

»ARETEJ« I LEGENDE — LOGIČKA DVPOLNOST IDEJA I DRAMATURGIJE

Slobodan Selenić

U jednoj ranijoj prilici (vidi Slobodan Selenić: »Angažman u dramskoj formi«, Prosveta, Beograd, 1965, str. 135—149) izneli smo mišljenje da »Aretej« predstavlja spoj dva stilski oprečna postupka koja je Krleža upražnjavao u svome dramskome stvaralaštvu, globalno govoreći — onoga pre, i onoga posle osječkog predavanja iz 1928. godine. Da ni sam Krleža nije ozbiljno mislio kako su njegove legende tek prolazna moda, »toque à la Lindbergh« — mada ih potpuno odbacuje u ime »ibsenovski konkretne, psihološke objektivacije« i odraza stvarnosti, i to naše — pokazuje i to što će četrdeset pet godina posle »Legendi« i trideset godina posle glembajevskog ciklusa u »Areteju« pokušati da spoji simboličnobiblijske ili simboličnosocijalne dramaturške postupke iz svojih ranih drama sa »psihološkim dijalogom« u istorijskom miljeu jednog konkretnog društva kako definiše svoje drame iz realističke faze.

Predstava na Dubrovačkim ljetnim igrama u režiji Georgija Para i novo čitanje »Areteja« navode nas da jasno nameravano mešanje oprečnih dramaturških konvencija vidimo ne kao rezultat Krležinih formalnih istraživanja, već kao posledicu njegovih filozofskih promišljanja društva, istorije i morala. Drugim rečima, upadljivo mešanje konstruktivističkih (da se poslužimo terminom D. H. Kitto-a) i imitativnih, realističkih dramskih tehnika treba da posluži afirmaciji spoja nespojivih suprotnosti kao

životnog principa, prikazu čovekovog antropološkog određenja i njegove civilizacije — kao dihotomije, logičke dvočlanosti, dvoznačnosti, dvopolnosti gotovo svake ispitivane veličine u polemički ostrašćenome »Areteju«.

Zapazili smo da se svaka teza ispituje tako što se u njoj otkriva intrinzična antiteza bez koje ni teza ne bi bila moguća. Sa velikom doslednošću ovaj postupak se primenjuje u svakom elementu drame, od globalnih ideja oko kojih se radnja organizuje, do sasvim usputnih, naizgled nevažnih detalja. Nabrojimo neka namerna mešanja antipoda, neka prividno neopredeljena, objektivna ukazivanja na njihovu nesumnjivu nespojivost, ali i na njihovo, takođe nesumnjivo, realno postojanje. Naprimer, upravo kada poverujemo da je Livijino suprotstavljanje varvarskom palatinizmu Kaja Anicija zapravo afirmacija Hristovog milosrđa nasuprot divljačnosti i nasilnosti Jupitera, Krleža će energično uvesti nove argumente koji daju potpuno za pravo Areteju da utvrdi kako je »nazarenski Olimp mnogo perversniji od jupiterskog marazma«. Egzibicija Livijinog fanatizma u krajnjem ishodu pribavlja prve i prave argumente za Kajev utilitarni konformizam: drugim rečima, postoji tačka u kojoj će se oštro suprotstavljeni fanatizam i konformizam sresti i moralno potrti. Kaj Anicije deluje odista razumno i razumljivo kada ukaže na dvosmislenost Livijinog dostojanstva, dostojanstva žene zvaničnog dvorskog trovača koji ni u verigama moralno ne diskriminiše svoje kriminalno postupanje, već samo iz umora, dosade, odbija da počini još jedno umorstvo političke prirode. Nisu li u liku Areteja na eklantan način spojeni antipodi — žrtva i ubica? I ne samo oni. Nije li Aretejevo zaklinjanje u empirisku medicinu, njegovo oštro suprotstavljanje lekarskim opsenarima i varalicama, u napadnom neskladu sa njegovom verom u božansko poreklo Arinoe i u sposobnost njene ptice da ga povede u daleko, buduća vremena? Nije li, dalje, naše pozitivno znanje da je to nemoguće, u neskladu sa scenskom očiglednošću Aretejevog prelaska iz III u XX vek? Princip ovladavanja prirodom putem upoznavanja procesa njenog funkcionisanja, jedan do srži racionalan princip, dakle, iznutra je nagrizen praznovernom opsenom u koju poveruje protagonist empiriskog postupka u otkrivanju istine. Istina i laž se na sličan način suprotstavljaju da bi se u jednoj tački pomešali u opskurnu, nerazaznatljivu celinu do koje je Krleži veoma stalo, sudeći po tome što u simetričnom rasporedu tri puta ponavlja ovu raspravu tokom drame. Prisetimo se, u drugoj slici, kaže Kajo: »Svaka laž, koja se

