

Sibila Petlevski

NA STRANI JAČEGA

O DRAMSKOJ POETICI TOMISLAVA DURBEŠIĆA

Tomislav Durbešić, dramatičar, esejist, prozaik i pjesnik, redatelj više od 150 dramskih i opernih postava, pedagog glume i profesor režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, osnivač Malog dramskog studija i nekoliko zagrebačkih kazališnih scena, bio je i jedan od duhovnih utemeljitelja Teatra &TD. Taj je teatarski prostor repertoarnom opredijeljenošću za moderne i suvremene tekstove upravo od premijere Genetova *Balkona* u režiji Tomislava Durbešića uspijevao uspostaviti most između hrvatske intelektualne klime i europskoga duha vremena šezdesetih. Nije samo velik, nego je i probran popis dramatičara u čiji svijet je Durbešić ulazio i ujedno ga kreativno mijenjao. Na popisu se nalaze klasici i modernisti, od Molièrea, preko Strindberga, Ibsena, Schnitzlera i Shawa, do Labischa, Giraudoux, Camusa, Ionesca, Queneaua, S. de Beauvoir i Arabala.

Kao redatelj raspolagao je rijetkom sposobnošću: polazilo mu je od ruke objediniti iskustvo kazališnog profesionalca s vještinom čitatelja kojemu intelektualna taština nije uništila sposobnost užitka. Po tome je Durbešić bio "idealni čitatelj" sposoban prenijeti preko rampe do gledatelja bartovski "užitak u tekstu". Umjetnost je želja za komunikacijom.

Pritom nije važno da smo bitni, nego kome smo bitni, ustvrdit će u jednom od svojih eseja. Temeljno obilježje njegova djelovanja – u režiji, ali i u svakom od književnih žanrova kojima se uspješno bavio – bila je upućenost na šutljivoga Drugoga, osluškivanje tišine u gledalištu, očekivanje trenutka kada će se u tijeku predstave osloboditi duboko ljudska energija koja prethodi pljesku i od njega je jača. Odgovor na estetički podražaj Durbešić nije mogao zamisliti drukčije nego kao odgovor na egzistencijalno pitanje. Zato kad je isticao da ne želi pristati na prosudbu izvan i mimo gledališta, rečeno se nije odnosilo samo na njegov vlastiti redateljski kredo, nego je posredno govorilo i o sudbini svakoga umjetnika, i još šire od toga, govorilo je o sudbinskoj upućenosti čovjeka na drugoga čovjeka. Fascinirala ga je humanost scenske igre u kojoj su svi generali, čak i ako igraju vojnike. Emanacija estetičke "humanosti" za njega je bila istinski zadatak režije. Režija je pritom bila manje kazališna režija, a više stvaranje kazališne svečanosti koja nadilazi ograničenja kazališne zgrade i pretvara cijeli svijet u poprište neoekspresionističke potrage za Autentičnim i Istinitim.

Poprište borbe ideja mogla je biti gradska

kavana, tramvajska stanica, sveučilišna predavaonica, naposljetku mogla je to ponovno i s jednakim pravom postati i kazališna scena. U takvom konceptu umjetnosti dolazila je do izražaja misionarska djelatnost cjelovite, autentične, polivalentne osobnosti – jer upravo takav je bio Tomislav Durbešić – личности koja nije zastupala “modernu” režiju, nego je u ozračju istinskog duha kasne moderne od pedesetih godina provodila svoj književni i općeestetički manifest u život, личности koja je regrutirala sudionike “Kazališta Tragične Vetrine” ne samo iz glumačkih nego i iz gledateljskih, pa čak i iz onih virtualnih, čitateljskih redova.

Durbešić je bio zastupnik plemenite prepirke s prijateljima i svijetom, ludičke svade i kreativnog natpjevavanja sa životnom suputnicom, glumicom Veronikom Durbešić. S punim pravom moglo bi se reći da je i njegova književna poetika komunikacijska umjetnosti. Kao pisac (dramski autor i pjesnik) uspostavlja kontakt sa svime podjednako – s duhovnim i efemernim, s oblicima svakodnevlja i personificiranim formama osnostranosti kao s *dramatis personama*. U tome smislu signifikativne su pjesme *Život taj moj stari susjed* i *Stat ću na smrt kao na plašt*. Konverzacijsko u poeziji i poetsko u drami dva su lica istog autorskog postupka.

