

Ronald Harvud

ISTORIJA POZORIŠTA

Ceo svet je pozornica

Preveo s engleskog
Đorđe Krivokapić

Naslov
ALL THE WORLDS
A STAGE
Ronald Harwood

Predgovor srpskom izdanju

Dok smo snimali televizijsku seriju, kojoj ova knjiga predstavlja dodatak, ideja mi je bila da ime projektu promenimo u: CEO SVET JE POZORNICA ALI NE INDIJA, KINA ILI JAPAN. Isto sam tako mogao dodati i čitav niz drugih zemalja, uključujući, naravno, i one balkanske. Ali morali smo, iz razumljivih razloga, da ograničimo naših trinaest sati televizije, a samim tim i ovu knjigu, na ono što smo moji istraživači i ja smatrali najznačajnim za zapadnoevropsku i američku tradiciju.

Posle toga sam saznao da snažna, izvanredna pozorišna tradicija postoji u Srbiji. Uopšte ne sumnjam da je, iako je prvo stalno pozorište bilo osnovano u Novom Sadu tek 1861, čemu je usledilo osnivanje beogradskog, sedam godina kasnije, svakako postojala jaka struja pozorišnih aktivnosti koja je dovela do njihovog osnivanja. Isto tako ne sumnjam da je inspiracija tim aktivnostima bila ista ona koja je pokretala, na primer, britansku i francusku dramu, a to su tajanstveni verski obredi drevne Grčke, rimske komedije i mnoge druge dramske manifestacije koje obrađuje ova knjiga.

U delu sveta u kome ja živim, pozorište kao da u ovom trenutku nisko leži, kao da je dosta izgubilo na značaju. Filmovi, televizija, video, opera i naravno popularna kultura, kao da su danas dominantni oblici. Ipak, pozorište nastavlja da radi svojim tajnim putevima. Više puta u ovoj knjizi rekao sam da je pozorište društvu potrebno. Još uvek verujem da je to neosporno i tačno. Može biti da društvo trenutno ne oseća potrebu za tom vrstom uznemiravanja koje pozorište, kao nijedan drugi umetnički oblik, može da stvori. Bliska mi je misao da će pozorište društvu ponovo biti potrebno kada društvo bude smatralo da je ono potrebno. Ponovo će doći do eksplozija drame, ali apsolutno niko ne može znati ni kada ni gde. U međuvremenu, širom sveta dramski pisci, glumci, režiseri, scenografi i kostimografi, i ona velika vojska drugih koji doprinose savršenstvu pozorišta, nastaviće da stvaraju delo koje će ceniti i s radošću dočekati oni bez kojih pozorište ne može da postoji: publika što sedi u zamračenom gledalištu i dopušta drevnoj magiji da deluje svojim mističnim i čudesnim silama. Neka tako i ostane.

Ronald Harvud London, septembar 1998.

Uvod

Koliko je meni poznato, u mojoj porodici ranije nije bilo slučajeva ludila. Prvo ozbiljno odstupanje od onoga što je do sada bila psihološki uravnotežena iako blago razdražljiva vrsta ljudi jeste ovaj pokušaj da se na televiziji i u ovoj knjizi ispriča istorija pozorišta. Činjenice govore same za sebe: obuhvatiti istoriju drame od Atine u petom veku p. n. e. sve do današnjih dana iziskivalo bi stopu sažimanja od, grubo rečeno, tri pozorišne godine u jedan televizijski minut. Verovatno bi bile potrebne bar tri godine da se napravi trinaest časova televizijskog programa o temi kao što je pozorište, a još više da se to isplanira. Pozorište, po svojoj prirodi, podstiče i najžešći entuzijazam i napade: teško je doći do sporazuma u pogledu pravljenja takve serije, a nemoguće zadovoljiti sijaset kritičara, kako pozorišnih tako i akademskih, s kojima bi se serija suočila. Ludilo koje me je obuzelo kada sam se saglasio da se otisnem na ovaj put, vodi poreklo, pretpostavljam, od moje ljubavi prema pozorištu, koja postoji otkako znam za sebe. Pošto sam, posle izvesnog oklevanja, rekao da toj ideji, ostalo mi je da se oslonim samo na svoj večni entuzijazam za tu temu kako bih mogao da se uhvatim ukoštac s poteškoćama o kojima sam upravo govorio. Problem vremenskog opsega bio je najlakši: bio je potpuno nerešiv, što je značilo da se može s punim uvažavanjem ignorisati. Napraviti scenario koji bi zadovoljio ne samo mene već i producente, reditelje, glumce i velike korporativne celine kao što su BiBiSi (BBC) i TajmLajf korporacija (Time Life Ino), koji su takođe bili uključeni, nateralo bi me da sastavim uverljivu priču o sopstvenim predstavama o pozorištu. Otići na mesta na kojima je pozorište bilo rođeno i tamo gde je cvetalo, odgovaralo bi tim predstavama do njihovog fizičkog konteksta. Zadovoljiti kritičare predstavljalo je još jedan nerešiv problem; u svakom slučaju, ja sam shvatio da bi Čitav svet je pozornica (All the Worlds a Stage) morao da bude napravljen prvenstveno za publiku i da govori o njoj, o ljudima čije su potrebe stvorile pozorište i održale ga u životu. Imao sam želju da napravim jednu dugacku reklamu pozorištu i onome što ono predstavlja.

Ova knjiga i serija začeti su istovremeno, početkom 1976, ali sam onda odlučio da će knjiga, koju ću napisati na kraju projekta, morati da opstane ili propadne zahvaljujući sopstvenim zaslugama, nezavisno od same serije, ali da će seriju upotpunjavati i, ako je moguće, kontrapunktirati joj. Ta odluka bila je ojačana okolnostima pod kojima je knjiga pisana, pa zato može biti od koristi reći ukratko kakve su one bile. Pre nego što smo počeli s radom, imali smo „konceptiju“, koja se na početku sastojala od trinaest naslova Počeci, Grčka, Rim, Srednji vek i tako dalje koja je zatim letela tamoamo preko Atlantika da bi se ispitivala, ponovo ispitivala i nanovo začínjala. Posle bezbroj prijatnih i plodnih diskusija dobili smo Konačnu koncepciju, koja je preživela proveru upravnika u BiBiSiju i TajmLajf korporaciji, jer su oni morali da daju odobrenje za finansiranje onoga što će sigurno biti skup projekat. Osmočasovni rad na scenarijima otpočeo je 1979, a snimanje 1980. da bi se nastavilo do 1983. rigorozni zahtevi koji su pisanje ove knjige sabili u ono nekoliko meseci između dovršetka i emitovanja serije. Te okolnosti stavile su pisca pod neljudski vremenski pritisak, ali su zauzvrat sadržavale prikrivena i sjajna preimućstva. U tom trenutku on je zasićen materijalom na kome je toliko dugo radio. Njegovo znanje i uverenja bili su provereni i obogaćeni samim procesom rada. Ovaj novi trud je u svakom pogledu predstavljao jedno neočekivano zadovoljstvo.

Uverenje koje je odolelo iscrpnom testiranju poslednje četiri godine jeste da dramu, bez obzira kada je ona prvobitno stvorena, svaka nova generacija ponovo vraća u život. Onog trenutka kada neku dramu izvode živi glumci pred živom publikom, ona postaje

savremeni doživljaj. To je uvid koji seriju oslobađa toga da bude samo produžena historijska studija načina na koji je prošlost reflektovana u sadašnjosti. Shvatio sam da ne bi imalo nikakve svrhe demonstrirati uticaj Hamleta, ili Orestije, zato što kad god se te drame izvode, njihov svet postaje, ili bi trebalo da postane, svet te publike. Reditelji i glumci stvaraju pejzaž dramskog pisca, a publika je pozvana da ga s njima podeli. Tekući stavovi i ideje neizbežno će obojiti taj predeo, i u tom je smislu drama vanvremenska. Ako živi, ona živi u sadašnjosti, ne u prošlosti. Ono što je važno u pozorištu jeste puls života, imaginativni naboj koji se može stvoriti kada se glumci i publika spoje. To je tema serije, a i ove knjige.

Ipak, oni čitaoci koji budu videli televizijsku seriju primetiće široka odstupanja između nje i ove knjige. Ona su namerna. Izgledalo mi je besmisleno napisati „knjigu” jedne serije koja je imajući na umu moju temu zavisila od toga da li je u stanju da prikaže pozorište na delu, sa dramama koje se izvode ako ne u originalnom okruženju, onda u rekonstrukcijama koje su onoliko verne koliko smo to uspjeli da stvorimo, koristeći glumce koji su obučeni u sličnoj tradiciji. Neke od ilustracija su kadrovi iz serija, ali većina njih je izvučena iz onih izvora koji ne deluju dobro na televiziji jer se ne pokreću, ali koji predstavljaju naš jedini oblik vizuelnog znanja o pozorištu pre dolaska filma i videa.

Ova knjiga obuhvata vremenski period koji seže od početaka pozorišta, pre više od dve i po hiljade godina, pa do današnjih dana. Ona pokušava da prati način na koji je pozorište opstalo kao živa tradicija tako što je stalno dokazivalo sopstvenu neophodnost, menjajući se u zavisnosti od životnih shema, često utičući na njihov oblik i boju. Pozorište uspeva da žonglira s dva naizgled suprotna kvaliteta, i da ih oba održi u vazduhu. Ono zavisi od činjenice da jeste jedna efemerna umetnost stila i izvođenja, a ipak jednako mora da bude, i uvek je i bilo, moćna snaga u društvu, i arena u kojoj su ljudi u stanju da istražuju sebe i svet u kome žive. Imajući na umu koliko je birokratiji lako da se meša u pozorišta, da ih, ako je potrebno, čak i zatvara, i imajući na umu nemoralnu i subverzivnu reputaciju kakvu je pozorište imalo vekovima, i sam njegov opstanak predstavlja meru te jedinstvene i vitalne funkcije koju ono mora da vrši. Ono mora da bude slobodno i da zabavi, ali i da uvredi.

S izuzetkom rituala sa Balijske u Igru Barong, nisam se upuštao ni u šta što je van pozorišta Zapada, niti pretendujem da ponudim išta što bi predstavljalo detaljni prikaz historije drame Zapada. Moj cilj je bio da se usredsredim na pozorište u nekome od njegovih najsvetlijih trenutaka, a naročito na one trenutke koji su ostavili trajan trag. Tražio sam one teme koje istrajavaju, stilove ili metode, i drame, koje se još uvek izvode i u njima uživa i mnogo docnije od vremena u kome su nastale. I tu sam opet krenuo da proširim gledište koje je predstavljeno u seriji tako što sam dodavao više društvenog zaleđa onamo gde je pozorište cvetalo, i obraćao više pažnje njegovom rastu i razvoju.

U seriju sam dospao kao dramski pisac i bivši glumac koji je bio angažovan u pozorištu kao pisac, izvođač i gledalac, i za koga misterija onoga što spaja glumce i pozorišne posetioce predstavlja isto tako stvar praktičnog rada. Shodno tome, želim jasno da kažem da nisam zainteresovan za dramu kao literaturu. Drame žive i dišu u pozorištu: jedino ako više ne mogu da se iznova stvaraju tamo, one treba da postanu vlasništvo učenih ljudi i književnih kritičara. Neverovatno je da je toliko toga što je napisano o drami i pozorištu bilo proizvedeno iz jednodimenzionalnog gledišta akademskih studija. Posle takve vrste uvoda pravo je čudo da ijedan dak ili student uopšte može da izbegne da traži sakrivena

značenja, da zaboravi na podtekst ili književne uticaje i jednostavno se usredsredi na doživljavanje drame koja se izvodi. Drame treba doživeti pre nego što se krene s njihovim proučavanjem zbog toga su i napisane.

Današnja kultura publiku stavlja sve više i više na kraj dugog tehnološkog lanca, jako udaljenog od prvobitnog izvodača i kreatora. Ja se posebno zalažem za pozorište zato što nas ono okuplja kao ljude i udaljava od naših odvojenih polica za knjige i zvučnika i TV ekrana. Ono nam takođe dodeljuje i ulogu: naše prisustvo menja predstavu, baš kao što i ona menja nas. Retko sam kad nešto tako Uzbudljivo doživeo.

Časovi provedeni u čitanju ove knjige predstavljaju protraćeno vreme ukoliko čitaoca ne ubede da uđe u publiku i u riskantnu, opasnu dimenziju te drame.

Zahvalnost

Ideja da se napravi televizijska serija i napiše ova knjiga predložena mi je novembra 1975. Konačna montaža i sinhronizacija poslednjih epizoda verovatno će biti još u toku kad se počne s prikazivanjem serije. Prava poteškoća u jednom tako ogromnom poduhvatu ne leži u efektivnom radu koji se tu podrazumeva, mada je i to iziskivalo mnogo napora, već pre bi se reklo u održavanju vere u ono što je preduzeto. Tokom osam godina neprestano mi je, od početka do kraja, bila potrebna podrška; onima koji su učinili da taj posao bude izvodljiv i prijatan, upućen je ovaj neodgovarajući znak pažnje.

U periodu u kome sam bio angažovan od Britiš Brodkasting korporacije, video sam kako dolaze i odlaze dvojica generalnih upravnika, dvojica izvršnih upravnika televizije, trojica kontrolora BiBiSija², i dvojica glavnih urednika muzičkog i umetničkog odeljenja. Od njih, moram da izdvojim Hamfrija Bartona (Humphrey Burton), koji je, dok je bio zadužen za muziku i umetnost, dokazao da je i divan kolega i prijatelj, kao i njegov naslednik, Ričard Somerset Vord (Richard Somerset Ward), koji je bio veoma zainteresovan za dobrobit serije.

Od ostalog osoblja BiBiSija, sem gore navedenih (od kojih neki više nisu u toj korporaciji), kojima pripada zahvalnost, pominjem i Džona Selvina Gilberta (John Selwyn Gilbert), koji me je vodio kroz najranije faze, Vilijama Slejtera (William Slater) i Pitera Vinemana (Peter Wineman), koji su pomogli da programi naprave svoje prve nesigurne korake pred kamerom. Pošto je obaveza da će se serija napraviti jednom data, dobio sam ovlašćenja da izaberem sopstveno malobrojno osoblje. I da ni u čemu drugom nisam uspeo, postavljenja koja sam izvršio pokazala su se nadahnutim. Moja asistentkinja, Sara Lilivajt (Sarah Lilywhite) (koja je više puta prekucala sva scenarija, kao i većinu poglavlja), štitila me je i pomagala smireno i odlučno. Istraživanja su obavila dvojica ljudi. Brent Mekgregor (Brent McGregor) (imao sam čast da prisustvujem trenutku kada je dobio doktorsku titulu na Univerzitetu u Oksfordu) sveo je polovinu materijala na jezgrovite, stakato rečenice, što je učinilo da ogroman deo potrebnog teksta bude moguće pročitati. Pošto je to obavio, s pravom je otišao na poslove koji su iziskivali još više. Druga polovina pripala je Kristoferu Hesketu Harviju (Christopher Hesketh Harvey), koji je, pošto je glavno snimanje jednom počelo, poneo najveći teret istraživanja i bio od neprocenjive koristi u pripremi i pisanju ove knjige. Pokazalo se da je on ne samo prvorazredan u onome što je bio plaćen da uradi, već isto tako, što je još važnije s moje tačke gledišta, vedar, duhovit i izvanredan pratilac, koji je održavao moj duh poletnim i u dobrim i manje dobrim trenucima.

Seriju su realizovala za ekran dvojica mladih i talentovanih reditelja, Kit Čitam (Keith Cheetham) i Miša Viliijams (Misha Williams), čija je obdarenost moja scenarija pretvorila u filmove. Nadam se da će im serija poslužiti kao što su oni poslužili seriji. Njihovi asistenti, Megi O'Salivan (Maggie O'Sullivan) i Ivon Robinson (Yvonne Robinson), bile su odgovorne da organizuju moje komplikovane programe, a moja je velika sreća bila da saradujem sa dve tako drage, samouverene i efikasne osobe. Osim drugih teških dužnosti, one su me i pratile do kola, aviona i vozova; ustajale su u zoru na bezbroj raznih mesta i pomagale mi da prođem kroz celodnevna snimanja; pratile su ono što sam nosio i šta sam govorio. Sigurno sam im se potpuno smučio, ali nijednom, u toku čitavoga toga perioda, one nisu pokazale ništa drugo do ljubaznost i, ako mi dopuste da to kažem, odanost, za koju, nadam se da to znaju, uzvraćam višestruko.

Pravljenje trinaest jednočasovnih emisija ne bi bilo finansijski izvodljivo bez partnerstva s TajmLajf korporacijom. Kako se pokazalo, Hajdi Grejndžer (Haidee Grainger), izvršni direktor TajmLajfa, u čijoj smo nadležnosti bili, bila je više nego partner: bila je istrajan saveznik i odan prijatelj i, osim što je bila beskrajan izvor ohrabrenja, pomogla je da se mnogi ugledni Amerikanci nagovore da se pojave pred našim kamerama.

U pisanju ove knjige specijalnu zahvalnost dugujem mom uredniku Stivenu Koksu (Stephen Cox), koji je književni alhemičar. On je preuredio, ponovo napisao i transformisao moje prve planove za knjigu, i čineći to uverio me da svetlost na kraju tunela nije bio voz koji se približavao. Takode želim da zahvalim i Lori Moris (Laura Morris) iz Seker i Varburga (Secker and Warburg), Lindi Blekmor (Linda Blakemore) i Stivenu Dejvisu (Stephen Davies) iz BiBiSi Pablikejšensa, čija je marljivost i entuzijazam pripremu ove knjige učinila i prijatnom i razveseljavajućom. Zahvaljujem, takode, Evelin Ford (Evelyn Ford) na njenoj preciznosti i brizi u sastavljanju indeksa, kao i Megi Kolbek (Maggie Colbeck Rowe) na ilustracijama.

Zadržao sam dva najveća buketa za kraj. Prvo, dugujem zahvalnost koja se nikada na pravi način ne može uzvratiti izvršnom producentu Ričardu Kostonu (Richard Cawston), čiji su mi kvaliteti i kao čoveka i kao producenta davali snagu kada mi je ona bila potrebna i ekspertizu kada mi je nedostajala. Nadam se da će mi dopustiti da ga zovem prijateljem. Njemu, znam, neće smetati ako mesto zvezde ostavim za producenta, Harija Hejstingsa (Harry Hastings). Svakodnevni teret nosio je na svojim plećima, imajući na umu dužinu i složenost serije, a pokazalo se da je teret bio veliki. Ako se išta postiglo emisijama Ceo svet je pozornica, onda najveća zahvalnost pripada njemu. Iznad svega, on je zlatan čovek s kojim je bila čast raditi.

Ronald Harvud Lis, septembar 1983.

Tvorci magije

Pozorište je jedan od najgenioznijih čovekovih kompromisa sa samim sobom. U njemu on izvodi i zabavlja druge, pravi se važan i zabavlja sebe, a opet ono je jedan od najmoćnijih instrumenata za istraživanje i pokušaj da shvati samoga sebe, svet u kome živi, i svoje mesto u tome svetu. Pozorište može da bude kontroverzno ili da potvrđuje, subverzivno ili konzervativno, da zabavlja ili prosvetljuje: ako mu se hoće, može da bude sve to, i više. Može da zaseni i oko i uho, i drži publiku kao prikovanu. Sto je još važnije,

u stvaranju te naročite atmosfere ono je u stanju da izazove duboke, podsvesne emocije, i da otelotvori one energije i snage u ljudskom umu koje i pojedince i društvo dovode u velika iskušenja. Verovatno je zbog toga, tokom čitave istorije, bilo toliko pokušaja da se pozorište ukroti ili stavi van zakona. A to što su oni uvek propadali znači da je pozorište nešto što je ljudima potrebno.

Ljudi poseduju neprestan, nezasit apetit da gledaju i prepoznaju sopstvenu predstavu o sebi, oživljenu, u svim njenim elementima. U pozorištu, to je zajednički doživljaj. Publika je mnogo više od zbira pojedinaca svako ko se ikada našao u publici, zna to. U isto vreme, pozorišna predstava je daleko više nego što to autor, glumci i režiseri mogu da znaju ili kontrolišu unapred, a negde u toj recipročnoj razmeni između ove dve grupe, sa svim svojim svakodnevnim razlikama, leži naročita apsorpciona moć i uzbuđenje koje donosi pozorište. Tokom vekova, ono je obuhvatalo široku panoramu nekih od najsuptilnijih i iz toga proizlazi najgrotesknijih trenutaka ljudske imaginacije.

Po rečima Pitera Bruka (Peter Brook), „pozorište i život su jedno te isto i nisu jedno te isto. Sastavljeni su od istih sastojaka, pa ipak pozorište ne bi postojalo kao oblik da se nije dogodilo nešto drugo." Zato što je pozorište kao život i zato što se bavi životom, ono se nikada ne može svesti na neku jednostavnu formulu. Kroz svoju istoriju, koja traje više hiljada godina, ono je tvrdoglavo ostajalo amorfno. Kada bi na nekom mestu postalo i suviše iskristalisano, ono bi se preselilo. Kad god bi ga neko društvo preterano izdefinisalo, u njemu je živela mogućnost da se pretvori u nešto što se od njega nije očekivalo. Njegova istorija obeležena je izuzetnim eksplozijama nove vitalnosti, svakojakih promena oko jezgra glumaca i publike.

Dokazi o istoriji pozorišta često su raspamećujuće retki. Ne znamo tačno kako je izgledalo drevno grčko pozorište iz klasičnog perioda, niti kako su grčki glumci igrali, a spremni smo i da se pomirimo s tim neznanjem jer, konačno, imamo posla s događajima od pre dve i po hiljade godina. Ali pomerimo svoju pažnju na samo četiri stotine godina unazad: ne znamo sasvim tačno ni kako je izgledalo Šekspirovo pozorište Glob (Globe), niti postoji ijedan Šekspirov portret koji je napravljen za njegova života. Srednjovekovni drvorezi predstavljaju bogat izvor za istoričare, ali jedva da postoji neki koji je preživio a na kome su glumci prikazani na svom poslu; slikari renesanse kao da su se takode klonili pozornice. Pisan dokument veoma je teško naći sve do poslednje dvesti stotine godina. Moguće je da je postojanje pozorišta uzimano zdravo za gotovo, kao jedna očita potreba, suviše obična da bi je trebalo zabeležiti ili o njoj diskutovati. To neće biti dovoljno za dvadeseti vek, koji je izgradio ogromne teorijske superstrukture nad ovim nejasnim počecima. Ipak, za onoga ko radi u pozorištu, neka od ovih pitanja jesu praktična. Cemu potreba za pozorištem, izražena kada je ono rođeno, i u svim potonjim generacijama? Zašto uopšte imamo pozorište, s njegovim zgradama, glumcima, dramskim piscima, rediteljima, kritičarima? Najbitnije od svega: Zašto imamo publiku? Zašto ljudi idu u pozorište? Ova knjiga pokušava da priđe ovim pitanjima tako što posećuje pozorište u svakoj od ključnih tačaka u njegovoj istoriji, ali ona u te posete ne ide praznih ruku. Neke od pretpostavki će se pojaviti na samom tom putu. Jedna od njih može se navesti već na samom početku.

Pozorište poseduje gotovo neverovatnu snagu da otelotvori probleme koji su fundamentalni za postojanje ali koji često prkose rešenju jer, istorijski gledano, pozorište je više medijum emocija nego racionalnosti, po načinu iznalaženja jezika i okruženja u kome treba da izrazi ono što bi inače moralo da ostane sakriveno ili potisnuto. Pozorište

je zaposelo oblasti postojanja, zemlje uma, koje su po prirodi otporne na racionalno istraživanje, a ono je to učinilo kako bi tamo moglo da se skući, ne da uništi, niti da analizira. Kada se glumci i publika spoje i zajedno predaju kolektivnom doživljaju, događa se neophodna misterija.

Druga vrsta misterije obavlja početke pozorišta, misteriozne u jednom običnijem smislu utoliko što leže tamo odakle se ne mogu iskopati, u jednoj od stalno zaključenih soba daleke prošlosti. Umnožene zajedno, te misterije prošlih činjenica i sadašnjeg poimanja izrodile su svakojake škole mišljenja. Nijedna od njih ne može da ponudi dokaze, ali ona koja nudi najviše hrane imaginaciji tvrdi da koreni pozorišta izrastaju iz drevnih rituala. Jedna druga škola insistira na tome da su dokazi o bilo kakvim religioznim počecima neprimereni, neverovatni i da uz to navlače ludačku košulju na razumevanje. Ova škola polazi od tvrdnje da je sada nemoguće otkriti početke pozorišta, kaže da su sve teorije njegove geneze irelevantne. Ja tvrdim nešto sasvim drugo: priznajući vezu između drevne prošlosti i sadašnjosti one treba da obogate razumevanje ne samo pozorišta već isto tako i društava kojima ono služi.

Jedna alternativna teorija o izvorima pozorišta navela bi nas da prihvatimo kao bližu tezu o sličnosti igrama i sportu nego ritualima i religioznim misterijama; mnogo se priča o reči „igra“ pošto je zajednička obema aktivnostima. Kako su igre i sportovi rezultat dokolice, jasno je da se može dokazati da je ova teorija lažna: uzbuđenje i strast koji se stvaraju sportskim takmičenjima površni su i kratkotrajni u poređenju s trajnim emotivnim i društvenim učinkom koji je pozorište u stanju da proizvede. Tamo gde predstava u nekoj igri ili sportu postaje test čitave ličnosti, i gde se pojam „igre“ može protegnuti unazad do one daleke prošlosti gde predstava o lovcu ili farmeru postaje povezana sa samim ritualom, te veze sve je teže rasplesti. Ono što je važno u sadašnjosti jeste da igre i sportovi predstavljaju alternative za pritiske i brige u našim svakodnevnim životima, dok pozorište mada i ono može da deluje u ovom smislu ima onu bitnu potpuno suprotnu funkciju: da nam pomogne da se setimo ko smo i gde smo. U tom su smislu njegove veze s religijom neraskinute.

Još jedna od pretpostavki ove knjige jeste da je imaginacija važnija od znanja. Ona vrsta akademske strogosti koja iziskuje mehanicističke dokaze ili verifikacije na svakom nivou postojanja, u direktnom je sukobu s izvorima i počecima koji hrane pozorišni život. (Ja ne optužujem na isti način nauku u opštem smislu, čije najviše nivoe najekstravagantnije spekulacije po navici čine poletnim, očito iz potrebe.) Ne sme se odustati od pravljenja imaginativnih skokova ili od pozivanja na intuiciju, zato što ta obična ljudska svojstva jesu, i uvek su bila, deo pozorišnog tkiva. Upravo ideju da se magija i izvođenje magije još uvek mogu dovesti u vezu s onim što je sada sve snažnija moderna težnja, često konvencionalna, često ukaljano surovim komercijalizmom, savremeni posmatrači će svakako primiti s dubokom sumnjom. Stoga je od koristi prisetiti se da sama magija predstavlja još jedan pokušaj čoveka da se pozabavi sakrivenim delom psihe i da za njega stvori vokabular. Ovo je takode u domenu pozorišta.

Pa ipak, ova veza još uvek može da izgleda tanka, naročito ako se ukaže na to da mnoga od današnjih pozorišta stoje negde usred velikih užurbanih gradova i kao da nude najvulgarniju i najdrečaviju neonsku robu. Voleo bih da se direktno suočim s ovom zamerkom tvrdnjom da pozorišta, ako uistinu treba da služe, treba da stoje u centru stvari, gde se život ispoljava na vrhuncu uzbuđenja. Svi elementi društva moraju biti prisutni, bili oni vredni poštovanja ili ne, bili oni otmeni ili ne. Pojam festivala po idiličnom

okruženju suviše snažno podseća na beg iz te svakodnevne realnosti u veštačke enklave kulturne izolacije. Pozorište najviše napreduje tamo gde je spremno da se odupre kontrastu između sebe i svoga okruženja, i da stvori doživljaj koji je, jasno, na povišenom nivou postojanja. Ono mora da zadovolji čovekovu potrebu da podnosi napore i tenzije, da svedoči o sukobima dobra i zla, sile i pravde, haosa i poretka. Da bi to učinilo, ono mora da poseduje publiku i da publika poseduje njega. To je osnovni zahtev: i glumci i pozorišni posetioци obavezni su da izgube svest o sebi. Ili, ako hoćete, da steknu jedan širi identitet, ako će drama da obavi svoj posao.

Kako bih ilustrovao svoje uverenje da je savremeno pozorište povezano sa svetim ritualima primitivnih društava, citiraću reditelja Pitera Bruka: ...na početku predstave imate jedan određen broj ljudi - pedeset, pet stotina, dve hiljade ljudi svi su oni samosvojni fragmenti bez ikakve prirodne međusobne povezanosti... svako od nas podseća na kola koja jure nekim autoputem a onda, ako i samo jedan dopadne zagušenja u saobraćaju, on je potpuno odsečen od životnog toka; čovek se nađe u sopstvenoj maloj kutiji a to je, u jednom vrlo grubom vidu, način na koji mi živimo najveći deo vremena. Čovek dospeva u jedno posebno okruženje, a to je amfiteatar. Amfiteatar ima samo jednu vrlinu: on okuplja ljude. I čovek uvida da što su ljudi različitiji... to su rezultati bolji. A onda, zahvaljujući jednom broju koraka, ... ritmu ... radu glumca, možda prisustvu glumca, sve ovo postepeno stvara zajedničko interesovanje. I tako, tu se već nalazi zajednički faktor: ovi ljudi, međusobno veoma različiti, koji su se okupili, počinju da dele istu zainteresovanost. Sada, to postaje dinamično jer se taj zajednički interes pretvara u zajednički proces. Nešto počinje, počinje da se odmotava i teče, u čemu učestvuju svi. I tada dobijete, kao kad voda treba da proključa... promenu stanja.

A ovaj naročiti fenomen, koji se javlja u ljubavi između dve osobe, javlja se i u ritualu onda kada je određen broj ljudi okupljen... kroz jako osećajno angažovanje u činu koji proističe iz života.

Okruženje je posebno zato što „okuplja ljude, glumca, zajednicu“ Bruk navodi referentne detalje. On govori i o „promeni stanja“, a ja sam izneo tvrdnju da pozorišna misterija deluje kada glumac i publika svoj svesni deo u toku radnog dana zajednički prepuste tom događaju. On ih zaokuplja, obuzima ih nešto što nije njihovo svesno ja, a to je jedan od najvažnijih pokazatelja koji vodi u srce misterije. Najraniji crteži po pećinama prikazuju ljudska bića kako predstavljaju stvorenja koja su drugačija. Biti nešto drugo, ili neko drugi, jeste ono što nas je, čini se, uvek privlačilo. U pećinama Trois Freres na jugozapadu Francuske, na primer, primitivne slike na zidovima, koje su naslikali ljudi što su tamo živeli pre više hiljada godina, slikaju ljude koji predstavljaju životinje. Smatra se da je to najraniji oblik u kome su ljudi preuzeli identitet drugih.

Razlozi za ove maštovite mutacije leže u sferi nagađanja, i to će uvek i ostati. Nagađanje zna da bude uobičajeno sopstvenim osećanjem ljudske prirode onoga koji nagađa, a još jedna od pretpostavki je: što su sugestije racionalnije, to su po pravilu i sumnjivije. One se odnose na nerazvijene lingvističke veštine primitivnog čoveka i njegovu potrebu, koja otuda proističe, da kaže šta se dogodilo za vreme lova tako što će nanovo da odigra taj neobičan događaj. Jedna druga pretpostavka iznosi da su prvi lovci oblačili životinjske kože kao neki oblik kamuflaže, što im je omogućavalo da se neprimećeni privuku ulovu. Ove interpretacije su, međutim, nepotpune zato što nude jednu priču o prvom čoveku kao nekoj vrsti prostodušnog modernog čoveka, koji koristi nekakav prividno zdrav razum, a ne da žive u mentalnom svetu koji je složen koliko i naš, ali rukovođen instinktima i

visoko razvijenom intuicijom. Oni isto tako ignorišu ulogu magije u primitivnom svetu, natprirodne snage nastale iz ljudske potrebe da objasni taj svet, i ljudskog talenta da izvlači analogije i da stvari vidi istovremeno i kao njih same i kao simbole.

Imamo prava da zaključimo, iz onoga što znamo o ritualima koje „primitivni“ narodi našeg vremena još uvek izvode, da pećinske slike primitivnih ljudi nisu bile samo oblik narativne umetnosti i deo magijskih rituala. Po rečima Kolina Vilsona (Colin Wilson), „Pigmejci Konga crtaju po pesku sliku životinje koju nameravaju da ulove, a onda odapnu strelu u njen vrat; Tunguzi rezbare životinju koju nameravaju da love; Jeniseji prave drvenu ribu pre nego što krenu u ribolov, i tako dalje.“ „Hvatanje“ plena u drvetu, ili na pesku, ili u kamenu, postaje neophodno pre njegovog hvatanja u stvarnosti. Pećinske slike na kojima su prikazani ljudi prerušeni u životinje proširuju ovaj proces ponovnog stvaranja plena u hvatanje te životinje u samom čoveku. Ovo su prvi poznati primeri otelovljenja, i oni se stavljaju na početak drame. Pa ipak, reč „otelovljenje“ nije strogo precizna, jer postoje osnovi da se veruje da je u stvaranju dalje veze između sebe i onoga što je jeo i od čega je zavisio, primitivni čovek postajao ta životinja. Odbacivao je svoju ljudsku prirodu kako bi prigrabio duh životinje, i kako bi njen duh zaposeo njega. Ovo ne znači da je prestala da postoji neposredna praktična funkcija one vrste razumevanja životinja koja je prikazana na pećinskim slikama, a koju bi onaj koji je predstavlja trebalo da razvije. U „uvežbavanju“ njenih pokreta i ponašanja, lovac mora da nauči nešto više o plenu. U uvežbavanju samog lova, na crtežima, ili kao deo grupnog gonjenja životinje koja je pretvorena u ljudsko biće, lovac razvija sopstveno reagovanje i intuiciju. Bila je to neophodna magija. Ove životinje bile su potporna životna snaga primitivnih lovaca, a njihov instinkt je trebalo da se sjedini s tom snagom. Predstavljajući zaposjednutost, te „promene stanja“, ove slike podsećaju na poreklo glume. Vremenom, glumci će početi da koriste fizička pomagala kako bi izgubili svoju ličnost, i kako bi učvrstili veru u ono što se događa: kožu, boje, jelenske rogove i, ono što je najvažnije za pozorišnu temu, maske.

Stavljanje maski je konstantan simbol u početnim pozorišnim formama. Ono što tek treba otkriti jeste kako je čovek razvio druge metode da postane posednut, da menja svoje stanje kako bi mogao da projektuje sopstvenu svest van sebe, u druge svetove koje je intuicija mogla da oseti, da žive uporedo s njegovom svakodnevnom stvarnošću.

Ovi primitivni crteži i slike prenose i osećanje pokreta, utiske igre, i teško je odupreti se zaključku da na trenutke možemo da vidimo transformaciju u kojoj lovci ne samo da su preuzeli izgled životinja koje su lovili, već su isto tako i razradili i formalizovali prateće akcije u igru. Sve do današnjih dana ovaj proces odigrava se na grčkom ostrvu Skirosu, u ritualu poznatom kao Igra koze, koja vodi poreklo iz vremena davno pre no što je hrišćanstvo stiglo na to ostrvo. Te ceremonije označavaju kraj zime i dolazak proleća; u njima se muškarci iz sela prerušavaju u koze, i igraju. To je jeziv i zastrašujući spektakl. Preko životinja koje su najvažnije za njih, oni se poistovećuju sa životnom snagom koja je veća od samog čovekaživotinje.

Pokušaj da se mašta projektuje unazad, u našu preistorijsku prošlost, ne može se potvrditi drugačije već da se traže analogije u savremenom svetu. A da bismo shvatili šta je igra mogla da znači malim zajednicama lovaca koje su živеле u zoru ljudske svesti, vredno je pogledati ono što se može reći o snazi igre čak i u „naprednim“ društvima dvadesetog veka. Većina ljudi može da reaguje na tu snagu. Ako postoji ritam koji podstiče, koji stvaraju udaraljke, a one su nesumnjivo proizvodile najranije oblike muzike, ljudski glas,

ljudsko telo nalazi ritmove koji će pratiti ili odgovarati na tempo i uzbuđenje što ih stvaraju trupkanje nogu, pljeskanje ruku, zvuci bubnjeva ili jednostavno prisustvo drugih tela koja se složno kreću. U tim uslovima, a nije važno da li je to scena iz nekog od preživelih primitivnih društava ili iz velegradske diskoteke, igrač može da izgubi svest o sebi. Prepušteni muzici, pokreti njegovog tela više nisu podložni njegovoj volji već se povinuju impulsu koji se oslobada jedino onda kada je prepušten toj aktivnosti. Igra kao da je uvek imala nacina da pomogne gubitku vlastite ličnosti. Taj fenomen se javlja širom sveta. Derviši koji se vrte predstavljaju očit primer onoga što bi se moglo nazvati igrom ekstaze. U srednjovekovnoj Evropi napadi manije kolektivnog igranja, koji se često dovode u vezu s razvojem žlezdane kuge, bili su nadahnuće za mračne drvoreze Igre smrti. Zudnja za ekstatičnim stanjem igra dominantnu ulogu u ranim pričama o pozorištu, a deo te žudnje bio je ispunjen otkrićem ove misteriozne snage igranja, time što je ona mogla da izazove trans. Igrač je mogao da dospe u stanje svesti koje je pripadalo nekom drugom svetu, jednoj magičnoj sferi u kojoj je sebe zaticao u dodiru sa silama i percepcijama koje je primitivni čovek verovatno sagledavao kao sile iz nekog univerzuma van njega, ili kao spoljašnji oblik jedne duboke i čudesne unutrašnje transformacije. Onda, kao i sada, kada se stiglo do željene sfere, igrač je gubio svest o sebi i osećaj običnog vremena. Sadašnjost je bivala zaboravljena: igrao je u vanvremenosti.

