

Др Радмила Настић

ПУТЕВИ СПОЗНАЈЕ У ДРАМАМА  
ОД АНТИКЕ ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА

*Уредник*  
Зоран Колунџија

*Рецензент*  
Др Лена Петровић

*На насловној сѝрани*  
Насловна страна сабраних Шекспирових дела  
из 1622.

Др Радмила Настић

ПУТЕВИ СПОЗНАЈЕ У ДРАМАМА  
ОД АНТИКЕ  
ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА



ПРОМЕТЕЈ  
НОВИ САД



АРХИВ ВОЈВОДИНЕ

АРХИВ  
ВОЈВОДИНЕ

*Посвећено Љиљани Бојоевој-Седлар*

## Реч аутора

Збирка студија о драми и позоришту састоји се од текстова који су били објављени у зборницима и часописима, и од текстова који још нису објављени, а сви су написани у задњих десетак година, или нешто мало више, па сам сматрала да је значајно, за мене, стручну, посебно студентску, и ширу читалачку публику, да буду обједињени у једној публикацији. Углавном се баве англо-америчком драмом, али **неколико** текстова тиче се и историје драме од антике до данас, и српске драме и позоришта. Збирка садржи једанаест текстова. Сви раније објављени текстови су у већој или мањој мери за ову сврху у извесној мери прилагођени.

Појединачне студије су написане са становишта контекстуалне књижевне и позоришне критике, а контекст је, наравно, променљив и разноврстан, прилагођен свакој појединачној теми. Први текст по реду, „Антропологија и теорија драме“, пружа шири интерпретативни оквир за читање драме, из чега произлази и избор наслова публикације. Уводни текстови су уопштенији, тичу се историје драме и драмских жанрова, док се остали баве појединачним ауторима, који су били првенствени предмет мог академског интересовања: Шекспиром и Харолдом Пинтером.

Посебно истичем овог последњег аутора, који је био и остао примарни предмет мог интересовања, и којег сам имала прилике и лично да упознам, као и неколико других великана светске драме и позоришта попут Херберта Блауа, Ерике Фишер-Лихте и Раша Рема. У разговору с њима, између осталог, постављала сам питање које је и мене константно прогонило: „Колико су драма и позориште релевантни у савременом свету?“ Надам се да сам овом књигом бар мало допринела уверењу да су и те како релевантни за наше упознавање себе и света у којем живимо.

Ови текстови су проистекли из академског рада на универзитету, почевши од магистарске тезе о Јудину О’Нилу, и докторске дисертације о Харолду Пинтеру и Едварду Олбију у постмодерном етосу, преко бројних учешћа на научним скуповима и сарадње са научним часописима. Посете позориштима, не само у земљи већ широм света, гдегод сам се затекла, раширивале су моју машту и интуицију као посебну врсту знања потребног за разумевање и изучавање драме.

Трећи вид ангажовања око драме и позоришта била је дугогодишња универзитетска настава током које сам предавала *Шекспира* као засебан предмет, а са почетком болоњског процеса и неке изборне предмете, попут изборног курса *Харолд Пинтер*, што је све кулминирало мастер студијама са предметима *Савремена драма на енглеском језику*, а затим и *Трагедија у доба Шекспира*. Приликом креирања ових предмета, највише ми је помогло стицање извесног знања из антропологије, односно компаративне митологије, на основу којих сам могла да организујем приче о драмама као путовањима, иницијацијама, спознајама, чији карактер се мењао и мења с временом и простором.

У овим процесима пресудну улогу у мом животу одиграла је др Љиљана Богоева-Седлар, менторка при изради докторске дисертације, чији утицај се огледао понајпре у подстицању љубави према драми и позоришту, као и књижевности и уметности уопште, и изналагању сопственог, аутентичног језика, у вишедеценијском пријатељству и подршци. Њој посвећујем ову књигу.

Дугогодишња везаност за КППГТ (Казалишче, Позориште, Гледалишче, Театар) у јединственом и пријатељском простору Старе шећеране у Београду, константно изоштрава моју слику о вези између драме и позоришта, и знање о процесу настанка представе.

Др Радмила Настић

# ОПШТЕ ТЕМЕ





## АНТРОПОЛОГИЈА И ТЕОРИЈА ДРАМЕ<sup>1</sup>

Тема овог текста је приказ утицаја антропологије на теорију драмске уметности у протеклом веку. Од почетка двадесетог века антрополошка наука, првенствено културна антропологија усмерена на изучавање митова и ритуала, значајно је допринела конституисању савремене теорије драме, посебно трагедије. Открића енглеске антрополошке школе из Кембриџа оживела су студије класичне грчке драме и подстакле авангардне експерименте у савременој драми. Међу антрополозима који се најчешће везују за драмску теорију, издвајају се Џејн Херисон, Гилберт Мари, Арнолд Ван Генеп и Виктор Тарнер, у чијим изучавањима је преовладавао ритуалистички приступ. Најистакнутији теоретичари драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије, били су Френсис Фергасон, као теоретичар класичне и традиционалне драме, и Ричард Шекнер, као и неколицина других теоретичара и практичара драмских експеримената које је Шекнер сврстао у нову академску дисциплину у оквиру студија драме, под називом перформанс. Друга струја теорије и критике даје предност миту у односу на ритуал као извор драме. У митском кључу грчку трагичку драму интерпретирају Вернан и Видал-Наке.

### Идентитет, антропологија, драма

За радну дефиницију узимамо опис драме као *мимезиса кретања ка самосјознаји*, који је дао Френсис Фергасон

---

<sup>1</sup> Објављено у *Етно-антрополошки проблеми*, нова серија, год. 5, св. 3, 2010, стр. 245–260, УДК 39:792, ИССН 0353-1589 УДЦ 572(05).

сон.<sup>2</sup> Оваква дефиниција задржава континуитет одређења западне драме садржаног у изразима *театр* (место где се иде да се нешто види) и *теорија* (начин виђења), и указује на вечну релевантност драме која истражује корене смисла егзистенције па је стога увек по дефиницији радикална (*radix*, лат. корен). Раш Рем, професор са Универзитета Станфорд, расветлио је ове дистинкције пишући о релевантности и радикалности грчке трагедије у савремено доба. Радикалност грчке трагедије, каже Рем, је у томе што је дубоко укореењена у живот јер говори о вечно релевантним темама. Теоретичар такве трагедије, пак, неко је чији одлазак у позориште представља врсту путовања, сведочења и мисије.<sup>3</sup>

Антропологија, наука која проучава човека и његов живот, културу, друштвену организацију и институције, у прошлости и у садашњости, из вишеструке перспективе, комбиновањем сазнања из више сродних научних дисциплина, неколико пута је у протеклом веку била у блиском додиру с теоријом драме, јер се и драма, као и антропологија, током целе историје свога постојања бавила питањем ко је човек, односно проблемом идентитета. За драму и теорију драме од посебног су значаја антрополошка изучавања митова и ритуала. Пример једне књиге Ерике Фишер-Лихте, немачке професорке и теоретичарке драме, показује у коликој мери је антропологија уграђена у драмску теорију. Фишер-Лихте је концепцију своје *Историје европске драме и позоришта* засновала на појму идентитета. У уводу своје књиге, Фишер-Лихте истиче заслуге савремене антропологије за промену статичне концепције идентитета

---

<sup>2</sup> Фергасон, *Појам позоришта*. Београд: Нолит, 1979, стр. 38–39.

<sup>3</sup> Rush Rehm, *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth. 2003, str. 30.

која се развила у осамнаестом веку захваљујући Русоу. Ауторка цитира Хелмута Плеснера, који тврди да је основно антрополошко стање у суштини театрално, јер је субјекат истовремено и глумац и посматрач, и као такав је отелотворење *conditio humana*. У том смислу само постојање позоришта је део *conditio humana*, којег позориште истовремено и симболизује. Другим речима, драма се јавља из потребе да одиграмо себе као другог. Драма која се изводи у позоришту један је жанр културне представе као што су то и свадбе, свечаности, концерти, односно све оно што чини културни идентитет. Фишер-Лихте подсећа на Ван Генепове описе обреда прелаза, у разним културама, чији је ефекат промена у идентитету појединца и целих култура. Они су повезани са симболичним преласком граница, о чему је касније детаљније писао Виктор Тарнер, који је назван лиминалношћу. Структура драме и идентитета којег изражава, тесно су повезани, па се идентитет може реконструисати само кроз серију анализа појединачних структура, односно појединачних драмских текстова. У свом прегледу историје европске драме, Ерика Фишер-Лихте пружа једну слику европске културе у дијакронији кроз приказ најзначајнијих европских драма, односно оних које су ушле у канон светске драме, и оних које су имале највећи интертекстуални ефекат. Изабрала је драме које су у своје време управо доводиле у питање постојећу концепцију идентитета, и које су, стога, стимулисале следећу генерацију за ново читање. Ауторка своју анализу отпочиње са Есхиловом *Орестиијом* из петог века пре нове ере, а завршава са *Грађанским раџовима* Роберта Вилсона (Robert Wilson) и Хајнера Милера (Heiner Muller) из 1984. Она наглашава да је њена концепција супротна Артоовом принципу „доле с ремек-делима”, и Фукоовој идеји о крају човека. Можда је дошао крај „ев-

ропском човеку”, каже Фишер-Лихте, али у том случају хајде бар да погледамо какав је тај човек некад био.<sup>4</sup>

### Антрополози из Кембриџа о пореклу грчке трагедије

Ближа повезаност антропологије са изучавањем грчке класичне драме, први пут је успостављена почетком двадесетог века када су антрополози из такозване Кембриџке антрополошке школе, Џејмс Џ. Фрејзер (James G. Frazer 1834–1941), Џејн Харисон (Jane Harrison, 1850–1928) и Гилберт Мари (Gilbert Murray, 1866–1957, који је у ствари радио у Оксфорду) установили да грчка трагедија почива на митским и ритуалним основама. На првом месту треба истаћи значај Џејмса Фрејзера као оснивача „ритуализма” и његово откриће „ритуалема” о свештеном краљу, као основног ритуалног обрасца који се јавља у књижевности и то најчешће у драми. Његова *Злајна жена* постаће ризница мотива за књижевност двадесетог века и приручник за науку о књижевности, како је између осталих истакао Е. М. Мелетински, аутор *Поетике мита*, један од најтемељитијих изучавалаца улоге мита у савременој књижевности.<sup>5</sup>

Џејн Харисон је у књизи *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) применила археолошка открића деветнаестог века на изучавање грчке религије, а затим резултате свог истраживања изложила у књигама (1912, 1927),

---

<sup>4</sup> Полазна тачка у одређењу појма антропологије за сврху ове студије, била је *Симболическа антропологија* Клода Леви-Строса, Школска књига, Загреб, 1988.

Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2002, str. 1–7. (U Nemačkoj prvi put objavljena 1999. pod naslovom *Geschichte des Dramas* vol 1&2, by A.Francke Verlag, Tübingen and Basel).

<sup>5</sup> Е. М. Мелетински, *Поетика мита*. Београд: Нолит, 1984, стр. 100.

*Ancient Art and Ritual* (1912), *Epilegomena to the Study of Greek Religion* (1921). Joш у својим раним изучавањима, Харисон се посветила разради своје теорије о ритуалном пореклу драме, која ће имати велики значај за разумевање драмског модернизма, авангардне драме и каснијег драмског облика којег знамо под именом перформанс<sup>6</sup>. У књизи *Древна уметности и ритуали* Џејн Харисон тумачи своје виђење односа између ритуала и драме, и описује почетак развоја драме и позоришта у Грчкој. Иако су њени ставови били непрестано изложени критици од стране строго научних кругова класичне филологије, због немогућности да се у потпуности поткрепе материјалним доказима, ни до данас нису изгубили на популарности па ни релевантности.<sup>7</sup>

Херисонова је описала значење ритуала за примитивне народе који су имали обичај да понављају поступке које су сматрали важним. Најважније ствари за њих биле су храна и продужетак врсте. Ритуали су имали практичну сврху да се нешто учини или постигне, на пример да се произведе киша и оствари добра жетва, као и да се обезбеди плодност људског и животињског света. Стога је било природно да се већина ових ритуалних церемо-

---

<sup>6</sup> О трајном значају истраживања Џејн Харисон и њихове релевантности за савремену драму пише Џули Стоун Питерс, професорка са Универзитета Колумбија, у својој студији о *Модерној драми* (Julie Stone Peters, Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, and the Modern Theatre, *Modern Drama* 51 (1): 1–41, 2008, 1–41).

<sup>7</sup> Један од научника који је још двадесетих година прошлог века довео у питање закључке Херисонове и њених колега, био је Артур Пикард-Кембриџ (Arthur Pickard-Cambridge), аутор књига *Дитирамб, трагедија и комедија* (Dithyramb, Tragedy and Comedy, 1927), *Дионисово позориште у Атини* (The Theatre of Dionysus in Athens, 1946) и престижне књиге *Драмски фестивали Атине* (The Dramatic Festivals of Athens, 1953), мада је и он каснијих година ублажио своју критику.

нија одвија у пролеће, које представља период обнављања природе. Ритуал из којег је наводно настала драма такође се одвијао у пролеће, за време свечаности Велике Дионисије у Атини посвећених богу Дионису, а био је по својој природи *йролећна йесма*, дитирамб (“скакутав, надахнут плес”), о чему говори и Аристотел у свом делу *О йесничкој уметности*.<sup>8</sup> Сврха свечаности у част Диониса била је прослава његовог двоструког рођења. Првим рођењем дошао је на свет, другим рођењем се уводио или иницирао у друштвени живот. У тумачењу појма поновног рођења, Херисонова је у помоћ позвала антропологију која је утврдила да је обред поновног рођења био распрострањен у готово половини такозваног нецивилизованог света. Из оваквог ритуала настала је драмска уметност, када је с развојем науке престала практична потреба за њим, а остао само образац као метафора која постаје драмска радња. У ритуалу, као драми заједнице, поново се рађа природа, а у уметности као драми појединца поново се рађа појединац стицањем знања о себи. Односно, другим речима, у процесу самоспознаје појединац умире као стара личност и рађа се као нова, а то је основна тема традиционалне драме.

Гилберт Мари је препевао у стиху, и критички интерпретирао већину великих драма Есхила, Софокла, Еврипида и Аристофана, и приближио их модерној публици. Његов омиљени аутор био је Еврипид чију биографију је с посебним поштовањем реконструисао. Марију нису сметале критике којима је Еврипид још у своје време био изложен, до те мере да је постао омиљени лик у комедији свога доба. Баш Еврипидов рационализам и критички дух, који су најчешће били мета напада, Мари је сматрао његовим

---

<sup>8</sup> Џејн Херисон, *Древна уметности и ритуали*, Београд: Библос, 2008, стр. 54–55.

највећим квалитетом, као што је то сматрао и Еврипидов савременик Сократ. Овај аутор је анализирао све Еврипидове трагедије, а посебно истакао његов допринос конструисању женских ликова, иако су га многи нападали због наводне мизогиније. У уводу своје студије, Мари је објаснио своје виђење настанка трагедије из плеса или ритуала, који је драматизовао смрт и поновно рађање вегетације, представљене фигуром умирућег бога, како га је описао Фрејзер, а чије разне маске су били Дионис, Атис, Адонис и Озирис. Мари идентификује шест фаза у дионизијском ритуалу: агон или сукоб, патос или страдање (често у облику спарагмоса – кидања на комаде), долазак гласника, нарицање често помешано с радосном песмом јер смрт старог краља означава долазак новог, препознавање (скривеног или раскомаданог краља), и његову епифанију или ускрснуће. Сличне фазе одигравају се у драми која је понављање ритуала, сматрао је Мари. Диониски мит код Еврипида долази до пуног изражаја у *Бакхама* које глорификују Дионисов дивљи и слободарски дух.<sup>9</sup> Мари је написао и књигу о Есхилу, мада с много мање жара него о Еврипиду, иако Есхила већина класичних филолога и теоретичара драме сматра највећим грчким трагичарем (Murray 1964). Написао је и студију *Хамлеј и Оресиј*, у којој је Шекспирове трагедије тумачио по обрасцу грчког ритуала умирућег и поново рођеног краља, а баш ово тумачење је често било на мети критике.

Френсис Фергасон (Francis Fergusson) можда је најзначајнији теоретичар драме који је своја теоријска запажања засновао на резултатима антрополошких истраживања енглеске антрополошке школе, пре свега Гилберта Ма-

---

<sup>9</sup> Gilbert Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. London: 1964 (first editio 1940), Oxford University Press, 1926.

рија. Фергасонова најзначајнија књига, *Појам позоришта* (*The Idea of a Theater*), први пут је објављена 1949. године. У свом поговору за ову књигу коју је она и превела, Марта Фрајнд описује значај који је за развој драме имало Фергасоново расветљавање појма позоришта и тумачење драма из античке и савремене класике, не само као књижевне већ и као извођачке уметности. Фергасон је био професор и теоретичар али везан и за практични аспект извођења драме својом припадношћу њујоршком позоришту *The Laboratory Theater*.<sup>10</sup> Његова студија почива на тумачењу Шекспировог *Хамлеја* и Софокловог *Краља Егија*, „две сфинге књижевности” како их назива, два најзначајнија примера посебне уметности драме која није изведена из других уметности и филозофије. Фергасонов допринос се у најкраћем може свести на идентификовање онога што он назива „трагични ритам радње” као суштинског одређења драме и трагедије, које може да се примени на драму у свим временима, односно не само на класичну, већ и на савремене драмске експерименте под широким одређењем термина „перформанс.” Трагични ритам радње је кретање ка откривању истине, чиме театар као позорница драмске радње у потпуности заслужује своје име простора у којем се сазнаје истина. Трагична истина је увек самоспознаја, односно индивидуална истина, али баш по томе што као таква има посебан интензитет и дубину, она је релевантна за свакога у свако време. Управо из овог разлога Фергасон доводи у питање постојање појма позоришта у модерно време, када се деструира могућност стварања онога што он зове „осмишљена илузија”, односно непосредног опажања које лежи у основи Софоклове драме која је настала

---

<sup>10</sup> Марта Фрајнд, Перспектива Френсиса Фергасона, Предговор књизи *Франсиса Фергасона Идеја позоришта*, Београд: Нолит, 1979.



пре теорије, а за које је, како је рекао Колриџ, неопходно вољно одустајање од неверице<sup>11</sup> Овај аутор нас упућује и на Кенета Берка (Kenneth Burke) и његово проучавање трагичног ритма радње који имитира ритуал и који је суштина и духовни садржај драме, а његовим фазама даје сугестивне називе *Намера-Пајџња (или Пајџос)-Сазнање* (Poietia-Pathema-Mathema) (Фергасон 38). У подробној анализи *Краља Едипа* Фергасон констатује да радња ове драме подражава „ритуал бога годишњих доба” којег су уочили антрополози из Кембриџа, и који се такође кретао у трагичном ритму, а сличан је фазама које је описао и Кенет Берк. Као што су то раније утврдили Херисонова и Мари, поменути ритуал је веома стар, можда и старији од прамита о богу године (у разним цивилизацијама он има разна имена: Атис, Адонис, Озирис, „Краљ рибара” – Fisher King) који се бори с противником, бива убијен и раскомадан, а затим опет васкрсава с пролећем (49).<sup>12</sup> Фергасон у ритуалном кључу анализира сцену из Софокловог *Краља Едипа* у којој на Едипов позив долази пророк Тиресија, који већ на почетку свог наступа наговештава могућност да је тражени кривац сам Едип, па Едип постаје уплашен и дезоријентисан, и повлачи се са сцене. Тако фаза *намере* прелази у фазу *пајџоса* или *пајџње* коју изражава хор, а разрешење доноси трагичну спознају која од Едипа чини „жртвеног јарца, раскомаданог краља или оличење бога”, па постаје очигледно да заплет одговара деловима ритуала који је такође имао

---

<sup>11</sup> Фергасон, *Најпрег цијирано дело*, стр. 31–32.

<sup>12</sup> Фергасон посебно истиче значај две студије Џејн Херисон у којој је повезала овај ритуал са грчком драмом: *Ancient Art and Ritual*

(Античка уметност и ритуали) и *Themis* (Темида), која садржи и текст Гилберта Марија „Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy” (“Екскурс о ритуалним формама очуваним у грчкој трагедији”).

своју *намеру* изражену кроз гласника, сцене *йаиџиџе* које су представљале комадање краља, и *еиџифанију* или тренутак сазнања.

У својим теоријским разматрањима Фергасон донекле одступа од свог претходника Марија, јер Гилберт Мари, за разлику од Аристотела и Фергасона, своје објашњење развоја трагичког облика из ритуала показује на примеру Еврипидових а не Софоклових драма. Фергасон наводи како је, према Марију, Еврипид обновио буквални ритам трагедије прецизније од Софокла, али пре свега у формалном смислу, јер га је првенствено интересовала позоришна упечатљивост, односно одвајање ритуалних облика од садржаја. Док Софоклове епифаније изражавају моралну истину садржану у основи радње, имплицитно указујући на људску зависност од тајанственог поретка природе, попут последње слике у *Краљу Егију* која показује „слепог старца и његово родоскрвно потомство Еврипидови јунаци не виде нимало светла у својој патњи и не доприносе никаквом обнављању моралног живота заједнице (Фергасон 56–7). Рационалиста Еврипид извршио је утицај на једну рационалистичку струју европске драме, чији је први велики експонент био Жан Расин. Занимљиво је да Фергасон, као и неки други аутори које цитира, идеалном репрезентацијом трагичног ритма не сматрају ниједну од великих драма, већ Дантеову *Божанственоу комедију*, нарочито њен други део, *Чистилишће*, у коме се јасно уочавају фазе *намере*, *йасије* и *сазнавања*, као у античкој трагедији.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Антрополози и класични филолози из Кембрица инспирисали су још неке значајне личности западне филозофске и критичке мисли попут Ернста Касирера (Ernst Cassirer) и Мирче Елиадеа. Док је Фергасон, како сам каже, већ подробно познавао рад професора из Кембрица, посебно Марија, и примењивао их у теорији и критици драме, за ширу академску публику после Другог светског рата могућности њиховог утицаја на теорију књижевности постале су

## Ван Генеп, обреди прелаза и структура драмске радње

Одвојено од енглеских антрополога из Кембриџа, Арнолд Ван Генеп (Arnold Van Gennep, 1873–1957) је своја прва истраживања вршио отприлике у исто време када и они, али његови циљеви и резултати разликовали су се од њихових, иако га Мелетински, на пример, сврстава у исту школу. Ван Генеп је највећи престиж и славу стекао изучавањима ритуала прелазних доба (*rites de passage*), транзиционих фаза у животу људи, као што су рођење, пубертет, брак, смрт, који су по себи драматични, па стога погодан материјал за драмску радњу. Ван Генепова књига у којој је разрадио своју теорију о обредима прелаза (*Les Rites de Passage*) објављена је још 1909. године, али је постала популарна и цењена тек после Другог светског рата, када су сећање на њу освежили неки од водећих савремених антрополога, а Ван Генеп коначно стекао светску славу и признање<sup>14</sup>. Ван

---

боље познате тек после једне докторске дисертације која је одбрањена на Универзитету Колумбија у Њујорку 1969. године, аутора Роберта Алана Акермана (Allen Ackerman), а чији наслов је *The Cambridge Group and the Origins of Myth Criticism*. Дисертација је наишла на велики отпор конзервативне академске заједнице, па је књига на основу ње објављена тек 1991. О овоме пише Вилијам М. Келдер у приказу књиге Роберта Алана Акермана, која је изашла 1991, а у којој Акерман описује везу између Фрејзера и кембриџких „ритуалиста”:

<sup>14</sup> William M. Calder III, University of Illinois at Urbana-Champaign, review of Robert Ackerman, *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. New York & London: Garland Publishing, Inc. 1991. xiv, 253. ISBN 0-8240-6249-3, Bryn Mawr Classical Review 02. 05. 01.

Књига је објављена у српском преводу 2005. под насловом *Обреди прелаза*. У предговору за српско издање, Александар Лома је поздравео појављивање ове књиге једног од најзначајнијих светских научника на српском културном простору, чију изузетну биографију је представио нашим читаоцима. Лома је описао значај Ван Генепових образаца као интерпретативног модела у теорији књижевности, а као теоретичар књижевности применио их је у тумачењу мотива иницијације у *Одисеју* (Лома 2007, 21–39).

Генеп је у литературу увео и појам лиминалности који означава животну фазу преласка прага искуства. Лиминалност укључује церемоније које олакшавају процес губљења, а затим поновног успостављања идентитета. У својој књизи *Le Folklore du Dauphine*, Ван Генеп пише да ритуали прелазних доба увек следе исти поредак и поседују исту структуру (или шему како он каже), и да сви имају три основне фазе: *п̀релиминалну* (период одвајања од претходног начина живота), *лиминалну* (прелазно стање између два статуса), и *п̀остлиминалну* (процес увођења у нови друштвени статус и нови начин живота), односно *расп̀ијајање-п̀релаз-сасп̀ијајање*, о чему говори и у *Обредима п̀релазна*.<sup>15</sup>

Савремени митолог Џозеф Кембел (Joseph Campbell, 1904–1987) детаљно је описао митове о потрази и с њима повезане ритуале прелазна, у компаративној студији *Јунак са хиљаду лица* (1949), на чију структуру је очигледно утицала књига Арнолда Ван Генепа *Обреди п̀релазна*, иако се Кембел у свом делу само једном осврће на свог претходника и његову књигу, и то у фусноти.<sup>16</sup> Кембел у *Јунаку* у ствари описује структуру мономита о путовању (или потрази) скоро у потпуности у духу ван Генепових фаза у обредима прелазних доба. Уместо Ван Генепових термина прелиминална, лиминална и постлиминална фаза, Кембел користи термине *одвајање-иницијација-п̀овраћак* (*separation-initiation-return*), а сасвим је очигледно да оне одговарају структури драмске радње, и могу се упоредити с драм-

---

<sup>15</sup> Арнолд Ван Генеп, *Обреди п̀релазна*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 7–15.

<sup>16</sup> Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, London: Abacus, 1975, str. 43. Приликом писања ове књиге Кембел је по сопственом признању био надахнут Џејмсом Џојсом и његовом идејом о мономиту из *Финејановој дгења*, који би могао да се упореди с каснијим концептом тоталног мита о потрази Нортропа Фраја, изложеним у *Анатомији кришике* (total quest myth).

ским фазама које је Фергасон позајмио од Кенета Берка, *намера-йаићња-сазнање*. Иако Кембел није писао о драми, његова концепција се веома плодотворно примењује у анализи развојне линије драмске радње у савременој драми. Ове драматичне иницијаторне фазе уочавају се не само у животном путу појединца, у „опасним кризама саморазвоја”, како каже Кембел,<sup>17</sup> већ и у развоју заједнице у појединим раздобљима.<sup>18</sup>

Кембелови описи фазе иницијације, мада на првом месту везани за ритуале прехришћанског доба, могу да се примене и на опис савременог драмског јунака у добу продубљене онтолошке несигурности, да парафразирамо Р. Д. Ланга (1987), као што показује кратка студија о драми Харолда Пинтера *Без йоћовора*.<sup>19</sup> Кембел је, као и други антрополози, потврду за нека своја запажања нашао у радовима Сигмунда Фројда и Карла Густава Јунга. Фројду је мит о Едипу помогао да формулише Едипов комплекс, који означава неуспех личности да се одвоји од мајке или детињства, а Јунг је открио колективне архетипске представе у свести појединца, које су идентичне митовима и њиховим ритуалним представама. Оба психоаналитичара уочавају да је прелазак у доба зрелости веома болан процес, који Кембел са митолошког становишта описује као неку врсту сна у којем се личност креће у опасним, флуидним просторима. Управо ти описи могу успешно да се примене на савремене драме, и у њихово читање унесу одређени ред и структуру, и онда када оне на први поглед изгледају сасвим без форме, а које се могу означити као Позориште прага или лиминал-

---

<sup>17</sup> Campbell, Op.Cit. str. 17.

<sup>18</sup> Радмила Настић, *Драма у доба ироније*, Подгорица: Октоих, 1998, стр. 31.

<sup>19</sup> Radmila Nastić, *The Dumb Waiter, Realism and Metaphor*

ности, јер стање личности које оне драматизују одговара другој иницијаторној фази ритуала како су их описали Ван Генеп и Кембел.

## Митолошке основе драме

О антрополошким утицајима на драмску књижевност писао је, између осталих, и већ поменути Е. М. Мелетински у књизи која је резимирала епоху препорода мита у књижевности двадесетог века, јер Мелетински даје предност значају мита у односу на ритуал кад су у питању утицаји на књижевност. Мелетински пише да је присуство мита у књижевности свакако знатно обогатило књижевност, поготово у доба модернизма, али да је имало и неке негативне стране од којих је једна развијање апологетског односа према миту као вечно живом исходишту који се јавља код Ничеа и Бергсона, у психоанализи Фројда и Јунга, и код „нових етнолошких теоретичара”, како он назива Фрејзера, Малиновског и Касирера.<sup>20</sup> Иако указује на обогаћење које су књижевности донела проучавања митологије, Мелетински истовремено и упозорава на опасност од митологизма који је пре свега био модернистичка појава, и који је првенствено био изазван кризом буржоаске културе схваћеном као криза цивилизације уопште, јер је идеализовање мита непосредни израз страха пред историјом као што је то случај код Џојсових јунака.

Попут Мелетинског, када је у питању општа теорија књижевности, у теорији трагедије значај мита за развој трагедије описали су Вернан и Видал-Наке у књизи *Мити и трагедија у Античкој Грчкој*. Аутори истражују развој

<sup>20</sup> The Dumb Waiter: Realism and Metaphor U *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, ed. Brewer F. Mary, Amsterdam – New York: Rodopi. 2009, str. 17–30. Е.М. Мелетински, *Е. М. Поеџика митиа, Беоџраг: Нолит, 1984*, стр. 10.

трагедије из мита у транзиционом тренутку организовања заједнице у полис. Језик трагичара посматрају у његовој вишеслојности, као израз сукоба два света, света богова и света људи, а трагедију као друштвену институцију (Вернан и Видал-Наке 1993). У једном раду домаћег аутора, Ладе Стевановић, примењена су методолошка полазишта Жан-Пјер Вернана у расправи о развоју грчког позоришта и његове повезаности с култом Диониса. Ауторка своју анализу проширује и на рад нашег изузетног познаваоца старих балканских језика и религије, Милана Будимира, који је кроз лингвистичка истраживања проширио сазнања о драмским жанровима трагедије, сатирске игре и комедије.<sup>21</sup>

Нортроп Фрај је своју *Анаџомију кријџике* први пут објавио 1957. године. Осим непроцењивог доприноса општој теорији и критици књижевности, Фрај је овом књигом задужио и теорију драме увидима у трагички и комички модус. У два поглавља у књизи он о драми и/или појму драматичног говори с митолошког аспекта. У поглављу о историјској критици или теорији књижевних модуса, трагички и комички модус су дефинисани као два од четири модуса књижевности. Виђење драматичног, односно пре свега трагичког, расутог и на друге жанрове изван чисте драме, постаће популарно у другој половини двадесетог века када се због кризе традиционалне драмске форме све више говори о трагичној визији, трагичном пољу, трагичном погледу на свет, а не само о уско формалном виђењу драме односно трагедије. Неколико теоретичара чак је тврдило да је у савременој књижевности трагично боље репрезентовано у роману и причи него у драми. У поглављу

---

<sup>21</sup> Лада Стевановић, Грчко позориште у контексту култа и културе – различити теоријски приступи. *Гласник Етнoграфској инстџијуџа САНУ* 54, 2006, стр. 361–375, 361–375.

Фрајове *Анаџомије кријшике* о архетипској критици, трагедија и комедија су приказане као два од четири врсте митоса (приче, заплета), дефинисане као метафоричне представе јесени, односно пролећа у циклусу живота.

### **Антропологија и нови драмски експерименти**

Везе између антропологије и драме присутне су и у разним драмским експериментима у деценијама од шездесетих година прошлог века све до данас. Ово присуство дугујемо неколицини експериментатора у позоришту, пре свих Питеру Бруку, Јержију Гротовском, Еуђениу Барби, Ричарду Шекнеру и Виктору Тарнеру. Шекнер и његови истомишљеници, обратили су се антропологији с циљем да оживе ритуал, па су у ту сврху организовали радионице у којима се, у духу Антонена Артоа, тело вежбало да се ослободи заробљене инстинктивне енергије и поново успостави целовит човек. Уз Шекнера, на првом месту свакако треба истаћи и Питера Брука и његово инсистирање на ритуалном, или како га он зове, светом позоришту. Шекнерови експерименти у оквиру такозваног амбијенталног позоришта, донели су много новина и заиста пробудили неке успаване снаге. Истраживања ове генерације позоришних стваралаца прешла су границе западне драме и окренула се и другим традицијама, пре свега оријенталним, утврдивши постојање многих тематских и формалних аналогја.

Откривање постојања још увек живе ритуалне драме у неким удаљеним заједницама, на пример на Балију, може се сматрати једном врстом потврде теорије о ритуалном пореклу драме, можда баш оном недостајућом ка-



риком као материјалним доказом<sup>22</sup>. Седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века, основана су два удружења која су промовисала приближавање антрополошких и позоришних метода. Питер Брук је од 1970. у Паризу водио Међународни центар за позоришно истраживање (International Center for Theater Research) у којем је окупљао сценске уметнике са свих континената, с којима је заједно путовао и истраживао у настојању да успостави мултикултурално позориште. Еуђенио Барба, оснивач и управник данског Один Театра, покренуо је Међународну школу позоришне антропологије (International School of Theatre Anthropology, ISTA) чије циљеве је описао на следећи начин:

*Позоришна антропологија је истраживање биолошкој и културној понашања човека у позоришној ситуацији, а то значи човека који представља и користи своје физичко и ментално присуство према законима који се разликују од оних у свакодневном животу...*<sup>23</sup>

Барбина истраживања била су усмерена на дисциплиновање покрета глумчевог тела у циљу успостављања новог позоришног језика који пробија границе вербалне драме, и на „транскултуралне представе” у којима су комбиноване технике оријенталне и западне традиције (Innes 1993,

---

<sup>22</sup> Ове везе је и камером забележио Роналд Харвуд у својој популарној историји позоришта *Цео свет је позорница* (All the World's a Stage), коју прати истоимена књига, Београд: Клио, 1998.

<sup>23</sup> Ричард Шекнер, *Ка постмодерном позоришћу. Између антропологије и позоришћа*. приредиле и превеле Александра Јовићевић и Ивана Вујић. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију. 1992. Шекнер цитира летак који је Барба делио учесницима друге сесије Међународне школе позоришне антропологије у Холстебру, Данска, 1981. године, стр. 168–170.

168). Виктор Тарнер је, с друге стране, према Шекнеровом виђењу, чинио за антропологију оно што је Барба чинио за позориште, у свом интересовању за ритуал-као представу, експериментишући са сценском етнографијом, паралелно радећи са студентима антропологије и студентима драме на истраживању друштвених и ритуалних драма разних социо-културних група (Шекнер, 172–3). Ричард Шекнер, који је добар део свог теоријског рада посветио формулисању „тачака додира између антрополошке и позоришне мисли”,<sup>24</sup> зажалио је што није дошло до удруживања неких идеја Еуђениа Барбе и Виктора Тарнера. Као позоришни стваралац Шекнер се, према сопственим речима, окренуо антропологији наслућујући да између антропологије и позоришта долази до приближавања парадигми, односно да позориште себе антропологизира, а антропологија постаје театрализована. Ово узајамно приближавање видео је као део ширег интелектуалног покрета усмереног на разумевање људског понашања у сложеним околностима савременог света.<sup>25</sup> Почетком осамдесетих година прошлог века Ричард Шекнер је констатовао да је америчка позоришна авангарда доживела пропаст и крах, а као један од главних разлога за то навео је њено фокусирање на форму без садржаја. Многи авангардни експерименти остали су на почетном развојном нивоу. Није било могуће поистовећивање ритуала са животом и његово постављање на место религије, јер човек модерног доба не може у потпуности да „види” оно у чему учествује и у шта је емотивно уплетен.

---

<sup>24</sup> „Између позоришта и антропологије”, једно поглавље у књизи *Ка њосџмодерном њозоришџу: између анџројолоџије и њозоришџа*, избор из Шекнерових теоријских текстова које су превеле и приредиле Александра Јовићевић и Ивана Вујић, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1992.

<sup>25</sup> *Ибид*, стр. 175.

Неуспех авангардног позоришта тако је делимично проистекао и из погрешног разумевања антропологије. Резултати таквог нераздевања понекад су биле представе које су личиле на неку врсту „интернационалног циркуса” а не на уметност, конфузна сликовност и идејност драма у којима се често стварност изједначавала с илузијом, позориште са животом, а понеке представе постајале су и средство психотерапије, како пише теоретичар драме Кристофер Инз.<sup>26</sup> То се односило и на представе самог Шекнера који је од почетка свог експерименталног рада уводио антропологију у позориште и своје драмске радионице, а представе моделовао по аналогији са ритуалом иницијације, али понекад је изгледало да је његов главни циљ свлачење глумаца и мешање с публиком у циљу постизања вештачке ритуалне повезаности. Његов текст из 1982. године „Пропаст и крах (америчке) авангарде” може се сматрати и покушајем самокритике у којем указује да излаз из кризе безидејности и формализма авангардног позоришта треба поново потражити у антропологији, која позоришној уметности може да пружи садржаје који јој недостају.

О томе како драма може да користи резултате антропологије можда је највише имао да каже Виктор Тарнер, човек који се бавио и антропологијом и драмом, а његове идеје могу да послуже као усмерење и будућим позоришним ствараоцима будући да до сада можда нису биле у потпуности искоришћене.<sup>27</sup> Тарнер је изумео појам

---

<sup>26</sup> Christopher Innes 176–192, *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London and New York, Routledge, 1993, str. 176–192.

<sup>27</sup> Victor Turner, *Od rituala do teatra*. Zagreb: August Cesarec, 1989.

Тарнерова књига *Драма, њоља, мейџоре: симболичке радње у људском друштву*, која је изашла 1974. године, посвећена је оживљавању интереса за улогу симбола у антропологији, које аутор објашњава чињеницом да симболичке форме указују на природу повезаности између културе, споз-

„друштvene драме”, насупрот појму „уметничке драме”, и између њих установио корелацију: неке друштvene драме постају предмет уметничке драме, као што је то случај с историјским сукобом Томаса Бекета и енглеског краља Хенрија II, који је драматизовао Т. С. Елиот у *Убисџву у катхедрали*. Изучавајући афричке друштvene заједнице на технолошки примитивнијем ступњу развоја, и посматрајући модерна технолошка друштва, Тарнер је закључио да у свим друштвима повремено долази до неког *лома* који производи *кризу* која оставља разне последице и захтева поновну *обнову* друштва. Обнова може имати облик реинтеграције супротстављених фактора или признавање постојања разлика. Управо трећа фаза друштvene драме у себи носи потенцијал производње разних облика културне драме укључујући и позориште. Тарнер разрађује Ван Генепову структуру *распјајање-прелаз-саспјајање*, посебно се задржавајући на ступњу *прелаза*, *маргине* или *лимена*, за који се користи термин *лиминалност* (или *лиминоидност* који му више одговара). Као што порекло речи *лимен* (латински праг) каже, *прелаз* је *прелажење* прага искуства (упоредити Беркове термине *патња* – *сознање*, и *Кембелове* *иницијација* – *повратак*).

Виктор Тарнер је користио структуру драмске радње у анализи „друштвених драма”, а заузврат је *сознања* из истраживања друштвених драма примењивао у свом позориш-

---

наје и опажања, те су стога постале предмет обновљеног интересовања антрополога у настојању да прикупљањем митова и ритуала и њиховим изучавањем објасне друштvene појаве. Ова Тарнерова књига била је прва у едицији посвећеној дисциплини симболичке антропологије или компаративне симбологије, коју је он и покренуо. Тарнер је своје теорије разрадио у својим другим студијама од којих је можда најзначајнија *Од ритуала до театра*, последња која је објављена за његова живота (1982), преведена и код нас.

ном раду.<sup>28</sup> Оно што повезује обе структуре је метафора, за коју је Тарнер говорио да му је понекад у почетним истраживањима помогла више од теорије. Тарнерова истраживања која би највише могла да допринесу оживљавању драме и њеном спасавању од ирелевантности и елитизма, односе се на три аспекта културе и њихове носиоце који су, према његовом мишљењу, посебно прожети ритуалном симболичком анти-структуре. То су аспекти лиминалности, аутсајдеризма (или маргиналности) и структуралне инфериорности. Тарнер под друштвеном структуром подразумева скуп правних и политичких норми и санкција које оперишу у једном друштву; сви они који се налазе изван структуре формирају неку врсту неформалне заједнице (*communitas*) коју Тарнер карактерише као анти-структуру. Представници аспеката антиструктуре често се постављају као радикални критичари друштвене структуре и обично су изузетно самосвесни. Савремени типови који припадају овим категоријама прави су материјал за драмског јунака и одговарају разним ликовима из прошлости из „сиротињских” класа који су, иако структурално инфериорни, постали део митологије као симболи целог човечанства, баш зато што су били лишени квалификација и карактеристика статуса. Они се могу поредити и са особама без статуса у примитивним племенским заједницама, које су, управо захваљујући томе, биле погодне да приме племенско знање (*īносис*) које се сматра дубинском структуром културе па и универзума.<sup>29</sup> Ова Тарнерова разматрања могу се повезати с промишљањима Ђерђа Лукача о

---

<sup>28</sup> О овоме и у Радмила Настић, *Трагедија и савремени свети*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2010, стр. 29–30.

<sup>29</sup> Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, str. 236–7.

месту драме у савременом свету с почетка двадесетог века, који је тврдио да је за постојање драме неопходан „трагични човек”, односно онај који проблематизује живот, а то је по правилу представник поражене класе а не класе у успону, пошто успех по себи не може бити драматичан.<sup>30</sup>

## Закључак

У закључку овог разматрања треба још једном подвући да драма, као мимезис самоспознаје, по суштини радикална јер истражује корене проблема егзистенције, и антропологија која је критика културе а не само пуки опис, имају много заједничких тачака и изгледе на заједничку будућност и плодне међусобне утицаје, на основама постављеним у првој половини двадесетог века. Правце тих будућих утицаја трасирали су неки од позоришних експериментатора поменутих у претходном поглављу, и они су усмерени на то да антропологија пружи подстицај драмској теорији и пракси указивањем на релевантне проблеме као предмет драмске репрезентације. Релевантност савремене драме од примарне је важности за многе позоришне ствараоце, па је, на пример, Питер Шуман свом позоришту дао име *Bread and Puppet* (*Хлеб и лутке*), наглашавајући тако да је „Позориште као хлеб, једна врста неопходности.”<sup>31</sup> За разлику од ритуала који је срачунат на постизање неког практичног циља, позоришни чин има корисност друге врсте, однос-

---

<sup>30</sup> Turner, Poglavlje „Passages, Margins, and Poverty” у knjizi *Dramas, Fields and Metaphors*, 1974, str. 231–274.

Берџ Лукач, *Историја развоја модерне драме. Београд: Полић, 1978, стр. 44.*

<sup>31</sup> Roos-Evans, *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, New York: Universe Books, 1974, стр. 86.

но омогућава да субјекат постане сам себи „видљив спозна самога себе, и тако се на метафоричан начин поново роди. Постизање овог циља било је одувек улога драме и позоришта све од њихових прапочетака у *ипролећној њесми* која је славила обнову живота. Сходно томе сврха теорије драме је да тај процес „виђења” концептуално објасни, у чему јој антропологија помаже.

## ДРАМА И КУЛТУРА ДАНАС: РАЗБИЈЕНО ОГЛЕДАЛО ПРИРОДЕ<sup>32</sup>

Хамлетов опис драмске уметности као огледала природе и слике свога доба, може се применити на традиционалну драму до средине прошлог века, али не и на савремену драму која пружа „хрпу изломљених слика у складу са промењеном концепцијом идентитета којег покушава да репрезентује. Историчари су западну драму представљали као историју идентитета док се он сматрао статичним и непроменљивим. Драма нашег доба, међутим, пружа разноврсне слике лиминалних стања својих протагонист, у складу са виђењем идентитета као фрагментарног и флуидног. Због тога је Ерика Фишер-Лихте *Историју европске драме и позоришта*, публиковану 1990, завршила поглављем о позоришту *новог* човека, и приказом ретеатрализације позоришта као негације индивидуалног, наговештавајући да овакву историју више није лако писати. У поеми *Пустиа земља*, Т. С. Елиот је почетком XX века наговестио да ће нове слике које уметници буду производили, бити само хрпе фрагмената, и да ће на тај начин указивати својој публици на сужавање визије коју савремена цивилизација намеће, у смисаоном беспућу у којем се у једном тренутку наша:

*Какво се корење ѝрима, какве ѝране расѝу  
Из овој каменој смећа? Сине човеков,  
Не можеш ни да кажеш, ни да наслуѝиш, јер знаш само*

---

<sup>32</sup> Објављено у Зборник радова са треће међународне конференције Култура у огледалу језика и књижевности, 24–25. мај 2014, Алфа Универзитет, Факултет за стране језике, Београд, 2015, стр. 41–52, УДК 82.09; ИСБН 978-86-83237-98-2.



*Гомилу сломљених слика у коју дије сунце,  
А мртво дрво не даје заклона, ни цврчак олакшања,  
Ни сухи камен траја воде.*<sup>33</sup>

Како би се илустровала централна тема овог рада, а то је промењен однос драме и живота, и сужавање видног поља савремене драме, узимам два драмска примера са два краја историје западне драме, који говоре о истој теми – слепилу и увиду. То су Софоклов *Цар Егидиј* и Рејбов комад *До коле коже* (слободан превод оригинала који гласи *Sticks and Bones*). *До коле коже* се завршава сценом која се једним својим аспектом наставља на дугу драмску традицију усмерену на ритуал жртвовања, а другим на уобичајене призоре претераног и немотивисаног насиља карактеристичног за савремени амерички живот, неретко у оквирима породице. Дејвид Нелсон, ратни ветеран, под притиском чланова своје породице – мајке, оца и брата, врши самоубиство. Његови најближи сродници пажљиво су припремили ту сценографију, која је најављена узвиком Дејвидовог брата „мрзимо те.”<sup>34</sup> Мајка доноси сребрне посуде да приме Дејвидову крв, и извезене пешкире којима покрива наслоне столице у којој Дејвид седи, и његово крило, тако да је све веома уредно сложено и изведено у стилу баналних ритуала респектибилне средње класе. Уз помоћ свога брата, Дејвид пресеца вене, прво на једној па на другој руци. У кућу Нелсонових враћа се лажно весело расположење које су научили од телевизије, свог главног модела понашања.

---

<sup>33</sup> Т. С. Елиот, *Пуста земља у Изабране песме*. (Иван В. Лалића препев), Београд: СКЗ, 1988, (делови онлине), Приступљено 30. 07. 2014. на <http://www.vojvodinacafe.rs/forum/knjizevnost/thomas-stearns-eliot-t-s-eliot-12249>. (Оригинал објављен 1922).

<sup>34</sup> David Rabe, *Sticks and Bones, The Vietnam Plays One*. New York: Grove Press, 1993, стр. 171.

Комад Дејвида Рејба написан је 1971. године, драматизовани догађаји смештени су у 1968. годину, док је још трајао рат у Вијетнаму. Из тог рата Протагониста Дејвид Нелсон враћен је својим родитељима слеп и трауматизован.

Почела сам са савременим примером јер је онај класични свима познат. Моћни Едип, кроз агонију, открива да је сâм узрок куге која хара земљом, и вади сопствене очи да не би гледале свој вољени али проклету пород. Његова драма ту не престаје, јер тек када је лишен физичког вида, он постаје способан да се загледа у дубину трагедије своје деце. Човек који је решио загонетку природе, није знао одговор на основно питање „*Ко сам ја?*” До тог одговора доћи ће кроз страховиту патњу. Френсис Фергасон, у свом знаменитом покушају да дефинише појам позоришта, узима Едипову драму као парадигму пута ка самоспознаји која је, по њему, бит трагичког, па и драмског, а састоји се од фаза *намере*, *иаиће* и *сознања*. На тој путањи важно је да почетни подстицај потиче од самог протагонисте.<sup>35</sup> Едип, заиста, љутито позива Тиресија да открије узрок куге, и прети кривцу казном и прогонством. Знајући истину и њене кобне последице, Тиресије нерадо наступа јер, као што је и предвидео, Едип тешко прихвата истину. Тек га смрт мајке-супруге тера да погледа истини у очи, и Едип у очајању избоде своје зенице иглама из Јокастине хаљине. На Хоровођин прекор да није смео тако да угаси *свећлост* свога бића, Едип одговара да док је имао физички вид, није добро видео, и више не жели на такав начин да гледа жртве свога злодела, већ ће своје вољене кћерке, са којима је био нераздвојан, од сада гледати само

---

<sup>35</sup> Фергасон, Напред цитирано дело, стр. 36–48.

загрљајем.<sup>36</sup> Метафора о слепилу и увиду, постала је стално место западне књижевне теорије, све до појаве деконструкције. Де Ман је по тој метафори дао наслов својој студији, у којој тврди да критичари своје најдубље *увиде* остварују у тренуцима највеће *заслејености*,<sup>37</sup> „онда када се њихова задата, општа схватања литературе сукобе (и дискредитују) у сусрету са конкретним резултатима до којих их доводи тумачење.”<sup>38</sup> Едипову судбину разумели су и доживљавали сви грађани Атине који су имали приступ позоришту, и она је доводила до колективне катарзе. Едип јесте био краљ, али је свој иницијални злочин починио као путник, друмски разбојник – или било ко, а његов каснији владарски статус учинио је да управо због њега, страдање буде болније јер је бацило сенку на судбину целе заједнице. Фридрих Ниче је претерано идеализовао грчки етос када је писао о уживању Грка у трагедији која их је причом о смрти доводила у блискоју везу са животом, па су га због тога волели још више. Вреди подсетити се неких његових тврдњи из *Рођења трагедије*, које говоре о томе колико је Хеленима значила трагедија, јер им је приказивала слику њих самих у тренутку велике трансформације друштва из херојског у људско доба. То приказивање користило је синтезу опречних уметничких принципа која је у театру захтевала ангажовање целог човека како би се разумела трагика појединца у том превирању, и како би се кроз спознају о неминовности смрти још више заволео живот:

<sup>36</sup> Софокле, *Цар Едип, Антигона*, превод Милош Н. Ђурић, Београд: Издавачко предузеће Рад, 1964, стр. 67–72.