Jednom je prigodom o sebi rekao da svako toliko otkrije kako je u neprekidnoj prepirci, stalnoj svadi sa svijetom. Drugom prigodom citirao je Rostandovu misao da čovjek zapravo ne umire, nego staje na stranu Jačega. Između te dvije misli postoji intimnija, snažnija veza nego što bi se površnim pogledom dalo naslutiti. Potvrdu možemo pronaći uvidom u život i djelo hrvatskog, dakako i europskog intelektualca Tomislava Durbešića, koji je opsesivno propitivao istinu egzistencije i zato se svakoga dana – po nekoliko puta na dan – kreativno svađao, upuštao se u strastvenu potragu za smislom, dakako izlazio poražen i kroz takav poraz kao kroz “malu smrt” uspijevao bi prići bliže biti čovjeka. U takve prepirke upuštao se čista srca, bez kalkulacije i političkih slaloma tako čestih u polemikama suvremenih intelektualaca. Durbešić je bio jedan od posljednjih iz plejade modernista i svaki puta jedan bi dio njega umro u prepirci stajući na stranu onoga Jačega o kojemu je davno pisao Rostand.

Istodobno idealist i ironični skeptik, *homo ludens* i melankolik sklon introspekciji, Durbešić je uspijevao postići naizgled nemoguće: mogao je asimilirati iskustvo antiteatra i ujedno vjerovati u katarzu, ukazivati na znakove smaka vrijednosti, sumnjati u mogućnost istinske komunikacije na Ionescov način i istodobno biti siguran da je moguće ponovno stvaranje svijeta ljubavlju kao u poetskoj dramaturgiji Claudela. Tri drame koje Durbešića predstavljaju u francuskom prijevodu, upravo su to: beketovska poetika koja istodobno afirmira svjetotvornu snagu ljubavi (u romantičnoj igri *Kamo idu Orfej i Euridika?*); razaranje povijesne drame psihološkom vivisekcijom povijesnih iluzija i anatomijom odnosa pojedinca i mase (u drami *Va banque* ili *Raspućin i ostali*); naposljetku i uokvirivanje povijesnog odsječka u frojdovsku vinjetu (u jednočinki *San revolucionarne noći* posvećenoj tvorcu giljotine i svim izumiteljima povijesnih igračaka smrti).

Spoznaja se uvijek događa u pojedincima. Podudarnost katarze u gledalištu posljedica je pojedinačnog osjećaja grča u grlu koji kroz svečanost teatarskog suočenja čovjeka sa samim sobom uspijeva stvoriti uvjete, duboko intimne uvjete – reći će Durbešić – potrebne kako bi se podigla razina duhovnosti naroda. Međutim, takvo nacionalno podizanje duhovnosti događa se samo kroz onog pojedinca koji je dovoljno hrabar osjetiti se predstavnikom ljudskoga roda u cjelini.

Durbešićevo inzistiranje na “govoru o ljudskoj duši” baštini francusku lirsku dramu, ali njegovo dramsko pismo u nekim svojim ispisima slijedi i neoekspresionistički kod usmjeren buđenju svijesti i savjesti recipijenta. Durbešić ispisuje drame s nadom da je moguće stvaranje novoga čitatelja: svjesnijeg, hrabrijeg, spremnijeg prodrijeti u tragični nukleus dramske radnje i iz njega razumjeti temeljnu ljudsku situaciju. Snažni uzleti patetike pritom su u Durbešića uvijek ispresijecani humorom i ironijom – ludičkim varijantama brehtovskoga V-efekta.

Durbešić dijeli razočarenje s tipičnim europskim dvadesetostoljetnim intelektualcem koji je bio svjedokom ratova, koji je bio sudionikom političkih i nacionalnih kataklizmi, koji je vidio smak brojnih estetičkih svjetova. Njemu je stalo do Svijeta, i baš zato demaskira Istinu, otkriva njezina brojna lica i inzisti-

ra na "bespoštednoj iskrenosti" dramske forme. Durbešić ne bi želio izgubiti filozofski "razlog za djelovanje" premda može zajedno s Ionescom rezignirano ustvrditi kako je čovjek oduvijek nastojao zataškati sve što je bitno, pri čemu mu je u tome zataškavanju od svih stoljeća upravo dvadeseto stoljeće najviše pomagalo.