može dokazati po verodostojnim svedocima, pa bila ona ne znam kako glupa, pretvara se u istinu«. U četvrtoj slici Aretej parafrazira istu misao: »Kako bih mogao da dokažem što je istina, kada se po logici Kaja Anicija Severa svaka, pak i najgluplja laž, može dokazati da je istina?« — pristaje, ili polupristaje Aretej na ono protiv čega je energično protestovao u prethodnoj situaciji. Konačno, 1700 godina od Kaja i Areteja mladi baron van der Blooten pritvrdiće istinu da i laž može biti istina: »Svaka laž, koja se može dokazati kao juridička istina, pretvara se u juridičku istinu«, i mi znamo odjednom da je to odista tako, da tako i mora biti i da na toj pretpostavci počiva sudstvo i čitavo demokratsko društvo današnjice, a ne samo političke mahinacije i zlo-upotrebe jednog principa. Kada treći put čujemo ovu apodiktičku tvrdnju mi ćemo zapaziti da su nam Apatridi još na početku drame ukazali da se istina o Areteju zapravo ne zna, pa se laž i istina spajaju u celinu u kojoj ih je teško razlikovati: uporno ponavljana laž iz III veka stiže do nas u XX kao hipotetična istina koja vredi taman koliko i hipotetična laž: i eto, još jednom, antipodi postaju obskurna, nerazaznatljiva celina. Kada Aretej u nesumnjivu istinitost našeg današnjeg postojanja, makar i hipotetičnim prisustvom unese svoje egzistencijalnu, telesnu realnost, nesumnjivost naše realnosti u XX veku, kao i Aretejeve u III, postaje makar u jednoj dimenziji sumnjiva. Kada se Livija na kraju druge slike odlučuje između Areteja i Kaja, mi više ne znamo koji bi joj izbor trebalo preporučiti. Drama o sukobu slobodne naučne misli sa autoritarnom logikom vladodržaca dobija toliko senki da kontrasti uranjaju u obskurnu i maglicu, ambivalentnu i slojevitu, dvopolnu celinu. Postoji li napredak? Svakako, da: »Prostor i vrijeme — kaže Aretej — pretvorili ste u snage čovjeku sklone... i svatko razuman trebalo bi da poklekne pred punim smislom vaše svijesti i da vam na koljenima prizna da ste giganti, a vi tugujete kao da vam je neko umro«, konstatuje Aretej. Ali, ne dovodi li to »a« čitavu priču o progresu pod ozbiljan znak pitanja? Nije li Aretejev prelazak iz III u XX vek, praćen zapanjenošću ovog starog Rimljanina pred telefonom, topovima i elektrikom, nije li to 1700 godina dugo putovanje preduzeto zato da bi se, prikazujući očigledan progres, pokazalo da ga zapravo nema? Na istaknutim, završnim stranicama drame, Aretej posumnja i u razumnost same prirode: »Ja ostajem kod svoje teze: priroda ne zna šta radi... Glupost je svemirska sila...«, ali, ako je tako, kakvog smisla imaju prirodna istraživanja, slobodna naučna misao, žrtvovanje za nju, od Morgensa do