<sup>37</sup> Пол Де Ман, *Проблеми модерне критике*. (Г. Б. Тодоровић, В. Јелић, прев.). Београд: Нолит, 1975, стр. 48–49, (Оригинал први пут објављен 1971).

<sup>38</sup> Светислав Јованов, *Речник постмодерне*. Београд: Геопоетика, 1999. (делови онлине) Приступљено 30. 07. 2014 на [http://ukrstenerecencie.blogspot.com/2011\\_03\\_01\\_archive.html](http://ukrstenerecencie.blogspot.com/2011_03_01_archive.html).

*Исти наџон који рађа умейноси као доуну и усавршавање животиа, мамећи тиме на даље живљење, довео је и до стварања олимпијској светиа, у којем је хеленска 'воља' држала њред собом оїледало шїо ѡреображава. Тако догови оїравдавају људски животи живећи тим животиом и сами – једина довољна теодикеја<sup>39</sup>. Постојање њод ведрим сунчевим сјајем таквих догова осећа се као нешїо за чим вреди тежити само њо седи, и стварни дол хомерских људи везан је за расїајање са животиом, ѡре свеїа за скоро расїајање: тїако шїо ди се сад о њима, обрнувши Силенову мудросї, моїло рећи да ди 'најоре за њих било да убрзо умру, а друїо њо реду зло – шїо уошїте морају једном умреши'<sup>40</sup>*

За Ничеа су јунаци грчке трагедије, па и Едип, били само маске богова, односно, на првом месту, маске Диониса који је за Ничеа био метафора човека. За Фергасона (у духу Аристотела), као што је речено, Софоклов Едип је образац трагичког пута, али за Гилберта Марија то је био Еурипидов Едип јер је, по њему, у овој драми трагичка путања била јасније и рационалније драматизована без онога што је Мари видео као баласт реторичких фигура и емоционалности.<sup>41</sup> Ерика Фишер-Лихте је, пак, сматрала да је Есхилова трилогија *Оресїија* најбоље огледало атинске културе у транзицији, док је за Хегела *Анїиона* најбоље изражавала суштину трагичког етоса. Поменута ауторка је у *Оресїији* видела драму о напетости и борби између три идејна принципа у Атини: Фурије траже освету због Орестове издаје племенских интереса који су успостављени кроз крвно сродство

---

<sup>39</sup> Божје оправдање. – прим. прев

<sup>40</sup> Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*. (В. Стојић, прев.). Београд: БИГЗ, 1983, стр. 49–50, (Оригинал објављен 1872).

<sup>41</sup> Фергасон, Оп. Цит. стр. 56–58.

између њега и његове мајке Клитемнестре; Аполон заступа божански поредак – оданост Зевсу и Хери, кад од Ореста тражи да освети оца; Атина, пак, уводи нови принцип правног поретка којег представља Ареопагус, када брани Ореста, јер је његов чин у интересу полиса. Наиме, Егист преузима власт после Агамемновог убиства и уводи тиранију и деспотску владавину.<sup>42</sup> Сличан став о историјском значају и значењу грчке трагедије као драме преласка са религиозног на световни систем мишљења, имају Вернан и Видал-Наке у својој двотомној студији о миту и трагедији у Античкој Грчкој.<sup>43</sup> Хегел је у *Анџијони* видео отелотворење дијалектичког кретања историје кроз измирење супротности, које у овој трагедији представљају Креонт и Антигона. Јер Антигону није сматрао супериорном у односу на свог ујака Креонта у погледу моралног става, већ их је обоје видео као представнике супротстављених видова моралне исправности и правде.<sup>44</sup> Без обзира на ове различите фокусе, из претходно изложеног може се извући закључак да се грчка трагедија сматрала *ојледалом своја свећа у њревирању* јер, је драматизовала његове преломне тренутке.

У другом великом раздобљу западне драме и позоришта, елизабетанској Енглеској, Вилијам Шекспир је из драме у драму указивао на важност позоришта као пута до истине. Његов Хамлет у неколико махова изражава велику веру у театар, почевши од одушевљеног поздрава глумцима као хроничарима свога доба, преко употребе позоришта

<sup>42</sup> Erika Fischer-Lichte, 2002, str. 11–18.

<sup>43</sup> Ж. П. Вернан, П. Видал-Наке, *Мит и трагедија у античкој Грчкој I* (Ж. Живојиновић, прев.), Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993, стр. 23–45. (Оригинал објављен 1972).

<sup>44</sup> Ј. В. Ф. Хегел, „Драмска поезија”, у З. Леших, *Теорија драме кроз стољећа* II, Сарајево: Свјетлост, 1979, стр. 131, 175, (Оригинал први пут објављен 1835. у Естетика III).

као мишоловке у коју хвата савест свога стрица, до завршне сцене у којој моли свог пријатеља Хорација да остане жив као сведок догађаја, како би потомству представио објективну слику о драми појединца, али и о драми Елсинора и Данске.<sup>45</sup> На другом крају историје, пак, имамо *Хамлејша машину* Хајнера Милера, авангардну, експерименталну обраду хамлетовског мотива, у којој модерни Хамлет стоји леђима окренут рушевинама Европе и својим растрзаним, опсценим језиком коментарише распад цивилизације, изврћући реплику Шекспировог Хамлета да је нешто труло у држави Данској, у нешто је труло у овом добу наде; Хорације долази прекасно, и за њега нема места у трагедији овог Хамлета. На делу је оно што Фишер-Лихтеова назива ретеатрализација – ставља нам се до знања да се игра позориште, које, пак, игра крај драмског. Дошло је до колапса уметности какву смо до тада знали, драма је укинута, људе не занима хамлетовска нити било која друга драма. Телевизија је постала све, а она пружа свакодневну презентацију монтиране гнусобе и вештачке забаве. Офелија, револуционарка, објављује потпуни раскид с прошлошћу, и тај дисконтинуитет представља као добру вест. Она се обраћа гледалишту у име жртава – жена, експлоатисаних маса, поробљених земаља трећег света, с новом надом.<sup>46</sup> У томе је разлика између Милерове и Бекетове драме *Крај истре*, која се бави истом темом, јер, у овој другој, време се зауставило. Офелија говори полифоним гласом из кога је аутор нестao, а завршетак драме је отворен, оставља читаоцу/посматрачу да учита утопијске сценарије.<sup>47</sup> Треба нагласити да је ко-

<sup>45</sup> Вилијам Шекспир, *Хамлет*, 1978, стр. 63–64, 77–80, 150–151.

<sup>46</sup> Н. Mueller, *The Hamletmachine*. (D. Redmond, transl. 2001). Pristupljeno 30. 07. 2014. na <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF> (Original na nemačkom objavljen 1979).

<sup>47</sup> Fischer-Lichte, *Op.Cit.*, стр. 347.

мад настао 1979. године, пре најновијих апокалиптичних догађаја широм земаљске кугле.

Ако се вратимо на наш почетни савремени пример, на Рејбову драму, видећемо да се она у суштини не разликује толико од античких претходника по врсти драматизованог искуства и постигнутом ефекту, колико су се промениле околности у којима се драма пише и изводи у америчком и другим савременим друштвима. Драма, наиме, није више у жижи друштвених збивања, како је то образложио Дивинио,<sup>48</sup> тако да ствараоци и публика најчешће не припадају истој структури осећања.<sup>49</sup> Протагониста Рејбове драме не зове се случајно Дејвид, као и његов аутор, јер је искуство приказано у драми засновано на ауторовом личном искуству из рата у Вијетнаму. Рејб театрализује сужавање поља драмског кроз приказ једног конкретног искуства, придодујући му универзални значај. Постоји више индикација у тексту да Дејвидово слепило није толико физичке природе, нити резултат објективних околности, колико његов лични избор да не гледа баналну стварност живота своје безосећајне породице, после повратка из рата, већ да остане интимно загледан у оно што је оставио на ратишту. Једино са ратним друговима он може да подели искуство које је толико трауматично, да се тешко може речима исказати. То искуство подразумева и сећање на невинне жртве америчке ратне агресије са којима је почео да се идентификује, као и љубав према вијетнамској девојци, која се у његовој соби појављује као дух прошлости од које не може и не жели да се растави.

---

<sup>48</sup> Жан Дивинио, *Социологија позоришта (колективне сенке)*, (Б. и Ј. Јелић, прев.), Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1978, стр. 722. (Оригинал први пут објављен 1973).

<sup>49</sup> Рејмонд Вилијамс, *Драма од Ибзена до Брехта*, (М. Фрајнд, прев.), Београд: Нолит, 1979, Оригинал објављен 1952).

Као што Дејвидова породица из Рејбове драме не жели да учествује у његовој драми, тако ни добар део америчке публике не жели да види ову драму као своју драму, јер јој константно ратовање ван земље даје илузију да је се не тиче и не дотиче оно што драмски писац приказује. Док све поменуте драме представљају лиминална стања протагониста, разлика постоји у врсти лиминалног искуства које се драматизује, односно у строгом одвајању естетског и емпиријског. Лиминалност као естетско искуство (у драмској представи) за разлику од лиминалности као друштвеног, односно животног искуства, има за циљ само процес трансформације, каже Фишер-Лихте<sup>50</sup> или мимезиса путовања односно кретања, како смо то раније дефинисали.<sup>51</sup> Лиминална искуства или ритуали, чији је ток усмерен ка постизању неког циља, пак, припадају сфери неестетског.

Чињеницу да су многе савремене представе отвориле могућност трансформације појединачног гледаоца и његовог преношења у стање лиминалности Фишер-Лихте сматра будућношћу перформативног. У том смислу она види одступање од аристотеловског појма трагичког театра, феномена саосећања, страха и катарзе. Трансформативна снага савременог позоришта, према овој ауторки, треба да буде нешто друго. Та различитост огледа се управо у другачијој природи лиминалног искуства којег пружа а које одступа од ритуалне структуре класичне трагедије чије је кретање ка промени статуса/идентитета неповратно, док је трансформација која се догађа у савременом позоришту привременог карактера.<sup>52</sup> Од раних драмских примера у Енглеској и Америци преко масовних спектакла називаних

---

<sup>50</sup> Fischer-Lichte, 2004: 174, 199.

<sup>51</sup> Настић 2010.

<sup>52</sup> Fischer-Lichte 2005, стр. 252.



ритуалним позориштем касних шездесетих и раних седамдесетих година двадесетог века, често је долазило до фузије позоришта и ритуала. Пошто су се од 1970-тих у позоришту и перформансу развили нови уметнички поступци, засновани на телесном присуству и саучествовању глумаца и гледалаца, није више било потребе за фузијом позоришта и ритуала како би се позоришту вратио његов трансформативни потенцијал.<sup>53</sup> Позоришно заједништво које се у новом театру формира, више не захтева елеменат жртве, мада се жртвовање често симболично па и стварно изводи на сцени. У постиндустријском друштву заједништво није засновано на идеологији, поготово не на жртвовању и привременог је карактера, тврди ова немачка ауторка. Гледајући на позориште двадесетог века (доба екстрема), утопијска визија позоришног заједништва остварена, на пример, у Рајнхартовом позоришту, и данас остаје као „амбивалентна блистава звезда у свету таме која и даље шири светлост и наду, али „делимично и подржава опасне стратегије.“<sup>54</sup> Нови концепт позоришног заједништва у модерним, посебно пост-индустријским друштвима, многима изгледа као једино могуће решење. Да ли ће допринети стабилизовању наших друштава, остаје да се види – речи су којима Фишер-Лихте завршава своју књигу *Theatre, Sacrifice, Ritual.*, која, као што се из изложеног види, показује подозрење и страх од опсежнијег позоришног заједништва које је у неким тренуцима историје могло да има револуционарни значај.

Једна врста новог позоришта настала је под окриљем англофоне драме отприлике у исто време када је Фишер-Лихте почела да пише своју књигу. Оно се на један начин

---

<sup>53</sup> *Исѿо*, стр. 255.

<sup>54</sup> *Исѿо*, стр. 258.

надовезује на традицију савремених класика који су успешно драматизовали индивидуална лиминална искуства – Харолда Пинтера, Едварда Олбија, Сема Шепарда и других, а на други начин је иновативна и иконоборачка. Ради се о такозваном новом брутализму, позоришту екстрема, или драматургији „песницом у лице.” У књизи коју је објавио 2000. године Алекс Сирз је увео термин који је код нас више аутоматски него промишљено преведен као „песницом у лице”. Термин се задржао у употреби при означавању драмског израза генерације млађих писаца деведесетих година прошлог века која је продрмала позорнице Британије, а убрзо се проширила на друге европске земље и преко океана. Та драма данашњих дана, фокусирана је на експлозије насиља и неправде широм света, са прилично јасним лоцирањем жаришта тог зла у свом окружењу, али и поруком да у извесној мери сви можемо постати, или већ јесмо, саучесници у злу.

Термин *in-yer-face*, преузет из спорта и новинарства, у позоришту означава емоционални еквивалент снажног физичког потреса, који нас као посматраче увлачи у драму и мења нашу перцепцију. У почетку дочекан с љутитим негодовањем као „брутализам”, „екстремизам”, „провокација” и слично, и сврстан у сензационалистичке појаве, са оптужбом да се насиље и псовке приказују ради тренутног ефекта, овај драмски израз у суштини је лиричан и почива на моћним сценским сликама, симболима и метафорама, који га повезују са почецима античког позоришта, и са каснијим узлетима драмске уметности, од Ешила и Софокла, Сенеке, преко Шекспира, Вебстера, Форда. Уочена је и сродност са артоовском идејом „суровог позоришта”, које има за циљ да протресе успавану подсвест, и попут куге доведе до прочишћења и ангажовања свеже енергије. Ова по-

етика је свој еквивалент добила и на филму, а неки драмски текстови, попут *Trainspottinga* Ирвина Велша, реализовани су и на позорници и на филмском екрану.<sup>55</sup>

У уводу за своју поменуту књигу, Сирз наводи да му је намера била, како у поднаслову и каже, да напише „личну полемичку историју” британског позоришта деведесетих, чији значај пореди са појавом Гневних младих људи 1956. године. Централни део приче о овом раздобљу је драма Саре Кејн *Разнесени (Blasted)*, први пут изведена у позоришту Royal Court 1995. Управо ово дело, као и оно које је отворило четворонедељну сезону нове драме у позоришту *Pleasanc* у северном Лондону, 4. новембра 1998. – *Snatch*, двадесетједногодишњег Питера Роуза (Peter Rose), представљају парадигму новог израза којег илуструје и кратки филм који је режирала Сара Кејн, *Кожа (Skin)*. Приказ сцена екстремне бруталности – убиства, сакаћења, инцеста, силовања, псовања, канибализма – у својој основи садржи поруку да сваки починилац може постати жртва, извртањем улога у драми. Гледалац се зато више него са појединачним ликовима и њиховим надреалним судбинама, поистовећује са положајем хуманитета у свету суровости. Аутори ове врсте драме прибегавају извесној „шок тактици”, јер осећају да је оно што имају да саопште изузетно важно и хитно, а то је истовремено и нешто што њих лично тишти.<sup>56</sup>

Драма *Snatch (Грабеж)*, почиње сценом у којој се два студента, Пол и Сајмон, размећу силовањем девојке коју су претходне ноћи довели у стан. Пред зору, згрчена фигура девојке Бет, почиње полако да се покреће у позадини позорнице, устаје, дрхти, сва у модрицама и ранама, и

---

<sup>55</sup> Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London: Faber and Faber, 2000.

*Исџо*, xi-xiii

<sup>56</sup> *Исџо*.

обраћа се силедијама речима: „Могло је бити горе. Могла сам ја да будем на вашем месту.”<sup>57</sup> Уз бљесак црвеног светла Бет и Пол замењују места (тела), па Бет постаје силедија пред којом Пол у женском телу узмиче. Она га везује, запуши му уста, одсеца пенис, крв шикља, а Бет поново замењује свој положај са Полом, ослепљује Сајмона и одлази уз узвик: „Преживећу ја ово – преживећу.” Сличне ситуације имамо у драми *Разнесени* и у филму *Кожа (Скин)* који кроз другачији медијум (филмске уметности) представља исту централну слику као и драма, али са већим убрзањем (својственим овом медијуму). Стога, ако не лакше и снажније, онда бар брже, допире до свести и емоција учесника у драмском чину.<sup>58</sup> Драмска конвенција *йесницом у лице*, погодна је и за репрезентовање наших домаћих искустава ових ратних и поратних година. Она доноси много више од документаристичког манира који упорно копира бруталну и често неподношљиву стварност, заборављајући на снагу метафоре, тако да нас нагони да инстинктивно затварамо очи у покушају одбране властитог психичког интегритета.

Чини се да се овом узору драме „право у лице”, у неким аспектима приближила представа Филипа Гајића *Велики брајџ*, изведена претходних сезона у КПГТ, описана од стране аутора као „ријалити трагикомедија, смешна, блудна, тужна прича.”<sup>59</sup> У њој скоро сви учествујемо, али оштрица сатире је првенствено усмерена на креаторе (културне) политике. На удару су популарне ТВ емисије у којима је садржан образац владајућег система (без)вредности, док је њихов рејтинг гледања једина „сигурна валута стварне

---

<sup>57</sup> *Исџо*, стр. 3.

<sup>58</sup> *Исџо*, стр. 3–10.

<sup>59</sup> Филип Гајић, *Велики брајџ*, Београд: КПГТ, (YouTube), Приступљено 30. 07. 2014 на <http://www.youtube.com/watch?v7sMS0Eu7xw0>. 2010.

економије у овом нестварном свету.” Субјекат таквих прича је роб у робовласничком систему, а суштина драмског преокрета је у спознаји да и робовласник није ништа друго до роб тог истог система (без)вредности, којег покушава да контролише. Кроз смех, сузе и (према мишљењу аутору овог текста) често сувишне псовке и прозивања стварних личности српске јавне сцене, метафора повраћања као илустрација продуженог мучног стања, добро изражава исход драме свеопштег понижења, а уживљавање се постиже не толико са појединачним актерима драме, колико са самом угроженом људскошћу.

\*\*\*

Из теза у књигама Фишер-Лихте и разговора с њом и већином других водећих теоретичара драме на западу, произилази да они верују како живе у најбољем од свих светова који додуше није идеалан, али који би могао даље да се стабилизује, између осталог и деловањем позоришта кроз мењање свести појединаца који иду у позориште. Наравно, постоје и друга виђења у другим земљама света, пре свега такозваног трећег света и глобалног југа, почевши од пројекта *йозоришииа йоййлачених* Аугуста Боала у Јужној Америци. У Србији, КППГТ данас делује скоро полуанонимно, захваљујући прећуткивању доминантног позоришно-критичарског сталежа који се нерадо одриче својих привилегија стечених кроз тесну повезаност са владајућом политиком. То показује у којој мери позориште зависи од подршке друштвене заједнице, која би са своје стране требало да има развијену свест о томе колико јој позориште значи или колику важност оно треба да има.

## САТИРИЧКА ДРАМСКА ФОРМА И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ САТИРИЧКОГ ПРОТАГОНИСТЕ ОД АНТИКЕ ДО ДАНАС<sup>60</sup>

Присуство гротеске и апсурда у сатири елеменат је континуитета овог драмског жанра, од Аристофана и антике до Јонеска и других савремених драматичара. У врсти сатири која је усмерена на критику индивидуалних и друштвених појава које се сматрају погубним по друштво у целини, аутор се често појављује као протагониста, скривен иза маске свога лика, чија субверзивност понекад поприма сатирске димензије. Аристофанова драма *Облакиње* и Јонескова *Амагеј или како ња се решиши*, представљају две студије случаја којима се у овом тексту илуструје развојна линија сатири у театру.

### Сатира, сатиричар, сатир

Ралф Розен је један од аутора који дефинише сатиричког песника као антагонисту у односу на лик који је обележен као мета његове критичке поруге, било да се изражава директно у првом лицу или кроз свог сатиричког протагонисту, и у том смислу, могло би се рећи, он поприма многе сатирске карактеристике.<sup>61</sup> Природа сатири као

---

<sup>60</sup> Првобитно објављено као: „Сатирична драмска форма и трансформације сатиричког протагонисте од антике до данас Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–26. 10. 2013), Књига II „Сатир, Сатира, сатирично”, Крагујевац 2014, стр. 175–184. 82-225.09; 821.14'02-2.09

Aristophanes; 821.133.1-2.09 Ionesco

<sup>61</sup> Ralph Rosen, *Making Mockery*, Classical Culture and Society Series, Oxford: Oxford U.P., 2007, str. 19.

књижевне врсте у складу је са пореклом овог термина из латинске речи *саишура* која је првобитно означавала зделу пуну разноврсног воћа, а затим песму различитог садржаја, односно сатира по правилу садржи различите жанрове и стилове.<sup>62</sup> До XVII века, сматрало се да је реч сатира изведена из речи сатир, односно из грчке сатирске игре. Такво веровање није било сасвим произвољно пошто је сатира подједнако субверзивне природе као и сатир, јер садржи елементе који су супротни уљудности и такозваном цивилизованом понашању. Сатира као милитантна иронијска форма, каже Нортроп Фрај, захтева бар имплицитне моралне стандарде у свом субверзивном односу према искуству, и бар извесну дозу апсурда и гротеске као елеменат духовитости и хумора усмереног на објекат сатиричког напада.<sup>63</sup> Нису сви, међутим, подједнако благонаклони према субверзивном потенцијалу сатире, многи је сматрају конзервативном формом која призива враћање на *status quo*. У структурном погледу позиционирана је између трагедије и комедије, због чега је Фрај назива зимском причом (*the mythos of winter*).<sup>64</sup> Сатир, биће за које се дуго веровало да је дало име трећој атичкој форми драме, кроз историју драме био је транспонован у разне комичке ликове. Најпопуларнији његов вид је *еирон*, онај који много зна али се претвара да ништа не зна, по узору на *демонској* Сократа, који по правилу у комедији, посебно у форми сократовског дијалога, тријумфује над брбљивим и самоувереним *алазоном*. Књижевни лик сатирског духа, који се често везује за жанр сатире, више карикатура него карактер, заслужан је за кон-

---

<sup>62</sup> Вујаклија, 1980, 826

<sup>63</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, London: Penguin Book, 1957, стр. 223–239.

<sup>64</sup> *Идиг*.

традикторне карактеристике и статус овог лика кроз историју књижевности, сходно својим историјским коренима у митолошким бићима, пратиоцима и ученицима Силена, „на земљи рођеног сатира”, који је био и Дионисов учитељ и верни пратилац.<sup>65</sup> Према легенди, када је Дионис почео да лута по свету пратио га је Силен с дивљом војском Сатира и Мајнада, „које су”, како бележи Гревс „биле наоружане неком врстом бичева од бршљанових стабљика са шишаркама на врху..., те затим мачевима и змијама, а пратила их је застрашујућа рика бикова.”<sup>66</sup> Сатирско оружје, у метафоричном смислу, задржало је своју природу у књижевним репрезентацијама у којима су лингвистичке змије и шибе замениле оне праве.

Још један од разлога због кога се дуго погрешно сматрало да је сатира добила име по грчкој речи *σαῖρις*, која је означавала ово митолошко биће, вероватно су биле грубе шале, и понекад скаредни вокабулар и поступци који су сатирима приписивани, а који су саставни део сатире као књижевне форме или поступка. Међутим, како је на почетку овог текста речено, када погледамо преглед истакнутих сатиричких дела кроз историју, примећујемо да је главни сатир у ствари сатиричар – аутор дела, као што је то случај са Аристофаном и Јонеском. „Сатиричар”, каже Зденко Лешић, „бира предмет свога напада, а чин тог избора увијек је морални чин”. Његова сатиричка провокација изазвана је, како је писао А. Поп, „одвратношћу које Добро осјећа према Злу.”<sup>67</sup> Поступак деградације предмета који

---

<sup>65</sup> Роберт Гревз, *Грчки митови*, Београд: Нолит, Приштина: Јединство, 1987, стр. 118.

<sup>66</sup> *Ибид.* стр. 94.

<sup>67</sup> Зденко Лешић, *Сатира*, у *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит, 1985, *сир.* 696.



се описује у сатири, усмерен је на разобличавање његове унутрашње деформисаности, чиме се изражавају „горка сазнања о животу, о деформацијама у друштвеним, политичким и моралним испољавањима човекове природе”, и указује на ништавност, глупост, безумље, лаж, порок и таштину, а у духу првог сатира, Силен, који је по предању био пун разног знања и пун горчине уз то, или баш због тога. У неким легендама, рецимо онима о аутору приче о идеалној земљи Атлантиди, Силен се поистовећује са Солоном, државником, законодавцем и песником, а посебно је занимљив фрагмент у којем Солон прекореве Теспија што у свом комаду о Дионису изговара велики број лажи. Теспијеву одбрану да то ништа не мари јер је комад ионако само шала, Солон је, наводно, дочекао љутитим речима: „Само ти потпируј такве неистине у нашим позориштима, па ће се оне већ увући и у наше уговоре и повеље.”<sup>68</sup> Било да су ове приче историјски тачне или не, чињеница је да се сатира веома често изражавала кроз приказ разних утопија (или дистопија), као и да се заснивала на „озбиљном” хумору, а да претерани смех и шегачење нису у духу сатира.

Сатира која садржи подругљив тон, изражава критику друштва или људских мана, по правилу отелотворених у конкретним ликовима, каткад и у личностима познатих и славних, а са циљем да извргавањем руглу допринесе отклањању аномалија које аутор сматра погубним по сам опстанак друштва. Временом се одомаћила у комичкој драмској форми, док данас није жанровски ограничена, већ се пре свега односи на структурални принцип књижевног дела, односно пишчев однос према приказаној стварности.<sup>69</sup> Отуда њена перманентна релевантност и савре-

<sup>68</sup> Гревз, *Ой.Ций*. стр. 248.

<sup>69</sup> *Речник књижевних ѿермина*, стр. 694–6

ност. У савременој драмској уметности Јонескови комади су означени као сатирични, али постоје виђења и Бекетове драме *Чекајући Гогоа* као сатире, и у том погледу се открива њена сродност са Аристофановим *Пийицама*).<sup>70</sup> Елеменат гротеске и апсурда у сатири она је нит која обезбеђује континуитет жанра од антике до Јонеска и даље.

У Јонесковој драми *Амедеј или како ја се решиши*, у стану једног драмског писца расту печурке, као материјализација устајалог стања духа брачног пара који петнаест година није напустио свој стан јер се, осим печурака у дневној соби, у спаваћој соби свих тих година налази леш мушкарца чије очи светле у мраку, тело испушта чудну музику и почиње незадрживо да расте и да пробија зидове себе, уз опасност да пробије и спољашње зидове и испадне на улицу, чиме би ова страшна породична тајна избила у јавност, а што Амедеј и његова Медлин панично покушавају да спрече. Драмски писац, протагониста ове драме, тих последњих петнаест кобних година није био у стању да напише ништа више од две реплике, а заробљен је у браку са џангризавом женом која га издржава радом на телефонској централи, од куће. Очигледно је да је Јонесков комад сатира на брачни живот, као и на конвенционални појам драмског писца као просветитеља (који је овде сатирски лик и комичка персона самог аутора), од којег се очекује да пружи рационалне и корисне мудрости за живот, па се може извести аналогија са драмом из класике, једном од првих сатира западне традиције, Аристофановим *Облакињама*. И у овом другом комаду аутор се окупио на просветитеље, и то баш на славног Сократа, којег је сврстао у софисте, оне који уче бескорисним апстрактним знањима, обртима речи који

---

<sup>70</sup> Erich Segal, Aristophanes and Beckett, *Orchestra*, (A. Bierl et al. eds.), Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1994, str. 235–238.

више служе циљу да се истина прикрије него да се разоткрије. Сатирски лик је као и код Јонеска, подељен између протагонисте Стрепсијада и његовог аутора, а Сократ се, за разлику од његових других репрезентација, где је приказан као *еирон* и сатир, овде појављује у облику хвалисавог *алазона*.

Између ова два случаја, на два краја историје, налази се галерија сатиричних типова у сва три главна књижевна жанра, али пре свега у комедији. Док се оцем сатирире сматра сатирични песник из 7. века Архилох, пуни замах и име добила је у Риму где јој је зачетник био Луцилије који је умро око 103. године пре нове ере.<sup>71</sup> Од тада па до данас сатиричне приказе пружили су нам, између осталих, Хорације (*Сајтире*, око 35–33 п.н.е) и Јувенал (*Сајтире*, 1. и 2. век н.е.), Петроније (*Сајтирикон* 50 год.н.е.), Рабле (*Гарјанџуа и Панџаџруел*, 1534), Бен Џонсон, Драјден, Поуп, Молијер (*Тарџиф*, 1667), Свифт, Волтер (*Кандид*, 1759), Гогољ, Шо, Твен – све до Бекета, Јонеска и осталих савременика.

Хорације је својих осамнаест сатира садржаних у две књиге написао у стиху, али многе од њих су дијалогског облика, уз то и отворено аутобиографске, јер Хорације признаје да је његов циљ лични обрачун, не толико увек са конкретним личностима, колико са типовима и појавама, а његов основни метод је хумор, јер се истина најлакше изражава и прихвата кроз смех. У својој студији о Јувеналу и сатиричком жанру, Фредерик Џонс (Frederick Jones 2007) показује како је римска сатира постепено евалуирала од песничке и прозне ка драмској форми којој, по својој природи, највише припада, и то још код Хорација, а пре свега код Јувенала и Петронија чији *Сајтирикон* је првенствено један облик раног романа. Претпоставља се да је у овом чу-

<sup>71</sup> Лешић, стр. 694.

веном делу, лик наратора Енколпија персона аутора Петронија, а да је у протагонисти Трималхиону аутор делимично и дискретно представио неке елементе Нероновог лика, првенствено у чувеној сцени гозбе. Карактеризација у сачуваним фрагментима *Сатирикона* изграђена је на изванредним дијалозима из којих се лик протагонисте помаља као бахат, хвалисав и распусан, али истовремено крајње реалистичан и оригиналан. Како је Трималхион ослобођени роб, односно скоројевић по виђењу аристократских становника Рима, Петроније, који је био арбитар моде и доброг укуса (по чему је и носио надимак), употребио је овај лик као оруђе за напад на лош укус, више него као повод за моралну индигнацију.

То скретање од сатире као личне поруге ка менипејској, социјалној критици уочава и Џонс,<sup>72</sup> а Бахтин повлачи паралелу између Петронијевог *Сатирикона* и Раблеове сатири у *Гарјанџију* и *Панџаџуелу*. Ово круцијално ренесансно дело, иако по форми монументални роман, многострано је значајно за ову тему, на првом месту зато што је једна од централних сцена у роману суштински театрална. Наиме, чувени вербални двобој између Панургија и енглеског научника, постао је опште место и кључни цитат савремене пантомиме и плесног позоришта. Оно што је Силен био Дионису, то је на изванредан начин Панургије Пантагруелу, а уочава се нешто и од Петронијевог Трималхиона. Бахтин у Раблеовом делу види почетак модерне карневалске, перформативне културе. Овај аутор описује како се из средњовековне витешке романсе, постепено развија сатиричка уметничка форма увођењем ликова клоуна, луде и ниткова, као маски аутора самог, и како се на тај начин постојећа

---

<sup>72</sup> Frederick Jones, *Juvenile and the Satiric Genre*, London: Duckworth Classical Literature and Society, 2007, стр. 694.

друштвена структура подвргава критици, указујући при том на везу ових карактерних типова са театром. Богдан Суходолски Раблеа такође сагледава као рушиоца средњовековне културне матрице, и зачетника савремене, хуманистичке културе кроз конструисање „света окренутог наопако”, заједно са Шекспиром и Сервантесом.<sup>73</sup> Суходолски Панургија описује као „народног пробисвета... који говори све могуће језике, бегунац (је) из турског ропства, пун духа који се изругује људској глупости.”<sup>74</sup> У великој мимичној сцени, „достојној данашње интерпретације Марсела Марсоа”, у лакрдијашком такмичењу са препотентним енглеским научником он деконструира дотадашњи систем буржоаског друштва у настајању. Изабел Лоне<sup>75</sup> види ову сцену као прекретницу за театролошка разматрања о односу према телу, јер „(и)скоришћавајући могућности које му нуди геста, он (Панургије, прим. аутора) уништавајући озбиљност учене културе тијела, уздрмава и њезине моралне и семиолошке темеље.”

Од осталих вредних Аристофанових потомака а претходника Јонеска и његових савременика, овде ћемо још споменути Шекспира, и његове трагичко-комичке, сатиричке ликове попут Шајлока и Фалстафа, и низ професионалних луда којима је у Шекспировим драмама у њиховој „лудости” дозвољено да кажу оно што би паметни људи требало увек да говоре, али то не чине, и Молијера и низ његових комичких и сатиричких драма и ликова који представљају значајну карику у развоју драмске сатиричке форме. „Молијер је био први”, каже Мидхат Шамић, „који је унио мање

---

<sup>73</sup> Суходолски 1972: 406–421.

<sup>74</sup> *Истио, сѝр.* 411.

<sup>75</sup> Isabelle. Launay, Плес између гесте и покрета, *Кретињања 9/10*, часопис за плесну уметност, Загреб: Хрватски центар ИТИ, 59–65, 2010, стр. 9.

или више, оштру сатиру у своје комаде: још његови савременици су у њему видјели не само ненадмашног већ и првог сликара свих тих средина и порока...<sup>76</sup> Као Аристофан пре њега, и Јонеско после њега, Молијер је унео многе новине у комичку драмску форму, засноване на познавању савременог друштва и човека, богатство карактерних типова и равнотежу између комичких и трагичких елемената.

### Аристофанове *Облакиње*

Аристофан је познатији по комадима *Жабе*, *Птице*, *Осе*, *Лизистраја*, али *Облакиње* су карактеристичније по томе што илуструју домет утицаја које је сатиричар могао да има на друштвене догађаје и судбину појединца, у овом случају Сократа, као и релативну конзервативност класичног сатиричара. Према сведочењу Платона, наиме, представа Сократа у овој драми, иако не сасвим историјски тачна, у многоме је допринела пресуди која је касније донета против њега због „кварења омладине” и „непоштовања локалних богова.”<sup>77</sup>

Аристофанов Стрепсијад је старац који је суочен са проблемом отплате дугова кредиторима од којих је позајмљивао његов неодговорни, расипни син Фидипид зарад своје страсти према коњима. Стрепсијад је човек са села који се оженио имућнијом девојком из града, у чему лежи половина његових проблема. Брак се, међутим, даље не појављује као тема у овој драми, за разлику многих других комедија и сатира, укључујући Аристофанове, у који-

---

<sup>76</sup> З. Б. П. Молијер, *Тартиф*, предговор Молијер и његова комедија *Tartuff*, Митхад Шамић, Сарајево: Веселин Маслеша, 1986, стр. 13.

<sup>77</sup> Платон, *Одбрана Сократова*; Sommerstein, 1973: 107–109; Сегал 2001: 45.

ма је био незаобилазна тема. Видевши да сина не може да натера да устане из кревета а још мање да га наведе да почне да ради у правцу решавања проблема, Стрепсијад крене да помоћ пронађе у суседној згради коју назива Мислионицом – школом коју воде славни Сократ и софисти. Кроз проучавање Исправних и Погрешних Аргументата у тој установи он намерава да научи како да на вербалном нивоу победи своје кредиторе и избегне плаћање дугова. Сократ му се указује одозго, док силази у једној кошари, комичкој верзији *dues ex machina*, а једна од првих ствари коју му предочава је сумња у званичног бога Зевса, чије место су, наводно, заузели ветар и облаци. За разлику од старца у другим комедијама, који се на крају појављују подмлађени, Стрепсијад, „највећи звекан којег сам видео”, како каже Сократ, нема мозак за софистичке зачкољице, те напушта школу, а замењује га његов син који се показује као одличан ђак Погрешних Аргументата, који подучавају новотаријама, насупрот учењу исправних аргумената о потреби за повратком старим вредностима у свим областима живота (укључујући сексуалну праксу и систем знања), и одбацивању револуционарних новина.

Као резултат стеченог знања Фидипид се убрзо супротставља оцу не устежући се да га повремено измлати, јер ако је отац тукао њега док је био мали зато што су батине добре за децу, онда је оправдано да син бије оца који је подетињио, па је логично да су батине добре за њега. Свађа између оца и сина избија око тога ко је већи песник: Есхил, принц врелине и варварске бомбастичности, како га назива Фидипид, или Еурипид, којег фаворизује син, а кога Стрепсијад види као песника инцеста и осталих перверзија, а завршава се тако што Стрепсијад запали Мислионицу и димом истера софисте на челу са Сократом,

који уз то добије ударац ногом у стражњицу, и заједно са својим колегама бива отеран каменицама са сцене на којој остаје усамљени Хоровођа да констатује како њихов хорски посао данас није испао тако лош. Хоровођа је овде маска самог Аристофана, јер се аутор у овој драми појављује као имплицирани протагониста, с циљем да изнесе своју поругу према софистима и Сократу, а узгред поткачи и Еурипида који је био честа мета и Аристофана и осталих савремених сатиричара. Још очигледније је песниково присуство у *Вићезовима* где се обрачунао са атинским државником Клеоном, озлоглашеним у доба Пелопонеских ратова. Претпоставка је да је Аристофан био иритиран Сократовим скептицизмом, који је тврдио да ништа не зна али истовремено имплицирао да поседује највеће знање које му дозвољава да доказује како су други људи будале. У том смислу његове ставове могли су да злоупотребе софисти. С друге стране, Платон, Сократов ученик, био је веома благодан према свом учитељу и његовом методу доласка до истине, што је и показао у *Гозби*.

Михаил Бахтин, у својим опсежним студијама о развоју романа и Раблеу, наводи Аристофана као најдубљи утицај на даљи развој сатире, посебно Раблеове, као и на комичке традиције код Шекспира и других аутора. Бахтин сматра да Аристофан није извршио утицај на непосредну комичку традицију која је настала после њега, али да је значајан његов утицај на развој ренесансне сатире, посебно на Раблеов стил, јер се Аристофан као и Рабле ослања на прастаре, преткласне корене комедије у којој појаве губе свој лични и свакодневни карактер, „њихове димензије се фантастично увеличавају”, и ствара се „хероика комичног или, тачније, *комични мии*” којег на првом месту карактерише неодвоји-



восг смеха и плача, живота и смрти (Бахтин 306), а то је, може се рећи, и одлика савремене трагичне фарсе коју, између осталих, пише и Јонеско.

Друга битна карактеристика Аристофанових сатира, укључујући и *Облакиње*, њихова је неодвојивост од савременог друштвеног контекста, на који су усмерене бројне отворене и прикривене алузије, на шта указује преводилац Аристофанових драма на енглески језик, и приређивач савременог издања које садржи и *Облакиње*, Алан Х. Сомерстин (Sommerstein 1978). Овај аутор такође указује на чињеницу да се *Облакиње* по неким карактеристикама које су овде поменуте као сатиричке, издвајају од осталих Аристофанових дела, као и од онога што се зна о личности аутора а што је имплицирано у његовим драмама као и његовим уметничким репрезентацијама, пре свега у Платоновој *Гозди* и у *Одбрани Сократовој*. Аристофан је био велики заговорник љубави, противник рата, демократију није нарочито обожавао али није ни олигархију, међутим тога нема у *Облакињама*. Док му у *Гозди* Платон даје улогу приповедача мита о подељености људског бића и његовом стремљењу да кроз љубав поново постане целовито, не спомињу се *Облакиње* нити његов напад на Сократа, у чијој реакцији на присуство и говор Аристофана нема трагова непријатељства. Сомерстин сматра да је у овом делу Платон верно представио однос између двојице славних људи какав је био 416. Године, када се одиграва банкет код Агатона описан у *Гозди*, и када још није могла да се претпостави Сократова трагична смрт која ће уследити 399. године, и за коју ће Платон у *Одбрани Сократовој*, између осталих, оптужити и Аристофана.<sup>78</sup>

Ерих Сегал такође издваја *Облакиње* као посебне у од-

---

<sup>78</sup> Sommerstein, стр. 11–12.

носу на остатак Аристофановог опуса, и то не само зато што је то било омиљено дело овог аутора, већ зато што је представљало новину и заокрет од чисто комичког, опсценог и бурлескног, ка озбиљнијем сатиричком модусу, због чега је ова драма заузела последње место на градском такмичењу, и касније није извођена. Осим тога, за разлику од других Аристофанових драма, у овој нема уобичајених мотива ероса и присуства женских ликова, и са овим мотивима повезане теме подмлађивања старца, који на крају добија нову снагу и младу жену. Протагониста *Облакиња Стрепсијад*, не пролази кроз такво поновно рођење већ је на крају потиснут од стране свог непромишљеног сина. Баш из ових разлога, Сегал сматра да је наведена драма, ма колико у једном смислу била неуспех, такође представљала и тријумф аутора тиме што је унео новине у конвенционалну форму.<sup>79</sup>

Дакле, сви цитирани аутори потврђују овде изнето мишљење да *Облакиње* заузимају посебно месту међу Аристофановим драмама по неким новинама које ће извршити утицај на каснију сатиричку драму.

### **Јонеско: *Амегеј или Како ња се решиши***

У извесном смислу, Јонескова драма *Амегеј или Како ња се решиши*, заузима посебно место у опусу овог аутора, слично позицији *Облакиња* у односу на Аристофанове друге драме. Јонеско је тему сличну овој у *Амегеју* покренуо и у другим драмама попут *Белаве њевачице* и *Лекције*, чија суштина је ближа трагичком од драме *Како ња се решиши*, која је ближа форми сатире и трансцендира трагичко. Драма има три чина у традиционалном стилу, и у једном

<sup>79</sup> Сегал 2001, стр. 67, 70–713, 77.

аспекту пародира детективску причу о мистерији почињеног убиства, али само да би се поиграла са очекивања публике, и да би се постигао ефекат ироније. Убијени мушкарац у спаваћој соби испуњава скоро читав живот брачног пара који је запао у рутину. Он има чудну фасцинацију за Амедеја и Мадлену, са својим „дивним зеленим очима”, дугачком седом косом, и огромном белом брадом, и они би га најрадије задржали да није његовог изненадног раста и страха од комшија, тако да га на крају некако изгурају из стана на мали успавани трг, а Амедеј први пут после петнаест година излази из куће како би га одвукао до реке. Могло би се помислити да је мртвац мртви бог, да је био само надувана лутка, и да, на трагу Ничеа, та чињеница даје нову слободу уметнику да се ослободи свих догми.

У улици, и на оближњем тргу све спава као зачарано, само је будан бар *Толеранција* који посећују нови ослободиоци, амерички војници и њихове девојке, а чији власник је и власник куће у којој станује Амедеј. Како је Амедеј незграпном буком пробудио цео комшилук, он не успева да се отараси свог надуведеног терета, а налет ветра их подиже у висину и односи у даљину, док Амедеј изговара своје извињење Мадлени, присутнима и публици у смислу да то није његова воља, да је хтео да остане обема ногама на тлу, да није желео да побегне од одговорности, да је имао намеру да напише озбиљну драму у славу живота а против смрти (како је то желела Мадлена), да верује у прогрес, да је био решен да нападне нихилизам и најави нову форму хуманизма, још више просвећености и тако даље.<sup>80</sup>

Амедеј је, дакле, драмски писац који је решио да напише драму којом ће задовољити средњу класу отелотворену у његовој супрузи, али успева да напише само почетак од

<sup>80</sup> Ionesco, 1984.

две просте реченице. Јонеско се поиграва са улогом и позицијом савременог драмског писца, па и са сопственим положајем, о чему је водио јавне полемике са савременицима. Далеко од тога да заиста жали што га је изненадни ветар одлепио од реалне равни и захтева да пише соцреалистичке драме, Амадеј, који је до тада био трауматизован и испуњен тескобом, сада први пут доживљава осећај слободе, какав је морао осећати и његов аутор ослобођен формалних захтева традиционалне драме, посебно захтева да буде „веран животу” и у том смислу ангажован у циљу поправљања актуелне историјске ситуације у послератној Европи, против чега се посебно побунио у књижевним препиркама са енглеским критичарем Кенетом Тајнаном. Осим тога, Јонеско је у својим прозним забелешкама писао о томе колико је имао мука да започне своје прво дело као и његов јунак Амадеј: „Има већ доста дуго како сам себи говорим да ипак треба да почнем с писањем мог првог дела.”<sup>81</sup> Индикативно је да је прво Јонесково дело била једна сатира усмерена против познате јавне личности, великана француске књижевности Виктора Игоа, и звала се *Ићојаге (Hugoliades)*, а према речина самог Јонеска, била је провоцирана његовом нетрпељивошћу према реторици и елоквенцији које је видео у Игоовом монументалном делу. Поред тога, у једној својој раној бурлески, *Пасћиров камелеон или ћариска имћровизација*, написаној 1955, Јонеско узима себе за протагонисту, односно драмског писца кога напада трио научника, доктора наука из области театрологије и сродних дисциплина, које Јонеско, карикирајући, назива „костимологија, публикологија...”<sup>82</sup> „Научници”, Бартоломеус I, II, III, салећу Јонеска, писца, у властитој

<sup>81</sup> Јонеско, 1986а, стр. 57.

<sup>82</sup> Јонеско, *Пасћиров камелеон*, 1966, стр. 41.

кући, тврдњама да не зна ништа о позоришту и да треба од њих да учи о драматургији у „Веку Б”, очигледно алудирајући на Бертолта Брехта и његов позоришни метод, при томе показујући потпуно незнање о основним чињеницама драмске и позоришне историје (за њих, на пример, Адамов хронолошки претходи Аристотелу). Док они растурају по соби Јонесковов рукопис тек започете драме, и док се он презнојава и брани, упада „публика спремачица Марија са метлом, и растера научнике. Писац тако коначно добија прилику да каже своје мишљење о позоришту и оно се своди на следећу поставку: „За мене је позориште пројекција на сцени света виђеног изнутра: ја себи узимам за право да ту позоришну материју црпем у мојим сновиђењима, тескобама, нејасним жељама и мојим унутрашњим противречностима.”<sup>83</sup> Када је, међутим, завршио своју тираду, Јонеско, заједно са Бартоломеусима и Маријом схвата да је сада и аутор проговорио као доктор и академик, тему Марија огрће одору једног од доктора. „Извините, ја то више нећу радити, јер ово је изузетак...” узвикује Јонесков Јонеско, а Марија додаје „А не правило!”<sup>84</sup> На овај начин Јонеско је своју сатиричку оштрицу окренуо против себе, и показао свој лик несташног сатира, а истовремено је изложио своје виђење позоришта једном за увек, јер није био вољан да га безброј пута понавља.

Татјана Шотра Катунарић Јонескове драме сагледава унутар појма карневализованог позоришта које види као типичан жанр нашег времена.<sup>85</sup> За ту сврху ослонила се на Бахтинову формулацију ове врсте уметности, коју је дао у већ поменутом разматрању Раблеа, и која се своди на

---

<sup>83</sup> *Исшо*, 52.

<sup>84</sup> *Исшо*.

<sup>85</sup> Шотра Катунарић, 1986, стр. 13.

„представљање света наопачке на демаскирање лицемерја и лажи поступком претеривања, чиме се показује да испод привидног реда грађанског друштва влада потпуни хаос. У том контексту она цитира и драму *Амагеј*.<sup>86</sup>

### Сатиричар и друштво

Однос сатиричара и друштва кроз векове, био је проблематичан, како показује Р. Ц. – Елит.<sup>87</sup> Парадоксално, већу слободу сатиричар има у ауторитарнијим друштвима него у демократским, где за своју уметничку слободу може да сноси финансијске санкције. Како се позиција сатиричара мењала, показују и случајеви Аристофана и Јонеска, а један од елемената по коме та промена може да се оцени је и чињеница да су, и како су, обојица мењали завршетке својих драма, поред суштинске чињенице избора предмета своје сатире.

Аристофан је био амбициозни учесник у такмичењу градске Дионизије и морао је водити рачуна о укусу своје публике и својих судија, на шта се директно осврће у својој драми *Облакиње*, најизразитије на крају првог чина. Не изненађује, стога, што је за главни предмет своје сатире изабрао славног Сократа, јер је било сасвим уобичајено да Сократ, Еурипид и други филозофи и ствараоци, буду мета сатиричких напада без икаквих последица по ауторе сатира. Сократ је, пак, животом платио своје учење, и нема разлога да се не верује Платону да је томе допринео и Аристофан. Сатиричар Аристофан је, међутим, био грдно разочаран када је освојио последње место на такмичењу, и због тога је одлучио да измени крај, међутим није сачуван првобитни завршетак драме.

<sup>86</sup> *Исџо*, 18–23.

<sup>87</sup> R. C. Elliott, 1965, стр. 327–342.

За разлику од Аристофана и других класичних аутора, Јонеско никада није желео да игра улогу друштвеног пророка, нити да унесе чак и трачак дидактике у своје драме, што се види и из промењене сатиричке форме која се у овде поменутој драми понешто удаљава од трагичне фарсе коју имамо у неколико других његових драма. Један од разлога је свакако био и промењен друштвени контекст, после катастрофалних последица које су по европско друштво имали неки сувише гласни пророци и назови реформатори. Други разлог је маргинализован статус ангажованог писца у савремено доба.