Izbor dramskih tema pokazuje koliko je Durbešić zaintrigiran poviješću, posebno odnosom mase i pojedinca, koliko se trudi podići razinu svijesti recipijenta – prodrmati čitatelja kao potencijalnog sugovornika, probuditi ga i potaknuti na razmišljanje. "Patnja misli" sama je po sebi dostojna dramska radnja. Pokazuje to *San revolucionarne noći* – jednočinka s površinskim elementima krimića koja uspijeva sabiti čitavo zbivanje u "par otkucaja ponoći". Značajni odsječak francuske povijesti skinut je s dijakronijske osi događanja i sveden na jedan jedini, izolirani detalj simboličkog značenja: giljotinu, izum za navodno olakšavanje smrti masovno zlorabljen u razdoblju Francuske revolucije. Samo što instrumentalizacija humanističkih ideja u dijaboličke svrhe nije karakteristika isključivo jedne epohe. Dramatičar to unaprijed daje do znanja posvetom "svim izumiteljima igračaka smrti" za kojima se ukazuje i ukazivat će se potreba i "današnjeg dana... i dalje u milenije". O tome su u dvadesetom stoljeću svjedočile plinske komore. O tome svjedoči i nedavno proglašavanje plinskih komora "povijesnim detaljem" u sklopu predsjedničke kampanje ekstremno desničarskog predstavnika na početku novoga milenija, kad se već svima činilo da razvoj društvene svijesti, globalizacija i napredak tehnologije osiguravaju Europu od ideje novih holokausta. Frojdovski razgovor Gospode i Gospodice istoga znakovitog imena – Marianne vodi se u kući izumitelja stroja za smaknuće. Rascijepljeni ego mučen savješću razgovara sam sa sobom. Danas se nameće i drukčije tumačenje: dva stoljeća, dvadeseto i dvadeset prvo, dijalogiziraju o istim povijesnim krivnjama. Pouka izostaje. Protok vremena sam po sebi nije garancija da će išta biti naučeno iz grešaka. Iz takve je skeptične misli izveden i cijeli dramski koncept pseudopovijesne drame o Raspućinu, posebno "Defile ubojica", završni prizor u kojem karizmatična crna figura ruske povijesti ulazi na scenu naizmjenice kao Staljin, Trocki, Mussolini i Manson, uskače iz odijela u odijelo, nastupa kao suvremenik, ali i kao "neko lice koje će se pojaviti tijekom dolazećih stoljeća".

Sve institucije kojima pripisujemo visoke civilizacijske vrijednosti zapravo proistječu iz primitivnih fantazija. Ta prevratnička konstatacija koju je Freud iznio u knjizi *Totem i Taboo* utjecala je na mnoge europske moderniste. Treba se samo prisjetiti opisa stroja za smaknuće iz pripovijesti *U kažnjeničkoj koloniji*, posebno opisa konstruktorove fascinacije strojem, promatranja izraza blaženstva na izmučenu licu neposredno prije smrti, pogleda od kojega, reći će Kafkin lik, "gotovo da i sam zaželiš leći pod drljaču".

Gospođa Marianne, poput moderne gospođe Macbeth, divi se djelu svojega muža, tehničkoj realizaciji stroja za ubijanje čiji je idejni tvorac ona sama. Gospođa podsjeća i na Kafkina konstruktora. Oduševljava je promjena spoznajne perspektive koju u konačnom trenutku spuštanja sječiva na vrat osjeća glava oslobođena trupa. Fascinirana je okom žrtve koje "sve vidi odjednom". Masa u završnom prizoru Durbešićeva *Sna revolucionarne noći* plješe izumu destrukcije. Giljotina se, noću kad nema posla, igra sa svojim tvorcem i s dvije Marianne otjelovljene u dva stoljeća. Otjelovljena nečista savjest ljudskog roda – za koju Durbešić radije uporabljava kršćanski opterećenu, starinsku riječ Griječ – pojavljuje se na sječivu giljotine kao negativ Svetoga Trojstva. "Što mari ako smo iz dva različita vremena", reći će Gospodica. "Možda netko treći, peti ili jedini – nas sanja, a mi pobjegosmo od toga sna... " Njezino pitanje – tko koga sanja? – drevno je kao priča o Kinuzu i leptiru, a usporedivo je i s poznatim ulomkom iz Mannova *Čarobnog brijega* gdje lik po imenu Castorp, poslije vizije žrtvovanja nevinih u svetištu na brdu iznad visokociviliziranoga grada, dolazi do spoznaje da neka "velika duša čiji smo dio može kroz nas sanjati". Ta frojdovska duša sanja svoje tajne snove – snove o svojoj mladosti i svojim radostima; na posljetku ona koristi čovjeka da bi kroz njegove skrivene snove odsanjala – reći će Mann – i san o svojoj "krvavoj žrtvi".