Igra je mogla da istraži i izrazi ono što leži izvan čovekove svakodnevne svesti još davno pre no što je postojao verbalni vokabular za istraživanje moćnih sila koje su delovale kako unutar tako i van njega. Ako je čovek želeo da upozna svoj svet, morao je da prigrli njegove misterije, a one su bile povezane s njegovim doživljavanjem gubitka vlastite ličnosti i s osećanjem vanvremenosti. Komponenta te opčinjenosti bila je potreba da pobegne, u smislu da ne ostane zauvek zatočen ukrotljivom svakodnevnom stvarnošću. Ali postoji još jedna faceta koja podjednako razotkriva, jer potiče od naše drevne opčinjenosti pričanjem priča. U svetu rituala nije važna bilo koja priča, već naročito jedna priča o našim počecima. Sirom sveta, ova priča te hiljade priča bile su jedan od naših ključnih izuma za održavanje veze kako sa našim fizičkim tako i sa našim duhovnim izvorima, koji se ponekad nazivaju bogovima. Priča o evoluciji donekle ju je zamenila, a u toku je i njena zamena. Impulsi s kojima imamo posla nisu nipošto čudne relikvije potisnutih pojmova o ljudskoj prirodi.

I ponovo moramo da upitamo zbog čega su ovi impulsi poprimili oblik koji su poprimili: otkuda ta želja da se vaspostavi rođenje vremena i života. Antropolozi su uočili jedno veoma rasprostranjeno, duboko ukorenjeno ljudsko uverenje da život nije oduvek bio onakav kakav je danas, i da je u nekom vremenu, sakrivenom od našeg svakodnevnog pogleda, postojalo zlatno doba savršenstva i harmonije, koje je zauvek izgubljeno. Jedno drugo uverenje, koje i sada postoji u mnogo oblika, smatralo je da je u nekom klimaksnom trenutku Smrt ušla u taj zlatni svet u obliku namernog ubistva. Nakon toga razaranja, u mitovima plodnosti, dolazi stvaranje. Rodenje, srnrt i ponovno radanje sagledavaju se kao ciklus koji se neprekidno obnavlja, baš kao i godišnja doba. Rituala koji ovaploćuju ove verzije ljudskog postojanja jesu načini da se pokaže da smrt mora da postoji da bi i život postojao. Oni predstavljaju pokušaje čoveka da evocira to prošlo vreme, ali kao da se ono događa sada, u sadašnjem vremenu.

U modernom zapadnom svetu, ono što je preostalo od takvih rituala postalo je toliko fosilizovano da i sama reč „ritual“ stvara slike staraca koji šetaju u zastarelim nošnjama,

ili (u slučaju narodnih igara) mladića koji skaču u neobičnim kostimima. Kada su nastali, oni nisu bili takve rite i kosti, i nisu smatrani ni za kakve retkosti. Oni su bili funkcionalni: uticali su da se stvari dešavaju ili, bolje reći, da se i dalje dešavaju. Jer u istoriji rituala, teme koje se ponavljaju insistiraju na sopstvenom potvrđivanju. Arhaični rituali sugerišu snažnu vezu između vegetacije i seksualnosti, žetve i rođenja. Život je imao nesigurno uporište na površini kamenitog sveta: da bi se ojačalo ono što ga je održavalo, trebalo je izvesti ceremonije prizivanja i, ako bi se uspelo, veselo proslaviti. Te ceremonije moraju biti isto onoliko verne koliko i procesi koje su se nadali da će podržati, pa su se morale ponavljati, i to tačno ponavljati, u preciznim intervalima, kao i godišnja doba, ako se želelo da magija uspe.

Da bi se očuvala struktura društva, rituali su nametali svakojače društvene tabue od rodoskrvnenja do roditeljoubistva. U jednoj ranoj fazi svoga razvoja čovek je usvojio i ritualizovao ulazak Smrti u svet; ne neprirodno, on ju je izjednačio sa zlom, i tražio načina da se suprotstavi njenim silama tako što ju je bukvalno uništavao. Verovao je da je ubijanje jednog zlog duha ne samo od koristi za životnu snagu, već da je isto tako i sredstvo da se odvrate svi razorni uticaji koji su delovali protiv njega. Otuda pojava žrtvenog jarca, prenošenje zla na životinju ili ljudsko biće, čija smrt, javno izvedena i dramatisovana, isto tako ubija zlo. Cini se da je čovek uvek bio u stanju da sebe ubedi u mogućnost postojanja savršenog sveta.

Prikupljajući neke od niti koje sačinjavaju religiozne rituale, možemo početi da otkrivamo oblik tkanine koju su tkali. Videli smo lovce koji su postali životinja koju love, i koji nose maske kako bi pomogli mašti kako svojoj tako i mašti zajednice. Igra potpomaže i razrađuje tu transformaciju jer njena mahovitost, u nekim verzijama, i njeno hipnotičko ponavljanje, u drugim, u stanju je da izazove ekstatično stanje transa. Trans, sa svoje strane, dopušta čoveku da izgubi svest o sebi i vremenu, ili da ga obuzme izmenjena svest i o jednom i o drugom. Čovekovi duhovni izvori mogu se obnoviti i ojačati pričama o njegovom nastanku, zlatnom dobu koje smrt i zlo večno umanjuju ali nikada ne mogu potpuno da unište. Ritual pokušava da vaspostavi prvobitno vreme uprkos sadašnjoj smrtnosti. On je takođe sredstvo za prizivanje bogova, izvora života, i izražavanja zahvalnosti za svaku pomoć koju su čoveku pružili ne samo za bolji lov ili bogatiju žetvu, već za opstanak. Tačno ponavljanje rituala bilo je neophodno zbog uspeha (a njegov izostanak alibi za neuspeh); uspeh je trebalo proslaviti maksimalno, a ponekad i s preterivanjem.

Mnoge od tema i oblika rituala predočavaju ranu dramu, i nastavljaju da se sporadično nanovo pojavljuju tokom njene kasnije istorije. Oboma im je zajednička sposobnost da otkriju tenzije između ljudskog i božanskog, jednog kratkog i ranjivog, drugog odvojenog od smrti i vremena. Neke od razlika su očigledne: drama se može izvoditi pred gledaocima, publikom, dok, da bi ritual opstao, potrebni su učesnici, pravi vernici, u njenoj misteriji; drama se neprekidno menjala, dok je ritual morao da ostane nepromenljiv. Ne možemo da znamo kako je tačno izgledao drevni ritual, ali ako želimo da steknemo približnu sliku, ne moramo da se oslanjamo samo na nagađanja, jer ritual je opstao u modernom svetu. Ali on pripada mestu gde jeste i ne može se zakupiti za kratke međunarodne nastupe. On se mora susresti pod njegovim sopstvenim uslovima.

Jedan od najstarijih rituala koji je opstao a koji se izvodi s maskama, potiče iz kulturne tradicije van fokusa ove knjige, ali njegovi ga ključni elementi dovode direktno u dodir s našom temom. Igra Barong sa Balijsa kombinuje dramu i religijski obred, posedovanje i

predstavu, i izvodi se u predelu koji čak i jednom zapadnjaku pomaže da rastereti svoj um od tehnoloških zaokupljivača pažnje postindustrijskog sveta, i koncentriše se na sam ritual. Odvodeći televizijsku ekipu na Bali, mi sami postali smo tehnološki uljezi, naravno, ali izgleda da je Bali u stanju da se odupre svojim turistima.

To ostrvo leži jednu milju istočno od Jave. Ono je zeleno, bujno i mirno, klima mu je prijatna, a njegovi stanovnici poseduju kako fizičku lepotu tako i temperament koji je istovremeno i veseo i smiren. Muzika je deo te atmosfere pa i danju i noću vazduh prenosi zvonke zvuke gamelana, orkestra sa Balijsa, koji se sastoji od raznih udaraljki, violine sa dve žice i flaute. Bali vrví od religija, praznoverja i magije. Kada je islam trijumfovao nad hinduizmom na Malajskom arhipelagu, u šesnaestom veku, mnogi hinduski vernici dvorjani, sveštenici i umetnici, kao i zanatlije i seljaci mogli su ovde da nađu pribežište. Danas je to jedino indonežansko uporište hinduizma, a život na Baliju se okreće oko svoje složene religije, koja je mešavina savitske sekte hinduizma, budizma, malajskog kulta predaka i čitavog niza animističkih i magičnih predstava. Vera u reinkarnaciju je jaka. Postoji bezbroj mesta za vršenje verskih obreda, hramova velikih i malih. Svetilista su naćikćana duć krivudavih puteva, a prepoznatljiva su po tradicionalnim draperijama od crnobelo kariranih tkanina.

Stanovnici Balijsa kao da su postigli skladan odnos s prirodom i kulturom koja je izražava i slavi. Otuda su legenda o Baliju kao nekoj vrsti zemaljskog raja, gde, kaću, postoji savršena jednostavnost u stavovima prema seksu, i proces ćovekovog mišljenja pretvoreni u lepotu. Čitavo ljudsko i fizićko okrućenje odaje utisak harmonije između duhovnog i materijalnog sveta. Jednu ćudniju ravnoteću predstavlja odnos između tog ostrva i njegovih posetilaca, jer neka mi bude dopušteno da kaćem zahvaljućuć turistima, antropoloćima, fotografima, filmskim i ćak televizićkim ekipama, drevni rituali na Baliju su opstali. Izvođenje onoga što se moće nazvati dramama kroz igru podrćali su posetioci joć onda kada su Holandćani prvi put kroćili ovde, 1597. godine. Zbog ćega je Bali prećiveo onu vrstu kulturnog šoka koji je demoralizovao i oslabio tolike nacionalne i plemenske samosvojnosti širom sveta predstavlja joć jednu od misterija ostrva. Ostaje ćinjenica da prisustvo izvođenjima koja su naroćito prirećena, i za koja se plaća, ne udaljuje od samoga dogaćaja ni njihove tvorce ni posmatraće, domaće ili strane. Trajna slika Baronga, koja se urezala u moje sećanje, obojena je poboćnoću koja prati izvođenje, i ćinjenicom da su ta dva elementa, svetost i drama, kombinovana u jednom neoćekivanom i zastraćujućem klimaksu.

Na otvorenom prostoru ispred hrama jednog malog sela posmatrali smo dolazak ansambla. Dvadeset do trideset mućkaraca i ćena svih doba starosti u otvorenom kamionu koji je poskakivao po praćnjavom putu. Meću njima, kao okrućen vernim poćasnim ćuvarima, i poskakujuć iznad njihovih glava, mogli smo da vidimo veliku i velićanstvenu masku Baronga, omiljenog mitoloćkog stvorenja koje je posedovalo magićnu snagu. Onda je obavljena prva ceremonija: maska je istovarena i u povorci odneta do jednog zaklona iza hrama, gde je brićljivo bila podignuta i postavljena da visi o krovnoj gredi, poćto Barongova maska nikada ne sme da dotakne zemlju predstavlja sveti predmet.

Barong je lavlja figura koja je verovatno doćla iz Kine, u preistorijska vremena. Za vreme rituala masku i telo nose dva mućkarca, dosta nalik pantomimi konja u Engleskoj. Mene je Barong podćtio na kineskog zmaja, ali dobroćudnog, ćak malo komićnog: blećtavo ukraćen skerletnom, zlatnom i sjajnobelom bojom, ima izbuljene oći, vilicu s dugaćkim

zubima koji klepeću kada igrač njima rukuje, obešene uši i bradu od ljudske kose upletenu s frangipani cvetovima. U toj bradi leži čudotvorna Barongova snaga. Rekli su mi da kada selu zapreti neka epidemija, pozovu Baronga, a sveštenik napuni neku posudu vodom i drži je ispod Barongovih vilica koje zveckaju. Krajevi brade se zamoče u vodu, koja odmah postane sveta i dobije isceliteljsku moć. Zene i deca nose pramenove Barongove brade oko ručnih zglobova, radi zaštite.

Pošto se maska okači iznad zemlje, počinju opšte pripreme. Izvodači se povuku u neki zaklonjen prostor i krenu da se oblače i šminkaju, drugi ureduju prostor na kome će se odigrati događaj. Svi glumci i igrači istrenirani su u svojim veštinama; dvojica muškaraca koji nose maske i odeću Baronga veoma su uvažavani, a ta uloga se prenosi s oca na sina. Naime, ritual koji se odvija nije nikakav spontan događaj, njegove komplikovane osobenosti moraju se preneti naslednicima. Čovek koji ima tu obavezu naziva se DahLang, učitelj rituala. On je ekvivalent savremenom pozorišnom reditelju. Sasvim prikladno, DahLang Baronga koga smo mi videli bio je seoski učitelj. Njegov ansambl se sastojao od izvodača koji su imali talenta i koji su naučili neophodne veštine. Poenta je u tome da, tokom trajanja rituala, zajednički čin ustupa mesto ritualu koji odigravaju stručnjaci za dobro čitave zajednice. Na Baliju, njihov pristup imao je nečeg svečanog. Taj ritual ih je držao, baš kao što i drama drži glumca u savremenom pozorištu. Reč „drama“ potiče od grčkog korena koji znači „obavljena stvar“ ili „izvedena stvar“: nešto je trebalo da bude izvedeno, i smisao pozorišta bio je nedvosmislen.

Prave ceremonije počinju kada se pojavi seoski sveštenik da blagoslovi prostor na kome će se odigrati predstava.

Ovde se javio drugi snažan odjek pozorišne forme, jer Barong igra se izvodi u krugu, a krug je konstanta u priči o pozorištu. Krug je prirodan oblik koji stvara osećaj zajedništva i koncentracije, i naravno, u krugu su svi manjeviše ravnopravni. Taj oblik pojavljuje se bezbroj puta u pozorišnoj arhitekturi, ponekad modifikovan, ali obično očit. Kao što smo videli na Baliju, njegova upotreba datira još davno pre no što se pozorište pojavilo, još od religijskog rituala, koji krug često vidi kao sveti centar sveta koji tek treba stvoriti axis mundi. Sveštenik je poprskao svetom vodom čitav prostor i promrmljao molitve. Ovde je nađena opipljiva veza sa „specijalnim okruženjem“ Pitera Bruka.

U taj krug zatim stupi publika. Iako smo tu predstavu mi naručili, Barongovoj igri prirodno su prisustvovali stanovnici bar dva sela na stranu religijski značaj, u njoj se i popularno uživa kao u nekoj vrsti zabave. Ulaz se ne naplaćuje. Ako neko da prilog, novac pripada trupi i služi za kupovinu novih kostima ili muzičkih instrumenata, ili da se plati nastavnik za dalje podučavanje. Nezamislivo je da ijedan izvodač primi novac. Barong igra je komplikovana priča s velikim brojem izvodača, i ja neću ni pokušati da je ukratko ispričam, sem što ću reći da ona pokazuje uticaje velikih indijskih epova Ramajane i Mahabharate. Majmun koji je na komičan način kastriran, jedan premijer, pljačkaši i bog Šiva, svi se oni pojavljuju. Muzika gamelana je monotona i uspavljuje čula gledalaca, ali ona može da bude i iznenađujuće zloslutna i alarmantna u odgovarajućim trenucima. Nas interesuje da vidimo gde se ritual i drama doticu, naročito u zastrašujućem klimaksu, jer Igra Barong u suštini je borba između Života i Smrti. Sam Barong predstavlja Život, a veštica Rangda predstavlja Smrt, i nju isto tako predstavlja maskirani izvodač, ružan i groteskan, s obešenim grudima i noktima dugim osamnaest inča. Posle čitavog niza susreta njih dvoje se nadu radi konačne bitke, u poslednjoj sceni drame.

Kako i Barong i Rangda poseduju čudotvornu moć, nijedno od njih nije u stanju da uništi onog drugog. Ta Čarka će se očigledno završiti pat situacijom. Tu se najednom, iz pozadine i sa strane kruga, pojavljuju ljudi s dugim dvoseklim noževima poznatim pod nazivom „kris”. Oni su sledbenici Baronga i ulaze u bitku da se bore na njegovoj strani. Pokušavaju da ubiju Rangdu, ali njena moć, je i suviše velika.

Da li zbog frustracije ili zato što ih Rangda navede na to, ljudi onda okrenu te duge i kao briač oštre noževe na sebe. To je trenutak pun agonije, jer oni izgleda uopšte ne mogu da se kontrolišu. Ti noževi su savitljivi i smrtonosni i nestrpljivo se grče u njihovim rukama; pa ipak, ma koliko oni pritiskivali vrh na svoje grudi a ja sam iz velike blizine bio svedok tim događanjima nisu u stanju da probiju kožu. Svaki muškarac čini ogroman napor da se probode, ali krv se ne prolje.

Tek tu novajlija shvati da su ti igrači u dubokom stanju transa: oni su uspostavili kontakt s drugim svetom, i više ne trpe bolove ovoga sveta. Tada počinju da se umaraju. Scena se rastače. Rangda nestane. Sveštenici dolaze iz dvorišta hrama i prskaju njihova oznojena tela svetom vodom, kako bi razbili čini. Barong se oslanja o njih, njegova čudotvorna brada ima moć da povрати snagu. Živi pilići se prinose kao žrtve, i dok igrači s noževima dolaze k sebi, nekolicina njih odgrize pilićima glave, tako da im krv poteče niz brade. Igra je završena. Publika u jednom trenu ispari. Ritual je ispunio svoju svrhu, da potvrdi i proslavi pobjedu životne snage, Baronga.

Jedna od očaravajućih stvari u tom događaju bila je publika. Osetio sam da je angažovanost gledalaca na Baliju bila duboka i snažna: većina njih je bila izgubljena u svetu koji se stvarao pred njima. Nekolicina je pokazivala očiglednu odvojenost i samo je povremeno bacala poglede ka centru kruga. Taj pogled je opisan kao „balinežanski pogled iskosa”; on označava neku vrstu sofisticiranosti, osećanje da nije pristojno biti viden kao neko ko je i suviše angažovan. Nažalost, ja sam taj pogled primetio kod pozorišne publike širom zapadnog sveta, iako publika na Zapadu nije izgubila sposobnost da bude uvučena u dramu.

Oni muškarci koji su jurnuli da napadnu Rangdu, bili su angažovani na jednom dubljem planu. U davna vremena, oni bi bili obični članovi publike koji su tako potpuno verovali u borbu između Baronga i njegovog neprijatelja da su zapadali u trans koji ih je odvodio u bitku na strani životne snage. Danas su igrači s dvoseklim noževima članovi trupe.

Kako oni dospevaju u stanje transa, nije objašnjeno, iako su dokazi o nekoj vrsti samohipnoze bili neosporni. DahLang mi je pričao o slučaju ljudi koji su radili na poljima nedaleko od mesta gde se odvijala igra. U trenutku kada je Barongu zapretila opasnost, ovi radnici su bili obuzeti kleo se prinudom da mu priteknu u pomoć. Zgrabili su dvosekle noževe i pokušavali da unište Rangdu; kada to nije uspelo, oni su pokušali sa samouništenjem. I opet se krv nije prolila. To je bilo, rekao je, zato što ih je Barong štitio. Taj trans i predavanje igrača i publike bitni su za uspeh rituala. U ritualu se nešto uistinu događa, a tako je zato što ljudi veruju da se to događa. Pozorište poseduje svoje značenje i u rečima i u akciji, i čineći to ono iziskuje angažovanje bića koje razmišlja, kao i onih delova našeg uma koji su nepristupačni svesnom razmišljanju i kontroli. Kolridž (Coleridge) je pisao o „voljnoj suspenziji neverice za trenutak koji sačinjava poetsku veru”, a taj pojam o suspenziji neverice bio je uzet da opiše stanje svesti koje je publici potrebno za pozorišnu predstavu. Ako on označava samo običnu intelektualnu koncesiju, nikakav koncept ne bi mogao biti lažniji i štetniji. Ono što je Kolridž pokušavao da opiše, bilo je nešto pozitivnije. Mi znamo da događanje na sceni nije stvarno; ne želimo da

ignoriramo fikcionalni karakter toga zato što je njegova invencija deo našeg užitka. U isto vreme, obavezni smo da se pretvaramo, da izvedemo čin pozorišne vere. Naša prava i naša imaginativna percepcija moraju da stoje uporedo.

Igrači s dvoseklim noževima sa Balijske potvrdjuju moj stav da i publika i glumac moraju da izgube samosvest. Muškarci koji padaju u trans su i posmatrači i učesnici. A pozorište odražava ritual. „Kada je glumac opsednut svojom ulogom“, kaže Piter Bruk, „ako on stvarno i iskreno igra svoju ulogu u potpunosti..., vi ne možete nazreti nikakvog traga razdvojenosti između njega koji nije uloga i njega koji jeste uloga; ovo dvoje je potpuno spojeno tako da u stvari on, u tome trenutku, jeste ta uloga.“ Ponovo obuzetost, i promena stanja koje se spaja s transom: glumac igra ulogu, i on zna da igra neku ulogu, ali podavanje toj ulozi je ključno. Paralelno angažovanje publike predstavlja drugu polovinu ovoga dogovora. Ona stoji, ili sedi, i posmatra, ali ona isto tako obezbeđuje taj medijum receptivne vere u koju je usadena predstava.

Kada je reč o ritualu, još uvek nismo spremni da priznamo glumca kao jednog individualizovanog profesionalnog izvođača, ali postoji jedna druga odlika Igre Barong koja je direktno povezana s Brukovom „promenom stanja“, i s onim što se događa kao rezultate promene. Ona se odnosi na nošenje maski. Videli smo da je i za učesnike i gledaoce maska Baronga sveta. Igrač koji je nosi to čini kako bi postao Barong. On ne igra nikakvu ulogu; naprotiv, kada stavi masku, on jeste Barong to je deo magije koji maska postiže. I time što postaje Barong, igrač ulazi u duhovni svet kako bi učinio određene stvari da bi se u tome svetu nešto dogodilo. To je svrha rituala. Drevni čovek je izvodio magije zato što je želeo da kiša padne, da reka poplavi, njegova porodica i pleme da napreduju. Možda je on slavio kraj zime i dolazak proleća, drugu sliku smrti i života; on je svakako želeo da komunicira s nevidljivim silama za koje je verovao da vladaju svim vidovima njegovog postojanja, od rođenja do smrti, i dalje.

Obožavanje bogova takode pripada ritualu: oni se prizivaju kako bi odvratili nesreće kao što su zemljotresi, kuga i glad. Mogu se koristiti svakojaki specijalni efekti dim, bajanje, mirisi i evokativni zvukovi. Priroda se imitira imitiranjem biljaka i životinja, ali isto tako i igrama kiše i sunca, i pokretima koji reprodukuju ritam mora. To su vrste blagonaklone magije, koja leži i u osnovi ritualne ceremonije pričešća, tog jedenja božanstva, koje se događa od najranijih vremena. Uneti boga u nečije fizičko biće bio je najživopisniji spoljašnji signal duhovnog sjedinjavanja. Ritual je često konzervativan: on mora da održi svet istim, da sačuva ravnotežu života i smrti. Ovde, njegov uspeh će često biti meren samim ritualom. Da jeste izveden, i pravilno izveden, dovoljno je. Isto to može da važi i za pozorište: sama predstava, obavljena stvar, može da bude njeno sopstveno ispunjenje. Ako pozorište ode dalje, i ako se oseti da ono menja stanje svoje publike na neki trajniji način, ta snaga može da objasni zbog čega je ono viđeno kao inherentno subverzivno od nekih režima i nekih filozofa.

Naša priča još nije stigla do te tačke. Verujući ne samo instinktu i imaginaciji već isto tako i ograničenim dokazima prošlosti i sadašnjosti, mogu se pratiti duboke veze između drevnih rituala i pozorišta. Ali šta je to što bi opravdalo tvrdnju da se neko pretvorio u nekog drugog, i zbog čega je došlo do te zamene? Ritual ispoljava te emotivne snage sadržane u ljudskim bićima; postojao je pre reči, pre nego što su se uključili jezik, intelekt, ideje. I pozorište sadrži te snage, ali ono dodaje i bitan elemenat čovekovog sve većeg svesnog razumevanja. Ono što je bitno za pozorište, a ne postoji kod rituala, jeste prisustvo individualnog tvorca, dramskog pisca. Njegova pojava katalizuje tu

transformaciju. Ono što ostaje zajedničko i za ritual i za pozorište, kao njihov živi izvor, jeste specijalna ljudska potreba, jedan impuls koji univerzalno postoji, i to u mnogim oblicima **čežnja da se spoje onaj pravi, neposredni svet i duhovni svet. Za mnoge je pravi svet samo - duhovni svet. U prošlosti su sve aktivnosti bile obojene duhovnošću obradivanje zemlje, pripremanje hrane, vođenje ljubavi. To su sada arhaična verovanja. Mi smo razdvojili ove elemente, što umanjuje oba ta sveta. Umetnost je zato ona neophodna veza koja ispunjava nastalu prazninu, jednu svakodnevnu potrebu.** Kada bi se verski ritual pretvorio u umetnost, trebalo bi da budemo u stanju da vidimo kako se to dogodilo, i još preciznije, kako se verski ritual transformisao u umetnost pozorišta.

Ulazi Dionis

Pre dve i po hiljade godina, na padini jednog brežuljka u Atini rodena je drama kao umetnost. Nikada ranije, a možda i nikada posle, toliko pozorišne energije nije bilo oslobođeno na samo jednom mestu: njena vitalnost izražavala je radost i zgranutost jednog društva koje je otkrilo sredstva da istraži sebe na svakom nivou ne samo podzemne predele rituala, već svakodnevna carstva govora i pokreta nanovo stvorenih u poeziji i igri. Drevno grčko pozorište dostiglo je svoj vrhunac u relativno kratkom periodu, za nekih sto godina. Gledajući unazad uočavamo njegov uspon koji obeležava prekretnicu u ljudskom poimanju sveta. Ali šta je pozorište drevne Grčke značilo u svoje vreme, kako su nastajali pozorišni komadi i kako su oni bili postavljeni na scenu i igrani niz je neuhvatljivih pitanja koja su podložna nagađanjima i tumačenjima. Nije nikakvo čudo što su učenici ljudi smatrali sebe prinuđenim da ono što se dogodilo opišu kao čudo. Ništa tako važno i tako široko rasprostranjeno u čovekovoj kulturi nije moglo biti oslobođeno kontroverze, naravno, a ima stručnjaka koji tvrde da je dramska umetnost začeta nekoliko hiljada godina pre nego što su Grci poceli da pišu pozorišne komade. Postoje dokazi da su neki elementi pozorišta cvetali u vreme sumerske civilizacije, koja datira bar 3000 godina pre nove ere. Sumeri su zauzimali onaj najpoznatiji teren za arheologe i đake, zemlju između Tigra i Eufrata, gde su razvijali gradovedržave s raskošnim dvorcima i hramovima. Njihova glavna verska svetkovina bila je proslava nove godine, koja se slavila dva puta godišnje. U jesen oni su izražavali nadu da zima, kada njihov bog plodnosti kao da je umirao, neće trajati zauvek; u proleće oni su glumili svoju čežnju za godinom prosperiteta. U jednom trenutku jedan nov običaj bio je uveden u prolećnu svetkovinu: popularni kralj, gospodar obesti, vladao je gradom jedan dan. Vavilonci su nasledili i razvili kulturu Sumera. Njihova nova godina slavljenja je uz veličanstvenu povorku, kazivanje mita o stvaranju i izvođenje pantomime. Postoje tvrdnje da su i drevni Egipćani imali pozorište. Na zidovima hermetički zatvorene grobnice Abidosa postoji svedočanstvo za koje se misli da predstavlja versku dramu koja prikazuje stradanje i smrt bogokralja Ozirisa. Mit o Ozirisu bitan je za način na koji su drevni Egipćani videli svoj svet; u isto vreme, njegove teme sadrže fascinantna predočavanja onoga što će se pojaviti preko Mediterana u Grčkoj. Kao i mnogi drevni mitovi, događaji su iskomplikovani mnoštvom rodoskrvnih odnosa. Osnova ove igre stradanja otkriva da je Ozirisa ubio i raskomadao njegov zli brat Set. Na kraju Izida, Ozirisova sestra, a i njegova žena, traži unakažene ostatke mrtvog kralja i odvojeno ih

sahranjuje, pri čemu svaki grob pretvara u svetište. Mrtvi Oziris, koji je oživeo uz pomoć magije, usvaja sina, Horsa, koga Izida vaspitava kako bi osvetio svoga oca. Ovde kraljoubistvo, bratoubistvo, pomirenje, incest i osveta, opsesivne teme grčke drame, imaju svoju arhaičnu najavu. Tekstovi takode ukazuju da u igrama stradanja sveštenici oličavaju svoje bogove, i to je osnov po kome se one mogu opisati kao igre. Ipak, nema dovoljno dokaza za bilo šta što bi bilo definitivnije od naganja. Sumerska i vavilonska civilizacija kao da nisu produžile svoje rituale u izdvojen i drugačiji oblik, u pozorišta, niti postoje ikakvi dokazi o nekakvom kasnijem razvoju pozorišta u drevnom Egiptu. Na pozorište kao jedan poseban oblik, koji je priznalo sopstveno društvo, moramo da sačekamo; doći će kao trijumfalna geneza u Atini. Ima sasvim malo nesumnjivih činjenica koje mogu da pokažu kako je došlo do te promene od rituala do umetnosti, i ja sam već ukazao da se ovde radi o jednoj oblasti u kojoj i erudicija mora da se oslanja na imaginaciju i intuiciju. Već sam izraz „umetnost“ može da zavede u ovom kontekstu: ovde nije reč o delima koja su stvorena radi pojedinačnog razmišljanja, a igre nisu, niti su bile, pisane da bi ih u studioznoj tišini čitali pojedinci. Već smo videli kako je ritual bio sastavni deo života drevnog društva. Iz istog razloga, igra podrazumeva publiku, i ona se menja sa svojom publikom; ona živi u predstavi, ne na odštampanoj stranici. Zbog toga Piter Bruk upozorava na opasnosti od razmišljanja o pozorištu kao nečem različitom od ljudskog života: „Ja mislim da je ono (pozorište) jedna vrlo naročita vrsta ljudskog iskustva, i sve dok čoveku to nije jasno, on se gubi u umetnosti.“ Na sreću po dramu, ona je loše zamišljena da bi je muzeji mogli kupiti. Pozorištu je potrebna svetina isto onoliko koliko je ono potrebno njoj.

Istorijski gledano, grčka drama kao da se najednom pojavila, potpuno razvijena i divna. Svakako da je pojava dramskog pisca, pojedinačnog tvorca, značajna za tu promenu, a našla je izraza u trojici dramskih pisaca monumentalnih dostignuća: Eshilu, Sofoklu i Euripidu. Sem ovih ljudi i njihovih drama mi praktično nemamo nikakvog svedočanstva, ni pisanog ni arheološkog, o tome, na primer, kako su pozorišta u tom velikom periodu, petom veku pre nove ere, zaista izgledala. Jedino što sigurno znamo jeste da su se drame prikazivale takmičeći se međusobno na otvorenom, da je postojao hor koji je pevao i igrao oko oltara, i da je bilo do najviše tri glumca, koji su nosili maske. Takođe znamo i vrstu odeće koju su nosili. Imajući tako malo dokaza, nasi najdragoceniji uvidi izvide se iz drama, a najvažniji za naše razumevanje ovih dela i društva kome su se obraćale jeste jedan vitalni sastojak koji je uobičajen za sve grčke drame: hor.

Atina je iskoristila onaj kratak period od ne više od dva do tri veka da se transformiše od primitivne plemenske zajednice do visoko razvijene civilizacije, pa je zato postojala kolektivna, svesna preokupacija skorašnjom drevnom prošlošću: drevni verski kultovi, običaji i misterije, koji su zacementirali jedan drugačiji način života, našli su se usađeni u jednu kulturu koja više nije bila u stanju da društvenu i moralnu građu prihvati zdravo za gotovo. Anarhija i poredak bili su neposredna društvena pitanja, a otkriće da je jezik mogao da ih formuliše, da omogućujući različite izbore, sadržali su podjednako velike alternative, bilo da će one izaći na zlo ili na dobro.

U ranija vremena plemena su naseljavala mala sela širom kopnenog dela Grčke. **Pleme je ispunjavalo svoju dužnost prema bogovima i seljani su pevali pesme u njihovu slavu o svetkovinama u čast žetve, igrajući u krugu gde se mlati žito, izražavajući time zahvalnost zbog obnavljanja života.** Bio je to ozbiljan povod, od vitalnog značaja za tu malu zajednicu. Ti obredi počinjali bi igrom i prizivanjem bogova, ili bajanjem; oni

su slavili, često nespretno, ne brkajući praznovanje s ukazivanjem poštovanja, sile koje su stvarale život. **Taj pod na kome su igrali, kao osvećeni krug na Baliu, postao je sveto mesto unutar nekog svetilišta. U pozorištu, reč orkestar bukvalno označava mesto za igru.**

Tokom vremena, horska pesma i igra pratile su ove žrtvene obrede ili izrastale iz njih. Ta pesma se zvala ditiramb. Nisu sačuvani prvi primeri i njeno osnovno značenje je nepoznato, a možda i nije helenskog porekla. **Prema predanju, u jednom trenutku neko iz hora je sigurno iskoračib riapred i započeo dijalog s vođama ditiramba. Po tradiciji, ta inovacija se pripisuje Tespisu,** za koga se takođe kaže da je putovao po unutrašnjosti, kolima, i davao predstave u kojima je nosio maske. **On je prvi glumac čije nam je ime poznato,** a njegovi daleki potomci ponekad se nazivaju tespijancima i do današnjih dana, mada danas samo u lošim šalama. Izdvajanje pojedinca iz grupe podstiče čitav niz reakcija, bilo izgovorenih ili otpevanih, što predstavlja jednostavan oblik drame s neizbežnom napetošću (iako još uvek ne i konfliktom) između dva identiteta. Ono što ditiramb čini bitnim za ovu priču jeste da je on predstavljao himnu jednom određenom bogu, bogu transa i opasnosti kao i života i razvoja.

Ulazak Dionisa od presudnog je značaja za razvoj pozorišta. Njegova priroda, oni mahniti obredi njegovih sledbenica i potencijalna pretnja koju je on predstavljao uređenom društvu, leže u osnovi snage drame od njenih početaka do današnjih dana. O kultu koji ga okružuje rečeno je da je jedini u antičkom periodu u kome su dramske igre uopšte mogle da se razviju. Ko je on bio, šta je on predstavljao i zbog čega je pozorište postalo njegov posed, jesu pitanja koja pomažu da se locira ta misterija, iako ih ona neće razrešiti. Dionis je mitološki lik, ali ono što one koji su ga obožavali čini izuzetnim jeste da su i oni sami stvorili mitove, a upravo u stvaranju sopstvene mitologije obožavanje Dionisa bilo je jedinstveno. Mitologija je jezik sveta snova, podsvesti društva: pojedinci sanjaju i pokušavaju da protumače svoje snove; mitovi pokušavaju da osmisle one sile u svetu koje su van domašaja razuma. I san i mit nude sredstva da se zauzme simboličko uporište, lično ili kolektivno, o činjenicama koje su dublje i koje se bukvalnije ne mogu izreći od onih koje naši svakodnevni životi mogu da sadrže ili predstavljaju. Stvarajući umetnost pozorišta, veliki grčki dramatičari pokušavali su da izraze sve one sile koje su uporedo postojale u samo jednom zajedničkom obliku.

Mit o Dionisu govori nam kako je Zevs, najviši među bogovima, spavao sa smrtnom ženom, Semelom. Zato što je došao kod nje u svem svom božanskom sjaju, umesto u nekom od svojih obličja koja je obično uzimao kada je posećivao smrtne žene, njegova moć je Semelu uništila, ali ne pre no što je začela Dionisa. Zevs je ugrabio sina, koji je postao besmrtn zahvaljujući božjoj neobuzdanoj snazi, i usadio ga sebi u bedra, tako da se Dionis pojavio kao bog iako ga je rodila obična smrtnica. To ga je činilo jedinstvenim kao boga i kao ljudsko biće, što je dovelo do toga da ga i jedni i drugi progone.

Dionis, koga nazivaju i Bahuš, bio je bog s mnogo raznih likova; on će imati velikog uticaja na atinski um. Vodio je poreklo iz Trakije, a njega su obožavali širom Grčke, a i van nje. Pojavljuje se u raznoraznim oblicima: nekim kojih se trebalo plašiti, a nekim koje je trebalo obožavati. Bio je bog vina, nosio je odeću od vinove loze i životinjskih koža i bio je drvo bog, bik bog, bog plodnosti. Njegovi pratioci, satiri, bili su pola ljudi pola životinje, đavolasti, senzualni, razmetali se svojom seksualnošću i bili odani prekomernostima. Dionis se takođe može videti okružen ženama, njegovim pratiljama, menadama; mogao je da bude seksualno neopredeljen, ponekad više žena nego muškarac.