Међутим, Јонеско није сматрао да се он и његови „апсурдистички” савременици разликују од својих ангажованих колега. У чувеном интервјуу часопису *Paris Review*, Јонеско је појаснио да се у погледу односа према кључним чињеницама живота, као што је рецимо смрт (ма колико парадоксално звучало), он и њему сродни савремени драмски уметници попут Бекета и Адамова, суштински не разликују од Сартра и Камија. Ова двојица су кроз књижевни опус објашњавали своје идеје, док су их Јонеско и његови истомишљеници показивали као живо сведочанство на сцени. Другим речима, уместо описа смрти и филозофирања о смрти, код Јонеска на позорници имамо прави леш.

Многе друге данашње драмске писце, међутим, сви постојећи разлози нису спречили да се посвете политичкој сатири, тако да се многе савремене драме које се баве проблемима појединаца у друштвеном контексту називају „социјалним сатирама као што је то случај са популарним америчким драматичарем Семом Шепардом. У сваком случају, сатира остаје контроверзна књижевна форма која није усмерена на уклањање корена проблема, већ само на кориговање одступања од традиционалних облика понашања, унутар система којег сатиричар сматра у целини прихватљивим.

## САРАЈЕВСКИ АТЕНТАТ: ДРАМА, МИТ, ИСТОРИЈА<sup>88</sup>

### Како слобода пева

При разматрању драматизација Сарајевског атентата и почетка Првог светског рата, као и литературе о наведеним догађајима и протагонистима уопште, много више него у другим сличним случајевима, намеће се питање које је својевремено поставио Бранко Миљковић: да ли слобода уме да пева онако страствено како су сужњи о њој певали (и сањали).<sup>89</sup> Не само због значаја и далекосежности ових историјских догађаја, него и због посебности њихових главних актера – побуњеника који су по свим доступним чињеницама, документима и сведочењима, били искрено и без кајања посвећени револуционарној борби за национално и социјално ослобођење, и били спремни да за своје поступке плате смрћу, без пребацивања одговорности на друге. Они су сâми истовремено певали, мислили и деловали као део једног прогресивног покрета, Младе Босне, чији су неки припадници, који су преживели трагичне догађаје, касније донели светску славу својој генерацији, попут Иве Андрића. Певали су слободу као индивидуално остварење кроз љубав о којој пишу са великом страшћу „под окриљем нова, пламена живота” (Радуловић 1907 (2014));<sup>90</sup> „душе што

---

<sup>88</sup> Првобитно објављено као: „Сарајевски атентат: драма, мит, историја, Наука и слобода, Филолошке науке, Зборник радова са научног скупа (Пале 6–8. јуни 2014), Посебна издања – Научни скупови, књига 9, том ½, Пале, 2015, стр. 1055–1073. DOI 10.7251/ЗРНДСФФП091521055Н.

<sup>89</sup> Б. Миљковић, *Изабране њесме*, Београд: СКЗ, 2005.

<sup>90</sup> Сви наводи из књижевног стваралаштва чланова Младе Босне односе се на публикацију *Сйомен Принципиу: Избор из њоезије младобосанаца*, при-



чезне за љубављу звезда и цвећа” (Митриновић 1911); изражавајући чежњу да воле и буду вољени – „...да сам вољен, вољен и да волим...” (Видаковић 1912); и љубав према свима без злобе и зависти – „[з]а свакога имам једну ријеч милу, [п]лачућ и трпећ ја свакога волим“, (Варагић 1912).

Подједнако страствено певали су и сањали и о класном и националном ослобођењу, благосиљајући тај велики дан када ће милиони срца бити једно и „када ће правда и међу нас сићи да будемо опет слободни и своји (Варагић 1912), загледани у будућност која је за њих „светлост блага и утешна” (Видаковић 1913), утопија која греје и прочишћава својом „племенитом милостивом ватром” (Гађиновић 1916). „Под срамом који нас обавија и дави писао је Гађиновић, „у првим рушењима ми ћемо букнути старом ватром и наша ће срца закуцати великим ослободилачким ритмом” (Гађиновић 1912). Инспирација им је био косовски мит о превласти моралних начела над потребом за физичким преживљавањем, и „Царева војска [која] на Косово иде” на Видовдан 1389. године (Видаковић 1914), на који их је сурово и цинично подсетила провокација хабзбуршког Надвојводе, који је баш Видовдан 2014. године изабрао за своје шепурење по окупираном Сарајеву у окупираној Босни. Познавали су социјалистичке идеје и сматрали да „[с]оцијализам и национална идеја нису ...никакве противности” (Илић 1914). Зато нису били равнодушни према мукама обесправљених, којима су многи од њих и сами припадали. „Ах, кога од нас има” писао је Видаковић, „те се може похвалити да му ниједан од дедова није висио о конопцу на црквеним вратима, да се ниједном није смејала лубања с

---

редили Драган Хамовић и Владимир Димитријевић, Печат, Београд, 2014. У заградама су наведени оригинални датуми публикација појединих песама и прозних одломака.

коца на царским бедемима, све ради лудог, немирног срца, све ради благородне жеље за сунцем” (1912). Њихов главни јунак, Богдан Жерајић, за кога је Гађиновић написао да је био „дубоко моралан, несаломљив и личан” (Гађиновић 1912), инспирисао их је идејом коју је Гаврило Принцип урезао на затворској лименци у облику стиха: „ Ко хоће да живи нек мре/Ко хоће да мре нек живи” (Принцип 1914). Са друге стране, били су и сами опевани од стране својих колега песника, савременика и припадника каснијих генерација, почевши од Иве Андрића који их је назвао „побуњеним анђелима” (Андрић 1945), и Црњанског који је написао „Принцип нас је тако повезао боље него што смо били повезани дотле, црквом, традицијама, крвљу” (Црњански 1959). У својој монументалној књизи *Сарајево 1914*, Владимир Дедијер је сарајевске атентаторе видео као део непрекинуте слободарске и бунтовничке традиције од Косовског боја до револуционарне борбе за време Другог светског рата, и формирања социјалистичког друштва после рата, а Принципа означио као тираноубицу сврставши га уз Милоша Обилића (Дедијер 1966). У години обележавања стогодишњице Сарајевског атентата драгоцен и поуздан резиме историографских и пропагандистичких осврта на овај догађај, бар са становишта нас изван историографске науке, пружио је студија Мирјане Зорић.<sup>91</sup>

### Драма обећане земље

За разлику од српске поезије, прозе и историографије, драмска уметност није у великој мери била заокупљена Гаврилом Принципом и његовим друговима, мада има изузе-

---

<sup>91</sup> М. Зорић, „Први светски рат и ревизионизам (у фокусу историографије и пропаганде)”, *Војно дело*, лето 2014, стр. 320–372.

така. Како се приближавала стогодишњица ових догађаја, на српском говорном подручју почеле су да се објављују нове књиге, укључујући две нове драме о овим кључним историјским темама, од посебног значаја за наше окружење, да се прештампавају неке старе публикације, као и да се обнављају позоришне драме на ову тему. Тако су на српским сценама обновљене неке раније представе попут *Свети Георгије удива аждаха* Душана Ковачевића, и *Српска њрилогија* Стевана Јаковљевића, а појавиле су се и две нове драме две српске ауторке, *Змајеубице – јуначки кадаре*, Милене Марковић, и *Принциј – Мали ми је овај њроб*, Биљане Србљановић. Две драме приступају лику Гаврила Принципа са наизглед потпуно супротних позиција: за Марковићку он је изданак глобалне митско-херојске традиције, посебно српске, потомак ничеанског бунтовника „змајоубице весника новог доба; за Србљановићку Принцип је, у ретроспективи, беспотребна жртва туђих мегаломанских замисли чији херојски чин су злоупотребили идеолози најновијих балканских ратова. Ма колико да су различите позиције две ауторке, њихове драме имају и неке сличности које првенствено произилазе из извесног иронијског отклона према теми и протагонистима, поред тога што се уочавају извесне структуралне аналогности.

Из сасвим другачијег угла ове догађаје и људе посматра представа *Димитрије Митриновић, јуриш суџрашњице, хаџиоџрафија*, по мотивима још необјављеног дела Драгана Бисенића *Храбри сџари свети – Америчке елиџе, Србија и Јуџославија*, премијерно изведена у режији Филипа Гајића у позоришту КПГТ у Старој шећерани у Београду, у септембру 2014. Као што се може наслутити из наслова, аутори се фокусирају на Митриновића као изузетно сложену личност, ерудиту и визионара, идејног вођу младобосанаца и

промотера идеје југословенства, за коју се жустро борио на Западу, где је касније умро и где је сахрањен (1953. у Лондону). Љубиша Ристић, управник КПГТ, и раније се бавио темом Сарајевског атентата у представи *Тајна црне руке* из 1983. године, у којој су Апис и његова тајна организација приказани као покретачка снага иза атентата, позитивна, револуционарна, напредна.

Пре свега се, међутим, треба осврнути на драму Боривоја Јевтића *Обећана земља*, први пут изведена 1936. године у Сарајеву, коју је аутор назвао „драмским триптихом састављеним од пролога и једанаест слика.<sup>92</sup> Аутор у прологу даје опис сцене састављене од четири моћна бела блока, као четири истесане громаде, које треба да одају утисак живог камена. На тај начин он поставља сцену за драму коју је замислио као антички једноставну, и истовремено антички монументалну трагедију. Његова драма има више реторике него динамике, доста патоса и повремено патетике. Јевтић, који је био вршњак Гаврила Принципа и сам следбеник идеја Младе Босне, у поговору каже за своју драму да је у погледу догађаја и ликова заснована на истраживању аутентичне документације. Није му била намера да икога брани или напада, већ да успостави историјску истину. Јевтић сагледава Принципа и остале заверенике у херојском контексту, вођене моралним начелом потребе за уклањањем тиранина и стварањем услова за ослобођење окупираних словенских народа. Принцип на крају драме израња као трагички јунак, јер су га суочили са наводном пропашћу Србије, тако што су му ускратили новине из којих је могао да види да се, у ствари, приближава њена победа и слом омражене му Аустро-угарске монархије. Такав исход драме постепено је

---

<sup>92</sup> Б. Јевтић, *Обећана земља*, драмски триптихон, у *Изабрана дјела II*, Сарајево: Библиотека Културно наслеђе БиХ, 1982 (1937).

припремљен у претходна два чина. У прологу драме Јевтић уводи једно предавање одржано у неком европском граду после рата, које држи европска Госпођица, научница која износи своје чињенице о атентаторима „хајдучког” и „разбојничког” типа, који су омели пацификаторске и цивилизаторске планове империје засноване на „универзалној духовности”, подржани од стране „мегаломанских амбиција мале Србије.”<sup>93</sup> Господин у фраку као модератор предавања

*Један је од оних великоварошких аранжера који су врло осетљиви кад нису довољно њлаћени: било од владе онога народа који је једно јавно мњење сџавио на ојџуженичку клуџу, било од оних чијој се џолиџици сџремају да служе. У једну реч: Господин у фраку је човек без каракџера.*<sup>94</sup>

Публику, каже Јевтић, чини шаблонски тип великоварошке публике „која се осећа позвана да дели моралне лекције малим народима само стога што је велика.”<sup>95</sup> Из те публике издваја се Мали човек са Балкана који седи у првом реду, и предавачицу често прекида, јер не допушта да се „крвава историја [његове] отаџбине може и сме да тумачи једном беспримерно овешталом фразеологијом.”<sup>96</sup> Данашњи читалац може с правом да се пита шта се то значајно променило од ондашњих до данашњих времена у односу између колонијалног газде и његових „поданика као и колаборатора-посредника, и назови научника и уметника, који настоје да колонијалну политику оправдају и естетизују. Мали човек разбија консензус својим упорним и

---

<sup>93</sup> *Исџо*, стр. 278.

<sup>94</sup> *Исџо*, 274.

<sup>95</sup> *Исџо*, 273.

<sup>96</sup> *Исџо*, 276.

бескомпромисним упадицама, стављајући присутнима на знање да их сматра остацима „оне досадне гомиле богатог бадавацијског света који, по речима Христовим, у туђем оку види трун, док у своме не види ни брвна.”<sup>97</sup> Он их подсећа да је за аустромађарског окупатора Босна била колонија и тржиште, и док су се наводно дивили њеним пољопривредним производима које су добијали без царине а сав приход од тога ишао у касу колонизатора, на откупним пољопривредним станицама стајао је натпис „Сељацима улаз забрањен.”<sup>98</sup> Толико о „универзалној духовности и цивилизаторским намерама. У првом чину се преплићу сцене из Сарајева, Београда и Беча, кроз које аутор показује како је развој догађаја неизбежно водио трагичном расплету. У Босанском сабору народни трибун и уметник, Петар Кочић, узалуд се залаже за праведну аграрну реформу у царевини која није ништа боља од своје претходнице Турске, јер кметови и даље киње сељаке. У Београду, Сарајевски студенти, Принцип и Гађиновић, почињу да кују заверу подстакнути не само опредељењем за Лазарово царство небеско, односно за етички избор, него и идејом о Србији као Пијемонту по узора на Гарибалдија и његову револуцију којом је ујединио Италију. „Ја сам спреман саопштава Принцип у завршници овог чина.”<sup>99</sup> „Дело други чин драматизује сам чин атентата познат из историје, несрећне околности Чубриновићевог неуспелог атентата и самоубиства, као и Принциповог случајног убиства Фердинанда и Софије који су кренули непланираном маршрутом, Принципово хватање и хистерично извикивање вести из аустријских новина на немачком. Трећи чин „Искупљење” говори о суђењу и смрти Гавриловој, о пожртвованом покушају одбране атента-

<sup>97</sup> *Истио*, 279.

<sup>98</sup> *Истио*, стр. 280.

<sup>99</sup> *Истио*, стр. 317.

тора честитог др Цистлера, који прво апелује против смртне казне из људских разлога, а затим побија оптужницу за велеиздају са образложењем да владавина Аустроугарске над Босном, коју је анексирала уз благослов Берлинског конгреса 1878. Године, није легитимна. Овде треба истаћи како аутор заокружује непоколебљив лик Гаврила Принципа, који остаје миран и прибран, контрастирајући га са Чабриновићем кога је процес физички и морално дотукао. Иако не изражава кајање, Чабриновић почиње да јеца и кроз сузе моли присутне да на њега и његове другове не гледају као на злочинце, јер су волели своју земљу и били спремни да умру за своје идеале.<sup>100</sup> Овај чин и драма, завршавају се сценом са Принципом у тамници где се једном годишње, на Видовдан, он премешта у самицу, обешен о зид, да медитира о свом поступку. Уз њега је кључар, Чех, који га теши да издржи још мало, покушавајући да му каже како се рат ближи крају, али не успева да пренесе своју поруку, па Гаврило умире ридајући због Србије. Као што се види, аутор је изабрао реалистичку форму драме у коју је унео елементе историјске драме, политичке драме и трагедије, избегавајући да експериментише са формом и да ревидира историјске чињенице, којих је великим делом био сведок.

### **Ангажовано позориште у служби дневне политике**

На почетку свог комада *Мали ми је овај њроџ*, Биљана Србљановић прво констатује да је он заснован на историјским догађајима, архиву, записима са суђења и бројној историјској грађи, а касније наводи да је ипак „предмет чисте фикције и у њему не треба тражити више од тога.”<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> *Истио*, стр. 364.

<sup>101</sup> Б. Србљановић, *Мали ми је овај њроџ*, Београд: Самиздат Б92.

Формално је подељен на петнаест сцена (односно четрнаест плус међучин), структурно на три дела, пре историјског догађаја који је у средишту пажње – атентата у Сарајеву 1914. године и суђења атентаторима (првих једанаест сцена), и после њега (12-14 сцена), са једним „међучином” између њих. Карактеризација истих ликова у два структурна дела драме се понешто разликује. Атентатори Гаврило и Недељко су у првом делу приказани као одбојни и изгубљени младићи, Недељко више него Гаврило, а у доброј мери је тако приказана и Љубица, петнаестогодишња сестра Данила Илића, која код Србљановићке гине приликом атентата, док је мајка Илићева представљена као безосећајна лихварка. Недељко иритира гледаоца својим неуравнотеженим понашањем, непријатан је и неувиђаван према свом другу Гаврилу, за којег неколико пута користи реч „шкарт.”<sup>102</sup> У деветој сцени сви су „надувани” па се неконтролисано смеју, и у таквом „алтернативном” стању свести доносе одлуку да убију престолонаследника, из чисте дечје обести, јер су још недозреле пубертетлије, каквим их је претходно приказала. На почетку ове сцене ауторка даје цитат Зорана Ђинђића (из новембра 1990): ‘Ретке су земље, попут наше, у којима је „уставна радња” напета као криминалистички роман, препун разноврсних завера, злочина и намерно замршених трагова.”<sup>103</sup> Сцена која следи, претпостављамо, илуструје како је супротно оваквом стању свести „наше земље све јасно и једноставно у погледу Сарајевског атентата који је резултат играња револуције недорасле деце, која несмотрено усмрћује хабзбурговца.

---

<sup>102</sup> *Исџо*, стр. 49.

<sup>103</sup> *Исџо*, стр. 103.



Десета сцена Србљановићкине драме, у којој се одиграва атентат, доноси преокрет у усмерењу драме. Она носи мото на енглеском из „Ратне декларације” америчке тајне, милитантне организације *Weather Underground*, формиране шездесетих година прошлог века у знак протеста против рата у Вијетнаму, с циљем да атаком на класну структуру као узрок ратне политике САД, „доведе рат кући како би америчко становништво на својој кожи осетило консеквенце тог империјалистичког рата.<sup>104</sup> У преводу: „Чувајте авионе. Чувајте колеце. Чувајте банке. Чувајте децу. Чувајте своја врата.<sup>105</sup> Овај цитат логично се намеће као коментар природе ангажовања сарајевских атентатора: док су с једне стране недорасла деца, део традиције „наше земље” која је склона „неуставним акцијама што је реткост у свету (што није непобитна истина), с друге су, како показује њихово држање на суђењу, које показује да су свесни идеја за које се боре – југословенства и класне борбе у име својих сиромашних сународника и других словенских народа који су живели у хабзбуршком ропству. У овој десетој сцени, драматичне околности атентата испричане су кроз монологе Гаврила, Недељка и Љубице. За разлику од уводних сцена, почевши од десете, атентатори су приказани као прави јунаци који на суду (сцена једанаеста) и у затвору не одају своје јатаке, иако су подвргнути тешким мукама и понижењима. Не види се ни индикација еволуције кроз коју су атентатори у међувремену прошли. Гаврило изјављује да је по националности Југословен, да није злочинац и не осећа се кривим јер је уклонио оног који је чинио зло:

---

<sup>104</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Weather\\_Underground/](http://en.wikipedia.org/wiki/Weather_Underground/) 20. 05. 2014.

<sup>105</sup> *Исџо*, стр. 115. Мој превод.

*Ја сам националиста, Југословен. Моја тежња је уједи-  
нити све Југословене у било којој државној форми ослободи-  
ти их од Аустрије. То сам мислио извести терором...*

*То значи убијати, уклонити оне који сметају уједињењу  
и који чине зло. На ово дело ипакла ме је осветио за све муке  
које мој народ прати.*<sup>106</sup>

Данило се у овој сцени обраћа мајци у имагинарном писму, распитује се за њене пословне трансакције, обавештава да никога није одао, извињава се због Љубице, саопштава једину молбу целату: да буде брз, да га не муче, што овај слушава. Мото ове сцене је цитат из *Јеванђеља по Јовану*, VI/39, „Заиста, заиста вам кажем, ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре” (119) – који остаје недовршен. Пошто се сцена завршава речју „мрак” који пада после Даниловог вешања, импликација је да је зрно (живота) које је пало на земљу у овом случају умрло, и да није угледало светлост дана.

Од Међучина своје драме Србљановићка почиње да плете своју идеолошку потку. Гаврило, Недељко и Данило, у ствари, нису главни јунаци ове драме. Главни јунак је Апис, чија рука из Србије у овој драми усмерава младе револуционаре и шаље им оружје којим пуцају на аустријског Надвојводу. Он је ружан, прљав и зао, конструисан тако да у сваком погледу изазове одвратност. Нарцисоидан је и убеђен у своју лепоту, иако нам ауторка у својим упутствима сугерише да је ружан као ђаво. Она провирује иза леђа свог јунака и добацује гадости о њему, маниром који има елементе агит-пропа и брехтовског ефекта потуђења. Мада он истиче своју мушкост, ауторка имплицира да је хомосексуалац који се никада није женио и који покушава да заведе Данила. Кукавица је, који је избегао да се бори у два рата,

<sup>106</sup> *Истио*, стр. 121.

али зато је у рат послао свог сестрића који је одмах погинуо. Осуђен је на стрељање због оптужбе да је ковао заверу против свог краља, а приликом егзекуције се понашао кувачички. Узвик „мали ми је овај гроб“ од којег потиче наслов ове драме, његов је узвик приликом стрељања, и указује на његову мегаломанију, као и на мегаломанију оних које репрезентује.<sup>107</sup> Сцени у којој се дешава ово стрељање дат је мото из обдукционог записника серијски број 210/2003 председника Владе Србије др Зорана Ђинђића, који у тексту није доведен ни у какву директну везу са описаним догађајима – на читаоцу је да изведе закључак. Стрељању Аписа присуствује Данило, који се као утвара појављује у затвору и Недељку и Гаврилу. Као увод у завршну, четрнаесту сцену, Србљановићка констатује „3.600.000 мртвих у ратовима за стварање Југославије са импликацијом да су то биле узалудне жртве“.

У последњој сцени Србљановићкине драме Данило се обраћа својим друговима, који трпе несносне муке, с дозом цинизма, пакости и ироније, и са извесним хомосексуалним наговештајима, који до тада нису били наглашени. Он их обавештава о судбини њихових мртвих тела и гробова, све до избијања „новог рата“ којег не именује, када „ово место, ова тамница овде, постаје логор у којем ће десетине хиљада Јевреја наћи смрт“ (затвор у Терезину).<sup>108</sup> А када „још један рат буде избио, твоје стопе и твоје кости, преко ноћи ће нестати заувек. Музеј, који су ти у Сарајеву посветили, две године ће телом својим бранити Бајро Гец. Твоје село, Грахово, биће заувек спаљено четири месеца пред Дејтонски споразум.“<sup>109</sup> Овај последњи податак враћа нас у

---

<sup>107</sup> *Исџо*, стр. 145.

<sup>108</sup> *Исџо*, 154

<sup>109</sup> *Исџо*, 154.

историјску раван, и постаје јасно да ауторка није мислила озбиљно када нам је препоручила да се драма посматра као чиста фикција. Она има идеолошку подлогу у служби дневне политике, а то умањује њену уметничку вредност. Идеолошка порука садржана је у чињеници да се драма завршава чувеним цитатом који је Гаврило Принцип урезао на зид своје ћелије: „А гробови наши Европи ће зборит/Југословен мора добити слободу.” Дакле гробова нема, апсурдан је и захтев за слободом. Оно што није јасно речено у драми, ауторка је осетила потребу да допуни у коментару који је штампан на корицама књиге: исти метак и исти наратив убили су Франца Фердинанда и Зорана Ђинђића, а они и даље лутају Србијом. Њиме диригују ружни, прљави и зли завереници попут Аписа, које следи војска састављена од војника које у трећој сцени Недељко, док са Гаврилом седи на Зеленом венцу и посматра их, описује као „...они масни с брадама, они с камама, што су сад стигли с ратишта, с оним својим страшним лицима што смрде на зло и на крв” (Србљановић 2013:55). Они злоупотребљавају авангардни ентузијазам наивних револуционара који постају њихове жртве. Овде и данас, каже ауторка, заборавља се да су младобосанци идеолошки и филозофски били на правом путу, „као противници шовинизма, као убеђени Југословени и атеисте, као антиклерикални, еманципаторски, левичарско-анархистички покрет:”

*То се овде брише и заборавља, овде се данас, сјоо јоги-на после айенџајиа јлорификује сам чин насиља и јонавља нарајив о Принципиу као великосрјском јунаку. Великосрди су њеја насамарили. Они су искористијили њејову јлемени-јосџи и њејове аванјардне јолијичке идеје да јодмејну ку-кавичје јаје великосрјсџива. Тај нарајив и џај мейак луџа*

*Србијом и дан-данас, њему иријода убиство Ђинђића и то је оно што сам покушала да кажем.*<sup>110</sup>

Има истине у овој тврдњи, али у драми која претендује да буде ангажована (драма идеја или политичка драма у разним варијантама), очекује се да се супротстављене идеје, које ступају у дијалог, дискретно изложе кроз протагонисте, тако што им се даје подједнак простор да се искажу. Овде је идеја, која је у ствари невешто прикривена идеологија, па и дневна политика, наметнута одозго, коментарима аутора, који се нити органски стапају са остатком текста, нити су као фрагменти довољно издиференцирани и упечатљиви, и немају јачи емоционални па ни интелектуални ефекат. Ауторка искривљује историјске чињенице приликом конструкције ликова, посебно Данила Илића и Аписа, а накнадно у коментарима изједначава Фердинанда и Ђинђића као жртве истог насилничког наратива који влада Србијом, а да при томе не даје неку јасну алтернативу за поступање против колонизатора, и оних који им подилазе, и са њима на разне начине сарађују у смислу културолошког или неког другог деловања или политичке акције. Оно што стоји је изневереност идеје југословенства од стране многих националистичких поклоника Гаврила Принципа, што истиче и Златко Паковић у својој критици (Паковић 2013), а да се при томе не узима у обзир да за то није крива само српска страна историје и историографије. Србљановићка и њени верни критичари, себе проглашавају за глас јавног мњења који је, мимо свих судова и „демократских” институција у чијем стварању су сами учествовали, означило неке савремене јавне личности, на првом месту Војислава Коштуницу, чије речи Апис наводно изговара у драми,

<sup>110</sup> *Истио*, на корицама књиге.

као творце идеолошког контекста за атентат на премијера Ђинђића (Паковић), имплицирајући како постоји консензус о томе да је ово највећа савремена трагедија српског народа и грађана Србије. При томе се прећуткује како су наведени Ђинђић и Коштуница заједнички Хашком суду, са лисицама на рукама, испоручили претходног председника Србије пошто су му заједно са Србљановићкиним „јавним мњењем” донели пресуду много пре него што су утврђене чињенице, као и трагику многих других савремених сужања у страним тамницама, чијим истицањем се ни најмање не умањују злочини и страдања невиних цивилних и других жртава. Укратко, и драма и апологетика која је прати део су истог симплификаторског дискурса.

### Тираноубице у кабареу

Милена Марковић својој драми *Змајеубице* даје ироничан поднаслов „јуначки кабаре”, и она наизглед има сличну структуру као драма Србљановићке. Подељена је на седамнаест слика, али приступ је више брехтовски, користи сонгове који делују као хор, глумци играју по неколико улога које су груписане према сталешким, идејним и родбинским припадностима. Нема Аписа, који је код Србљановићке главни лик. Змајоубице су Гаврило Принцип, који је прво бедни ученик, ситан, мршав и никакав а онда се претвара у Жерајића; Недељко Чабриновић који почиње као весели ученик, па постаје асистент, па кафеџија, па је млади радник; Данило Илић, који се касније претвори у првог жандара, па у фотографа, па у муту; Трифко Грабеж касније постаје други жандар, па педер, па стари радник. Оквир прве сцене је учионица у којој учитељ предаје историју у садашњем тренутку, а атентат у Сарајеву је једна од тема које

се уче. Драма је на првом месту фокусирана на расветљавање мотива који су до атентата довели, и пружање историјско-митског контекста.<sup>111</sup>

За разлику од драме Биљане Србљановић, где је главни јунак Апис, у драми Милене Марковић Богдан Жерајић је јуначки узор Гаврила Принципа, и он у свом уводном сонгу нариче на антички начин због обесправљености које трпи заједно са народом: „Ја сам бедни згажени кмет весело европско робље/Бедно јесте наше стање све што било је велико/Право, свето истинито, ничег више овде нема а та жалопјка завршава се чувеним стиховима:

*Ко хоће да живи, нек мре,  
Ко хоће да мре, нек живи.*<sup>112</sup>

Његова је прва глава која пада, њу изучава Европски научник, а шутирају је жандари. Наслов и поднаслов указују да је контекст драме херојска традиција, не само српских и југословенских, већ свих народа са природном тежњом за уклањањем тиранина, са пореклом у миту у којем јунак убија змаја који тиранише становништво и отима младе девојке. Стога ауторка не коментарише историјски контекст, али је имплицирано да је он читаоцу и гледаоцу познат, а за карактеризацију ликова дато је мноштво података који омогућавају да се они сагледају из разних углова. За мото драме изабрала је цитат из *Јеванђеља по Маџеју* у коме се упућује критика и претња „књижевницима и фарисејима” који су као окречени гробови, споља леви, унутра пуни костију мртвачких, нечистоће. На моменте изгледа као да Марковићева води дијалог са Србљановићком, чији јавни

<sup>111</sup> М. Марковић, *Змајоубице, јуначки кабарџе*, Београд, Лом, 2014.

<sup>112</sup> *Исјо*, стр. 14.

лик је можда делимично уграђен у Домаћу госпођицу. То је најочигледније у шеснаестој слици која је *Danse macabre*, игра смрти, у којој се заточеници осуђени на смрт суочавају са чињеницом смрти сваки на свој начин. Дама смрт није пројектована као непријатељ него као пријатељ, као девојка белих руку, меких усана, црне косе, бујних груди, љубавница и мајка, Сањана девојка. Она прво одводи Чубриловића који изговара стихове из *Јеванђеља њо Јовану*: „А Исус им одговори говорећи: Дошао је час да се прослави Син Човјечији. Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенице паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре, род многи доноси. Који воли живот свој изгубиће га, а ко мрзи живот свој на овоме свијету само чуваће га за живот вјечни, 12:20-25.”<sup>113</sup> Значење ових речи у контексту ове драме постаје јасније када нешто касније шаље поруку девојци Љубици:

*Љубице, име и срећо моја  
Када ово њисмо ѓримии бићу њшелом мрѡшав  
А душом ћу да вас ѓрлим  
Све срѡске соколе ѡи ѡозрави  
И реци им свима збоѡм  
Неће ѡе ме видети али ја живим  
Ви живиѡе  
И ми ћемо оживети.*<sup>114</sup>

Када се то повеже са Жерајићевим речима

*Ко хоће да живи, нек мре  
Ко хоће да мре нек живи*

---

<sup>113</sup> *Исѡо*, стр. 93.

<sup>114</sup> *Исѡо*.



И Гавриловим речима урезаним на зид ћелије (“А гробови наши Европи ће зборит/Југословен мора добити слободу”), кристалише се имплицитна идеја иза ове драме да жртва атентатора није била узалудна, сасвим супротно од поруке драме Биљане Србљановић, код које наведени цитат из *Јеванђеља* остаје недовршен. У свом монологу, у овој претпоследњој слици, Целат Аустријанац најпохвалније се изражава о атентаторима, иако су они мрзели и убили његовог цара. Учитељ нас обавештава како је скончао сваки од тројице затвореника: Чубриловић од туберкулозе 1914, Грабеж од туберкулозе 1916, Принцип од ране на руци која никако да зацели и туберкулозе 28. априла 2018 само неколико месеци пре пропасти Хабзбуршке монархије, коју овај трагички јунак није доживео да види.

Марковићка је успешније од Србљановићке остварила драматизацију опречних ставова о атентату и револуцији јер је између њих успоставила врсту дијалога, и осветлила социјални контекст у коме су протагонисти одрастали. То је добрим делом постигнуто кроз карактеризацију. Осим напред поменутих ликова који се трансформишу једни у друге, једна глумица игра мајку Гаврила Принципа, мајку Данила Илића, и Чабриновићеву мајку. Она је истовремено архетипска мајка, брижна и пожртвована, и намучена сељачка мајка која се, као и њени синови, суочава са опресијом поретка, и пружа им подршку. Марковићева уводи два супротстављена лика младих девојака (које се такође кроз драму преображавају у друге ликове), а то су Сањана девојка и Домаћа госпођица. Ова прва је замишљени идеал младих побуњеника који нису имали времена да остваре љубав, и њен став према животу је романтичарски чак и кад се претвара у курву, Даму смрт и Чабриновићеву сестру. Ова друга је прагматичарка која презире српске и дру-

ге револуционаре као „хајдучки менталитет „све болесник до болесника.”<sup>115</sup> Њој је доста „те назадне приче о прошлости „бедничког бусања у груди.” Она хоће да путује, „да учи праве ствари у правом свету не жели у школи да проучава „лење, полуписмене, умишљене, примитивне дегенерике” (исто). У првој сцени она ступа у дијалог са Бедним учеником (који ће постати Гаврило Принцип), који јој одговара да су за њега најгори они који воде рачуна о „лепом погледу” (исто), јер су то израбљивачи који привидно долазе као туристи, и које нервира што им локални хаос квари провод. Домаћа госпођица се претвара у Белу госпођу, вајара, и Чабриновићеву бабу. Она је сегмент спољашњег света који је у драми представљен као контекст приче о атентаторима кроз приказ Европе и њених изасланика у виду научника који долази да мери Жерајићеву, и друге погубљене главе, како би утврдио менталитет људи који су Европи велика тајна. Његова бела госпођа с презиром одбија да рађа децу у тој каљуги. С друге стране дат је идеолошки контекст који чине Гађиновић и Троцки који су се срели у Паризу, у Великом свету, у коме се Сањана девојка претвара у курву, асистент научника у кафеџију, други жандар у педера, а Европски научник у Гађиновића. „Никада није постојала већа потреба за јунаком него сада каже Гађиновић. Он нема романтичарских илузија за разлику од Троцког који му саветује да је решење у омладини сељачког порекла. Гађиновић је, тако, представљен као карика која спаја српски и европски етос. Лик Гаврила Принципа, револуционара и атентатора, првог змајеубице, почиње да се гради у петој слици са поднасловом „Мали Гавро из Гламоча” (30) што је приказано светлећим словима на бини. Учитељ држи предавање о социјалној позадини у којој Гаврило одрас-

<sup>115</sup> *Истио*, 11.

та, а то је распад породичних задруга под утицајем нових друштвених и економских услова, што доводи до осиромашења породице. Гаврилов отац, који је био вођа задруге, морао је да ради допунске послове, био је смешан, ругали су му се и нису га ценили. Такав однос пренео се и на Гаврила, ћутљивог момка који увек носи пуно књига и кога сматрају слабићем. Ауторка у сценама са сеоском децом показује како Гаврило израња не само као различит у односу на своју средину, већ и супериоран у окриљу своје добре мајке која му објашњава сиротињу у којој живе, јер од свега што производе део се даје Цару. Учитељ приповеда и о Данилу Илићу, и мученичком животу његове мајке, према којој је био посебно осетљив, и због које развија однос поштовања према свим женама. Ово је у потпуној супротности са сликом Данилове мајке, подле лихварке, у Србљановићкиној драми. Гаврило упознаје Данила и диви му се, одлази у Београд „да пољуби српску земљу а мајка Илићева му спрема питу да понесе (47). Недељко Чабриновић је представљен као младић који је много више волео живот него Гаврило Принцип, и чија је побуна била уперена против патријархалног ауторитета уопште, оличеног колико у сопственом оцу, лојалном аустријском поданику, толико и у хабзбуршком цару. Његова унутрашња личност открива се кроз писмо сестри реализовано кроз сонг:

*Брајта немој издајти,  
Не као наш оџац шћо је био шћијун  
Брајта немој издајти  
Ни мајку ни оца  
Осим кад је оџац издајник  
Онда оца немаш.*

...

Пљубао сам крв  
Соба ми је била хладна и влажна  
...  
Нисам њлакао ни кад ме је оџац њукао  
Сада сам висок као он  
Само сам њладан и њанак  
Он се најео на својима ња је висок и дедео  
Циџеле су ми издеране  
А блаџо се не суши  
Али ниџџа заџо нашао сам друџове  
Нашао сам брађу и оца у њима.<sup>116</sup>

У кафани у Београду Чабриновић, Принцип, Илић и Грабеж причају о томе како се тамо дише слободан ваздух, али кад чују да Цар долази у њихов град „да се шета и да му машу Чабриновић почиње да кује план о атентату. Сцена се завршава сонгом „Пуштај Царе” која у овој драми представља манифест сарајевских атентатора:

Пуџџај Царе нашу земљу ѡуџџај Царе низ воду  
И џџа буде нека буде сеџи Царе својој куђи  
...  
Имаџ Царе своју куђу имаџ Царе своју кулу  
Имаџ Царе ѡуно злаџа имаџ Царе децу своју  
Пуџџај Царе не долази сеџи куђи не ѡрилази  
И ја хођу своју земљу и ја хођу своју кулу  
И ја хођу своју цркву и ја хођу своју војску  
И ја хођу своју реку своју реку и ѡланину  
Макар ниџџа друџо немо...<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> *Исџо*, 50–51.

<sup>117</sup> *Исџо*, 54.

Гаврило се „опрашта од живота односно од Сањане девојке, а слика се завршава сонгом „Момачка песма” коју певају сви Мушкарци који одлазе у рат, а упућена је девојкама:

*Шћо ниси цуро вайрена  
Младосћ је крайка и йрошла је већ  
Док си йи дирала са мною се ийрала  
Зуби йи йройали йруди ойале  
Шћо ниси цуро волела  
Плакаћеш кад будеш увела*<sup>118</sup>

Чабриновић се „опрашта са животом” тако што раскида са својим насилним оцем, обожаваоцем цара и његове заставе, уз благослов своје добре мајке и сестре, свестан да насупрот жељи своје мајке неће имати потомака, а да се можда никада неће ни вратити. Ова слика завршава се сонгом *Сањане девојке* као врстом опела атентаторима и погледа у будућност. Она се обраћа детету у колицима, и кроз песму му поручује да кад порасте мора да се ослободи осећаја кривице, гледа право и осећа се равноправним са моћним Царом без обзира што овај има све а оно ништа: „Само да си здрав и жив/не смеш бити ништа крив” (69). Четрнаеста слика описује сâм атентат, Чабриновић па онда Принцип прво се пењу под вешала као знак да су свесни шта их очекује, а затим сваки извршава своје дело – Чабриновић баца бомбу, а Гаврило пуца. Сцена се завршава монологом Гаврилове мајке, која приповеда како је родила Гаврила и како га данас очекује да дође, и како је скувала све што он воли, што додаје емотивном интензитету који се гради кроз цео ток драме, и доприноси трагичком осећању.

<sup>118</sup> *Исћо*, 62.

Слика са суђења приказује како заверенике наизменично бију до бесвести, умивају да се освесте и како их испитују. Осим основних података о себи који су историјски засновани, сваки оптужени износи своје личне мотиве за учешће у атентату; главни извршиоци никога не оптужују, и поричу припадност било којој организацији, само се сељак Митар жали да је био приморан, а Чубриловић се каје. Гаврило говори да су га сви сматрали slabим човеком, али да се он само претварао, чиме ауторка уводи мотив самопотврђивања као део мотивације. Чабриновић изјављује да је радикални анархиста, да сматра да је систем неправедан и да га треба уништити тероризмом. Чабриновић даље тврди да је свесно ишао да убије надвојводу као непријатеља Словена уопште, а нарочито Срба, и да не жали због свог дела. „Нисам злочинац каже Принцип, „јер сам уклонио оног који је чинио зло. Мислио сам добро.” ...”Жртава мора да буде. Мени је само жао сељака који страдају због нас. Мени је жао што народ трпи.” ...”Што је осиромашило, што га сматрају стоком...”Ја сам сељачки син и знам како је на селу”. ...”Истинско уједињење Југословена мени је било пред очима.” „Ја јесам анархиста каже даље Чабриновиће, „али ја нисам мрзео хабсбуршку кућу. Ја нисам мрзео неки народ, ја сам волео свој народ.” Трифко Грабеж се једини изјашњава као верник православац, али наглашава да је васпитан на извору, на Светом писму и да следи његова упутства из Христове беседе на Маслиновој гори из Јеванђеља по Матеју, која садржи основна етичка начела Христовог учења, између осталог и набрајање десет „блаженстава међу њима и нагласак на правди у изреци „Блажени су прогнани правде ради, јер је њихово Царство небеско што је значајно за дискретно формирање социјалног и политичког контек-

ста драме и повезивање социјалистичких идеја са изворним хришћанством.<sup>119</sup>

После пресуде и обавештење о погрому над Србима који је настао после атентата, и о анимозитету коју су чак и угледни Срби-трговци, интелектуалци, и свештеници развили према Принципу „због онога што је учинио наступају драмски прилично уверљиви хорови трговаца, радника, писара и господе, сељака и студената, од којих свако изриче другачију визију о атентату кроз говор господарима. Трговци их називају „мили наши господари радници „крвопијама писари и господа називају ово „срамотом сељаци извикују социјални бунт – „устај гецо/ устај роде/ па се брани од господе/чиновника зеленаша/трговаца мантијаша;” студентски хор на крају заокружује глас јавног мњења повиком да млад човек не сме да живи за себе већ за друге, да он нема мајку и нема оца, већ има само правду и истину, изнад себе доброг Бога „човечанство, васиону/и он треба живот дати/за слободу и будућност/млад човек је један мектак/млад човек је мртав јунак”.<sup>120</sup>

Принцип се код Марковићке појављује још једном у последњој слици у самици, прекривен гнојним ранама, халуцинира. У тим халуцинацијама Грабеж, Илић и Чабриновић прерушавају се у Хоџу, Фрањевца и Попа, који му поручују да за њега нема благослова јер је неверник, али Дама смрт му пружа утеху да је с оне стране живота „свето ништавило сан и сањање, што је у складу са уверењима Гаврила и других атентатора да смрт за њих не постоји.”<sup>121</sup>

<sup>119</sup> *Истио*, 74–85.

<sup>120</sup> *Истио*, 87–89.

<sup>121</sup> Идеја о одбацивању смрти као животне чињенице изражена је у напису једног младобосанца, Милоша Видаковића, под насловом „Живот” из 1914, као врсти програмског текста, а тај мотив појављује се и код других припадника ове групе, у *Сиомен Принципиу: Избор из њезије младобосанца и српске*

У Епилугу, светлећа слова означавају „војник Франтишек” и речи „Наше ће сени ходати по Бечу, лутати по двору плашећи господу а Франтишек приповеда како је обележио Принципов гроб и спасао га за историју, као и Принципов запис из хелије. Драма се завршава Сонгом змајоубице коју почиње Франтишек а завршавају СВИ и која поручује да „трава расте од људског зноја, цвет је порастао од многих суза, девојка плакала момка сахранила, момак је био змајеубица, кућа се прави од дрва, а дрво расте од крви.”<sup>122</sup>

Милена Марковић је доста успешно уклопила историјску причу у митски оквир и подвукла тему борбе за правду, иако није идеализовала и оправдала атентаторе. Она их на једном месту назива терористима (кроз речи њих самих), иако такав тероризам има више позитиван него негативан призив, као борба за ослобођење од колонијалне власти која доводи до могућности да се изгради сопствена кућа, и да се не буде роб, како кажу завршни стихови. У интервјуу за *Време* (2013а) Марковићева каже да Принцип није био терориста јер није отишао у Беч да изврши атентат, и да није убио човека већ Цара како и каже лик у њеној драми. У драми Марковићке, сцене – слике прелазе једна у другу прилично глатко. Свака је на почетку обележена светлећим натписом и музичким сонгом. Иако оваква врста представе добија пуни израз тек у извођењу, њен визуелно-звучни квалитет у доброј мери је очит и у текстуалном облику, посебно захваљујући сонговима који су различитог метра, ритма и стила у зависности од тога ко их изговара. Један од недостатака драме је што језик драме на вербалном нивоу није увек на висини теме, ни у дијалозима ни у сонговима,

---

*йоезије о Гаврилу Принципу*: 2014, Д. Хамовић, В. Димитријевић (приређивачи), Печат: Београд, стр. 15–16.

<sup>122</sup> *Исшо*, стр. 100–101.



односно долази до извесне недоследности и неконгруентности између теме драме и њеног језичког израза, који је повремено помало крут и незграпан. Други је извесно узмицање, релативизовање теме, изражено у избору форме кабареа, па макар он био и „јуначки.”

Марковићка је дала неколико интервјуа о својој још необјављеној и неизведеној драми у којима наглашава да је проучила историјску грађу и водила рачуна о томе да разлучи шта је истина а шта пропаганда, поготово код неких осетљивих сцена попут шутирања главе Богдана Жерајића, за које је утврдила да је било истина. Ауторка напомиње да је њен поглед на свет романтичарски и да је из тог угла приступила и причи о Младој Босни. У драми о младобосанцима-атентаторима присутна је идеја да од живота треба направити уметничко дело. Тако Чабриновић пре атентата одлази да се фотографише, и то је његова слика за историју (детаљ је садржан у драми). С друге стране ауторку је фасцинирала чувена фотографија Гаврила Принципа, и његов поглед који је потпуно спонтан, и стога дирљив, млад, потресан – страстан поглед загладан у смрт. На питање новинара „Шта ти браниш у својој драми?” Милена Марковић одговара: „Браним нешто што се назива слобода... Браним појам слободе, знајући врло добро њене замке. Прича о Младој Босни је прича о слободи, велика и чиста ствар. То је прича о мученицима који су страдали, који су били жртвовани. Грозно и тешко су сви умрли... Пред обележавања 100 година од Сарајевског атентата Марковићева је сматрала да је:

*Прича о Гаврилу Принципу и данас важна и биће увек важна зато што је то прича о малом и немоћном који сања да буде једнак и важан, и зато што он у својој борби ствара*

*мислећи како она можда јесте узалудна у њом времену, али да ће доћи време, можда, када ће њај мали њосијайи неко и нешћо. И зајшо шћо је њрича о Гаврилу Принципју слободарска њрича о идеалима слободе, брајшћива и једнакости.*<sup>123</sup>

## **Революционарна љубав и њени одједи**

Очито је да су две ауторке најновијих драма о Сарајевском атентату кренуле од сасвим различитих поетичких и идеолошких позиција, што одсликава поделу која по овом питању постоји и у народу из кога су потекли атентатори и две ауторке, али и у ширем глобалном контексту. Не треба занемарити чињеницу да су из Првог светског рата, чији је повод био Сарајевски атентат, не умањујући чињеницу да је био општа кланица у којој су највише страдали млади људи, проистекло стварање две независне словенске државе – Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Чехословачке, да је на првом месту довео до распада репресивних империја, Немачке, Аустроугарске, Руске и Отоманске, а да је у јединој преосталој Британској империји дошло до неких либералних промена као и у осталим европским државама.

То су признали многи значајни уметници и историчари кроз израз личне захвалности атентаторима на покушају да покрену стварање новог света. Познат је благонаклони приказ сарајевских атентатора Ребеке Вест, и поред тога што их ауторка назива терористима, у епохалној књизи *Црно јайње, сиви соко*, први пут штампаној 1942, у којој, како каже аутор предговора једном новијем издању, она описује своју љубавну аферу са једном земљом, сличну оној коју је Хемингвеј имао са Шпанијом, и своје страсно

---

<sup>123</sup> М. Марковић, 'Цинизам је последње уточиште недаровитих,' *Време*, 27. јун 2013.

идентификовање са Србима (xiii) тридесетих година прошлог века. (Иначе Ројл не пропушта да повеже атентаторе са злочинима у Босни деведесетих година прошлог века). Она је путовала по Босни, и између осталог срела се са Чабриновићевом сестром. То што су ови младићи урадили било је грозно, пише Вестова, у истој мери у којој је грозна била тиранија коју су уништили.” Ипак се не сме порећи да су могли да одрасту у добре људе, чак велике људе, да се Аустријска империја није обрушила на њих при свом паду. „Али монструозна крхкост империје подразумева овакве губитке закључује Вестова.<sup>124</sup>

Можда најзначајнији фикционални приказ духа Младе Босне и њених револуционара ван српског говорног подручја даје сјајни савремени британски аутор Џон Берџер, у свом роману *Г.* из 1972. године. Овај ингениозни и свестрани аутор, који се огледао у више уметничких жанрова, а на првом месту је познат по својој непоколебљивој моралној осуди савременог капитализма, неоимперијализма и колонијализма, приказао је покрет Млада Босна и Сарајевски атентат као врсту апотеозе свих европских слободарских кретања. То је остварио кроз свог протагонисту конструисаног као свеевропског младића Ђованија који репрезентује младост уопште, али и Дон Жуана, архетипског љубавника, овде љубитеља жена и љубавника свих незадовољних жена европских мужава – државника, трговаца, пословних људи (*Giovanni, giovinezza, Don Giovanni*). Скраћено *Г.* може да стоји и за Гарибалдија, Гаврила, Гађиновића, Младу Италију и Младу Босну (*La Giovine Italia, La Giovine Bosnia*). У завршници романа која се дешава у Трсту где је кратко боравио и

---

<sup>124</sup> R.West, *Black Lamb and Grey Falcon, A Journey through Yugoslavia*, (Trevor Royle, Intr.), Edinburgh: Canongate Classics 51, Мој превод.

Чабриновић, и где је направио своју чувену последњу фотографију, Берџер показује како се Г. постепено стапа са младим словенским револуционарима и гине као њихов члан. Берџер описује мисију младобосанаца као убиство страног тиранина или његовог представника како би се успоставио природни закон правде, и како би се покренуле масе народа на побуну и збацивање колонизатора. Берџер ово види као општу тенденцију ослободилачких покрета, па цитира Мацинија, оснивача Младе Италије 1831. године: „Нема светије дужности на овом свету од дужности завереника који је решио да освети човечанство и постане апостол природног закона.”<sup>125</sup> Пре извесног времена изашао је чланак, са чијим кратким приказом се завршава ово разматрање, који представља осврт на књигу Дејвида Џејмса Смита (David James Smith) објављену још 2008. године, за коју аутор Данијел Н. Вајт (Daniel N. White) каже да је најбоља књига на ову тему после Дејдијерове *Пуџи у Сарајево* из 1967 (сиц), и зачудо једна од ретких књига написаних на тему овог важног историјског догађаја. Књига се зове *Једно јуџиро у Сарајево: 28. јун 2014*, а чланак „Револуционарна љубав и њене страшне ране веома је наклоњен завереницима које аутор назива револуционарима, и пун је саосећања према њиховој тужној причи, као и према трагичном распаду државе чији наставак су помогли, који је уследио после 1990. године:

*Револуционарна љубав заразила је све ликове и завршила се на најјори начин ѿ њих, који су сви, на основу ѿриказа у овој књизи, били добри млади људи који су заслужили бољи животи неѿо шѿио су добили. Љубав се ѿнекад лоше завршава, а револуционарна љубав веома често, али ниѿде као овде*

<sup>125</sup> J. Berger, G., *A Novel*, New York: Vintage Books, 1991, str. 226.