Areteja, kakvog smisla znanje koje se hipostazira kao vrednost i suprotstavlja palatinskom nemoralu politike. Ne sreću li se na neki način i makar u jednoj tački osmišljenosti, čak i razum sa glupošću, savest sa kriminalnim nemoralom? Naravno, mi se jasno opredeljujemo za Morgensa, a protiv barona, znatno jasnije nego za Areteja u drugoj slici, ali Krleža nam ni jednog trenutka ne dozvoljava da to činimo nekritički: jer svaka je istina dvopolna, afirmacija moralne prirode svakako — samo malo bolje pogledajte — krije u sebi negaciju filozofskog ili kakvog drugog značaja. U tom smislu eliptična rečenica: »A ipak«, kojom se drama i završava, jeste najprimereniji semantički ključ za otvaranje meta-jezičke šifre »Areteja«, jeste ona globalna dihotomija unutar koje se raspoređuju sve ostale: istina da je čovek najmudrija životinja zato što ima ruke, kao drugu polovinu celine krije u sebi istinu da čovek ima ruke zato što je najmudrija životinja — eto prilike i za teološka i za ontološka razmatranja. Ljudska ruka jeste remek delo, savršenstvo kome se ništa ne bi moglo ni dodati ni oduzeti, ali Krležine drame ne bi bilo da u ovu euforičnu predstavu nije ugrađeno jedno razorno, potiruće, zbunjujuće i upućujuće — »a ipak je ovo remek-djelo ruka majmuna«.

Dakle, ne želja da na istom poslu upregne dve konvencije, dve dramaturgije, dve tehnike, onu iz legendi i onu iz glembajevskog ciklusa (reč je, naravno, o redu prioriteta), već da bi izašao u susret navedenom razaranju jedne istine uvođenjem u nju druge, suprotne, ali komplementarne, u »Areteju« se upotrebljavaju oprečni postupci, i na formalnom planu se stvara utisak u celinu spojenih oprečnosti. Pokušaćemo to da primerujemo, počinjući od naslova: »Aretej ili legenda o svetoy Ancili, rajskoj ptici — fantazija u pet slika«. »Aretej« je naslov koji upućuje na dramu o jednoj istorijskoj ličnosti, na iznošenje jednog konkretnog ljudskog života sa značenjima koja u sebi i sa sobom nosi. Međutim, tu je po prirodi stvari moralo već da se pojavi u ovoj drami ono nezaobilazno »ili«, dakle, to jeste drama o Areteju, ali istovremeno i legenda (karakteristično se upravo ova reč uvlači u naslov) o jednoj realnoj situaciji. Apatrid A u jednom trenutku događaje u drami nazove »istinitom spiritističkom seansom« — eto namerne dvočlanosti, u semantičku celinu spojenih nespojivosti iliti deklaracije o stilu i žanru napisanog komada; fantazija koja je stvarna, odnosno minhenska stvarnost koja je fantazija u pet slika. Mešanja se nastavljaju i u osnovnom dramskom locrtu »Areteja« tako što treći vek neprestano ulazi u XX i vice versa

— saobraćaj na ovoj relaciji zaglušno tutnji tokom svih pet slika u geografski fiksiranom, a vremenski fluktuantnom, neomeđenom prostoru. Mogao je Krleža, naravno, da materijal rasporedi u dve logički i vremenski omeđene celine — u Aretejev Rim iz III veka i Morgensovu fašističku Evropu iz XX. Mi bismo i tada znali da treći objašnjava dvadeseti vek, uočili bismo rečitu podudarnost situacija, ali u tom slučaju ne bi bilo onog mešanja i prožimanja, onog tipično ekspresionističkog stremljenja ka globalnosti, one očite dvopolnosti koja se potire u celinu, mešanja, dakle, koje je i svrha, a ne samo sredstvo za postizanje svrhe, zbog čega se na njemu toliko i insistira: »Aretej« je nastao mešanjem dve ličnosti, Jurja Križanića i Areteja, u dva glumca se prema instrukciji autora kriju po dve ličnosti — Kaj i Baron, odnosno Livija i Anita, preneseno i faktičko značenje reči se namerno meša (»Dosadni su kao muhe! Zar nemate nikakvih mogućnosti da odstranite ove muhe, signor Spallanzani?« — kaže Morgens, misleći u prvom delu rečenice na telefonske pozive iz Rima, a u drugom na prave muhe u provincijalnoj apoteci), clair-obsure kao sugestija stanja ili uputstvo za način osvetljenja pozornice karakteristično se javlja na tri mesta, strasno traganje za drugim, suprotnim delom ostvaruje se i u stilskom globalu i u elementima ovog dela. Dolazak Areteja iz III u XX vek je, naravno, fantastičan, ali se baš na čulnosti, na realnosti, na stvarnosti tog susreta neprestano insistira — otuda duga scena Areteja sa vrtlarima, čičeronom, karabinjerima, apotekarom, itd., pre nego što prava rasprava između dva veka odista počne. Telesna prisutnost Aretejeva okružena je namernom konkretnošću, materijalnošću Castelcaprina iz 1938, sa jedne strane, a sa druge, čim kontinuitet scene u Aretejevom domu zapreti da nas potpuno prenese u III vek, autor interveniše, podseća nas na prisustvo Apatrida koji kažu par reči samo zato da bi nas sprečili da pratimo dve udaljene vremenske situacije kao odvojene. Tipična ekspresionistička skokovitost u razvoju radnje, zadržavanje samo na kulminacionim tačkama, tako karakteristično za Krležine legende, s obzirom na fantastični karakter »Areteja« bila bi u njemu sasvim primerena, ali Krleža insistira baš na glembajevskom kontinuitetu i kauzalitetu: apatridi pomno pređu, stepenik po stepenik, rastojanje od 1700 godina, i isto tako naturalistički pedantno vrte se istim stepenicama natrag — stoga što se u situaciji ne ispituje toliko apatridska realnost u III, odnosno Aretejeva zbiljnost, podržana scenskom nazočnošću, u XX veku, već se pre ispituje samo mešanje vremena. koje se dalje meša sa politikom,