Pošto je bio relativno nov stanovnik panteona bogova na Olimpu, voleo je da ga vide kao strogog, zastrašujućeg i ozbiljno bradatog, ali njegov pravi duh se dovodi u vezu s vegetacijom, sa svim vrstama obreda što se izvode radi unapredenja plodnosti, i s misterijama smrti i ponovnog rođanja. Donosio je ludilo, anarhiju i revolucionarnost, bog maskarade i tvorac magije, gospodar magičnih iluzija. Mogao je da navede svoje pratiocice da svet vide onakvim kakav nije. Njegovo obožavanje, kao i njegov lik, imali su mnoge oblike često povezane sa seksualnom strašću, i, što je još značajnije, s transom. Jer Dionis je isto tako bio i bog opsesivnosti. Bio je u stanju da se određenima direktno prikaže.

Njegovi obožavaoci bili bi opsesivni njime, utonuli u trans.

U svom najranijem obliku obožavanje Dionisa bilo je ono što bismo sada nazvali kult, čiji je cilj bio da se dostigne ekstaza reč iz koje je izvedena i naša reč. Ekstaza je mogla da znači sve: od „biti van sebe“ do duboke promene ličnosti. Njegovo obožavanje popimalo je oblike orgija, što je tajni obred ili čin posvećenosti; seksualna konotacija došla je kasnije. Sredinom zime bahantkinje, žene koje su sledile toga boga, napuštale su svoje domove i odlazile na pošumljenu padinu planine Sitaeron u potrazi za mističnim i mahnitim sjedinjenjem s prirodom, kako bi dospele u stanje ekstatične obuzetosti. U svojoj drami Bakhe, Euripid ima jednog pastira koji opisuje tu scenu:

Bile su prizor vredan divljenja

Zbog skromne ljupkosti; žene i stare i mlade,

Devojke još neudate. Prvo bi rasplele kosu

Preko ramena; neke su pritezale kopče od srneće kože, koje su

Ranije olabavile; oko šarenog krzna

Sklupčane zmije lizale su njihove obraze.

I tako smo pobegli, i umakli da nas ne rastrgnu u komade

Te opsednute žene. Ali naša stoka bila je tamo, pasla

Svežu travu; a te žene su je napale svojim golim rukama.

Ekstaza žena centralna je za naše razumevanje kulta Dionisa. Ti obredi uključivali su i mahnito igranje, jedan od najdrevnijih metoda da se izgubi samosvest, a uvek se završavali kidanjem i jedenjem sirovog mesa neke životinje srne, lava, risa, bika. Skoro je izvesno da je prvobitno bilo žrtvovano ljudsko biće. Žrtvu su prvo ritualno odevali tako da predstavlja boga, jer su obožavaoci verovali da je životinja inkarnacija Dionisa, pa bi se, kada bi je raskomadali i pojeli, predavali nekoj vrsti profanog sjedinjavanja. Obuzeti bogom, oni bi padali u ekstazu, gubeći svest o sebi. Na Baliju smo videli kako je stanje ekstatične opsesivnosti imalo moć da oslobodi snage koje obično miruju, ili su potisnute u čoveku. Za ljude drevnih vremena Dionis je bio inkarnacija čitave skupine tih snaga koje su prisutne u svim muškarcima i ženama, snaga bitnih za njihovu prirodu, povezanih sa seksualnošću, senzualnošću i prirodnom snagom. Verujem da je o Dionisu moguće razmišljati kao o bogu neobuzdanosti, o razmahu instinkata koji se normalno drže zauzdani. Ovde ipak postoji izvesna kontradikcija, jer sagledano kao neka vrsta psihološkog sigurnosnog ventila, to kratko oslobađanje instinkata, kao sumerski dani obesti, može se smatrati konzervativnim mehanizmom, nekom vrstom institucionalizovane spontanosti. Založio bih se za to da su ove snage isuviše vitalne i nepredvidive da bi ikada bile potpuno „bezbedne“ kad im se dopusti pun izraz.

Dionizijski obred razlikuje se od većine drugih vrsta verskih obreda u jednom suštinskom pogledu: kod većine obreda učinak zavisi od tačnog ponavljanja, dok Dionizijski obred iziskuje neku vrstu duhovnog oslobađanja koje diktira sopstvene oblike i forme.

Obožavanje Dionisa bilo je dinamično, raskalašno i puno uznemirenosti; ono je u sebi skrivalo čvrsto seme drame, opasno neobuzdanu međusobnu igru slobodnih učesnika. Atributi boga i načina njegovog obožavanja predstavljaju deo nasleda pozorišta, mada ono može i da ih zanemari, ako hoće (to je deo njegove sopstvene neukrotivosti). Postoje stupnjevi opsednutosti, nivoi impersonalizacije, koje glumci kontrolišu ili oslobađaju. Ipak, sledeća vitalna pretpostavka ove knjige jeste da je centralna tačka pozorišnog doživljaja zajednički gubitak sopstva i glumca i publike. Ako je publika isuviše nemirna, glumac je dekoncentrisan; ako glumac otkriva previše svoju privatnu ličnost, što je ponekad slučaj, naročito kod vodećih glumaca, publika neće uspeti da stekne pravi uvid u stvarnost koja se stvara. („Samoizražavanje" predstavlja neku minijaturnu vrstu dokolice.)

U obožavanju Dionisa nije bilo razdvajanja između učesnika verske ceremonije i skupa. Našli smo nešto slično kod kris igrača na Baliju. Sledbenici Dionisa bili su Dionisom opsednuti i predani kolektivnom doživljaju: to je jedno od najvrednijih zaveštanja koje nam je došlo. Ali ista ta vrsta opsednutosti pripisivala se i nirnberškim mitinzima i srednjovekovnim izlivima masovne histerije, što je stvorilo sliku Igre Smrti. „Predavanje" pozorišnom komadu nije tako bezuslovno: obična reagovanja publike treba podržati, a ne suzbijati. To je bio korak koji je grčko pozorište učinilo, korak dalje od totalnog utapanja, u jedan čin zajedničke imaginacije u kojoj su i svesno i nesvesno spojeni.

Nemam nameru da kažem da je pozorište nekako pripitomilo sile koje su u njemu bile sadržane. Gubitak samosvesti oslobađa ličnost, a oslobađanje od imaginativne sputanosti izdvaja pojedinca od društvene konvencije. Sledbenici Dionisa doslovno su sebe postavljali van društva, a ljudi koji to čine imaju izgleda da budu doživljeni kao opasnost po postojeći poredak u svakome dobu. Obožavanje njega bilo je opasno i uzbuđujuće, a drama čiji je on postao pokrovitelj bila je u stanju da iznenadi, uznemiri i zaprepasti svoju publiku. Sve do danas, neophodna funkcija pozorišta jeste da prodrma našu svest, da oslobodi njenu publiku od tabua i fosilizovanih stavova.

U društvu u koje je Dionis prvobitno zakoračio stara plemena koja su predvodili kraljevi i vode apsorbovao je politički sistem koji će zapadna kultura docnije idealizovati. (Činjenica da su njegove koristi pripadale samo slobodnim građanima, a ne robovima, predstavljala je konstantu koju čak ni Dionisove snažne pobude nisu mogle da promene.) Odgovornost je bila prenet na pojedine članove plemena, i Perikle, taj veliki atinski državnik petog veka p. n. e., objasnio je:

Naše ustrojstvo naziva se demokratijom jer snaga ne leži u rukama manjine već čitavog naroda. Kada je reč o rešavanju privatnih sporova, svako je jednak pred zakonom; kada se radi o tome da nekoga treba postaviti iznad nekog drugog, na položaj javne odgovornosti, ono što je bitno nije pripadništvo određenoj klasi, već stvarna sposobnost koju čovek poseduje.

Perikle je stavljao veći naglasak na ličnost, spram nasleđenog položaja. Ideja o jedinstvenosti ličnosti bila je uzbuđljiva i snažna, ali je konflikt bio u njoj inherentan, a konflikt je građa tragedije. U Grčkoj, kako su se ljudi sabirali u sve veće i veće zajednice koje su se na kraju spajale u gradovedržave, očito je da se i mesto ličnosti u društvu menjalo. Pojedinaac je počeo da se pomalja iz plemena, ali je drevna prošlost ipak bila neprijatno blizu. Panteon bogova je i dalje živio, i još uvek je posedovao smisao, bez obzira koliko je grčki način razmišljanja postao sofisticiran. Grci su isto tako poštovali

bogatstvo i simbole svoga plemenskog nasleđa. U Delfima stoji srušena riznica koju je sagradilo jedno od antičkih plemena kako bi u nju smestilo relikvije što su podsećale na drevno plemensko nasleđe. U Delfima je takođe bilo smešteno Proročište, koje je moglo da predskazuje budućnost i obasja nepoznato.

Tako su Grci nosili svest o tajanstvenoj prošlosti, nesaznatljivoj budućnosti, i čovekovoj pogrešivosti. Te teme bile su dominantne u ranoj grčkoj civilizaciji i našle su odjeka u sukobu obrazovanih, racionalnih pojedinaca suprotstavljenih imperativima plemenske prošlosti, koja se protezala unazad, u noć istorije. Očebistvo, incest, obredne obaveze prema mrtvima sve je to trebalo ponovo ispitati i preurediti. Smatralo se da je čovek prepušten milosti sudbine, bogova, sopstvene individualne slobode.

Deluje sasvim primereno što su otprilike u isto vreme kada su preovladali demokratski ideali, kada je Atina pod Periklom bila najsigurnija, glumci imali da slede primer Tespisa: istupe iz hora i potvrde svoje posebne zahteve. U društvu kome su sada bili potrebni talenti njegovih pojedinaca, jedan od načina da se ovi izraze i potvrde ležao je u kreativnosti uma i osećanju koje su u različitim oblicima mogli da izraze zakonodavac, arhitekta, vajar, dramski pisac. Ta transformacija je u vizuelnim umetnostima simbolizovana u razlici između blagih i stereotipnih karakteristika drevne grčke skulpture i snažnih portreta ljudi iz klasičnog perioda.

Ovo kretanje ka individualnom u umetnosti nije teklo bez napora. Potreba da se bude deo kolektivnog društva takođe je tražila izraz. Kao rezultat došla je zabrinutost Grka kad je reč o individualnosti i društvu, pojedincu i mnoštvu, u svim vrstama konteksta. Pa iako je Atina doživela procvat logike i estetike i bila preokupirana matematikom, geometrijom i astronomijom, pri čemu su sve one bile sredstvo da se racionalizuje svet, ona nije izbegla ono što je iracionalno. Ako su i postojale moćne snage u čoveku koje su se opirale racionalnom i logičkom objašnjenju, one se nisu mogle zazidati u prošlost. Grčka drama neprekidno pokušava da da izraza tajnama ljudskoga sveta. Ono što se ne može racionalizovati, mora se iskazati.

Pozorište je postalo medij u kome su napetosti života bile predstavljene bez ograda čovek protiv bogova, protiv sudbine, protiv prošlosti, i, naravno, protiv samog sebe.

To je bio oblik koji je nastao iz praktične potrebe: umetnost drame morala je da ispuni i proširi funkciju koju je obred imao u prošlosti, izvođeci proces uz čiju je pomoć čovek, taj tragični junak, bio uvučen u novu shemu stvari, da preispita sopstvenu ulogu.

Ta pitanja su postavili dramski pisci, ali ne apstraktno, već ponovnim izvođenjem poznatih priča s neposrednošću karakterističnom za pozorišta, transformišući ih umetnošću izvođenja, snagom jezika, i jednom novom, prodornom vizijom sveta. Taj sukob, koji je oličen u Dionisu pola čoveku, pola bogu stajao je u srcu drame, a dramski pisac bio je posrednik između njih. U ranijim vremenima sveštenik je bio komunikator između ljudi i njihovih bogova, stvarajući kontakt kroz trans, vizije i snove. Pokušavao je da da smisao inače nedokučivim silama što su delovale u ljudskim bićima i u prirodnom svetu. Dramski pisac mu je bio naslednik: u nekom nezabeleženom trenutku, obred se transformisao u umetnost.

Nemoguće nam je da saznamo dokle je ta promena stigla pre nego što su je shvatili oni koji su u nju bili uključeni, pre nego što su shvatili da rade nešto radikalno različito od onoga što se ranije dešavalo. I posmatrači i aktivni učesnici sigurno su učinili onaj ključni korak udaljavajući se od jarma savesnog ponavljanja iste fiksne sheme. Posmatrači publika svakako su uvideli da mogu da dopuste, pa čak i da traže nešto novo, glas u

korist promena koje su se dešavale oko njih. Istovremeno, učesnici izvođači i pisci svakako su se osetili dovoljno slobodnim da odreaguju na tu potrebu, i da se oslone pri tome na sopstvenu kreativnost, umesto da se oslanjaju na arhaični rečnik koji više nije bio dovoljno bogat za tu vrstu događanja.

Jedna osoba, dramski pisac, postao je fokus te transformacije. Njegova lična vizija ju je iskristalisala. U Atini je snaga ovih stvaralaca bila dovoljno velika da ispuni prostor koji su napustili sirova vera i prinudni trans. Oni su u toj meri predstavljali glasove sopstvenog društva da publika nije ništa izgubila time što je bila zadovoljna da posmatra a ne da direktno učestvuje. Dramski pisci su se obraćali njihovim potrebama i njihovim nedoumicama; dramski pisac, taj svetovni sveštenik, nudio je izbor moralnih uputstava i kroz svoju umetnost stvarao drugi način posredovanja između pojedinca i duhovnog života.

Eshil je bio prva među najuzvišenijim ličnostima pozorišta, prvi visoka individualizovan glas. Rođen je 525. p. n. e. a umro u sedamdesetoj godini života. Po Aristotelu, on je bio taj koji je **uveo drugog glumca**, koji je tako odlučno proširio mogućnosti drame time što je **dopustio međusobno delovanje između pojedinih likova**. Eshil je očito nasledio hor od pedeset članova. Vremenom ga je podelio u četiri grupe od po dvanaest, a dvanaest članova će dugo potom ostati standardna veličina hora. Uvođenje dva glumca takođe je doprinelo opadanju važnosti hora. Za Eshila se misli da je napisao Čak devedeset pozorišnih komada, od kojih je sačuvano samo sedam.

Eshil je, na osnovu Homerovog predanja, **drevnu grčku mitologiju transformisao u dramu**. Stara mitologija je opisivala borbe uzastopnih dinastija bogova za primat na Olimpu, kao što će se gradovi-države boriti kako bi zavladaile drevnom Grčkom. Posebna Eshilova vizija bila je da vidi pobedničku Atinu kao najnoviju etapu te borbe; njegov izuzetan genij će sjediniti taj niz u kosmičku tragediju predstavljenu u njegovoj snažnoj trilogiji, Orestiji. To je prototip epske drame, koju vreme nije narušilo. Iako Eshil obrađuje javni i politički život, velike istorijske ili mitološke događaje, i sudbine porodica, gradova i nacija, on daje odjeka drevnom ritualu prisećajući se zlatnog doba, savršenog sveta zatrovanog smrću.

Dramatizujući priče, Eshil je pokazao put svim potonjim dramskim piscima. On je iskoristio jedno staro sredstvo koje je oduvek zaokupljalo ljude: pričanje priča. U svom velikom pesniku Homeru Grci su imali usmenu riznicu istorije, mitova, zapleta i raspleta ispričanih epskim jezikom i stilom koji je bio stvoren za pripovedanje živoj publici. To su bile priče davno zaboravljene prošlosti i zlatnog doba, legende ogromne snage koje su otelovljavale herojski ideal o tome šta čovek treba da bude i čini, i zbog čega da pati. Eshil je obnovio grčku mitologiju u pozorištu, ali više od toga: ugrađujući mit u lik čoveka pojedinca on je našao dramski oblik i simbole da predstavi podsvest društva. Situacija u kojoj se nalaze ljudi, čovekova očigledna nesposobnost da umakne svojoj sudbini to je tema koja je proganjala **Sofokla**. On je bio skoro pravi savremenik Perikla, rođen je 496. p. n. e., kada je Eshil bio već u poznim dvadesetim godinama. Sofoklov dug život doživeo je devedesetu obuhvatiće ceo taj veliki period atinske istorije. Rafinisao je pozorišnu umetnost tako da su njeni obredni počeci bili još više potisnuti. **Uvođenjem trećeg glumca** ponovo je proširio mogućnost međuakcije samih likova i likova i hora, koji je povećao na petnaest članova.

I kao čoveki i kao umetnik, Sofokle je predstavljao ideal ljudima svoga vremena. U njemu su oni pronašli sve darove potrebne za velika dramska dela: **da stvori zaplet sa**

značenjem koje je prevazilazilo početni stav, da iskoristi krajnje mogućnosti jezika, da nagna na dela, i da bez odstupanja gura radnju napred. Takva nadarenost neće se ponoviti ni u jednom čoveku sve do rođenja Vilijama Šekspira (William Shakespeare), dve hiljade godina kasnije. U svojoj mladosti Sofokle se **pojavljuje kao glumac** i obučavao se u muzici i gimnastici. Kao dramski pisac izgleda da je rano spoznao uspeh, možda u svojim poznim dvadesetim godinama, i uvek je bio miljenik svoje publike. Ekonomičnost i disciplina daju pečat njegovim dramama; u Elektri sveo je na samo jednu dramu građu koju je Eshil obradio kao trilogiju u Orestiji.

Jedno od njegovih dela, Car Edip, Aristotel je smatrao modelom drame, a Edipa za model junaka. Drama definiše autorovu viziju čoveka u odnosu na njegovu neumoljivu sudbinu. Edip je jedan od najmoćnijih od svih grčkih mitova, i postao je deo našeg univerzalnog duhovnog pejzaža. Ta drama predstavlja ideal za ovladavanje vremenom, mestom i radnjom, ideal kome će se buduća društva diviti i koja će podražavati kao „tri jedinstva” jedna linija zapleta, koju je Aristotel nazivao „imitacijom jedne radnje”, vremenski period nešto duži od jednog dana, i ograničeni prostor. (Kasnije doba pretvorilo je ove elemente drevne grčke drame u čvrsta pravila za tragediju. Aristotel ih nikada nije definisao kao takva.) Radnja drame traje koliko i sama drama pravo vreme i pozorišno vreme su identični; radnja se događa na jednom mestu, bez promene scene; i postoji samo jedan zaplet.

Car Edip govori o strašnom proročanstvu koje je izrečeno na rođenju Edipovom: da će odrasti i ubiti svoga oca i da će se oženiti svojom majkom. Ma šta što se činilo kako bi se odagnala ta sudbina, služi samo zato da bi se ta sudbina učinila izvesnijom. Tabui protiv ocebistva i incesta bolno su ojačani događajima u kojima je čovek oslikan kao bespomoćan pred neizmenljivom sudbinom određenom iracionalnim silama koje su van njegovog razumevanja i kontrole.

U nastavku, u Edipu na Kolonu, junak, star i slep, posle dugog progonstva iz Tebe, nal fislčupljenje u patnji. U ovim dramama Čovek je oplemenjen osvetom i samovoljnom nepravdom bogova. On nije nedužna žrtva, ali nekako postaje posvećen kroz teška iskušenja. Kroz svoje tragedije Sofokle svojoj publici donosi dvostruki doživljaj: oplakivanje čovekovog pada a istovremeno i radost zbog obnavljanja njegovog duha. Od svih poetskih formi jedino tragedija ima tu tajanstvenu funkciju.

Poetska forma jeste važna zato što je Sofokle, kao i Eshil, posedovao najobičniji a dragocen dar svoje kulture njen jezik. Ako je on bio u stanju da o najsloženijim osećanjima piše s takvom ekonomičnošću, lirizmom i pravom lepotom slikovitog govora, to je bilo zato što su to bili kvaliteti instrumenta koji je imao na raspolaganju, koji je stvorila publika koja ga je govorila, i koji je bio na raspolaganju svakome ko je mogao da te elemente pronađe, kao što su ih pronašli grčki lirski pesnici. Karakteristični kvaliteti toga jezika su, kažu nam, jasnoća, gracioznost i suptilnost. Sofokle je uzdigao, ojačao i dao dostojanstvo jeziku koji je pronašao: taj odnos bio je obostran, kao između dramskog pisca i publike.

I kvalitet života i misli u Atini bio je obogaćen razvojem drame kao umetnosti i pozorišta kao nezamenjivog oblika javnog izražavanja. Može se učiniti da su same drame stvorile manje otvorene veze s religijom, ali način na koji se drama doživljavala i u njoj uživalo posedovao je sve zamke zajedničkog čina obožavanja.

Drevni verski obredi zaveštali su jedan naročit legat svom nasledniku, drami: **pozorište je u Atini bilo slavljeno kao umetnost na, svetom Festivalu drame, posvećenom**

Dionisu. Njena kultura nije bila privatna ili ezoterična, već nešto u čemu je trebalo uživati, a ti koncepti veselja i slavlja važni su zato što ne isključuju materijalističke i popularne elemente života. Grci su uživali u takmičenjima, a dramski pisci, kao atlete, takmičili su se za nagrade tokom slavlja, koje je trajalo nedelju dana, poznatog pod nazivom Grad Dionisija, a održavalo se krajem marta. Dva dana pre nego što bi počelo, Atinjani bi se u zoru uputrrrka Dionisovom hramu na nižim padinama Akropolja, prilično velikoj pravougaonoj zgradi, **gde su se muvali i gurali u nadi da će odigrati svoju ulogu u onome što se pretvaralo u versku ceremoniju kojom su rukovodili sveštenici, njihovi pomoćnici i pratioci. Sve se događalo oko statue Dionisa, koju bi podigli i stavili na kola,.da bi je u povorci odneli do svetišta u selu Eleusina. Statuu su vraćali u sumrak, ovoga puta uz svetlost baklji. Proslavljali su dolazak Dionisa u Atinu,** i kada bi se vratili u hram toga boga noseći njegovu statuu malo uzbrdo, do pozorišta koje je nosilo njegovo ime, Dionis je bio u svom pozorištu.

Prvoga jutra Grada Dionisija ljudi su se pripremali za veliko javno pokazivanje umetničkih i književnih vrednosti koje su doprinosile nadmoćnosti njihovog grada među drugima u drevnoj Grčkoj. Čitavo atinsko društvo bilo je zastupljeno; **čak su zatvorenici bili puštani uz kauciju kako bi učestvovali u grandioznoj uličnoj povorci. Nosili su ogromne faluse kako bi označili koliko je taj bog bio obdaren plodnošću, a putem su vodili bika da ga žrtvuju.** S rađanjem sunca ljudi bi se sjatili uz ogradu pozorišta. Bilo je proleće, usevi će rasti, more će opet biti pogodno za plovidbu.

Taj festival bio je jedan od najznačajnijih trenutaka u toku godine, a takmičenje između dramskih pisaca samo po sebi bilo je popularna drama. Možda je čak **četnaest do petnaest hiljada** ljudi tome prisustvovalo. Prvih godina oni bi morali da plaćaju za sedišta, koja su sva isto koštala, ali **kada je Perikle zavladao Atinom, on se postarao da država plati za sedišta svim siromašnim građanima, što subvencionisanju umetnosti daje veoma časno poreklo, i pokazuje koliko je pozorište mnogo značilo grčkom društvu.** Gledaoci bi dolazili s korpama za piknik i korpama s ručkom, jer je trebalo na prolećnom suncu presedeti čitav dan, i odgledati bar tri tragedije, zatim neku burlesku, a možda i neku komediju, kako bi kućama otišli veseli.

Otvaranju Grada Dionisija prisustvovali su i verski i građanski velikodostojnici, sveštenici Dionisa i arhont, glavni sudija Atine. Njegove dužnosti su uključivale **organizovanje komplikovanog sistema ocenjivanja drama i naimenovanje nekog bogatog građanina da finansira predstave. Taj čovek, choregus, mogao je da bude i nagrađen za najbolju predstavu. Te godine choregus nije morao da plaća porez,** mada je cena nabavke stvarno raskošnih kostima za glumce i hor verovatno bila mnogo veća od njegovih poreskih odbitaka. Sinovi ljudi koji su poginuli u ratu zauzimali su počasna mesta, a stotine, možda hiljade posetilaca dolazilo je iz stranih država, mada su većinu publike sačinjavali obični ljudi i žene iz svih slojeva atinskog društva.

Atinski amfiteatar predstavljao je egalitaristički ideal, baš kao što će u budućim razdobljima različite konstrukcije pozorišta odražavati strukturu društava koja su ih gradila i koristila. Ovde je raspored sedišta bio manjeviše demokratski. Publika je sedela na drvenim klupama, jer je čitava konstrukcija bila napravljena od drveta. Skoro ništa nije ostalo od tih jednostavnih pozorišta zlatnog doba. Jedine relikvije predstavlja pet kamenova koji su sačinjavali deo potpornog zida za orchestron, prostor za hor Dionisovog pozorišta. Pozorišta kasnijeg perioda, kao što su ona u Epidaurusu, Dodoni i Delfima, bila su sagrađena od kamena, ali po istoj shemi, tako da je svako mogao da se

usredsredi na predstavu. **Gledaoci bi gledali dole, na krug za orkestar, blago uzdignutu zemljanu platformu, a iza toga mogli su da vide privremenu drvenu konstrukciju s troja ulaznih vrata. To je bila skene (bukvalno „šator“).** Glumci su se tamo presvlačili, a predstava se odvijala ispred nje. Oslíkana platna mogla su se namestiti ispred nje kako bi ukazala na mesto na kome se odigrava scena. Ove zavese u pozadini pripisuju se Sofoklu, ali već ih je Eshil koristio u svojim kasnijim komadima. Bile su dosta jednostavne, ali su ipak stvarale perspektivu.

Dve mašine bile su korišćene kako bi se pojačala iluzija, konvencije grubog zvuka, koje je publika svejedno morala da prihvati kao takve. Jedna je bila **ekkuklema, neka vrsta platforme na točkovima, koja bi se prokotrljala na kraju pojedinih tragedija noseći, kako možete i očekivati, jako mnogo leševa. Druga je bila mekhane, neka vrsta krana koji je omogućavao glumcima da se spuste s visina, kao bogovi otuda latinska izreka deus ex machina, bog iz mašine radi neke intervencije u drami.**

Distanca ugled sada nas čine sklonim da o grčkim dramama mislimo kao o uzvišenim književnim tekstovima, koji od reditelja zahtevaju duboku intelektualnu analizu, a od glumaca neobičnu sposobnost da jasno izgovaraju guste i složene iskaze dramskog pisca, ako hoće da predstava uopšte počne da živi kod savremene publike. To mogu biti neophodni preduslovi; ali u vreme kada su nastale, te drame su svakako izgledale i zvučale veoma različito od onoga što danas vidimo. Znamo da su pevanje i igranje bile najvažnije karakteristike grčke tragedije, ali nemamo predstavu o tome kakva je muzika bila pisana i izvođena u to vreme iako Oksfordski klasični rečnik (Oxford Classical Dictionary) primećuje da je „sasvim verovatno da, kada bismo mogli da čujemo neki muzički komad antičke Grčke verno izveden, mi bismo ga smatrali bizarnim, neobičnim, a moguće i varvarskim"! Nemamo, uz to, nikakvu predstavu o grčkoj koreografiji. To je kao kada bi neki savremeni mjuzikl trebalo da bude obnovljen 4500. godine n. e. bez igranja i pevanja, i sa stihovima koji se ili izgovaraju ili svečano poje.

Ukoliko autor ili glumci ne bi uspeali da zadovolje u Gradu Dionisija, svetina bi bučno izrazila neodobravanje. **Publika se uopšte nije ustručavala da izvođače gada hranom preostalom od obeda, a suvo voće, nar i paradajz sručili bi se kao kiša na tespijce, praćeni glasnim šištanjem i povicima „ua“, neprijateljskim aplauzom i zvukom hiljada pari peta koje su udarale o naslone drvenih sedišta.** Taj kombinovani napad sigurno je prekidao predstavu i verovatno primoravao glumce da, radi bezbednosti, pobegnu iza skene.

Ti glumci su bili profesionalci koje je plaćala država. Kako su svi oni bili muškarci i kako se od njih tražilo da igraju mnoge uloge u istom komadu, i muške i ženske, oni su svakako bili izuzetno svestranih talenata. **Njihovi savremenici su ih zvali hypocrites što ponekad može da znači „tumači snova i zagonetki“ i odgovarači na pitanja.** Iza skene oblačili bi odeću uobičajenu za igranje u tragediji. Svaki glumac je nosio masku, odoru s rukavima i cipele s visokim potpeticama, što je sve bilo karakteristično za obožavanje Dionisa i zadržano kao simbol odanosti tome bogu.

Kostimi su bili svetlih boja i pokrivali su izvođača od glave do pete, što je predstavljalo ispomoć u povlačenju iz svakodnevnog sopstva.

Mnogo akademskih rasprava vezano je za te maske. Jedna škola mišljenja tvrdi da su maske omogućavale glumcu da brzo prede iz jedne uloge u drugu. Pozorišno iskustvo i instinkt ukazuju na ono što svi glumci znaju: **nošenje maske predstavlja jedan od načina da se drastično izmeni ličnost.** Sminka pruža sporu transformaciju i zadržava

strukturu lica koje je ispod nje; maska je apsolutna barijera, i noseći je glumac daje do znanja da se potpuno predao ulozi koju igra. Maska je moćno sredstvo za gubljenje ličnosti: ona pomaže u opsjednutosti. Ipak, ponuđena je i druga teorija, koja tvrdi da je maska sakrivala jednu malu mesinganu trubu koja je bila ugrađena u otvor za usta kako bi pomogla glumcu da ga čuje tako ogroman broj ljudi.

Ovo drugo mišljenje možda je proisteklo iz jedne druge kontroverze, rasprave o tome gde je glumac stajao. Neki veruju da je oltar zauzimao središnji deo orkestre, lišavajući glumca dominantnog položaja i primoravajući ga time da pribegne veštačkim sredstvima kako bi svi mogli da ga čuju. Ovde, opet, pozorišno iskustvo dovodi u pitanje oba predloga. Ako išta znamo o glumcima, to je da oni instinktivno zauzimaju položaj koji im daje najviše snage nad publikom; u suprotnom, publika glumca natera na taj položaj: postoji mogućnost da ona postane nemirna ako on nekud odluta. Ovde nemamo posla sa savremenim pozorištem, ili pozorišnim komadima s velikim podelama uloga, gde položaj drugih glumaca može da usmeri pažnju na govornika. U grčkom pozorištu fokusna tačka nalazila se u samom centru orkestre.

U svakom slučaju, jedna od najznačajnijih osobina grčkog amfiteatra na otvorenom bila je njegova **akustika** u maskiranom ili nemaskiranom, jasnom govoru nije potrebna nikakva pomoć. Nema nikakvih dokaza da su Grci posedovali ikakva posebna znanja o akustici. Može biti da su oni gradili pozorišta u kojima su glumci mogli da se bez napora čuju jednostavno zato što su bili društvo koje je verovalo u komunikaciju. Oni su razgovarali jedni s drugima, bili su zainteresovani da razmenjuju ideje, i želeli da slušaju. Akustika pozorišta, njegova konstrukcija, mnogo nam govori o društvu koje ga je izgradilo: **Grci su čuli jer su želeli da slušaju.**

Poslednjeg dana velikog festivala drame odvijala su se dva glavna događaja: **sudije su dodeljivale nagrade izabranim pesnicima i glumcima, a onima koji su se loše ponašali izrečene su kazne.** Te kazne su mogle da budu krajnje stroge, jer Grad Dionisija bio je sveti događaj, i od publike se očekivalo da se pristojno ponaša. Nije nam poznato kako se postupalo s onima koji su pokazivali tako živo neodobravanje tokom predstava, ali **nasilje za vreme festivala kažnjavalo se smrću.**

I Eshil i Sofokle bili su često dobitnici nagrada. Od tragedije oni su stvorili dramski oblik, a njihov genij je pomogao da se pozorišna umetnost uobliči iz sirovog materijala obreda i obožavanja kulta, i potreba i promena jednog novog doba. Ali čak i njihova dostignuća će se preispitivati, protiv njih će se buniti i ona će se transformisati. Treći dramski pisac vrhunske obdarenosti pojavio se kako bi procistio svako samozadovoljstvo koje se možda uvuklo, da uzburka javni poredak, i, kao i svi buntovnici, da pati zbog svojih nastojanja. Po rečima pozorišnog istoričara Margaret Biber (Margarete Bieber): **„Kada se Euripid (oko 484 - 406. p. n. e.) pojavio, spoljašnja i unutrašnja struktura tragedije bila je već dovršena. Ona... nikadale Bi zadobila taj značaj u svetskoj istoriji, književnosti i civilizaciji da je ovaj filozof među pesnicima nije ponovo izmenio.“**

Euripidov portret, jedno poprsje napravljeno u drevna vremena, svedoči o karakteru koji su oformili rešenost, borba i razočaranje. On je zadržao nešto od svoje mladalačke arogancije, ali postoji tu i nagoveštaj agresivnosti, što mu daje još opasniji izgled. Imajući u vidu kakva je stradanja preživeo, i pomanjkanje uspeha na početku, nije nikakvo Čudo što je na kraju života naučio da se brani. **Euripid se okrenuo pozorištu relativno kasno, kada je imao skoro trideset godina. U mladosti je učio slikarstvo a zatim filozofiju.**

Nije dobio nagradu u Gradu Dionisija sve dok nije napunio četrdeset godina, a na drugu je morao da čeka još četrnaest. Njegovo remek-delo Bakhe bilo je izvedeno tek posle njegove smrti, kada je nagradu dobio posthumno.

Priznanja savremenika teško su stizala. **Komediografi su ga izvrjavali podsmehu, a pričaju da se često pojavljivao kao figura za porugu u delima drugih dramskih pisaca.** Često su ga poražavali manje značajni pesnici, ali je ipak, davno pre no što je umro, zadobio veliku slavu širom Grčke. **Plutarh, u svom delu Život Nikijin kaže da su atinski zatvorenici koji su bili zarobljeni u Sirakuzi za vreme svirepog Peloponeskog rata, mogli da umaknu smrti, pa čak sticali i slobodu ako su mogli da odrecituju odlomke iz Euripidovih dela.** Aristotel ga je nazivao „najtragičnijim“ od svih pesnika.

U narodu je on doživljavan kao smrknuti usamljenik koji se nikada ne smeje.

Od trojice velikih dramskih pisaca, on je bio najbliži modernom umu. Interesovala ga je politika, obraćao se najmlađim intelektualcima i bio je skeptičan prema utvrđenim vrednostima i uverenjima. Strašni bogovi, koji su zaposedali Eshilovu maštu, njega nisu plašili. Čini se kao da je želeo da legendarnu herojsku prošlost svede na ljudski nivo.

Izmišljeni likovi koje je stvarao trebalo je da budu prepoznatljivi smrtnici. Dramska igra između protagonista interesovala ga je više od hora, koji je sveo na pojuće komentatore glavne radnje. Takođe je uveo i prolog, koji je govorio o samom dramskom piscu.

Pred kraj života, Euripid je **živeo u samoizgnanstvu u Makedoniji** i tamo je napisao dramu koja je bila u oštroj suprotnosti s njegovim ranijim delima. Za čoveka koji je sebe postavio protiv glavnih tokova atinskog života, pozorišnog revolucionara koga su smatrali za ateistu, njegovo veliko delo Bakhe mora da izgleda više nego izuzetno.

Euripid je propovedao Heraklitovu doktrinu, a on je tvrdio da je promena osnovni uslov života, a osnovni element vatra; napadao je bogove, osuđivao vidovnjake i proroke i objavio da su snovi i predskazanja besmisleni. Bio je personifikacija novog poretka, pokreta ka razumu. Ipak je paradoksalno da poslednja kompletna drama ovoga čoveka, moguće napisana u godini pre smrti, ima pečat koji je religiozniji od bilo koje druge drame iz prethodnog veka.

U drami Bakhe, Euripid vidi bogove naročito Dionisa kao jednu ogromnu snagu protiv koje nema otpora. To delo je komponovano u arhaičnom obliku, netipičnom za njegov stil, s korišćenjem drevnih kulturnih himni u horovima. Na kraju velikog perioda atinske drame dolazi ova drama koja se usredsređuje na boga pozorišta i koja je uronjena u versku misteriju. Ni u jednom drugom delu kult Dionisa nije tako zanosno opisan. Kroz divlje prikazivanje potisnutih sklonosti, ljudsko biće postaje žrtva, sveto sredstvo spajanja s bogom. To je delo koje gori snagom pozorišta i daje uvid u razloge zbog čega je drama bila potrebna Grcima, kao što je bila potrebna i civilizacijama koje su usledile. U drami Bakhe, izraz iracionalnog je beskrompromisan i prkosan.

Priča u drami dovodi Dionisa, osvajača sa istoka, u Tebu, koja ga je odbacila. Kralj Pentej posebno je skeptičan jer i on deli uverenje ostalog dela porodice uključujući i majku Agavu da se Dionisova majka Semela pretvarala da je spavala s bogom kako bi prikrla svoju nemoralnost. Dionis se sveti kada se suoči sa suprotstavljanjem tako što Tebanke tera u ludilo, a one, kada postanu posednute, odlaze na planinu Sitaeron i žive kao bakhe, sledbenice toga boga. Pentej naredi da se Dionis uhvati i dovede preda nj radi ispitivanja. U ovoj ranoj sceni on se pojavljuje kao dominantnija ličnost kao kralj, tradicionalni grčki aristokrata, arogantan ali ne glup, on zna da Dionis predstavlja opasnost po kontinuitet društva kojim vlada. Dionis poseduje ono dvojstvo muških i

ženskih instinkata u savršenoj ravnoteži. Za Penteja to predstavlja feminizovanost; on se podsmeva Dionisu, prezire ga i baca u tamnicu. Čuje se snažan krik, udar groma, zemljotres, i Pentejev dvorac se ruši. Dionis je ponovo slobodan. Pentej ga traži, ali uviđa da mu snaga opada.