*се љубав не завршава иако лоше. Ја им одавде скидам каиу за ириврженост, иаириоизам, храброст, и посвећеност, али ипак бих свим срцем волео да се за њих све није иако лоше завршило, као и за све нас.*<sup>126</sup>

Трагична судбина младих атентатора, како каже и аутор наведеног приказа, трагична је судбина свих оних којима је стало до правде и слободе на овом свету, и ту чињеницу не могу да побију реинтерпретације засноване на потоњим историјским догађајима у овим подручјима или другде, нити такве ревизије могу да измене чињеницу да су атентатори били честити, храбри и искрени млади људи.

---

<sup>126</sup> D. White, 'Revolutionary Love and its Terrible Hurts,' *Dandelion Salad*, 2013, [dandelion.wordpress.com/2013/02/02](http://dandelion.wordpress.com/2013/02/02)



# КПГТ

Казалиште, Позориште, Гледалишче, Театар





## КПГТ, ШЕКСПИР, ХАНДКЕ, И ОСТАЛИ<sup>127</sup>

Представа КПГТ-а *Велики њаг*,<sup>128</sup> и истоимени роман Петера Хандкеа по којем је представа рађена,<sup>129</sup> два су различита уметничка дела, и то не само због различитости медијума изражавања, већ и због различитих замисли два аутора о истој теми. Представа делује на сва чула гледалаца, својом експлозивном употребом боје, звука и покрета. Требало би је тумачити у светлу финала Хандкеовог романа који наговештава ничеанско *да* животу, и диониску екстазу, као и смирење које произилази из осећања испуњености. Тај смирај је у представи изражен кроз статичну сцену која имитира Манеову слику *Доручак на њрави*, пропраћену Дебисијевом музиком из *Појоднева једној фауна*. Радикална промена у односу на роман је у томе што је редитељ позоришне представе приповедачки глас доделио Жени, а не мушкарцу, Глумцу, који је протагониста романа *Велики њаг*.

Споменута диониска завршница романа, пажљиво је припремана од самог почетка. Протагониста је растрзан између танатоса и ероса, на путу предаје овом другом принципу, прецизније речено, помирења оба у себи. Одрастао без мајке, уз ауторитарног, грубог оца од кога је учио занат керамичара, постао је рационалан и прецизан, застрашен емоцијама. Због тога његов први брак пропада, жена бежи од њега чак до Аљаске, односно најдаље што може, „на крај света.” Тај мотив бекства на Аљаску појављује се и у дру-

<sup>127</sup> До сада необјављено.

<sup>128</sup> Љубиша Ристић, редитељ, *Велики њаг*, Казалиште, позориште, гледалиште, театар (КПГТ), премијера 6. 10. 2021.

<sup>129</sup> Петер Хандке, *Велики њаг*, Лагуна Београд, 2019, превод са немачког Жарко Радаковић.

гим Хандкеовим романима (види *Крадљивица воћа*).<sup>130</sup> Та прва жена је тачно дијагностиковала глумца, протагонисту, као пуног неисплаканог бола којег је закључао у себи. Хандке маестрално показује како се његов књижевни јунак постепено отвара за емоцију, почевши од контемплације о претходној ноћи проведеној са безименом женом, са којом је већ извесно време у вези, и код које увек одседа када дође у „Град светлости очигледно Париз, што је једна од многобројних аналогија између аутора и протагонисте овог романа. Он покушава да рационализује своју, више него еротску, везаност за жену, констатујући да му је те ноћи била „добра и да због тога осећа скоро детињу захвалност коју још увек не уме, јер се не усуђује, вербално да артикулише. Зачетак његове спознаје налази се у сцени, имагинарној или стварној, у црквици надомак града, његовој „страсној епифанији,<sup>131</sup> Мотив епифаније у Хандкеовом опусу експлицирала је Анђелка Крстановић.<sup>132</sup> Аутор у овој сцени умеће фрагменат који се заснива на Гетеовом поимању дистинкције и нераскидиве повезаности између тела, духа и душе.

Међутим, ни оно што му се дешава пре ове прве од његових епифанија, није безначајно по исход романа. Као митолошки јунак, и Хандкеов протагониста је на наизглед скривеном путу од једне тачке до друге, на којем се ства-

---

<sup>130</sup> Петер Хандке, *Крадљивица воћа*, Лагуна, Београд, 2022, превод с немачког Жарко Радаковић.

<sup>131</sup> Радмила Настић, „Проналажење језика у зборнику *Петер Хандке: У средишћу свети*“, стр. 27, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2022, стр. 25–43.

<sup>132</sup> Анђелка Крстановић, „Петер Хандке, Од радикалне скепсе према језику до епифаније као језичког продора у битак у *Петер Хандке или Правда за човека и човечности*“, Споменница почасном члану Матице српске, Књига I, Матица српска, Нови Сад, 2021, стр. 25.

ри догађају, а перцепција мења. Хандкеова романтичарска опчињеност природом није сама себи сврха, она игра иницијалну, важну улогу у путниковом мисаоно-чулном сазревању. Стазе кроз шуму су поучне и заблудне. Препреке на које наилази он не заобилази, већ учи да их савладава, било да се ради о друштвеним или природним запрекама. Кад су у питању друштвене баријере, путник-глумац их сам и скриптује и режира, глуми и разрешава. Онај који му упада у женину кућу с тврдњом да треба да је напусти јер је жена његова жена, и он је воли, за разлику од глумца који глуми неку врсту везаности за жену јер му је од користи – само је зачетак глумчевог удубљивања у свој однос са женом; онај што је почео да смрди од своје учмалости, услед неверства и губитка жене које није могао да превазиђе, могао је бити Хандкеов глумац, кога је због његове емотивне хладноће напустила прва жена; онај што је постао комплетно посвећен брању бобица, до те мере да је запустео све друге активности, и умро берући бобице, а да то нико није знао, нити за то марио, могао је бити глумац, који је сав био посвећен свом занату, у толикој мери да га људи на улици нису препознавали, нити за њега марили, изван филмског платна, јер није имао биографију изван филма и позоришта.

Од свих релевантних малих прича у оквиру велике приче коју Хандке приповеда у свом роману, одударају женин монолог на почетку романа, замишљена сцена, на до тада ћутљивом пропланку, изненада преплављеном агресивно гласним људима из вишег друштвеног слоја, на челу са председником државе, који би те вечери требало глумцу да уручи награду за животно дело, и сусрет са Андреасом, непосредно пред улазак у центар града. Изван приповедачког корпуса романа, издвајају се реплике, за које у први мах не примећујемо да потичу од самог писца, и да нису део глум-

чевог унутрашњег монолога, па и дијалога који успут води са самим собом. На првом месту, констатација о грмљавини и пљуску на „дан великог пада.” Кад стигнемо до краја романа, није нам много јасније шта је то велики пад, а утисак је да, као и у другим својим романима, Хандке читаоцу просто поручује: читај, читај, читај пажљиво. Свака реч се код Хандкеа рачуна, отуда потреба да се стално враћамо на прочитано. С друге стране, женин исказ о својој безусловној љубави према глумцу, захваљујући којој је њихова веза произвела сасвим нову вредност, је, према њеним речима, један посебан *īag*, у свету анимозитета Новог Светског Театра, како га Хандке именује. За разлику од оног првог пада, овај други нам се сасвим експлицира до краја романа.

Претпоследњи глумчев *doppelganger*, Андреас, с једне стране у много је горем стању од претходника, јер је скоро немушт – кад проговори из уста му заудара, а све што је глумац разумео из његовог говора беше нешто налик „иди кући.” Замислио је да га је знао у свом завичају као комшију, те га је ословио првим именом које му је тог дана пало напамет, и које је изговорио, односно Андреас, име изведено од грчке именице *андрос* – човек, често, моћан човек, ратник. Једини човек којег се сећа из детињства, сви други несталоше. Дакле, последњи човек, какви су људи детињства некад били, у овој *īосīхуманој* цивилизацији, у Новом Светском Театру. „Иди кући врати се себи, врати се смислу.”<sup>133</sup>

Најзад, последњи ће бити онај који лежи полумртав на улазу у метро: само је добронамерно погледао глумца, и погледом му пожелео добро. Глумац очигледно извлачи поуке из ових поучних и заблудних стаза, у овим случајевима кроз људско друштво, а не кроз природу. Зато он почиње паралелно да испреда и другу причу која му прија, и нуди

<sup>133</sup> Велики *īag*, стр. 105.

спасење, још од поменуте сцене у усамљеној црквици. Она је уследила ускоро после сусрета са Андреасом. Осетио је глад, али посебне врсте. То није само глад за јелом, јер њу може лако да утоли са пар залогја, нити сексуална глад за женом, јер је њу задовољио претходне ноћи, већ потреба да његове глади буду обједињене духовном димензијом која се постиже онда када и он узврати љубав којом је био дариван од стране жене. На том месту Хандке се позива на Гетеа, али не на његову филозофију из Фауста, већ његово схватање духа и религиозности као индивидуалне ствари, а не питања групне религије. Његово обухватање целокупне природе у простор вере и религије спроводи се на начин који је и глумац практиковао целог дана.<sup>134</sup> Свештеник препознаје у глумцу христолику природу и даје му име Кристоф, онај који је на себе натоварио терет целог света, у покушају да спаси своју душу и душу других појединаца са којима се сусреће, о чему размишља целог дана, односно, да удахне смисао свом животу како би био добар за друге.

Одбацујући све незадовољавајуће могућности свог сопства, глумац долази до тачке када се у њему несвесно искристалисало оно што жели – изражајно лице, смех, даривање, а то се све реализује у лицу жене с којом има састанак. Када се тако и друга егзистенцијална могућност заокружила, аутор Хандке нас оставља у недоумици да ли ће

---

<sup>134</sup> Судећи према алузијама у роману, а према мом скромном познавању Гетеа, Хандке нема на уму неко специфично Гетеово дело, већ општу тенденцију у Гетеовим зрелијим делима:

И најзад му је постало јасно. Колико год да је глумац тешко могао да се поистовети са Гетеом као творцем Фауста, толико му је била упутна друга Гетеова реч, она о „вишњем Водећем а мислио је на дух. Да, била је то глад за јелом, женом и духом, за свиме у једном, и осећао је да би могла да провали из њега. Ту, с места, умро би ако се одмах не суочи са духом. „Veni, Creator Spiritus!”, *Велики њад*, стр. 126–127.

његов протагониста имати храбрости да се преда тој другој могућности или ће остати заробљен у свом старом подељеном бићу. На основу онога што смо до тада прочитали, односно развојне линије глумчеве једнодневне авантуре, вероватноћа је да ће изабрати варијанту да се спаси.

Наравно, овако обимна нарација није могућа у позоришту, па је Љубиша Ристић свео број ликова на Жену, Природу и Друштво. Све оно што на почетку изговарају аутор или његов протагониста, у КПГТ-у изговара глас жене, чиме нам редитељ ставља до знања да је схватио и прихватио снагу и премоћ женске енергије у овој причи. Споменула сам епифанију у цркви, о којој сам писала и у ранијем есеју објављеном у тематском зборнику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу.<sup>135</sup> То је било пре него што сам прочитала оглед Анђелке Крстановић у Споменици Матице српске, иако је она публикована пре крагујевачке. Крстановићка описује Хандкеову епифанију као могућност заснивања аутобиографске нарације фундиране у епифанији као егзистенцијалном догађају.<sup>136</sup> Ауторка полази од грчког значења ове речи као просветљења, не од уобичајеног повезивања овог термина са његовим значењем у хришћанству.

Епифаније су, стога, они елементи романескног приповедања, које позоришни редитељ може да преузме као подлогу своје сценске визије, што чини и Ристић. Као што рекох, све догађаје у роману о којима размишља глумац, а односе се на актуелни политичко-културолошки тренутак у свету, посебно у држави у којој се налази, којег Хандке оригинално назива Нови Светски Театар, уместо уобичајеног Новог Светског Поретка, и према којима протагониста осећа у почетку умерени, а временом све већи анимозитет,

---

<sup>135</sup> Op.cit.

<sup>136</sup> Op.cit.

изговара један глумац. За разлику од романа, у представи се радња не спушта у град, већ остаје на пропланку изван града, где долази до мирења два света. Појављују се колицица у која сви одлажу своје мобилне телефоне, затим стају у ред испред старије женске фигуре да позајме књиге, са којима затим поседају по трави, формирајући слику *Доручка на њрави*<sup>137</sup> уз Дебисијеву музику из *Појоднева једној фауна*.<sup>138</sup>

Начин на који је Љубиша Ристић адаптирао Хандкеов роман, на првом месту показује, наравно, суштину разлике између два медија, а на другом, самосвојност Ристићеве драматургије. Она ставља акценат на завршну епифанију, горе споменуту, која моћно делује на машту гледалаца, и то не само зато што представа траје само око сат и петнаест минута, већ и зато што тој сцени привидног смираја претходи велика бука, на моменте јача, на моменте слабија. Редитељ користи плес да дочара оно што Хандке зове природом насупрот друштву. Реплике које се односе на та два света изговарају само два глумца, један мушкарац и једна жена. Монолог жене, која је очигледно главни лик и у роману, изговара глумачка ветеранка Рада Ђуричин, а он садржи све што у роману жена изговара, али и оно о чему мушкарац размишља. Свет природе допуњен је лаганијом музиком и плесом нежних балерина, док је друштвени свет допуњен громогласном буком рејва, и света мобилних телефона.

Завршна сцена, дакле, која делимично парафразира чувену слику Едуара Манеа, *Доручак на њрави*, пропраћена је музиком из балета Клода Дебисија *Појодне једној Фауна*, а на основу истоимене поеме Стефана Малармеа, у којој Фаун

---

<sup>137</sup> Édouard Manet *Le Déjeuner sur l'herbe*, слика из 1862 / 1863, Musée d'Orsay, Paris; Едуар Мане, *Доручак на њрави*, слика, 1862/1863, Музеј Орсе у Паризу.

<sup>138</sup> Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Прелудиј за послеподне једној фауна*) је симфонијска поема из 1894.

промишља своје визије нимфи на граници сна и јаве.<sup>139</sup> Те интертекстуалне алузије, наравно, не могу бити у потпуности занемарене. Манеова слика је, опште је познато, изазвала скандал када је први пут угледала светлост дана. На слици, једна нага девојка седи на трави, главом окренута ка посматрачу, сликару, друга се у позадини спрема да уђе у воду. Поред њих седе два господина, потпуно обучена, чак и са шеширима на глави. Мане није имао много жеље а ни потребе да објашњава своју слику, али зато су бројни критичари то бескрајно пута учинили. Једна разумна интерпретација била би да су девојке модели сликара представљених двојицом мушкараца, и да је „доручак” мали предах у раду уметника. Девојка прилично равнодушно и смирено посматра свог посматрача, те би то могао бити метапоетички исказ. Код Ристића, међутим, то није све, јер је додата поменута сцена у којој се мобилни телефони замењују књигама, а из позадине се појављују жена и мушкарац који се држе за руке, истовремено нежно и страшно. Све то указује на смирену и продуктовану еротску тензију, на коју алутира и Хандке на крају свог романа. Причу уоквирује, како је већ речено, имагинарни Фаун из пратеће музике. Фаун је биће из римске митологије, бог шума и поља, латински *Faunus* (отуда фауна – животињски свет), полухумано биће, са јеленским задњим ногама које је временом поистовеће-

---

<sup>139</sup> Stephane Mallarme, *L'Après-midi d'un faune*, еклога, 1876; Стефан Маларме *Фауново послијодне*:

*Те нимфе, њих желим овјечий.  
Док лака,  
њихова руј јасна, шрејери сред зрака  
йод докорним сновима.  
Зар све би сања?*

....

У Стефан Маларме, *Демон аналојије*, превео Коља Мићевић, Мали врт, Београд, 2012.



но са грчким сатиром, који је имао козје ноге, и са његовом варијантом – богом Паном, познатом по својој опсцености и наглашеној сексуалности, мада у блажој мери него сатир.

Парадоксално или не, Ристићева представа увела ме је у читање Хандкеа, коме сам од тада остала посвећена. Да бих боље разумела представу, прочитала сам превод Хандкеово књиге коју први пут уопште нисам разумела. Представу сам такође слабо разумела, али она је на моју имагинацију деловала моћно, својим визуелним и звучним ефектом. Зато сам наставила да проучавам и Хандкеа, и представу, док ми се њихова значења нису у потпуности открила у својој целовитости, као дејством магије.

Сличан процес у мени је произвела представа *Ричард III* Вилијама Шекспира у адаптацији Љубише Ристића. Овог пута процес се кретао у супротном правцу: од добро познате ми Шекспирове драме, ка навикавању на сажету драматургију која је усмерена на силовит ефекат, подржан сликом и звуком. Као професор енглеске књижевности годинама сам, између осталог, предавала и предмет *Шекспир*, у оквиру кога је поменута драма имала своје значајно место. Моја пажљиво скриптована предавања, заснована на властитим увидима, и на прочитаним интерпретацијама водећих шекспиролога, следила је двоструку тематску линију драме, реалистичко-историјску, и ритуално-симболичку чији фокус је био на елиминисању зла које је репрезентовао протагониста. Ристић је, међутим, преокренуо Шекспирову идеју, и учинио Ричарда позитивним ликом, трагичним херојем окруженим свеопштом поквареношћу. Тако су отпале или скраћене многе величанствене сцене попут Ричардовог уводног монолога у којем открива своју скривену злобу и намеру да се у времену мира које наступа, и које му никако не одговара као физички деформисаном,

окрене сплеткама и злочинима против властите браће како би се дочепао краљевске круне; ритуално нарицање жена које оплакују смрт краљевских жртава болесно амбициозног Ричарда; разговор невиних младих принчева који у Тауеру и сами чекају смрт; појаву духова убијених у сновима Ричарда и Ричмонда којима се обраћају на различите начине, пред битку на Бозворту. Све то је у мени изазвало прво шок, а затим „душевну бол, „изазвану нарушавањем моје идеалне слике о овој Шекспировој драми, све док се нисам постепено навикла на другачије тумачење. Ристић је Ричарда представио као античког протагонисту који, уместо на котурнама, хода на штулама. Мени је то деловало помало иронично, јер ми се чинило да уместо изазивања страхопоштовања, протагониста делује сувише слабашно да би ходао на високим штулама, и да сваки час може да падне на нос. При томе је, као и целокупна сцена, окружен ватреним кругом у полумраку, у којем су и остали ликови заробљени. Из уобичајено уиграног ансамбла одскаче ветеранка. Ана Костовска својом моћном драмском појавом и гласом, која је у неким представама играла краљицу Маргарету, у неким улогу посебно смишљену за њу, жене која доприноси злокобној атмосфери. Оно што се у ствари десило у овој адаптацији јесте да је драма, првобитно трагедија у претежно аристотеловском стилу, типична за енглеску ренесансу, постала трагедија која више личе на оне из следећег историјског периода, из доба краља Џејмса (*Jacobean*), у којој је преовладала декаденција тога доба, а трагички јунак изгубио сваку шансу за достојанство у смрти, у друштву у којем влада свеопшта корумпираност и аморалност.

Представа *Дама са њсејанцијом* по причи Антона Чехова, која је недавно премијерно изведена у Старој шећерани, у духу је претходних представа у смислу усклађености вербално-визуелне и звучне усаглашености, која моћно

делује на сва чула гледалаца, као и веома присутан елемент интертекстуалности. Чеховљев лирски текст о једној изузетној љубави у невероватним околностима, уметнут је у причу о животу самог Чехова, приповедан од стране Александре Колонтај, прве руске феминисткиње, чиме се алудира на феминизам самог Чехова. Представу прати музика Модеста Мусоргског *Слике са изложбе*, коју изводи јапански уметник Тамата на синтисајзеру. Ако се зна да је Мусоргски ову музику компоновао инспирисан изложбом слика уметника Хартмана, онда се може закључити да иста музика уоквирује и ову љубавну причу у низ слика о једној необичној љубави. Редитељ Ристић утростручио је лик јунакиње Ане, тако да три глумице глуме њене на махове радосне, на махове смирене, на махове очајничке вапаје у настојању да се помири са љубављу које не жели да се одрекне, а због које има осећај кривице. Уз музику, ту су и визуелни ефекти који наглашавају диониски ефекат.

Од ових „других” из наслова може се набројати безброј аутора који су током година били предмет драматизације овог изузетног театра, али бих издвојила још само једног за ову прилику, а то је особена адаптација драма Креца, *Сйрах и нада у Савезној Рейублици Немачкој*, насталој на основу више дела овог аутора, представљена на мултиплој позорници, хоризонтално издељеној на појединачне прегратке у којима живе људи различитих слојева немачког друштва. Због језичке баријере и немогућности ишчитавања толиког броја појединачних предлогака, уздржавам се од компаративне анализе између књижевности и позоришне представе.

Све у свему, КППГ је и даље за мене простор у којем се моја теоријска знања о драми претварају у слике, па тако пролазе кроз тест своје релевантности.



**ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР**



## РЕНЕСАНСНА ФИЛОЗОФИЈА ЧОВЕКА У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА ШЕКСПИРОВИХ ДЕЛА<sup>140</sup>

Две старије екранизације Шекспирових жанровски опречних драма, пружају комплементарну слику Шекспирове визије савременог света што се, уосталом, може рећи и за литерарне форме ових позоришних комада. У питању су *Како вам грајо* (*As You Like It*) у продукцији ББЦ и режији Базила Колмана (Basil Coleman) из 1978, и *Хамлејџ* Франка Зефирелија (Franco Zeffirelli) из 1990. Обе екранизације су у извесном смислу рађене у едукативне сврхе, па су с тога с једне стране прилично верне Шекспировом тексту (овај други у релативном смислу јер је редитељ текст прилично скратио и сцене испретурао), а с друге стране пружају осавремењено и разумљиво представљање Шекспирове комплексне визије. Две драме на први поглед изгледају као антиподи, али дубљи увид у њихову структуру, као и њихове кинематографске верзије, показују како се допуњују.

*Како вам грајо* представља варијацију на тему могућности утопије као рефлексije прастарих репрезентација златног доба, једне оазе наде у суровом свету, како је то формулисао Богдан Суходолски (Суходолски 1972:588), и за ту сврху Шекспир је употребио ритуално-митолошки драмски образац. У *Хамлејџу* се, пак, Шекспир бави последицама растуће духовне кризе на смени векова, која се у литератури и театру очитовала кроз све већу заокупљеност настанком и бујањем зла, у јавном и приватном животу. Један вид бављења песимистичким визијама била је и зао-

---

<sup>140</sup> Првобитно објављено као: „Ренесансна филозофија човека у екранизацијама Шекспирових драма *Шексџир* и *џрансмедџјалностџ*“, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2017, стр. 45–54, ИСБН 978-86-82101-67-3.

купљеност проблемом меланхолије која је човеку шеснаестог века већ била позната, пре свега из Дирерових (Dührer) гравура. Као што свет Арденске шуме није сасвим савршен, јер и он има свог меланхолика Жака, тако и *Хамлејџов* свет повремено осветљавају досетке главног јунака и гробарев црни хумор, што илуструје напред споменућу комплементарност две драме. Ови супротстављени аспекти Шекспирове филозофије релативно успешно су представљени у филмским адаптацијама које помажу проницању у трагику Шекспирове поетике, која је усмерена ка спасавању достојанства човека у свету без Бога.

Познато је да је Шекспирова *Како вам драго* била адаптација прозног дела Томаса Лоџа *Росалинд* (Thomas Lodge, *Rosalynde*), а измене које је Шекспир увео, као и у његовим осталим драмама, указују на праву природу његове визије која је сентименталну средњовековну причу претворила у ренесансно позорје. Лоџово дело настало је око 1590, а његов пуни назив био је *Росалинд: Јуфуизово златно наслеђе* (*Rosalynde: Euphues Golden Legacy*). Очигледна је алузија на чувено дело Џона Лилија *Јуфјуиз*,<sup>141</sup> чији стил је Лоџ имитирао. Лилијево дело било је за једне узор савршено ученог прозног стила, а за друге пример испразне помпезности. Шекспир је спадао у ове друге, судећи према многим примерима из његових драма у којима се оваквом стилу подсмевао. Шекспир је позајмио многе елементе из Лоџовог романа, како су га многи називали, али понешто је и изменио. Лоџова прича почиње у Бордоу близу Ардена (Ardenne, на супрот Шекспировом Арден – the Forest of Arden) и говори о три сина локалног племића Сер Џона.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> John Lyly, *Euphues: The Anatomy of Wit*, 1578.

<sup>142</sup> Lodge, Thomas, *Rosalynde: Euphues Golden Legacy*, 1590, [http:// archive.org/stream/rosalynde17181.tx/15/08/2016](http://archive.org/stream/rosalynde17181.tx/15/08/2016).



Мотиви које је Шекспир преузео су: брат узурпатор и прогнани брат, као и краљ узурпатор и његов прогнани брат. Код Шекспира су то Оливер Дебоа и његов брат Орландо, и Војвода Фредерик и његов прогнани брат, Стари Војвода (Duke Senior). Шекспир је изменио скоро сва имена осим Розалинд која се као и код Лоџа прерушава у Ганимеда, и пастирице Фебе (Phoebe). Лоџова Алинда постаје Шекспирова Алиена; код Лоџа нема Шекспирових кључних ликова Жака (Jacques) и Кремена (Touchstone), који су, уз Розалинд, главни креатори духа ренесансе у драми. Лоџов стил је мање разигран и патетичнији је, а узурпатори су много малигнији него код Шекспира, па се, на пример, између његових краљевских супарника води права битка на бојном пољу. Лоџово прозно дело се завршава у духу средње-вековног витешког романа, са набрајањем свих победничких ликова и њихових почести и награда. Женски ликови, укључујући Росалинд, нису у подједнакој мери доминантни као у Шекспировој драми у смислу одлучујућег утицаја на исход. Док код Шекспира Розалинд држи завршну реч, код Лоџа је то сам аутор који се у свом говору позива на Лилија и његов поучни стил.

За разлику од једноставности Лоџове наратије, Шекспирова драма се бави многим темама карактеристичним за дух краја века. Осим визије златног доба, Шекспир уводи и мотив меланхолије, као и сатиричну верзију пасторале, али и романтичну комедију „зеленог света коју је Нортроп Фрај (Northrop Frye) видео као алегоријску представу живота из комичке перспективе, у типичном кретању од невоље и смрти ка обнављању и поновном рађању природе, односно живота. У терминима ренесансне филозофије оваква структура драме симболизује човеково кретање између града (или двора) и села (или шуме), односно између

природе и културе.<sup>143</sup> Богдан Суходолски у својој хуманистички надахнутој *Модерној филозофији човека*, Шекспира (као и Сервантеса) назива врхунским филозофом ренесансе јер се храбро суочио са проблемом судбине аутентичног човека у људском свету маски. Суходолски указује на значај комедије *Како вам грађо*, у којој је Шекспир конфликт између двора и шуме представио објективно, не опредељујући се, јер је по свему судећи веровао да је право место човека у сталном кретању између ова два простора као две људске могућности, што је најдуховитије представљено у Кременовим парадоксалним опаскама. Шекспир је по Суходолском, имао критички однос према „шуми” зато што је сувише утопијска, али је истовремено критиковао и „двор због недостатка утопијске визије.”<sup>144</sup>

Главни фокус овог филозофа је драма *Хамлеј* и питање „Шта је човек? с којим живе, иако неизговореним, све личности Шекспирових драма, а што је био један од кључних проблема зреле ренесансе у којој се, после почетних одушевљења новим открићима, идејама и могућностима, јављају и сумња и преиспитивање.”<sup>145</sup> Хамлет, протагониста, овим питањем бави се у више наврата, али најтипичније у другој сцени другог чина када констатује да је човек ремек-дело, племенит умом, неограничен у способностима, у облику и покрету целисходан, изразом сличан анђелу, разумом налик Богу, украс света и свега живог. На крају тог говора, међутим, Хамлет каже како је човек такође само

---

<sup>143</sup> Lodge, <http://archive.org/stream/rosalynde17181gut/17181.txt> N. Frye, *Anatomy of Criticism*, London: Penguin Books. 1990 (1957), стр. 182–184.

<sup>144</sup> Богдан Суходолски, *Модерна филозофија човека*, Београд: Нолит, 1972, стр. 589.

<sup>145</sup> *Исио*, стр. 565.

квинтесенција прашине, и да му се уопште не мили.<sup>146</sup> Према многим тумачима Шекспир је познавао Монтења и његове огледе о разним нивоима свесности и самосвести, што се огледа и у Хамлетовој филозофији,<sup>147</sup> а по неким и друге савремене ауторе који су се бавили сличним питањима. Хамлет још каже да је време искочило из зглоба, да је Данска тамница, као и цео свет. Он говори о једнакости свих људи пред лицем смрти. Он се помало поспрдно изражава и о старости, описујући Полонија, и то се може поредити са Жаковим говором о седам човекових доба. Осим туге и меланхолије због смрти оца и оног што сматра издајом мајке и стрица, Хамлета као образовану особу одликује меланхолија као болест његовог доба, суоченог са све изражењем духовном кризом. У чланку објављеном пре неколико година, Џонатан Џонс (Jonathan Jones) тврдио је како је Дирерова слика меланхолије била дијагноза једне болести коју данас називамо депресијом. Док је по средњовековном схватању она била сматрана последицом вишка црне жучи, Дирер је представља као душу оптерећену сопственим интелектом. У извесном смислу ово се односи и на Жака из *Како вам драго*, путника који је стекао велико искуство које га је учинило тужним, те га не може одушевити ни живот у шуми, ни живот на двору.<sup>148</sup> Овај лик је један од примера Шекспировог представљања нелагоде интелектуалца шеснаестог века коју је најбоље изразио у свом говору о седам човекових доба У филму га игра добро изабран глумац који је верна слика стања депресије. Жакова је меланхолија, како

---

<sup>146</sup> Суходолски, 565, цитира *Хамлејт*, II, 2, прев. Ж. Симић и С. Пандуровић, Београд, 1963.

<sup>147</sup> Суходолски 564, Thompson, Ann, Taylor, Neil, „The Challenges of *Hamlet*“ Introduction to *Arden Shakespeare Hamlet*“, London, 2006, 73.

<sup>148</sup> Jonathan Jones, „Dürer’s Melancholia I”, *The Guardian*, London, March 18, 2011.

сам каже, резултат широког распона животних искустава кроз која је прошао на својим многобројним путовањима. Он је видео и град и село, и двор и шуму, и ништа га од тога није претерано одушевило. У свом чувеном говору он описује разне врсте меланхолије које се разликују од његове, а на крају властиту меланхолију карактерише као последицу превеликог знања, на начин сличан Диреровом:

*Моја меланхолија није ни учењачка, која је суревњива;  
Ни музичарска, која је замлаћена; ни дворјанска, која је  
надмена; ни војничка, која је славољубива; ни адвокатска,  
која је прејредена; ни женска, која је мазна; ни љубавничка,  
која је све њо – већ је њо меланхолија на моју руку,  
састављена из многих састајака, исцеђена из многих  
ствари и,  
уистину, њод размајрања с мојих њујовања, која су ме,  
честим њоновним преживљавањем, обавила веома  
ћудљивом њујом.<sup>149</sup>*

О Зефирелијевом филму може се говорити у погледу начина на који је успео да изрази Шекспирову филозофију, више него о верзији која је то успела на најбољи начин. И све друге недавно или нешто раније одгледане верзије, имају у том погледу своје добре и своје лоше стране. Ова се, као што је већ речено, одликује обимним скраћивањем текста, а то у једном смислу има неке предности утолико што се у први план истичу неки битнији елементи, и што их на пријемчивији начин приближава младом гледаоцу. Осим релативно успешне репрезентације лика Хамлета, у филму се уочавају још неки елементи које је Суходолски истакао

---

<sup>149</sup> Jonathan Jones Dürer's Melancholia I – a masterpiece, and a diagnosis *The Guardian*, March 18, 2011.

као одлику ренесансне филозофије човека код Шекспира, и који су успешно остварени кроз изузетну глумачку екипу. На првом месту, контраст између аутентичног човека и маске. Вансеријски глумци Алан Бејтс (Alan Bates) и Глен Клоуз (Glen Close) играју краља и краљицу, а Иан Хоумс (Ian Holms) Полонија, као актере замаскираног света Елсинора, лажне помпе и раскалашности, насупрот немаскираном и пометеном Хамлету Мела Гибсона (Mel Gibson), чији израз лица одражава његову унутрашњу муку и отпор медитативног човека енергичном деловању, насупрот неким мишљењима да је избор овог глумца, акционог јунака из многих филмова, умањио ефекат оклевања по коме је овај протагониста постао познат.<sup>150</sup> Гибсонов Хамлет је, како је рекао Ниче, човек који мисли сувише дубоко јер зна много, и то убија његову вољу за акцију.<sup>151</sup> Гибсонов стил је стишан, његов Хамлет је због недоумица и заврзлама најчешће смушен, зарозан, саплиће се, замуцкује – онакав је каквим делимично Хамлет сам себе описује, и како га описује Офелија. Најзад, лик духа Хамлетовог оца игра велики шекспировски глумац, Пол Скофилд, (Paul Scofield) који је у младости и сам глумио Хамлета. Он и Гибсон у сцени сусрета, скоро лицем у лице, чак и личе један на другог, по стању духа које израз њиховог лица показује. Скофилдова глума такође је у пригушеном тону. Редитељ наглашава физикалност овог драмског лика, што је у духу ренесансе која се опирала мистицизму, насупрот неким мистичнијим репрезентацијама духа као бића са оног света, као што је Оливијеов који се

<sup>150</sup> В. Шекспир, *Како вам грађо*, IV, и, у Шекспир, *Целокуйна дела*, 181.

<sup>151</sup> Stephen M. Buhler, „To Challenge Ghostly Fathers: Teaching Hamlet and Its Interpretations through Film and Video in, Kliman, Bernice W. (ed.), *Approaches to Teaching Shakespeare's Hamlet*, New York: The Modern Language Association of America, 2002, pp. 77–85.

Фридрих Ниче, *Рођење њирагеије*, Београд: БИГЗ, 1983, стр. 64–65.

појављује у магли, и коме се скоро не види лице, или Гилгудов (Gielgud) чији се само глас чује иза сцене.

Што се тиче Колмановог филма по Шекспировој комедији *Како вам грађо*, он је скоро верно превођење Шекспировог текста и идеја, више него адаптација. Однедавно за то постоји термин традпација.<sup>152</sup> Драма као и филм могу истовремено да се посматрају у контексту архетипске теорије Нортропа Фраја и филозофије ренесансе Богдана Суходолског. Фрај сматра да ова комедија припада једној традицији елизабетанске драме коју се успоставили Шекспирови савременици Грин (Greene) и Лили (lilly), а која подсећа на средњовековне ритуалне драме. Он је назива драмом зеленог света, а њену тему описује као победу живота и љубави над пустом земљом, или победу лета над зимом. Та ритуална основа присутна је у неколико Шекспирових драма: *Два Џенџлмена из Вероне* (*The Two Gentlemen of Verona*), *Сан лејње ноћ* (*A Midsummer Night's Dream*), *Веселе жене виндзорске* (*The Merry Wives of Windsor*), *Изјубљени љубавни џируг* (*Love's Labour's Lost*), и делимично у драмама *Млејачки трговац* (*The Merchant of Venice*), *Много дуке ни око чега* (*Much Ado About Nothing*), и, додала бих, *Бојојављенска ноћ* (*Twelfth Night*), као и у романсама *Перикле* (*Pericles*), *Симбелин* (*Cymbeline*) и *Зимска бајка* (*The Winter's Tale*).<sup>153</sup> Она је, међутим, најизраженија у *Како вам грађо*. Радња такве драме, пише Фрај, почиње у такозваном нормалном свету, премешта се у зелени свет где доживљава трансформацију кроз коју се остварује комички расплет, а затим враћа у нормални свет. Поменута трансформација се обично остварује посредством женског протагонисте еквивалентног женској фигури у ритуалу и

<sup>152</sup> Cameron, p. 17.

<sup>153</sup> Frye, 182–184.

миту, која симболизује земљу захваљујући којој је омогућено непрекидно обнављање природе. Тај зелени свет аналоган је свету наших снова којег стварамо из својих жеља, и супротан је свету искуства и лудости какав је свет двора војводе Фредерика у *Како вам грајо*. Тај свет жеље није бег од стварности, већ непатворена форма света којег људски живот покушава да имитира.<sup>154</sup> Сличан овоме је опис који Суходолски даје о ренесансним представама златног доба, поготово у 16. веку, пре свега код Раблеа и Шекспира. У поглављу посвећеном овом веку он пореди овакве слике са сликама све испољеније кризе, сукоба и нетрпељивости из којих су проистекле неке Шекспирове мрачније визије у историјским драмама и трагедијама.

Филм *Како вам грајо* почиње сценом у једној башти, и то башти једног од два двора пуна зависти (*envious courts*) старијег сина Ролана Дебоа, што јасно симболизује да „башта” златног доба, и у Шекспировој и у кинематској верзији, није физички већ ментални простор. Одмах чујемо о сукобима и сплеткама, а пре свега о прогонству легалног Војводе који са својом веселом пратњом борави у Арденској шуми где живе као Робин Худ у стара времена, и где ка њему хрле многи млади људи.<sup>155</sup> Ту се први пут спомиње утопијски свет који датира из прастарих времена, у митолошким а касније разним уметничким репрезентацијама. Филм многим својим средствима успева да представи осећај тегобе и терета који носе скоро сви чланови Фредериковог двора, почевших од гломазних хаљина и капа које носе Росалинд и Силија, чија ће трансформација у слободна бића у шуми постати очигледнија када са себе скину терет своје формалне одежде. Преломна сцена у филму је так-

<sup>154</sup> Ibid. 184.

<sup>155</sup> Шекспир *Како вам грајо* у *Целокуйна дела*, 138–9.

мичење у рвању у којем Орландо изненада побеђује. Док Војвода јавно изражава свој гнев када чује да је Орландо син његовог старог непријатеља, он истовремено баца поглед на Розалинду која је у том тренутку уздахнула и спустила поглед, па је потом и она прогнана као ћерка свога оца, прогнаног Војводе, очигледно заљубљена у Орланда. Њој се придружује и војводина ћерка Силија уз узвик „у слободу а не прогонство<sup>156</sup> као и весела луда Кремен. Тако се сви позитивни ликови концентришу у Арденској шуми, коју први пут упознајемо кроз разговор њених становника који свој живот описују као лишен вештачке помпе (“painted pomp”), и слободнији од живота на завидном двору (Исто 138)). Ове речи изговара глумац који својим манирима и изгледом симболизује шарм и ширину ренесансног ума. Ускоро, међутим, имамо наговештаје да зелени свет није по себи савршен осим у главама заљубљених сањара. Ту је прво меланхолични Жак који у филмској верзији изгледа као савремени неуротик са тамним подочњацима. У филму, више него у драми, наглашено је да стари Војвода и његови људи уопште нису захваћени Жаковом тамом, већ прихватају његове шале на свој рачун и умећу их у песму коју певају. С друге стране, у шуми већ живе пастири, и она за њих нема никакву посебну чар. Кремен, у чијем говору Суходолски налази Шекспиров карактеристични однос и према „шуми” и према „двору”, изражава своје осећање промењене животне средине констатацијом да му се свиђа јер је у природи, али му се не свиђа јер није на двору. Док неколико ликова илуструју најбоље стране живота у шуми, попут шармантног Орланда и насмејаног Корина, Кремен и његова пастирица Одри илуструју најгоре аспекте и двора и шуме чије су врлине и пороци подједнако распоређени на

<sup>156</sup> Исто, 137.



разне ликове у филму као и у драми, у демократском духу који ову драму прожима. У том погледу илустративни су и пастири Силвије и Феба, комична паралела главним љубавницима Орланду и Розалинди. Иако Силвије нема велико формално образовање он је довољно наображен по питањима романтичне љубави. Феба је у почетну комична у разговору са Розалиндом прерушеном у мушкарца, и тај разговор је пародичан, све док спонтано не изговори често цитиране речи о томе да је права љубав увек љубав на први поглед (*Whoever lov'd that lov'd not at first sight*<sup>157</sup>) чиме стице право на место у симболичном зеленом свету. Завршна песма која прати појаву Химена заводљиво је лепа као што су и Розалинда и Силија у својим венчаним белим хаљинама и цветним венцима у коси, које се појављују као да слећу на простор где су окупљени сви становници шуме, како би у сцени венчања били упарени онако како треба, односно како су желели. То се односи и на Кремена и Одри, чије је сједињавање описано као спој зиме и ружног времена, не због њиховог инфериорног друштвеног статуса, већ због сировости њихових светоназора. Розалинду, која држи конце расплета у својим рукама, која је Орланда научила како да је воли, и која је режирала завршни спектакл, изузетно глуми млада Хелен Мирен. Како се приближава крај филма, постепено смо припремљени за неизбежни повратак у онај други свет. Нема сумње да ће управо венчани парови Розалинд и Орландо, и преображени Оливер и Силија, тамо имати главну реч. Хијерархија је, међутим, у овом тренутку поново успостављена, и то је обележено сценом у којој сви клече пред старим Војводом и његовом повраћеном срећом. Чаролија је разбијена и ми смо спремни да се вратимо у „стварни свет.”

---

<sup>157</sup> *As You Like It*, p. 80.

Ова филмска верзија Шекспирове комедије је, из разлога напред наведених, више превођење него адаптација (или би се могла назвати традпацијом, како сам раније навела). Марта Миние је неке ставове Романа Јакобсона о лингвистичким аспектима превођења, које је даље развио Патрик Катрис (Patrick Catrysse), прилагодила за потребе своје теорије о дискурсу превођења и адаптације, означивши овакву врсту превођења какву срећемо код Колмана интерсемиотичким преводом, односно превођењем вербалних знакова у невербални систем,<sup>158</sup> цитирајући Катриса.<sup>159</sup> Према Линди Констанцо Кахир, коју такође цитира Миние,<sup>160</sup> адаптација обухвата промену структуре или функције целине, што овде није случај. С друге стране, превођење задржава структуру оригинала, иако је нови ентитет потпуно независан од оригинала, тако да о преводу можемо да донесемо комплетан суд без читања оригинала. Пошто је у филму очуван костур Шекспирове оригиналне драматургије, њу карактерише верност превода духу оригинала како је то формулисао Дадли Ендру,<sup>161</sup> његовог тона, вредности које заступа, слика, и ритма, јер је проналажење стилистичких еквивалената у филму за ове нематеријалне аспекте супротно пуком механичком процесу.<sup>162</sup> Успех филмског превода Шекспировог комада *Како вам грађо* лежи, на првом месту у препознатљивости његове метафоричке структуре,

---

<sup>158</sup> Marta Minier, „Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse in Krebs, Katja ed. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, London and New York: Routledge, 2013, стр. 20.

<sup>159</sup> Patrick Catrysse, 1992. „Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals, „str. 145, *Target*, 4:1, pp. 53–70.

<sup>160</sup> Minier *ibid*, Cahir, Linda Costanzo, *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, NC: McFarland, 2006, стр. 14.

<sup>161</sup> Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press, 1984, стр. 100–101

<sup>162</sup> Minier, *Op.Cit.* 25–26.

а затим и у релативној једноставности и логичности драме као целине, као и логичности бројних комичних расправа, карактеристичних за овај комад, према формулацији Лин Магнусон.<sup>163</sup>

За разлику од Колманове филмске верзије Шекспирове комедије, која је можда верније пренела дух Шекспирове филозофије, али која не претендује на оригиналност, авангардност нити изузетну уметничку вредност, кад је у питању Зефирелијева верзија *Хамлеџа*, и те како се може говорити и о аспектима у којима она није у потпуности пренела ренесансни дух, што је скоро нормално за ову врсту медијума, за разлику од позоришног, и што уосталом карактерише и остале филмске верзије *Хамлеџа*, неке мање, неке више. Два елемента ренесансности нису нашла достојан израз у филму: аристотеловски појам трагичке драме, и монтењовски модерни индивидуализам у својим суптилнијим нијансама. Овај први подразумева ритуално-митолошку потку *Хамлеџа* која га повезује са античком драмом, а пре свега са Софокловом трагедијом *Цар Едип*, и њен изостанак се рефлектује у немогућности комплексније репрезентације генезе зла која је битан део Шекспирове филозофије човека. Овај елеменат је на луцидан начин развијен кроз теорију о трагичком ритму радње, како је Френсис Фергасон (Francis Fergusson), ослањајући се на ставове и термине још неких својих колега, означио путању пада трагичког протагонисте, са суштински оптимистичким исходом у посебном знању до којег долази кроз патњу коју је делимично сам проузроковао. Фергасон генезу зла поистовећује са тајном болешћу, чије откривање чини садржај радње. У *Едипу*, болест је куга, у *Хамлеџу* је Ферга-

---

<sup>163</sup> Lynn Magnusson, „Language and Comedy”, in A. Leggatt, ed. *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

сон описује као велики чир који полако нараста, док најзад Хамлетовим деловањем у сцени „Мишоловке” не пукне и омогући оздрављење организма државе. Јасно је да је исход ових трагедија како их Фергасон види, верзија аристотеловског анагнорисиса и катарзе. Овај теоретичар, међутим, прави и дистинкцију између две велике трагедије. У *Цару Едгиву* имамо једног трагача за истином као леком против болести, а у *Хамлету* у почетку изгледа као да имамо два: Клаудија и Хамлета. Од сцене представе у представи остаје само један: Хамлет. Део Хамлетове драме је само његов, и по томе је Шекспирова трагедија истовремено последњи изданак велике трагедије у античком стилу, и први пример модерне трагедије индивидуалног.<sup>164</sup> У овом смислу уочен је утицај Монтења у Хамлетовим солилоквијима и расправама о човеку и његовој судбини. Те медитације, широко познате свима, нису наравно изостале ни у филму, само што је у њему било тешко осветлити све њихове нијансе.

На основу свега овога, на крају се може рећи да је у свом целокупном делу, из којег су изабране две драме као репрезентативне, Шекспир изложио своју филозофију човека кроз приказ људске комедије, као одговор на Дантеову *Божанску комедију*, и у њој рај, пакао и чистишиште спустио на земљу, како би представио човекову борбу у савременом свету зреле ренесансе, у позоришту које је носило симболичан назив Глоб(ус), и да су две крајности те филозофије садржане у две поменуте драме<sup>165</sup> и у њиховим филмским верзијама.

---

<sup>164</sup> Френсис Фергасон, *Појам позоришта*, Београд: Нолит, 1979, стр. 49–55, 141–156.

<sup>165</sup> Суходолски, 564.

## ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ЈЕДНОГ КЊИЖЕВНОГ ЛИКА: АРТИСТА, ВАГАБОНД, БУНТОВНИК<sup>166</sup>

### Покушај дефинисања лика скитнице

Ова студија обрађује лик скитнице (*tramp*), који се појављује у модерној драми код неколико аутора. Због ширине теме, чланак је ограничен на избор од неколико драмских ликова у драмама на енглеском језику, аутора Синга (Synge), Јејтса (Yeats), Бекета (Beckett) и Пинтера, са освртом на њиховог претечу, Шекспировог Аутолика у *Зимској бајци* (*The Winter's Tale*), лик који садржи специфичан и комплексан интерпретативни потенцијал. Даје се сажета генеалогичка линија овог карактерног типа од антике до данашњих дана, као и теоријска позадина која почива на антрополошким истраживањима Виктора Тарнера (Victor Turner) и социолошким истраживањима Џорџа Орвела (George Orwell) и Зигмунта Баумана (Zygmunt Bauman), на књижевно-историјским разматрањима која се ослањају на Бахтина и његово одређење карневалског и полифоног, као и на књижевној репрезентацији у аутобиографији најпознатијег скитнице модерног доба, В. Х. Дејвиса (W. H. Davies) и сродних му аутора.

Филмска креација Чарлија Чаплина (Charles Chaplin) свакако је најпопуларнији лик Скитнице (енгл. Tramp) који је највише допринео његовој митској аури, као лик који егзистира и изван прича о њему, односно изван простора и

---

<sup>166</sup> Првобитно објављено као: Трансформације једног књижевног лика: артиста, вагабонд, бунтовник *Да баштинимо вечност свеколику*, Одсек за енглески језик, књижевност и културу Универзитета у Београду Србија, 2019, пп. 377–401.

времена. С друге стране, ова креација заслужна је и за неизбежно повезивање ове врсте лика са животом. У Чаплиновом случају његова интерпретација била је употребљена у политичке сврхе, на првом месту посредством својствене му мешавине хумора и трагике. О томе како се живот лика Чаплиновог Скитнице у свести гледалаца протеже и на живот изван филма, писао је чувени филмски критичар Андре Базен. Штап, бркови, полуцилиндар и јединствени ход и понашање постали су свима препознатљиви до те мере да се Чарли Чаплин често поистовећивао са својом филмском персоном.<sup>167</sup>

*Међународна енциклопедија друштвених наука* даје дефиниције појма скитнице (*tramp*) и сродних термина који указују на њихову амбивалентност. Порекло речи *tramp*, глагола и именице, повезује се са средњоенглеским *trampen, to stamp*, које се појављује и у немачком језику (негде око 1350–1400).<sup>168</sup> *Вајабонд*, један од сродних термина којим се означава скитница, води порекло од латинских и англо-латинских корена који указују на бекство из ропства (*bondage* – ропство). У историјском погледу *вајабонд* је неко ко је још у средњем веку настојао да избегне кметски положај и зависан радни однос у сеоским срединама, шегртовање у градовима, као и служење у приватним домаћинствима. У раном средњем веку на скитништво, као облик сиротињског живота по узору на Светог Фрању Асишког, гледало се са симпатијом, али после појаве куге у XIV веку и са наступањем Ренесансе, на њега се гледа са подозрењем, и он се законски санкционише. Скитнице као отпадници и носиоци живота изван норме били су прогањани и кажња-

---

<sup>167</sup> André Bazin, *What is Cinema*, Volume II. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005. str. 105–106.