koja se dalje meša sa istorijom, koja se dalje meša sa antropologijom, itd. Jedinu sliku koja se dešava u III veku mi, naravno, gledamo očima »nada evropske medicine XX veka«, a isto tako, glembajevski konkretni »psihološki dijalog« u hotelu »20th Century« posmatramo očima palatinskog travara i lekara iz trećeg veka. Međutim ne treba zaboraviti da se u »Areteju« ne mešaju samo III i XX vek. Kao što je Arinoe davna vremena Semiramide, Sardanapala, Kserksa i egipatskih faraona donela sobom u III vek, tako je Aretej svoje doba doveo u XX, i to ne uz pomoć savremene teatarske konvencije na koju su gledaoca odavno privukli razni pozorišni izmi, već postojeći na pozornici telesno, očigledno, jednovremen sa našom percepcijom — a ipak iz III veka. Čak i kada shvati da se nalazi u XX, Aretej uvek zna da negde tamo iza njega još uvek, realno, traje treći. Nije, jednom rečju, »Aretej« samo intelektualna rasprava o tome što bi lekar iz III mogao da kaže lekaru iz XX veka, već je to priča o tome kako su se u Castelcaprinu susreli Aretej i Morgens i kako je Aretej prešao dugi put sledeći cvrkut rajske ptice. Čudo lebdi nad dramom, naravno, opet tamo iza njega još uvek realno, traje treći. Vremena potpuno i bez ostatka ulaze jedno u drugo, amalgamirajući se — uprkos realističke, istoriske, glembajevske skrupuloznosti prema zakonima ove dramske tehnike — u neko nad-vreme, sve-vreme, scensko vreme kakvo srećemo u Krležinim legendama. Isto tako, »Aretej« je koliko intelektualna rasprava o tome šta bi lekar iz III mogao da kaže lekaru iz XX, po čemu pripada legendama, toliko i priča o tome kako su se u Italiji sreli Aretej i Morgens, i kako je Aretej prešao dugi put sledeći cvrkut rajske ptice. Čudo lebdi nad dramom namerno i, naravno, opet na dva načina: čudo koje je to jer je prirodna pojava koja još nije objašnjena, i čudo kao ona Ajnštajnova religioznost do koje je došao baveći se, kao i Aretej, strogo naučnim i racionalnim proučavanjem prirode. Nije na odmet da ga citiramo: »... ko se ozbiljno bavi naučnim istraživanjem dođe na kraju do saznanja da se u zakonima Univerzuma javlja neki Duh beskrajno superiorniji ljudskom duhu. Mi sa našim slabačkim mogućnostima ne možemo a da ne priznamo inferiornost u odnosu na njega. Stoga nas naša naučnoistraživačka delatnost dovodi nekom svojevrsnom religioznom osećaju... Moja religioznost se sastoji u poniznom obožavanju bezgranično superiornijeg Duha kojeg otkrivamo u ono malo čemu što mi, svojim slabačkim i efemernim razumom možemo shvatiti od stvarnosti.«