Polako, lukavo, Dionis kuša kralja idejom da vidi pirovanje bakha u planinama. Neravnoteža između boga i kralja postaje sve jasnija. Pentej je sav muževan; Dionis je dvopolan. Pentej je suzbio ženstvenost u svojoj prirodi, a Dionis igra na tu slabost. U snažnoj sceni zavodenja on mami Penteja da se obuče kao bakha i krene put planine Sitaeron. Kada se Pentej pojavi u ženskoj odeći, i nosi tirzus, sveti štap bakha, obavijen bršljenom i vinovom lozom, on predstavlja komično mračnu priliku: muževan vladar Tebe sveden je na bednu grotesku. Ravnoteža drame je prevagnula na jednu stranu: Dionis je sada superioran lik a Pentej potčinjen njegovoj volji.

Dionis vodi Penteja uz planinu i tamo koristi snagu boga da savije borovo drvo do zemlje, za njega priveže kralja, a zatim pusti da ono odskoči unatrag, pa dovikne svojim sledbenicama, bakhama, da ih neki čovek uhodi. Zene poviju drvo zahvaljujući svojoj brojnosti i Pentej pada u ruke svoje majke Agave, izgubljene u ludilu. On pokušava da joj kaže ko je u stvari, i moli za svoj život, ali ona je posednuta snagom boga. Pošto nije u stanju ni da čuje ni da vidi svoga sina, ona mu otkine glavu. Ostale bakhe rastrgnu Penteja i igraju se delovima njegovog tela kao loptama. Bakhe se završavaju tako što se Agava vraća dole, u Tebu, držeći glavu

koju pogrešno vidi kao glavu lava, ali koja je, naravno, glava njenog sina. Trenutak njenog uviđanja predstavlja jedan od najmučnijih u svim grčkim tragedijama, kad ona ispusti krik pun užasa i bola. Telo Pentejevo, ono što je ostalo od njega, donosi se na scenu a Agava oplakuje svaki otkinuti deo. Na kraju dolazi deus ex machina: ponovo se pojavljuje Dionis da podeli kazne svim likovima. Bog je nemilosrdan, kazne nepravedne. Svi moraju da budu prognani, ili još gore. Nema junaka. Ostavljeni smo s nepokopanim telom u jednom već praznom gradu. Čovek i bog se ne mogu izmiriti, ali se ni božja strašna moć ne može ismevati. Euripid je uobličio dilemu s kojom se sam suočio, a možda i mnogi drugi njegovi savremenici: borbu čoveka svesnog intelekta da prizna sile koje su van njegove moći a koje su imune na razumevanje. One se ne mogu ignorisati, a protiv njih se ipak ne može boriti. Dobija se utisak o večnom ratu između razuma i strasti, zemlje i neba.

Baš kao ni mi, ni sva Euripidova publika nije shvatila svaku reč njegove stilizovane poezije. Međutim, **Grci su verovali da je tragedija povod da se nešto duboko dogodi, nelča vrsta misterije. Aristotel je to nazivao katarzom, što se može razumeti kao pročišćenje od neke zagađenosti, ili kao ispiranje nekim purgativnim sredstvom. Pretpostavka je da emotivni stresovi u nama, često podsvesni, a i moralne kontradikcije takođe, verovatno podjednako duboko zakopane, treba da budu oslobođeni i razrešeni.** Gubeći svoju svakodnevnu svest o sebi i poistovećujući se s glumcima koji su i sami lišeni sopstva u uzvišenom svetu drame mi se izlažemo punoj snazi njihovih patnji i grehova na način na koji nikada ne bismo bili u stanju da priznamo sopstvene, a rezultat je olakšanje. Dopuštamo ono što suzbijamo, duh Dionisa opet, obuzetost bogom. Aristotel je mislio da prisustvo tragediji u pozorištu jeste jedan od načina na koji ljudi mogu da se pročiste od stresova i unutrašnjih konflikata. Naša samilost i strahovanja odvođe nas do tačke ravnoteže, verovao je on, odatle proističe osećanje zdravlja, a samim tim i zadovoljstva.

Grci su verovali da u životu treba uživati, ali su im takode bile znane i njegove muke i užasi, kao i sopstvena ranjivost od njegovih mračnih i iracionalnih sila. Tragedija je bila sredstvo da se ograniči i izrazi taj paradoks, ali je ona isto tako bila i cilj sama po sebi, stvaranje nečega za žive, otimanje od smrti. U isto vreme, Grci su shvatali da i smeh može da obuzme i pročisti publiku konačno, šta bi moglo biti više iracionalno, manje podložno svesnoj kontroli od smeha? Za Grke ništa nije bilo previše sveto da mu se ne bi smejali, čak ni sam Dionis, i isti taj vek koji je čuo tragični Agavin krik, kada je došla sebi, mogao je da se smeje komičnom duhu koji je trebalo da osnaži narednu veliku eksploziju pozorišnog života.

Sada dolazi moja komedija

Teško je reći zbog čega izvesna publika potčinjava sebe delovanju tragedije; iz tog pitanja proistekao je veliki broj knjiga kritičkih definicija i analiza. Kada je komedija u pitanju, takav problem ne postoji. Komedija nas nagoni na smeh. Postoji jedna priča u Platonovoj Gozbi o doprinosu velikog komediografa Aristofana diskusiji o prirodi komedije. Po Platonovim rečima, Aristofan je zaspao. U tome dobu, kada su komičari i pisci komedija u mukama kako bi naglasili ozbiljan društveni sadržaj svog dela, čovek može samo da saoseća s njim jer je svako ko je želeo da preispita potrebu za smehom, morao da sluša zvuk Aristofanovog hrkanja.

Čini se da je oduvek postojala potreba za komediografima i komičarima, a ono što znamo o istoriji komedije nagoveštava da su njene preokupacije udrevnim vremenima bile manjeviše iste kao i danas. Priroda tragedije se promenila, ali priroda komedije nije. Savremeni dramski pisci od nas više ne traže da plaćemo za svrgnutim kraljevima, ali oni i dalje izazivaju naš smeh kada govore o prevarenim muževima i hipokritima. Kpmični duh je večan, i nikada nije bio daleko od iskreno popularnih oblika pozorišnog iskustva. Iako on mora da ima ozbiljne implikacije ne samo zbog zlonamernosti koju smeh može da sadrži komedija se pre sagledava kao zabava. Sama reč izvedena je iz grčke reči komos, što znači pirovati, veseliti se, što nagoveštava da drama ima više od jednog načina da otelotvori raskalašnost i terevenčenje Dionisa.

Komedija nudi priznanje da se život ne da poreći i da je bolje uživati u njemu. U odnosu prema životu drevnog čoveka posebno, ove ideje su prisutne u ritualima koji ohrabruju žive stvorove da se razmnožavaju, i mole bogove da im u tome pomognu. Prve komedije instinktivno su priznavale ono od čega su kasniji vekovi uzimali kao od opscenog i sladostrasnog, jer se ljudska seksualna energija takode shvatala kao deo plodnosti života tako da u mnogim ranim komedijama falus predstavlja uobičajen simbol. Komedija je slavlje života, i baš kao što je smrt junaka bila obavezna za tragediju, tako je srećan završetak bio dar komedije.

Po Aristotelu, jedan drugi važan element komosa, pirovanja, bio je taj što je prvobitno sadržavao pesme koje su optuživale nepopularne ljude. Društvo kao da je bilo spremno da dopusti satiru na račun onih koji ubijaju radost i vrše represiju, i na sopstveno ponašanje koje je delovalo protiv sila života. Čovek je otkrio da je jedan od najzdravijih načina razračunavanja s onim što je nepodnošljivo, bio da se ono ismeje. U tom pogledu da deluje kao psihološko oslobađanje, kao arena za pun izraz moćnih sila komedija se može uporediti s tragedijom. A da bismo pronašli korene komične tradicije, moramo se

ponovo vratiti pozorišnim formama drevne Grčke.

Kao i grčka tragedija, komedija je koristila hor pod maskama, često maskama životinja. Margaret Biber navodi da je objašnjenje za to nevoljnost da neko bude prepoznat kad izriče kritiku i optužuje sugradane, mada bi se za gubitak sopstva, koji je maska stvarala, verovatno smatralo da podržava komičnu invenciju. Po Aristotelu, improvizacija je bila jedna od ranih osobina komedije: vođe falusnih ceremonija i recitatori falusnih pesama iskoračili bi kako bi izveli svoje spontane ovacije. Vremenom, vođa hora počeo je da predstavlja glas autora, obraćajući se direktno publici, kao što se i savremeni komičar izdvaja od ostalih glumaca i sam se obraća publici. Taj lik će kasnije postati Prolog, koji određuje raspoloženje pozorišnog komada, nagoveštava zaplet, i, uopšte, osvaja poverenje publike. Komedija je govorila o sebi, teatralno; svest o sebi bila je dopuštena. Sledeće redove napisao je Aristofan za Oblakinje čija je premijera bila u Atini 423. p.n.e. Sada dolazi moja komedija baš kao što je Elektra u komadu, kada je pronašla uvojak kose svoga brata, znala da će biti spasena;

Moj pozorišni komad je isti, moli se da nađe publiku koja će biti zahvalna kao i ona koju smo ranije imali!

Ovo je pristojan komad, znajte! Za početak, neće vam tu biti glumci koji mašu onim davolski velikim alatima crvenog vrha da zasmiju decu, da zbijaju šale sa ćelavim starcima, niti će oni izvoditi prljave numere vrckanja zadnjicom!

Nijedna momčina u ovoj komediji neće da igra na jeftine šale da bi tako prikrila mnogo jeftinih gegova!

Neće tu biti spektakla osvetljenog bakljama, galame, pesme i igre; ovaj pozorišni komad oslanja se potpuno na sopstvene zasluge.

Znate vi mene: Ja sam pesnik, ali ne jedan od onih dugokosih, pederskih tipova! Nisam ja od one vrste što će vam nešto ponavljati i izlagati kao nove ideje!

Ne ja!

Moje su originalne, one su uvek nove!

I svako je pobednik!

Aristofan je bio briljantno inventivan dramatičar i voleo je da bude skaredan i uvredljiv, pa ipak je njegova komedija imala važnu ulogu. Bio je oštar satiričar koji je napadao i ismevao političare, vojnike, filozofe, pesnike, svakoga za koga bi mu se učinilo da deluje protiv interesa naroda. Između ostalih, Perikle, Demosten, Nikija i Euripid pojavljuju se kao likovi u njegovim komadima. I Sokrat je parodiran u Oblakinjama, a priča se da je on ustao za vreme jedne predstave kako bi publika mogla da potvrdi vernost portreta. Nisu sve žrtve dramskog pisca bile toliko sigurne u sebe. Aristofan nije dobio nikakvu počasnu statu, kakve su dobijali pisci tragedija.

Aristofan je vrlo ozbiljno shvatao politiku. Rođen oko 450. p. n. e. bio je mladić kada je izbio Peloponeski rat, sukob između Atine i Sparte, koji je trajao više od četvrt veka i obuhvatio bolji deo zrelih godina ovog dramskog pisca. Aristofan se suprotstavljao tom ratu i ratobornim atinskim državicima, od Perikla do Kleofonta, koji su ga podržavali. Jedan takav vođa, demagog Kleon, bio je njegova meta u Vaviloncima; Aristofan je bio izveden pred sud zbog toga, ali je dobro prošao. Sebe je nazivao „pesnikom koji je rizikovao svoj život da bi Atini rekao istinu“. Čak i u dvadesetom veku, rizikovao je da ga smatraju onim koji nije ni postojao: kada su pukovnici uzeli vlast u Grčkoj, zabranili su njegove komade. Umro je u svojim ranim šezdesetim godinama, pošto je napisao četrdesetak komada, od kojih je jedanaest sačuvano.

Grčka komedija oslanjala se na rituale i pirove drevne prošlosti kako bi proslavila radanje i kontinuitet. Jedan drugi, iako neverovatan, doprinos komičnoj tradiciji dao je filozof Teofrast Aristotelov učenik, rođen oko 372. p. n. e., čije se najtrajnije delo Karakteri, sastojalo od trideset kratkih i snažnih slika koje identifikuju moralne tipove. Da bi se osetio njegov stil i način razmišljanja, evo njegove definicije Zvekana:

Zvekan je onaj tip koji, kada sretne žene, podigne svoju odeću i pokaže intimne delove; koji aplaudira u pozorištu pošto su svi drugi prestali i sike na glumce u čijoj glumi ostatak publike uživa, a kada možete da čujete kako je pala igla, on podigne glavu i podrigne tako da se svi okrenu. Kada se nade u društvu, on potpuno neznance zove po imenu kao da su mu prijatelji čitavog života. Ako vidi nekoga da nekud žuri, on dovikne „Stani malo!“ Kada mu se majka vrati iz posete nekoj gataru, on se potruži da upotrebi zloslutne reči. Ako hoće da pljune, on to učini preko stola, na robu koji poslužuje vino. Pozorište je brzo apsorbovalo mogućnosti ove vrste skiciranja likova, i ono će razviti pojam „većitih tipova“ kao koristan način posmatranja i eventualno prepoznavanja nećijih bližnjih. Ako su klišeji istine koje вреди ponavljati, onda su ovi stereotipi, snažni i dobro definisani, usadeni u prepoznatljivo okruženje. Oni su skloni i da se podele u dva suprotstavljena tabora: na one koji pomažu u uživanju u životu i one koji to remete. Napetost između ta dva tabora često izaziva smeh. Ljubavnik, kurtizana, rob, strogi otac, škrtica, na novac pohlepni podvodač smejemo se sa onima koji su zaštitnici života, i smejemo se onima koji to nisu. Dramski pisac Menandar, više no iko drugi, stvorio je komičnu tradiciju oslanjajući se na galeriju većitih tipova, koja opstaje i u našem vremenu, i jednako podstiče dugovečnošću svojih likova. Jedan drevni kritičar upitao se povodom njegovog dela: „O Menandre, o Zivote, ko tu koga imitira?“

U vreme kada je Menandar bio rođen, 342. p. n. e., Atina je bila oslabljena ratom i u opadanju. Komedija se više nije bavila javnim poslovima, ne zato što je bila nezainteresovana već zato što se politička situacija radikalno izmenila. Atina više nije bila nezavisan grad-država, već provincija pod vladavinom Makedonije. Sloboda govora, koja je podsticala Aristofana, više nije postojala, a sama Atina bila je potisnuta iz centra zbivanja. Kao univerzitetski grad, ona je zadržala nešto od svojih starih filozofskih i naučnih odličja, ali je po svemu drugom sada to bilo provincijsko mesto. Satira više nije bila moguća: ne samo da je postala politički opasna, već su i društvu nedostajali ona samouverenost i energija koji su potrebni da bi se preduzela nemilosrdna preispitivanja sopstvenih nedostataka. Menandar i drugi okrenuli su, prema tome, svoju pažnju događajima iz svakodnevnog života, seksualnim intrigama, preljubi, novcu većim temama.

Znamo da je Menandar bio pod uticajem velikih tragičara, naročito Euripida, i da je prisustvovao predavanjima Teofrastovim. Takode je bio prijatelj svoga savremenika Epikura, čija je filozofija uticala na njegova dela. To nas podseća na rastojanje koje je pozorište prešlo od svojih obrednih početaka, i na to da je već moglo da nade prostora za intelektualne unakrsne struje svoga vremena, kako je komedija običaj to oduvek činila. Kod Menandra to je vrlo uočljivo zato što njegovo epikurejstvo nije predstavljalo onu hedonističku doktrinu njegove docnije reputacije, propovedanje zadovoljstva ili sreće kao glavnog dobra: Epikurov ideal bio je oslobađanje od bola i nenarušiv mir i spokoj u patnji.

Menandrov ton umeo je da bude oštar i moralan zločin se nikada ne isplati, pohlepa je uvek ružna; jezik mu je bio jasan i jednostavan. Njegovi likovi mogu da upravljaju

dramskom radnjom, ili da bar ostanu verni sopstvenoj individualnosti, ali uvek kao pioni slučaja. Oni nisu ni karikature niti likovi isečeni od kartona, već su slobodni da iznesu raznolike stavove, u stanju da pogreše, često slabi. Menandar, tako, pokazuje saosećajnost prema ženama dok ismeva muškarce, koje ipak prihvata zajedno s njihovim nedostacima kao i s njihovim vrlinama. Uglavnom je tolerantan, ali on ne krije svoje simpatije za one koji su ljubazni i puni razumevanja, kao što ne guši svoj prezir prema pohlepnim, pompeznim, lažnim ili skučenim na primer starijim generacijama koje nemaju razumevanja za mlade.

Vekovima je Menandar bio poznat potomstvu samo posredno, kroz fragmente svojih dela koje su citirali njegovi savremenici ili docniji pisci, i preko imitacija i ugleda. Ali 1905. godine otkriven je jedan papirus, koji se sada nalazi u Kairu a koji sadrži znatne delove četiri drame, i daje uvid u stil i sadržaj njegovog rada. Jedan kompletan pozorišni komad, Namćor, otkriven je tek 1957. u Kairu, jedan od sto ili više koliko se misli da ih je napisao. Malo se zna o njegovom privatnom životu: pretpostavlja se da se udavio dok je plivao u Pireju, atinskoj luci.

Na osnovu onog malog što je spaseno, znamo da je ljubav bila stalna Menandrova tema. Bio je prvi dramski pisac koji je predstavio obične situacije uzete iz života, naročito iz života bogate atinske srednje klase. Omiljen motiv bila je ljubav bogatog mladića prema siromašnoj devojci koja je napuštena još kao beba (to je jedna pozajmica iz tragedije) ali koja je ostala pristojna devojka; na kraju komada ona se ponovo sastaje sa svojim davno izgubljenim roditeljima i udaje se za voljenog mladića. Treba imati na umu da je napuštanje beba u drevnoj Grčkoj bilo dopušteno, tako da u tom zapletu nije bilo ničeg šokantnog. Osobenu karakteristiku predstavlja način na koji je sudbina koja likovima u tragediji upravlja zamenjena u Menandrovim komedijama sudbinom, slučajem i koincidencijom, tj. veštačkim konvencijama za pokretanje zapleta.

Menandrova razboritost vidi se u njegovim kratkim filozofskim izrekama, zbog kojih je bio posebno cenjen. Neke od njih nam nisu nepoznate:

Onaj koga bogovi vole, umire mlad.

Ne živimo kako želimo, već kako možemo.

Loše opštenje kvari dobro ponašanje.

Ako ćemo istinu, brak je zlo, ali neophodno zlo.

Nemoguće je naći ikoga ko u svom životu nema problema.

Ima jedan pasus koji naročito izražava njegov stav prema životu i otkriva razum, živahan, elegantan i civilizovan:

Ja to smatram srećom,

Pre nego što odemo brzo onamo odakle smo došli

Posmatrati neucveljen ove divote,

Sunce na sve strane, zvezde, vodu i oblake,

I vatru. Zivi, Parmeno, stotinu leta

Ili nekoliko meseci, njih ćeš uvek videti

I nikad, nikad, nikakve veće stvari.

Gledaj na ovaj život kao na svetkovinu

Ili posetu nekom stranom gradu, punom buke,

Kupovine i prodaje, krada, štandova za kockanje

I parkova zadovoljstva. Ako to rano napustiš, prijatelju,

Pa, pomisli kako si otišao da nađeš bolju krčmu:

Platio si za svoje jelo i piće: samo ne ostavljaj neprijatelje.

Skaredna živost Aristofanova i gorkosladak duh Menandrov, razdvojeni sa više od stotinu godina, jesu krajnje granice drevne grčke komedije, a ovaj drugi predstavlja i konačni eho velike eksplozije atinske drame. U trećem veku pre nove ere jednostavnost i čistoća zlatnoga doba bili su nestali. Pozorišta se više nisu gradila od drveta, već od kamena. Položaj dramskog pisca uzurpirao je glumac, koji nije podređivao svoju ličnost ulozi i više nije dopuštao da u dionizijskim scenama bude posednut, već je stajao na uzdignutoj platformi kako bi bolje izložio svoju sopstvenu ličnost. Vremenom će skinuti masku, kako bi lakše mogli da ga prepoznaju kao slavnu ličnost, kakva je i bio; preradivaće stare tragedije kako bi popravio ulogu koju je odabrao za sebe, mada je jedan ukaz iz četvrtog veka predviđao oštre kazne za takve izmene.

Posle toga vremena, pojedinac, kako u društvu tako i u pozorištu, postaje sve važniji i sve više okrenut sebi. Tako je bila izgubljena svaka veza s božanskim, a vrsta komedije koja je opstala bavila se čovekom kao običnim ljudskim bićem, pogrešivim i ovozemaljskim. Ono što je pozorište dobilo, bilo je ljudsko biće na pozornici, koje je govorilo prepoznatljivim ljudskim glasom, s golim licem izloženim publici. Pozorište je napustilo dimenziju misterije, ali bogovi i maske nisu bili ključni za tu dimenziju, čak i ako su bili njeno najočitije ishodište. To odvajanje nije bilo konačno.

Veličanstvena dostignuća drevnih Grka počela su da se sagledavaju kao vrhunac u istoriji civilizacije. Dramska umetnost, kao i drugi izrazi njihove kulture, postavila je standarde za kasnije vekove, a najneposrednije za Rimljane, koji su od Grka učili i priznali dug prema njima. Iako su bili primorani da sagledaju jedno zaista zlatno doba drame, oni su ipak bili inspirisani i njenim primerom i ohrabreni da je prilagode sopstvenim potrebama. Bili su praktični ljudi, a jedna od njihovih iznenađujućih vrlina bila je sposobnost da uče od onih koje su pokorili. Ono što su uzeli od Grka postalo je model njihove umetnosti i književnosti, ili, kako je to Horacije rekao, porobljena Grčka porobila je svoje porobljivače.

Pozorišna tradicija staroga Rima nije bez individualnosti. Po rečima istoričara Livija, glumci neki od njih robovi prvi put su se u tom gradu pojavili 364. p. n. e, u ritualima čija je namena bila da umilostive bogove u vreme kuge. Ponovo, dakle, nalazimo elemente religije i magije kako katalizuju početke drame. Najraniji znaci grčkog uticaja mogu se prepoznati u grčkim naseobinama u južnoj Italiji, gde je pozorište imalo važnu ulogu. Pozorište u Sirakuzi, osvećeno oko 460. p. n. e, bilo je poznato kao najstarije i najlepše na Siciliji, i jug je bio taj koji je oblikovanju komedije doneo sopstvenu dramsku formu. Tamo su jednu vrstu farse izvodili glumci poznati pod nazivom flijaks, što znači „ogovarače”. Utisak o njihovom stilu živo je sačuvan na mnogim vazama iz tog perioda. Glumci su nosili neprikladne trikoe, umetke, groteskne maske i, obavezno, ogroman falus od kože. Parodirali su bogove, tragičnu dramu i svakodnevni život. Koristili su se većiti tipovi, ali što je još važnije, oni su improvizovali svoj grubi humor, jer u početku je improvizacija bila uobičajena za sve drame, da bi s usponom dramskog pisca pala u nemilost. U komediji ona je, međutim, ne samo opstala već se i održala. To je sredstvo otkrića iznenadnog uvida, propuštanja onoga što je novo i neočekivano, i uvođenja uzbuđljivog dramskog sastojka opasnosti, stvaranja brzog tempa ili spiralnih uspona mašte koji mogu da propadnu ako se ne razviju između dva delića sekunde, i da time dovedu predstavu do propasti.

U gradu Rimu i u njegovoj okolini takode je postojala jaka komična tradicija, poseban

italijanski tip farse iz Atele, grada između Napulja i Kapue. Po svom obliku bila je rustična, i moguće skaredna, a teme su joj bile prevare, lukavstva i opšte ludorije. Ali kao kod flijaksa, njeno najinteresantnije obeležje, s naše tačke gledišta, bila je upotreba većitih trpova: Buko (Bucco), proždrljivac ili razmetljivac; Papus (Papus), nepromišljeni starac; Dosen (Dossenus), lukavi prevarant; Makus (Maccus), luda, maloumni klovn. Priča kaže da je jedan od glumaca, koji je bio poznat po ulozi Makusa, postao središte i izraz svih tokova komedije, a zvao se Tit Makcije (Titus Maccius, ili Makus /Maccus/, možda zbog svojih veštih izmotacija) Plaut (Plautus).

Za njega se veruje da je rođen negde oko 250. p. n. e., a umro 184. p. n. e.

Legenda kaže da je Plaut stekao bogatstvo kao glumac, uložio novac u trgovinu, izgubio sve do poslednje pare, i dok je radio kao fizički radnik u nekom mlinu, počeo da piše komedije. Iako učenici ljudi sumnjaju u ovu priču, ona za mene ima prizvuk pozorišne istine jer izgleda sasvim verovatno da je najveći rimski komediograf doprineo onoj sjajnoj tradiciji glumca koji je postao dramski pisac. Sve svoje drame zasnivao je na grckim modelima i na komičnim invencijama i improvizacijama svoje rodne zemlje, koristeći veoma efikasno prolog, najčešće kao sredstvo da se publika navede na smeh što je pre moguće. On je autor i najkraćeg zabeleženog prologa:

Ako hoćete da ustanete i protegnete noge, najbolje da to odmah učinite. Sada dolazi drama koju je napisao Plaut a ona je duga!

Plaut je, kao i Menandar, prolog koristio da pripremi publiku za veoma mučno komplikovane zaplete, čije su uvijenosti predstavljale deo zabave. Dobar primer predstavlja Prolog za Zlatnu Ljup:

Za slučaj da se pitate ko sam ja, reći ću vam ukratko: Ja sam Lar bog ovog domaćinstva. Već godinama sam zadužen za ovo mesto da, pazio sam ga za oca i dedu čoveka koji ga danas poseduje.

(U poverenju.)

E, sad, još davno, u velikoj tajnosti, deda sadašnjeg vlasnika poverio mi je na čuvanje hrpu zlata. Zakopao ga je ispod ognjišta u središtu kuće i molio me da mu ga čuvam. Pa, bio je tvrdica; uopšte nije imao nameru da svom sinu kaže za to blago; više je voleo da ga ostavi bez prebijene pare! Kada je umro, počeo sam da se pitam da li će mi sin ukazati više poštovanja nego što je ukazao njegov otac. Pih! Još manje je mario od svog oca, ukazivao mi je sve manje i manje poštovanja, pa sam i ja isto tako postupio prema njemu, i on je umro kao siromah, ostavljajući za sobom sina koji je danas vlasnik ove kuće. Sad i on je škrtac, isti kao i njegov otac i deda pre njega ali on ima ovu ćerku, i ona mi se stalno moli, svakoga dana mi donosi ponude koje se sastoje od tamjana i vina ili tako nečeg, daje mi cvetne girlande. Iz poštovanja prema njoj, tako, postarao sam se da Euklio, njen otac, pronađe zlato...

(van lika; obraća se publici)

blago, ono koje mi je poverio njen praprapraseda. Jeste li to sve shvatili? Baš mi je drago... Sta? Oh, blagi bože, eno neki čovek tamo pozadi kaže kako ne može da Čuje... pa, onda malo pridite! Hoćete li da izgubim posao? Ako mislite da ću ja sada da prospem svoju utrobu da bih vama ugodio, razmislite ponovo! I tako, gde sam ono stao?

(Ponovo ozbiljan.)

Ah, da. Postarao sam se da stari Euklio to je devojčin otac otkrije ono blago (sećate se? dobro!) tako da će moći da joj pronađe pristojnog muža. (U poverenju.)

Cujte sad, nije ovo neka otrcana verzija neke ranije drame. Ova drama je drugačija. Tu nema nikakvih bezobrazluka koje ne možete ponoviti, i nema nikakvih neiskrenih podvodača, ili raskalašnih žena, a nema ni brbljivih vojničkih tipova ... Ali, vidite, jedan mladić iz odlične porodice odradio je svoje s Eukliovom ćerkom. On zna ko je ona, u redu, ali ona ne zna ko je on (bio je mrak!), a njen otac ne zna ama baš ništa. A evo šta ću ja da uradim: Nagovoriću starca koji stanuje odmah pored da zatraži njenu ruku radi braka. To će olakšati mladiću da se oženi njom...

Ono što slušaocu odmah pada u oči jeste neposrednost pristupa: ona odstranjuje dve hiljade godina, koliko je od onda prošlo, i čoveku postaje jasno koliko se malo komični duh izmenio. Sredstva koja su korišćena u Plautovo vreme još uvek prolaze i danas, naročito šegačenje glumca s publikom i opušten odnos s njom, kao između starih prijatelja. Plaut je bio iskusan glumac, s finim pozorišnim instinktima. Koristio je ono što je nasledio od Grka i na to nakalemio bogatstvo domaće farse i vitalnost sopstvenog genija. Nije bio zainteresovan samo za zaplet, već i za likove: kada je uključio atelanske večite tipove, on ih je stvorio kao da su od krvi i mesa, i od njih napravio ljudska stvorenja. Omiljena tema mu je bila ljubav ekstravagantnog ili nevinog mladića prema kurtizani ili ćerki kakvog uglednog građanina, i način na koji mu, određenim lukavstvom ili prevarom, pomaže neki rob. Ovaj drski, spletkaroški lik bio je nadahnuta kreacija i neverovatno popularan, što ilustruje ogroman broj njegovih maski i figurina iskopanih u Italiji.

Kad govorimo o Plautu, onda smo daleko, u svakom pogledu, od finih kamenih pozorišta Grčke i dostojanstva grčke drame. Tradicija farse i komedije, u kojoj su Rimljani radili, diktirala je da on i njegovi glumci predstave daju u privremenim scenskim građevinama, putujući po zemlji, iz grada u grad, kako se pretpostavlja da je radio Tespis, kao i mnoge davno zaboravljene trupe posle njega. Igrali su na javnim igrama i svetkovinama, pet ili šest muškaraca i svirač na flauti, postavljajući svoju privremenu scenu i pružajući publici ono što je želela: komedije, a naročito Plautove komedije. S Plautom, glumci su mogli da računaju na grohotan smeh i popularnost, a publika je s nestrljenjem očekivala ne samo njegov skaredan humor već isto tako i njegovu duhovitost, pesme i čar. Mnoga od sredstava kojima je on gradio zaplet predstavljaju deo oruđa dramskog pisca sve do današnjih dana: zamena identiteta, prislušivanje razgovora, prepoznavanje, frustrirani ljubavnici ponovo sjedinjeni, svet vraćen u poredak i spojen u celinu. Iako su njegove drame retko obnavljane na engleskom, njihov uticaj bio je ogroman.

Dramski pisci oduvek su od njega pozajmljivali, posebno zaplete. Interesantan slučaj predstavlja delo Menebmi, sa najkomplikovanijim zapletom koji je ikada napisao. Mahinacije se vrte oko blizanaca i nesporeda koji otuda proističu. Šekspir je koristio isto sredstvo, ali je udvostručio broj blizanaca i učetvorostručio nesporeda u Komediji zabuna (Commedj of Errors). Rodžers i Hart (Rodgers, Hart) su 1938. Komediju zabuna iskoristili kao osnovu za svoj mjuzikl Momci iz Sirakuze (The Boys from Syracuse), a u skorije vreme, 1962, Neobična stvar se dogodila na putu za forum (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum), predstavlja uspešno scensko izvođenje a kasnije i popularan film. U Engleskoj, televizijska serija pod nazivom Zivela Pompeja (Up Pompeii) privukla je ogromnu publiku početkom sedamdesetih godina, sa scenarijom koji se u najvećoj meri zasnivao na Plautovim dijalozima i zapletima.

U komediji, kontinuitet tradicije i sadržaj možda su uočljiviji nego u bilo kojoj drugoj pozorišnoj formi jer se mogu pratiti ne samo s obzirom na zaplet i književni uticaj, već

isto tako i s obzirom na pozorišnu praksu. Prolozi koje je pisao Plaut iziskuju posebnu vrstu izvodača: nikakvi stihovi neće, ma kako da su smešni kad se čitaju, izazvati ništa više do pritajeni osmeh ukoliko glumac koji ih izgovara ne poseduje dar komičara. U današnje vreme mnogo se pažnje poklanja „vremenskom planiranju“, što se može definisati kao instinkt da se tekst izgovori u pravom trenutku znati koliko dugo publika može da se pusti da čeka. I dok je taj talenat svakako koristan, verujem da najfiniji komediografi i glumci komičari poseduju talenat veće važnosti, koji je deo njihove ličnosti: onaj visoko individualan napon u izvodaču koji čini da publika očekuje smeh. Plautove reči podrazumevaju tu vrstu glumca, i zavise od njega, kao i reči svih pisaca komedija.

U jednom formalnijem smislu, tradicija improvizacije, večiti tipovi i šaljive situacije, uz skaredne naglaske, inficirali su pisanje farse kad god i gde god je farsa uopšte postojala. Žorž Fejdo (Georges Feydeau), Artur Pinero (Arthur Pinero), Brandon Tomas (Brandon Thomas, autor jednog od klasičnih dela tog žanra, Čarlijeva tetka /Charleys Aunt/ i Ben Travers (Ben Travers) svi su se oni oslanjali na sredstva koja su prvi efikasno upotrebili Aristofan, Menandar i Plaut. Ponovo ćemo se s njima susresti kasnije u ovoj priči, u obliku italijanske *Commedia dell'Arte*; iako niko ne može da dokaže da ona direktno vodi poreklo od rimske komedije, nesumnjivo je da prolazi kod iste publike i koristi se istim postupcima.

Farsična bučna tradicija predstavlja jednu stranu razvoja komedije; Rim je, međutim, razvio i jedan suptilniji uticaj, i razum koji je više u tonu s onim što je najbolje u rimskoj kulturi. On je pripadao autoru čuvene izreke: *Homo sum: humani nil a me alienum puto. Vel me monere hoc vel percontari puta; rectum est ego ut faciam; non est te ut deterream.* „Ljudsko sam biće: ništa što je ljudsko nije mi strano. Nazovite to zebnjom ili radoznalošću. Ako ste u pravu, i ja to mogu da učinim; ako grešite, mogu da pokušam da vas sprečim.“ Šteta je za Terencija što je prenet u sumračne polusvetove rečnika citata; mnogi od njegovih naslednika među komediografima bili bi zadovoljni da ove reči uzmu za svoj moto.

Za Terencija se kaže da je rođen kao rob u severnoj Africi oko 195. godine p. n. e. i mogao je imati oko jedanaest godina kada je Plaut umro. U Rim ga je doveo njegov gospodar, koji ga je obrazovao, a zatim mu dao slobodu. Njegov prijatan izgled i inteligencija odveli su ga u aristokratske književne krugove, u kojima je voleo da se kreće. Za razliku od Plauta, on se malo dopadao opštem ukusu, pa je tako većina od njegovih šest pozorišnih komada propala. Cetiri od njih su se zasnivali na komadima Menandra, koji mu je bio idol. Humor mu je bio suptilan, i uglavnom nije bio naklonjen farsu niti preteranoj karakterizaciji. Terencije je umro mlad, a jedna priča o njegovoj smrti tragično je obojena: priča se kako je bio otišao u Grčku da bi tražio Menandrove drame koje su podesne za adaptaciju, i da je tamo umro od tuge zato što se prtljag u kome su se nalazile njegove nove, tek napisane drame, izgubio. Čak i da priča nije tačna, ona simbolise ono što je Aristofan otkrio, a biografije mnogih kasnijih pisaca komičara i humorista potvrdile, naime: naterati ljude na smeh nije nikakva šala.

Poslednjih godina života Terencije je shvatio da se vremena menjaju. Osetio je da je pozorište, onakvo kakvim ga je znao, počelo da opada, pa je u usta svog glumcaupravnika Lucija Ambiviusa Turpija stavio ove reči:

Ova drama zove se *Svekrva*, ponovljena predstava, pošto nas nikada ranije nisu pristojno čuli. Neki maler je terao ovu predstavu! Uvek bi nešto krenulo naopako. To možete

nadoknaditi ako mi ovoga puta pružite svoju blagonaklonu podršku.

Prilikom prvog prikazivanja, ljudi su načuli nešto o nekim bokserima, i kako će se pojaviti hodaci po žici, pa me je gomila njihovih navijača, sva ta buka i povici žena, naterala da preuranjeno napustim komad. Onda sam odlučio da obnovim jednu svoju staru praksu: da pokušam po drugi put. Ponovo sam je postavio. Prvi čin je išao dobro dok najednom ne stiže vest da će nastup imati i gladijatori. Ljudi se sjatiše, nastala je konfuzija, pravi pakao, svi su se tukli da dodu do mesta! Pa, nisam imao šanse: jednostavno sam otišao. Danas, međutim, nema nikakvog uznemiravanja; mirno je i tiho. Ovo je meni dobra prilika da vam prikažem komad, a vama prilika da pozorištu ukažete malo poštovanja.

