari svjet, tako se mijenjao osjećaj i ukus novog čovjeka. Picasso i Chagall samo su orijentiri tog shvaćanja. Joyce i Breton također. Artaudovi eksperimenti, Ernst Toller, kao i laboratorijska istraživanja Grotowskoga. Becket i Ionesco, Butor i Robbe-Grillet, da spomenemo najizražajnije predstavnike novoga vala.

I tu je, u svemu tome, misaoni supstrat izvršio važnu ulogu, kao što će jednako sa svoje strane nove odrednice mijenjati stare i širiti nove okvire estetike i misli, kreirajući tako novi stil i novu kulturu. Naš svijet je u biti zatvoreni krug, stoga se nije čuditi da su se duhovne silnice jednog vremena osjetile na svim područjima. Ne isključujući, nego izravno uključujući ulogu i značaj novih društvenih i gospodarskih kretanja, svijet se je u našem stoljeću toliko promijenio da se je to spontano očitovalo i u novoj drami i romanu. Verizam i soc-realizam na svoj način, svojom efemernošću, potvrđuje prevlast moderne misli. Kulturni i misaoni supstrat staro su ognjište s kojega vrcaju najsmionije iskre. Nismo

stoga daleko od istine kad smo ustvrdili da je konačni dojam — u biti misaona potka — poetski konstituens nove drame, kad se ta ista misao tako jasno isprepliće i upliće i u tokove suvremene estetike.

Teško je dakle lučiti misaone i emotivne aspekte, estetske i sadržajne niti nove umjetnosti, kad su u sebi najintimnije povezani. Ovisnost je gotovo opipljiva. Nekadašnji smisao svijeta, podsjetimo samo, namećao je sigurnu dorečenost i strogu logičnost i u književnom djelu. Red i poredak u svemiru zahtijevali su poredak i u literarnom postupku, u umjetnosti uopće. Rušenjem tog reda u svijetu i svemiru rušila se i relativizirala sigurna mjera i u književnosti. Mogućnosti su još uvijek nepredvidive. Društvene, biološke i misaone revolucije prešle su spontano, iako malo sa zakašnjenjem, i na područja umjetnosti. Još prije, s razbijanjem čvrste i koherentne slike svijeta, relativizam je postao odrednicom budućnosti. I konačno, drama evropske misli prerasla je u opću dramu, kojoj je anti-drama samo simbol i ogledalo.

I kad izravno moramo govoriti o suvremenoj poetici i uopće o današnjoj estetici, moramo na kraju priznati da su i one danas u pitanju. Od časa njihove rane dezintegracije, tamo u doba Baudelairea i Rimbauda, poetika je, na pr., ozbiljno posumnjala u se, da bi se na mahove potražila u simbolizmu, ekspresionizmu, futurizmu, pa opet u nadrealizmu i novijim strujama, čuvajući se oprezno da se ni u njima nikada do kraja ne pronađe i ne definira. S modernim svijetom, mijenjala se i moderna estetika. Mada se često zaboravlja da je i ona filozofskog porijekla, općenito se danas zna da je i ona s modernom filozofijom posumnjala sama u se. Nova potvrda u kakvim relativističkim vodama plivamo. No, ne znači to — nemojmo se krivo shvatiti — da se mi danas nalazimo ponovno na početku. Ne, radije bih rekao da smo mi već danas na kraju (iako smo svjesni da tu nema kraja), na gornjoj stepenici estetskog senzibiliteta. U tom pogledu smo pristaše nove umjetnosti i njezinih nemira, koji ne traže zlatni rez i mjeru, nego kreativnu ekspresiju. Estetika se stoga ne zanima danas čvrstim normama i sigurnom dorečenošću, nego novim oblicima umjetničke kreativnosti. Gotovo i ne pomišlja da stvara svoje kanone i poetske kodekse. Kad bi to htjela, morala bi se, kako reče jedan moderni estetičar, ponovo vratiti sigurnom polazištu, Apsolutu; inače se na tom području valja odreći sigurnih rješenja. A kako se naša generacija ne želi vraćati Apsolutu, to smo i na tom području prisiljeni da neumorno tragamo bez uvjerenja da ćemo ikada nešto sigurno naći.

No i u tom traganju, previše je očito, nije samo estetika ili, u našem slučaju, poetika u pitanju. U pitanju je prije svega ono što smo već prije uočili: njezina misaona pozadina — svijet čvrstog bitka i sigurnog smisla, stalnih vrednota i sigurnih spoznaja, u kojemu bi čovjek osjetio sigurno uporište i čvrsto tlo, da u toj sigurnosti i čvrstini — o kojoj je nekoć Arhimed sanjao kad je pronašao jedan fizički zakon — nađe sigurnu mjeru i pravo rješenje. No, to je — rekao bi Nikolaj Hartmann — očito nemoguće. Prema tome ne preostaje drugo nego stvarati uvijek novu ljepotu, otkrivati njzine nove oblike u novoj umjetnosti. Jer premda se ona danas, kako smo vidjeli, priklonila jednoj opciji i posumnjala u sigurne odrednice, njezini su horizonti nesagledivi. Vjerujemo stoga da

ovakva kakva je — zajedno s anti-dramom i njezinim primislima — u subjektiviziranom obliku i funkciji predstavlja samo nemirnu fazu prolaznog razdoblja.

Ako pak ostanemo pri našem zapažanju da se i estetika, dotično poetika, mijenja i prestrukturira, ne samo u svojim sredstvima i metodama nego i u svojim temeljnim odrednicama, onda nam je potpuno jasno da povišeni tokovi utječu i na samu estetiku i literarnu poetiku, pa nas neće smetati što joj sa svoje strane uvijek nanovo nameću svoje nove forme i sadržaje, iako se ona sama nikada ne može odreći — lijepoga. Činjenica je stoga i danas da je naša moderna književnost ne samo naša po tome što je mi danas pišemo, nego je jednako tako naša po tome što je intimno protkana našim svijetom, današnjim brigama i nadama, shvaćanjima i domišljanjima; naša je također ne samo po tome što o nama govori, nego i po tome što je iznikla i izrasla iz našeg kulturnog i misaonog kruga, što se ne samo bavi našim svijetom, nego što upravo na njegov način misli i osjeća . . .

Preostaje nam da zađemo u te misli i osjećaje, da povežemo svijet nove drame s dramom evropske misli.

(Nastavak slijedi)

SUSRET

S a n d r a

Srela sam danas u predgrađu
jednog čovjeka, sitnog, pogrbljenog,
sijedog,
u starom kaputu i lošim cipelama.
A kada me pogledao,
u njegovim patničkim očima
vidjela sam svu bijedu i nesreću svijeta,
bijedu koja može snaći svakog čovjeka
— i spoznala život.

Možda i vi sretnete jednog dana
nekog čovjeka, sitnog, pogrbljenog,
sijedog,
u starom kaputu i lošim cipelama.