Čini nam se da je ove redove mogao napisati i autor velike dihotomijske metafore koju je nazvao »Aretej«. Svoju dihotomijsku prirodu »Aretej« otkriva i načinom na koji se u njemu tretira pojedinačno i opšte, konkretno i apstraktno. U duhu osječke dramske konvencije taj odnos bi se mogao postaviti na sledeći način:

konkretno-apstraktno-konkretno

— od pojedinačnog u objektivnoj stvarnosti (konkretno), preko opšteg do kojeg dolazimo apstraktnim mišljenjem, uopštavanjem iskustva o pojedinačnom (apstraktno), do pojedinačnog lika i situacije u drami (konkretno). Konkretno kao konačan rezultat mutacija u procesu odražavanja realnosti u umetnosti, jedini je oblik koji istinski može odražavati stvarnost. U legendama, međutim, taj konačni rezultat mutacije biva mutiran još jednom, u apstraktno, koje samo nominalno zadržava, i to samo neke osobine pojedinačnog i konkretnog. Situacija opisana u »Areteju« jeste pojedinačna i izražava se preko individualiziranih likova, kroz konkretnu akciju koja stiče uverljivost svojom konvencionalnom sličnošću sa neposredno pojavnim oblicima stvarnosti. Međutim, mada pojedinačni i konkretni — ljudi i događaji u »Areteju« stoje, van svake sumnje, za čitavo čovečanstvo i za sva vremena. Krleža nam priča priču o Areteju i Morgensu na način na koji nam priča o Leonu ili Lauri, ali ta priča govori o ljudskom rodu svih vremena na način na koji se to čini u »Kristoforu Kolumbu« ili »Michelangelu Buonarrotiju«, i operi mešanje dalje podržava globalni dihotomijski znak u kome je drama napisana.

I da završimo podsećanjem na »Areteja« u režiji Georgija Para. Reč je zapravo o dve predstave. Ako prva, sa jednom podelom glumaca, počne u devet, druga počinje pola sata kasnije. Ovo je u prostornom smislu omogućeno time što se gledaoci zajedno sa glumcima kreću tokom predstave kroz prirodni ambijent dubrovačke tvrđave: pošto su odgledali prvu sliku u jednom ambijentu, prelaze u drugi gde će videti drugu, itd. Tokom hoda se čak i ukrste prva predstava i druga koja je sledi kao eho, poruga ili potvrda. Šta je udvostručavanjem »Areteja« Paro postigao? Implicitni Krležin stav o suprotnostima koje se međusobno prekrivaju, o beskrajnim mogućnostima objašnjenja onoga što nam se u jednoj instanci čini jasnim, o suprotnim istinama koje se prožimaju

u ambivalentnu celinu, dakle, ta implicitna dvočlanost »Areteja« ostva-
rena je u Parovoj predstavi kao eksplicitna dihotomija sastavljena od
dva logična člana, dve predstave. Nazovimo Parovu predstavu peripa-
tetičkom dihotomijom (iliti logičkom šetačkom dvočlanošću) u scenskom
iskazu, iskazu koji prirodno proizilazi iz implicitne polemičke razdrtosti
»Areteja ili legende...«.

Georgij Paro

Vjerovatno nema nijednog Krišćina romana koji nije i po nekoliko
puta adaptiran za scenu. Može se pretpostaviti kako pisci nije upoznat
z veštinom tih pokušaja premda neke od postojećih dramatisacija imaju
navodno njegove priloge. Ako je to i tačno, sigurno je da Krišćin nije
razdvojen svojim dramatisatorima, o čemu svjedoči njegova dijelova
objavljena uz operadu novele - Čvrstak pod vodopadom - za film (i scenu)
pod naslovom - Put u raj - Vrjedbi u cijelosti navesti taj kratki tekst jer
izvršno može poslužiti kao uvod u razmatranje problema pred kojim
scena se našla pokušavajući privediti za scenu - Banket u Biltovu -
-Novelu Čvrstak pod vodopadom dramaturški je obradio pisac i
namjerom da mesogoptinim dramatisatorima svojih tekstova pokaze
kako bi, po njegovom subjektivnom mišljenju, trebalo da se radi o
stvari. Film nada da bude vertikalni, ni neorealistički. Simboličan teme
jeste mascepe, više-manje na granici emoga humoru, ali sama kompo-
zicija bez obzira na to što se igra po motivu smrti i umiranja, ne treba
da djeluje deprimirano ni mračno. Partitura svira se duhovito i izvorno,
za živim temperamentom, a prije svega i nadavao, duhovito. Fantazika