Tu podršku pozorištu nije imao ko da čuje, a sam govor je u sebi sadržavao objašnjenje: većina ljudi želela je spektakle, gladijatore, žonglere, boklere i akrobate. Tradicionalne rimske osobine: ozbiljnost, strogost i dostojanstvo uskoro neće ništa vredeti. U vreme rođenja Hrista, Avgust Cezar, prvi rimski imperator, bio je na vlasti već više od dvadeset godina, vladajući oblašću u koju su bili uključeni Evropa, Severna Afrika, Mala Azija i dalje. On i njegovi naslednici bili su među najmoćnijim ljudima koji su ikada postojali, a to je bila materijalna snaga, ojačana vojskama i izražena dragim kamenjem i zlatom. Materijalizam je cvetao u svim svojim oblicima, bogatstvo se slivalo u grad, i luda trka za novcem, luksuzom i uživanjima nije prestajala. Religija, paganska religija Rima, izgubila je svoje uporište.

Za pozorište je tužan paradoks da se veliko doba rimske drame nije poklapalo s velikim dobom izgradnje pozorišta: nisu bili u sazvučju. U vreme kada su Plaut i Terencije bili na vrhuncu, u Rimu nije bilo stalnih pozorišta, i to iz čudnih puritanskih razloga. Verovalo se da bi pozorište sa sedištima bilo štetno po javni moral. Kad god se javio neki pokušaj da se izgradi pozorište, on bi bio sprečen. Rimski general Pompej pronaći će lukav način da zaobiđe ta ograničenja: postavio je svetilište jednoj važnoj boginji iza sedišta na vrhu onoga što se zvalo cavea, auditorijum. Tako su sedišta postala stepenici do svetilišta. Jedna je stvar bila srušiti pozorište, a sasvim nešto drugo oskrnaviti hram: napravljen je raskid. Izgradnja pozorišta postajala je sve složenija, s platnenim zaklonima od sunca, za publiku, i ekstravagantnim sedištima i gradevinama oko pozornice. To su uskoro postali hramovi spektakla.

Koloseum je, na primer, mogao da primi 50.000 ljudi. Tamo su Rimljani mogli da posmatraju kako se gladijatori bore međusobno, ili protiv egzotičnih divljih zveri; to mesto je Čak moglo da bude ispunjeno vodom, za lažne pomorske bitke. Pozorište je bilo neophodno za carsko rimsko društvo, ali ne za dramu, i ne za kvazisvete ciljeve Grka. Satiričar Juvenal je rekao kako samo dve stvari interesuje mase hleb i cirkus, i što je cirkus bio spektakularniji, to se više dopadao. Rim je bio veoma bogat, ali stanovnici su bili mnogobrojni, i uglavnom neobrazovani i nepismeni, u jednoj privredi koja je bila haotična i gde je broj nezaposlenih mogao da iznosi i 150.000. U jednom periodu bilo je skoro šest meseci državnih praznika. Mase je trebalo zabavljati, prikovati za prolazni trenutak. To je značilo zasititi njihova čula i otupeti njihove umove; pozorišta su bila ispunjena spektaklima kojima nije bilo premca po kitnjastosti, raskoši i brutalnosti. Najpopularniji od svih događaja bio je prolivanje ljudske krvi.

Spektakl, međutim, nije bio jedini oblik zabave, i širom imperije Rimljani su gradili nova pozorišta ili adaptirali ona grčka, praveći ih grandioznijim i manje demokratskim, sa specijalnim sedištima za malobrojne favorizovane. Rimsko pozorište bilo je eho klasne

strukture društva: svaka klasa je sedela na različitoj galeriji, a one su bile odvojene pregradama. Faktor koji ovde treba istaći, zbog uticaja na jedno kasnije doba, jeste sledeći: u toku perioda ovakve gradnje, arhitekta po imenu Vitruvije radio je na jednoj zamašnoj tezi od deset knjiga na svoju temu, De architectura. Peta knjiga obrađivala je izgradnju pozorišta i bila je ilustrovana dijagramima. Vitruvije se nije bavio onim što se izvodilo u pozorištu već se potrudio da pozorišta sistematizuje, s njihovim ukrašenim nišama, raskošnim arhitektonskim prednjim delovima scene i ložama za privilegovane. Uglavnom su izvođene komedije, bilo obnovljene Plautove i Terencijeve, ili savremeni komadi, od kojih nijedan nije stigao do nas.

Dramska umetnost je uz to postala i dekadentna, i možda su najveće otkriće bile drame koje su bile napisane u doba Imperije, tragedije Lucija Aneja Seneke, koje se nisu izvodile u pozorištima, ukoliko su uopšte bile izvođene; one kao da su bile napisane da bi se čitale ili recitovale. To su bile drame pune krvi i užasa, koje su slikale nasilje na dvorovima imperatora Kaligule i Nerona, gde je ljudski život bio jeftina roba. Seneka je rođen u Kordobi, u Spaniji, 4. godine p. n. e. i imao je uspešnu karijeru u politici i pravu pre nego što ga je 41. n. e. proterao Klaudije, navodno zbog ljubavne veze s imperatorovom sestričinom. Kasnije je podučavao mladog Nerona i jedno vreme imao znatnu moć a onda je izgubio imperatorovu naklonost i strateški se povukao. Na kraju je bio optužen da je umešan u pripremano ubistvo Nerona, koji mu je naredio da izvrši samoubistvo. Njegov najjači uticaj osetio se u kasnijim vremenima, u formiranju renesansne tragedije i u obilju krvi i retorike u dramama kao što je Spanska tragedija (The Spanish Tragedy) Tomasa Kida.

Senekino delo nikada nije bilo cenjeno van dvorskih krugova. Za života i u godinama koje su usledile neposredno posle njegove smrti, narod je više voleo jedan drugi tip zabave, koji je **vodio poreklo iz Grčke koji je bio sekularan, i nije bio vezan za verske svečanosti. Glumci nisu nosili maske i bili su odeveni u savremenu odeću. Iako je to u suštini bila improvizovana farsa, vremenom su i one bivale zapisivane. Zene, često prostitutke, pojavljivale su se nage na sceni. Preljuba je bila popularna tema, a imperator Heliogabal je naređivao da se one pred njim izvode. Nimalo ne iznenađuje što su glumce smatrali nemoralnim i društveno inferiornim. Jedna vrsta zapleta iziskivala je egzekuciju, pa su neki nesrećni kriminalci na sceni razapinjani na krst.**

Ovaj oblik je imao zbunjujući naziv pantomima, imitiranje, mada to nije bilo ono što mi danas nazivamo pantomimom, jer u rimskim verzijama glumci su govorili. **To je bio najpopularniji pozorišni žanr u Rimu, i čak je u VI veku n.e. jedna pantomimičarka, Teodora, postala carica u Konstantinopolju.** Rimljani su važnost pantomime izrazili tako što su jedanput napravili rusvaj oko toga ko je bio najveći umetnik pantomime onoga vremena. Postojala je ipak i pantomima u smislu neme predstave. Jedna priča kaže da je neki rani glumac i dramski pisac, Livije Andronik, toliko naprezao glas da je onda morao da se ograniči na izvođenje propisne gestikulacije dok je neki pevač pevao reči. Učitelj i retoričar iz I veka n.e., Kvintilijan, daje ovaj opis izvođača:

Njihove ruke zahtevaju i obećavaju, one pozivaju i otpuštaju; one prevode užas, strah, radost, tugu, oklevanje, priznanje, kajanje, odmerenost, napuštenost, vreme i broj. One uzbuđuju i one umiruju. One preklinju i odobravaju. One poseduju snagu imitiranja koja zamenjuje reči. Da bi dočarale bolest, one imitiraju doktora koji opipava puls pacijenta;

da bi ukazale na muziku, one šire svoje prste tako da podsećaju na liru.

Učesnici u spektaklima, izvođači po cirkusima, umetnici koji su glumili u komedijama i predstavama bez reči, u pantomimama, bili su oni koji su obezbeđivali zabavu širom Rimske imperije. Kada je Rim progonio hrišćane, pantomime su pravile parodije na njihove obrede i ismevale verske činove kakav je krštenje. Zauzvrat, rana hrišćanska crkva žigosala je pantomimu kao nemoralnu. Pa ipak susret između pozorišta i nove religije nije bio potpuno neprijateljski, a crkva je upamtila naročito jednu priču.

Godine 287. n. e., u vreme kada je Dioklecijan vladao Rimom, prefekt egipatskog grada Antinoja, Arijan, naredio je progon hrišćana. Jedan čovek, dakon, optužen da je prigrlio novu veru a očigledno nespreman za mučeništvo, napravio je plan da spase svoju kožu tako što je ubedio slavnog pantomimičara Filemona da zauzme njegovo mesto u obredu u kome bi on nosio dakonovu odeždu i prineo uobičajene ponude paganskim bogovima. To je trebalo da oslobodi grehova jadnog dakona. Filemon se složio s tim prerusavanjem, ali kada je došao da stane ispred Arijana, povijene glave i s kapuljačom, njega je obuzeo duh koji je trebalo da bude dakonov. Umesto da prinese paganske ponude, Filemon je rekao: „Ja sam hrišćanin i neću prinositi nikakve žrtve.” Pustio je da mu kapuljača spadne tako da su svi mogli da vide da to nije bio plašljivi dakon već njihov popularni miljenik.

Arijan i gomila preklinjali su ga da opovrgne ono što je rekao, ali on je odbio. Radosno je otišao u smrt i za njegovu vernost crkva ga je proglasila svetim.

Bilo da je tačna ili netačna, priča o Svetom Filemonu je značajna po onome što predskazuje, Sve snage su zastupljene: paganska prošlost, hrišćanska budućnost, pozorište i crkva. Bez obzira koliki je bio taj očiti antagonizam, religija i drama bile su neizbežno još jednom spojene. U međuvremenu, u petom veku su sve pantomime bile ekskomunicirane, a u šestom je hrišćanski imperator Justinijan zatvorio sva pozorišta u carstvu. Pozorište je izašlo na ulice.

Misterije

Tvrđnju da je drama neophodna za čovekovo postojanje kao da opovrgava skoro hiljadugodišnja istorija evropske civilizacije. S raspadom Zapadnog rimskog carstva svi tragovi zvaničnog, organizovanog pozorišnog života su nestali. U ranim vekovima hrišćanstva nijedan značajniji dramski pisac nije stvarao. Izgledalo je da je drama mrtva ili, u najboljem slučaju, u stanju privremeno zaustavljenog življenja. Ipak, podjednako opravdano može se zastupati mišljenje da je čoveku potreban jedan uređen svet i jedno relativno otvoreno društvo, i da njegova sposobnost da uništi obe ove potrebe predstavlja drugu veliku temu pozorišta, što jedino zajednički život koji je u procvatu može da vaskrsne.

Većina stručnjaka iz ove oblasti slaže se da je, iako nikakvo formalno pozorište nije postojalo, jedan broj njegovih bitnih elemenata nastavio da živi. Na primer, umeća rimskog profesionalnog glumca nekako su se održavala, mada načini na koji su oni održavani nisu zabeleženi. Moguće je da su glumci jednostavno utonuli nazad, u živote običnih ljudi, gde su običaji i folklor bili i suviše tvrdoglavo ukorenjeni da bi ih zbrisala istorija koju su stvarali generali, kraljevi i pape. Njihova potreba je možda obezbedila da popularna tradicija pesme i igre, mimikrije i farse, ipak bude zaveštana budućim generacijama izvođača. Ono što je sigurno jeste da je narastajuća snaga rane hrišćanske

crkve bila iskorisćena da se zdrobi dramska umetnost, a kako su i tu istoriju pisali pobednici, nikakve znane manifestacije koje su opstale nije moguće pronaći. Od samog početka, nova religija je na pozorište gledala namrštena lica, i prema njemu će tokom čitave istorije zauzimati ambivalentan stav. Konačno, carski Rim je upravo pozorište iskoristio kao propagandno oružje protiv rane crkve, i napravio spektakl od njenog progona. Staviše, rimsko pozorište bilo je razvratno i opsceno, glas paganstva: ako je to bila tipična funkcija pozorišta, onda je ono bilo neprijatelj novog moralnog poretka. A opet, ako je ovaj moralni poredak trebalo da izrazi pun opseg čovekovih potreba, on je morao da pusti dramu da progovori. Bez obzira koliko su primitivna ili sofisticirana, ljudska bića kao da zahtevaju da misterije njihovog postojanja budu iskazane kroz umetnost, bilo da one poprimaju oblik samog ljudskog konflikta ili borbe sa silama koje su van naše kontrole, ili potrebe da se shvati naše mesto u poretku stvari. Vremenom je i sama crkva počela, nehotično, da uvažava potrebu za dramom kroz svoju rešenost da pokaže tajnu Svete pričesti.

Sveti Grgur opisao je najsvetiji obred Crkve kao „jedinu stvar koja je i vidljiva i nevidljiva”. Sa sekulame tačke gledišta, i tragedija bi se slično mogla opisati. U stvari, Božja služba je protumačena kao dramska predstava sa zapletom i čvrsto podeljenim ulogama. Evo jednog objašnjenja dao ga je Honorije iz Autuna godine 1100: Zna se da su oni koji su recitovali tragedije po pozorištima gestovima predstavljali radnje protivnika pred ljudima. Na isti način naš tragični autor to jest, naš sveštenik koji čita službu predstavlja svojim gestovima u pozorištu crkve, pred hrišćanima, borbu Hristovu i podučava ih pobedi Njegovog iskupljenja.

Honorijeva analiza tumači Božju službu kao ritualnu dramu i daje izvesne neodoljive paralele s grčkom tragedijom: gubitak milosti, patnje, obnavljanje života. Hristos se čak može smatrati za tragičnog junaka u koga skup vernika, ljudi, polaže svoju veru. Sveštenik posvećuje hleb i vino; oni postaju telo i krv Isusa Hrista. To je najdublja vera rimokatolika. To je doktrina koja zahteva apsolutnu veru. Transformacija materije pomoću misterije sveštenika jeste sama po sebi čin velike drame, koji zahteva publiku, skup vernika, i potčinjavanje onome što razum ne može da objasni. Oni koji se mole primaju u usta osvećenu naforu i sjedinjuju se sa svojim bogom. Čineći to oni daju odjeka drevnim ritualima paganske prošlosti: i Dionisa su njegovi sledbenici pojeli.

Sveta pričest jeste u slavu boga koji je postao čovek; u nameri da dosledno prenesu njeno značenje, Crkveni oci su posegli za pozorištem kao sredstvom koje bi tu misteriju otelovilo. Trebalo je uciniti da i neobrazovani shvate to čudo. Rečeno našim jezikom, i oni koji vrše službu, i skup vernika, privremeno su morali da napuste svoja racionalna uverenja i praktično ponašanje u materijalnom svetu, a to se najsnažnije ispoljava kada uđemo u dimenziju drame, jedno povišeno stanje svesti u kome su naš duh i imaginacija slobodni da istražuju ono što leži iza svakodnevnosti. U toj produženoj svesti ono što je iracionalno u čoveku može biti ograničeno, a njegovo prihvatanje misterije pojačano.

I tako je crkva prihvatila pozorište kako bi izrazila svoje misterije. Ali je ona, isto tako, imala da prenese i jednu neposredniju vrstu informacija svome uglavnom nepismenom skupu vernika, u obliku priče o životu Hristovom. Slike i skulpture stvorile su simbolične figure koje su se odmah mogle prepoznati, i koje su činile da život i stradanje Hristovo postanu vidljiva i poznata priča. Po rečima jednog nepoznatog autora iz 1493, ti likovi imali su trostruku svrhu:

Jer oni su ustanovljeni kako bi podstakli čovekov razum da razmišlja o Hristovoj reinkarnaciji, i njegovom stradanju, i njegovom životu, i o životu drugih svetaca. Isto tako, oni su ustanovljeni da podstaknu čovekovu ljubav i njegovo srce na pobožnost. Jer, čoveka često više podstiče ono što vidi nego ono što čuje ili pročita. Uz to, oni su ustanovljeni kako bi bili znamenje i knjiga grešnim ljudima.

Crkva je dobro razumela potrebu da se nevidljivo učini vidljivim, što je doprinelo da drama i simbolizam deluju kao deo pozorišta obožavanja, i to je davalo formu i oblik mnogim biblijskim likovima. Na taj način, ono je trebalo da postane babica novoj sekularnoj drami, čije je rođenje predstojalo ali čija je kolevka bila, da ironija bude veća, paganska i prehrišćanska prošlost.

U prvim vekovima posle Hristove smrti Crkva je morala da pronade politiku koja bi apsorbovala religiozne impulse prehrišćanske prošlosti i da istovremeno uguši stare religije. Rešenje je bilo hrabro kockanje sa mogućnošću da to prilagodi svojoj zajednici. Na primer, izgradnja crkava na mestima na kojima su se nalazili paganski hramovi rezultat je sračunate, racionalne politike, koju je jasno izrazio papa Grgur Veliki u instrukcijama koje je izdao Svetom Avgustinu u Kenterberiju:

Uništite idole; pročistite zgrade svetom vodom; tamo postavite relikvije; i neka to postanu hramovi pravog boga. Tako ljudi neće osećati potrebu da menjaju mesta svojih okupljanja, i gde se nekada davno od njih tražilo da žrtvuju stoku demonima, tamo im dopustite da nastave da dolaze na dan sveca kome je crkva posvećena, i da tamo više ne ubijaju svoje životinje radi žrtvovanja već za društveni obed u čast njega koga sada obožavaju.

Ne samo da je trebalo koristiti paganska mesta okupljanja, već isto tako i paganske proslave, pa su tako dani svetaca, hrišćanski blagdani i svetkovine, bili određeni da se odvijaju u dane koje je običaj uvek prepoznavao kao važne. Brak između hrišćanskog i paganskog kalendara sada postaje najvažniji za ovu priču, jer hrišćanske svetkovine, kao i one u drevnoj Grčkoj i Rimu, trebalo je da odigraju bitnu ulogu u razvoju novog pozorišta.

Proleće, koje je u svakom slučaju uvek bilo godišnje doba radosti, prirodno je postalo doba Vaskrsnuća. Engleski hrišćani su ovu svoju prolećnu svetkovinu čak nazvali po svojoj anglosaksonskoj boginji Eostre, a Uskrs (Easter) bilo je ime koje je dato svetkovini koja slavi jednu hrišćansku misteriju, ustajanje Hrista iz mrtvih, pošto je prethodna slavila pagansku misteriju semena koje ustaje iz hladne zemlje. U proleće, izvodači bi odglumili obred, neku vrstu komada ili igre, kao što je pantomimičari izvode u Abots Bromleju, u Engleskoj, do današnjih dana, mada se iz nekih neobjašnjivih razloga, taj događaj sada odvija u jesen. Slični obredi posvećeni temi buđenja života nekada su se izvodili širom Evrope. Uskrsnuće Hristovo mora, dakle, biti objavljeno, ta misterija odglumljena i učinjena nezaboravnom.

U početku su sveštenici ovu potrebu osećali kao svoju, kao potrebu sveštenika koji čitaju misu, ali je kasnije zadatak bio preneti je nepismenim seljacima, koji su sačinjavali veliku većinu njihovih vernika. Deseti vek daje najranije nedvosmislene dokaze o onome što se možda može nazvati jednostavnom dramatizacijom uskršnje liturgije. Jedan engleski rukopis, RegulaiisJZoiioordhl, datiran oko 96575, sadrži i deo koji daje službu poznatu kao Visitatio Sepulchri, poseta grobu, u jasnom dramskom obliku:

... četvorica braće se obukla, pa jedan od njih, odeven u dugu belu odeždu ulazi kao nekim drugim poslom, diskretno odlazi do mesta gde se nalazi grobnica, i tamo sedi

mirno, s palmom u ruci... ostala trojica priđu, svaki s horskim ogrtačem na ramenima, i s kadionicom s tamnjanom u ruci; oklevaju kao ljudi koji nešto traže, i tako stižu do mesta na kome se nalazi grobnica. Ove se stvari izvode tako kao da podražavaju anđela koji sedi na grobu i žene kako dolaze sa uljima da miropomažu Isusovo telo. I tako, kada onaj koji sedi ugleda ovo troje kako mu se približavaju... on počinje umilno da peva tihim glasom:

Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?

Pošto on ovo dokraja otpeva, njih trojica odgovaraju u jednoglasju:

Ihesum Nazarenum crucifixum, o coelicola.

„Koga tražite u grobu, o obožavateljke Hrista?" pita anđeo. „Isusa Nazarećanina, Onoga koji je bio raspet na krstu, O nebeskog", pri čemu ova trojica predstavljaju žene koje odgovaraju. A anđeo nastavlja: „On nije ovde. On je ustao onako kako je i pretekao. Idite, objavite da je ustao iz mrtvih."

Ova služba, koja je postala poznata kao Quem quaeritis, zbog prvog pitanja, svedoči da je još 970. liturgijsko~Helobilo transformisano u ritualnu dramu. Sveštenici su predstavljali likove koji nisu bili njihovi, a tri Marije imale su na glavi ukrase koji označavaju ženstvenost; ipak, dramska suština Quem quaeritis simbolizovana je anđelom koji otkriva prazan grob, kako u Regularis Concordia stoji:

...on ustaje i podiže zastor pa im pokazuje mesto odakle je nestao krst, ali na kome se nalazi platno kojim je krst bio umotan dok je tamo ležao. Pošto to vide, oni spuste kadionice koje su doneli do groba, podignu platno i rašire ga pred sveštenicima. Kao da hoće da bude jasno da je Gospod ustao, da više nije umotan u to pogrebno platno...

Quem quaeritis se pokazao tako efektivnim i uverljivim da ga danas imamo u preko četiri stotine verzija po manastirima širom Evrope, od kojih mnoge poseduju živu dramsku invenciju. Na primer, u nekim kasnijim verzijama tri Marije odlaze da kupe ulja pre nego što posete grob. Trgovac uljima prikazan je kao neka vrsta paganskog nadrilekara, lik verovatno pozajmljen iz ranih božićnih pantomima, koji se stavlja u komične situacije sa svojom ženom i pomoćnikom. Ti dodaci i doterivanje priče važni su zato što uvode ljudski elemenat, ono profano uporedo sa svetim, deo onog impulsa da se prigrlji sve ljudsko iskustvo, što se najbolje može sumirati velikim srednjovekovnim katedralama, gde u drvetu izrezbareni demoni i likovi seljaka na krajevima drvenih crkvenih klupa nastanjuju isti svet kao i blistavi vitraži i uzvišeni tornjevi koji su dosegali do neba rimokatoličke vere srednjeg veka.

To osećanje da se sve ljudsko iskustvo može sabrati predstavljalo je jednu od moćnih ujediniteljskih sila srednjovekovnog sveta, i ono će uobličiti pozorišne pojave koje će tek doći. Eksplozija drame u srednjem veku razlikuje se od drugih u dva važna vida: prvo, ona nije bila ograničena samo na jednu zemlju; drugo, ona ni u kom pogledu nije bila ekskluzivna. Naprotiv, pozorište je u tome periodu, koji se grubo govoreći proteže od dvanaestog do petnaestog veka, bilo nesumnjivo najpopularnije u svojoj istoriji, obraćalo se direktno ljudima svih klasa, jer se verno uklapalo u ritam i pokretačku snagu toga doba.

Srednjovekovnom čoveku bilo je potrebno da u jedan okvir ulije sve ono što je znao i razumevao. Katedrala najbolje simbolizuje taj impuls jer je u njenoj strukturi bio čitav moralni univerzum kao jedna realna dimenzija: uđete li u nju, vi ste suočeni sa stvaranjem i sudnjim danom, dobrim i zlom, kako profanim tako i svetim, životom, smrću s uskrsnućem. Srednjovekovni čovek mogao je da usvoji čak i ono strašno,

groteskno i neversko jer se njegovo prihvatanje, bilo Božjeg svemira bilo raznovrsnosti života, nije moglo uzdrmati. Njegovo osećanje za hronološku perspektivu bilo je isto tako malo kao i za prostornu: ono što je mnogo značilo visoko se cenilo, a ono što je manje značilo bilo je napravljeno da izgleda manje. Istorijska prošlost, koja je uključivala i biblijsku, bila je isto što i sadašnjost, pa je bilo sasvim prirodno da glavne epizode iz Hristovog života na zemlji budu prevedene u savremene srednjovekovne slike, bez i najmanjeg osećanja naprezanja. Irod postaje vojvoda tiranin, Noje brodograditelj u nekoj luci na Severnom moru, a pastiri Vitlejema uzgajaju svoje ovce na jorkširskim golim brdima.

Uskrsnuće je bilo jedan od dva velika događaja u hrišćanskom kalendaru; drugi je bio Hristovo rođenje. Arhitektura crkava prigrllila je oba. Zapad je predstavljao svet u tami; Istok, gde se nalazio oltar, zvezda Vitlejema, svetlost Hristove inkarnacije. I posto se dramatisacija Uskrsnje misterije pokazala tako efektnom, bilo je prirodno da se i rođenje Hristovo predstavi na sličan način. međutim, pri dramatisaciji Hristovog rođenja Crkva se susrela s jednom onespokojavajućom dilemom, oličenom u liku Iroda.

Irod je bio zao Čovek i postavljalo se pitanje da li zlo treba da bude predstavljano u Božjoj kući. Osim toga, da li je ispravno da jedan sveštenik predstavlja takav lik. Da li bi to bila blasfemija? Tokom izvesnog vremena došlo je rešenje i pozorišno i ljudsko: lik Iroda postao je glavni u komadima Rođenja Hrista taj zlikovac se pokazao neodoljivim. Pa ipak, ono centralno pitanje je ostalo, i Crkveni oci su ga prvi put postavili kao: Da li ono što je zlo uopšte treba da bude dramatisovano? Bili su zabrinuti zbog blasfemije i nemoralnosti unutar drame, pa je antipatija prema pozorišnom spektaklu još jednom izbila na površinu. Naravno da ovaj problem priče za izvođenje, priče koja nije ista s onom koja se pokazuje, nastavlja da zbunjuje moraliste i podstiče večnu raspravu o cenzuri.

Iz moje tvrdnje proističe da imaginativna istina drame nije samo „estetski“ doživljaj, već da ona nešto zaista znači ljudima.

Dilemu crkve ilustruje delo jedne izuzetne žene, opatice po imenu Hrosvita (Hroswitha), koja je živela u jednom samostanu u GanderšHajmu, u SaksomjT, u desetom veku. Kao studentkinja latinskog jezika i obožavateljka paganskog Rima, ona je pročitala Terencijeve komedije, i divila im se, i bila je nadahnuta da napiše šest komada po uzoru na njegove. Njen pristup zadatku slika raspoloženje koje je tada vladalo. Evo odlomka iz jednog predgovora onome što je opisano kao „pozorišni komadi Hrosvite, nemačke vernice i device saksonske rase“, koja se može smatrati za prvu ženu dramskog pisca: Ja... nisam oklevala da u svom pisanju imitiram pesnika Terencija, čija se dela tako naveliko čitaju, pošto mi je namera bila da glorifikujem, u granicama mog skromnog talenta, dostojnu hvale čednost hrišćanskih devica u onom istom obliku kompozicije koji je bio korišćen da bi se opisala bestidna dela raskalašnih žena. Jedna stvar mi je ipak bila neprijatna, i često mi je terala rumenilo u obraze. Kroz prirodu ovog dela bila sam primorana da upotrebim svoj um i pero u oslikavanju tog strašnog ludila onih koje je zaposela nezakonita ljubav, i podmukla slast strasti stvari koje među nama ne bi trebalo ni pominjati. Da sam se iz skromnosti suzdržala od obrade ovih likova, ja ne bih bila u stanju da postignem svoj cilj da veličam nevine kako najbolje umem... U skromnijim delima mojih dana nepromišljene mladosti prikupila sam svoja skromna istraživanja u herojskim strofama, ali sam ih ovde prosejala u seriju dramskih scena i izbegavala, kroz izostavljanje, opasnu pohotljivost paganskih pisaca.

Nanovo stvoren greh i „odigrano“ zlo učvrstili su uverenje da pozorišno prikazivanje ima nemoralan uticaj. Neprilike Crkve su se udvostručile jer je drama delovala. Bez organizovanih pozorišnih trupa koje bi ih izvodile, Hrosvitine upristojene verzije Terencija ostale bi privatna stvar. Problem za sveštenstvo bile su dramatizacije koje su se izvodile unutar crkve. Od brojnih ponuđenih rešenja jedno je bilo da kontroverznu ulogu Iroda igra neki običan čovek umesto sveštenika. To je svakako došlo kao olakšanje sveštenstvu u Padovi, gde se izvodila jedna verzija Rođenja Hristovog u kojoj je Irod trebalo da tatnošnjeg biskupa udara naduvanom bešikom. No, ovim je besmrtna duša običnog čoveka bila u opasnosti: Neće li on navući na sebe večno prokletstvo time što prikazuje grešnost? **Sve do današnjih dana, u gradu Oberamergau, gde se prikazuje čuvena Drama Hristovog stradanja, glumci primaju specijalan oproštaj, takozvani Ablass, pre predstave, za svaki slučaj...**

U izvesnom smislu, taj konflikt nikada i nije mogao biti resen. Organizovana religija istrajavala je u podozrenju pri sagledavanju drame, i s vremena na vreme ona bi se tome aktivno suprotstavljala. Godine 1210. papa Inocentije III izdao je edikt kojim se sveštenstvu zabranjivalo da igra na javnim scenama. Ipak, upravo je Crkva bila ta koja je pozorištu dala sledeći podstrek da krene napred, jedan podsticaj koji će ga na kraju potpuno osloboditi kontrole Crkve.

Crkva je već održavala svetkovine kako bi obeležila rođenje i raspeće Hristovo i osnivanje same Crkve. Bile su slavljene kao Božić, Uskrs i Duhovi, i imale su svoje posebne drame. Doktrina transsubstancije, koja priznaje Stvarno Prisustvo Hrista u osvećenom hlebu i vinu, daje Svetoj tajni tela i krvi Hrista, pričešću, koje podseća na Tajnu večeru, status čuda koje stoji pored Bezgrešnog začeca i Uskrsnuća. Ta ideja da Crkva treba da ustanovi praznik kako bi proslavila čudo pripisuje se Svetoj Julijani, belgijskoj igumaniji koja je živela blizu Liježa. Njen arhidakon bio je Žak Pantaleon (Jacques Pantaleon), koji je 1261. godine postao papa Urban IV. Tri godine kasnije on je naredio da cela Crkva slavi nov praznik, Telovo, i zamolio Svetog Tomu Akvinskog da komponuje liturgijsku službu.

Pošto je papa Urban IV umro iste te 1264. godine, njegov ukaz nije bio ratifikovan sve do Bečkog saveta 1311/12. godine. U petnaestom veku to je već veliki praznik Crkve u zapadnoj Evropi. Sve do 1311. Pričešće se obeležavalo uoči Velikog petka, vremena kada je crkveni kalendar bio krcat, a raspoloženje tužno. S naše tačke gledišta, bila je vitalna odluka da se taj dan pomeri na prvi četvrtak posle Sv. Trojice, u leto. Posvećeni Gospod nošen je iz crkve kako bi bio prikazan ljudima, iznet iz mraka na svetlost. Cinilo se da praznik Telovo naglašava Hristovu ljudskost a ne njegovo božanstvo.

Crkvena hijerarhija, gradska vlada i zanatski esnafi, do tada svaki za sebe organizatori procesija, sada su sarađivali kako bi predstavili veličanstven spektakl. Sveštenstvo u svojim bogato izvezenim odeždama, gradonačelnik i gradska vlada u svečanoj odeći i zanatski esnafi u raspoznatljivim kostimima i sa zastavama s oslikanim obeležjima, išli su u povorci kroz uske ulice zakrčene ljudima spremnim da se dive i uživaju. U Engleskoj, podaci pokazuju da se stanovništvo sa sela slivalo u gradove kao što su Jork i Norič, kako bi i ono učestvovalo u tim svečanostima. Tako je sveobuhvatna bila praznična atmosfera da su državni poslovi, čak i oni koji su se odnosili na ratne operacije, bivali prekidani kako bi i kraljevske ličnosti i visoki zvaničnici mogli da prisustvuju svečanostima.

Vremenom, mada niko nije siguran kada, pojavila su se kola s niskim podom na kojima

su bili učesnici koji su izvodili pantomime predstavljajući Adama i Evu, „Nojevu barku“, rođenje Hristovo i tako dalje, pa su čak razmenjivali kratke dijaloge (na maternjem jeziku, ne na latinskom) a oni su morali da budu kratki kako ne bi zaustavljali ostatak parade. Iz takvih dijaloga razvila se drama poznata pod imenom „telovska drama“, koja je postala veoma popularna u Britaniji. Slične svetkovine odvijale su se širom Evrope, i tako je postavljena scena za novi oblik pozorišnog prikazivanja: festival drama, slavlje čovekovog spasenja. Ovi komadi bili su poznati pod raznim nazivima: kao misterije i kao mirakuli, i mada srednji vek nije pravio oštre razlike između njih, ovi izrazi su počeli da se diferenciraju na one koji su obrađivali biblijske priče i druge koji su obrađivali živote svetaca. Francuska je imala mjstere, Nemačka Mysterienspiel, Španija auto sacramental, Italija sacra rappresentazione. Ali dok su u Španiji, Italiji i Nemačkoj komadi o Hristovom stradanju dominirali u religioznim dramama, u Francuskoj, kako ćemo videti, razvilo se sekularno pozorište, baš kao i u Engleskoj, gde su komade delili varoški i gradski saveti, a finansirali i izvodili zanatski esnafi.

Isključenje sveštenstva sa spiska učesnika ne označava nikakav poseban rascep, jer je Crkva prožimala srednjovekovno društvo a komadi su bili usađeni u njega. Oni su izašli na ulice ne samo zbog nelagodnosti sveštenika učesnika u drami, već isto tako i zbog prirodne evolucije: u jednom društvu gde postoje javne verske svetkovine i ulične povorke, komadi su morali biti izvučeni iz crkava.

Saglasno s poznatom željom da se prigrli sve ljudsko iskustvo, makar zbrdazdola, misterije su krenule da prikazuju čitavu istoriju sveta, od nastanka pa do kraja sveta. To nije bio previše težak zadatak imajući u vidu srednjovekovnu sliku o svetu, ali je on ipak podrazumevao jako mnogo događaja koje treba povezati. U misterijama oni su bili dati u cikličnom obliku, sačinjeni od serije kratkih komada koji su počinjali s Bogom na Nebu, kako pobeđuje Satanu i proteruje ga da vlada u Paklu, a završavale se Sudnjim danom. Između toga dolazile su dramatizacije priča Starog i Novog zaveta, zajedno sa legendama koje su se zasnivale na apokrifima. Ti ciklusi misterija kao da su svi sledili sličan obrazac:

1. Pad Lucifera.
2. Stvaranje sveta.
3. Stvaranje i pad čoveka.
4. Noje i potop.
5. Kain i Avelj.
6. Mojsije prima Deset Božjih zapovesti.
7. Saopštenje Arhangela Gavrila: Marija prima glas da nosi Isusa, a Josif sumnja u vernost svoje žene.
8. Rođenje.
9. Događaji iz života Isusovog.
10. Judina izdaja Isusa.
11. Sudenje Isusu.
12. Stradanje Hristovo, uključujući i raspeće.
13. Vaskrsnuće i ponovno pojavljivanje Isusa njegovim učenicima.
14. Uspenje Isusa na nebo.
15. Uništenje sveta.
16. Sudnji dan.

Postojala su dva oblika postavljanja na scenu ove ogromne dramske naracije. Prvi, koji je proistekao iz povorki Telova, koristio je „gledalište na točkovima“, pokretne pozornice na kolima, koje su vukli kroz ulice i zaustavljali na odabranom mestu duž puta, gde bi se prikazao određeni komad. Iako je opšte prihvaćeno da su bile deo nekih procesija, detalji o njima predstavljaju pravo sholastičko ratište. Imajući na umu potreban broj pokretnih scena, tvrdi se da bi bilo nemoguće uglaviti čitav ciklus u svetli deo dana koji je bio na raspolaganju. Možda su se predstave nastavljale i pošto bi pao mrak, uz svetlost baklji, ili su kola koja su se kretala duž puta predstavljala samo žive slike i pantomimske verzije komada, pre nego što se svi okupe da odglume njihovu govornu verziju, na nekom centralnom mestu. Ono što se sa sigurnošću može reći jeste da je na tim kolima bio dekor napravljen da predstavlja određenu pozadinu ispred koje su glumci govorili svoj tekst, i da su misterije bile oblik pravog uličnog pozorišta.

Drugi način postavljanja misterija, popularniji na Kontinentu nego u Engleskoj, bio je statičan. Francuski primer je tipičan, i vredno je zadržati se na njemu pre no što se vratimo u srednjovekovnu Englesku, zato što on pokazuje kojim su sve pravcima misterije počele da idu u zavisnosti od osnove na kojoj su nastale, i zato što je postao prolog francuskoj drami, kao što je njen pandan s druge strane Kanala postao prolog engleskoj drami Zlatnog doba.

Francuzi su usvojili niz statičkih pozornica koje su raspoređivane ispred crkve ili ukруг nekog varoškog trga ili dvorišta kakve ugledne kuće. Zvale su se *compartement*, a publika se sigurno kretala od jedne do druge. Ta shema može se videti na čuvenoj srednjovekovnoj ilustraciji, jedinoj koja prikazuje predstavu jedne *mystere*; naslikao ju je Žan Fuke (Jean Fouquet), i prikazuje patnje Svete Apolonije. Cela slika Postanja, od Neba s leve strane do ulaska u Pakao, s desne, postavljena je polukružno, u jednom uređenom potezu.