<sup>168</sup> Видети: <http://www.dictionary.com/browse/tramp>

вани, поготово у опресивним режимима (*International Encyclopedia of the Social Sciences*). Како примећује Анђела Морган Катлер (Angela Morgan Cutler) у свом покушају заснивања филозофије скитништва, феномен скитнице углавном је кроз историју био повезан са негативним конотацијама од којих и она полази, набрајајући чак 48 пежоративних енглеских термина за скитницу, али њен циљ је, како каже, да дође до његовог позитивног аспекта који према њеној процени отпочиње с појавом цинизма у II веку нове ере.<sup>169</sup> О негативној перцепцији скитница говори и Зигмунт Бауман у својој књизи *Life in Fragments*, у поглављу „Broken Lives, Broken Strategies у којем модерни живот описује као ходочашће, с тим што су у савремено доба, сматра он, ходочаснике замениле разне врсте луталица, у које сврстава француске *flaneurs* (*strollers*), вагабонде, туристе, играче. Вагабонд је, пише Бауман, неко ко нема господара, па је стога изван контроле, изван структуре, слободан. Власти нису волеле скитнице и виделе су их као савремену герилу, а њихова негативна слика у суштини је коришћена да опише и дефинише другост (и „другог“). Оно што их је чинило застрашујућим за владаре била је њихова привидна слобода кретања и могућност бекства из мреже локалне контроле. Друга страна такве слободе је била и остала изопштеност вагабонда из друштвене заједнице: гдегод дође вагабонд је странац, без могућности укоренивања.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Angela Morgan Cuttler, „A Philosophy of Tramping” Angela Morgan Cutler’s Web-Page, 2014-2017. <http://www.cynicalreflections.net/2012/10/a-philosophy-of-tramping-introduction.html>; <http://www.cynicalreflections.net/2014/06/a-philosophy-of-trampingjack-london.html>; <http://www.cynicalreflections.net/2012/02/becketts-tramps.html/29/05/2018>.

<sup>170</sup> Zygmunt Bauman, *Life in Fragments*, Essays in Postmodern Morality. London, Oxford Uk & Cambridge USA: Blackwell, 1995, str. 94–98.

У америчкој литератури постоји поджанр књижевности луталаштва (“Hobo Literature”) која је понекад аутобиографска или полуаутобиографска, и описује успоне и падове живота на друму. Свој допринос овој врсти књижевности дао је и познати писац Џек Лондон (Jack London), који је и сам део живота провео као скитница. Лондон је тај део свог живота описао у аутобиографској књизи *The Road*, која је штампана 1907. године, годину дана пре Дејвисове аутобиографије која је постала класика. Један од аутора тог жанра у Америци, Џим Тали (Jim Tully), дао је поетски опис свог начина живота, који се често среће у записима ове врсте чији аутори су скитнице са уметничком цртом што је позитивна страна живота на друму:

*The imaginative young vagabond quickly loses the social instincts that help to make life bearable for other men. Always he hears voices calling in the night from far-away places where blue waters lap strange shores. He hears birds singing and crickets chirping a luring roundelay. He sees the moon, yellow ghost of a dead planet, haunting the earth.*

(Машиновити млади ситница убрзо губи своје друштвене инстинкте који другим људима животи чине подношљивим. Он без претанка слуша гласове ноћи из далеких предела где лаве воде зајбускују необичне обале. Он чује појање птица и цвркују зрикаваца који изводе своје заводљиве појевке. Он гледа месец, који је као жути дух мртве планете која прогања земљу.)<sup>171</sup>

Тали је постао хобо у својој шестој години када је побегао из сиротишта, а током живота радио је разне послове, па је стигао и у Холивуд, где је играо мање улоге. Пошто му

---

<sup>171</sup> Jim Tully, *Beggars Of Life: A Hobo Autobiography*, 2004, str. 167, online PDF, version <http://1.droppdf.com/files/uYQuV/beggars-of-life-a-hobo-autobiography-jim-tully.pdf/6/05/2018>.



је од раног детињства жеља била да пише, он је то и успео, а познат је постао по својој аутобиографији, „Beggars of Life из које је узет горе наведени цитат. Тали је једно време био веома популаран и цењен аутор, али данас је скоро заборављен. Занимљив податак је, који наводи писац предговора за издање Талијеве књиге из 2004, Чарлс Вилфорд (Charles Willeford), да је Тали једно време био представник за штампу Чарлија Чаплина, и да је написао његову биографију, коју Чаплин није хтео да ауторизује.<sup>172</sup>

У оквирима антрополошких истраживања Виктора Тарнера, лик скитнице се може посматрати као архетип представника сиротиње, кога одликују лиминалност, аутсајдеризам и инфериорност, јер не припада формалној *сџрукџиури* већ је део неформалне *communitas*, што је одређење које је блиско поменутој квалификацији Баумана. Иако структурно инфериоран, овакав лик, који се може наћи и у другим традицијама осим западне, често поприма симболичну функцију представника човечанства без статуса, квалификација и карактеристика, као у Бекетовој драми *Чекајући Гогоа*, а у извесној мери и Чаплиновим немим филмовима. Око овакве врсте лика развила се богата митологија, а једна варијанта овог лика је секуларни Христ, који се појављује као јунак безброј уметничких дела чија релевантност је и данас изузетна. По Тарнеру, овај лик припада подручју лиминалности, прелажења прага искуства у периодима кризе која наговештава промену. Такви лиминоидни типови временом са маргине прелазе у центар и постају носиоци промене. У животу постоје и обрнути случајеви, када особе које припадају центру својеволно прелазе на маргину, попут Гандија, Буде, Фрање Асишког. Ту припадају и ликови такозваних светих људи. Тар-

<sup>172</sup> *Ибид*, стр. V–VI.

нер указује на важност изучавања оваквих ликova. Особа без статуса је често једина погодна да прими „племенско знање” (*gnosis*) или неку окултну визију коју заједница (племе) сматра дубинском структуром културе па и универзума, а за коју је таква особа способна управо зато што је издвојена из структуре, па се термин „свети” може разумети као „одвојен”, „онај који је по страни.”<sup>173</sup>

Генеалогича овог лика протеже се далеко у прошлост западне литературе. Претечама савремених скитница сматрају се Аристофанови Еулепид и Пистетер (*Peisetaerus*) у *Пјишцама*, комедији написаној 414. године пре нове ере. Ерих Сегал их наизменично назива „*hoboes*”, „*drop-outs*” (*from the city*), „*wandering heroes*”, и „*tramps*”.<sup>174</sup> Почетак драме неодољиво подсећа на Бекетовог *Гогоа*: сценографију чине само једна стена и једно дрво, и на ту сцену упадају две старе пропалице (*hoboes*) сваки са по једном птицом у руци. Они су уморни од живота у Атини, оптерећеној сталним судским парницама, и траже пут ка земљи за птице где очекују миран живот без трзавица, којима Атина обилује. У ствари, како појашњава Сегал, заплет *Пјишца* је алегоричан, и од почетка обилује фаличком симболиком. Два старца жуде за подмлађивањем у сексуалном смислу, повезаним са митолошким причама о крилима. Пистетер долази на идеју да град птица сагради у ваздуху, између неба и земље, како би посредовао између света богова и света људи, па је ова прича, очигледно, једна од првих верзија утопије. Када град почне да израста, са зидовима и свим другим елементима, он схвата да у ствари подиже репли-

---

<sup>173</sup> Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, str. 231–270.

<sup>174</sup> Erich SEGAL, *Death of Comedy*. Cambridge: Harvard University Press, 2001, str. 86–89.

ку Атине. Две пређашње скитнице заиста добијају крила и бивају подмлађени, олимписки богови су привремено побеђени, а Пситетер се жени Зевсовом ћерком Базилејом, и преузима његову моћ, што је све пропраћено разузданим свечаностима.

У литератури средњег века и ренесансе, такође постоје многе скитнице, а за англисте је најпознатији пример Лангландовог *Пејра Орача* (Piers Plowman), и неколико других ликова који се појављују у овој наративној поеми. Рабле (Rablais), и сам луталица, створио је незаборавне скитнице у свом епохалном делу *Гарјанџуа и Панијаџуел*. Сервантесови Дон Кихот и његов Санчо Панса, пикарски ликови, такође припадају овој врсти књижевне карактеризације. Код Шекспира имамо мноштво путујућих карактера, клонова и скитница, а најпознатији такав је Аутолик у *Зимској бајци* (*The Winter's Tale*). У савременој књижевности постоје многи живописни ликови скитница, а у овом тексту нагласак је на драмским ликовима код Синга, Јејтса, Бекета и Пинтера.

### **Литерарне скитнице: Дејвис и Орвел**

Сви горе поменути ликови се мање или више уклапају у дефиницију овог карактерног типа које су дали неки савремени аутори, пре свих В. Х. Дејвис и Џорџ Орвел. Код обојице се скитници приписују и позитивне и негативне конотације. Из њихових описа може се дедуцирати одређење типичног скитнице као човека (најчешће мушкарца) средњих тридесетих година, који није само луталица, пропалица, просјак или пијанац, мада је понекад, привремено или перманентно, и све то. Његова личност увек је по нечему особена; он се труди да буде што је могуће боље одевен у датим околностима, и увек са собом има бријач

и четкицу за зубе. Он је истовремено поносан на своју издржљивост и жилавост, а и помало се стиди због свог инфериорног статуса, и не престаје да сања о бољем животу. Дејвисова аутобиографија, као и његова поезија, импонују уважавањем живота и у најтежим приликама. У том смислу он подсећа на друге модерне верзије, Синговог Скитницу, и Американца Џима Талија, између осталих. Дејвис овако описује своју радост приликом буђења живота сваког пролећа, дајући јој песничку експресију:

*What a glorious time of the year is this! With the warm sun travelling through serene skies, the air clear and fresh above you, which instils new blood in the body, making one definitely tramp the earth, kicking the snows aside in the scorn of action. The cheeks glow with health, the lips smile, and there is no careworn face seen, save they come out of the house of sickness or death.*<sup>175</sup>

(Како је ово величанствено доба јодине! Тојло сунце њуњује сјокојним небом, ваздух је чист и свеж, шњо догаје нову крв њвом шелу, шерајући шје десјојоворно да скијаш свејом, ѡрезриво шуштирајући снеј на сјрану. Образи сјаје од здравља, усне се смеше, није држној лица, осим у кућама болесји и смрши).<sup>176</sup>

Овакав ентузијазам у погледу скитничког живота присутан је и у предговору Џорџа Бернарда Шоа (George Bernard Shaw) за прво издање Дејвисове аутобиографије, у коме он аутора назива „вitezом слободе”, истовремено се подсмевајући и себи и другим каријеристима, који су оптерећени потребом за сталним послом:

*Кад само ѡмислим како сам ја кројико зарађивао за животи свих њих јодина док је ј. Дејвис, слободни друмски*

---

<sup>175</sup> Davies 1985, 134

<sup>176</sup> Сви цитати из непреведених дела дати су у властитом преводу.

виїез, живео као йїица мезимица на сиїним ђаконијама, осећам се као да ми је на йревару одузета моја йриродна слобода. Шїо и мене не задеси та срећа на йочейку каријере да среїнем скиїницу који је дошао ї. Дејвису као Еванђелиста Кристијану, йрвої дана њеїової америчкої ходочашића, и сиасио їа у самом сиїарїу од йражења йосла, савейујући му да не мисли на дугућност.<sup>177</sup>

Дејвис је после штампања своје аутобиографије постао познат као Супер-скитница (*Super-tramp*). У књизи је описао околности због којих се предао скитничком животу, као и разне авантуре кроз које је прошао, удаљавање од породице, анимозитет према сталном запослењу, путовања у Америку, губитак ноге, напорну битку да се избори за своје место у литерарном свету. Иако је Дејвис на моменте описивао своје усхићење слободом коју му је пружало опредељење за скитништво, а које је понекад било помешано са малодушношћу због успона и падова којима је био подложен, пред крај своје аутобиографије он констатује да је овај начин живота ипак привремен:

*Ја сам свакако у раним їодинама живео безвредним, скиїничким и лењим начином живоїа, жесїоко мрећи сваки дужи рад, и тај начин живоїа ме је у каснијим їодинама обоїаљео, каже он и закључује: Наїравио сам неколико одважних корака, йоїїуно се йредео, лако йрелазео из фазе у фазу, и оїишао даље неїо шїо сам очекивао.*

---

<sup>177</sup> *Исїо*, стр. 11, 12 у оригиналу:

*When I think of the way I worked tamely for my living during all those years when Mr. Davies, a free knight of the highway lived like a pet bird on titbits, I feel that I have been duped out of my natural liberty. Why had I not the luck, at the outset of my career, to meet that tramp who came to Mr. Davies, like Evangelist to Christian, on the first day of his American pilgrim's progress, and saved him on the very brink of looking for a job, by bidding him to take no thoughts for the morrow;*

Захваљујући свом књижевном таленту, Дејвис је за живота био релативно признат као писац, што је за собом повлачило финансијски успех и побољшане услове egzистенције. Он је ипак био свестан да нису све скитнице у стању да потпуно преокрену своју судбину, тако да многи умиру с тугом у крајњем сиромаштву, јер су рођени у равнодушном и нехуманом систему. Стога је своју аутобиографију написао са жељом да у највећој могућој мери прикаже објективну истину, и надом да ће и његови сапатници то препознати.<sup>178</sup>

Дескрипцију, сличну овом Дејвисовом контрадикторном опису живота скитнице у Енглеској, пружио је и Џорџ Орвел у приказу свог „истраживачког скитништва у циљу писања своја два текста „The Spike” и „Down and Out in Paris and London” (1933). У уводу овог другог, дужег есеја о скитању, чији први део, како и наслов каже, говори о животу на дну у Паризу једног „plongeur” и његових сапатника<sup>179</sup>, Орвел је изразио своју почетну намеру да пише о сиромаштву. Он је у почетку констатовао да сиромаштво није ни изблиза тако страшно како је он мислио.<sup>180</sup> Када се удубиш у питање сиромаштва, сматрао је Орвел, прво видиш разне компликације, досаду и глад, али с друге стране добра ствар код сиромаштва је што укида будућност. „The less money you have the less you worry” (“Што мање пара имаш, мање су бриге”). Престајеш да се плашиш, наставља Орвел, осећаш олакшање у сазнању да си најзад потонуо на само

---

<sup>178</sup> Исѿо, „*Certainly I have led a worthless, wandering and lazy life, with, in my early days, a strong dislike to continued labour, and incapacitated from the same in late years*”, ...“*I had made an audacious step or two, I was taken up, passed quickly on from stage to stage, and given free rides farther than I expected*”.

<sup>179</sup> Орвел, стр. 64

<sup>180</sup> Исѿо, стр. 10.

дно и испао из игре.<sup>181</sup> Орвел пише како на почетку своје луталачке каријере није веровао да је у Лондону могуће глатовати. Онда је открио сасвим један други Лондон који коегзистира са оним видљивим, и своје искуство забележио као хронику тегобног живота бар 15.000 Лондонаца, његове ружне стране уз неке олакшавајуће околности као што је на првом месту била солидарност која је постојала код већине скитница.<sup>182</sup>

Осим типичног лондонског скитнице (који је у основи племенита душа), Орвел сусреће и остале типове: просјак, уличне уметнике и уличне фотографе, певаче црквених химни, разне продавце (шибица, пертли, коверата). После извесног времена дошао је до закључка да ови људи нису нимало инфериорни онима који имају посао, и пита се „шта је то уопште посао?” У поређењу са многим особама које су запослене, просјак је поштенији, закључује Орвел (Исто). Као и многе друге литерарно настројене скитнице, од којих су неко већ цитирани у овом тексту, Орвел је током свог истраживачког скитања примећивао лепоте природе када је имао времена да баци поглед на крајолик којим је пролазио, попут описа јесењег призора у Комлију:

*Било је красно јесење време. Недалеко одатле била је дубока леја духача; чини ми се да и сад моју да осетим оштар мирис њој цвећа који је надвладавао воњ скијница. На ливади два зајрежна ждрейца јарке црвено-браон доје с белим тривама и рејовима њасли су код кайије. Ми смо били исцуржени на њлу, знојави и исцрљени. Неко је њронашао суво трање и њошћалио вајру, ња смо сви њили чај без млека из лименој дуренцеџа које је ишло из руке у руку.<sup>183</sup>*

<sup>181</sup> Исто.

<sup>182</sup> Исто, стр. 114.

<sup>183</sup> Исто, 103: „It was jolly autumn weather. Nearby, a deep bed of tansies was

Орвел свој приказ луталачког живота завршава речима да је потпуно променио своје мишљење о скитницама и да их никада више неће сматрати пијаним битангама, никада више неће очекивати захвалност од просјака када му удели пени, нити ће бити изненађен што незапослени немају енергије. Никада се неће придружити Војсци спаса, нити заложити своју одећу. И никада више неће уживати у богатом ручку у отменом ресторану.

### Шекспиров Аутолик

Лик Аутолика у Шекспировој *Зимској бајци*, контрадикторан је у истом смислу као и остала његова сабраћа, и не одступа много од описа Дејвиса и Орвела. У почетку је он само забавна протува с много лица, на крају видимо да није сасвим тако. И он хвали живот у слободи а истовремено чезне за припадањем. Његово прво појављивање пропраћено је песмом, химном природи и слободи (IV.3.154); пред крај драме видимо га како моли Пастира и Будалу (Clown), који су управо стекли бољи друштвени статус, да се за њега заложу код Принца, уз обећање да ће се поправити у складу са њиховим стандардима (V.2.154). Те две позиције су очигледно у супротности, и илуструју напред поменути контрадикторност живота овог лика. Између ове две сцене, овај необични јунак кроз своје поступке истовремено открива своју особеност и своју универзалност. Ово је његова уводна песма у славу природе

---

*growing; it seems to me that even now I can smell the sharp reek of those tansies, warring with the reek of tramps. In the meadow two carthorse colts, raw sienna colour with white manes and tails, were nibbling at a gate. We sprawled about on the ground, sweaty and exhausted. Someone managed to find dry sticks and get a fire going, and we all had milkless tea out of a tin 'drum' which was passed round."*



и његовог хедонистичког бога, али и увод у „посао” који намерава да обави:

*Кад висибаде вирији сѣану,  
Хеј, с џуром ѣреко доља зелени’  
Хеј, онда весели дани свану,  
Јер бледило зимско се крвљу црвени.  
На ѣлошћу се суши ѣлајино бело  
Хеј, како весело ѣичице ѣоју,  
Јер ѣиво је ѣиће царско зацело,  
Ал не ѣаси лојовску жеђицу моју.<sup>184</sup>*

Насупрот неким мишљењима, Аутолик има важну улогу у драми. На првом месту он нас уводи у атмосферу празника и фестивала, која је структурно значајна колико и трагички део драме. Између два дела постоји симетрија, јер симболично представљају зиму и пролеће живота, смрт и обнављање. Његов лирски и митолошки пасторализам прожима празник стризања оваца, како каже Каула.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Шекспир, *Op.Cit.* стр. 580). У оригиналу, *The Winter’s Tale*, NEW PENGUIN SHAKESPEARE, IV.3.107):

*When daffodils begin to peer,  
With heigh, the doxy over the dale,  
Why, then comes in the sweet o’the year  
For the red blood reigns in the winter’s pale.*

*The white sheet bleaching on the hedge,  
With heigh, the sweet birds O, how they sing!  
Doth set my pugging tooth an edge,  
For a quart of ale is a dish for a king.  
The lark, that tirra-lyra chants,  
With heigh, with heigh, the thrush and the jay,  
Are summer songs for me and my aunts  
While we lie tumbling in the hay.*

<sup>185</sup> Kaula, стр. 287.

Аутолик је био у служби принца Флоризела, али је отеран, и сада је без посла. Не оплакује свој нови положај, јер он са собом носи слободу и омогућава му да води љубав са сеоским девојкама, бави се лоповлуком, како би зарадио за криглу пива, лута тамо и овамо, посебно по месечини када је најбоље време за крађу, јер овакав начин живота за њега је најбољи начин живота, како каже. Нада се да неће бити ухапшен због скитње (што је у Шекспирово доба било уобичајена пракса), јер је прерушен у торбара (*pedlar*), као што су то биле многе скитнице кроз историју, и са собом носи разну робу и алат као алиби. Тренутно му је специјалност крађа чаршафа са жица, које затим продаје као своју робу. Име Аутолик потиче из грчке митологије: Аутолик је био син Хермеса и Одисејев деда. У *Одисеји* је то лик који је био непревазиђен у лоповлуку и псовању, а у Овидијевим *Метаморфозама* спомиње се као особа којој нема равне у крађи и џепарењу. Шекспировом Аутолику име је дао његов отац, јер је рођен у знаку Меркура, покровитеља лопова.

У свом следећем изласку на сцену после уводне песме, Аутолик се устремљује на Будаду (Кловна, Пастировог сина) јер га сматра глупаном кога је лако преварити, претварајући се пред њим да је тешко повређен и опљачкан од стране „извесне протуве зване Аутолик”. По природи ове његове приче, личи на протагонисту главне радње, краља Леонта, јер су обојица у сличној мери самодеструктивни – раде против себе.<sup>186</sup> Док га Будада саосећајно носи на леђима, овај га џепари, истовремено му нудећи своју робу за предстојећи празник стризања оваца. На Будадино питање о човеку који га је оробао, Аутолик даје овај опис самог себе, чиме показује, осим поменуте самодеструктивности, и своју духовитост и дозу самокритике, као и степен само-

<sup>186</sup> Sheridan Cox str. 288.

спознаје, али такође читаоцу и гледаоцу помаже да боље схвате ову врсту лика, јер ко нас познаје боље од нас самих:

*Неки која сам познавао да иде и прогаје логике. Знам да је некад био слуша наше краљевине. Не умем вам казати, добри господине, збој којих је својих врлина, али је сигурно, да је истеран из двора... Он је после тога био водац мајмуна, – зајим слуша у суду и јандур, – зајим је кући луке шито ирају позоришће о Блудном сину, и оженио се женом крјача којилова... И пошто је прошао кроз разна манијуска занимања, – сместио се најзад као лукеж, – неки ја зову Аутолик.<sup>187</sup>*

Да је изврстан уметник сазнајемо кроз објективну визуру другог лика, Слуге:

*О господару, кад би ви само чули торбара пред вратима, Не би никад више ирали уз дубањ и свиралу. Не, ни јаје вас не би моје окренути. Он је свакојак не сме држе нешто што ви бројите новац, – он их издајује као да је јео баладе, и као да су уши свију људи израсте за његове не сме (IV.iv.590).*

*(If you but hear him, you would never dance again after a tabor and a pipe. He sings several tunes faster than you'll tell money; he utters them as he had eaten ballads and all men's ears grew to his tunes, IV.4.118).*

Аутолик заиста бриљира у својим баладама, он опева чак и робу коју продаје и то на неодољив начин, тако да успева да распрода све, певајући сваком посебно према укусу и жељи и, наравно, ликује што је преварио толике будале. Начин на који то чини је фасцинантан. Не само да је његово певање неодољиво и има уметнички квалитет, већ је и његова роба очигледно пажљиво одабрана и шарено-

<sup>187</sup> Шекспир, Зимска бајка, стр. 582.

лика, а он јој својом харизмом придодаје неки скоро свети значај као да се ради о реликвијама.<sup>188</sup> Док је продавао робу скенирао је све новчанике и кесе и већину испразнио или одсекао. Да није наишао стари Камило и увукао Аутолика у заплет око Флоризеловог и Пердитиног бекства, ниједан новчаник не би остао неоцепарен.

Аутоликов пословни успех је, дакле, прекинут зарад његовог учешћа у главном заплету. Љутити Поликсен одбацио је своју маску како би изгрдио сина и онемогућио његово венчање са девојком за коју сматра да је ниског порекла, Пердитом. По Камиловом савету, Флоризел мења своје одело са Аутоликом, и хита са Пердитом на Сицилију, а и његов отац креће за њим. Престрашени пастири сада једино могу да избегну пад у немилост код Краља, ако докажу да им Пердита није род већ да је као беба била пронађена заједно са кутијом и завежљајем. Пошто су тупави и необразовани, потребан им је Аутолик да их одведе на Сицилију, где се открива да је Пердита принцеза, и сви се мире и опраштају једни другима, па чак и пастири добијају бољи статус и одећу која уз то иде. Аутолик, међутим, није ни на какав начин награђен за своју улогу у овом срећном расплету, већ мора да моли оне којима је, како каже, учинио добро и против своје воље (V.2.153). Будала обећава да ће сведочити о његовим врлинама чак и ако то није истина, уколико се поправи, како би повратио свој пређашњи положај код принца. Ту Аутолика видимо последњи пут

---

<sup>188</sup> Šekspir, *Op.Cit.* 582: *A fellow, sir, that I have known to go about with troll-my-dames. I knew him once a Servant of the Prince. I cannot tell, good sir, for which of his virtues it was, but he was certainly whipped out of the court...He had been since an ape-bearer; then a process-server, a bailiff; then he compassed a motion of the Prodigal Son, and married a tinker's wife...; and having flown over many knavish professions, he settled only in rogue. Some call him Autolycus.* (Shakespeare, *Op.Cit.* IV.3, 110).

Kaula, *Op.Cit.* 288–289.

и не сазнајемо да ли су обећања испуњена. Изостављен је из последње сцене као и из опште атмосфере помирења и опроштаја. Све у свему изузетно живописан лик који има важно место у Шекспировој романси, и који је Шекспирова оригинална креација у оквиру приче коју је позајмио од свог савременика Роберта Грина (Greene).

Лик Аутолика део је карневалске атмосфере, како би рекао Бахтин, свечаности народског карактера у којој сви слојеви друштва узимају учешћа, па и иначе изопштене скитнице и слични ликови изван прописане друштвене норме. Аутолик нестаје када се свечаности заврше. Његов посебан значај лежи и у аналогiji његове судбине са Леонтовом причом. Док је Леонту опроштен његов велики злочин – протеривање неоправдано оптужене супруге, и намера да се убије новорођена беба, Аутолику нису опроштени ситни лоповлуци и мангупирање. У томе је имплицитна критика система моћи, односно апсолутистичке и неодговорне краљевске власти. Зато можемо рећи да у лику Аутолика лежи већи интерпретативни потенцијал него што то на први поглед изгледа, што појашњава и Тарнерова антрополошка теорија, као и друге теорије које покушавају да дефинишу скитницу и сродне феномене, попут Бахтинове и Бауманове.

### **Ликови скитница у савременој драми**

Кад говоримо о скитницама у савременој литератури, већини одмах на ум пада Бекет, као иницијатор увођења ових ликова на драмску сцену. Међутим, лик скитнице у савремену драмску књижевну форму много раније су увели ирски писци, Синг и Јејтс, у својим драмама с почетка двадесетог века. Синг, у својој раној драми *У сенци долине*

(*The Shadow of the Glen*, 1902), али практично и у скоро свим својим другим драмама, па и у свом класику *Вилењак са зајадних сѝрана* (*The Playboy of the Western World*, 1907), јер и шармантног Кристија Махона можемо сврстати у скитнице иако је то његово својство замагљено његовом харизмом. Јејтсова рана драма, *A Pot of Broth*, написана у сарадњи са Лејди Грегори, такође почива на лику Скитнице (Tramp). У овом смислу је, међутим, тематски најзначајнија његова каснија драма *Чисѝилишѝе* (*Purgatory*, 1939).

Код поменутих аутора очигледна је двосмисленост па и вишесмисленост овог лика, који је с једне стране реалистичан, и асоцира на стереотип пропалице, пијанца, и просјака, док с друге стране има митско значење и симболизује слободу избора. Карактеристика Јејтсове драме *Чисѝилишѝе*, као и Сингове *У сенци долине* (и неколико других драма ова два писца) је да су кратке и концизне, и да се крећу између реализма и фантазије.

Познато је колико је Јејтс био посвећен проучавању и неговању старе ирске митологије, што се огледа у свим његовим делима, укључујући драме. Позиција драмског лика Старца, у ствари скитнице, у *Чисѝилишѝу*, указује на порекло и природу оваквог литерарног хероја. У овој алегориској драмској црти, Старац је убио свог оца и свог сина а затим се отиснуо на пут сâм, бришући прошлост и будућност једног начина живота, који, по њему, не заслужује континуитет, што симболизује аутохтоност, самосталност и слободарство овог карактерног типа. Старац (An Old Man) и Дечак, његов син (Boy), једини су ликови ове кратке драме од осам страница, која почиње карактеристичним описом сцене: „Кућа у рушевинама и оголено дрво у позадини” („A ruined house and a bare tree in the background”<sup>189</sup> што

---

<sup>189</sup> Yeats, 251.

неодољиво подсећа на почетак Бекетовог *Гогоа*, и Аристофанових *Птица*. Као што је у другом чину Бекетове драме дрво олистало, тако се пред крај Јејтсове драме дрво трансформише, сигнализирајући на тај начин да се у међувремену нешто ипак променило: док се сцена затамњује, дрво је обасјано светлошћу. Финтон О’Тул (O’Toole), највише на основу ове драме, у чланку објављеном у *Irish Times*-у тврди, „[да] није било В. Б. Јејтса, не би било ни Бекета повлачећи многе паралеле између двојице ирских писаца.<sup>190</sup> Ова драмска црта није реалистичка, већ прожета мистеријом и магијом, попут визије или сна. Старац долази пред рушевину куће са својим шеснаестогодишњим сином, а наслов указује на то да се тражи прочишћење душе. Старац себе назива торбарем (*pedlar*), што је био уобичајени алиби за скитнице још од давнина – видели смо пример Аутолика. Према његовој причи, ту кућу је запалио његов отац кад је он имао шеснаест година (историја се понавља), а мајка му је умрла на порођају када је њега родила. Наводно је у кући, која је горела, убио свог оца, узео његов новац који је овај отео од његове мајке, и отиснуо се на пут. Кућа је некад била велелепно здање богате породице и у њој су рођени многи великани. Мајка се несмотрено заљубила у коњушара, који се показао као пијаница и распикућа. Његовог сина мало додирује његова прича, али у њој налази монструозну симболику: као што је његов отац убио свог оца и узео новац кад је био млад, тако и он сада треба да убије свога оца и узме му новац. Видевши да се циклус насиља и похлепе на тај начин наставља, Старац убија сина, како се „загађење” не би даље ширило, јер и младић може једног дана да постане отац, и да се иста прича понови. Пошто је он само безазлени и одртавели старац који више неће има-

<sup>190</sup> *Irish Times*, 2015.

ти потомака („a wretched foul old man”), сада ће кренути у удаљена места, где га не познају, и тамо приповедати своје старе шале непознатим људима. Зато је ова драмска црта веома сугестивна за разумевање значења књижевног лика скитнице.

У Синговој трагично-ироничној драми Скитница се појављује на вратима усамљене куће у ирској забити у којој „господарица куће”, Нора, управо припрема сахрану свог старог мужа, чије тело лежи на столу, узима чарapu с новцем који је иза мужа остао, и чека младог фармера са којим намерава да побегне. У тренутку док је Нора одсутна из собе, међутим, муж устаје, затим је избацује из куће, а младог и уплашеног фармера позива да заједно попију пиће. Скитница позива Нору да му се придружи у луталачком животу, који је напоран и пун неизвесности, изложен суровом времену, али с друге стране је пут у слободу и лепоту живљења у природи и са природом. Он поетски описује починак и буђење на ледини уз пој птица и друге заносне звуке дивљине, и Нора спремно, и са извесном радошћу и оптимизмом, креће са њим у нови живот. Синг је и сам од детињства путовао друмовима ирске грофовије Виклоу, и уживао у идиосинкратичном говору скитница и сељака, чије приче је волео да слуша, и из којих је могао доста да сазна јер су чула тих људи била изоштренија, због чињенице да су живели у променљивим, најчешће суровим, животним условима, који су појачавали њихову издржљивост. Познато је да је Синг, на наговор Вилијама Батлера Јејтса, више пута боравио на митском острвљу Аран, заједно са песниковим братом Џеком, сликарем, чије илустрације прате Сингове аутобиографско-путописне описе у монографији *Aran Islands (Аранско острвље)*, где су забележене и слике многих путника-скитница, које делују утопијски



и ванвременски. Синг је написао један есеј о скитницама „The Vagrants of Wicklow“ у коме говори и о себи.

Трагови Сингове и Јејтсове поетике скитништва, савсим очигледно су присутне у поменутој легендарној драми савременог великана и Синговог земљака Семјуела Бекета, *Чекајућу Гогоа (En Attendant Godot, Waiting for Godot)*, у којој се уочава алегорија о скитницама чији живот је, као и код њихових претеча, обележен изабраном неизвесношћу у погледу будућност, у којој се не зна да ли Годо долази или не долази, да ли ће сутра имати шта да једу, и да ли ће одлучити да се обесе или не обесе, а уочљива је и аналогија са хришћанским мотивом мучеништва, распећа и мирољубиве побуне. Из оскудних података које нам драма пружа о позадини живота два лика, једино знамо да су луталице без дома, да су можда просјаци, или да просто живе од онога што нађу. Горка је, и веома реалистичка физичка сензација глади, коју и публика у неколико сцена живо осећа, посебно после сусрета са репом која им још више одере празне желуце. Чињеница да чекају неког ко можда уопште неће доћи, може се тумачити као оправдање њиховог скитничког живота, или као мотивација да некако убију време. Док „убијају“ време они изводе водвиљ, филозофирају о људском стању, састављају песничке фрагменте, а повремено се и уморе пред сазнањем о безнадежности своје ситуације, и појеле да се убију. Скитнички живот, каквог је представио Бекет, Морган Катлер назива тоталним стањем скитништва, док његове скитнице назива „ultimate vagabonds“, јер су представљени као особе без икаквог идентитета, без приватних и друштвених веза, што писцу оставља потпуну слободу да истражује саму суштину људске егзистенције. Стога она Бекета сврстава у филозофе цинике, чији савремени претеча је био Фридрих Ниче. Уз дозу цинизма, тврди

ова ауторка, скитнице попримају позитивну конотацију. Гурнути на саму маргину друштва, на рубу смрти, они ипак афирмишу живот. Враћајући се изнова, својим напорима у потрази за смислом, који су делимично и уметничке природе, на трагу Чарлија Чаплина, они Бекетово дело претварају у алегорију о значају уметности за живот људи, јер им помаже у преживљавању.<sup>191</sup>

Анализа улоге ових драмских ликова у оквирима ирске националне књижевности и идентитета илуструје тврдњу Виктора Тарнера да они много тога могу да нам кажу и о битним културолошким аспектима заједнице. Кјузак, рецимо, тврди да скитнице отелотворују уснулу културну виталност која постоји широм Ирске. Стога не изненађује што је Синг у лику скитнице пронашао модус разрешења тензије која је у њему постојала између ирског национализма и индивидуализма. Усамљеничка фигура скитнице била је могућа само у контексту ширег културног окружења. Осим тога, култура која производи и подржава скитницу по дефиницији је национална култура, јер пошто скитница нема фиксну локацију нити заједницу којој би припадао, цела Ирска је његов дом.<sup>192</sup> Синг је јасно рекао да живот скитнице поседује извесну романтичну црту и посебну вредност за сваког који на живот у Ирској гледа уметничким оком. Скитница је, сматра Синг, полазна тачка из које се специфичности ирског живота могу трансформисати у универзални израз идентитета и учинити га матрицом сваког уметника или уметничког покрета. У напред поменутом есеју Синг каже како скоро свака ирска породица има у својим редовима по једног скитницу, и да је то по правилу њихов најдаровитији син, који је управо зато и најсиро-

---

<sup>191</sup> Caula, 72.

<sup>192</sup> Cusack, str. 138.

машинији, и који се рано у животу нађе на отвореном друму, очигледно алудирајући и на сопствени положај.<sup>193</sup> Синг је, попут других литерарних скитница, написао и песму у славу свог луталачког живота.<sup>194</sup>

Универзалност лика скитнице однедавно је доведена у питање са образложењем да он представља претежно мушки идентитет и искључује женску сферу, али јавили су се и критичарски гласови који су ту тврдњу побијали. У драми Марине Кар (Carr) *The Mai*, на пример, Скитница је жена, бака.<sup>195</sup> Еманципаторски значај Сингове Норе истакла је Сузан Кенон Херис (Susan Cannon Harris) која се осврнула на убитачне критике извесних критичара с почетка двадесетог века који су овај Сингов лик окарактерисали најцрњим погрдама, као нешто дегенерисано и „грчко” а не ирско, јер у Ирској нико никада није чуо да се тако говори и понаша.<sup>196</sup> Синг је очигледно то и чуо и видео, па и забележио. Овде треба напоменути да су осим Норе у књижевности и у животу познате и многе друге жене скитнице, и да су о њима написане многе студије.

---

<sup>193</sup> Synge, 1912.

<sup>194</sup> Still south I went and west and south again,  
Through Wicklow from the morning till the night,  
And far from cities, and the sights of men,  
Lived with the sunshine, and the moon's delight.

I knew the stars, the flowers, and the birds,  
The grey and wintry sides of many glens,  
And did but half remember human words,  
In converse with the mountains, moors, and fens.  
J. M. Synge, Ask about Ireland,

<http://www.askaboutireland.ie/reading-room/arts-literature/irish-writers/j.m.-synge/> 1.10.2018

<sup>195</sup> Leeney, стр. 39.

<sup>196</sup> Susan Cannon Harris. стр. 76.

Харолд Пинтер је у неким својим драмама креирао упечатљиве ликове лондонских скитница, кроз које је описао и мрачнију страну живота у Лондону. Његове две најпознатије скитнице су Дејвис (Davies) у *Насџојнику* (*The Caretaker*), и Спунер (Spoonер) у *Ничијој земљи* (*No Man's Land*), обојица у позним годинама. Дејвис је по свему судећи добар део свог живота проживео на улицама Лондона, а с почетка драме га видимо како настоји да се скраси у стану двојице браће, Естона и Мика, наводно као кућепазитељ. Аналогија са чувеном Супер скитницом Дејвисом можда није случајна. Обојица потичу из југозападне Британије, из Корнвола односно Велса. У урнебесно смешном пасажу, Мик описује како га Дејвис подсећа на типа којег је виђао широм Лондона, односно у Шордићу, Алдгејту, Кемден Тауну, Патнију, Фулему, Каледонен Роуду, улици Есекс, на станици Далстон, око Хајберија, код цркве Светог Павла – што су уобичајене маршроте лондонских скитница.<sup>197</sup> Између свих се издваја једна локација, а то је Сидкап, успавано место подаље од централног Лондона, настањено респектабилном средњом класом. Према Дејвису, он мора да стигне до Сидкапа и покупи свој папире који доказују његов идентитет, а у поседу су неког човека тамо још од рата, односно већ петнаест година. Невероватност такве тврдње указује на то да Дејвис не жели да му се зна идентитет, а штавише он и не жели да има фиксни идентитет, јер му није потребан. Он је луталица, увек на друмовима, и стога је несигуран, превртљив, нелојалан, чак и расиста. Погрешно је, међутим, његов лик тумачити искључиво у реалистичком кључу, јер он није само лик из живота, већ и симбол једне класе људи, приморан да се непрестано прилагођава неизвесностима луталачког живота. Парадоксално, он је дубо-

<sup>197</sup> Пинтер, *Насџојник*, 34.

ко у себи изгледа везан за такав живот, и његов покушај да пронађе склониште подсвесно саботира његова нелојалност према Естону, који га је довео у стан, и према њему се пријатељски опходио, за разлику од свог брата Мика, тако да ће се Дејвис по завршетку драме поново наћи на улици.<sup>198</sup>

Спунер, у драми *Ничија земља*, сличан је Пинтеровом Дејвису, јер је и он старија особа, живи на улицама Лондона и, као и Дејвис, подсвесно саботира могућност стицања сталног дома. Од Дејвиса се разликује по томе што је рафиниранији, образованији, има богатију прошлост, мада је она можда делимично измишљена, а што све указује на главну одлику његовог карактера – он има бујну машту, вербално је флуентан, што се очитује у изванредним поетским пасажима у драми. Он се углавном креће око Хемпстед Хита, а виђен је како точи пиво у крчми Булз Хед (Bull's Head) на Чок Фарму (Chalk Farm), где је срео и свог садашњег домаћина, Хирста, човека његових година, са којим је наводно делио заједничку прошлост у Оксфорду, а који је сада много бољег друштвеног и материјалног статуса. Спунер отворено нуди своје услуге Хирсту у својству секретара, уметничког директора (менаџера) његових песничких наступа и тако даље, покушавајући да се прикаже у неком достојанственијем светлу. Мада су, како изгледа, обојица почели као песници на равној ноzi, Спунера је срећа одавно напустила, и ово није први пут да је приморан да моли за било какво запослење и за кров над главом како би се склонио са улице. Спунер је у Хирстов стан у Хемпстеду стигао увече, а током ноћи је открио да је закључан у стану. Ова ситуација му је позната јер се и раније налазио у сличној позицији заробљености, како је он види, што указује на његов амбивалентан однос према сталном боравишту. Свој

<sup>198</sup> Исто, стр. 116–117.

отпор према свакој врсти потчињености он испољава кроз поносан став, увек наглашавајући чињеницу да је песник, да се налази у управном одбору недавно установљеног песничког часописа, и да жури на састанак одбора. Жестоко реагује Када Хирст, пошто се отрезнио, у њему наводно препознаје извесног Чарлса Ведербија (Charles Wetherby) из своје прошлости, инсинуирајући неке љубавне афере са три жене блиске Спунеру. Спунер прихвата ту причу како би опонирао свом противнику оптужујући га да је скандалозно нелојалан и неискрен. Тиме је, у ствари, елиминисао могућност свог останка у Хирстовом стану. Пре него што буде избачен на улицу он још једном моли „[у]зми ме да станујем код тебе и да ти будем тајник<sup>199</sup> али његов домаћин га игнорише увредљивим контрапитањем: „Има ли ту каква велика муха? Чујем зујање.”<sup>200</sup> Ситуација је слична сцени пред крај драме *Насиојник* када Естон игнорише Дејвисове молбе окрећући му леђа без речи. На завршетку драме, док светло постепено тамни, можемо претпоставити да ће се и Спунер поново наћи на улици. Хирст се, са друге стране, опредељује за удобан живот, али духовно и емотивно мртав, „на ничијој земљи”. Намеће се питање чему Хирст дугује свој релативни успех у животу. С обзиром на то да је он очигледно под присмотром своје двојице слугу или чувара, може се закључити да припада некој институцији, и да је и сам постао институција, како кажу његови контролори. Када се осврнемо на целокупни контекст две драме, и на чињенице из живота везане за њихов настанак, јасно је да је Пинтер имплицитно наклоњен обојици својих скитница. Дејвиса је створио према лику скитнице којег је једном упознао и који му је био драг, а кроз судбину Спунера

---

<sup>199</sup> Пинтер, *Ничија земља*, стр. 273.

<sup>200</sup> *Исио*.

драматизује несигуран положај сваког уметника па и себе, поготово у старости, суоченог са дилемом „служити или не служити односно са питањем слободе и потчињености канонима и институцијама.”<sup>201</sup>

## Закључак

Ликове скитница у књижевности најчешће посматрамо са два основна становишта, симболичког и реалистичког. У овом првом смислу, занимљиве увиде дао је помешити антрополог Виктор Тарнер. Тарнер наглашава симболички значај онога што назива „сиромашним човеком који често има и статус луталице, и набраја репрезентације таквог статуса у књижевности у ликовима Толстојевих сељака, Соње-проститутку код Достојевског, Марк Твејновог Црнца Цима, Гандијеве „недодирљиве”. Са становишта „структурисаног човека” („structural man”) представници ванструктурних заједница (*communitas*) су изгнаници или странци, они који сопственим постојањем доводе у питање свеукупни нормативни поредак. Тарнер, пак, сматра да је управо скоро тотална идентификација друштвеног са структурисаним велика сметња развоју социолошке и антрополошке теорије. Тек кад се у потпуности схвати значај слободне и неограничене димензије друштвеног изопштеника, постаје могуће плодносније истраживање културних феномена попут уметности, религије, литературе, филозофије, па и многих аспеката права, политике и економије. Јер симболи не представљају само структуру, већ пре анти-структуру, коју истовремено и рефлектују и креирају. Другим речима, сматра овај антрополог, не треба

---

<sup>201</sup> Billington, 1996.

занемарити снагу такозваних „слабих“<sup>202</sup> а управо у уметности најбоље сагледавамо снагу ових ликова. Наведену тезу Виктора Тарнера, илустровао је и Бекет у метафизичкој драми *Чекајући Годоа*, која расветљава питање шта је човек кад се сведе на своје основно стање, о чему је размишљао и Шекспиров Лир, избачен на олујну ледину.

С друге стране, реалистички аспект скитнице и данас је изузетно актуелан због постојања енормног броја бескућника свуда у свету, поготово у великим градовима, што је проблем који је ретко која заједница успела успешно да реши пред налетом неолибералног капитализма. Занимљиво је да се и Орвел бавио овим питањем. Орвел је по сопственом признању стекао прилично знања о свом друштву, проучавањем скитница. Своја истраживања је искористио да дефинише своје социолошке закључке и понуди решења. Пошто је утврдио корене проблема скитања, Џорџ Орвел завршава своје опсервације практичним питањем, како поправити живот скитница, и даје веома практично решење. Пошто живе у принудној беспослици, и њихово злопаћење нема никакву сврху, зашто их не депауперизовати, из полуживећих луталица који се досађују превести их у самопоштујућа људска бића. Оно што је неопходно јесте обезбедити им неки посао. Свака институција за бескућнике могла би да има малу фарму, или бар окућницу, где би сваки скитница који се пријави и способан је за рад могао да обавља неки користан посао. Производи са те фарме или из баште, користили би се да се нахране скитнице.<sup>203</sup> Законодавство о свратиштима такође би требало да се усклади. Међутим, наравно, власници тих свратишта би се томе супротставили, јер тужна је истина да је њихово „предузетништво“ изу-

---

<sup>202</sup> Turner, 175.

<sup>203</sup> Orwell, *Op.Cit.*, стр.:113).



зетно профитабилно. Као што можемо да видимо свуда око нас, још увек је тако. Корпорације и тајкуни, оних 1% који поседују огроман део свеукупног светског богатства, тешко се одричу сваке паре свог профита. Проучавањем данашњих скитница у уметности и животу, много сазнајемо о свету у којем живимо, као што проучавањем ових ликова кроз историју човечанства сазнајемо о друштвима у којима су живели, па остаје нада да ова врста знања није узалудна.

Видели смо у претходним разматрањима да постоје и покушаји заснивања филозофије скитништва, а ова студија је започела као истраживање феноменологије скитница, због изузетне привлачности овог лика коју није лако у једном даху свеобухватно објаснити. Најбоље објашњење те фасцинације дао је Чарли Чаплин у једном интервјуу, када је рекао: „скитница је нешто што је већ било у мени<sup>204</sup> објашњавајући новинару како је постепено креирао тај карактерни тип, све док није дошао до свима нам познатог лика. Скитница је, дакле, у нама, наш скривени део, наш „други”, како га понекад погрешно видимо, а његово присуство у књижевном делу део је дијалогске и полифоне културе, како би рекао Бахтин.

---

<sup>204</sup> Chaplin, 1966.

## КАКО СМО СЕ ОДУЖИЛИ ВИЛИЈАМУ ШЕКСПИРУ<sup>205</sup>

Припремне манифестације око обележавања четиристотет годишњице од Шекспирове смрти, за мене су започеле у Горњем Милановцу. На први поглед може да изгледа чудно што се то није десило у мом родном граду Београду, или у Крагујевцу, где предајем предмет *Шекспир* и где сам са сарадницима и студентима годинама учествовала у припремању представа које су биле инспирисане Бардом. Чињеница је, међутим, а скоро сам је била заборавила, да је моја књижевна каријера, ако је тако могу назвати бар у шали, отпочела управо у Горњем Милановцу. Има неке логике, стога, што сам му се вратила пред крај своје академске каријере. У милановачким *Дечјим новинама*, као ученица нижих разреда основне школе, објавила сам своје прве приче и за њих добила своје прве хонораре, а за укупну сарадњу од редакције добила посебну награду. Гледам је испред себе, *Чудан доживљај и друге приче* Марка Твена, са посветом, печатом и потписом уредника: „Награда за успешну сарадњу другарици Радмили Настић, ученици трећег разреда основне школе”, а датум је април 1962, баш месец рођења и смрти Вилијама Шекспира.

За мој повратак у Горњи Милановац, заслужна је Драгана Стефановић, професорка енглеског језика у Гимназији *Таковски усџанак*, која је својим ученицима годинама приближавала Шекспира, на најлепши могућ начин, у настави и изван наставе. Драгана је била моја студенткиња на

---

<sup>205</sup> Првобитно објављено као: „Како смо се одужили Вилијаму Шекспиру *Слово Ђирилово*, Годишњак библиотеке *Браћа Насијасијевић*, Горњи Милановац, 2016, стр. 73–79.

Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у предбо-лоњским временима када се и Шекспир продубљеније предавао и учио, као једногодишњи специјални курс а не као једносеместрални предмет као што је то сада случај. Драгана и ја смо се договарале о обележавању ове годишњице још у јесен 2015. када је мало ко о томе говорио. Из тог договора проистекао је и мој каснији предлог о одржавању серије предавања / разговора о Шекспиру у *Дому културе Сјугенџски траг* у Београду, под оквирним насловом *Штџа нам данас значи Шекспир?*, у клубу Магистрала чији књижевни програм је уређивала Тамара Митровић. Стицајем околности, прва трибина на ову тему одржана је у ДКСГ 5. априла, а тек затим предавање у Библиотеци *Браћа Насџиасијевић* у Горњем Милановцу, под насловом *Шекспир данас*, 18. Априла 2016, и на крају друга трибина у ДКСГ 26. маја 2016. Овај први догађај био је, по мом сазнању, и први те врсте и у Београду и у другим местима у Србији, а затим је настала пролиферација сличних догађања на све стране.