Durbešićeva dramska gesta, ali i njegov estetički svjetonazor podsjećaju na gradnju pješćanih kula i puštanje da netom izgrađeno razruši neumitnost valova. S istom energijom kojom budi čitatelja i narušava *pathos* ironijom da bi ostavio prostora za razmišljanje, Durbešić čini i prividno suprotno: ulaže golemu dramsko-autorsku (dakako i redateljsku) energiju

u snagu teatarske iluzije kao u posljednju intelektualnu nadu. Razlog za djelovanje putem kazališta mogao bi biti brehtovski, ali buđenje recipijenta narušavanjem iluzije nije blisko Durbešiću. On bi, kao u *Orfeju i Euridiki*, bio zadovoljan ako bi uspio otvoriti put kratkoj, bljeskovitoj spoznaji na jedan sasvim drugačiji način – pristajanjem na potencijalnu mogućnost katarze, ostvarivanjem klasične “Svečanosti Kazališta Tragične Vedrine”, pa makar i klasiци suprotstavljenim sredstvima kazališta apsurdna. Samo umjetnost može unijeti sadržaj u praznu ljusku egzistencije, tvrdio je Nietzsche. Durbešić slijedi tu spoznaju. On ne vidi izlaz iz beznadnog stanja ljudskoga roda osim u pristajanju na lijepu iluziju pomoću koje svako umjetničko djelovanje postaje kazališni čin. Ako preostaje neka nada, onda je to povjerenje u snagu umjetničke ruke koja, makar na trenutak, uspijeva osigurati izlaz iz beznadnog stanja ljudskoga roda obilježenog riječima starozavjetnoga Boga: “Nisam čovjek da se kajem.”

“Mi danas živimo u doba savršenih ‘režija’. Hitler i Goebels su sjajno režirali svoje mitinge i parade u Münchenu. To su bile scenski efektne priredbe. Takve su režije, majstorske, bile i Staljinovi monstruozi procesi”, ustvrdio je hrvatski autor osamdesetih godina, prije krvoprolića na prostorima bivše Jugoslavije. I danas ljudi ratuju – zapisat će – barem misle da ratuju, a to su opet režije nekih redatelja koji zarađuju i u tome uživaju. Durbešić postavlja pitanje ispunjeno ne samo dubokom skepsom nego i brutalnom ironijom: “Što znači pokazati kritiku, čak i osudu takvih ‘redatelja’, koga to može smetati, kada to podsjeća na muhu koja čeprka po slonovoj guzici?”

Cjelokupna Durbešićeva književna i kazališna poetika dala bi se podvesti pod zajednički nazivnik, opisati kao dramaturgija naivnog suprotstavljanja. Durbešića zanima pojedinačna intima, unutarnja sudbina, kao u drami o Raspućinu. On vjeruje u epifaniju ljubavi kao u drami *Kamo idu Orfej i Euridika*, pa premda put zaljubljenih staraca priziva u sjećanje *Izvor svetaca* irskoga pisca Syngea, dramski tekst koji je početkom prošloga stoljeća izazivao kontroverze, Durbešićeva “romantika” nadvladava modernističku skepsu i pisana je kao “igra uprkos” modernističkome strahu od patetike. Durbešićeva dramaturgija naivnog suprotstavljanja spaja estetiku s eti-

kom. To je dramaturgija prezira prema sadizmu političkih režija našega vremena. To je i dramaturgija gnušanja nad svijetom marketinških vrijednosti u kojem se ljudi dijele na pjesnike i obrtnike, pjesnici se dijele na pjesnike i obrtnike, a obrtnici između sebe dijele društvene položaje. Na poslijetku, Durbešićev je režijski postupak “traženje harmonije svijeta na sceni”. Anakrona ljepota te misli nadilazi granice scenskoga prostora i postaje cjelovitim programom Tomislava Durbešića kao polivalentne umjetničke osobnosti koja u svakom književnom žanru kojeg se prihvati nastoji riječima izreći Gestu. Ta gesta je humanistička – čak i onda, ili upravo onda kad sluti svoju uzaludnost. Iz ljudske pozicije ograničenog znanja smisao je istine nedohvatna. Rijetko koji umjetnik danas – kad postmoderna tvrdi da su sve knjige već napisane – ima hrabrosti tvrditi da čovjek može biti sve i svašta – i surov, i glup, i tašt i beščutan, da može visoko uzdići obelisk svoje oholosti i nisko pasti u svojoj bijedi, ali da ne može bez Sadržaja. Takvu je hrabrost posjedovao Tomislav Durbešić. Zato njegova dramaturgija naivnog suprotstavljanja, utemeljena na čvrstome uvjerenju da svakoga kad-tad stižu Eumenide, može biti istodobno i moderna i čvrsto utemeljena u tradiciji zapadnoeuropske misli.

Ovaj tekst tiskan je na francuskome jeziku kao pogovor knjizi: Tomislav Durbešić, *Dramas choisis*, Biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI UNESCO, Zagreb, 2002.