Negde u toku poznog dvanaestog i početkom trinaestog veka, francuske misterije i mirakuli izašli su iz crkava i počeli da se izvode na narodnom jeziku umesto na latinskom. Za prikazivanje nisu bili zaduženi trgovački esnafi, kao u Engleskoj, već posebno konstituisana tela. Prikazivali su, najčešće, živote svetaca, ali njihov ton kao da je bio skaredniji od engleskih misterija: farsa i lakrdijanje bili su popularni elementi, što su često obezbeđivale vragolije davola, a i savremeni svet bio je oslikan, ponekad kroz grube kritičke priče o velikim lordovima ili sveštenicima.

Vremenom, postavljanje religioznih komada postalo je uobičajeni deo francuskog urbanog života, a spektakularne predstave je redovno više gradova zajedno postavljalo na scenu. Njih je podržavala Crkva, koja je smatrala da one još uvek ohrabruju veru kod naroda, a trgovci i trgovački interesi pomogali su u pokrivanju troškova jer su predstave privlačile posetioce iz svih krajeva. Građanstvo koje je posmatralo komade ili učestvovalo u njima, s nestrpljenjem ih je iščekivalo kako bi za trenutak zaboravilo na teškoće svakodnevnog života. Pokušavajući da ugone svim interesima, predstave su počele sve više i više da zanemaruju sadržaj zarad bleštavih i složenih postavki. Uvedeni su i spektakularni efekti korišćenjem komplikovanih mašina. Pozornica i Crkva bile su spremne da se rastanu.

Ali trebalo je još mnogo vremena da prođe od procvata misterija širom Evrope do njihovog konačnog nestajanja; moralo se sačekati da i sam srednji vek prođe. Njihov vrhunac je izrazio društveno i religijsko jedinstvo, čija je snaga uverenja nepogrešiva u sačuvanim engleskim tekstovima, kao i u onome što znamo o načinu na koji su bile

izvođene. Predstave su se izvodile širom Britanije; ciklusi koji su sačuvani manjeviše neoštećeni potiču iz Čestera, Koventrija, Vejkfilda i Jorka, a tu su i kornvalski komadi. Ta sveobuhvatnost misterija najuočljivija je u kasnijim vekovima. Zvona bi zvonila širom Engleske. Prikazivanje komada je uključivalo muškarce i žene iz svih slojeva društva, svih većih gradova i centara uticaja. U Jorku, na primer, od pet hiljada stanovnika, dve hiljade je učestvovalo. Postoje mnogi dokazi koji idu u prilog gledištu da je učešće i uživanje bilo besklasno: drama je postala sastavni deo mentalnog sveta izvođača i gledalaca podjednako, čime je bilo zasađeno seme snažne engleske pozorišne tradicije. Jednom godišnje, gradovi Engleske bili su pretvarani u pozorišta, a stanovništvo ujedinjeno u potpunom dramskom doživljaju.

Jork je bio jedan od mnogih severnih gradova koji su napredovali upravo u srednjem veku, umnogome zbog prerade vune. Prodorna, agresivna klasa trgovaca pojavila se naglo, ispunjena građanskim ponosom. Jork je delio, s većinom gradova svoga vremena, srednjovekovnu ljubav prema raskoši, tom javnom simbolu disciplinovane vitalnosti. Trgovački esnafi, sekularne organizacije koje su regulisale komade i delile ih međusobno, podupirali su napredovanje grada. Svaki esnaf je prikazivao sopstvene komade, često vezane za sopstvene aktivnosti. Ponekad bi zapošljavali i profesionalnog režisera: u Koventriju, Tomas Kalkou (Thomas Calcow) nadgledao je Skinersov (Skinners) komad po osnovu ugovora na dvanaest godina koji je glasio na 48 šilinga i 8 penija godišnje.

Zahtevali su se visoki standardi: esnafi moraju da u glumačku podelu uključe „dobre glumce, lepo odevene i koji jasno govore“. Jedna naredba, izdata 3. aprila 1476, tražila je četvoricu „oštroumnih, diskretnih i sposobnih glumaca“. Iako su bili amateri, ti glumci bili su plaćeni prema važnosti svojih uloga: u Koventriju, Bog je zarađivao 3 šilinga i 4 penija, duše (izbavljene ili proklete) 1 šiling i 8 penija, a Crv savesti jedan šiling manje. Zauzvrat, glumci ne samo da su morali dobro da glume, već i da se prilagode strogim pravilima ponašanja. U Francuskoj, u Valensijanu (Valenciennes) postojalo je petnaest glumaca čiji Je ugovor s izvođačem uključivao i sledeće obaveze: da nastupa u određene dane, bolest je jedino izvinjenje za odsustvovanje; da bez pritužbi prihvati ulogu ili uloge koje su mu dodeljene; da ne kasni na probe, u protivnom će da plati kaznu; da se ne prepire s režiserom; da se nikada ne napija. (To je glas uprava, koji je postojao vekovima, trijumf nade.) U Engleskoj glumcima je preporučivano da svoj tekst nauče napamet, ali ih je pratio neko koga su zvali Obični, koji je držao šaptačevu knjigu i govorio „tiho ono što moraju glasno da izgovore“.

Ovakve predstave su sigurno iziskivale mnogo rada na organizaciji, a iza scene svakako je bilo puno aktivnosti. Cim bi jedan ciklus bio dovršen, počinjalo je planiranje za narednu godinu. Trebalo je napraviti dekor i obojiti ga, ukrasiti kola, ponekad uz ogromne troškove. Kostimi su takode bili velelepni i skupoceni, a pravili su ih sami ljudi iz varoši. Računi iz Koventrija i Vustera beleže da je tražena svila za krunu, zlatne i srebrne folije za mitre, tamnocrvene tkanine za biskupov ogrtač, a bela koža kupovana je za Boga.

Jedan opis iz sedamnaestog veka, iz Čestera, koji je opšteprihvaćen kao autentičan, govori nam mnogo o načinu kako se takav događaj pripremao i izvodio. Proglas koji bi pročitao glasnik objavljivao je vreme i sadržaj komada i davao stroga upozorenja protiv svakog narušavanja mira i nošenja ofanzivnog oružja. Nasilje se strogo kažnjavalo. U

Jorku, glumcima je naređivano da se okupe sa svojim kolima „između tri i četiri sata izjutra". Izvodači su bili kažnjavani za svaki propust. U Beverliju, kasapi su bili kažnjeni zato što su zakasnili, kovači zato što nisu uspjeli da izvedu svoj komad. Moleri su bili kažnjeni zato što je njihova predstava Tri kralja iz Kolejna (The 3 Kings of Colleyne) bila loše i konfuzno izvedena, „uz prezir čitave zajednice i pred mnogim strancima". Mirakuli i misterije predstavljaju istinski narodno pozorište, naivno zato što se obraćalo jednoj široko nepismenoj publici i zato što je pozorište tako dugo stajalo na ugaru, ali naivno i zato što je izražavalo do banalizovanja pojednostavljena srednjovekovna gledišta. U srednjem veku, učenici ljudi su se prepirali a naučnici spekulirali oko kretanja planeta, ali ništa od toga nije se ni primaklo misterijama; nisu one ni kao tekstovi pokazivale neku veliku prefinjenost: čitajući ih ne bi bilo moguće zaključiti da je književni umetnik kvaliteta Džefrija Cosera (Geoffrey Chaucer) bio njihov savremenik. Ova jednostavnost nosila je i velike prednosti. Misterije ne uočavaju nikakvu razliku između čoveka četrnaestog veka i ljudi koji su živeli u vreme Izlaska iz Egipta u ili vreme Hristovog rođenja: stolari koji su gradili barku imali su braću po lokalnim radionicama; pastiri koji su prisustvovali Hristovom rođenju mogli su se videti kako čuvaju ovce po obodima varošica; prvosveštenik Solomonovog hrama bio je odeven istovetno kao i biskup engleske dijeceze. Likovi iz biblijskih priča živeli su i disali po gradskim ulicama srednjovekovne Evrope.

Ciklusi nisu bili zamišljeni kao celine, a kratke igre su se proizvoljno dodavale ili uklanjale. Svaka zemlja naglašavala je drugačije elemente. Nemci su voleli davale od kojih podilazi jeza, progon Jevreja i satiru u kojoj su prepoznatljive ličnosti toga doba igrane u scenama s istorijskim ličnostima. Videli smo kako su Francuzi voleli i ono što je satansko i ono što je skaredno, ali su misterije ostavljale prostora i za duge lirske pasaže sa stvarnim emocionalnim sadržajem. I u Engleskoj su se pojavili đavoli, ali kao prilično suzdržani komični likovi; bilo je mesta za komediju i farsu, ne kao posebno izvođene komade, već kao rasterećenje od onih epizoda koje kidaju srce i dušu. Sam tekst još uvek nije bio uobličen s emocijom ili strašću, a pisanju često nedostaje uvid kao kada Avram, u trenutku kada žrtvuje Isaka, počne da peva:

O, mili stvore, ubih te,

Rastužio sam Boga, i to mnogo:

Ne smem da radim protiv Njegove volje

Već uvek da budem poslušan.

Ako bi savremeni čitalac osetio nekakvu gorčinu u toj nemoj poslušnosti koja tuguje ali ne može da iskaže svoj bol, srednjovekovna publika mogla je da prepozna smisao poslušne bespomoćnosti koju ove reči projektuju.

Jedan od spektakularnijih komada kojim se opčinjavalo stanovništvo koje se plašilo prokletstva i nadalo Nebu, bio je Hristov silazak u Ad (The Harroiving of Hell), koji su u Jorku izveli sedlari. Isus, Adam, Eva, Isaija, Jovan Krstitelj, Mojsije, Belzebub, Satana i jedan izbor davola pojavljuju se svi. Komad se zasniva na apokrifnom Jevanđelju Nikodima, i govori kako je Hrist, između Raspeća i Uspenja, sišao u Pakao, oslobodio proroke i patrijarhe iz Cistilišta, a onda naredio Satani da siđe u oganj. „Avaj, sve je izgubljeno!" uzvikuje Satana. „Tonem u jamu pakla." To bi bio znak za neverovatne scenske efekte: moguće grmljavinu, sigurno vatru, koja se često koristila, a možda čak i za neku napravu za spuštanje Satane u podzemni svet. Pakao je bio predstavljan strašnim čeljustima zmaja.

Misterije su zapalile teatarski plamen, i on je nastavio da gori širom Evrope, mada nigde snažnije nego u Engleskoj. Kao i u literaturi koja je štampana, njihov jezik sklon je tome da bude ravan, a njihovi ritmovi monotoni: lako ih je zamisliti kako se sastavljaju kao što Botom (Bottom) „Vratilo" i Flut (Flute) „Cev" sastavljaju Pirama i Tizbu. A opet, ima mnogo delova izuzetne lepote, dramska invencija je često potresna i snažna, a osećaj nepoštovanja zarazan. Jer ipak, ne mogu da još jednom ne naglasim, ovo su komadi pisani za izvođenje u veoma specifičnom pozorištu, na dan verskog slavlja, pred publikom koja je sva svoja osećanja i maštu unela u predstavu. Za nas danas jasno je: snaga srednjovekovnog pozorišta bila je u njegovoj bleštavoj teatralnosti, njegovoj sveobuhvatnosti i mestu koje je zadobilo u srcima ljudi.

Pošto sam upotrebio reč „teatralnost", neće mi biti dopušteno da izvrđam očigledno pitanje. Konačno, Skraćeni Oksfordski rečnik engleskog jezika trag reči teatralan nalazi u smislu „veštački, izveštačen, lažan" unazad do 1649, a u smislu „ekstravagantno ili irelevantno pozorišni" do 1709. Cejmbers (Chambers) teatralnost ukratko definiše kao „pozorišnost, izveštačenost". Ja ovde koristim tu reč (a i na drugim mestima u knjizi) kao da izražava nespontanu umetnost i živahnost pobedonosnog pozorišta.

Čak i u ovom velikom dobu grada kao pozorišta, sa temama koje su obezbeđivali Biblija i sveci, Evropa je imala i druge oblike prikazivanja, i druge dramske teme. U Peranportu, u Kornvalu, na primer, komadi velikog kornvalskog ciklusa misterija još uvek se izvode, u krugu, u jedinom srednjovekovnom pozorištu koje postoji u Britaniji. Nisu samo mirakuli i misterije bili potrebni da održe pozornicu. Postoji srednjovekovni rukopis jednog komada uz koji su pridodata uputstva za režiju i plan pozornice za predstavu. Komad se zove Zamak istrajnosth moralitet je, a datira negde iz 1425. godine. To je najraniji kompletan postojeći primer tog žanra, koji je takode bio izvođen u krugu.

Moraliteti su dostigli vrhunac popularnosti u poslednjih pedeset godina četrnaestog veka. Ako ih nazovem nekom vrstom dramatizovanih službi, time ne nameravam da ilustrujem zevanje od dosade koje izaziva današnja predikaonica. Srednjovekovni propovednik je bio, ili je bio u stanju da bude, alegorijski pesnik koji je nalazio žive slike kako bi zaokupio umove svojih vernika. Simbol i metafoo književna sredstva za srednjovekovni um: želja da se prigrli čitav život poticala je iz dubokog osećanja da je sve to bilo jedno, da su postojale istinske veze između na primer stvari i ideja, ili između jednog niza hijerarhije i drugog. Cilj propovednika bio je da prosvetli i da zabavi: jedno je uključivalo i ono drugo. Isto tako, namera moraliteta bila je da pruži moralnu poruku, kao u paraboli ili basni, a ne da ispriča biblijsku priču ili da privoli nekoga da shvati složene pojmove doktrinarne teologije. Usamljen junak, kao neka izgubljena duša, kreće se kroz vanvremenski predeo; njemu se obraćaju personifikacije poroka, vrline, zla, kajanja, mudrosti, ludosti. Sedam smrtnih grehova često se pojavljuju kao likovi, ili, bolje rečeno, kao predstavnici snaga koje oličavaju. Kao junaci ovih komada Čovečanstvo (Mankind), Svako (Everyman) oni dobijaju imena po svojim kvalitetima: Ponos, Zavist, Požuda, i tako dalje. Oni su apstrakcije, simboli u alegorijskoj priči, kao što su i njihovi protivnici, Sedam vrlina.

Zamak istrajnosti je veoma obimno delo, neki delovi kao da nemaju kraja. Junak je Čovečanstvo koje putuje kroz život, opsedaju ga zla a štite vrline. Mnogo su hvaljeni epski kvaliteti komada, njegove društvene poruke, kao i moralnost. Čudo je, onda, zbog čega se retko obnavljaju. Svaki komad koji iziskuje intenzivno proučavanje teksta i podteksta, motiva i namere, podriva samu funkciju teatarske prezentacije pre no što se

može proceniti, pre nego što uspe da stvori zajedničku svest između glumca i posetioca pozorišta, formira vrelinu žive predstave i žive angažovanosti.

Ipak, postoje dve stvari koje su posebno značajne u Zamku istrajnosti. Prvo, postoje napomene za režiju i plan scene. Iako ih je dosta teško protumačiti, one nam govore da je delo bilo izvođeno u okruglom pozorištu. U briljantnoj studiji Srednjovekovno pozorište u krugu (The Medieval Theatre in the Round) Ričard Sadern (Richard Southern) tvrdi da vidi kružni plan kao shemu pozorišta, i dolazi do zaprepasavajućeg zaključka da gledaoci mogu da komad posmatraju iz same kružne arene. Natali Kron Smit (Nathalie Crohn Schmitt) osporava ovo gledište tezom da je taj kružni deo služio za dekor, ne kao scena. Ali krug ostaje, u oba tumačenja, i koristio se u vreme kada je jedan drugi metod postavljanja na scenu bio daleko popularniji. On nam obezbeđuje vezu s prošlošću, a možda i uticaj na budućnost, što će obnoviti poznati krug na obali reke Temze.

Druga stvar od vitalnog je značaja za englesku dramu. Ona se tiče stava nepoznatog autora Zamka istrajnosti, a podjednako i anonimnih autora drugih moraliteta petnaestog veka. Uprkos propovedanju, oni sadrže prve, probne korake ka psihološkom posmatranju karaktera. Osećanja junaka se ispituju i analiziraju kroz dramski dijalog. Istovremeno, dramski pisac otkriva kritički pristup čoveku i svetu u kome živi. Evo kako Ludost i Požuda predstavljaju Čovečanstvo Svetu, svome gospodaru:

Njegove misli su usredsređene na ovozemaljska dobra; Voleo bi da ima ugledno ime; Voleo bi da bude veoma počastvovan

Jer da bi upravljao ovim gradom i zamkom, Voleo bi da ima sebi za draganu Neku ljupku damu visokog roda.

U najlepšem od svih moraliteta, Svaki čovek (Everyman), iza poruke počinje da se pojavljuje dramski pisac. Junak i protagonista još uvek su generalizovani, ali oni razvijaju glasove i karakteristike koji su njima svojstveni. Priča Čovek, koja odgovara holandskom Elckerlijck, i možda predstavlja prevod s holandskog, govori kako Bog, razgnevljen čovekovim materijalizmom, naređuje Smrti da pozove junaka. S njim niko neće da pođe, vrda, sklanja se, a onda on počne da traži bilo koga ko bi mu pravio društvo na tom strašnom putu. Obraća se s molbom Prijateljstvu, zatim Srodnicima i Rodaku da mu se pridruže; svi ga odbiju. Obraća se Dobrima svetskom blagu a zatim Dobrim Delima, ali i oni odbiju poziv, ali Dobra Dela preporučuje svoju sestru, Znanje, koja odgovara čuvenim stihom: Svako, poći ću s tobom i biti tvoj vodič.

Komad teče dalje ortodoksnom religioznom linijom. Znanje vodi Svakoga do Ispovesti, Diskrecije, Snage, Pet Cula i Lepote. Na kraju Svakoga, kada se suoči sa Smrću, napuste svi sem njegovih Dobrih Dela.

Ova drama ima univerzalan kvalitet, i uvek je bila popularna. Njena snaga leži u autorovom talentu da likove oslobodi simbolizma i da umesto toga dopusti njihovoj vidljivoj individualnosti da dode do izražaja.

Prijateljstvo: Gospodine, moram znati razlog vaše utučenosti;

Žao mi je što vas vidim nerazpoloženog;

Ako vam je iko naškodilo, bićete osvećeni,

Makar ja zbog vas poginuo

Makar unapred znao da ću umreti.

Svako: Bez sumnje, Prijateljstvo, mnogo hvala.

Bratstvo: Pih! za tvoju zahvalnost ne marim mnogo.

Pokaži mi svoj bol, i ne govori dalje.

Moralna suština je ojačana time što se uvodi govorni ljudski ton u jednu širu alegoriju. Svako, uplašen od Smrti i od večnog prokletstva, jeste lik koji, u drugim moralitetima, postaje žrtva sopstvenih poroka. Njegovo moralno blagostanje jeste zamak koji ovi poroci ponekad komični, ponekad zlokobni napadaju. Lik Poroka je trebalo da pruži najuverljiviju sliku srednjeg veka. On je amalgam Iroda u njegovom ponosu i taštini, i Lucifera u njegovom lukavstvu i dvolicnoj prirodi. Porok obmanjuje dopadanjem. On mora da bude zabavan, naravno, ali s ciničnom i zlom oštricom odmah ispod površine. Đavo ili klovn, sa svojim razdraganim slugom, udahnuo je život u moralitet pojavljujući se bezbroj puta, sve dok, na kraju šesnaestog veka, ne uđe u svoju najslavniju inkarnaciju, lik Mefistofela Kristofera Marloua (Christopher Marlowe), u Doktoru Faustusu. Marlou se oslanjao na sve prateće oznake religiozne drame poroke, davole, iskušenja, greh, prokletstvo. Doktor Faustus stoji na kraju jedne tradicije i u zori druge. Srednji vek je oživeo pozorište i vratio ga u život zajednice. U Engleskoj, a i na drugim mestima, ima mesta verovanju da su narodna maštovitost i ustaljeni likovi potpuno različitih tradicija, ritualna kultura tevtonskog severa Evrope, uspeli da se uvuku u taj oblik i da ga ožive. Početkom šesnaestog veka za moralitete su počela da se vezuju imena pojedinih autora Džona Skeltona (John Skelton) u Engleskoj, ser Dejvida Lindzija (Sir David Lindsay) u Skotskoj (njegova Satira o tri staleža /Satire of the Three Estates/ uvodi politiku kao temu). U isto vreme, religija više nije mogla, kao nekada, da predstavlja temelj srednjovekovnog pozorišta. Godine 1517. Martin Luter (Martin Luther) sastavio je svojih Devedeset i pet teza „radi otkrivanja istine“ i prikucao ih o vrata crkve Svih Svetih u Virtembergu. Šesnaest godina kasnije engleska crkva odvojila se od Rima i postala, u stvari, duhovno odeljenje države, kojom je vladao kralj, Henri VIII, kao Božji izaslanik na zemlji. Katoličke doktrine ovaploćene u misterijama i moralitetima preispitivane su, cenzurisane i, konačno, zabranjivane. Previranja novoga veka razbila su stare forme. One su izražavale građanski i zajednički konsenzus, i osećanje da je ljudska vrsta vanvremenska. Šesnaesti je vek imao da istražuje kontroverze, zajedno sa svim pojedinačnim naporima i snagama koje su bile oslobođene s pomeranjem religije i morala ka areni svesti svakog pojedinca. Biće to sasvim druga vrsta pozorišta, koja će moći da se pozabavi ovim izmenjenim stanjem, u velikoj meri i zato što je njen prethodnik ostavio zalihe korisnih rekvizita. Ove činjenice pokazuju jednu retku hronološku simetriju. Godine 1576. Diocizijski sud Visokog komesarijata za Jork zabranio je dalje izvođenje misterije koja se prikazivala u crkvi Korpus Kristi u Vejkfildu. Nije više bilo pokretnih pozorišta, nije više bilo imitiranja Tajne večere. Protestanti su napadali katoličko praznoverje i idolatriju. **Iste te godine jedan stolar koji je postao glumac, Džejms Berbidž (James Burbage), iskombinovao je dva svoja umeća i sagradio pozorište koje je nazvao Pozorište. Sagradio ga je u obliku kruga, jedno slovo O od drveta.**

Muza vatre

Između 1580. i 1635. svaki Londonac mogao je da vidi drame Fransisa Bomona (Francis Beaumont), Džordža Capmana (George Chapman), Tomasa Dekera (Thomas Dekker), Džona Flečera (John Fletcher), Džona Forda (John Ford), Roberta Grina (Robert Greene),

Tomasa Hejvuda (Thomas Heywood), Bena Džonsona (Ben Jonson), Tomasa Kida, Džona Liliya (John Lyly), Kristofera Marloua, Džona Marstona (John Marston), Filipa Masindžera (Philip Massinger), Tomasa Midltona (Thomas Middleton), Džordža Pila (George Peele), Vilijama Šekspira, Sirila Ternera (Cyril Tourneur) i Džona Vebstera (John Webster). Neki od ovih pisaca možda imaju sreće pa se sada izvode jednom u deset godina; jedan se, međutim, izvodi češće od svih svetskih dramskih pisaca. Svi oni deo su velike pozorišne eksplozije, elizabetanske i jakobinske drame, a pošto je Margaret Biber nazvala „čudesnim" niz okolnosti koje su se stekle i podstakle pojavu drame kao umetnosti u drevnoj Grčkoj, nema svrhe izbegavati istu tu reč da bi se opisalo njeno ponovno rođenje i transformacija na drugom kraju Evrope dve hiljade godina kasnije. Od početka slabljenja Rima drama je preživela teška iskušenja, koja su neku manje značajnu pojavu mogla da unište. Kao paganski oblik, nju je mogla da iskoreni hrišćanska crkva. Kao književnost, mogla je i da ne preživi te stotine godina obustavljene delatnosti. Čak i kao izvodačka umetnost bila je u opasnosti:

njeni izvodači bili su odgurnuti na ivice društvenog života i prihvatanja. U petom veku, na pola puta između svetova drevne Grčke i renesansne Evrope, u zoru onoga što se nekada nazivalo Mračnim dobom, Crkveni oci osudili su pozorište poznatim tonovima gneva:

Kakva pometnja! Kakva satanska buka! Kakav dijabolični kostim! Tu se mogu videti samo bludničenje, preljuba, kurtizane, muškarci koji se pretvaraju da su žene i dečaci nežnih udova.

To je isti glas koji je koristilo srednjovekovno sveštenstvo u osuđivanju glumaca:

Neki transformišu i preobraćaju svoja tela lascivnom igrom i gestovima, čas nepristojno razodevajući se, čas stavljajući strašne maske.

Ali, Crkva je počela da uviđa snagu dramskog izraza kao sredstva rekreiranja značenja Hristovog života i urezivanja biblijskih priča u svest vernika. Kada su se, na kraju, misterije iz crkava izlile na ulice, njih su proželi običan jezik, vulgaran humor, narodna maštovitost i ritual sačuvan još od paganskih vremena, i radost i istrajnost nalaženja zajedničkog identiteta. Pa ipak, pošto su poticale iz slavljenja jedne vere, one dugo nisu mogle da prežive svoje rasparčavanje, i nisu mogle da govore u ime novog doba. Sada se ponovo javila potreba za lutajućim svetovnim pozorištem, koje je živelo teško skoro hiljadu godina. Pozorišna zabava predstavlja večnu potrebu: ona je opstala u najgrubljem obliku po ulicama Evrope, kao i na svakom drugom mestu na kome bi mogla da se okupi neka gomila koja može da zaokupi pažnju. Zongleri, akrobate, minstreli i trubaduri putovali su od grada do grada pružajući ono što bi se moglo opisati kao ulični cirkus. Niko ne može reći koliko se one starije pozorišne tradicije moglo očuvati u narodnom sećanju, među pantomimičarima, ili čak u nekoj nezabeleženoj tradiciji izvođenja. Svakako da je teško poverovati da je gluma mogla da jednostavno nestane u Evropi, i da je Crkva sa njom krenula od početka.

U renesansnoj Italiji obnovljena je jedna tradicija, s nepotisnutim užitkom i s nekim neverovatnim sličnostima s pozorištem iz vremena drevnog Rima, s čitavim nizom profesionalnih pozorišta poznatih pod nazivom komedija del'arte. Ona se i danas igra, a na nju su se oslanjali Molijer (Moliere) u sedamnaestom veku i Karlo Goldoni (Carlo Goldoni) u osamnaestom, između mnogih drugih dramskih pisaca. Glumci komedije morali su da budu u stanju da improvizuju duhovito i brzo duž dogovorene linije priče i u okviru galerije uobičajenih likova koji su taj oblik i učinili toliko popularnim uključivale

su dosetljivca akrobatu koji se zvao Ariekin(Arlecchino), škrtog trgovca i potencijalnog rogonju Pantalonea (Pantalone), odvažnog vojnika Skaramuša (Scarramucia) i svirepog, krivonosog grbavca Pulčinelu (Pulcinella), koji i dalje živi kao mister Panč (Mister Punch).

Glumac koji je učestvovao u komediji delarte morao je da kombinuje umeća igrača, pevača, akrobate, običnog komičara i pantomimičara, i morao da peva ili svira na nekom muzičkom instrumentu. Mnogi od muških likova nosili su maske; žene, koje su igrale glumice, nisu. Zapleti su obično bili ljubavne intrige s crtom proste farse, a i s osećanjima koja su izmamljivala suze. Po svojim većitim tipovima, improvizacijama i komičnoj dopadljivosti, komedija delarte jako podseća na drevne rimske komedije, mada niko ne može da dokaže direktnu liniju porekla moglo bi se tvrditi i da je ista potreba za popularnim i veselim komičnim pozorištem proizvela ista rešenja kao nekada. Od šesnaestog pa do osamnaestog veka njena vitalnost i veselost zarazila je mnoge evropske nacije; izrazi kao *commedia*, *commediante*, *comediani* koji su se koristili počev od šesnaestog veka počeli su da označavaju naročiti oblik zabave i, što je još interesantnije, novi tip zanimanja.

U Engleskoj, vremena koja su se menjala dovela su do veoma različitih reagovanja, crpeći snagu iz srednjovekovne drame, ali isto tako i stvarajući jednu generaciju profesionalnih dramskih pisaca čiji su komadi učinili da pozorište postane isto onako iskreno popularno kako je oduvek i bilo. Gledajući unazad, moguće je prepoznati elemente čijim se kombinacijama i uzajamnim delovanjem došlo do početka modernog doba u pozorištu. Pre kraja srednjeg veka putujući glumci izvodili su predstave po seoskim livadama u Engleskoj, po vašarima, po crkvenim portama, po salama esnafskih udruženja, gradskim trgovima, čak i na otvorenim poljanama. Podaci o malim družinama koje su putovale zemljom datiraju još iz poslednje četvrtine petnaestog veka. Male družine profesionalnih glumaca predstave su izvodile i po dvoranama velikih zdanja, a ponekad su možda uživale i pokroviteljstvo lorda koga su zabavljale. Predstave koje su davali nazivale su se „*meduigra*“, „*igra*“ ili „*komad*“ i izvodile su se u pauzama između posluženja po banketima. Očigledno je da su morale da budu kratke, a prirodno je da je i broj glumaca bio mali, više iz ekonomskih nego iz umetničkih razloga. U Čovečanstvu (*Mankind*), jednom ranom moralitetu datira još iz 1470, ima ukupno sedam likova. Tekstovi su u onome što je još uvek bilo pozorište glumca, a ne dramskog pisca, zauzimali sekundarno mesto.

Ali gluma je oduvek bila nesigurna profesija, a naročito je postala nesigurna početkom i sredinom šesnaestog veka, kada je vekovni problem nalaženja posla bio iskomplikovan sve većim angažovanjem pozorišta u društvenim i političkim pitanjima. Glumci su doživeli brojne pokušaje da se njihova profesija stavi pod kontrolu i zaključili da su im i život i sloboda u opasnosti. U svojoj autoritativnoj knjizi, *Prve engleske pozornice* (*Early English Stages*), Glin Vikam (Glynne Wickham) piše kako, počev od 1530. pa nadalje, te opasnosti „nisu bile posebni izumi Henrija VIII i njegovih ministara: dramske predstave su pobudile dovoljno otpora kako bi izazvale sporadično donošenje zakona već na početku“. Profesor Vikam takve stalne napade objašnjava onim što on naziva „jednostavno veoma razumnom željom društva da, onako kako je vladalo tokom vekova, spreči narušavanje mira i opasnosti po zajednicu koji bi došli kao posledica uzavrelih naravi i krvoprolića što iz njih proizlaze“. Pošto smo istakli snagu drame da da živ oblik mitovima i verovanjima koja zbližavaju ljudske zajednice, stvar koju ovde treba naglasiti

odnosi se na njenu jednaku snagu da pokaže najbolnije izvore podela, što znači otvaranje prostora na sceni strastima i idejama koje utvrđeni poredak dovode u opasnost. Raskid Henrija VIII s Rimom inspirisao je njegove ministre da prihvate jedan oblik pozorišnog pokroviteljstva koje je obavezno uključivalo čvrstu kontrolu nad sadržajima drama. Postoje izvesni dokazi da je vlada, ohrabrena vođama anglikanske zajednice, angažovala mnoge pozorišne trupe da postavljaju protestantske komade umesto tradicionalnih ciklusa misterija, što je još jedan primer kako je Crkva postojeće društvene sheme prilagođavala sopstvenim potrebama. U replikama kao što su „Trunka govneti slatkog Svetog Barnabija“, „Vaša Svetog Fransisa“ i „Crv Mojsija, s prdežom Svetog Fandinga... In nomine Domini Pape, amen!“ mogle su se čuti šale na račun starog porctka, koje su pojačavale razdor i isključivale bilo kakvo poštovanje. Radi podsticanja antipapskih osećanja, međutim, Henri VIII je nenamerno davao legitimitet velikim nacionalnim pitanjima kao temama za drame. Ono što on i njegovi ministri kao da nisu očekivali, bila je žestoka reakcija konzervativnih slojeva publike. Fizičko nasilje ponekad je dostizalo alarmantne razmere. Jedna drama bila je povod ustanka u Jorku 1540. godine, a neka druga je započela pobunu u selu u Norfoku devet godina kasnije. Reagovanje vlada koje su se menjivale sastojalo se u sve većoj kontroli sumnjivih tekstova u nadi da će se tako očuvati mir.

Glumci su često nepromišljeno hrabri i ratoborni, a isto tako i sasvim posvećeni svom poslu: politička ometanja nisu ih zaustavljala. U prvih deset godina pošto je kraljica Elizabeta I stupila na presto, 1558, došlo je do brzog rasta broja putujućih trupa. **Onda se 1572. cilj delovanja vlade pomerio od uznemirujućih komada na šame glumce. Parlament je doneo jedan akt o „kaznjavanju skitnica i pomoći siromašnima i nemoćnima«. Po njegovim naredbama, glumcima bi se sudilo kao „huljama i skitnicama i drskim prosjacima“ ukoliko ne bi mogli da dokažu da su u nekoj plaćenju službi, "nekog barona ovog kraljevstva ili bilo koje druge osobe višeg ranga". Za nemanje gospodara postojala je čitava skala kazni: „Za prvi prestup da bude jako išiban i da se progori hrskavica desnog uha usijalim gvožđem u obimu otprilike jednog inča. Za drugi prekršaj da se smatra u svakom pogledu kao težak prestupnik. Za treći prekršaj, smrt."**

Dve godine pošto je ovaj akt bio donet, jedan od barona kraljevstva, jedan od kraljičinih miljenika, Robert Dadli (Robert Dudley), grof od Lestera, priskočio je pozorištu u pomoć. On je već bio patron jednog glumačkog društva, koja je od njega zatražila zvaničnu dozvolu, u saglasnosti s pomenutim aktom. Lester se obratio kraljici i dobio licencno pismo s Velikim pečatom Engleske, kojim se dopuštalo njegovoj družini „da koristi i obavlja umetnost igranja komedija, tragedija i međuigara i sličnog, onako kako su naučili, pod uslovom da se iste ne prikazuju u vreme svakodnevne molitve ili u vreme kuge u našem rečenom Gradu Londonu".

Vođa Lesterove družine zvao se Džejms Berbidž, stolar koji je postao glumac. Pošto je sada bio zakonski zaštićen u svom drugom zanatu, odlučio je da iskoristi onaj prvi tako što je otišao u London da potraži neki teren na kome bi mogao da sagradi stalni dom za stvoju družinu. Kada je stigao tamo, doznao je da je Puritanski gradski savet nedavno doneo sopstveni zakon, kojim se ograničavaju aktivnosti glumaca: zakon iz 1574. regulisao je izvođenje komada unutar zidova Sijetla. Berbidž je preskočio preko zidina. Potpisao je ugovor o zakupu komada zemljišta izvan zidina, u obližnjem Sordiču (Shoreditch), i 1576. sagradio svoje pozorište nazvavši ga jednostavno: Pozorište. Istorija

engleske scene započeta je društinom koja se sastojala od petorice ljudi, po ceni od 666 funti. Drugi su uskoro sledili njihov primer. Godinu dana kasnije sagrađena je Zavesa (The Curtain), takođe u Sordiču, s druge strane zida.

Retko kad u svojoj istoriji neka nacija proizvede više od jednog intenzivnog praska dramske aktivnosti. Englezi su doživeli bar tri takva perioda, a to podrazumeva naročito povoljne uslove za pozorište. Ono iziskuje i veoma zahtevnu publiku, onu koja je spremna da prihvata nove ideje; bez toga, sve ostalo je akademsko pitanje. Ono što englesko pozorište čini posebnim jeste njegovo nacionalno obeležje, zajedničko i za publiku i za glumca podjednako, a ovde moram da iznesem teoriju koja je proistekla iz duha same te teorije.

Intuitivno, čini se, Englezi shvataju ono što ću nazvati „pozorišnom igrom“. Ovim se ne opovrgava moja ranija tvrdnja da je pozorište od značaja za društvo ili da je potreba za dramom pothranjivana drevnim i verskim impulsom. Naprotiv, za Engleze ništa nije preozbiljno niti preduboko da bi bilo oslobođeno od elemenata zabave ili igre. U parlamentu, na primer, hajka na nekog ministra iz kabineta i ismevanje i sasecanje i udarci u debati izvode se korišćenjem svih veština i stavova profesionalnih sportista. Sudija i advokat, odbrana i oni koji optužuju, igraju igre u sudu; vojni manevri pretvaraju se u igre; za igru se još uvek smatra da predstavlja bitnu karakteristiku u obrazovanju engleske dece. Invencija i igranje igara oduševljavali su Engleze vekovima, slika stava razuma koji ostavlja prostora za izvesnu odvojenost od autorizovane verzije stvarnosti. Glumcima ovaj stav osvetljava rad; posetiocima pozorišta on povećava zadovoljstvo. Impersonifikacija i maskiranje kao pozorišna sredstva ne predstavljaju nikakav problem za naciju koja ih primenjuje u svojim društvenim konvencijama.