Централно место у том погледу требало је да представља гостовање енглеског професора Јуана Фернија (Ewan Femie), из Шекспировог института у Бирмингему, у Сава Центру 16. априла, чија је оквирна тема била *Шекспир живи (Shakespeare Lives)*, а конкретна: *Заштџо је Шекспир важан: од бардолаџрије го Беоџрага (Why Shakespeare Matters)*. Покретачка снага ове и других манифестација око Шекспира, била је професорка Зорица Бечановић-Николић. Не могу а да се не осврнем на чињеницу да је у исто време, и независно од нас, професорка Љиљана Богоева-Седлар, која је мене и безбројне друге увела у познавање Шекспира и књижевности, и надахнула љубављу према писаној и изговореној речи, одржала два значајна предавања о Барду. Једно је било у Студентском културном центру на Новом

Београду 20. 04. 2016, а друго у Универзитетској библиотеци у Крагујевцу 26. 05. 2016, и у оба је изнова одушевила присутне својом изузетном ерудицијом и посвећеношћу.

Питање од којег сам у ја у својим предавањима полазила тиче се релевантности Вилијама Шекспира данас и овде, а причу сам отпочела цитатом једног америчког новинара, који је једном приликом упитао пријатељицу „Колико познајеш Шекспира? а ова му одговорила „Не толико колико он познаје мене.” „Овога се треба присетити сваки пут кад ти неко каже да је књижевност бескорисна написао је Арнолд Вајнстајн у *Њујорк Тајмсу*<sup>206</sup>. Овоме бих додала опаску једног од интервјуисаних људи из филма Ал Паћина *У итрајању за Ричардом*: Шекспир нам показује како да осећамо, он нас учи како да осећамо. Треба га предавати у школама, било би мање насиља. Сам овај филм је сведочанство о трајном интересовању за Шекспира<sup>207</sup>.

Мој планирани програм био је фокусиран на питање Шекспирове трајне релевантности у разним сферама живота, које се разматрало кроз неколико издвојених тема: дух Шекспировог *Хамлеја* (у двоструком смислу: драматизација појаве духа као симбола освете у ренесансној драми, и хамлетовски дух који је вечан и универзалан); *Тити Андроник* и *Тимон Аџињанин*, Шекспирове „запостављене” трагедије и њихов нови, филмски живот; актуелност Шекспирових историјских драма: да ли је *Хенри Петти* јунак или ратни злочинац?; Шекспирова анатомија зла у *Мајдеју*, *Краљу Лиру* и другим трагедијама: како је затровано „млеко људске доброте;” Шекспирове проблемске драме (*Равном*

---

<sup>206</sup> *How much do you know about Shakespeare, I once asked a friend who has committed much of her life to studying the Bard. She replied: Not as much as he knows me. Remember this the next time someone tells you literature is useless; Arnold Weinstein, The New York Times, feb 23, 2016.*

<sup>207</sup> Al Pacino, *Looking for Richard*, Fox Searchlight Pictures, 1996.

мером, Све је добро ишло се добро сврши, Троил и Кресида): проблематизовање односа између нагона за срећом и социјализације; Шекспирове зреле комедије (*Млећачки њрџовац*, *Како вам драго* и друге): између „зеленог света” жеље, и света комерцијале; јунакиње у Шекспировим романсама (*Зимска бајка*, *Симбелин*, *Перикле*, *Бура*): да ли лепота спасава свет, како је тврдио Достојевски?

Шекспир је, како показују многи примери, добро познавао људску природу и то доказао на првом месту кроз теме својих драма, понајпре четири велике трагедије, и кроз ликове који носе те драме. Та два елемента његове драматургије су нераскидиво повезана. Зашто трагедије? Јер су заокупљене најосновнијим људским питањем „шта је смисао живота” које, парадоксално, најинтензивније долази до изражаја у суочавању са смрћу. Зато је у овим трагедијама, пре свега у *Хамлећу* и *Ојелу*, толико важно да се заокружи прича о протагонистима. Примери су Хамлетово обраћање Хорацију и Отелово обраћање присутнима пред смрт. *Краљ Лир* се завршава скоро потпуним муком јер олакшања за смрт Корделије нема, а Магбет изговара свој чувени монолог о бесмислу, пошто је сам убио смисао. Ове Шекспирове драме најбоље илуструју и основну функцију позоришта, да невидљиво учини видљивим, односно открије обрасце смисла који нам у свакодневном животу често измичу, тако што у њему друштвена заједница одсеца један свој део како би га сагледала у оквиру система слика и симбола<sup>208</sup>. Таква је улога позоришта од антике, јер и сама реч *тхеатр* у свом корену носи реч виђење, тако да је позориште одувек било место где се ишло да се сагледа истина. Поступком откривања истине служи се и Хамлет који методом „позориште у позоришту”

<sup>208</sup> Victor Turner, *Od rituala do teatra*, Biblioteka Mixta, August Cesarec, Zagreb, 1989, str.: 31.

долази до истине о убиству свог оца, и раскринкава убицу Клаудија. Нису само Шекспирове велике трагедије и данас значајне и популарне. И неке његове друге трагедије, које су се сматрале инфериорнијим, па се чак сумњало у Шекспирово ауторство, доживеле су нову афирмацију захваљујући новим читањима и „пеглању” недостатака кроз позоришне и филмске адаптације. То важи, на пример, за *Тимона Аџињанина* и за *Тиџа Ангроника*. Овај други комад добио је нови живот у чувеној техно екранизацији познате редитељке Џули Тејмор из 1999. са блиставом глумачком екипом.

Напред речено, наравно, не значи да Шекспир не говори и о љубави, чак и у трагедијама: ерос и танатос су неодвојиво повезани, како је психоанализа показала. У *Отелу* се на почетку драме главни јунак обраћа Дездемони са „радости душе моје и они су ту представљени као универзални, може се рећи и архетипски, мушкарац и универзална жена. И док убија Дездемону Отело је воли, а чин убиства у његовим очима добија ритуални карактер. Он је убеђен да је жртвује како би је спасао срама, а она тужно плаче обучена у своју венчаницу, не због тога што зна да ће ускоро умрети, већ што је изгубила Отелову љубав која јој је била све, и зато што верује да је искрени пријатељ (не љубавник), Касио, погинуо.

Пре него што Офелији предложи да оде у манастир, и срдито је прекори због наводног лицемерја и превртљивости целог женског рода, који од мушкараца прави мајмуне, Хамлет нам у свом најзначајнијем монологу („Бити или не бити питање је сад...”) открива да је воли, назива је нимфом, и чезне да га она спомиње у молитвама својим. То доказује касније кад приликом њеног спровода скаче у њен гроб.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> В. Шекспир, *Хамлејт*, Рад, Београд, 1964, стр.: 68, 136; превод Живојин Симић и Сима Пандуровић

У *Краљу Лиру* имамо пример несребичне љубави детета према родитељу, односно Корделије према Лиру („подетињеном оцу”, „the child-changed father”), упркос неправди коју је доживела<sup>210</sup>. Осим тога, може се рећи да упркос својим незрелим, детињастима грешкама, Лир има срећу да га воли или поштује значајан број људи из његовог окружења: Корделија, Кент, његова Луда, Едгар, Олбени. У мрачном *Мајдеју* од свеопште таме одудара топлина Мекдафовог породичног дома, посебно однос мајке и малог сина (мада су критичари приметили да је то једина срећна породица у Шекспировим драмама), као и љубав Мекдафа и Малколма према домовини Шкотској.

Љубав је, наравно, главна тема Шекспирових комедија, у којима јунакиње побеђују судбину тако што се заљубљују и преузимају на себе задатак да и своје партнере науче како да их воле, односно „препознају”: то чине Розалинд, Порција, Виола. Уз њих су у комедијама и незаборавни клоновни или луде, да заокруже свеопшту веселост, али и да нас подсети да је и туга ту негде присутна, јер сви су они како каже Виола за Фестеа, „довољно мудри за улогу луде” (“wise enough to play the fool”),<sup>211</sup> баш као и њихов аутор Вилијам Шекспир. У Шекспировим комедијама нема магије ни чуда, јер се све догађа у симболичном „зеленом свету” који одговара нашим жељама односно ономе како ми осећамо да треба да буде, и стога је реално у оквирима нашег сна.

То се не би могло рећи и за Шекспирове последње драме, романсе или трагикомедије. И у њима доминирају младе девојке, али заврзламе и невоље у које упадају се не расплићу њиховим деловањем, потребно је и неко провиђење, магија, чудо. Оне више делују као катализатор добрих

<sup>210</sup> W. Shakespeare, *King Lear*, Penguin Books, London, 1994, p: 118.

<sup>211</sup> W. Shakespeare, *Twelfth Night*, Longman, London, 1974, III, I, 51, p: 125.

осећања својом лепотом, младошћу, искреношћу, тако да је један критичар рекао како оне најбоље илуструју тезу Фјодора Достојевског изговорену кроз уста Кнеза Мишкина да ће „лепота спасити свет.”<sup>212</sup> Због дозе нереалистичности, веродостојност ових драма једино обезбеђује њихово читање као поезије, чији смисао хватамо у лету, без превише размишљања, не дозвољавајући нашем уму да нам ускрати естетско задовољство. Зато ове драме највише воле позоришни редитељи који са њима изводе разне драматуршке експерименте. Шекспирове проблемске драме (*Равном мером, Све је добро што се добро сврши, Троил и Кресида*) и данас су актуелне по свом проблематизовању односа између нагона за срећом и потребе за друштвеном уклопљеношћу. Посебно је увек актуелна *драма Троил и Кресида*, као снажна осуда рата који убија све позитивне људске пориве, па и љубав у самом зачетку. Најзад, шта је актуелније од Шекспирових историјских драма у којима краљеви престају да буду људи када постану краљеви (Хенри Пети), постају краљеви зато што не могу да буду људи (Ричард Трећи), или постају људи тек кад престану да буду краљеви (Ричард Други).

Како је и сам Шекспир схватио и изрекао кроз речи Глумца који игра Краља у представи „Мишоловке” у *Хамлеју* (чији је аутор сам Хамлет), „Our thoughts are ours, their ends none of our own” („Воља нам и судба разним путем греду, те намере наше увек се измене; мисао је наша, ал’ не мете њене...”)<sup>213</sup>, Шекспирове драме и после мноштва тумачења и даље остају отворене за нова читања. Позоришни људи, редитељи, често преферирају Шекспирове романсе са от-

---

<sup>212</sup> Ф. Достојевски, *Идиот*, Рад, Београд, 1962.

<sup>213</sup> В. Шекспир, *Хамлеј*, стр.: 79; W. Shakespeare, *Hamlet*, Cambridge University Press, Cambridge, 1971, III, 2, 201–202, p: 72.



вореним крајем баш зато јер пружају више могућности за различита читања. *Бурa*, која је доживела безброј адаптација у позоришту и на филму, се завршава Просперовим обраћањем публици, у којем јој ставља до знања да је све било само позориште. То је другачија врста метатеатралности од, рецимо, *Хамлеџа*, где се позориште у позоришту користи не само за то да се Хамлет увери у реалност Клаудијевог злочина, него и да цео двор „прогледа што је у складу са антрополошким виђењем улоге позоришта као места „виђења.” О овоме је много тога имао да нам каже Никита Миливојевић који је до сада режирао Шекспирове, *Сан лејџне ноћи*, *Хенрија Пејџа* и *Перикла*. За разлику од прве трибине у ДКСГ на ову тему у којој је нагласак био на питању о универзалном значењу Шекспира, мада смо све три учеснице, др Зорица Бечановић Николић, др Јована Павићевић и ја, изнеле и своја лична виђења, на другој трибини сам желела да сучелим виђења нас професора и критичара, који тежимо ка заокруживању смисла код Шекспира, и практичара, људи из позоришта који воле отворене крајеве, о чему сведоче безбројне адаптације Шекспирових дела.

У предавањима је било речи и о трећем аспекту Шекспировог живота данас, односно о Шекспиру у настави и са наставом повезаним активностима. О томе су много тога могли да кажу бивши и садашњи студенти енглеског језика Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Неколико дана пре наше друге трибине, у понедељак 23. Маја, они су извели представу *Shakespearean Scenes* у режији асистенткиње Тијане Матовић, и лекторке Emme Brandt. Од 2008. године на ФИЛУМ-у постоји драмска група коју сам ја покренула, и која је до сада извела неколико представа од којих су неке напуниле велику салу позоришта *Јоаким*

*Вујић*, прво под мојим руководством, затим под руководством др Биљане Влашковић-Илић, сада професора на катедри. Тијана Матовић и Наташа Антонијевић учествовале су у овим представама као студенти, а сада и као сарадници. Студент Никола Радошевић је за ту сврху, у скромном програму и позиву за приредбу, написао посебни сонет посвећен Шекспиру, на српском и енглеском језику, чији завршни куплет гласи „А мудра Луда заводи реда / „Тишина, молим! Бард приповеда” (And the wise Fool is ordering pease:/ „The Bard is speaking! Let tumult cease!”

Због недостатка времена и неизвесности око ове представе, нико из Крагујевца није могао да учествује на трибинама на Новом Београду, а звезде вечери на другој трибини били су Милановчани. Драгана Стефановић је говорила о свом трајном интересовању за Шекспира, стеченом на студијама енглеског језика и књижевности у Крагујевцу и у Шекспировом *Глобу* у Лондону, пренетом на ђаке своје гимназије, чија експериментална одељења имају наставу на енглеском, а чије секције су до сада произвеле неколико хит представа. Један од производа тога рада је и ученица Симона Дмитровић која је написала сценарио *On Shakespeare's Deathbed*. Симона је пошла од претпоставке да су неки Шекспирови ликови запостављени у односу на главне протагонисте, а међу њима и вештице из *Мајбеџа*, што тврди и добар део савремене критике, поготово феминистичке. Она је себе конструисала као четврту вештицу која се појављује у Лондону, у подруму *Глоба* како би окупила Шекспирове ликове, повела их пред умирућег Шекспира и тако тестирала како би се понашали у стварном животу. Они почињу да се упарују на чудноват, али можда и логичан начин, а на крају се између себе поубијају: Хамлет и Магбет, Офелија и Краљ Лир, Ромео и Дездемона, Хамлет и Јулија... Симона

даље истражује како обичан човек данас гледа на Шекспира и њен закључак је да га најлакше сагледавају у оквиру трилера. Епилог је садржан у изјави локалног полицајца у Стратфорду, који закључује да су сви убијени били неки гангстери или секта, а да им је Шекспир можда био вођа. Међутим, прави убица је ипак можда Шекспирова жена Anne Hathaway! Симона и Шекспир се затим срећу у рају, па је и сам Шекспир изненађен исходом, односно упаривањем својих ликова. Три вештице ликују на гробљу што су једине преживеле, али тада се сете и Шекспирових комедија... Значи прича се наставља, као што и Шекспир наставља да живи у нама и са нама. Један од врхунаца вечери био је наступ бившег ученика милановачке гимназије Лазара Јакшића, тада студента у Београду, који је добио овације када је устао из публике и одрецитовао на савршеном енглеском језику Жаков говор о седам човекових доба („The Seven Ages of Man”), из Шекспирове драме *Како вам драго*, онако како је то радио са професорком Драганом, која је њихову школу претворила у позорницу (наслов једног њиховог пројекта био је *Our School Was a Stage*).

Била сам предвидела и трећи тематски блок предавања у ДКСГ али смо на крају одустали, због могуће zasiћености публике услед многобројних сличних манифестација, а и крај школске године се приближавао, као и почетак летњих одмора. Тај трећи блок је требало да буде посвећен само *Хамлеју*. Сувишно је питати зашто *Хамлеј*, а ево шта је о Шекспировој најпознатијој драми као и о њеном јунаку изрекао један од водећих критичара старе школе, Харолд Блум (парафразирам најважније тезе): иако је Шекспир написао још шеснаест драма после *Хамлеја*, он остаје центар ауторовог опуса, његов алфа и омега песма без краја, космолошка драма о човековој судбини; у *Хамлеју* Шекспир

драматизује жељу за смислом (сопством, идентитетом); живот мора бити веран Шекспиру да би људска личност имала вредност, да би била та вредност; Хамлет, лик, дефинише личност као слободу која је та највиша вредност; Хамлет, протагониста, је најинтелигентнији лик свеукупне светске литературе; Хамлет и свест (consciousness) су синоними у овој драми, и захваљујући чињеници да поседује високо развијену свест, Хамлет је слободан човек; Хамлет, више него иједан други филозоф показује нам како да свет видимо другим очима; ми смо Хамлет, рекао је Хезлит, а наш ум је позорница; зато што Хамлетова коначна прича мора да добије смисао, у овој драми у којој на крају сви главни ликови страдају, Хорацио, Хамлетов једини пријатељ, мора остати жив како би је заокружио; Хамлетову причу може испричати само неко ко га без осуде, у потпуности прихвата; сви смо ми Хорацио, а свет се углавном слаже у томе да воли Хамлета, упркос његовим злочинима и грешкама; опраштамо Хамлету као што опраштамо себи; ако западна култура жели да преживи свој садашњи само-презир, мора бити као Хамлет, и мора бити верна Шекспиру; болест Елсинора је свуда и свагда око нас; има нечег трулог у свакој држави, и уколико поседујемо хамлетовски сензибилитет, нећемо то толерисати. Оскар Вајлд је стога рекао да је због Хамлета цео свет постао тужан.<sup>214</sup>

Овај осврт с разлогом завршавам описом свог гостовања у Горњем Милановцу. Ако нас Шекспир и даље учи како да осећамо, као што је то изрекао један од интервјуисаних људи из Паћиновог филма, онда то нико није боље остварио од групе људи у овом србијанском граду, из кога су струјале и даље струје позитивне вибрације. То се осети-

---

<sup>214</sup> Harold Bloom, *Shakespeare, The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1998.

ло и осећа не само у деловању Драгане Стефановић и њених ученика и колега, него и у деловању Библиотеке *Браћа Настасијевић*, њене директорке Наде Вељић и осталог особља Библиотеке, о чему сам се лично осведочила пре, за време и после одржаног предавања, у надахнутим разговорима образованих и просвећених људи, на какве нисмо навикли ових дана и година.



**ХАРОЛД ПИНТЕР**





## ЈЕДНА ВРСТА АЉАСКЕ, ЈЕДНОЧИНКА ХАРОЛДА ПИНТЕРА<sup>215</sup>

Овај текст разматра заокрет Харолда Пинтера у поетици и драматургији, с почетка 1980-тих, ка „другим просторима” репрезентације, како их је назвао, кроз наслов своје трилогије једночинки, написаних 1982, из којих се издваја *Једна врста Аљаске*, која је примарни предмет ове анализе. Ова кратка драма била је инспирисана књигом Буђења, неуролога Џефрија Сакса, насталом на основу искуства са болесницима од такозване спаваће болести. За разлику од Саксовог приступа који се првенствено бавио физичким и биолошким стањима својих пацијената, Пинтер се првенствено фокусирао на интимни свет своје протагонисткиње, која се буди после двадесет-девет година успаваности, и дошао до оригиналних увида.

### На другим местима<sup>216</sup>

Пинтер је, отприлике у исто време, 1982, написао три драмске црте, *Једна врста Аљаске*, *Породични часови* и *Сјаница Викторија*, које чине малу трилогију познату под насловом *Друа месиа* (*Other Places*). Свака његова кратка форма је савршена по себи, и непоновљива, као што су то, уосталом, и све његове дуже драме. Као и код приповетке у односу на роман, и код једночинки и драмских црта у односу на целовечерње драме, у први мах изгледа како је једну тему много лакше редуцирати на минималну форму, али

<sup>215</sup> Текст је објављен у часопису Свеске у два дела, број 148 и 149, пошто је рукопис књиге већ био припремљен за штампу.

<sup>216</sup> Текст је одломак из рукописа књиге *Харолд Пинтер: на друим местима*.

се често испоставља да је то ипак теже, због неопходности фокусирања на оно што је суштинско, и елиминисања сувишног. Наслов *Друџа месџа* указује на тематику другости којом се ове драме баве, као и на специфичан третман простора и времена.

У *Једној врџи Аљаске*,<sup>217</sup> Пинтер огољује суштину свог драмског поступка, којег је применио и у претходно написаним драмама сећања: жена се буди из коме после двадесет девет година, без континуитета меморије и перцепције о себи. Себе сматра младом, а њене главне преокупације израњају из подсвести, као страхови и сексуалне нелагодности, наглашавајући могуће узроке њене дуготрајне успаваности. Дакле, као и у остале две драмске црте ове мале трилогије, то „друго место” које јој даје наслов, је простор интимности и окренутости ка себи, а „Аљаска” указује на стање слично залеђености у коме се протагонисткиња наша. Пинтер је у више махова истицао интуитивност као основну црту свог креативног процеса, која је очигледна и у овој драми, и захваљујући којој је успео, можда више од осталих аутора који су се бавили истом тематиком, да продре дубоко у суштину проблема, односно у свест своје јунакиње. Аутор изоставља очигледну каузалност, мада се она накнадно открива, тако да догађаји и поступци у први мах делују нелогично и бизарно, али на то смо већ били навикли у његовим раним драмама, које су у међувремену постале бесконачно пута интерпретирана класична традиција, а својевремено су биле израз нове драмске поетике, коју је делио са Бекетом и ауторима такозваног театра апсурда, и коју је у почетку мало ко разумео.

---

<sup>217</sup> Харолд Пинтер, *Једна врџа Аљаске, у Месечина и друје драме*, превод са енглеског Боривоје Герзић, Народна књига, Алфа, Београд, 2005.

## Извори

Централно место у овој једночинки, без сумње, заузима тема буђења као и код Сакса, чија књига<sup>218</sup> је Пинтеру, по његовом сведочењу, послужила као инспирација, а одговор на питање о каквом буђењу се ради, прецизније дефинише ову тему. Сакс је наслов своје књиге изабрао по Ибзеновој драми, у којој је реч „буђење” иронично употребљена да означи стање живота у смрти, или, другим речима, живота који наличи смрти. Критичар Заифман доводи Пинтерову драму у везу са Шекспировом драмом *Ромео и Јулија*: „A Rose by any other name [„Ружа би давала/Слатки мирис, па ма како је ми звали.”]<sup>219</sup> у наслову његовог чланка, алудира на Роуз из Пинтерове драме *Соба*, као и на Дебору из ове драме, чији је прототип била лик из живота, којој је Сакс у својој књизи дао име Роза Р.<sup>220</sup> Ружа, у драми *Једна врста Аљаске*, постаје библијска Девора, што је на хебрејском значило пчела, док име њене сестре Полин алудира на лик из Шекспирове *Зимске дајке*, жену која је бдила над Хермионом (као што је ова Полин бдила над Дебором), краљицом неправедно оптуженом за неверство, коју је Полин спасила од смртне пресуде њеног мужа сакривши је, и која се у рас-

<sup>218</sup> Oliver Sacks, *Awakenings*, Fourth Edition, Picador, London, 1990, xxxviii

<sup>219</sup> Алузија на Шекспиров популарни стих, којим Јулија жели да каже да Ромеова припадност непријатељској породици Монтаги, није битна за њихову љубав [“A rose by any other name would smell as sweet” is a popular reference to William Shakespeare’s play *Romeo and Juliet*, in which Juliet seems to argue that it does not matter that Romeo is from her family’s rival house of Montague, that is, that he is named „Montague”]. Виљем Шекспир, *Ромео и Јулија*, у Целокупна дела, превод Живојин Симић и Сима Пандуровић, БИГЗ, Народна књига, Нолит, Рад, Београд, 1978, стр. 381.

<sup>220</sup> Hersh Zeifman, „A Rose by any other name: Pinter and Shakespeare” *Pinter at Sixty*, edited by Katherine H. Burkman & John L. Kundert-Gibbs, Indiana University Press, 1993, str. 133–135.

плету пред присутнима појављује као статуа која изненада оживи. Пинтерова Дебора се на крају, у ствари, властитом вољом, враћа у претходно стање обамрлости, што је једна од Пинтерових малих иронија.

Књига америчког неуролога британског порекла Оливера Сакса, *Буђења (Awakenings)*, први пут је објављена 1973. године, и у њој је Сакс забележио студије случаја проистекле из рада са болесницима (њих око осамдесет), који су били жртве такозване спаваће болести, *encephalitis lethargica*, која је изненада, као епидемија, без познатог узрока, букнула у годинама после Првог светског рата, и захватила око пет милиона људи широм света, од којих је трећина преминула у раној фази болести. По неким теоријама, она је била последица епидемије шпанске грознице, па је, између осталог, занимљиво на који начин се Пинтер бавио овом темом, која је недавно постала поново актуелна, и призвала у памћење све раније уметничке обраде разних епидемија. У предговору четвртом издању своје књиге, из 1990. године, Сакс је одао признање Пинтеру на уметничкој реконструкцији једне људске судбине заснованој на једној од Саксових пацијенткиња, која се у стварности звала Силви. „То је Пинтеров свет”, пише Сакс о овој драми, „пејзаж његовог јединственог дара и сензибилности, али то је и свет Розе Р, и свет *Буђења*.”<sup>221</sup>

Цео склоп околности које су спојиле Сакса, Пинтера, Саксове пацијенте и Пинтерове ликове по себи је изузетна, повезана прича. Пинтер је, од средине седамдесетих, почео интензивније да истражује тајанствене унутрашње пејзаже, који су привукли и Сакса, када је 1966. године први пут, као млад лекар, дошао у контакт са болесницима који су преживели *encephalitis lethargica* у болници у Бронксу, у Њујорку

<sup>221</sup> Сакс, Наведено дело, стр. xxxviii.

којој је у књизи дао библијско име Планина Кармел [Mount Carmel], а у стварности је то била болница Бет Абрахамс. Ово је вероватно понукало и Пинтера да своју јунакињу назове библијским именом, повезаним с поменутом планином. Сакс је на своје пацијенте почео да примењује лек назван Л-Допа, претечу допамина, који се пре тога користио у лечењу Паркинсонове болести. Тај лек је довео до изненадног „буђења” већег дела болесника, попут ерупције вулкана, и то током једне године, 1969. Трајни ефекти овог лека, на жалост, били су непредвидиви, тако да су се болесници после извесног времена углавном враћали у своје пређашње стање обамрлости, мада не увек у потпуности. Саксов приступ болесницима и болести био је јединствен. Уметничку црту у њему занимала је унутрашња динамика сваког појединачног човека, а своја запажања износио је не само на стриктно научан начин, већ и коришћењем литерарних слика и метафора, уз доста пропратних примедби и фуснота. Ипак је признао да је Харолд Пинтер у томе успео више од њега.

### **Буђење: стварност и метафора**

Име Дебора, дакле, алузија на библијску Девору, указује на чињеницу да је и ова Дебора „устала” попут библијске, која је названа „мајком Израиља а да је и њен прототип, Роза Р, такође, устала” у болници под сугестивним насловом, који јој је у својој књизи дао Сакс, по планини у Израелу у близини горе Тавор, где се библијска Девора, пророчица и судија, „издигла”, односно охрабрила војсковођу Варака да победи непријатеље Израиља.<sup>222</sup> Символи-

---

<sup>222</sup> „Пробуди се, Девора, пробуди се! Пробуди се, пробуди се и песму запевај!”

Дебора, или Девора у преводу Ђуре Даничића била је једина жена судија,

ка пчеле, пак, у многим културама указује на саборност, тимски рад, светлост и храброст. поготово ако је, по неким популарним тумачењима, значење ове речи пчела матица, што је адекватно улози коју је старозаветна Дебора имала за народ Израиља. Ова аналогија израз је Пинтеровог иронијског отклона према миту, пре него стварног веровања да буђење његове Деборе има пресудан значај за њену околину. Пинтеров иронијски отклон указује на његов људски интерес за своје ликове и њихове мале животе, који су далеко од херојског у епском смислу, али поседују херојство малог човека, а доказе за такву тврдњу налазимо у многим драмама овог аутора. Пинтер генерално сматра да је у данашње време херојство обичног човека у потрази за достојанством, оно што је битно, како је показао и у својим осталим драмама. У тренутку када се Пинтерова Дебора буди, свесна да се нешто неуобичајено догађа, она констатује „како је нико не чује односно да је у својој обамрлости покушавала да комуницира, али да нико није обратио довољну пажњу на те њене покушаје.<sup>223</sup> Она тврди да је у свом „сну” видела људе како је гледају и додирују, али не чују шта им говори. Била је у „другом” простору свести. Као што је доктор Сакс пробудио своје пацијенте, тако је Пинтеров доктор Хорнби пробудио Дебору, која је његов пацијент, и више од тога, члан породице, сестра његове супруге Полин.

Елеменат пигмалионства присутан је у овој Пинтеровој драми, као и у случају доктора Сакса и његовог односа

---

тачније речено пророчица, међу Израелцима који су двадесет година трпели ропство док она, у дослуху са Богом, није устала и позвала их на отпор, *Сћари завеш Святој йисма или Бидлије*, Књига о судијама, 4:1 – 5:31, Београд, Британско и инострано библијско друштво, стр. 228–231.

<sup>223</sup> Пинтер, Наведено дело, стр. 37–39.

према својим пацијентима.<sup>224</sup> Наравно, и у драми од које је Сакс, по сопственим речима, позајмио наслов, *Kad se mi мрџви њробудимо* (*When We Dead Awaken*) Хенрика Ибзена. Сликаp Рубек,<sup>225</sup> протагониста ове драме, своје животно дело, скулптуру „Дан ускрснућа“ (у енглеском преводу „The Resurrection Day”)<sup>226</sup> ради по моделу Ирене, користећи је као сиров материјал, при томе занемарујући њену људску димензију. Њој не промиче та иронија и неправда, која јој убија душу – она заправо осећа као да јој је он усисао душу у скулптуру, и да је сада мртва, па нестаје из његовог живота. Годинама после тога, пошто није поновио уметнички успех свог раног дела, Рубек долази до спознаје да је живот ипак важнији од уметности, и жели да напусти своју жену Мају, која га не инспирише на начин на који је то успевала Ирена. Управо у том тренутку, Ирена се враћа и проналази Рубека, убеђења да предстоји њихово ускрснуће. Испоставља се да су обоје одавно емоционално и духовно мртви, те је њихово наводно „буђење” иронично, и они страдају у олујној међави. Тек када се мртви пробуде, веровала је Ирена, могу

---

<sup>224</sup> У овом контексту, наравно, немогуће је заобићи оснивача енглеске модерне драме Џорџа Бернарда Шоа, самопрокламованог следбеника Хенрика Ибзена, и његову верзију *Пигмалиона* у истоименој драми, објављеној 1913. Професор Хигинс, фонетичар, метафорично говорећи „оживљава” девојку из нижих слојева друштва Елајзу Дулитл научивши је отменом говору и изговору како би је представио високом друштву као своје ремек-дело, при томе занемарујући њену људску димензију и емоције. Рад, Београд, 1964.

<sup>225</sup> И антички Пигмалион био је вајар који се заљубио у своју статуу, која је затим оживела после његовог пољупца. Мит у овој форми налазимо у Овидијевим *Метаморфозама*.

<sup>226</sup> Сакс у поменутом Предговору Четвртом издању своје књиге, наводи како је један од његових „оживелих” пацијената, Леонард Л., (којег је у чувеном филму играо Роберт Де Ниро), једном узвикнуо: „Допамин је Ускрсамин, а доктор Коцијас (лекар који га је изумео) је хемијски Месија [Dopamine is Ressurrectamine. Cotzias is the Chemical Messiah], Сакс, Наведено дело, стр. xxxviii.

да виде оно што је неповратно изгубљено.<sup>227</sup> Порука коју је Сакс прихватио, и којој је Пинтер опрезно пришао, јесте да није могуће до краја допрети до потпуне истине о особи која то не жели да нам дозволи. Ова чињеница можда делимично објашњава зашто неки Саксови пацијенти, као и Пинтерова јунакиња, нису ни желели да се пробуде када су једном заспали, можда само за друге, јер су у том стању, парадоксално, успели да сачувају аутономију свог бића.

### Особености Пинтерове Деборе

Дебора се пробудила како би установила да је могућност за срећу у заједници са људима, пре свега са члановима своје породице, неповратно изгубљена, и да јој је боље окренутој свом унутарњем бићу, чак и ако то носи неке нелагодности и патње. Она то јасно исказује у једној реченици, после разочарања у оца, у ствари целу породицу, чија привидна срећа је била само фасада, јер је отац био прељубник, а сестре нису много размишљале, и непрестано су нешто жвакале: „Једнога дана молила сам се да више никад никога не видим, никада више никога од њих. Све то ждрање, сва та мудровања.”<sup>228</sup>

Оно чега се сећала после буђења, слике су из детињства и ране младости, што се све дешавало око њене „лепе петнаесте” (године) како каже – доба невиности. Дебора се буди у соби која је по њеном осећању страна, односно у идентитет који не жели да прихвати, јер знамо какве конотације код Пинтера има соба: у директној је корелацији са

---

<sup>227</sup> Henrik Ibsen, *When We Dead Awaken*, <https://www.gutenberg.org/files/4782/4782-h/4782-h.htm>/приступљено 12/04. 2018. Хенрик Ибсен, *Каг се ми мртви пробудимо, Четири драме*, Нолит, Београд, 1983.

<sup>228</sup> Једна врста Аљаске, стр. 45.



сопством, са идентитетом. Њена идеална соба замишљена је према соби из детињства, у којој се осећала срећном и заштићеном уз мајку, која је ћерку свако вече успављивала, собу која је била украшена тапетама са плавим јоргованима, који по традицији симболизују невиност, срећу и смиреност. Како каже Башелар, „заувек изгубљене куће остају да живе у нама! Оне захтевају да у нама оживе, као да од нас очекују неки додатни живот.”<sup>229</sup> Ова (друга) соба у којој се пробудила, у ствари је у болници, дакле вероватно бела, строга и стерилна, и Дебора је инстинктивно повезује са неком врстом оболелости, односно конкретно са сексуалном заробљеношћу.<sup>230</sup>

Питање сексуалности повезано је са питањем Дебориних година. Она то питање поставља на почетку драме, али има се утисак да не жели да чује директан одговор, па јој га Хорнби и Полин касније, и не дају. Оне се, међутим, могу извести из сабирања године када се „успавала”, њене шеснаесте, и двадесет девет година спавања, што значи да је сада средовечна жена. Најтежи јој је покушај суочавања са чињеницом да је њено тело можда остарило, док је њен ум остао фиксиран у младости, али она управо због тога (јер биолошке промене диктира мозак) и није физички толико много промењена колико је могла бити у складу са годинама, као што то није била ни њен модел Роза Р. Хорнбијеву констатацију да је спавала, она прима с резервом, и осцилира између прихватања чињенице да је спавала и порицања те чињенице, у ствари, испробава шта би било боље да каже Хорнбију. Тај део замрзнутог живота није у потпуности био јасан ни Саксу: да ли је пацијенткиња док

---

<sup>229</sup> Према Башелар, Г., *Поетика њросјора*, превод с француског Фрида Филлиповић, Градац, Алеф, Чачак–Београд, 2005, стр. 69.

<sup>230</sup> *Једна врста Аласке*, стр. 161

је била успавана била свесна оног што се око ње догађало, и да ли је ипак обављала неке активности у свом сну. Пинтер сматра да је ово друго вероватније. У Дебориној успаваности, као и у њеном буђењу, има аналогije са Саксовом Розом Р., али има и разлика. Сакс преноси казивање Розе Р. како често није осећала ништа, никакве мисли ни емоције. Он је то објаснио чињеницом да је хтела да блокира неподношљиво сазнање да је између почетка њене болести и садашњег тренутка прошло скоро пола века. Роза се, такође, највише сећала догађаја који су претходили њеној успаваности, јер је већина њих датирала из 1926, последње године њеног „стварног” живота. Оно што је осећала била је њена прошлост а не садашњост. То је нека врста живота у смрти, или смрти у животу, о којој говори и Ибзен у својој драми. Међутим, Дебора тврди како је плесала (попут Алисе у Земљи чуда), и покушавала да комуницира у свом сну.

Дебора испрва не жели да види сестру Полин, и у тренутку када то каже није јасно зашто, па та констатација може да прође незапажено, као један од њених каприца. Мало касније, међутим, тај њен став осветљава присећање како јој је Полин једном рекла да вољени отац има љубавницу. То је кључ који откључава ову драму, како се то често дешава у Пинтеровој сажетој драматургији. Пример за таквав поступак је и сцена са бацањем детета у ваздух у *Издаји*, која се дешава изван временске равни драме, када су сви протагонисти били срећни, што индиректно указује на то да их је брачна издаја све учинила несрећнима.<sup>231</sup>

После сазнања о очевом наводном неверству, дакле, дешава се сцена у којој је Дебора зажмурила, стала, заспала, а од Хорнбија и Полин добијамо детаљан опис те сцене. Дебора, међутим, не жели да прими к знању информацију

<sup>231</sup> Harold Pinter, *Betrayal*, Plays 4, Faber and Faber, London, 1996, 84.

о неверству свог оца, већ се присећа последње сцене породичне среће за вечером, кад су сви били на окупу, и сви се смејали очевим вицеџима. У тој кључној сцени, када је заспала, она у ствари није била присутна у пуном смислу те речи. То није у потпуности био сан, а није био ни јава, и та сцена била је увод у свет ничије земље, стање које је Пинтер раније драматизовао у комаду који се баш тако и зове, *Ничија земља*. Све ово има посебну симболику. Дебора очигледно не жели да асимилује ту причу и изјављује да хоће кући и да јој је хладно. Потврда за то је и њен гест када узима Полин за руку и причу скреће на свој рођендан који би требало ускоро да уследи, на прославу, на тарту и поклоне. Полин јој, као малом детету, обећава, да ће јој славити рођендан, да ће добити много поклоне. Сестра као да у овом тренутку зна да Дебора неће изаћи из болнице, јер то и не жели. Као да је само чекала потврду те извесности, Дебора отпочиње регресију у своје пређашње стање манифестовану покретом руке ка образу који постају све бржи.<sup>232</sup> Тај покрет се може уочити и код Розе Р., у документарцу<sup>233</sup> који је Сакс снимео са својим пацијентима, и није баш сасвим јасан, нити до краја расветљен: као да се жена брани од нечега.

Дебора сада има осећај да се зидови склапају око ње и да је заробљавају као у некој ступици, а њене последње изговорене речи су израз физичког и психичког бола. Тело јој се згрчило, она тражи да је пуне да изађе, констатује како светлост нестаје, како јој се лице кочи као да јој је стављен катанац, и да јој се коче и врат и очи. После те, како изгле-

---

<sup>232</sup> *Аљаска*, стр. 179.

<sup>233</sup> Сакс описује идентичне симптоме код Розе Р., Oliver Sacks, *Awakenings Documentary*, 1969. Ово је и алузија на *Алису у Земљи чуда*, и њен одлазак иза огледала.

да, кризе преласка у друго стање – у своје тело, потпуно се умирила, и у њој је настала потпуна тишина. Чула се само чесма која капље, што је типичан пинтеровски поступак у сликању тишине. Погледала је у Полин и констатовала како мора да је много остарила, али да се никада неће погледати у огледало, понављајући оно што јој је Полин рекла и што је желела да чује: да је Полин удовица – јер је Хорнби највећи део свог живота провео са Дебором, а не са својом супругом, да су мајка, отац и сестра на крстарењу и да су се зауставили у Банкоку; да ће јој ускоро рођендан. Верује да најзад схватила ситуацију, каже, и тако настоји да умири сестру и зета, и себи обезбеди самоћу и мир. На крају се захваљује Хорнбију и Полин, имплицитно зато што су јој омогућили да бира између истине и лажи, па је могла да изабере лаж. Дебора се неће гледати у огледалу, како каже, јер шта је огледало у ствари? – Оно како те други виде споља, а не како се ти осећаш, те она бира да остане затворена у себе и сачува свој унутрашњи осећај целовитости, одбијајући да се идентификује са сликом о себи.<sup>234235</sup>

## Пинтер и Сакс

Роза Р. је Саксу причала како је путовала тродимензионалним тунелима без краја, и како је повремено мислила и о негативном ништа – кад би јој мисли просто побегле. Дебора, као што смо видели, није искусила такво потпуно ништавило. Говор и манири Розе Р., међутим, били су такође из периода двадесетих, што се види у документарном

---

<sup>234</sup> Жак Лакан, *Сјиси*, Просвета, Данашњи свет, Београд, 1983:

Jacques Lacan, *Четири темељна принципа психоанализе*, XI семинар, Напријед, Загреб, 1986.

<sup>235</sup> Сакс, стр. 74–75

филму Тврдила је да је потпуно свесна да је сада година 1969, али да она осећа како је у 1926. и да има двадесет једну годину. Никада се више није у потпуности „пробудила” као у тих првих пар година после примене лека Л-Допа.<sup>236</sup>

Сакс је за четврто издање своје књиге написао и додатак „Буђења на сцени и на филму у којем је поново издвојио изузетност Пинтерове обраде, иако су и све друге верзије биле изврсне.<sup>237</sup> Пинтер је Саксу послао рукопис своје драме почетком 1982, и у пропратном писму потврдио да је драма инспирисана његовом књигом коју је прочитао одмах по њеном изласку из штампе 1973. године. Књига га је дубоко потресла, али је био на њу заборавио протеклих осам година, док се једно јутро није пробудио са сликом своје будуће драме у глави – сликом пацијенткиње која се буди, као и првим речима драме („Нешто се догађа”)<sup>238</sup>, јасно и интензивно, тако да је драму написао у једном даху. Радњу је сажео у једно поподне. Када је Сакс драму показао својој сарадници која је радила на случаје-

---

<sup>236</sup> Сакс, стр. 84–87.

<sup>237</sup> Осим Пинтерове драме, Сакс издваја документарца који је 1973. године снимиио Данкан Далас из ТВ Јоркшир (Duncan Dalla, Yorkshire TV), изванредно структуриран филм у многоме налик на књигу, који је укључио и пролог у којем је описана позадина болести, као и део документарца који је Сакс снимиио 1969. У филму се појављују многи „ликови” из књиге; Канадска корпорација (ЦБЦ) снимиила је радио драму 1987. године, чији сценарио је скоро у потпуности пратио Саксову књигу. Редитељ Џон Ривз (John Reeves) замислио је ову двочасовну драму као глумачку репрезентацију осам до девет ликова из књиге, уз учешће чланова њихових породица и лекара, са прологом и епилогом које је изговарао лекар, односно Сакс; и најзад, најпопуларнија верзија Саксове књиге свакако је филм који је 1990. године режирала Пени Маршал (Penny Marshall) за Сенчери Сити (Century City). У филму који је постао светски хит и који се још увек често приказује, у фокусу је један пацијент, бистри и шармантни Леонард Л. којег је успешно играо Роберт Де Ниро, док је лекара који у филму носи име Сејерс (Sayers) играо Робин Вилијамс, 373–385.

<sup>238</sup> Аљаска, стр. 37

вима буђења пацијената из 1969. године, она је узвикнула: „Ово не личи на Пинтера него на истину.” „Али Пинтер јесте истина”,<sup>239</sup> одговорио је Сакс. Ова реченица може се узети за мото Пинтеровог целокупног стваралаштва: оно на шта је одувек био фокусиран, била је истина бића, а не спољашњи привид реалности. Пинтер, који никада није видео Саксове пацијенте нити документарца који је о њима снимљен, погодио је суштину ствари. Сакс чак сматра да је Пинтер продро дубље у назирању унутрашње истине бића од онога што је он уочио и записао у својој књизи. Ово је и прави пинтеровски комад по начину на који његов ум овде функционише, и на који он користи језик, а да притом аутор остаје невидљив.

### Остале интерпретације

Успешност Пинтерове драме допунило је њено прво позоришно извођење у Националном позоришту у Лондону, октобра 1982, у којем је Дебору играла одлична глумица Џуди Денч.<sup>240</sup> Њено уживљавање у улогу било је импозантно, иако, као ни Пинтер, никада није видела ниједног болесника у стању пост-енцефалитиса, а документарца је одгледала касније. Приказивање Пинтерове драме распршило је све Саксове сумње да је драмска репрезентација његове књиге немогућа, и убедило га да таква репрезентација није разводњавање стварности, већ да има своју особену снагу.<sup>241</sup>

Професорка Кетрин Х. Буркман посебно је нагласила већ поменуто питање повратка кући и сопствене собе у

---

<sup>239</sup> Исто, 370

<sup>240</sup> Harold Pinter, *A Kind of Alaska*, National Theatre, London, October 1982.

<sup>241</sup> Сакс, 370.

Пинтеровој драми. Буркманова сматра да је ова кратка драма веома значајна, јер садржи одлику која превазилази важност. Пинтерове маестралне употребе језика, перцептивности у погледу људског стања и политичку страст, а то је храброст да себе и нас суочи са нашим настојањима да стигнемо кући, да пронађемо или проналасимо себе у својим најинтимнијим кутковима. У том смислу она ову драму пореди са Пинтеровим ранијим класиком, драмом *Повраћајак* (*The Homecoming*). Рут у тој драми, као и Дебора у овој, насупрот привидном благостању и срећи, искорачује из друштвено санкционисаног живота и прелази тамо где је ближе својој интими и целовитости, ма колико то наизглед изгледало гротескно. Пинтер је лику Хорнбија, осим евидентне едиповске црте, удахнуо и нешто од ентузијазма доктора Сакса и његовог људског интересовања за своје пацијенте, који је у свом приступу третману њихове болести видео и као врсту истраживања сопствене интими, а не само као бекство из живота, сматра Буркманова.<sup>242</sup>

Попут Буркманове, Ен Хол, и низ других теоретичара и критичара, ослања се на психоаналитичке приступе теми Пинтерове једночинке. Укратко, такви приступи своде се на однос аутора према свом женском лику, при чему се они пореде са психоаналитичарима и њиховим односом према својим пацијенткињама. Холова има своје виђење паралеле између Деборе и Успаване Лепотице, односно Трнове Ружице из приче Браће Грим. За разлику од овог лика из бајке, ћутљиве и смерне лепотице, Дебору пољубац не може да пробуди – за њу нема срећног краја јер је проговорила и рекла своје мишљење,

---

<sup>242</sup> Katherine H. Burkman, „Deborah's Homecoming in *A Kind of Alaska*: An Afterword *Pinter at Sixty*, str. 193–199.

тако да са Хорнбијем неће живети дуго и срећно као њене другарице из бајки, јер њена привлачност за Хорнбија лежи управо у њеној беспомоћности, тако да се она наизменично буди и успављује и тако путује кроз два света као митолошка Персефона. Хол у овом мотиву види имплицитну критику патријархалне, фалоцентричне културе. Пасивни положај Деборе као и лепотица из бајки, отуђује их од властите жеље, и Дебора то експлицитно каже када жали што њена пожуда више није само њена.<sup>243</sup> Јасно је да Хорнби управља ситуацијом, јер он очигледно контролише и своју жену Полин. Пошто су јој и Хорнби и Полин саопштили да је она сада одрасла жена, Дебора се, делимично у страху, повлачи у себе. Имајући у виду како Хорнби поступа са Полин, својом законитом супругом, њен страх није неоправдан. Пред крај драме Дебора констатује: „Кажеш да сам била у сну. Кажеш да сам сада будна. Кажеш да сам одувек била жива и да сам сада жива. Кажеш да сам жена... Мислим да сам добро поставила ствари. ...(Пауза)... Хвала вам.”<sup>244</sup> Дебора је сада потпуно заћутала и њена драма завршава се како је и почела: у тишини и непокретности. Њена нарација је престала, њен глас се више не чује, она је опет успавана лепотица како је Хорнби можда и хтео.

Поенту о психоаналитичкој злоупотреби пацијената коју је увела Ен Хол, опширније развија Муњанг Ц. Хам, повлачећи паралелу између Сакса и Фројда. Обојица су, наиме, били више усмерени на тела својих пацијенткиња и начин на који су она манифестовала своју болест, и у том процесу се могла открити њихова едиповска веза-

---

<sup>243</sup> Hall, Ann C. *Women in the Plays of O'Neill, Pinter and Shepard*, (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1993), str. 82–90.

<sup>244</sup> Аљаска, стр. 59.



ност за њих.<sup>245</sup> У том смислу, најилустративнији је пример Фројдовога односа према пацијенткињи коју је назвао Дора, и чија је психоанализа изазвала можда највише контроверзи од свих Фројдових случајева, јер је на основу снова пацијенткиње, који су изгледали сасвим различито од сметњи које је доживљавала, дедуцирао њене сексуалне фрустрације, пошто није био свестан процеса трансференције којим је у Дорин случај учићао нека своја искуства. Фројд је сам признао свој неуспех у лечењу ове пацијенткиње.<sup>246</sup>

Да резимирамо: Харолд Пинтер је на око двадесет страна штампаног текста успео да изрази више него што су научници и уметници из разних области успели на стотине страна и у целовечерњим филмовима. Познато је да је Фројд индиректно признао да није у потпуност успео да сазна шта то жене заиста желе, а Сакс је написао да није у потпуности успео да продре у таму у коју се Роза Р. вратила после половично успешног покушаја лечења. Пинтер је, пак, то успео јер је своју Дебору са маргине поставио у центар свог посматрања, како су приметили и критичари, и инсценирао најверодостојнији начин понашања жене која се нашла у положају у којем се она нашла.

---

<sup>245</sup> Moonyoung C. Ham, „Portrait of Deborah: A Kind of Alaska *Pinter at Sixty*, edited by Katherine H. Burkman & John L.Kundert-Gibbs, (Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993), str. 185.

<sup>246</sup> Сигмунд Фројд, *Психолошкој историја свакодневне животије*, Феникс Либрис, Земун, 2014.