Pozorišna igra koja se razvila, sastojala se od velikog broja sredstava koja su proširivala raspoložive mogućnosti dramskim piscima, i ona je u rukama vrhunskih dramskih pisaca postajala sve suptilnija. Može se pokazati da su neki članovi publike likovi u drami; komadi se mogu režirati u okviru komada; likovi mogu da menjaju imena, kostime, glasove, pa čak i pol. U početku su sve te majstorije sigurno prepadale i uzbudivale publiku, pre nego što bi se prešlo na poznati repertoar zapleta. Mnoge od onih veština koje se danas smatraju standardnim, mogu se naći još u misterijama i mirakulima, u kojima je, na primer, lik Poroka često maskiran da bi uvek, na kraju, skinuo masku. One se pojavljuju i nanovo pojavljuju u mnogim pozorišnim remekdelima, kao element osnove onoga što imaju da ispričaju.

Sposobnost publike iz vremena Tjudora da prihvati i uživa u konvencijama ove vrste trebalo je da pokaže kreativni uticaj, jer je to značilo da dramski pisci mogu da pišu, i da glumci mogu da prikažu likove s pristupačnim unutrašnjim životom, uvereni da će posetioci pozorišta ceniti to tka je stvarnosti i iluzije. Sve do današnjih dana engleska publika voli pozorišnu igru, divi se sofisticiranim trikovima konstrukcije, prikazivanja likova i gledišta, a možda najviše uživa u snazi i igri jezika.

I tako, kada je Džejms Berbidž sagrađio Pozorište van jurisdikcije Grada Londona, tjudorovska scena bila je postavljena. Bilo je iskusnih profesionalnih glumaca pod plemenitim patronatom, koji su igrali u stalnim pozorištima za razboritu i živahnu publiku. Ali taj vek je imao da pozorištu ponudi još jedan vitalni element. Dogodilo se da se i engleski jezik pojavio, iz svojih transformacija u srednjem veku, s velikim kolokvijalnim žarom i ogromnim hibridnim rečnikom. Na dramskim piscima je bilo da nadu načina da ga iskoriste.

Iz tekstova međuigara iz poznog petnaestog i s početka šesnaestog veka možemo videti kako je neprikladan umeo da bude dramski govor. Ovaj odlomak iz Čovečanstva datira iz 1497:

Mankind: Go and do your labour! God let you never thee! Or with my spade I shall you ding, by the Holy Trinity! Have ye none other man to mock, but ever me? Hie you forth livelv, for hence I will you drife.

Čovečanstvo: Idi i obavi svoj posao! Bog te nikada ne oslovio! Ili ću te svojim ašovom tresnuti, tako mi Svetog Trojstva! Zar nemaš kome drugom da se podsmevaš, već uvek meni? Požuri hitro, inače ću te oterati odavde.

Pedeset godina kasnije, osnovni ritam takvih stihova pokazao je znake pomeranja. Džona Hejvuda (John Heywood) ponekad opisuju kao prvog engleskog pisca komedija. Sledeći stihovi su iz njegovog poslednjeg komada, Johan Johan (Johan, Johan), čiji podnaslov pokazuje robu koju nudi: to je Vesela igra, između Johana Johana, muža, Tib (Tyb), njegove žene i sera Džana (Syr Jhan), sveštenika.

Tyb: Ah, whoreson knave! Hast yhou broken my pail?

Thou shalt repent, by Cocks lily nail.

Ye whoreson drivell. Get thee out of my door!

Johan: Nay, get thou put of my house, thou priestes whore!

SyrJhan: Thou liest, thou whoreson cuckold, to thy face.

Johan: And thou liest, peeld priest, with an evil grace.

Tyb: At him, Syr Jhan, or else God give thee sorrow.

Johan: And have at you, whore and thief, Saint George to borrow!

Tib: Ah, kurvin sine! Jesi li mi slomio vedro?

Kajaćeš se, tako mi svega,

Ti balavo kopile. Gubi mi se s vrata!

Johan: Ne, ti se gubi iz moje kuće, ti popova kurvo!

Ser Džan: Lažeš, ti kurvin rogonjo, otvoreno.

Johan: I ti lažeš, otrcani svešteniče, i to ružno.

Tib: Na njega, ser Džane, inače će te Bog kazniti.

Johan: I na tebe, kurvo i lopužo, tako mi Svetog Đorđa.

Jezik je jednostavan i jasan, u najmanju ruku, pa ipak postoji izvesno kretanje ka dramskoj napetosti između likova, umesto rasprave na način kako je to bilo kod ranijih međuigara. U isto vreme, komad je opterećen time što se stih završava na kraju reda i rimovanim kupletima, što glumcima otežava govor.

Književnost kao takva zauzima malo prostora u ovoj knjizi. Verujem da se o dramama u školama uči na njihovu štetu, i da i najpažljivije čitanje dramskog teksta mora da ga umanji time što ga izvlači iz njegove prave dimenzije. Ali drama i literatura utiču jedna na drugu, a engleska književnost pritekla je u pomoć pozorištu kada je H ri iHauard (Henry Howard), grof od Sarija XSurrey), rešio da preveHeTH IV knjigu Vergilijeve Eneide, i pozajmio iHliTaTRkuTn trilai da bi to učinio. Sariju je možda nedostajalo one žestine i neposrednosti njegovog velikog savremenika, ser Tomasa Vajata (Sir Thomas Wyatt), čiji stih ima druge snage, koje će se videti u jeziku drame. Ipak Sari je taj kome pripada čast uvođenja blankversa u engleski jezik, gde je onda procvetao. Ovo je iz Sarijevog prevoda Didoninog lova (Didos Hunting):

Kao kada Apolo napusti Likiju,

Svoje zimsko prebivalište, i poplave Ksanta

Da bi video Delos, kuću svoje majke,
Da popravi i snabde njenu novu pevnicu,
Krićani i stanovnici Driopa
I našminkani Agatirt kako urliču i plaču,
Odasvud okružuju oltar,
Kada se popne na vrh planine Sintus,
Njegovo svetlucavo drveće okićeno mekim vencima
Nežnih grana, a upleten u zlato

Tobolac mu klepeće iza leđa: Tako je svež i veseo Enej izgledao. Takvu smelost u držanju pokazivao.

Ovo još uvek nije glas dramskog izraza, a taj pokušaj da se imitiraju slikovit govor i intonacija klasične prošlosti doneli su žicu pompeznosti i u englesku književnost i u poneka pozorišna dela. Ali oblik blankversa bio je bitan, a oživljavanje grčkih i rimskih majstora obezbedilo je bogat izvor aluzija i slika, a isto tako dalo nov pristup dramskim piscima Atine i Rima.

Po univerzitetima i zgradama advokatskih esnafa, ućeni mladi ljudi pisali su i izvodili komade koji su se zasnivali na tim grćkim i rimskim modelima. Tekst je sada bio najvažniji, a sumnjam da je izvan institucija u kojima je bio izučavan jedva mogao da preživi. Ipak, negde 1580. godine grupa još nediplomiranih studenata, svi u ranim dvadesetim godinama Grin, Kid, Tomas Lodž (Thomas Lodge), Lili i Pil među njima učili su veštinu pisanja pozorišnih komada, verovatno u nadi da će oni jednoga dana biti izvedeni po novim stalnim pozorištima koja su nicala svud po Londonu.

Jedan drugi mladić tek je postao student imao je samo šesnaest godina i upravo se upisao na Koledž Korpus Kristi u Kembridžu. Jedan njegov pravi savremenik još uvek nije bio napustio svoje rodno mesto u Stratfordu na Ejvonu. Bili su to Kristofer Marlou i Vilijam Šekspir.

Marlou, kršten u Kenterberiju 26. februara 1564, bio je sin obućaraTPoRađao je Kraljevsku školu u Kenterberiju, pre nego što je otišao u Kembridž 1580, a njegova univerzitetska karijera bila je prekinuta zbog nekog tajanstvenog državnog posla u inostranstvu. Pričalo se da je bio špijun, što mi izgleda kao jedno sasvim prikladno zanimanje za dramskog pisca. Po povratku u London on je, veruje se, nastavio karijeru u špijunaži i istovremeno pisao pozorišne komade. Marlouov život bio je kratak i pun događaja. Bio je zatvoren zbog tuće na ulici, u kojoj je jedan kafedžija bio ubijen, a onda ga je kraljica pomilovala. Docnije je bio optužen za zločin ateizma, ali pre nego što je bio izveden pred sud, i sam je bio ubijen u tući u jednoj krčmi u Deptfordu, pod okolnostima koje nikada nisu bile razjašnjene na zadovoljavajući način, ali je to najverovatnije bilo povezano s njegovim špijunskim aktivnostima.

Kod Marloua su se jezik i drama spojili i zablistali životom, a on kao da je bio potpuno svestan uloge koju će igrati. Sebi je u zadatak stavio da oslobodi dramu, kako je sam govorio „Od poskočica, što ih mudrijaši / Rimama kite”,¹ a to je ono sto je i uradio. Tamerlan Veliki (Tamburlaine the Great) pojavio se 1587. godine. Bilo je to njegovo prvo delo napisano za pozorište, a pošto u njemu ima dosta ponavljanja i batrganja, ono se ne može opisati kao veliki komad; mada on nosi pečat Marlouove inspiracije time što je oživeo jednog izvanrednog varvarskog kralja, komad nije siguran šta s njim da učini kada ga pronade. Marlou je bio više pesnik nego dramski pisac, više intelektualac nego pozorišni čovek. U njegovom konceptu ima sjaja, a naročito u njegovom jeziku, ali

njegovi komadi, kada sam ih sam doživio u pozorištu, kao da nisu mogli da se podnesu; njima nedostaje onaj neodoljivi podsticaj, recimo, Edipa ili Bakhi.

Pa ipak, Marlow je u pozorište uveo nove vrednosti. Kao i drugi, prilagodio je blankvers pozornici, ali ga je dao u pravom engleskom obliku, s veličanstvenošću koja je izražavala snagu našeg sopstvenog jezika a ne poštovanje prema nekom drugom. U Doktoru Faustusu, koji se pojavio 1588, stvorio je junaka koji nije bio kralj i čija je tragedija bila duhovne a ne materijalne prirode. Cineći to on je doprineo da lično i pojedinačno postanu opšti pristup u starim moralitetima, i dozvolio je svojim likovima da ih njihova dela menjaju, kao što kraj komada menja Doktora Faustusa. I na kraju, Marlowa ipak reči izdvajaju od ostalih dramskih pisaca ovog razdoblja i predstavljaju doprinos tradiciji koju su oni započeli. Njegova poetska vizija i uzvišen slikovit govor stvaraju najblistavije efekte u velikim junačkim šablonskim scenama, kao kada se Faust, pošto je prodao svoju dušu đavolu, suoči s večnim prokletstvom u odlomku koji počinje: Ah, Fauste.

Sada ti je ostao još samo jedan čas života

A onda moraš večno da budeš proklet!

Stanite, vi nebeske sfere što se večno krećete,

Kako bi vreme moglo da stane, a ponoć nikada ne dođe;

Lepe Prirode oko, ustani, ustani ponovo i načini

Večni dan; ili neka ovaj čas bude

Samo godina jedna, mesec, nedelja, prirodan dan,

Kako bi Faust mogao da se pokaje i spase svoju dušu!

Čak i ovako mali primer daje meru rastojanja koju je dramski jezik bio u stanju da prevale u dve decenije, od Sarijevog prevoda Eneide i revolucije koja se odigrala s pojavom rimovanih kupleta međuigara. Aldžernon Svinbern (Algernon Swinburne) napisao je, u devetnaestom veku, najprikladniji epitaf Marlowu:

On je najveći pronalazač, najsmeliji i najnadahnutiji pionir u čitavoj našoj poetskoj literaturi. Pre njega niti je bilo pravog blankversa niti prave tragedije na našem jeziku.

Posle njegovog dolaska put je bio pripremljen, staze ispravijene, za Šekspira.

Marlow je umro 1593. Do te godine, tako se smatra, njegov neposredni savremenik bio je napisao bar šest komada, uključujući Rjcarda III (Richard III) i Komedijuzabuna.

„Jedino što se uopšte pouzdano zna u vezi sa Sekspjrpj jeste da je rođen u Stratfordu na Ejvonu, da se oženio i tamo imao decu, da je otišao u London, gde je počeo kao glumac, da je pisao pesme i pozorišne komade, da se vratio u Stratford, sastavio testament, umro i bio sahranjen." To je bio stav Džordža Stivena (George Steevens), velikog šekspirologa iz osamnaestog veka. Savremena istraživanja donela su nešto malo više nego što je Stiven znao, ali ono što imamo jesu brojna dokumenta suvoparnog, zvaničnog karaktera: datumi rođenja, venčanja, smrti i sahrane; pravna dokumenta koja se odnose na kupovinu kuće, i pravni spisi. Takođe ima i nekih onovremenih pomena njega kao pisca, pa su oni, zajedno sa škrtim detaljima iz njegovog privatnog života, ohrabрили svakoјake pokušaje da se stvori slika o njemu. Neumolјjiva činjenica jeste da su sve to fantazije: istorija nas nije snabdela nikakvim dokumentovanim uvidom u Šekspirov unutrašnji život. Imamo njegove pozorišne komade, poeziju i sonete, a oni nam o umetniku nude jedno neuhvatljivo osećanje, koje nam zadaje muke, mada nemaju nikakvog smisla pokušaji da se iz samih dela dramskog pisca izvuku njegovi stavovi i njegova ličnost. Ono što možemo da kažemo jeste da je Šekspir bio kršten 26. aprila 1564. u crkvi Holi Triniti u

Stratfordu na Ejvonu u Vorikširu. Njegov rodendan se po tradiciji proslavlja 23. aprila, ali to nijedan zvaničan dokument ne potvrđuje. Njegov otac Džon u raznim periodima svog života trgovao je ječmom, drvenom građom i vunom. U nekim dokumentima opisan je kao „sitan zemljoposjednik“, što ukazuje na imućnog čoveka dobrog društvenog položaja. Povremeno je bio i uspešan. Godine 1565. bio je izabran za gradskog većnika, a 1568. za kraljevog službenika, položaj ravan gradonačelniku. Vilijamova majka bila je Meri Arden (Mary Arden), poreklom iz veoma stare porodice, koja je nasledila nešto zemlje. Negde oko 1557. udala se za Džona Šekspira; Vilijam im je bio prvo preživelo dete, a imali su još tri sina i dve ćerke. Iako je osnovna škola u Stratfordu bila dobra, nikakav spisak njenih daka iz šesnaestog veka nikada nije pronađen. Imajući na umu da bi položaj u gradu Džonu Šekspiru omogućavao besplatno školovanje za njegovu decu, možemo pretpostaviti a tu, eto, počinju pretpostavke da je Vilijam pohadao tu školu, gde je sigurno i naučio da čita i piše. Smatra se da je studirao latinski i da je možda čitao neke klasične istoričare, moraliste i pesnike, da je možda čitao Plauta, Terencija i Seneku. Nije nastavio sa studijama na univerzitetu jer se oženio kada je imao osamnaest godina. Iz knjige rođenih crkve u Stratfordu vidimo da je Suzana, ćerka Vilijama Šekspira i En Hatavej (Anne Hathaway), krštena 1583. Dve godine docnije rodili su se blizanci, i dobili imena Hamnet i Džudit. Dečak Hamnet umro je u jedanaestoj godini života. Narednih sedam ili osam godina Šekspirovog života za nas je izgubljeno. Ništa se ne zna, imamo samo jednu ogromnu bibliografiju teorija, koje se pojavila kako bi objasnila te godine što su nedostajale. Priče koje su se pojavile mnogo godina posle njegove smrti kažu da je krao srne od nekog čoveka visokog položaja, da je zarađivao za život kao učitelj, da je otišao u London i da je stekao pravo da uđe u pozorište tako što je čuvao konje posetiocima pozorišta, i da je kao vojnik bio u Holandiji. Neke od teorija jednostavno su izvedene iz sadržaja njegovih pozorišnih komada ako je Šekspir toliko znao o ratovanju, svakako je bio u vojsci. Deset hiljada Šekspira može se izgraditi na toj osnovi. I nijedan od njih ne mora da zadovolji. Dramski pisac može da istražuje za svoju temu, razgovara sa stručnjacima, sluša razgovore ili da prikupi izvore koje teoretičari znaju da previde dar imaginacije.

Šta se događalo sa Šekspirovom u tom intervalu, pre nego što je njegovo ime počelo da se pojavljuje po londonskim pozorišnim zapisima ostaje misterija. Ono što je za nas važno jeste da je stigao, kako izgleda, u pravom trenutku. Glumačka profesija se razvijala uprkos zvaničnom suprotstavljanju ili možda zahvaljujući njemu; drama je pronašla svoj jezik; postojalo je pozorište koje je bilo popularno i ekonomski sposobno da se razvija. Nije nam poznato šta je to što je Šekspira privuklo pozorištu. Moguće da je video putujuće glumce u Stratfordu, gde je njegov otac, kao kraljevski službenik, morao da izda dozvolu za prva putujuća pozorišta. Kada je jednom osetio potrebu da izrazi svoje izuzetne sposobnosti, mogao je da ode jedino u London.

I opet, ne znamo zasigurno kada je on napustio Stratford niti kada je stigao u glavni grad. Jedino što se pouzdajmo može reći je da je 1592, kada je imao dvadeset osam godina, Šekspir bio član londonske pozorišne profesije, nesumnjivo dokazan kao glu mac i pisac pozorišnih komada. Živeo je u Bišopsgejtu, nedaleko od pozorišta Džejsa Berbidža. Već 1595. bio je član „Družine lorda komornika“, najuspešnije pozorišne trupe toga vremena, ka da su mu drugi već zavideli. Robert Grin, jedan od univerzitetskih dramskih pisaca, upozorio je u jednom pamfletu pisanom na smrtnoj postetji, 1592":

Ima jedan novajlija hvalisavac, ukrašen našim perjem, koji svojim tigrovskim

srcem zaogrnutim kožom glumca umišlja da/ može da visokoparno prosipa blankvers kao najbolji među vama; i, pošto je on apsolutna Katica za sve, to je, po sopstvenoj uobrazilji, jedini, koji „drma” (Igra reči; ime Šekspir znači drmokopljic, a Grin pravi aluziju na to i kaže: drma scenom) scenom u državi.

Čovek koji na samrti ispoljava toliku odbojnost prema blistavom daru jednog pisca koji nije sa univerziteta svakako ukazuje na jednu stvar: da mu je meta bila izuzetno uspešna. Šekspir je zarađivao novac i ulagao ga u nekretnine kako u Londonu tako i u Stratfordu. U narednih dvadeset godina njegov život sastojao se od pisanja, proba u pozorištu i glumljenja.

Napredovanje pozorišta sasvim je stalo 1597. Februara meseca umro je Džejms Berbidž, ali su njegovi sinovi Katbert i Ričard (Cuthbert; Richard) nastavili porodičnim putem: Katbert kao upravnik, Ričard kao glumac, član, zajedno sa Šekspiom, „Družine lorda komornika”. Jula meseca iste godine, jedna druga trupa, „Pembrokova družina”, izvela je predstavu u pozorištu Svon (Swan) komada Tomasa Neša (Thomas Nash), pod nazivom Ostruajtasa (The Isle of Dogs), koji je sada izgubljen. **Državni savet je smatrao da je „veoma buntovnog i klevetničkog sadržaja”, i stoga je naredio zatvaranje svih pozorišta „za vreme ovog letnjeg perioda”. Glumci su ili odvedeni u zatvor, od kojih jedan ne samo da je bio glumac, već i tvorac jednog dela rečenog komada”. (Taj saradnik bio je Ben Džonson koji je morao da provede tri meseca u zatvoru u Maršalsiju pre nego što je bio pušten.)** Postojala je čak i opasnost da sva pozorišta u Londonu budu porušena, ali je lično kraljica bila ta koja je spasla čitavu stvar. Elizabeta je volela pozorišne predstave na dvoru, a to je omogućilo nastavak rada pozorišta, tada u procvatu.

Berbidž i Šekspir imali su svojih problema. Dozvola za korišćenje Pozorišta u Sordiču istekla je u aprilu, i vlasnik, Džajls Alen (Giles Allen), zapretio je da će ga srušiti ukoliko se ne plati viša kirija. Katbert, na koga je glasila dozvola, nije hteo da mu iko zavrće uši, pa je decembra 1598. ili januara 1599. naslutio Alenovu pretnju: on i njegova braća Ričard i Piter Strit (Peter Street), stolar i „razne ine osobe, njih dvanaest... naoružali su se... i srušili rečeno Pozorište na veoma besan, žestok i buntovan način... a onda je isto tako nasilno i buntovno uzeo i odneo odande svu gradu i drvo u Benksajd (Bankside)... i tamo podigao novo pozorište s rečenom građom i drvetom”. Ma koliko da je taj potez bio neobuzdan, to je bila i izvanredna prilika da se pređe na južnu obalu, koja je u to vreme bila krcata javnim kućama „burdeljima”, koja je bila i mesto gde su se odvijale borbe pevac i borbe pasa i medveda. Svakoga dana između tri i četiri hiljade ljudi prelazilo je Temzu: predstavljali su gotovu publiku, uz malo zabrana i malo pravila ponasanja, izuzev predrasuda protiv dosade. Južna obala postala je centar pozorišnih aktivnosti. S gradom od njihovog starog pozorišta, „Družina lorda komornika” odabrala je teren u Sautvarku (Southwark) i tamo podigla najistočnije od četiri pozorišta na Benksajdu. Od 1599. godine pa nadalje oni su brojnoj publici izvodili komade Vilijama Šekspira u svom novom pozorištu, koje su nazvali Glob (The Globe).

Glob, Šekspirovo slovo "O" od drveta, možda je najčuvanije pozorište koje je ikada sagrađeno i služilo je Londonu u vreme kada je veći deo njegovog stanovništva posećivao pozorišta češće nego u bilo koje drugo vreme u istoriji. Procenjuje se da je London imao oko 160.000 stanovnika; od tog broja, oko dvadeset hiljada njih posećivalo je pozorište svake nedelje. Kako to nije uvek bilo istih dvadeset hiljada, mnogo više od svakog osmog stanovnika sigurno je bio redovan posetilac pozorišta. London je sigurno

bio sav utonuo u žamor pozorišta. Uz toliko ljudi koji su čeznuli da vide pozorišne komade, nije nikakvo čudo što je dramskih pisaca bilo u izobilju i što su ih nagonili da dosegnu vrhunce kvaliteta.

Pa ipak je mali broj ilustracija londonskih pozorišta opstao iz perioda Tjudora. Ako poželimo da nešto saznamo o fizičkom izgledu Globa, i kako je dobio svoj oblik i proporcije, moramo da stupimo u još jedno nalazište pretpostavki. Predstave koje imamo o pozorištima iz perioda vladavine Elizabete uglavnom dugujemo jednom holandskom putniku, Johanesu de Vitu (Johannes de Witt), koji je oko 1596. godine posetio London i nacrtao pozorište Labud (The Swan), i tom crtežu priključio pisani opis. Kako Glob u to vreme još uvek nije bio sagrađen, a možda i De Vitov crtež navodi na pogrešan put, onda se donošenje zaključaka o Globu iz onoga što znamo o Labudu svodi na stvaranje zaključka na utisku. Ipak, naučnici su se oslanjali i na druge dokaze kako bi došli do uverljivo uobličениh nagađanja o pozorištima iz perioda Tjudora uopšte, uključujući i Glob.

Sa sigurnošću možemo reći da je Glob bio osmougaonog oblika i otvoren ka nebu. Bio je sagrađen od drveta i delimično pokriven slamom. Tačne dimenzije pozornice i auditorijuma su hipotetične, ali prostor određen za glumu bio je, smatra se, ogroman po modernim standardima. Postojala su dva nivoa, scena u prizemlju i balkon. Na dan predstave zastava je lepršala celog prepodneva, a trubač bi se tri puta oglasio sa krova upozoravajući ljude da se dva sata približava, što je vreme kada je komad trebalo da otpočne. Gledaoci su ulazili kroz jedina vrata za publiku, koja su se nalazila nasuprot pozornici. Ulaznica je stajala jedan peni za parter; za jedan peni više moglo se kupiti sedište u podnožju stepenica s leve i desne strane, ili se popeti na najvišu galeriju; s trećim penijem gledalac je mogao da dobije pristup na prvu i drugu galeriju gde bi, po rečima Tomasa Platera (Thomas Platter) iz Bazela, mogao da nađe „najudobnija sedišta s jastučićima, odakle on ne samo da sve dobro vidi, već može i da bude viđen". Posebni aranžmani pravljени su za aristokrate, koji su ulazili kroz vrata za glumce, iza scene, i sedeli u „sobi za gospodu". Cena za te privilegovane bila je dvanaest penija; pogled s najboljih sedišta bio je najgori.

Ne postoji nikakav dokaz koji bi nam nešto rekao odakle je ono što Glin Vikam naziva „tako iznenađujuće originalnom idejom kao što je stil pozorišta Glob", poteklo. Ako se on razvio iz dvorišta krčmi po kojima su putujući glumci igrali, pošto su dvorišta krčmi bila četvorougona, zašto onda graditi pozorišta u kružnom obliku? Možda logičku progresiju tražimo tamo gde je nema. Zamisao o jednom amfiteatru možda su inspirisala okrugla srednjovekovna mesta za igru u Kornvalu, ruševine rimske okupacije, ili čak ringovi za borbe medveda i bikova, ako je potreban neki neposredni prethodnik. Ma šta da je bio model, krug teško da se može smatrati nejasnim oblikom: služio je verskim ritualima i sekularnim pozorištima Grčke i Rima. Glob je prihvatao čoveka i, zato što je bio otvoren ka nebu, nije isključivao svemir. Po svom imenu i zamisli predstavljao je savršeni simbol toga doba.

Šekspir je bio deoničar u Globu. Berbidž Katbert i Ričard imali su polovinu deonica, a druga polovina bila je podjednako podeljena između Džona Hemindža (John Heminge), Ogastina Filipisa (Augustin Phillips), Tomasa Poupa (Thomas Pope), Vilijama Kempa (četvorica od dvadeset šest „glavnih glumaca" u Šekspirovim komadima, onako kako su dati u spisku Prvog folija) i samog dramskog pisca. Kemp je bio glavni komičar svoga vremena. Veruje se da je igrao Petra (Peter) u Romeu i Juliji (Romeo and Juliet) i

Dogberija (Drenjinu, Dogberrv) u Mnogo buke ni oko čega (Much Ado About Nothing). Godinu dana pošto je Glob bio sagrađen, prodao je svoj deo tako da je, kako je sam rekao, mogao da se „povuče iz sveta“, jer 1600. godine, kako bi možda obeležio novi vek, proveo je mesec dana igrajući od Londona do Noriča, a taj događaj opisao je u svom Kemp igra do Noriča (Kemps morris to Noriviche). Gotovo je sigurno da je bio prost komičar, nešto bliže cirkuskom klovnu nego glumcu. Shodno tome smatra se da su suptilnije uloge dvorskih luda, kao u Kako vam drago (As You Like It), Bogojavljenka noć (Tivelfth Night) i Kralj Lir (King Lear) bile pisane za njegovog naslednika, Roberta Armina (Robert Armin), jednog od dvadesetšestorice navedenih u Foliju.

Ričard Berbidž (Richard Burbage) je svakako bio najbolji glumac u trupi, jer on je bio taj koji je ostvario sve najznačajnije Šekspirove uloge: Hamleta, Lira, Otela, Ričarda III i mnoge druge. Tvrdnju da je on bio najveći glumac toga doba svakako bi doveo u pitanje Edvard Alejn (Edward Alleyn) iz trupe „Admiral“, koja je nastupala u pozorištu Rouz (Rose). Elin je igrao junake u Marlouovim komadima; Berbidž je bio vodeći čovek kod Šekspira. Njegov portret, koji je uradio neki nepoznati umetnik, prikazuje ga kao ni zgodnog ni naočitog, ali s jednom mešavinom crta koja je zajednička svim glumcima. O njemu postoji bezbroj priča, mada su sve apokrifne. Jedna, koja prikazuje njegovu slavu, jeste priča nekog vodiča koji provodi posetioce kroz Bozvort Fild (Bosworth Field), dugo posle smrti glumca koji je igrao Ričarda III, i glasi: „Evo, tu je pao Ričard Berbidž.“

Dečaci glumci, koji su igrali neke od najsloženijih ženskih uloga koje su ikada bile napisane, svakako da su posedovali izuzetnu obdarenost. Dečak glumac je morao da bude mlad, jer je njegov nežan glas predstavljao bitnu kvalifikaciju, iako su likove kao što je Gospođa Žurka (Mistress Quickly) mogli da igraju isto tako i odrasli muškarci. Dečaci su bili obučavani, možda po dve tri godine, kod nekog glumca koji je imao deonice u trupi. Imajući na umu uloge koje je Šekspir pisao za njih, čovek s pravom može da se upita da li je on zbilja očekivao potpuno ostvarenje uloge i da li je publika u pozorištu bez žena bila u stanju da primi majstorije maštovite transpozicije kao nešto što se podrazumevalo. U Bogojavljenkoj noći i Kako vam drago, na primer, dečaci su imali da predstavljaju žene koje su zauzvrat predstavljale dečake, a to bi bukvalno bila dečja igra u poredenju s uvidima i snagom koji su bili potrebni za jednu Ledi Makbet, jednu Juliju ili jednu Kleopatru, mada novije teorije navode da su uloge zrelijih žena igrali muškarci.

Kakav je stil glumljenja postojao u to vreme, možemo samo da nagađamo (pošto smo se već navikli na naslućivanje) i pokušamo da se, s obzirom na razmere našega neznanja, utešimo pomišlju da bar nije bilo nepotrebnog tereta zabeleženih smicalica koje bi mogle da uskrate igranje Šekspira ili razvoj pozorišta u docnijim vremenima. Ipak, uz rezervu da dramske pisce ne treba automatski osedlati stavovima njihovih likova, Hamletov čuveni govor u kome daje savete glumcima (u III činu, scena 2) napisan je pozorišnim glasom koji zvuči autoritativnije od glasa jednog danskog princa, i da bi pokazao „samom veku i slici i prilici vremena njihov oblik i otisak“ i te kako predstavlja želju samog dramskog pisca.

Na spisku „glavnih glumaca“ Folija Šekspirovo ime stoji prvo, iznad Ričarda Berbidža, što je sigurno predstavljalo gest ljubaznosti prema samom dramskom piscu. Jedna od uloga za koju se smatra da ju je on igrao jeste Duh Hamletovog oca. Svakako da je njegov život bio posvećen pozorištu. Uz njegovo temeljno poznavanje glume, uz njegov božanski dar za jezik, uz njegovu strast prema dramskoj napetosti između likova, uz njegov robustan humor i živ duh, pisao je negde dve drame godišnje, imajući, moguće,

određene članove trupe na umu, a mogao je da se oslanja na razumevanje i sofisticiranost publike baš kao i na njeno uživanje u prostaklucima.

Mali broj dokumentovanih činjenica omogućio je da duga polemika o pitanju pravog autorstva Šekspirovih drama vekovima tutnji. Kao neka vrsta Roršahovog testa, ona više govori o posmatračima nego o samom predmetu rasprave. Ona je delom bila motivisana izvesnom snobovskom nevericom da iko tako skromnog porekla i ograničenog obrazovanja može tako dobro da piše, i tako daleko da stigne. Nije nikakvo iznenađenje što su pretendenti na presto svi bili ili učenici ljudi ili ljudi plemenitog porekla, ili i jedno i drugo. Francis Bekon (Francis Bacon), sedamnaesti grof od Oksforda, pa čak i kraljica Elizabeta lično, pojavljuju se kao kandidati. Isto tako i Kristofer Marlou, mada ova teorija povlači za sobom sahranjivanje nečijeg tuđeg leša u Deptfordu, prokrijumčarivanje Marloua u inostranstvo i plaćanje Šekspiru da svoje ime stavi na remekdelo koja mu se šalju iz Italije. Možda je najjači razlog za čitavu ovu podvalu bila želja da se više zna: čovek samo treba da zamisli te emocije i uzbuđenjakoja bi se osetila širom sveta. Na otkriće jednog autentičnog dokumenta Viliijama Šekspira pod naslovom „Moj život u pozorištu“ pa da izmeri frustraciju zbog tako malog znanja. Imajući pesme i drame, skelet dokumentacije, i ni trunke dokaza iz tog perioda za bilo koju od ponuđenih maskerada, čini mi se da ne postoji nijedan razlog da se sumnja da su originalnost, snaga i humanost Šekspira mogli da izniknu iz korena za koje znamo, kao i jednog slobodnog neškolovalanog uma. Šekspir zauzima jedinstveno mesto u svetskoj književnosti, mada verujem da se njegovi komadi najbolje mogu proceniti kada se vide u pozorištu, jer se tek onda pojavljuje puna veličina njegovog dramskog genija. Ben Džonson je rekao da Šekspir „nije pripadao jednom dobu, već svim vremenima“, a ja ne mogu da ponudim nikakvu drugu ocenu njegovih dostignuća. U strogo teatarskom kontekstu, međutim, moguće je opisati mnogostrukost njegovih umeća, jer on je bio u stanju da piše tragediju i komediju, farsu i istorijske drame, s ličnom vizijom koja je obuzimala srca i umove ljudi tokom vekova i širom sveta. Iznad svega, upotrebio je snagu svoje mašte i intelekta ne na apstraktne misli već na ljude. Opsegu likova koje je stvorio nema ravna, a njihova emocionalna i psihološka uzajamna igra još uvek nije iscrpljena. Staviše, on unosi sopstveni uvid u likove i terne rečima i slikama koje istovremeno uobličavaju onoga ko ih izgovara ali i dramsko tkivo, tako da su utisak patosa, ili humora, ili bola nezaboravni. Ni jedna jedina od njegovih drama ne ostaje bez odjeka i izvan svojih tekstualnih granica. On neprestano pogada u strune svoje publike, uvlačeći je u duboko poistovećivanje. Kao da sve ovo nije bilo dovoljno, on je odabrao da piše za medij koji nije bio udaljen ni knjiški ni učenjački. Postarao se za najživlji od oblika, onaj koji je uvek u opasnosti da se vidi kao zavodljiv, koji može da sadrži najuzvišenije, složeno i najpostojanije ljudsko iskustvo. Jedan od načina na koji je to činio bio je da ukloni granice između komedije i tragedije i da im dopusti da se uzajamno prožimaju. Tako se nešto može učiniti samo u pozorištu.

Ukoliko je to još uvek neophodno, ovo mi se čini pravim mestom da dodam sopstveni ekser u poklopac kovčegu koji još uvek nije pokopan. U njemu se nalazi jedno uverenje, koje je u osamnaestom veku izneo Aleksandar Poup (Alexander Pope), a Čarls Lemb (Charles Lamb) ponovio u devetnaestom da Šekspirova povezanost s pozorištem čini lošu uslugu i njemu i njegovom delu. Poupov predgovor njegovom izdanju drama iz 1725. godine tvrdi da je Šekspirov prirodni genij bio ometen njegovom svakodnevnom angažovanošću u pozorištu za koje je radilo, i da je taj teatarski oblik predstavljao izvor

umetničke manjkavosti. Čarls Lemb je izjavio 1811. godine „da su Šekspirove drame manje sračunate za izvođenje na sceni od drama bilo kog drugog dramskog pisca", i da je čitanje drama bilo poželjnije od gledanja u pozorištu, gde je pažnja odvučena u stranu. Prosto rečeno, ovakvi stavovi su očito neodrživi, ali se oni i dalje provlače na jedan koban način: o njima se često predaje mladima. Ne može se nikako opovrgnuti činjenica da su njegove drame bile pisane s namerom da budu izvođene publici u pozorištu. Naravno, i publici se postavljaju zahtevi. „O, muzo ognja", uzvikuje Hor u Kralju Henriju V (King Henrj V), koji upravo hoće da pozove posetioca da uđe u duh Šekspirovog pozorišta. On im se direktno obraća:

Dopustite i nama nulama

U velikoj priči, da podejstvujemo

Na vašu maštu.

I kasnije:

Vaše misli neka opreme sad naše Kraljeve i nek ih prate tamoamo Preskačući vreme i zbijajuć dela Godina mnogih u peščani sat. Ovo od klasičnog jedinstva vremena, mesta i radnje stvara besmislicu. Šekspirovi instinkti bili su okrenuti drami gde god se ona mogla naći. On je pozorište oslobodio pravila stila i forme: ono što je sadržavao život, može da sadrži i drama. U svom sjajnom predgovoru dramama objavljenim 1765. godine, Doktor Džonson (Samuel Johnson) je opravdao Šekspirov pristup rekavši da on „pokazuje pravo stanje ovozemaljske prirode", u kome je uvek prisutan najširi opseg ljudskog iskustva. Te drame se i dalje izvode jer su sukobi koje je Šekspir dramatizovao još uvek aktuelni. Krivica, žudnja za moći, rasizam, neodlučnost, hipokrizija, strast i samouništenje nisu napasti samo drevnih vremena. Izvori poretka i autoriteta i dalje su isti. Njegov razvoj i sazrevanje kao umetnika bili su postupni. Relativno kasno je ušao u pozorište, polovinom treće decenije života. Za jedanaest godina, od 1589. pa nadalje, napisao je dvanaest dela, uglavnom istorijskih drama i komedija. Godine 1600, kada mu je bilo trideset šest, stvorio je FLamleta (Hamlet) i zašao u dinamičan period u kome su nastali Bogojavljenka noć, Mera za meru (Measure for Measure), OteloJOthello), Kralj Lir, Makbet (Macbeth), a početkom četrdesetih godina života, Antonije i Kleopatra (Antony and Cleopatra). Posle toga, njegov rad posustaje. Bura{The Tempest) je bila njegova poslednja važna drama. Imao je četrdeset i osam godina, i bio je umoran. U poslednjem činu Prospero kaže:

Te grube mađije odričem se sad; I pošto zatražim nebeske muzike, što baš sad činim, da bih ostvario Smer svoj na čulima onih što i jesu Za te muzičke čini prelomiću Svoj štap i u zemlju zakopati ga tad Na nekoliko lakata duboko, A svoju knjigu utopiti dublje No što je ikad olovni visak dopro.