## КРАТКА ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ УТИЦАЈА: ИРСКА ВЕЗА ХАРОЛДА ПИНТЕРА<sup>247</sup>

У годинама 1951–1953 Харолд Пинтер је путовао по Ирској као члан глумачке групе чувеног позоришног глумца, редитеља и управитеља Мекмастера. Ово време, које је у каснијој мемоарској прози Пинтер назвао својим „златним добом”, одредило је његов песнички, драмски, глумачки и редитељски пут. У том периоду продубљено је његово интересовање за Јејтса и Џојса, а први пут је дошао у додир и са делом Семјуела Бекета. Даблинско позориште *Гейџи* (*Gate*), и њихов уметнички директор Мајкл Колган, допринели су Пинтеровој светској репутацији организовањем серије фестивала његових драма у Ирској, Енглеској и Америци.

У једном ранијем тексту Пинтер је назван „српским писцем не само због своје наклоности овом народу, и преводивости на српски језик, већ и због тематске сродности са неким нашим ауторима<sup>248</sup> даблински критичар и професор Ентони Рош утврдио је да у Пинтеровом стваралаштву постоји дефинитивна „ирска жица<sup>249</sup> а чувени драмски писац Аријел Дорфан, Пинтера је назвао „славним латино-

---

<sup>247</sup> Првобитно објављено као: „Кратка историја једног утицаја: ирска веза Харолда Пинтера“ (“The Brief History of an Influence: Harold Pinter’s Irish Connection”) *Зборник Мајице српске за књижевност и језик, књија LIX*, свеска 3/2011, стр. 651–662, УДК 821.111.09, Pinter H., ИССН 0543-1220 (UDC 82(05).

<sup>248</sup> Радмила Настић, „Харолд Пинтер, српски писац”, *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. год. Крагујевац, 2009.

<sup>249</sup> Antony Roche, „Pinter and Ireland”, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, str. 175 (“an Irish strand to Pinter’s career”)

америчким драмским писцем.”<sup>250</sup> Пинтер је, као пре њега Бекет, постао писац од глобалног значаја, што је потврдила и његова популарност у Јапану и Кини, где се изучава на универзитетима, и где су почела да се организују његова друштва и пре него што је 2005. године добио Нобелову награду за књижевност.

Ирска књижевност и култура били су један од пресудних уметничких утицаја на Харолда Пинтера, од најранијих година његовог глумачког живота с почетка педесетих година прошлог века, преко кључне улоге коју је у његовом уметничком животу одиграо Семјуел Бекет, како у раним формативним годинама, тако и у зрелом периоду, све до Пинтерове смрти у јесен 2008. године, када су ирски позоришни уметници извели последњу Пинтерову драму коју је он видео реализовану на сцени, прво у даблинском позоришту *Gate*, затим у лондонском *The Duke of York* (у питању је била драма *Ничија земља*).

### Путовања по Ирској 1951–1953

Између 1951. и 1953. Године, Харолд Пинтер је добио први велики посао у позоришту као глумац у трупи Ењу Мекастера (Anew McMaster), и са њим је путовао по Ирској где су у неколико наврата одиграли велики број позоришних представа. Пинтер је играо у драмама Шекспира и Вајлда, а партнерка му је најчешће била лепа Иркиња, Полин Фланеган, у коју је тада био заљубљен, и којом је намеравао да се ожени, али путеви су им се касније разишли,

---

<sup>250</sup> Ariel Dorfman, „How I First Met Harold Pinter, the Famous Latin American Playwright *The Pinter Review, Nobel Prize/Europe Theatre Prize Volume: 2005–2008*, edited by Francis Gillen with Stephen H.Gale, The University of Tampa Press, Florida, 2008, pp. 20–23.

иако су остали пријатељи. Фланаганова је сачувала фотографије из тог времена, са кратким коментарима о Пинтеру и њиховом тадашњем номадском животу. Фотографије показују њихов уметнички ентузијазам, и узајамно пријатељство и љубав између чланова групе. Коментари Полин Фланаган сведоче о томе како је Пинтер био изузетан глумац и човек, и како је скоро сваког дана водио неку врсту ретроспективног дневника о свом одрастању и sazревању у Лондону, у Хекнију. Ова документа су објављена у књизи посвећеној Пинтеровој седамдесетогодишњици.<sup>251</sup> Пинтер и Фланаганова играли су заједно у Шекспировом *Млењачком шрповцу*, он је играо Басаниа а она Порцију; у Вајлдовој *Лейези Леги Виндермир*, Пинтер је играо Лорда Виндермира, а Полин госпођу Ерлин; у Вајлдовој драми *Важно је зајми се Ернеси*, Пинтер је био Џек Вординг, а Фланаган је играла Гвендолин. Сачувани су и прикази из локалних новина који хвале Пинтерово глумачко умеће. За Пинтеров наступ у *Важно је зајми се Ернеси*, један локални новинар је написао да никада пре тога није чуо да се Вајлдове „неразумне” (*unreasonable*) реченице изговарају на тако „разуман” (*reasonable*) начин. И двадесет година после растанка, Пинтер је остао у пријатељским односима са Полин Фланаган, која се преселила у Америку, а 1976. режирао је у Њујорку, у позоришту Мороско (Morosco,) представу *Невини* (*The Innocents*) Вилијама Арчибалда (Archibald) у којој је Полин играла једну од главних улога.<sup>252</sup> Осим са Фланагановом, Пинтер је приликом својих ирских тура учврстио пријатељство са још два изузетна глумца од којих је један, Патрик Меги, био Ирац по пореклу. Други је био Бери Фо-

---

<sup>251</sup> *Pinter at 70, A Casebook*, edited by Lois Gordon, Routledge, New York and London, 2001, pp. 223–242.

<sup>252</sup> Michael Billington, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007.

стер кога је већ познавао из глумачке школе у Лондону, коју су заједно похађали. Остали су пријатељи и сарадници до краја живота. Меги је глумио у антологијској верзији Пинтервог *Рођендана*, снимљеној на филмску траку (Ирца Мек-Кана), а Бери Фостер је играо у више Пинтерових драма.

Посебну важност у Пинтеровом животу у овом периоду имао је његов први послодавац, Ењу Мекмастер, који је на њега извршио трајан утицај јер му је пружио прво драмско образовање које је одредило његов даљи пут, о чему је Пинтер писао у краткој мемоарској прози *Мек* објављеној 1966. године, посвећеној Мекмастеровој смрти (умро је 1962). Мекмастер се прославио улогама Отела и Лира, али волео је и друге своје улоге, а позориште је било његов живот. „Живот са великим Ж”, писао је Пинтер касније, „био је тек на другом месту”.<sup>253</sup> Пинтер се посебно сећао једне његове улоге Лира, у којој је упечатљиво успео да изрази „осећај ужасног губитка, очаја, и тишине”,<sup>254</sup> што је био и Пинтеров главни уметнички циљ. Пинтер је себе и своје колеге, који су добили прилику да раде са Мекмастером, сматрао срећницима, јер је рад са њим био велика школа кроз коју је, како је потврдио у разговорима са Билингтоном, апсорбовао огромно знање о драмској техници и неким посебним тајнама драме, као што су стратегија употребе напетости и тишине. (Billington: „*he absorbed the enormous amount about the hidden techniques of stagecraft and the mechanics of suspense*”)<sup>255</sup> Иако Пинтер то не спомиње у својој мемоарској прози, његов пријатељ Бери Фостер је потврдио у разговору са Ианом Смитом, како је и Мекмастер био изу-

---

<sup>253</sup> Харолд Пинтер, *Разни гласови, проза, поезија, илустрација 1948–1998*, Светови, Нови Сад, 2002, стр. 39.

<sup>254</sup> *Исџо*, стр. 38.

<sup>255</sup> Billington, *Исџо*.

зетно импресиониран Пинтеровом интелигенцијом, енергијом, чак „теоријским знањем и студиозношћу” (не знам боље термине за реч „scholarship” коју је аутор употребио), а посебно његовим шекспировским талентом, и како је у њему видео свог потенцијалног наследника.<sup>256</sup>

Гостовања по малим и великим ирским местима више су подсећала на Шекспирово доба него на двадесети век. Глумци су често путовали у камионима заједно са кулисама, стизали касно увече у полупразна ирска насеља, смештали се у оскудне хотелске собе са лавабоом и бокалом, затим одлазили право на сцену. Публика је била претежно пијана и неотесана, али изузетно наклоњена драми и Шекспиру, што је Пинтер умео да цени. Према једној анегдоти коју је испричао Мајкл Билингтон, када се трупа касно једне ноћи нашла у неком забитом ирском месту, пошто су се искрцали из воза, и Мекмастер упитао шефа станице које је то место стихом из Шекспирове *Бојојављенске ноћи*, „Која је ово земља, пријатељи?” овај је спремно одговорио репликом на ово питање из исте драме, „Ово је Илирија, госпо.” (“What country, friends, is this?” „This is Illyria, lady: Shakespeare, *Twelfth Night*, I, ii, 1–2)<sup>257</sup>

Пинтер се посебно сећао једне ноћи у Лимерику, где су стигли на дан Светог Патрика, ирског националног свеца, и чекали до пола дванаест да публика напуни биоскопску салу у којој се играла представа. Давали су *Ошела*, насловну улогу је играо Мекмастер, а Пинтер је играо Јага. У публици је било две хиљаде људи, и сви су били пијани, а од њихове галаме глумци су се једва чули. Осим тога публика је изгледала ратоборно, па се чинило како сваког часа неко

---

<sup>256</sup> *Pinter in The Theatre*, compiled and introduced by Ian Smith, Nick Hern Books, London, 2005, p. 25.

<sup>257</sup> Billington, p. 37

може да се попне на бину. Стога су извођачи за сваки случај држали исукане мачеве које су иначе користили у представи. Мекмастер је, међутим, публику сасвим ућуткао и отрезнио својим надмоћним гласом и стасом, па су представу до краја одгледали у тишини. Мекмастер је био живописна особа и особењак, а део тих његових особина Пинтер је описао у *Меку*. У уводу тог свог кратког прозног дела, Пинтер износи како се Ењу Мекмастер „родио у Округу Монахан (Ирска) на Бадње вече 1894”, што је нетачан податак али потекао од самог Мекмастера. Наиме, он јесте био Ирац, али родио се у енглеском месту Биркенхед 1891. године.<sup>258</sup> Пинтеру нису сметале такве „измишљотине” јер су биле саставни део Мекмастерове личности, која је послужила као инспирација за неколико Пинтерових водећих ликова, изузетних реторичара-демагога, попут Голдберга у *Рођендану* и Макса у *Поврајску*. Такве конструкције карактеристика су ирске маште, како је често представљена у књижевности и на филму, склоне ка самодраматизацији, што је можда она „ирска жица” коју спомиње Рош као саставни део Пинтерове личности.

Мада је 1953. године Пинтер одлучио да напусти Мекмастерову позоришну трупу и каријеру настави у Енглеској, са нотом носталгије се увек сећао тог мучног али лепог периода свога живота: „Ирска није одувек била златна, али је била златна понекад, а 1950. то јесте била; било је то, све у свему, златно доба за мене а и за друге.”<sup>259</sup> Ако бисмо резимирали основне утицаје којима је Пинтер био изложен приликом својих боравака у Ирској током ове три године, онда би укратко могло да се каже, парафразирајући Шекспировог Хамлета, да је најважнији утицај била споз-

<sup>258</sup> Billington, p. 36.

<sup>259</sup> *Разни гласови*, стр. 38.

наја снаге речи (“речи, речи, речи..”). Фасцинација речима, написаним и изговореним, у време пре доминације телевизије, филма и електронских медија. Парадоксално, Пинтер је радећи с позоришним људима у Ирској продубио своје разумевање Шекспировог духа који је у њему почео да се развија још у средњој школи, у Хекнију, под менторством изузетног наставника и пријатеља Џоа Брирлија (Joe Breatly). О Шекспиру је Пинтер је између осталог написао: „У покушају да приступите Шекспировом делу у његовој целини, од вас се тражи да се ухватите у коштац са перспективом у којој се хоризонт наизменице руши и поново за вама ствара, у којој је ум подложен интензивној разноликости расположења. Међутим, када једном почне истрага, нема другог пута до оног који води њему.”<sup>260</sup>

Пинтер ће још једном обићи поприште своје младалачке ирске авантуре, када 1978. буде присуствовао снимању телевизијског филма према свом сценарију, рађеном на основу романа ирског писца Ејдена Хигинса (Aidan Higgins), *Langrishe, Go Down*. Тада је посетио позориште у Вотфорду, једну од локација на којима је глумио са Мекмастером. Стајао је неко време на позорници, и у сећању оживео сцену између Отела и Јага, које су играли Мекмастер и он. „То је било једно од највећих узбуђења мога позоришног живота”, рекао је.<sup>261</sup>

### Утицаји ирских писаца на Пинтера

У својим сећањима, Полин Фланаган је истицала како су у време свога дружења у Ирској она и Пинтер били опчињени поезијом ирског песника Вилијама Батлера Јејтса,

---

<sup>260</sup> *Исио*, стр. 7.

<sup>261</sup> Mel Gussow, *Converstaions With Pinter*, Nick Hern Books, London, 1994, p. 110.



коју су заједно рецитовали, и како га је Пинтер много боље познавао од ње. Пинтер је у то време већ увећано и сам писао поезију која је у ирском периоду претрпела велики Јејтсов утицај и постала директнија и јаснија у изразу, а тематски озбиљнија, за разлику од његових ранијих „китњастих” песама инспирисаних Диланом Томасом<sup>262</sup>. Узмимо за пример песме „Друга посета” (“The Second Visit”, 1952), и „Шетња мимо ишчекивања” (“A Walk by Waiting”, 1953), у којима се јасно разазнају одједи његових ирских учитеља. Митске слике из детињства, и мистериозне удаљене земље у „Другој посети” евоцирају Јејтса:

*Вампир из мој дејинијства дрложи се у оним данима  
Где дахаво море ирејило је моћно иеном својом  
од кремена,  
А јолубице иреисјољне иречиле обронке мојих јојледа.*

.....

*А оружје орлујско љушо и искежено  
Сред својих сејиних чељусији снови  
Одјек Сибира у мислима...*<sup>263</sup>

Мотиви чекања, тајанствених гласова, и ослушкивања у песми „Шетња мимо ишчекивања” упућују на Бекета (*Шејња мимо ослушкивања./Шејња мимо ишчекивања...*).<sup>264</sup> Пошто су ови квалитети боље изражени у енглеском оригиналу него у преводу на српски језик, цитирам их у оригиналу:

---

<sup>262</sup> Michael Billington, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007, p.

<sup>263</sup> Харолд Пинтер, „Друга посета”, у *Разни јласови: проза, поезија, јолијика 1948–1998*, Светови, Нови Сад, 2002, превод, Емилија Киел и Љиљана Петровић, стр. 169

<sup>264</sup> *Разни јласи*, стр. 170.

'A Walk by Waiting'

*A walk by listening.*

*A walk by waiting.*

*Wait under the listening*

*Winter, walk by the glass.*

*Rest by the glass of waiting.*

*Walk by the season of voices.*

*Number the winter of flowers.*

*Walk by the season of voices.*

*Wait by the voiceless glass.*

Ове стихове можемо упоредити са лирским дијалогом из *Годоа*, када Владимир и Естрагон, док чекају, послушкују шум „мртвих гласова”: *Шйо личе на шум крила... Лишћа... Песка... Лишћа... Пре би се рекло да шајућу... Да жаморе... Да шуморе... Да шуморе...*<sup>265</sup> (*They make a noise like wings... like leaves... Like sand... like leaves... Rather they whisper... they rustle... they murmur... They rustle...*).<sup>266</sup> У „Песми” (Поem, 1953) осликани су традиционални ирски сеоски живот и обичаји, које су Јејтс и Синг међу првима забележили:

*Једној јујира крејтох с једином ми женом,  
До лејињеј вашара из наших њешчара,  
Кроз сунчане доле, њреко камењара,  
Да шал бели и њрозор куйимо...*<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Семјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд, 1981, стр. 84–85

<sup>266</sup> Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, 1988, p. 62–63.

<sup>267</sup> *Ишйо*, стр. 171..

По мишљењу Пинтеровог биографа и пријатеља Мајкла Билингтона, Ирска, Синг, Јејтс и Фланаганова, снажно су утицали на промену у Пинтеровом књижевном стилу у односу на његову ранију поезију, коју је писао четрдесетих година, а први пут објавио 1950. године у водећем лондонском часопису *Poetry London*, чији је оснивач, између осталих, био Дилан Томас<sup>268</sup>. Треба напоменути да је Пинтер написао и неколико песама о Ирској, међу њима и „Аранска острва посматрана са Мохерских гребена”<sup>269</sup>, песму о чувеним острвима као „задатој теми” свих страних песника који су посећивали Ирску, како каже Ентони Рош<sup>270</sup>. У њој, песнички глас описује три тмурна Аранска острва, и пореди их са три црна кита насукана у Океану, надомак обале. Позната по својој изузетној дивљој лепоти и прастарим обичајима, ова острва постала су један од симбола романтичне Ирске, од кад је на размеђи претходна два века Џон Милингтон Синг овековечио њихов пејзаж, говор, људе, и обичаје. Синг је на острва први пут стигао 1898. на Јејтсов наговор. Када је Јејтс срео овог младог и још непознатог песника и будућег драмског писца у Паризу, и овај му се пожалио на недостатак инспирације, Јејтс га је упутио на острва Аран да посматра и опише живот, до тада незабележен у литератури.<sup>271</sup> Синг се неколико пута враћао на острва, а уметнички резултат његовог боравка била је књига *Острва Аран*, нека врста уметничког дневника, први пут објављена 1907. са илустрацијама Џека Бат-

---

<sup>268</sup> Billington, *Op.Cit.* p. 41.

<sup>269</sup> „The Islands of Aran Seen from the Moher Cliffs”, 1951.

<sup>270</sup> Antony Roche, *Op.Cit.* p. 175

<sup>271</sup> W.B. Yeats, „Mr Synge and His Plays”, Preface to the First Edition of the *Well of the Saints*, in J. M. Synge, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

лера Јејтса, рођеног брата В. Б. Јејтса.<sup>272</sup> Када се анализирају Сингове драме и упореде са Бекетовим и Пинтеровим, постаје уочљиво колико је снажан био његов утицај на песничку имагинацију и драмски израз Бекета, а посредно и непосредно и на Пинтера. Њихов претходник је студирао музику и бавио се лингвистиком као аматер, а велики узор био му је ритам старог ирског језика, којег је усавршавао у разговорима са староседеоцима на острвима Аран, од којих је чуо приче које ће искористити за заплете својих драма, као што ће му пејзажи овог митског острвља послужити као позадина у којима се одигравају његове драме. Када данас читамо његову драму *Сенка голине* (*Shadow of the Glen*), постаје нам јасније порекло Бекетових и Пинтерових бизарних јунака и драмских ситуација.<sup>273</sup>

Од својих школских дана у Хекнију, па до краја живота Пинтер је посебно волео и ценио Џејмса Џојса, иако се не може рећи да је уочљив неки велики Џојсов утицај на његов стил писања. Када је имао петнаест година, Пинтер је купио примерак Џојсовог *Уликса*, али родитељи су му забранили да књигу држи у кући јер су сматрали да вређа њихова морална осећања.<sup>274</sup> За школски часопис написао је есеј о Џојсовим истраживањима подсвести у *Уликсу*, и самоуверено закључио: „Ово велико дело, које описује дан у животу једног Даблинца, суверено се издваја у књижевности двадесетог века.”<sup>275</sup> Иако је инспирацију да напише свој једини роман *Пајџуљци* (први пут објављен у облику

---

<sup>272</sup> John Millington Synge, *The Aran Islands*, edited with an introduction by Tim Robinson, Penguin, 1992.

<sup>273</sup> Ann Saddlemyer, introduction to J. M. Synge, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

<sup>274</sup> Billington, p. 10.

<sup>275</sup> *Ibid.* p. 11, мој превод.

драме 1960) вероватно добио пошто је прочитао Бекетовог *Марфија*, роман је по духу ближи Џојсу, и делимично користи џојсовску технику тока свести, пре свега у кошмарним сценама са патуљцима који подсећају на ноћне мотиве из *Уликса*. Пинтер је режирао Џојсову драму *Изгнаници (Exiles)* 1970. године у позоришту *Mermaid*, као знак уважавања према овом писцу. У разговору са Мелом Гасовим 1993. Године, потврдио је да себе сматра припадником традиције Џојса и Елиота, као и да је *Уликс* књига коју чита свако вече пред спавање, јер му причињава огромну радост и засмејава га.<sup>276</sup> Другом приликом је похвалио Џојсову технику коришћења ироније да изрази имплицитну критику, без директног изношења критичког става, што је Пинтер сматрао много успешнијом критичком стратегијом од отвореног изношења политичких и идеолошких ставова.<sup>277</sup>

Семјуел Бекет је без сумње најзначајнија личност у Пинтеровом књижевном и позоришном животу, али њихов однос је посебна прича, и био је тема засебног текста (“Семјел Бекет, Харолд Пинтер и драма онтолошке несигурности”). Открио га је почетком педесетих година док је био у Ирској, када је случајно прочитао одломак из *Ватиа*. Затим је у Лондону узео из библиотеке *Марфија*, и заувек остао задивљен Бекетовим умећем, које је потврђено и првим извођењем *Чекајући Гогоа* у Лондону 1955. године. Остали су пријатељи до Бекетове смрти, а Пинтер се и после тога бавио Бекетовим драмама.

---

<sup>276</sup> Mel Gussow, *Conversations With Pinter*, Nick Xern Books, London, 1994, p. 104.

<sup>277</sup> *Истио*, стр. 123.

## Пинтерови фестивали у Ирској 1994–2008.

Када је 1962. године Пинтер у задњи час отишао у Даблин на сахрану Ењу Мекмастера, открио је да је закаснио јер је сахрана већ била завршена и сви се разишли, пошто га је Петрик Меги касно обавестио. Тада више никог није познавао у Даблину, јер је за извесно време био прекинуо везе за Ирском, није имао ниједну адресу ни телефон, па се одмах вратио у Лондон, а да се ником није јавио. Ни он тада још није био познат у Ирској. Ситуација се из корена променила почетком деведесетих година, када је званична Ирска прво одлучила да успостави статус Бекета као ирског писца организујући фестивал његових драма 1991. године, а затим да покрене серију фестивала посвећених Харолду Пинтеру, почевши од 1994. године. Сви ови фестивали били су првенствено заслуга једног позоришта, и једног човека, односно даблинског *Гејта* (*Gate*) и његовог уметничког директора Мајкла Колгана (*Michael Colgan*).

На фестивалу из 1994. године приказано је шест Пинтерових драма: *Издаја*, *Сивара времена*, *Месечина*, *Без њојовора*, *Још једно њпред њолазак* и *Пејзаж*. Професор Хери Вајт (*Harry White*) је тим поводом за програм фестивала написао чланак „Ирска и ирско код Пинтера”<sup>278</sup> у којем је побројао и прокоментарисао све ирске одјекe у опусу Харолда Пинтера. Учестали цитати Јејтса вешто су уметнути у Пинтеров текст, и изражавају дух Јејтсове поезије садржан у стиху из „Византије” о сликама које производе друге слике (*Those images that yet/Fresh images beget*)<sup>279</sup>. Ови дискретни цитати

---

<sup>278</sup> White, Harry, „Ireland and the Irish in Pinter”, in *Programme for the Pinter Festival*, 2–21. мај 1994.

<sup>279</sup> Ronald Knowles, *The Birthday Party and The Caretaker*, Text and Performance, Macmillan Education, London, 1988, p. 20.

кључни су за креирање емоционалног контекста у неким Пинтеровим драмама, на првом месту у драми *Издаја*, јер Јејтс се може назвати песником неверства, сматра овај аутор. Настављајући се на Вајта, Рош коментарише присуство ирског у драми *Сивара времена*, где се Ирска користи као троп прошлости, а осим тога ирске референце помажу да се успостави романтични и сексуални контекст односа између три лика<sup>280</sup>.

Други Пинтеров фестивал одржан је 1997, и тада су приказане четири Пинтерове драме: *Колекција*, *Пейео ње-йелу*, *Једна врста Аљаске*, *Ничија земља*. У драми *Колекција* Пинтер је играо једну од главних улога. Фестивал је значајан по томе што су први пут ирски и не-ирски глумци играли заједно, што је допринело одомаћивању Пинтеровог идиома на ирским позорницама, пошто су и ирски глумци и ирска публика били изложени „шоку Пинтеровог драмског језика.”<sup>281</sup> На претходном фестивалу, ирски глумци су се осећали помало нелагодно у Пинтеровом тексту, као што су се на првом Бекетовом фестивалу 1991, енглески глумци осећали нелагодно у покушају да Бекетове драме играју са ирским нагласком. Позориште *Гејџ* је на овај начин допринело приближавању између ирске и енглеске публике, бекетовског и пинтеровског позоришног језика, који су тако формирали јединствену мултикултуралну позоришну комуникацију.

Мајл Колган је приредио Пинтеров фестивал и у Њујорку, у Линколн Центру, 2001. године, уз учешће даблинског позоришта *Гејџ*, и лондонских *Алмеида* и *Ројал Корџ*. У Даблину је 2005 године обележен Пинтеров седамдесет пети рођендан представама његових драма *Сивара времена* и

<sup>280</sup> Antony Roche, *Op.cit.* p. 191.

<sup>281</sup> *Исџо*, стр. 176.

*Издаја*. Најзад, 2008. године позориште *Гејџи* је поставило Пинтерову драму *Ничија земља*, прво у Даблину, а онда 27. септембра у Лондону. То је била последња представа неке његове драме, коју је Пинтер видео у позоришту. Нешто пре тога, у разговору са Херијем Бартоном у Британској библиотеци, на конференцији поводом обележавања сећања на златне године британског позоришта, којој сам и ја присуствовала, Пинтер је означио Мајкла Гембона, глумца ирског порекла који је играо у *Ничијој земљи (No Man's Land)*, као највећег живог глумца. Наводно је замолио Гембона да један одломак из ове драме изговори на његовом гробу, што ће Гембон и учинити. Пошто је Пинтерова сахрана одржана тек 31. децембра 2008 (умро је на Бадње вече, 24. децембра), пре тога је Гембон исти одломак прочитао 27. децембра на првој представи *Ничије земље* после Пинтерове смрти, у мртвој тишини, чиме су лондонски глумци и публика одали последњу почаст Пинтеру. Монолог се завршава стиховима: *И зајто ти кажем, буди блаи љрема мртвима, као што хоћеш да друи буду љрема шеди блаи, сада, у овоме што би ти назвао својим живојом.*<sup>282</sup>

На сахрани Харолда Пинтера, на скромном гробљу Кенсал Грин, било је присутно само неколико чланова породице и најближих пријатеља, међу њима троје Ираца: Мајкл Гембон, Мајкл Колган (који је припремио још један Пинтеров фестивал у Даблину у лето 2010. године поводом недоживљене осамдесетогодишњице), и Една О'Брајен са којом завршавам овај преглед Пинтерових ирских веза. Една О'Брајен, ирска књижевница која живи у Лондону,

---

<sup>282</sup> Харолд Пинтер, *Ничија земља*, у *Пет грама*, Нолит, Београд, 1982, превод Зденко Шољан, стр. 269. ("And so I say to you, tender the dead, as you yourself would be tendered, now, in what you would describe as your life." (Harold Pinter, *No Man's Land, Plays Four*, Methuen, London, 1986, p. 137).



дугогодишња је пријатељица Харолда Пинтера и његове супруге. Из Ирске је такорећи избегла, јер је скоро свака њена књига, почевши од романа *Девојке са села* (*The Country Girls*, 1960), са данашње тачке гледишта безазленог, изазвала скандал у њеној католичкој домовини. То се десило и са њеним романом *У шуми* (*In the Forest*), 2002, који је заснован на истинитом догађају из 1994, који се одиграо у близини њеног родног места, када је ментално поремећени младић убио свештеника, жену из суседства и њеног трогодишњег сина. Публика, која непрестано посматра ове догађаје на телевизији, није могла да поднесе њихову уметничку верзију. Пинтер се, пак, веома похвално изразио о овом роману, као *окупином приказу безнађа и њена, исцрпчаном на бриљантан и заиста шокирајући начин*.<sup>283</sup>

Из овог исказа издвајам израз гнев (љутња, *angst*, енглески *rage*), као један од Пинтерових лајтмотива од најранијих дана. Сви који су га познавали сведочили су о две стране његове личности. Весео, дружељубив, и великодушан с једне стране, и пун притајеног или отвореног гнева, с друге стране. Ову двострукост његове личности најбоље је изразила једна од његових првих пријатељица из времена када се спремао за глумачку каријеру: „Никада раније нисам срела неког налик на њега. Заувек ми је у сећању остала Харолдова слика како дугим корацима иде низ улицу у свом морнарско плавом сакоу пун гнева према свету. Али то је био гнев усмерен у правцу афирмације живота, настао из тежње да се нешто уради, да се нешто постигне.”<sup>284</sup> Можда је и ова двојност, у којој су једна страна Пинтеров гнев и љутња, оно што га је спајало са Ирском.

---

<sup>283</sup> „Stranger than Fiction”, Interview of Edna O’Brien with Peter Stanford, *The Independent*, London, 28 May 2002, *moj prevod*.

<sup>284</sup> Billington, p. 35.

## СЕМЈУЕЛ БЕКЕТ, ХАРОЛД ПИНТЕР И ПОЕТИКА ОНТОЛОШКЕ НЕСИГУРНОСТИ<sup>285</sup>

Семјуел Бекет (1906–1989) и Харолд Пинтер (1930–2008), обележили су целу епоху својим имплицитним филозофским ставовима и драмском техником, који на почетку њихових каријера изражавају стање егзистенцијалног страха и онтолошке несигурности, а пред крај почињу да артикулишу политику отпора. Њихови уметнички почети поклапају се са појавом филозофије егзистенције и такозваног позоришта апсурда, а у њиховим последњим драмама митски обрасци из ранијих драма, уступају место експлицитнијим политичким ставовима. Протагонисти више нису само збуњени губитници већ особе са рудиментима идентитета, на прагу побуне.

Време од када су настале Бекетове и Пинтерове прве драме – *Чекајући Гогоа* (1952),<sup>286</sup> односно *Соба* (1957)<sup>287</sup> – све до данашњих дана, из много разлога можемо окарактерисати као епоху Бекета и Пинтера у европској култури. Полазећи од изучавања Роналда Д. Ленга, ово доба сасвим легитимно можемо назвати и „добом продубљене онтолошке несигурности у којем су двојица аутора учествовала као актери. Иако Ленг није говорио у историјским терми-

---

<sup>285</sup> „Семјуел Бекет, Харолд Пинтер и поетика онтолошке несигурности (“Samuel Beckett, Harold Pinter and the Poetics of Ontological Insecurity”), *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књига LVIII, свеска 3/2010, стр. 514–526, УДЦ 821.111-2009 Becket С. 821.111-1.09, ИССН 0543-1220.

<sup>286</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris, 1952; први енглески превод: *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, 1956.

<sup>287</sup> Harold Pinter, *The Room*, 1957. Драма је неколико пута била изведена на сцени пре него што се појавила у званичном штампаном облику, а прво значајније издање било је код лондонског Methuen & Co, 1960.

нима, нити посебно издвојио наше доба као раздобље појачане несигурности, из његове познате студије *Подељено ја*<sup>288</sup> види се да је своја емпиријска проучавања и теоријске поставке базирао на учесталим случајевима психотичног понашања после Другог светског рата, и да су његова психологија и филозофија човека биле у тесној вези са савременим егзистенцијалистичким теоријама.

У уводу поглавља о онтолошкој несигурности у поменутој књизи, Ленг наглашава да говори са искуственог, а не филозофског становишта, те стога за сведоке узима људе од пера, односно њихове књижевне ликове, а као полазна тачка за диференцијацију стања онтолошке сигурности од стања онтолошке несигурности послужили су му расправа америчког критичара хуманистичке оријентације, Лајонела Трилинга, о подељеној личности (1955),<sup>289</sup> драмски дијалог Семјуела Бекета из његове најчувеније драме *Чекајући Годоа*, и пикторална репрезентација савременог стања духа на сликама Френсиса Бејкона. Лајонел Трилинг своју теорију доказује компарацијом погледа на свет Шекспира (и Китса) с једне стране, и Кафке с друге. Сви ови аутори описују људску патњу у суочавању са злом, али разлика између њих је у томе што код Шекспира свет зла има алтернативу, а његови јунаци одлазе у смрт као личности са формираним идентитетом; Кафкин свет бесмисла, међутим, нема алтернативу, а његов јунак одлази у смрт скоро равнодушно, јер духовно је већ мртав. Онтолошка несигурност огледа се у томе што се живи без осећаја да си жив. Онтолошки несигурна особа нема осећај стварности, себе не осећа као це-

---

<sup>288</sup> R. D. Laing, *The Divided Self*, Chapter 3 – Ontological Insecurity, Penguin Books, London, 1987, први пут објављена 1960. У преводу на српски језик Ленгова расправа је објављена као: Р. Д. Ленг, Подељено ја – политика доживљаја у: *Полијшка доживљаја*, Нолит, Београд, 1977.

<sup>289</sup> Lionel Trilling, *The Opposing Self*, Secker & Warburg, London, 1955.

лину а свој ум види као делимично одвојен од тела. Стога је непрестано усмерена на доказивање своје реалности, и живот јој је лишен задовољства.

За илустрацију описаног стања које се испољава кроз осећај страха, очајања и досаде, Ленг узима овај дијалог између Владимира и Естрагона у Бекетовој драми *Чекајући Гогоа*:

ЕСТРАГОН: *Увек ми йронађемо нешйю, зар не, Диди, шйю нам сйвори уйисак да смо живи?*

ВЛАДИМИР (нестрпљиво): *Јесйе, јесйе, ми смо мађионичари. Али немојмо дойусйишйи да будемо одвраћени од нооја шйю смо одлучили.*<sup>290</sup>

Владимир пред крај драме моли Дечка, Годоовог изасланика, да овоме бар пренесе како их је видео, и тиме потврди њихово постојање. И Пинтерове раније драме почивају на несигурном идентитету, и сталној потреби за верификацијом. Протагонисти *Собе*, *Рођендана*, *Насйюјника*, *Поврајика* осцилирају између неколико могућих идентитета, а последица њихове несигурности је атмосфера страха и неизвесности, с повременим изливима насиља и параноје.

Ленгова књига је први пут штампана 1960, када је Бекет већ био стекао одређену репутацију, а када је Пинтер тек мукотрпно отпочињао свој уметнички пробој, али Ленгови описи стања духа подељености у потпуности могу да се примене и на Пинтера. Уосталом, Бекет и Пинтер су и сами креирали специфичан, на моменте апокалиптичан дискурс личне и уметничке комуникације, кроз кореспонденцију и спорадичне сусрете, а један њихов кратки дијалог у тмурном тону, уз (сасвим пригодан) одломак из Елиотове *Пусйе*

---

<sup>290</sup> Самјуел Бекет, *Чекајући Гогоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд, 1981, стр. 91.

земље, узет је за мото поглавља једне књиге која у терминима сличним Ленговим описује послератну британску културу:

ПИНТЕР: *Сем, извини што сам овако суморан.*

БЕКЕТ: *Драги Харолде, не можеш бити суморнији од мене.*

Ради се о трећој глави са поднасловом „Заточеници рата“ у књизи културолога британске културе Џорџа Гилпина *Уметности савремене енглеске културе*.<sup>291</sup> Аутор наводи да је овај дијалог преузео из *New York Times Magazine*, 1984. Мел Гусов, човек који је постао познат по томе што је био један од ретких који је успео да интервјуише и Бекета и Пинтера, и да објави по једну књигу интервјуа са сваком од ова два аутора, тачно је приметио како сваки Бекетов одломак садржи суштину бекетовског.<sup>292</sup> По аналогији се може рећи и да сваки Пинтеров одломак садржи суштину пинтеровског, а овај кратки дијалог између двојице писаца, садржи суштину бекетовско-пинтеровског виђења света, односно атмосфере коју су њих двојица створили у послератној драми и култури. Поменуто поглавље из Гилпинове књиге описује послератни духовни и интелектуални профил Европе, као парализу традиционалне вере, документовану у делу Семјуела Бекета и његовог најзначајнијег следбеника Харолда Пинтера, и на сликама Френсиса Бејкона, кога је и Ленг издвојио као типичног уметника времена несигурности. Бејкон је Други светски рат провео у бомбардованом Лондону, што је одредило његову поетику изгубљене вере, базирану на иронијској употреби симболике

---

<sup>291</sup> George H. Gilpin, *The Art of Contemporary English Culture*, Macmillan, London, 1991, str. 38: Гилпин наводи да је овај кратки дијалог објављен у *New York Times Magazine*, 1984. Цитирано у Радмила Настић, *Драма у году ироније*, Октоих, Подгорица, 1998, стр. 65.

<sup>292</sup> Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, Grove Press, New York, 1996, p. 139.

распећа. На његовим распећима представљене су измучене жртве рата које су изгубиле сваку наду, сведене на полуживотињску егзистенцију без имало достојанства патње. Други Бејконов речити симбол су уста у моменту крика као израз страха, по чему подсећа на свог претходника Едмунда Мунка. Бејконове слике, по речима Гилпина, престављају „пакао модерне психе.”<sup>293</sup>

\*\*\*

За драму *Чекајући Годоа* Семјуела Бекета, са сигурношћу се може рећи да је једно од оних уметничких дела која су обележила раздобље друге половине претходног века, а чија релевантност се не доводи у питање ни почетком новог миленијума. Иако је првих неколико извођења ове драме на водећим позорницама Европе и Америке изазвало праву конфузију па и анимозитет, драма је убрзо нашла своју публику која је у њој препознала слику властите ситуације. Драмска радионица чувеног позоришног ствараоца Херберта Блауа, ову представу извела је 1957. Године, пред затвореницима Сан Квентина у близини Сан Франциска, са неочекиваним успехом. Затворска публика одлично је схватила тада многима наизглед некохерентан комад као драму властитог стања.<sup>294</sup> Онима на „слободи” требало је нешто више времена да драму „у којој се ништа не дешава” али над којом лебди неодређена претња ништавила виде као своју драму.

И прво извођење ове драме у Београду 1956. године имало је форму културолошког шока. Сећање на овај до-

---

<sup>293</sup> Gilpin, p. 43.

<sup>294</sup> Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Book, London, 1985. (први пут објављена 1961)

гађај оживљено је 2006, када је представа обновљена поводом обележавања педесетогодишњице њеног првог извођења, и стогодишњице Бекетовог рођења. О Бекету је говорио Владимир Јефтовић, у предавању на Коларчевом универзитету, подсећајући присутне и на текст Феликса Пашића „Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве који већ у свом наслову изражава природу недоумица са којима се наша културна јавност суочавала тих година, алудирајући на две забрањене представе. Те давне 1956. године, у режији Василија Поповића, припремљена је премијера Бекетове драме за Београдско драмско позориште, али је представа забрањена под сумњом да изражава безизлазност и ниҳилизам капиталистичког запада. У процесу тражења новог простора за извођење ове драме, настало је прво београдско авангардно позориште, Атеље 212. Наиме, до премијере је дошло у старој згради *Борде* (која је, парадоксално, била лист Комунистичке партије Југославије), првој сцени новог позоришта, и то је било прво извођење Бекетове драме у Источној Европи. На свим првим извођењима Бекетових драма, па и на овом у Београду, публика је осећала да присуствује важном догађају, али мало њих је умело одмах да објасни у чему су лежале важност и новина овог драмског дела.

Бекетов текст стигао је у Београд 1953. године, посредством Душана Матића, тадашњег декана Позоришне академије. Матић је видео прву светску поставку драме у режији Роже Блена у Женеви, где је учествовао на Међународном скупу европских интелектуалаца, чија тема је била „Зебња нашег времена.” У Европи су тада заиста владали зебња и страх, каже Јефтовић, па је тема била актуелна, а захваљујући свом отвореном крају, који дозвољава учитавања идиосинкратичких значења, драма је остала вечно

актуелна и попримила статус реалистичног, па чак и документарног комада. Ако су интелектуалци 1956. године стрепели за будућност, шта су тек могли да кажу интелектуалци о страховима и зебњама 1968, 1999, 2006, питао се Јефтовић, а ми можемо додати и своју забринутост 2010. године, јер „велика експлозија страха, усамљености, распада моралних вредности”<sup>295</sup> и даље траје.

Године 2006. када су се обележавали Бекетови јубилеји, „оживљено” је сећање и на Харолда Пинтера у нашој књижевној и позоришној јавности, пошто је претходне, 2005. године, добио Нобелову награду за књижевност. У домаћој периодици појавило се неколико текстова о Пинтеру, и то претежно о његовим раним драмама: *Лейојис Мајице српске*, књига 477, свеска 5, објавио је текстове Зорана Пауновића „Повратак Харолда Пинтера: реализам и апсурд”, и Владиславе Гордић-Петковић „Пинтереска”; а *Зборник Мајице српске за језик и књижевност*, књига LIV, свеска 3, објавио је студију Јелице Тошић „Почетак каријере Харолда Пинтера.” У свом тексту Јелица Тошић осврнула се и на прве критичке рецепције Харолда Пинтера, које су скоро све биле негативне, као што су и прве реакције публике биле збуњеност и љутња. Једини изузетак у бури негодовања био је (сада је то већ део легенде) критичар Харолд Хобсон, који је поводом лондонске премијере Пинтеровог *Рођендана* 1958. године поставио најтачнију дефиницију Пинтеровог погледа на свет која у потпуности може да се примени и на Бекета: „*Господин Пинтер је схватио примарну животноу чињеницу. Ми живимо на рубу катастрофе.*”<sup>296</sup> Хобсон је евидентно имао добар инстинкт за нови квали-

<sup>295</sup> Владимир Јефтовић, „Чекајући Годоа”, *Зборник радова Факултета грамских уметности* 10, Београд, 2006, стр. 23–30.

<sup>296</sup> Harold Hobson, *The Sunday Times*, 25 May 1958: „Mr Pinter has got hold of a primary fact of existence. We live on the verge of disaster.”



тет у драми, јер је претходно са истом симпатијом поздравио и подржао Бекетову драму *Чекајући Годоа*, и Озборнову *Осврни се у њеву*, два камена темељца модерне драме.<sup>297</sup>

Харолд Пинтер је безброј пута истицао своју срећу што је на почетку каријере открио Бекета. Прво се сусрео са његовим романима *Ваџ* (*Watt*) и *Марфи* (*Murphy*), а затим са *Годоом*, и по властитом сведочењу био је тада потпуно задивљен необичном, до тада невиђеном лепотом, оригиналношћу и директношћу, новог књижевног и позоришног израза. Пинтер је открио Бекета док је био на својој првој глумачкој тури у Ирској раних педесетих, када је случајно наишао на одломак из Бекетовог романа *Ваџ* у једном књижевном часопису. Према његовом ранијем сведочењу то је био *Poetry Ireland*, али касније се испоставило да се радило о *Irish Writing*, у коме је један од уредника био исти човек који уређивао и овај први часопис, Дејвид Маркус (*David Marcus*). Оба часописа објављивала су Бекетову рану поезију, а у једној од објављених песама појављује се стих који се може узети за мото и Бекетове и Пинтерове поетике у којој је тишина наличје несигурности и гнева: „Шта бих без ове **тишине** кад шапати утихну” (*What would I do without this silence where the murmurs die*).<sup>298</sup> Када је Пинтер прочитао одломак из *Ваџа* узалуд је тражио Дејвида Маркуса да се распита о његовом тајанственом аутору. Када се вратио у Лондон, претражио је све библиотеке и књижаре али нигде ништа није нашао нити је ико чуо за овог аутора. Најзад је у библиотеци у Вестминстеру пронашао податак да локална библиотека у Бетерсију има Бекетову књигу *Марфи*, још од 1938. а да је нико никада није позајмио. После пар недеља

<sup>297</sup> Billington, Michael, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007, п. 74.

<sup>298</sup> Цитира Рош: Antony Roche, „Pinter and Ireland”, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, стр. 180.

Пинтер је одлучио да књигу украде, а затим је чувао као драгоценост до краја живота.

Роман *Марфи* извршио је далекосежан утицај на Пинтерову поетику.<sup>299</sup> У овом роману Пинтер је открио Бекета као писца у потпуности окренутог свом унутрашњем бићу, али интима коју је приказао била је свима блиска. Појавио се аутор који је имао способност да креира свој јединствени свет који је ипак био универзално препознатљив. То је постао и Пинтеров стваралачки циљ, и у годинама које су уследиле успео је да га оствари, прво у својој поезији а затим и у драми. У Бекетовом надреалистичком роману главни лик, Ирац у Лондону, има једину жељу да потпуно нестане са јавне сцене у своју унутрашњост и ослободи се свих друштвених и личних веза. Слична тематика појављује се прво у Пинтеровим песмама „Кулус” и „Епизода а затим у раним драмама *Соба*, *Рођендан*, *Насијојник*. У свом једином роману *Пајџуљци* (*The Dwarfs*), започетом раних педесетих, први пут објављеном у облику драме 1960. године, и најзад у форми романа 1990, Пинтер кроз фикционалне ликове пише о свом младалачком животу у Лондону, у родном Хекнију, и о покушају да пронађе свој уметнички и лични пут.<sup>300</sup> Иако се два романа тематски и стилски знатно разликују, оно што им је заједничко јесте подједнака важност коју су имали за своје ауторе у мапирању имагинарних светова.

Пинтер је око две године провео у Ирској као глумац (1951–53), а 1953. је одлучио да се врати у Енглеску и настави да глуми у енглеским позориштима. Године 1955. поново се затекао у Ирској на, гостовању са позориштем из Колчестера, када је чуо да Питер Хол (Peter Hall) припрема

<sup>299</sup> Бележи Билингтон, *Оп. цит.* стр. 43.

<sup>300</sup> Pinter, Harold, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York, 1990.

режију Бекетовог *Чекајући Гогоа* у лондонском *Arts Theatre*. Чим се вратио из Ирске пожurio је да види представу која је у међувремену пребачена у позориште *Criterion*. Био је запањен када се уверио да добар део публике уопште не разуме драму, а неки су и гласно изражавали своје негодовање. Ситуација ће се поновити на премијери *Рођендана*, прве Пинтерове драме изведене у Лондону.

Своје прве утиске о Бекету Пинтер је забележио 1954. године, и они су објављени у збирци *Разни њасови* под насловом „Семјуел Бекет”. У том кратком тексту изразио је мишљење да је оно што Бекет ствара чиста лепота, иако је то што описује често сурово и ружно. У другом тексту о Бекету, који је написао 1990, поводом Бекетове смрти, Пинтер се присећа њиховог првог сусрета у Паризу 1961, поводом премијере Пинтеровог *Насијојника*. Да ли је све било баш како је Пинтер описао или није, углавном сцена као да је преузета из једне од њихових драма. Бекет је дошао по Пинтера у хотел у свом малом Ситроену, па су се возили по Паризу од бара до бара, све док Пинтеру није било толико мука да му је глава пала на сто. Када је у једном тренутку подигао поглед, Бекета нигде није било. „Можда је све било сан наводно је помислио. Спавао је око четрдесет минута на столу када је одједном осетио јак трзај, пробудио се и видео Бекета са пакетићем соде бикарбоне, коју је тражио по целом Паризу.<sup>301</sup> Тако је отпочело њихово пријатељство.

Почевши од своје следеће драме *Повраишак*, Пинтер је све своје текстове слао Бекету да их прочита, а овај му је редовно слао своје примедбе које је Пинтер скоро увек уважавао. У интервјуу са Бекетом из 1978. Године, Мел Гасов спомиње како му је Бекет причао да му Пинтер увек шаље

---

<sup>301</sup> Харолд Пинтер, *Разни њасови: њроза, њоезија, њолишника 1948–1998*, Светови, Нови Сад, 2002, превод, Емилија Киел и Љиљана Петровић, стр. 67–68.

своје драме, и како му је управо тада био послао драму *Издаја*, која му се много допала, као и *Једна врста Аљаске*. Поводом Пинтерове драме *Још једно њред одлазак*, Бекет је прокоментарисао како је Пинтер опседнут проблемом угрожавања слободе у свету<sup>302</sup>. Мада је у књижевној и позоришној јавности створена слика како је Бекет био аполитичан, то свакако није било тачно, како сведочи и његов биограф и лични пријатељ Џон Келдер (John Calder). За време Другог светског рата Бекет се придружио француском Покрету отпора, а могао је да се врати у Ирску. Иако је изгледало како га питање друштвеног напретка не интересује, дубоко је саосећао са обесправљенима, а сам није уопште био заинтересован за личну својину. Келдер сведочи и како је Бекет поседовао изузетан таленат за пријатељство и одачност,<sup>303</sup> и то је особина коју је делио са Пинтером. Најзад, Келдер тврди, и то је сасвим тачно, да је Бекет у ствари био изузетно политичан у смислу да је увек био свестан шта се догађа у свету, и да је о томе размишљао, што се види и у његовим драмама и прозним текстовима.<sup>304</sup>

Последњи рукопис који је Пинтер послао Бекету био је сценарио по Кафкином *Процесу*,<sup>305</sup> а Кафка је као писац био најнепосреднији претходник и узор двојици аутора. Бекет је тада био у болници, и Пинтер га је посетио. Питао га је како се осећа и Бекет је одговорио да је прилично нерасположен. Тада му је Пинтер обећао да ће му послати нешто да га разгали, односно свој сценарио за *Процес*, а Бекет се

<sup>302</sup> Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, Grove Press, New York, 1996, p. 35.

<sup>303</sup> John Calder, *The Philosophy of Samuel Beckett*, Calder Publication, London, Riverrun Press, New Jersey, 2001, стр. 132–141.

<sup>304</sup> Исто, стр. 11.

<sup>305</sup> Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books, London, 1994, п. 88.

слатко насмејао.<sup>306</sup> Бекет је умро убрзо после тога, тако да никада нисмо сазнали колико је био разгаљен Пинтеровом верзијом приче о Јозефу К, претечи њихових онтолошки несигурних јунака.

Пинтерове ране драме у многама су подсећале на Бекетове по томе што су имале отворени крај, парове мушких ликова заробљених у собама или другим затвореним просторима, који представљају две стране истог – сваког или цело човечанство, и језик који је резак, прецизан и поетичан. Пинтерова драма *Без њојовора* (*The Dumb Waiter*),<sup>307</sup> најчешће се пореди са Бекетовом *Чекајући Годоа*, а критичар Џорџ Е. Велварт (George E. Wellwart) сматра да је *Без њојовора* једна варијација на тему Годоа. У недавној студији о овој Пинтеровој драми сврстана је у такозвано Позориште прага (*Theatre of the Threshold*), врсту драме у којој су ликови приказани у стању чекања, али на прагу освешћења у потрази за смислом<sup>308</sup>. Протагонисти ове драме, Бен и Гас, налазе се у једном подруму у очекивању нових наређења у погледу свог „посла”, а из контекста може да се закључи да су они плаћене убице. Тога дана, међутим, Гас поставља неуобичајено много питања везаних за посао, па када наређење најзад стигне кроз „лифт за кухињу” (како је ова драма у неким верзијама била преведена), испоставља се да је следећа мета управо он јер се суочава са Беновим револвером упереним у своје груди, а драма се ту завршава. Мартин Еслин, који је за Бекетову и Пинтерову врсту драме измислио термин Театар апсурда, у својој истоименој књизи из 1961. године, у тексту из 1991. остаје веран овом термину

<sup>306</sup> *Ibid.* p. 144.

<sup>307</sup> Pinter, Harold, ‘The Dumb Waiter’, in *Pinter Plays: One*, Methuen, London, 1976.

<sup>308</sup> Radmila Nastic, ‘The Dumb Waiter: Realism and Metaphor’, in Brewer, Mary, editor, *Harold Pinter’s The Dumb Waiter*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2009.

јер сматра да најбоље описује природу ове драме коју одликује „непосредност, емоционални набој, вишезначност...”<sup>309</sup>

Утицај Семјуела Бекета на Харолда Пинтера трајао је и после 1989. године, односно и после Бекетове смрти. Пинтер је 2001. играо у филмској верзији Бекетовог комада *Катипрофа*,<sup>310</sup> коју је режирао амерички драмски писац Дејвид Мемет. Комад је био написан 1982. у част Вацлава Хавела, тада најпознатије светског дисидента, који је у то време био у затвору, иако га Бекет није лично познавао. Ова кратка драмска црта говори о редитељу аутократи (кога игра Пинтер), који хладнокрвно злоупотребљава намученог затвореника као обичан материјал за своју представу. Иако текст драме има само око три странице, дозвољава вишеструко тумачење, јер редитељ се може схватити и као диктатор, и као бог. Протагониста, како се зове жртва, може бити политички затвореник, глумац и аутор. Са овом невеликом драмом почиње преокрет у бекетовско-пинтеровској конструкцији лика, који сада почиње да добија обресе идентитета. Протагониста/политички затвореник у *Катипрофи*, у последњој сцени подигне поглед и загледа се у публику у знак пркоса и побуне, мимо воље редитеља.<sup>311</sup> Драма *Катипрофа* веома подсећа на Пинтерове политичке драме које је написао током осамдесетих и деведесетих, *Још једно њред њолозак* (*One for the Road*, 1984), *Горшињачки језик* (*Mountain Language*, 1988), *Време забаве* (*Party Time*, 1991) и *Пејео ње*

---

<sup>309</sup> Martin Esslin, „Beckett and the *Theatre of the Absurd*”, in *Approaches to Teaching Beckett's Waiting for Godot*”, edited by June Schlueter and Enoch Brater, The Modern Language Association of America, New York, 1991, p. 45.

<sup>310</sup> Samuel Beckett, *Catstrophe*, dir. David Mamet, prod. Michael Colgan, Irish Film Board, Blue Angels and Tyron Productions for Channel 4, 2001 (филмска верзија)

<sup>311</sup> David Ian Rabey, *English Drama Since 1940*, Chapter 3 – ‘Beckett and Pinter: Terminal Contractions of {In}Consequence’, Pearson Education, London, 2003.

йелу (*Ashes to Ashes*, 1996). У свакој од њих постоји бар један лик који пркоси консензусу тоталитаризма. У интервјуу из 1988, и сам Пинтер је истакао значај ове Бекетове драме за његово преусмеравање на политичку драму, и похвалио је као сажетак ове нове тематике која је постала неизбежна у свету растуће неправде. У истом контексту је напоменуо како је однедавно почео изузетно да цени Брехта као песника, драмског писца и политичког мислиоца првог реда.<sup>312</sup>

Харолд Пинтер се последњи пут појавио као глумац у позоришту баш у једној Бекетовој драми, и то у *Крајовој њоследњој ѿпраци* (*Krapp's Last Tape*) у позоришту *Royal Court Theatre Upstairs* 2006. године. Занимљиво је да је ова драма била написана за Патрика Мегија, који ће постати заједничка глумачка звезда Бекета и Пинтера. Пинтер је Мегија, глумца ирског порекла, упознао још 1951. године када су заједно глумили у Мекмастеровој трупи, а касније је он играо у Пинтеровим драмама. Семјуел Бекет је Мегија упознао 1957. у Лондону када је овај снимао неке Бекетове прозне текстове за радио ББЦ, и био толико одушевљен његовим гласом да је решио да напише нешто специјално за овог глумца. Тако је 1958. настала драма *Крајова њоследња ѿпрака*, са радним насловом „Мегијеви монолози” (“*Magee Monologues*”), наводно написана за само три недеље. „То је била једина ствар коју сам икад написао специјално за некога”, признао је Бекет у интервјуу са Гасовим.<sup>313</sup> Чудесни глумац Патрик Меги, уопште није морао да глуми злокобност Бекетових и Пинтерових ликова, јер је она била саставни део његове личности. Осим као Крап, истакао се као МекКан у Пинтеровом *Рођендану*. На жалост, није остало много видео записа о овом глумцу, а шири публика

<sup>312</sup> Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, p. 76.

<sup>313</sup> Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, p. 33.

га се углавном сећа по улози у филму *Паклена њоморанца*. Малколм МекДауел, његов партнер у овом филму, стога је решио да прикупи што више документарног материјала о свом колеги, после његове смрти. У том материјалу се налази и сведочење човека који је био Мегијев комшија у лондонској четврти Хамерсмит. Меги се могао видети како лута сам у похабаном капуту, и мрмља нешто себи у брду, несвестан своје околине, баш попут ликова које је глумио, тако да је човек могао да помисли да је клошар. Меги је обожавао и Бекета и Пинтера, а они су му ту наклоност узвраћали и били инспирисани његовим ликом.<sup>314</sup>

Харолд Пинтер је, дакле, изабрао *Крајову њоследњу ѡраку*<sup>315</sup> за своје ѡследње ѡјављивање на ѡзоришној сцени у улози ѡлумца, јер је од 2002. боловао од рака једњака, ѡа је решио да се ѡвуче са јавне ѡзоришне сцене. Одржано је само десет ѡредсѡава у истѡријском ѡзориштиу *Royal Court*. Петер Миндер, који је видео једну од десет представа, описао је тај догађај као нешто што су сви ишчекивали са зебњом. Пинтер, који је тада имао седамдесет четири године и био болестан, требало је да игра шездесетдеветогодишњег Крапа, пропалог уметника, који је свој живот снимео на траке, а у тренутку последњег суочавања са собом жели да слуша само једну од њих, на којој је забележено сећање на ѡубав коју је одбацио због каријере. Пинтер је међутим, свој хендикеп претворио у предност, па се на сцени појавио у инвалидским колицима обучен у црно. Неколико тренутака на почетку представе трајала је „неподношљива” тишина, толико карактеристична за његове драме, док је светло обасјавало његово злокобно

<sup>314</sup> [www.MalcolmMcDowel.net](http://www.MalcolmMcDowel.net).

<sup>315</sup> Beckett, Samuel, *Krapp's Last Tape and Other Shorter Plays*, Faber and Faber, London, 2009.



лице које је зурило у публику са мрачним, замишљеним и љутитим изразом. Затим је узео чашу и сипао себи воду производећи звук који је запарао тишину. Онда је збри-сао са стола све траке осим оне једне, и почео свој узнемирујући монолог чија суштина се може свести на осећај засићености садржан у фрагментима *Све ѿо ѿамо, све је ѿо обична ѿомила смећа, ...сва светлост и ѿама, ѿлад и ѿозда свих ѿиш векова. ...Никад не чух ѿакву ѿишину. Можда је земља ненасељена*. А монолог и представу завршио је речима из драме: *Можда су моје најбоље ѿодине ѿрошле. Али не желим да се враће. Не са овом ваѿром у себи*.<sup>316</sup> Затим је на сцени и у публици настала још једна значењска тишина. Миндер констатује како је представа била „мрачна и суморна али баш у духу Семјуела Бекета и његовог скоро нихилистичког *Weltanschauung*. Годину дана пошто је и сам добио Нобелову награду, Пинтер је на овај начин одао почаст свом ментору (Бекет је Нобелову награду добио 1969).<sup>317</sup> Занимљиво је да је наш глумац Љуба Тадић (1929–2005) одиграо Крапа на сцени у Атељеу 212 (2004), и у филму снимљеном за ТВ у режији Недељка Деспотовића, непосредно пред своју смрт, што илуструје колико је ова драма вечно актуелна и очигледно погодна за свођење властитог живота и живота епохе.

У закључку ове кратке упоредбе двојице великана драмске уметности двадесетог века, парафразираћу оцену Харолда Хобсона коју је давно изнео о Пинтеру и протежући је и на Бекета, рећи да су Бекет и Пинтер веома

---

<sup>316</sup> Моји преводи са енглеског.

<sup>317</sup> Peter Munder, „Endgame with Spools: Harold Pinter in *Krapp's Last Tape*”, Gillen, Francis, and Stephen Gale, editors, *The Pinter Review, Nobel Prize/Europe, Theatre Prize Volume 2005–2008*, The University of Tampa Press, Tampa, Florida, 2008, pp. 220–222.

добро схватили основну чињеницу савременог живота. Цивилизација живи на рубу пропасти. То не значи да их треба назвати нихилистима. Иако су њихова дела претежно изложена деконструкционистичким и постмодернистичким читањима (од чега су обојица страховали), постоје и интерпретације које у њиховим драмама запајају митске и ритуалне обрасце, и читају их у архетипском кључу. Кетрин Х. Буркман, на пример, објавила је књиге у којима је дошла до закључка да снага Бекетових и Пинтерових драма почива на њиховим митским визијама. Књигу *Драмски свет Харолда Пинџера: његови корени у ритуалу*,<sup>318</sup> написала је 1971. а збирку текстова о Бекету у којима се анализирају митски и ритуални обрасци, *Мит и ритуал у драмама Семјуела Бекеџа*,<sup>319</sup> приредила је 1987. године.

---

<sup>318</sup> Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio State University Press, 1971.

<sup>319</sup> Katherine H. Burkman, editor, *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Farleigh Dickinson University Press, 1987.

## О књизи

У једанаест текстова о драми сабраних у књизи Радмиле Настић овај књижевни род сагледан је у широком распону и различитим контекстима: од историјског и теоријског оквира, који повезује антику и савременост не само тематски него онолико колико се посредством антропологије ре-актуелизују питања о пореку античке драме, до конкретних интерпретација, пре свега посвећених Шекспиру и Пинтеру, али и Хандкеу, те Софокловом *Цару Египћу* и драмским текстовима српске књижевности, али је тематски оквир далеко шири и притиче од низа компаративних сагледавања, кроз које се ауторка смело и зналачки креће.

Пред читаоцем је књига истинске заљубљенице у драмску уметност, која драми прилази као књижевном, али и као позоришном тексту, па и шире од тога, испитујући филмске екранизације драмских текстова. У том је смислу ова књига необична мешавина текстова у којима се са изванредном помношћу истражују тзв. академска питања, те има уџбенички карактер, али и она која су у већој мери актуелна и интересантна за ширу читалачку публику. Ауторка вешто и са становишта интердисциплинарности указује на важност драме за живот који водимо, услед њене трајне сплетености са питањима самосвести и идентитета. За такву је перспективу свакако важан сам књижевни род који с таквом страшћу поставља у своје средиште самога човека и његов идентитет али, с друге стране, и проучавалац који академска питања настоји да усидри у животу и обрнуто – да сам живот начини темом академског промишљања.

Др Јасмина Ахметагић

Најновија књига Радмиле Настић је изузетно штиво које обухвата и повезује драму од давнина до данашњих дана, а као повезницу има спознају у свјетлу антрополошке теорије. Теоријски оквир, поткријепљен примјерима из античке књижевности, ренесансе и савремене драме, од изузетног је значаја за разумијевање развојног пута драме и идеја које су у драми присутне од антике до данас. Поред тога, веза између антропологије и теорије драме даје кључ за интерпретацију драме уопште. Од посебне важности је што ауторка драму посматра и као књижевни жанр и кроз филм и позориште. Стил, који је донекле обојен личним доживљајима драма о којима говори, надахнут је, инспиративан и заводљив.

Др Петар Пенда

За разлику од великог броја савремених критичко-теоријских текстова, у којима се предмет истраживања углавном заснива на уско специјализованим темама и појединачним ауторима, заокружена збирка студија о књижевности, драми и позоришту под насловом *Пућеви сјознаје у драмама од антике до постмодернизма* доноси јединствен дијахро-синхронијски увид у значај драме као незаобилазног књижевног штива и његове позоришне експресије у контекстима разумијевања људског искуства. Заснована на темељним и емпиријским знањима из књижевних, позоришних и антрополошких теорија, ова књига представља незаобилазан извор истраживачима и студентима књижевности и позоришта, али и ширем кругу читалаца заинтересованих за универзалне и појединачне теме и преокупације које својим историјским континуитетом потпомажу расвјетљавању ритуала и стања савреме-

ног друштва. Као резултат дугогодишњег научног и предавачког искуства, *Пуџеви сјознаје* др Радмиле Настић прате путању једног свеобухватнијег виђења суштине, промјенљивости и цикличности људске интеракције, која би без својих умјетничких отјеловљења остала непознатљива.

Др Татјана Бијелић



## ЛИТЕРАТУРА

1. Anderson, Nial. A Study into Hobo Literature. English Literature Dissertation, University of Glamorgan. <http://www.northbankfred.com/anderson.html/25/05/2018>.
2. Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.
3. Aristofan 1963: Aristofan, *Oblakinje, Ptice*, Beograd: Nolit 1963.
4. Armstrong, Gordon S. Samuel Beckett, W. B. Yeats and Jack Yeats: Images and Words. Lewisburg: Bucknell University Press, 1990.
5. *As You Like It* (1978), dir. Basil Coleman, London: BBC.
6. Bahtin, Mihail. O romanu. Nolit: Beograd, 1975.
7. Bahtin 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
8. Baker, William, *Harold Pinter*, Continuum, London, New York, 2008.
9. Bauman, Zygmunt. Life in Fragments, Essays in Postmodern Morality. London, Oxford Uk & Cambridge USA: Blackwell, 1995.
10. Bazin, André. What is Cinema, Volume II. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
11. Beckett, Samuel, *Catstrophe*, dir. David Mamet, prod. Michael Colgan, Irish Film Board, Blue Angels and Tyron Productions for Channel 4, 2001.
12. Beckett, Samuel, *Krapp's Last Tape and Other Shorter Plays*, Faber and Faber, London, 2009.
13. Beckett, Samuel, *Murphy*, Calder Publications, Montreuil, London, 1993.
14. Beket, Samjuel. Čekajući Godoa. Beograd: Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981.
15. Berdžer 1991: J. Berger, G., *A Novel*, New York: Vintage Books.
16. Billington, Michael, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007.
17. Billington, Michael, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007.
18. Billington, Michael. *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 1996.
19. Bloom, Harold *Shakespeare, The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1998.
20. Brewer, Mary, editor, *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2009.
21. Bruk, Piter. 1995. *Prazan prostor*. Beograd: Laris.
22. Buhler, Stephen M. (2002) „To Challenge Ghostly Fathers: Teaching Hamlet and Its Interpretations through Film and Video in, Kliman,

- Bernice W. (ed.), *Approaches to Teaching Shakespeare's Hamlet*, New York: The Modern Language Association of America, pp. 77–85.
23. Burkman, Katherine H., editor, *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Farleigh Dickinson University Press, 1987.
  24. Burkman, Katherine H., *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio State University Press, 1971.
  25. Burkman, Katherine H. „Deborah's Homecoming in *A Kind of Alaska: An Afterword Pinter at Sixty*“, 1993.
  26. Cahir, Linda Costanzo (2006), *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, NC: McFarland.
  27. Calder, John, *The Philosophy of Samuel Beckett*, Calder Publication, London, Riverrun Press, New Jersey, 2001.
  28. Cameron, Derek (2014), „Tradaptation, Cultural Exchange and Black british Theatre in Carole-Ann Upton, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocion*, London and New York: Routledge, pp. 17–25.
  29. Campbell, Joseph. 1975. *The Hero with a Thousand Faces*. London: Abacus.
  30. Cannon Haris, Susan. *Gender and Modern Irish Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
  31. Cattrysse, Patrick. 1992. „Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals“, *Target*, 4:1, pp. 53–70.
  32. Chaplin, Charles. „The Lost Interview“ by Richard Meryman. London: Guardian Unlimited, 1966, <http://www.ednapurviance.org/search/lostinterview.html/22/04/2014>.
  33. Cusack, George. *The Politics of Identity in Irish Drama: W.B.Yeats, Augusta Gregory and J. M. Synge*. London: Routledge, 2009.
  34. Davies, W. H. *The Autobiography of a Super-tramp*. Preface by George Bernard Shaw, Oxford: Oxford University Press, 1985 (1908).
  35. (де) Монтењ, Мишел (1999), *Оплеги*, Београд: Издавачко предузеће „Рад“.
  36. Debussy, Claude, *Prélude à l'après-midi d'un faune (Preludij za poslepodne jednog fauna)* je simfonijska poema iz 1894.
  37. Dorfman, Ariel, „How I First Met Harold Pinter, the Famous Latin American Playwright *The Pinter Review, Nobel Prize/Europe Theatre Prize Volume: 2005–2008*, edited by Francis Gillen with Stephen H.Gale, The University of Tampa Press, Florida, 2008.
  38. Džons 2007: F. Jones, *Juvenile and the Satiric Genre*, London: Duckworth Classical Literature and Society.
  39. Eliot 1965: R. C. Elliott, *The Satirist and Society*, in: Robert W. Corrigan



- (ed.) *Comedy, Meaning and Form*, Scranton, Pennsylvania: Chandler Publishing Company, 327–342.
40. Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, third edition, Pelican Books, New York, 1985.
  41. Fergason, Francis. 1979. *Pojam pozorišta*. Beograd: Nolit.
  42. *Fergasona Ideja pozorišta*. Beograd: Nolit.
  43. Fischer-Lichte, E. (2004). *History of European Drama and Theatre*. (translated by Jo Riley). London and New York: Routledge. (Original na nemačkom objavljen 1990).
  44. Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual*. London and New York: Routledge.
  45. Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. London And New York: Routledge. (U Nemačkoj prvi put objavljena 1999. pod naslovom Gescshichte des Dramas vol 1&2, by A. Francke Verlag, Tubingen and Basel).
  46. Fraj, Nortrop. 1979. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.
  47. Fraj 1957: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, London: Penguin Books.
  48. Frajnd, Marta. 1979. Perspektiva Frensisa Fergasona. Predgovor knjizi *Fransisa*.
  49. Frejzer, Dž. 1992. *Zlatna grana*. Zemun: Alfa, Draganić.
  50. Frye, Northrop (1990), *Anatomy of Criticism*, London: Penguin Books.
  51. Gillen, Francis, and Stephen Gale, editors, *The Pinter Review*, Nobel Prize/Europe.
  52. Gilpin, George H., *The Art of Contemporary English Culture*, Macmillan, London, 1991.
  53. Gordon, Lois, editor, *Pinter at 70, A Casebook*, Routledge, New York and London, 2001.
  54. Gordon, Lois, editor, *Pinter at 70, A Casebook*, Routledge, New York and London, 2001.
  55. Grevs 1987: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd: Nolit, Priština: Jedinstvo.
  56. Gussow, Mel, *Conversations with and about Beckett*, Grove Press, New York, 1996.
  57. Gussow, Mel, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books, London, 1994.
  58. Gussow, Mel, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books, London, 1994.
  59. Hall, Ann C. „*Women in the Plays of O’Neill, Pinter and Shepard*“, Southern Illinois University Press, Carbonsdale and Edwardsville, 1993, str. 82–90.

60. Ham Moonyoung C. „Portrait of Deborah: A Kind of Alaska *Pinter at Sixty*, edited by Katherine H. Burkman & John L. Kundert-Gibbs, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993.
61. Harvud, Ronald. 1998. *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*. Beograd: Klio.
62. Herison, Džejn. 2008. *Drevna umetnost i rituali*. Beogra: Biblos.
63. Horacije 1958: Horacije, Satire i epistule, Zagreb: Matica hrvatska.
64. [http://ukrstenerecenice.blogspot.com/2011\\_03\\_01\\_archive.html](http://ukrstenerecenice.blogspot.com/2011_03_01_archive.html).
65. <http://www.askaboutireland.ie/reading-room/arts-literature/irish-writers/j.m.-synge/the-vagrants-of-wicklow/1>. 06. 2018.
66. Ibsen, Henri.k *When We Dead Awaken*, <https://www.gutenberg.org/files/4782/4782-h/4782-h.htm/> приступљено 12/04. 2018.
67. Innes, Christopher. 1993. *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London and New York: Routledge.
68. International Encyclopedia of the Social Sciences. Copyright Thomson Gale, 2008. [www.encyclopedia.com](http://www.encyclopedia.com), <https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/sociology-and-social-reform/sociology-general-terms-and-concepts/tramps/28/05/2018>.
69. Jakobson, Roman [1959] 1992, ‘On Linguistic Aspects of Translation.’ In: RainerSchulte and John Biguenet (eds.), *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 144–151.
70. John Millington Synge, *The Aran Islands*, edited with an introduction by Tim Robinson, Penguin 1992.
71. Jones, Jonathan, „Dürer’s Melancholia I – a masterpiece, and a diagnosis *The Guardian*, March 18, 2011.
72. Jonesko 1980: E. Ionesco, *Amédée or How to Get Rid of it*, in: *Absurd Drama*, Harmondsworth, England: Penguin Plays.
73. Jonesko 1984: E. Ionesco, *The Art of Theater* No. 6, *Paris Review* No. 93, interviewed by Shusha Guppy.
74. Jonesko 1986a: E. Jonesko, Dnevnik u mrvicama, u: Željko Simić (red.) *Vidici*, 247/250, *Jonesko-otvoren svet*, Beograd, 54–69.
75. Jonesko 1986b: E. Jonesko, Pastirov karneval ili pariska improvizacija, u: Željko Simić (red.) *Vidici*, 247/250, *Jonesko-otvoren svet*, Beograd, 25–52.
76. Kaula, David, „Autolyclus’ Trumpery.” *Studies in English Literature, 1500–1900*. Vol. 16, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama, Rice University, Spring 1976, str. 287–303.
77. Knowles, Ronald, *The Birthday Party and The Caretaker*, Text and Performance, Macmillan Education, London, 1988.

78. Lacan, Jacques. *Чейири йемельна йринцийа йсихоанализе*, XI семинар, Напријед, Загреб, 1986.
79. Laing, R. D., *The Divided Self*, Penguin Books, London, 1987.
80. Laing, R. D. 1987. *The Divided Self*. London: Penguin Books.
81. Lambert, Jeff. „The Wit of the Irish.” 4/26/11, <https://msu.edu/course/eng/362/johnsen/limited/lambertessay2.html>
82. Leeney, Cathy, Anna McMullan. *The Theatre of Marina Carr: „before rules was made* Carysfort Press, Dublin, 2003.
83. Levi-Strauss, Claude. 1988. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Školska knjiga.
84. Lešić, Z. (1979). *Teorija drame kroz stoljeća II*. Sarajevo: Svjetlost.
85. Lešić 1985: Z. Lešić, Satira, u *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
86. Lodge, Thomas (1590), *Rosalynde: Euphues Golden Legacy*, <http://archive.org/stream/rosalynde17181gut/17181.tx/15/08/2016>.
87. Loma, A. 2007. Do Homera preko Van Genepa – neke inicijacijske teme u Odiseji. *Zbornik Matice srpske za klasične studije* 9: 21–39.
88. London, Džek, Drum. Beograd: Kosmos, 1963.
89. London, Jack. *The Road*. Release Date: January 10, 2005 (first published 1907) [eBook#14658].[http://www.gutenberg.org/files/14658/14658-h/14658\\_h.htm/30/05/2018](http://www.gutenberg.org/files/14658/14658-h/14658_h.htm/30/05/2018).
90. Lone 2010: I. Launay, Ples između geste i pokreta, *Kretanja 9/10*, časopis za plesnu umetnost, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 59–65.
91. Lukač, Đerđ. 1978. *Istorija razvoja moderne drame*. Beograd: Nolit. Meletinski, E. M. 1984. *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
92. Magnusson, Lynn (2004), „Language and Comedy”, in A. Leggatt, ed. *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
93. Mallarme, Stephane, *L'Après-midi d'un faune*, ekloga, 1876; Stefan Malarme.
94. Manet, Édouard, *Le Déjeuner sur l'herbe*, slika iz 1862 /1863, Musee d'Orsay.
95. Mekliš 2003: K. McLeish, *A Guide to Greek Theatre*, completed by Trevor R.Griffiths, London: Methuen Drama.
96. Minier, Marta (2013), „Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse in Krebs, Katja ed. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, London and New York: Routledge.
97. Molijer 1986: Z. B. P. šolijer, *Tartif*, predgovor Molijer i njegova komedija *Tartuff*, Mithad Šamić, Sarajevo: Veselin Masleša.

98. Morgan Cutler, Angela. „A Philosophy of Tramping” Angela Morgan Cutler’s Web-Page, 2014–2017. <http://www.cynicalreflections.net/2012/10/a-philosophy-of-tramping-introduction.html>; <http://www.cynicalreflections.net/2014/06/a-philosophy-of-trampingjack-london.html>; <http://www.cynicalreflections.net/2012/02/becketts-tramps.html/29/05/2018>.
99. Mueller, H. (2001). *The Hamletmachine*. (D. Redmond, transl. 2001). Pristupljeno 30. 07. 2014 na <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>. (Original na nemačkom objavljen 1979).
100. Murray, Gilbert. 1926 (first printed 1913). *Euripides and His Age*. London: Williams and Norgate, Ltd.
101. Murray, Gilbert. 1964 (first edition 1940). *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. London: Oxford University Press.
102. Nastic, Radmila, *Drama u doba ironije*, Oktoih, Podgorica, 1998.
103. Nastić, Radmila. 1998. *Drama u doba ironije*. Podgorica: Oktoih.
104. Nastić, Radmila. 2009. „The Dumb Waiter: Realism and Metaphor”. U *Harold Pinter’s The Dumb Waiter*, ed. Brewer F. Mary. Amsterdam – New York: Rodopi.
105. Nastić, Radmila. 2010. *Tragedija i savremeni svet*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
106. Orwell, George. „Down and Out in Paris and London“, A Project Gutenberg of Australia eBook, No.: 0100171.txt, Date first posted: November 2001, Date most recently updated: May 2012. first published 1933, <http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100171h.html/25/05/2018>.
107. O’Brien, Edna, *In the Forest*, Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 2002.
108. O’Toole, Finton. „No WB Yeats, no Samuel Beckett? Irish Times. <https://www.irishtimes.com/culture/books/no-wb-yeats-no-samuel-beckett-fintan-o-toole-on-why-we-mustn-t-forget-the-poet-s-plays-1.2241559>.
109. Pacino, Al, *Looking for Richard*, Fox Searchlight Pictures, 1996.
110. Peters, Julie Stone. 2008. Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, and the Modern Theatre. *Modern Drama* 51 (1): 1–41.
111. Pilling, John, ed. *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
112. Pilling, John, ed. *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

113. Pinter, Harold, *Mesečina i druge drame*, prevod sa engleskog Borivoj Gerzic Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2005.
114. Pinter, Harold, *Mesečina i druge drame*, prevod sa engleskog Borivoj Gerzić, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2005.
115. Pinter, Harold, *No Man's Land, Plays Four*, Methuen, London, 1986.
116. Pinter, Harold, *Pet drama*, predgovor Martin Eslin, Nolit, Beograd, 1982.
117. Pinter, Harold, *Pet drama*, predgovor Martin Eslin, Nolit, Beograd, 1982.
118. Pinter, Harold, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York, 1990.
119. Pinter, Harold, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York, 1990.
120. Pinter, Harold. *Betrayal*, Plays 4, Faber and Faber, London, 1996.
121. Pinter, Harold. *Pet drama* (Rođendan, Nastojnik, Povratak, Stara vremena, Ničija zemlja). Beograd: Nolit, 1982.
122. *Pinter in the Theatre*, Smith, Ian, editor Nick Hern Books, London, 2005.
123. Platon 2003: Platon, *Gozba, ili o ljubavi*, Beograd: Dereta.
124. Platon 2008: Platon, *Odbrana Sokratova*, Beograd: Dereta.
125. Rabe, D. (1993). *Sticks and Bones, The Vietnam Plays One*. New York: Grove Press.
126. Rabey, David Ian, *English Drama Since 1940*, Chapter 3 – ‘Beckett and Pinter: Terminal Contractions of (In)Consequence’, Pearson Education, London, 2003.
127. Rehm, Rush. 2003. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth.
128. *Roose-Evans, James. 1974. Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*. New York: Universe Books.
129. *Rozen1994: R. Rosen, Making Mockery, Classical Culture and Society Series, Oxford: Oxford U.P.*
130. Sacks, Oliver. *Awakenings*, Fourth Edition, Picador, London, 1990.
131. Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, 1988.
132. Schlueter Jane and Enoch Brater, editors, *Approaches to Teaching Beckett's Waiting for Godot*, The Modern Language Association of America, New York, 1991.
133. Segal, Erich. *Death of Comedy*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
134. Segal 1994: E. Segal, Aristophanes and Beckett, *Orchestra*, (A. Bierl et al. eds.), Wiesbaden: Springer Fachmedien, 235–238.
135. Segal 2001: E. Segal, *The Death of Comedy*, Cambridge Massachussets: Harvard University Press.

136. Shakespeare, William, *King Lear*, Penguin Books, London, 1994.
137. Shakespeare, William, *Twelfth Night*, Longman, London, 1974.
138. Shakespeare, William. *The Winter's Tale*, edited and introduced by Ernest Shanzer, London: New Penguin, Shakespeare, 1977.
139. Shakespeare, William. *The Winter's Tale*, edited and introduced by J. H. P. Pafford, London and New York: Routledge, 1996.
140. Shakespere, William (1994), *As You Like It*, London: Penguin Books.
141. Sheridan Cox, Lee. „The Role of Autolycus in *The Winter's Tale*.” *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 9, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama, Rice University, Spring 1969, str. 283–301.
142. Sierz, A. (2000). *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber and Faber.
143. Smith, Ian, editor, *Pinter in the Theatre*, Nick Hern Books, London, 2005.
144. Somerstin 1978: Alan H. Sommerstein, Introduction to *The Archanians, The Clouds, Lysistrata*, London: Penguin Books.
145. Stanford, Peter, „Stranger than Fiction”, *The Independent*, London, 28. maj 2002.
146. Sternlicht, Sanford. *Modern Irish Drama: W. B. Yeats to Marina Carr*. Second Edition, Syracuse and New York: Syracuse University Press, 2010.
147. Stevanović, Lada. 2006. Grčko pozorište u kontekstu kulta i kulture – različiti teorijski pristupi. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 54: 361–375.
148. Synge, J. M., *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University press, Oxford, 1995.
149. Synge, J. M. Ask about Ireland. <http://www.askaboutireland.ie/reading-room/arts-literature/irish-writers/j.m.-synge/> 1. 06. 2018.
150. Synge, J. M. „The Vagrants of Wicklow, 1912.”
151. Theatre Prize Volume 2005–2008, The University of Tampa Press, Tampa, Florida, 2008.
152. Thompson, Ann, Taylor, Neil (2006), „The Challenges of *Hamlet* Introduction to *Arden Shakespeare Hamlet*, London.
153. Tully, Jim. *Beggars Of Life: A Hobo Autobiography*. online PDF, version, <http://1.droppdf.com/files/uYQuV/beggars-of-life-a-hobo-autobiography-jim-tully.pdf/6/05/2018>.
154. Turner, Victor, *Od rituala do teatra*, Biblioteka Mixta, August Cesarec, Zagreb, 1989.
155. Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
156. Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra*. Zagreb: August Cesarec.

157. Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
158. Vajt 2013: D.White, 'Revolutionary Love and its Terrible Hurts,' *Dandelion Salad*, dandelion.wordpress.com/ 2013/02/02.
159. Van Genep, Arnold. 2005. *Obredi prelaza*. Beograd: Srpska književna zadruga.
160. Vernan, Žan-Pjer i Pjer Vidal-Nake. 1993. *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, 1 i 2. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
161. Vest 1993 (1942). R. West, *Black Lamb and Grey Falcon, A Journey through Yugoslavia*, (Trevor Royle, Intr.), Edinburgh: Canongate Classics 51.
162. Vujaklija 1980: M. Vujaklija, *Rečnik stranih reči i izraza*, Beograd: Prosveta.
163. Weinstein, Arnold, *The New York Times*, Feb 23, 2016.
164. White, Harry, „Ireland and the Irish in Pinter”, in *Programme for the Pinter Festival*, 2–21 May 1994.
165. William Shakespeare, *Hamlet*, Cambridge University Press, Cambridge, 1971.
166. Yeats, William Butler, *The Yeats Reader, A Portable Compendium of Poetry, Drama, and Prose*, edited by Richard J. Finneran, Scribner Poetry, New York, 1997.
167. Yeats, William Butler. *The Yeats Reader*, edited by Richard j. Finneran. New York: Scribner Poetry, 1997.
168. Zefirelli, Franco (1990) *Hamlet*, UK: Nelson Entertainment/Icon Productions.
169. Zeifman, Hersh. „A Rose by any other name: Pinter and Shakespeare *Pinter at Sixty*, edited by Katherine H. Burkman & John L. Kundert-Gibbs, Indiana University Press, 1993.
170. Šekner, Ričard. 1992. *Ka postmodernom pozorištu. Između antropologije i pozorišta*. priredile i prevele Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
171. Šekspir, Viljem. *Zimska bajka, Celokupna dela, knjiga druga, prevod i napomene dr Svetislav Stefanović*. Beograd: BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad, 1978.
172. Šotra Katunarić 1986: T. Šotra-Katunarić, *Joneskov karneval*, Beograd: *Vidici*, 247/250, *Jonesko-otvoren svet*, urednik Željko Simić, Beograd, 11–23.

173. Андрић 1945: И. Андрић, *На Дрини ћуџија*, Београд: Јужнословенски писци.
174. Башелар, Гастон. *Поетика њосџора*, превод с француског Фрида Филиповић, Градац, Алеф, Чачак–Београд, 2005, стр. 69.
175. Бекет, Семјуел, *Чекајући Годоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд, 1981.
176. Бекет, Семјуел, *Чекајући Годоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981.
177. Библија или Свето писмо старога и новога завјета, превод Ђура Даничић и Вук Караџић, Издање британског и иностраног библијског друштва, Београд, 1975.
178. Браћа Грим, *Трнова ружица, Одабране бајке*, <https://antologija.in.rs/bajke-braca-grim/> /приступљено 07/05/2023.
179. Вернан, Ж. П, Видал-Наке, П. (1993). Мит и трагедија у античкој Грчкој И (Ж. Живојиновић, прев.). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (Оригинал објављен 1972).
180. Вилијамс, Р. (1979). *Драма од Идзена до Брехџа*. (М. Фрајнд, прев.). Београд: Нолит. (Оригинал објављен 1952).
181. Вилијам Шекспир, *Хамлеј*, 1978, стр. 63–64, 77–80, 150–151.
182. Виљем Шекспир, Ромео и Јулија, у *Целокујна дела*, превод Живојин Симић и Сима Пандуровић, БИГЗ, Народна књига, Нолит, Рад, Београд, 1978.
183. Гајић, Ф. (2010). *Велики драјџ*. Београд: КПГТ. (ЈоуТубе). Приступљено 30. 07. 2014. на <http://www.youtube.com/watch?v7sMS0Eu7xw0>.
184. Дедијер 1966: В. Дедијер, *Сарајево 1914*, Београд: Просвета, ПДФ верзија на <http://zokstersomething.com/2014/06/26/sarajevo-1914-vladimir-dedijer-free-download/>
185. Де Ман, П. (1975). *Проблеми модерне криџишке*. (Г. Б. Тодоровић, В. Јелић, прев.). Београд: Нолит. (Оригинал први пут објављен 1971).
186. Дивињо, Ж. (1978). Социологија позоришта (колективне сенке). (Б. и Ј. Јелић, прев.). Београд: Београдски издавачко-графички завод. (Оригинал први пут објављен 1973).
187. *Димитрије Митриновић – јуриш суџраишњице, хаџиографија*, режија Филип Гајић, септембар 2014, <https://www.facebook.com/event/s/806384932753176/?pnrefstory/21/11/2014>.



188. Достојевски, Фјодор, *Идиоли*, Рад, Београд, 1962.
189. Едуар Мане, *Доручак на траву*, слика, 1862/1863, Музеј Орсе у Паризу.
190. Елиот, Т. С. (1988). „Пуста земља” у *Изабрране њесме*. (Иван В. Лалића прелев). Београд: СКЗ. (делови online). Приступљено 30. 07. 2014. на <http://www.vojvodinacafe.rs/forum/knjizevnost/thomas-stearns-eliot-t-s-eliot-12249>. (Original objavljen 1922).
191. Зорић 2014: М. Зорић, „Први светски рат и ревизионизам (у фокусу историографије и пропаганде)”, *Војно дело*, лето 2014, стр. 320–372.
192. Јевтић 1982: Б. Јевтић, *Обећана земља*, драмски триптихон, у *Изабррана дјела II*, Сарајево: Библиотека Културно наслеђе БиХ.
193. Јованов, С. (1999). *Речник њосијмодерне*. Београд: Геопоетика. (делови online) Приступљено 30. 7. 2014.
194. Керол Луис, *Алиса у земљи чуда*, превео Лука Семеновић, <https://klubcitalaca.files.wordpress.com/2011/06/luis-kerol-alisa-u-zemljicuda.pdf> /приступљено 7/05/2023.
195. Крстановић, Анђелка (2021). „Петер Хандке, Од радикалне скепсе према језику до епифаније као језичког продора у битак у *Петер Хандке или Правда за човека и човечности*, Споменица почасном члану Матице српске, Књига I, Матица српска, Нови Сад.
196. Лакан, Жак. *Сјиси*, Просвета, Данашњи свет, Београд, 1983.
197. М. Марковић, ‘Цинизам је последње уточиште недаровитих’, *Време*, 27. јун 2013.
198. Маларме, Стефан (2012), *Демон аналоије*, превео Коља Мићевић, Мали врт, Београд.
199. Марковић 2013б: М. Марковић, ‘Митска прича о Принципу изнад и изван политике’, *Глас српске*, 16. јул 2013.
200. Марковић 2013в: М. Марковић, ‘Младобосанцима је Ниче био важан’, *Полиџика*, 1. јануар 2014.
201. Марковић 2014: М. Марковић, *Змајоубице, јуначкикабаре*, Београд: Лом. Марковић 2013а: 111.
202. Мартинов 2014: „Сарајевски атентат и Први светски рат – Гаврило Принцип – херој или терориста?”, *Viewpoints from Southeast Europe*, Rosa Luxembourg Stiftung, Southeast Europe.
203. Миљковић 2005: Б. Миљковић, *Изабрране њесме*, Београд: СКЗ.
204. Настић, Р. (2010). *Траједија и савремени свей*. Крагујевац: ФИЛУМ.

205. Настић, Радмила (2022), „Проналажење језика у зборнику *Пејер Ханке: У средњој свети*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, стр. 25–43.
206. Ниче, Ф. (1983). *Рођење трагедије*. (В. Стојић, прев.). Београд: БИГЗ. (Оригинал објављен 1872).
207. Ниче, Фидрих (1983), *Рођење трагедије*, Београд: БИГЗ.
208. Ниче 1983. Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: БИГЗ.
209. Паковић 2013. З. Паковић, „Принципи интерпретација: *Мали ми је овај трод*”, Биљана Србљановић, КњигаИнфо, 5. октобар 2013.
210. Пинтер, Харолд, *Разни гласови, њезија, њроза, њолишка*, 1948–1998, Светови, Нови Сад, 2002.
211. Пинтер, Харолд, *Разни гласови: њроза, њезија, њолишка 1948–1998*, Светови, Нови Сад, 2002.
212. Пинтер, Харолд. *Једна врста Аљаске*, у *Месечина и грује граме*, превод са енглеског Боровоје Герзић, Народна књига, Алфа, Београд, 2005.
213. Селенић 2003: С. Селенић, *Анијан у драмској форми*, Београд: Просвета.
214. Софокле (1964), *Цар Едип, Анијона*, Београд: „Реч и мисао”.
215. Софокле. (1964). *Цар Едип, Анијона* (превод Милош Н. Ђурић). Београд: Издавачко предузеће Рад.
216. *Сјомен Принципиу: Избор из њезије младобосанаца и српске њезије о Гаврилу Принципиу* 2014, Д. Хамовић, В. Димитријевић (приређивачи), Печат: Београд.
217. Србљановић 2013: Б. Србљановић, *Мали ми је овај трод*, Београд: Самиздат Б92.
218. Србљановић 2014: Б. Србљановић, Србијом владају опскурне снаге из мрака, *Блиц*, 2. март 2014. *Тајна Црне руке*, р. Љубиша Ристић, Сава центар, 1983, <https://www.youtube.com/watch?vRkM7hKnC2uY/> 20. 11. 2014. Црњански 1959: М. Црњански, *Ишак и коменшари*, Београд: Просвета.
219. Суходолски, Богдан (1972), *Модерна филозофија човека*, Београд: Нолит.
220. Фергасон, Ф. (1979). Појам позоришта. (М. Фрајнд, прев.). Београд: Нолит. (Оригинал објављен 1949).
221. Фергасон, Френсис (1979), *Појам њозоришта*, Београд: Нолит.
222. Фројд, Сигмунд, *Психолозија свакодневне живоји*, Феникс Либрис, Земун, 2014.

223. Хандке, Петер, (2019), *Велики њаг*, Лагуна Београд, превод са немачког Жарко Радаковић.
224. Хандке, Петер *Крадљивица воћа*, Лагуна, Београд, 2022, превод с немачког Жарко Радаковић. Ристић, Љубиша, редитељ, *Велики њаг*, Казалиште, позориште, гледалишче, театар (КПГТ), премијера 6. 10. 2021.
225. Хегел, Ј. В. Ф. (1979) „Драмска поезија.” У Лешић, З. *Теорија драме кроз стољећа*. II. Сарајево: Свјетлост. (Оригинал први пут објављен 1835. у Естетика III)
226. Хенрик Ибзен, *Каг се ми мрјиви њробудимо*, *Четири драме*, Нолит, Београд, 1983.
227. Џорџ Бернард Шо, *Пиџалион*, Рад, Београд, 1964.
228. Шекспир, Виљем (1978), *Целокујна дела*, књига друга (*Како вам грајо*) и четврта (*Хамлеј*), Београд: БИГЗ, Нолит, Рад.
229. Шекспир, Виљем, *Хамлеј*, Рад, Београд, 1964.



## БЕЛЕШКА О АУТОРУ



ДР РАДМИЛА НАСТИЋ (1952) је универзитетска професорка и теоретичарка енглеске књижевности, као и преводитељка, из Београда. Објавила је преко шездесет публикација, између којих се издвајају књиге *Драма у доба ироније* (Октоих, Подгорица, 1998), *У њојрази за смислом* (Просвета, Београд, 2002), *Траједија и савремени свети* (ФИЛУМ, Крагујевац, 2010), *Harold Pinter's The Dumb*

*Waiter*, којој је допринела једним поглављем (Rodopi, Amsterdam – New York, NY, 2009), *Highlights in Anglo-American Drama (Viewpoints from Southeast Europe)*, коју је приредила, и за коју је написала предговор у сарадњи са др Весном Братић, као и допринела једним поглављем (Cambridge Scholars Publishing, UK, 2016). Приредила је часописе *Наслеђе*, број 12 – посвећен Харолду Пинтеру (ФИЛУМ, Крагујевац, 2009), и часопис *Лийар* бр. 51 – Тешић за 21. век, темат посвећен Стиву и Нађи Тешић. За оба темата написала је уводник и по један текст. Заједно са др Јованом Павићевић приредила је, редиговала превод и написала поговор за превод драма Харолда Пинтера *Нови светишки њоредак* (Архипелаг, Београд, 2011). Између краћих текстова издвајају се они објављени у водећим часописима попут Зборника Матице српске за књижевност, Етно-антрополошки проблеми, Свеске и другим. Најзна-

чајнији краћи текст објављен на енглеском језику, осим напред поменутих, је *Trauma and the Tragic in the Hairy Ape and All God's Chillun Got Wings* (The Eugene O'Neill Review, The Pennsylvania State University Press, USA, 2015). Од превода су најзначајнији преводи са енглеског језика књига Исаије Берлина *Против стире* (Заједница књижевника Панчево, 1994) и *Бунтовница у сенци* Нађе Тешић (Прометеј, Нови Сад, 2022).

## САДРЖАЈ

Реч аутора .....	5
------------------	---

### ОПШТЕ ТЕМЕ

АНТРОПОЛОГИЈА И ТЕОРИЈА ДРАМЕ.....	9
Идентитет, антропологија, драма .....	9
Антрополози из Кембрица о пореклу грчке трагедије .....	12
Ван Генеп, обреди прелаза и структура драмске радње.....	19
Митолошке основе драме .....	22
Антропологија и нови драмски експерименти .....	24
Закључак .....	30

ДРАМА И КУЛТУРА ДАНАС: РАЗБИЈЕНО ОГЛЕДАЛО ПРИРОДЕ .....	32
--	----

САТИРИЧКА ДРАМСКА ФОРМА И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ САТИРИЧКОГ ПРОТАГОНИСТЕ ОД АНТИКЕ ДО ДАНАС..	46
Сатира, сатиричар, сатир .....	46
Аристофанове <i>Облакиње</i> .....	54
Јонеско: <i>Амадеј или Како га се решити</i> .....	58
Сатиричар и друштво .....	62

САРАЈЕВСКИ АТЕНТАТ: ДРАМА, МИТ, ИСТОРИЈА .....	64
Како слобода пева.....	64
Драма обећане земље .....	66

Ангажовано позориште у служби дневне политике .....	71
Тираноубице у кабареу.....	78
Револуционарна љубав и њени одједи .....	90

## КПГТ

### Казалиште, Позориште, Гледалишче, Театар

КПГТ, ШЕКСПИР, ХАНДКЕ, И ОСТАЛИ .....	97
---------------------------------------	----

## ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР

РЕНЕСАНСНА ФИЛОЗОФИЈА ЧОВЕКА У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА ШЕКСПИРОВИХ ДЕЛА .....	111
---	-----

ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ЈЕДНОГ КЊИЖЕВНОГ ЛИКА: АРТИСТА, ВАГАБОНД, БУНТОВНИК .....	125
Покушај дефинисања лика скитнице .....	125
Литерарне скитнице: Дејвис и Орвел .....	131
Шекспиров Аутолик.....	136
Ликови скитница у савременој драми.....	141
Закључак .....	151

КАКО СМО СЕ ОДУЖИЛИ ВИЛИЈАМУ ШЕКСПИРУ.....	154
--	-----

## ХАРОЛД ПИНТЕР

<i>ЈЕДНА ВРСТА АЉАСКЕ, ЈЕДНОЧИНКА ХАРОЛДА ПИНТЕРА .....</i>	169
На другим местима.....	169
Извори .....	171
Буђење: стварност и метафора .....	173
Особености Пинтерове Деборе .....	176



Пинтер и Сакс.....	180
Остале интерпретације .....	182

#### КРАТКА ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ УТИЦАЈА: ИРСКА ВЕЗА

ХАРОЛДА ПИНТЕРА .....	186
Путовања по Ирској 1951-1953 .....	187
Утицаји ирских писаца на Пинтера.....	192
Пинтерови фестивали у Ирској 1994-2008. ....	198

#### СЕМЈУЕЛ БЕКЕТ, ХАРОЛД ПИНТЕР И ПОЕТИКА

ОНТОЛОШКЕ НЕСИГУРНОСТИ .....	202
О књижи .....	219

ЛИТЕРАТУРА .....	223
------------------	-----

БЕЛЕШКА О АУТОРУ .....	237
------------------------	-----



Др Радмила Настић  
ПУТЕВИ СПОЗНАЈЕ У ДРАМАМА  
ОД АНТИКЕ ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА

*Издавачи*  
ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад  
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ, Нови Сад

*За издаваче*  
Корана Боровић, директор ИК Прометеј  
др Небојша Кузмановић, директор Архива Војводине

*Припрема за штампу*  
ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад

*Штампа*  
САЈНОС, Нови Сад

*Тираж*  
300

ISBN 978-86-515-2260-7 (Прометеј)  
ISBN 978-86-6178-120-9 (Архив Вој)

Прво издање, 2024.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

82-2.09

**НАСТИЋ, Радмила, 1952-**

Путеви спознаје у драмама : од антике до постмодернизма /  
Радмила Настић. - 1. изд. - Нови Сад : Прометеј : Архив Војводине,  
2024 (Нови Сад : Сајнос). - 238 стр. : илустр. ; 21 cm

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. -  
Библиографија.

ISBN 978-86-515-2260-7 (Прометеј)  
ISBN 978-86-6178-120-9 (АВ)

а) Светска књижевност - Дrame

COBISS.SR-ID 140160265