Iste te 1612. godine Šekspir se povukao iz pozorišta i vratio u Stratford. U januaru, četiri godine kasnije, sastavio je svoj testament. Osim zaveštanja svojoj porodici i svima dobro znanog legata svog drugorazrednog (U srednjem veku vladar je imao pravo da uzme najbolje stvari posle smrti svog podanika. Kako bi obezbedili sve nekretnine za svoje naslednike, jedna pravna doskočica karakteriše svu nečiju imovinu kao drugorazrednu) kreveta svojoj ženi, on je Ričardu Berbidžu ostavio 26 šilinga i 8 penija za kupovinu prstena. Umro je na dan 23. aprila 1616. godine, u pedeset drugoj godini. Na njegovom nadgrobnom spomeniku, u parohijskoj crkvi u Stratfordu, nije urezano nikakvo ime, već ove reči koje je možda sam napisao:

Dobri prijatelju, za ime Isusa suzdrži se

Da kopaš po prahu koji se ovde nalazi.

Neka je blagosloven čovek koji poštedi ovo kamenje

A proklet bio onaj koji pomeri moje kosti.

Ako nastavimo da tražimo osobu koja stoji iza majstora, dramskog pisca čije su reči i slike postali deo engleske imaginacije i koji je opšte prihvaćen kao najveći dramski pisac koji je ikada živeo, možemo je pronaći u dirljivom epitafu koji je napisao njegov prijatelj i kolega Ben Džonson: Uistinu je bio častan, i otvorene i slobodne prirode; imao je izvanrednu maštu, smele zamisli i lepo se izražavao.

Grada od koje se prave snovi

Kakvo je remekdelo čovek! Kako je plemenit umom! Kako neograničen po sposobnostima. Kako je u obliku i pokretu skladan i svrsishodan! Kako je izrazom sličan anđelu! Kako po razumu naliči na boga ukras sveta, uzor svega života!

Šekspir daje ove reči Hamletu, svom renesansnom princu; one oličavaju duh jednoga doba koje je proklamovalo Čovekovo uverenje u sopstveno božansko poreklo i doseg njegove snage, kako fizičke tako i intelektualne. Ali Šekspir nije bio nikakav ideolog renesanse, a njegove drame istraživale su složenosti emocija i razuma, što ih je dovelo do manje uzvišenih stavova. Hamletov govor se završava: „Pa ipak, šta je za mene ta suština prašine?" U Italiji, pokretač renesansnih težnji, izraza i naglaska biće sasvim drugačiji. Vizija ljudske savršenosti bila je stvorena, ona leži u srcu tradicije Zapada do današnjih dana, i ona je uticala na pozorište i izmenila ga kako u dobrom tako i u lošem smislu. Renesansa predstavlja period u evropskoj istoriji koji je počeo u Italiji u četrnaestom veku i koji se proširio po preostalom delu Evrope, poprimajući različite oblike po različitim zemljama, a trajao je u nekima od njih i do duboko u sedamnaestom veku. Rodno mesto ovoga duha obnove bila je Firenca, a već u petnaestom veku ona je bila najbogatiji, najživlji grad Evrope. Firentinci su bili poneti velikim talasom poverenja u svoj graddržavu, koju su ubrzo počeli da upoređuju s Atinom i Rimom Zlatnog perioda. Drevni svet postao je ideal renesansnog čoveka, u renesansnoj verziji.

U to vreme, svaki Firentinac koji je želeo da ga smatraju civilizovanim bio je prinuđen da izučava klasično nasleđe. Bio on vojnik, svešteno lice ili trgovac, mora biti kompletan čovek, *uomo universale*, mora da ceni muziku, slikarstvo, vajarstvo i arhitekturu (ali ne i pozorište, koje je predstavljalo jednu vulgarnu težnju, bilo sklono da zatekne ljude smaknutih pantalona). Italijani iz perioda renesanse osećali su da je moguće da budu poznavaoци svega što se smatralo lepim. Cilj im je bio da znaju i latinski i grčki, i istoriju i filozofiju. A grčki filozof koji je najviše zaokupljao njihovu maštu bio je Platon.

Jedna struja u Platonovom delu privukla je posebnu pažnju renesanse: njegova apstrahujuća, idealizujuća tendencija, retko kad plodan uticaj na pozorište, ali jedna inspiracija za vizuelne umetnosti koje su izražavale mnogo od italijanskog stvaralačkog duha. Drugu, ali srodnu struju predstavlja Platonovo teoretisanje o savršenoj državi.

Grubo rečeno, smatrao je da željom, podgrejanom emocijama, rukovodi znanje. U savršenoj državi, snage trgovine proizvešće trgovinu robom, ali one neće vladati; vojska će štititi, ali ona neće vladati; snage znanja i nauke i filozofije će se čuvati i ohrabrivati, i one će vladati. Bez znanja, svetini nedostaje poredak, pa su joj zato potrebni filozofi da je

usmeravaju. Država mora da propadne kad njom rukovode trgovci, „čija srca se uzdižu bogatstvom“, ili generali, jer mogu da upotrebe oružje kako bi nametnuli vojnu diktaturu. Trgovac je za ekonomiju, ratnik za strategiju, ali oni su obojica kazna na javnim poslovima zato što državništvo potapaju u politiku sopstvenih interesa. Platon je tvrdio da je državništvo i nauka i umetnost, i da je onome ko se njime bavi potrebna posvećenost i temeljna priprema. Jedino filozofkralj opremljen je da vodi naciju. Ovaj pravac razmišljanja nudio je moćnu ideologiju prinčevima italijanskih država, i nije nikakvo čudo što su je prihvatili:

Sve dok filozofi ne postanu kraljevi, ili kraljevi i prinčevi ovoga sveta ne budu imali duh i snagu filozofije, a mudrost i političko vođstvo se ne susretnu u istom čoveku... gradovi se nikada neće osloboditi od njihovih zala ne, niti ljudski rod, kako ja verujem, i tek onda će ova naša država imati mogućnost da živi i ugleda svetlost dana.

Platonov ideal o filozofkralju prihvatili su prinčevi i njihovi dvorovi. Princ je bio na vrhu višeg, platonovskog poretka. Štaviše, i u saglasnosti s Platonom, on je trebalo da izjednači lepotu s dobrotom.

Novi princ vladao je novim društvom usredsređenim na graddržavu. Pronalazak štampe doprineo je rastu pismenosti stanovništva, koje se okrenulo delima antike kako bi opravdalo kreda humanizma i individualnosti s kojima se srednjovekovna tradicija nije slagala. Ova strast prema klasičnom svetu dovela je do ponovnog otkrića i prevoda grčkih i latinskih tekstova. Prevod ser Tomasa Norta (Sir Thomas North) Plutarhovih Života 1579. godine dao je Šekspiru materijal za Antonija i Kleopatru, Koriolana (Coriolanus), Julija Cezara (Julius Caesar) i Timona Atinjanina (Timon of Athens). Plaut je obezbedio izvore za Komediju zabuna. Autori kao što su Petrarka i Bokačo bili su nadahnuti klasičnim tekstovima koje su izučavali. Slava drevne Grčke i Rima trebalo je da posluži kao model gospodarima novoga doba.

Italijansko pozorište nije ubrajano u prestižna ali ni ono nije moglo da izbegne uticaj nove mode. Firentinski vladar Lorenzo de Mediči (Lorenzo de Medici) Veličanstveni uneo je opsežne promene u verske pozorišne igre koje su bile uobičajene u srednjovekovnoj Italiji. U narodne verzije mirakula on je ubacio intermeca, pseudoklasične međuigre reči i muziku s mitološkim temama. Trebalo je da one postanu lepa zabava sama po sebi. Labavo povezane scene s muzikom i igrom razvile su jasno pozorišne kvalitete. U Palati Ufici (Uffizi), u Firenci, scenograf Bernardo Buontalenti (Bernardo Buontalenti), poznat kao organizator pokretnih pozorišnih predstava i vatrometa, sagradio je jednu privremenu „pozorišnu prostoriju“ gde su se izvodile izvrsne predstave u toku zime 1585/6. međutim, Buontalenti je važan ne kao arhitekta, već kao scenski dizajner, ili scenograf, kako je voleo sebe da zove. Izveo je čitavu seriju intermezza pod nazivom Orfeo šest scena povezanih kako bi ispričao jednu priču, mada tu nije bila važna priča već vizuelna veličanstvenost. Sve do svoje smrti, 1608. godine, davao je nacрте za kostime alegorijskih likova nimfa, planeta, bogova, zmajeva, andela za ekstravagance Medičija, i konstruisao složene scenske mašine koje su bile u stanju da stvaraju čarobne efekte. Njegovi crteži i gravire za intermeca iz 1589. uticaće na docniji izgled pozornice.

Pozorište je isto tako nalazilo inspiraciju u nečemu što sada deluje kao dosta suvoparan i prašnjav izvor, ali ipak suviše uticajan da bi se prevideo. Godine 1511. bila je objavljena knjiga pod nazivom De architectura, ista ona desetotomna rasprava koju smo poslednji put susreli kada smo obrađivali rođenje hrišćanske ere. Vitruvijeva knjiga se zasnivala na

njegovom ličnom iskustvu kao i na teorijskim radovima slavnih grčkih arhitekata kakav je bio Hermogen. Obuhvatala je skoro sve vidove arhitekture, ali njen pogled bio je u osnovi helenistički. Jedan njen deo bavio se scenografijom, a Vitruvijeve renesansni pandan, Sebastijano Serlio, mnogo je pozajmljivao iz nje.

Serlio (Sebastiano Serlio) se rodio u Bolonji 1475, a umro 1554. u Fontenblou, gde ga je Fransoa I zaposlio kao savetnika na izgradnji dvorca. Njegova rasprava Sva arhitektonska dela (Tutte l'opere d'architettura), čiji se veći deo zasniva na beleškama i crtežima koje je napravio njegov učitelj Baldasare Peruci (Baldassare Peruzzi), bila je objavljivana u nastavcima između 1537. i 1575. U knjizi posvećenoj scenografiji Serlio opisuje, između ostalog, svoje ideje o tri osnovna stalna dekora: za tragediju zamkove; za komediju uličnu scenografiju; i za satirične komade seoske predele. Takode je istraživao upotrebu perspektive u pozorišnoj scenografiji.

Linearna perspektiva je sistem predstavljanja trodimenzionalnog prostora, predmeta i ljudskih prilika na njemu, na ravnoj površini. Ona se koristi matematičkom tehnikom kako bi ove prikazala iz jedne „tačke prividnog preseka dveju paralelnih linija (u perspektivi)", zamišljenog mesta posmatrača, a bila je razvijena u slikarstvu na početku italijanske renesanse. Tu tehniku formulisao je firentinski arhitekta Filippo Brunelleschi (Filippo Brunelleschi), koji je razradio neke osnovne principe. U slikarstvu, taj efekat je trebalo da od ravni slike stvori prozor koji gleda na vidljivi svet; očima naviknutim na sasvim drugačije metode prikazivanja, na srednjovekovnim slikama, utisak je bio neverovatan, skoro čudesan kao da se ponovno stvarao svet. Ova vrsta perspektive ima značenja i nezavisno od tehničke ili vizuelne primene; ona se može smatrati simboličnim izrazom čovekovog novog mesta u premeravanju sveta. Za renesansne scenografe ovo je predstavljalo izazov kome se nisu mogli odupreti.

U Vičenci stoji najčuveniji primer ranog eksperimentisanja s perspektivom u pozorištu. Teatro Olimpico (Olimpico) sagradio je Andrea Palladio (Andrea Palladio) a dovršio ga je Vincenzo Scamocci (Vincenzo Scamozzi) 1585. Bilo je otvoreno 3. marta te godine epskom postavkom Sofoklovog Cara Edipa. Iako konstruisano prema grčkorimskom modelu, to pozorište je uspelo da bude privatno i elitističko, a ne demokratsko, i to pozorište u zatvorenom prostoru oblaci iznad prostora za publiku predstavljaju oslikanu iluziju. Polukružni auditorijum okrenut je dugoj i uskoj pozornici u čijoj se pozadini nalazi ekstravagantno dizajnirana fasada s jednim velikim centralnim otvorom i četvoro drugih ulaznih vrata. Po tim ulazima postavljeni su pogledi na gradske ulice u perspektivi. Nedostatak je u tome što, kada se izvođači pojave, pokvare efekat perspektive; Scamocci nikada nije razrešio taj problem. Osvetljenje je predstavljalo drugi problem, što je podstaklo na genijalna rešenja lampe su bile postavljene iza jednog niza belih i crvenih vinskih boca ili posuda s obojenom vodom, što je donekle nadoknadilo nedostatak prirodnog svetla.

Teatro Olimpico ipak ostaje jedna neobičnost koja je, uprkos svome sjaju, imala malo ili nimalo uticaja na kasnije pozorišne zgrade u Italiji, ili bilo gde drugde. Njegov istorijski značaj je u tome što je sabralo mnoge vizuelne i pozorišne ideje koje su postojale u to vreme. Ipak, predstave i zabave koje su tamo bile postavljane nesumnjivo su bile zasenjujuće, a svakako su ostavile neizbrisiv utisak na jednog čoveka, engleskog arhitektu i scenografa Iniga Džounsa (Inigo Jones). Pribeležio je njihove stilove i metode i odneo ih u Englesku, gde su Šekspir, Ben Džonson i njihovi sledbenici pisali za jednu savim drugačiju vrstu pozorišta.

Doba Elizabete I, doba otkrića i ekspanzije, ujedinilo je književni sjaj i snagu popularnog pozorišta. Godine 1603. Elizabeta je umrla, a presto je pripao Džejsmu I Engleske (i VI Škotske). Zlatnog monarha renesanse nasledio je jedan zlosrećan kralj, razdiran nesigurnošću zbog svog sumnjivog polaganja prava na engleski presto. Jedan od načina koji je Džejsm odabrao da ojača svoju vlast bio je taj da se monstruozno pravi važan. Kako su kraljevske povorke predstavljale slavu monarhije još od trinaestog veka, on je odabrao da svoj ulazak u London, sa svojom kraljicom, pretvori u jednu velelepnu i fantastičnu povorku.

Džejsm I nepokolebljivo je verovao u božanska prava kraljeva, a uz to u drevne simbole moći parade, krune, skiptare, kugle s krstovima, koji još uvek predstavljaju urese monarhije; Džejsm je udario na još jedan put veličanja svoje apsolutne vlasti. Podsticao je svoju suprugu, kraljicu En, u njenoj strasti da organizuje raskošne dvorske zabave, koje su se zvale maske, u dvorcu Vajthol.

Te maske bile su strahovito skupe, bogato izvedena propagandna sredstva: one su veličale kralja, oskudno maskiranog kao alegorijsku figuru, a klasična alegorija bila je ta koja je prenosila poruku. Ono što je ostavljalo utisak bio je vizuelni užitak, a to je bio delokrug rada scenografa. Enin izbor pao je na mladog slikara koji je studirao u Italiji i služio na dvoru njenog brata, danskog kralja Kristijana IV Potpuna kontrola maski stavljena je u nadležnost Iniga Džounsa.

U svojoj studiji o Inigu Džouns, Stiven Orgel (Stephen Orgel) i Roj Strong (Roy Strong) nazivaju ga „najznačajnijom ličnošću u umetnosti Engleske sedamnaestog veka". Kršten je u Londonu 19. jula 1573. Otac mu je bio časovničar. Malo se zna o ranom periodu njegovog života, ali se smatra da je učio zanat kod nekog stolara. Završio je svoj obilazak Italije 1603, a 1605, po povratku iz Danske, kraljica En zaposlila ga je da napravi scenografiju i kostime za jednu masku. Od tada pa do izbijanja Gradanskog rata, 1642, on je neprekidno bio pod kraljevskim patronatom, uglavnom kao nadzornik radova kod Džejsma I i Čarlsa I. Genij Iniga Džounsa našao je mnogo načina da se iskaže; u ovoj priči on se pojavljuje kao pozorišni inovator, čovek koji je zauvek izmenio naglasak dramskog prikazivanja.

Naša zabava

Svršena je sada. Naši su igrači

Kao što sam ti već i rekao,

Duhovi bili, i iščezli su sad

U nevidljiv vazduh, ko nesusťastveno

Tkivo te vizije; tako će i kule

Visoke, i divni dvorci, i svećani

Hramovi, i sama lopta zemljina,

I sve na njoj, nestati ko ova

Isčezla, nestvarna povorka, i neće

Za sobom nikakav ostaviti trag.

Mi smo građa od koje se prave

Snovi, i naš mali život nam je snom

Zakružen.

U ovom govoru iz Bure, koji se može vremenski smestiti negde oko 1610/11, Alardis Nikol (Allardvce Nicoll) ukazuje da je Šekspirov Prospero poredio protok života s maskom koja je upravo bila izvedena u čast udaje njegove ćerke Mirande. On, pravični

vojvoda Milana, sledio je praksu firentinskih prinčeva i engleskih kraljeva tako što je naredio zabavu kako bi proslavio jednu specijalnu priliku. Boginje Irida, Cerera i Junona su se pojavile, a grupa nimfi je igrala sa seoskim žeteocima kako bi se uveličala ta kraljevska zabava. Moguće je da Prosperove predstave o efemernom sjaju prenose Šekspirovo reagovanje na maske koje je svakako video. To iščezavanje u nevidljiv vazduh, tornjevi, dvorci, hramovi to je stil i sadržaj kraljevskih maski.

Bura je bila poslednji Šekspirov značajan komad on se povukao ubrzo pošto je ovo delo bilo napisano, moguće zbog nekog unutarnjeg uverenja da više nema šta da piše. Ali je to uverenje možda bilo osnaženo jednim svesnijim shvatanjem da je pozorište u kome je on radio čitavog svog života, počelo da gubi sjaj. Teško je izbeći utisku da je Šekspir znao da nije bilo uloge za njegovu „grubu magiju“ u predstavama čiji je inženjer i impresario bio Inigo Džouns.

Nijedan drugi pozorišni oblik nije mogao da bude više stran Šekspiru. Kao prvo, maska se prikazivala isključivo na dvoru tu nije bilo nikakvog prostog sveta. I umesto da dopuste jeziku i mašti da zajedno oboje scenu, maska je uzela dekor kao osnovno obeležje. Ogromna scena i raspored sedišta bili su privremeni. Maska bi se izvela na nekoliko veličanstvenih predstava, a onda bi se čitava ta konstrukcija uklonila. Kralj je sedeo na prestolu u centralnoj tački perspektive. Niko drugi od publike nije mogao da uživa u efektima tako potpuno kao on. S jedne i druge njegove strane sedeli su njegovi gosti i oni članovi dvora koji nisu učestvovali u predstavi, jer to su bile amaterske pozorišne predstave na najvišem nivou, mada se ponekad pribegavalo angažovanju profesionalnih glumaca. Prostor između prestola i scene, prostor na kome su se alegorija i stvarnost sjedinjavale, bio je prostor na kome se plesalo čim bi se završila maska, počinjala je zabava i često trajala sve do zore, u poređenju sa manje od jednog sata trajanja same maske.

Inigo Džouns je bio ohrabren da pusti svojoj blistavoj mašti na volju. Svaka maska je imala fantastičan dekor i čarobne efekte, dok su se scene menjale s lakoćom, sve s namerom da se omađija gledalac. U Krajst Čerč Holu u Oksfordu, avgusta 1605. godine upotrebio je rotacionu scenu. koiu je kopirao od Italijana, po prvi put. Koristio je zavese u pozadini pozornice, i obojene kapke, kako bi stvorio iluziju perspektive, panoe koji su se mogli uvući u žlebove i postaviti na rotacionu scenu, koja se zvala machina versatilis, i okretala se kako bi publici pokazala razne strane jednog očito stalnog i čvrsto postavljenog dekora. Najvažnije od svega, on je odbacio stari koncept da jedna strana pozornice može, recimo, da predstavlja Afriku a druga Aziju, i da publika mora da pamti koja je koja (koncept koji će mučiti pozorište u Francuskoj). **Džouns je stvorio jedinstvo mesta unutar jednog ornamentalnog luka koji je predstavljao odjek trijumfalnih lukova rimskih imperatora i renesansnih prinčeva; proscenijumski luk (latinizovan od grčke reči proskenion, ispred scene), što je trebalo da postane trajan okvir pozorišta.**

Ipak, duh maske bio je u njenoj prolaznoj lepoti. Džouns i njegove kolege naporno su radili kako bi stvorili mehur iluzije koji nikada nije imao nameru da bude trajan što je činjenica koja može da objasni utisak tuge koja prožima mnoge savremene opise predstava. Kada bi se maska završila, sva magija bi nestajala. Upravo taj kvalitet bio je osnova za čuvenu raspravu koja je izbila između Iniga Džounsa i njegovog glavnog saradnika, dramskog pisca Bena Džonsona. Taj sukob je otišao duboko, i još uvek traje: bila je to večita borba spektakla protiv sadržaja.

Samjuel Danijel (Samuel Daniel), i sam pisac maski, prihvatio je, dosta nevoljno, da „pompa i sjaj prizora apsorbuju čitav smisao, ne obazirući se na ono što je izgovoreno". Kasnije je priznao: „Jedini život sadržan je u predstavi; umetnost i invencija arhitekta daju najveću čar i oni su od najveće važnosti." Tomas Dekker (Thomas Dekker), najpoznatiji po svojoj komediji Obučarev praznik (The Shoemakers Holiday) 1600, koji je koristio elemente maski u svojim komadima, žalio se da je „na milosti i nemilosti mehaničara". Ali Ben Džonson ništa nije trpeo dragovoljno, a neke stvari je rekao netaktično: njegove pritužbe bile su plotuni, a često je ispoljavao slabosti temperamenta čoveka koji krcka orahe parnim valjkom. Agresivan i kršan, znao je da bude sklon prepirci koja je daleko prevazilazila tačku prkosa, a umeo je i da daje oduška svome gnevnu na svoje kolege, koje su se, sa svoje strane, trudile da mu oprostite, možda i tako što su se prisećale da je on prvo bio zidar.

Džonsonova komedija Volpone (1606) sadrži i mnogo uzvišene poezije lcoja naglašava njegovo trijumfalno izlaganje maltene svih sedam smrtnih grehova, a najviše pohlepe. Njegove najvažnije komedije izražavaju odvratnost prema svetu u kome je živio, i mladalačko ushićenje kad ocrta bolna mesta svojih ludosti i poroka. Pa ipak, bio je u stanju da napiše osam maski za prikazivanje na dvoru, i našao reči da veliča kralja kao idealnog monarha, a društvo kojim je vladao kao besprekorno. Oprečne misli i strasti borile su se u Džonsonu, a on je bio dovoljno čudak da uživa u tome nadmetanju. Bio je prefinjen lirska pesnik, pa ipak dve od njegovih najuspešnijih drama, Zajednički rod (Epicoene) (1609) i Vartolomejski vasar (Bartholomeiv Fair) (1614), napisane su cele u prozi; kritikovao je Šekspira zbog njegove verbalne ekstravagancije a ipak pisao stihove koji su ga činili jednakim s dramatičarima klasične starine. Ali dvojnost njegove prirode bila je najuočljivije oslikana u njegovim stavovima prema Inigu Džounsnu i maskama. Džonson je stekao kraljevske simpatije na početku nove vladavine. Kada je kraljica En putovala na jug iz Škotske, 1603. godine, videla je njegovu Zabavu u Altorpu (Entertainment in Althorpe); dve godine kasnije, Džonsonova Maska tame (The Masque of Blackness) bila je izvedena na dvoru, a to ga je dovelo u radni odnos s Inigom Džounsom, koji se odvijao od harmoničnog početka do kiselog završetka. Džonsonova dvojnost pokazala se već 1606. godine, kada je njegova maska Himeneja (Hymenaei) bila izvedena kako bi proslavila venganje grofa od Esekse s lejdí Franses Hauard. Džonson je uveo četiri „čudi" koje narušavaju ceremoniju ali ih „razum" proteruje, tako da bogovi, koji blagonaklono gledaju na brak, mogu da dodu na slavlje. U kontekstu dela kao celine, ovo je nevažan trenutak, antimaske nemaju replike, ali će Džonson to uskoro prevladati i tokom vremena napisati jedan broj antimaski.

Borba između Bena Džonsona i Iniga Džounsna besnela je nekoliko godina, a najbolje se može prikazati kroz reči samih učesnika:

Ben Džonson: Dvorske maske ili jesu ili treba da budu ogledala čovekovog života.

Inigo Džouns: Maske nisu ništa drugo do slike sa svetlošću i pokretima.

Džonson: Ako je Ben Džonson spreman da piše maske, nijedan Englez ne sme da ih odbaci kao puku tričariju.

Džouns: Hoćemo li mi, koji smo samo ništavni tvorci senki, mi koji oblikujemo beskorisne slike, pokušati da ih izbegnemo tako što ćemo se priključiti armiji pisaca koji su dokoni baš kao i mi?

Džonson: Uzvišena je i s pravom stečena prednost koju ono što je pod vlašću razuma ima nad onim što je pod vlašću čula; da je ovo prvo nešto što je samo trenutno i samo

primamljivo; dok je ovo drugo upečatljivo i trajno, jer da nije, sva bi uzvišenost tih stvari sagorela kao plamen, i iščezla, u očima posmatrača. Toliko je kratkovečna telesnost svih stvari u poređenju s njihovom dušom. I mada telesnost određenih trenutaka ima tu zlu sreću da se doživljava čulima, kasnije će joj se osmehnuti sreća (kada duše ožive) da sasvim potone u zaborav. Zbog toga i najplemenitiji prinčevi i najznačajnije ličnosti (u kojima je obično ovaploćena radnja) nisu samo studije bogatstva i veličine u jednoj čisto spoljašnjoj proslavi ili predstavi, koja im valjano pristaje; oni streme i ka najvišim i suštastvenim izumima, kojima se popločavaju oni unutrašnji delovi, kao i onima koji se temelje na starinama i valjanoj ucenosti: delove na kojima njihova čula, premda im je glas takav da se obraća sadašnjem trenutku, ovladavaju, ili bi trebalo da ovladavaju onim teže dokučivim tajnama.

Ali bez obzira koliko su elokventne reči Bena Džonsona, kralj i dvor bili su zavedeni dinamičnom vizuelnom imaginacijom Iniga Džounsa, koja je morala biti opčinjavajuća kada je bila prevedena u stvarnost. Bio je ohrabrivan, ako je ohrabrenje uopšte bilo potrebno, da postane sve ekstravagantniji. Džonson je reagovao tako što je sa svojim suparnikom zbijao šale. Govorilo se da je lutkar, Lantern Lederhed (Lantern Leatherhead, u prevodu kožna glava), u Vartolomejskom vasaru, zasnovan na Džouns. Za slučaj da mu je sarkastična primedba promakla, Džonson ga je oslovio direktnije: Oh, učiniti da daske govore! To je veliki zadatak! Farbanje i stolarija predstavljaju dušu maske! Tornjajte se s vašom jeftinom poezijom na scenu! Ovo je mehaničko doba što pare pravi!

U tom nadmetanju pobedio je Džouns. Odgovorio je još raskošnijim maskama i nastavio da uživa u kraljevskom pokroviteljstvu. Godine 1619. bio je angažovan da sagradi novu Salu za maske, zgradu za bankete u Vajtholu. Tamo je podignuta privremena pozornica i prostor sa sedištima, a dvorska ekstravagancija se raspojasala.

Na dan 27. marta 1625. godine Džejms I je umro u svojoj omiljenoj rezidenciji u unutrašnjosti, u Tiboldsu (Theobalds) u Hartfordširu. Njegov naslednik, Čarls I, oženio se Henrijetom Marijom (Henrietta Maria), sestrom francuskog kralja Luja XIII, i u prvoj maski za njegove vladavine kraljica ne samo da se pojavila kao ucesnik već je imala i ulogu sa tekstom. Sve snažnije reakcije puritanaca protiv zastranjivanja i pokazivanja, za koje je maska bila savršeni simbol, izrekao je pravozastupnik Vilijam Prin (William Prynne). Njegov opis glumica kao ozloglašanih prostitutki bio je protumačen kao napad na kraljicu i Prin je bio optužen za veleizdaju, kažnjen, a uši su mu odsečene. Njegovu idejuvodilju nije, međutim, bilo lako saseći.

Iako je kralj Carls išao ka bankrotstvu, on je nastavio i da finansira maske i da ih sankcioniše svojim prisustvom. Godine 1613. jedna maska u njegovu čast stajala je 20.000 funti što bi odgovaralo današnjim 700.000 funti za samo jednu predstavu. Tačno je da su tu sumu prikupili advokati udruženja pravozastupnika, ali se za tu masku smatralo da predstavlja namerni prekor javnom nezadovoljstvu. Pa ipak, 1614, za poslednju masku koja je ikada prikazana Salmacida Spolia ser Vilijama Davinanta (Sir William Davenant), Džounsovog novog saradnika režija i naročito mašinerija bili su skuplji i komplikovaniji nego ikad. Postavljanje maski nije bilo jedina parada rasipništva. Pokazalo se da Salmacida Spolia nije mogla biti izvedena u novoj Sali za bankete jer se velika Rubensova tavanica, spomenik koji je Carls podigao svom ocu i dinastiji Stjuarta, kvarila bakljama koje su se koristile da bi se osvetlile predstave. Kraljevo rešenje bilo je

da se u blizini podigne još jedna sala za maske.

Finale koje je Salmacida spolia imala (po izdanju iz 1640, jedinom štampanom) začinilo je „taj bogati i plemenito nepromišljen pravac dvorskih zabava“:

S najvišeg dela neba dolazio je oblak iz dubine scene, na kome je bilo pet bogato odevenih osoba koje su predstavljale sfere. Ovaj, zajedno sa još druga dva oblaka koji su se pojavili u tom trenutku punom muzike, prekrivao je čitav gornji deo scene; a u tom momentu, iza svega se otvorilo nebo puno božanstava, čiji je nebeski izgled, zajedno sa horom koji je stajao dole, ispunjavao čitavu scenu pričinama i harmonijom.

Pesma VI

Kralju i Kraljici, pevaju svi u horu

Tako umilna svakom uhu

Cini se muzika sfera,

Da li vi jedno drugom još,

Okrećete svoje misli po uzajamnoj volji.

Sve koji su bahati, sve koji su grubi,

Vaša skladnost potčinjava;

A u pokornost ih uvodi,

Kao da nisu prinuđeni, već njoj naučeni.

Živite mirno, zadovoljstvo naseg vida,

Uzori naši i naše ushićenje;

Toliko dugo, dok ne nađete dobar uspeh

Svim svojim vrlinama sjedinjenim u jednu sreću;

Dok mi tako ljubazni, tako mudri, tako brižljivi ne budemo,

U ime našeg napretka,

Mogli poželeti vašoj kraljevskoj moći da vlada ovde,

Nju će voleti čak i oni koji vaše pravde treba da se plaše,

Kad nas ne bude više, kada nas na naš poslednji put

Isprate, da gore pevamo u vašu slavu.

Posle ove pestne sfere prolaze kroz vazdub, a sva božanstva se spuštaju, i tako se završava ova maska, uz opštu saglasnost svih stranaca koji su prisustvovali, da je to najplemenitija i najgenijalnija te vrste koja je ovde napravljena.

Izum, ukras, prižori i pojave, sa svojim opisima, napravio je Inigo Džouns, Vrhovni nadzornik radova Njegovog Veličanstva.

Ono što je izgovoreno ili otpevano, izveo je Vilijam Davinant, sluga Njenog Veličanstva.

Temu su postavila obojica.

Muziku je komponovao Luis Ričard (Leivis Richard), Maestro muzike Njenog Veličanstva.

KRAJ

Davinant, koga ćemo videti kako s uspehom produbljuje jaz koji je razdvojio društvenu i pozorišnu istoriju Engleske, najavio je svet koji se menjao. Jedan od njegovih likova, Filogon, izgovara ove reči utehe kralju koji je morao da podnosi stalne i žestoke napade:

O ko bi do on tako izdržao

Da živi i vlada u smrkutom dobu

Kada je teže izlečiti

Ludost ljudi nego odupreti se njihovom gnevu?

Puritanci su bili u usponu. Maska kao oblik bila je mrtva, nestala je. Jedino što je preostalo jeste nešto skica Iniga Džouns, sačuvanih u biblioteci vojvode od Devonšira u Katsvortu. Pa ipak, kao dodatak onome što simboliše jednu neizlečivu političku podelu, maska je snažno dramatižovala sukob između spektakla i sadržaja, između scenografa i autora. Ono što je bio trijumf u stvaranju teatarske iluzije, bilo je porazno po unutrašnji život drame. Najotvorenije govoreći, Inigo Džouns predstavlja sve ono što je bilo, i jeste, površno i lažno u pozorištu. Time se ne poriče njegov genij, već, pre bi se reklo, zastupa mišljenje da ga on nikada nije upotrebio da potpomogne neki iole vredan komad, a uz pozorište „režijskih vrednosti“ ne može da ostavi prostora nijednoj drugoj vrsti. S popularnošću maske na dvoru, vrednost jezika bila je srozana, a to je jako skupo koštalo pozorište. U izvesnom smislu, maska je greškom važna za ovu priču. Primamljivo je spekulirati da li je Šekspir na vrhuncu svojih moći možda mogao da spoji ova dva sveta pokazivanja i značenja u jednu poetsku viziju; ipak, kada je odbacio taj izazov, on je možda odgovorio na ovo pitanje.

Dvorac kraljeva dinastije Stjuart nije bio jedini centar pozorišnog života; London je nudio i jedno alternativno pozorište gde su se satire Bena Džonsona i drugih pojavljivale uporedo sa tragedijama čiji bi autori naišli na Aristotelovo sažaljenje i užas, što bi ove razočaralo. Ono što su oni hteli da izazovu bio je užas, a sadržaj jakobinske tragedije, umrljane krvlju, koja se trese od grmljavine, mnogo govori o onome šta se skrivalo iza krhke fasade londonskog života na visokoj nozi. Maske su bile skupe zabave kroz koje je monarhija pokušavala da istakne sopstveni moral i da projektuje predstavu o sjajnoj sigurnosti. Pošto bi predstava bila završena, zamor i naprsline bi ostali, a jakobinski dramski pisci su upravo njih prepoznavali. Njihovi komadi su se retko kad prikazivali na dvoru, naravno, ali je paradoksalno da su mnogi dvorjani, koji su se toliko oduševljavali maskama, bili privučeni u javna pozorišta. Engleska srednja klasa, koja je potpomagala Šekspirovo pozorište, postala je puritanska već 1640, i nije uživala u zajedljivim komedijama Bena Džonsona, Džona Marstona (John Marston) ili Tomasa Midltona. One mračnije drame izazivale su žestoke reakcije.

Da li zato da udobnije smeste dvorjane, ili, još verovatnije, zato što je „Kraljeva družina“ bila ogorčena čudima engleskog vremena, pozorišta su počela da dobijaju zaštitu od atmosferskih nepogoda. Pozorište Blekfrajers (Blackfriars Theatre) predstavljalo je manjeviše natkrovljenu verziju Šekspirovog drvenog slova „O“. U Druri Lejnu (Drury Lane), jedno staro razbojište bukvalno: mesto za borbe petlova bilo je adaptirano za pozorišne predstave. Godine 1619. požar je uništio prvobitno pozorište, ali je ono bilo nanovo izgrađeno kao Feniks, prvo pozorište u Vest Endu (West End) Londona. Neki od komada koji su se izvodili po ovim novim prostorima bili su napisani u stilu ubilačkog cinizma i morbidnih strasti, što svesno stvara glupost od renesansnog idealizma, izjednačavajući dobro s lepotom. Ovde, lepota jezika, i seksualna lepota, koje su daleko od toga da predstavljaju ambleme dobrote, mogu da predstavljaju spoljašnji oblik zla. Kao i sami komadi, one su nagoveštaj nasilja koje će tek doći. Mada su neki kritičari odbacivali te zaplete kao melodramske, oni, kada se igraju, deluju smrtno ozbiljno.

Vojvotkinja od Malfija (The Duchess of Malfi), Džona Vebstejra, datira iz perioda 1513-14. i priča priču o jednoj aristokratkinji koja se zaljubljuje i udaje za svoga upravnika imanja. Njena braća su toliko razjarena, jedan kardinal a drugi vojvoda, da traže pomoć

podlog posrednika Bosole (Bosola). Vojvotkinja je podvrgnuta mučenju i naterana da prisustvuje užasnim pozorišnim igrama koje kulminiraju u svirepoj igri ludaka. Na kraju zadave i nju i njenu decu. Vojvodino reagovanje kada ugleda telo svoje sestre, predstavlja repliku kitnjaste hipokrizije: „Pokrijte joj lice, oči mi se zasenjuju: umrla je mlada.” Rodoskrnavljenje je tema drame Džona Forda Steta što je bludnica (Tis Pity Shes A Whore). Brat, Đovani ((jiovanni), udvara se svojoj sestri Anabeli (Annabella), zadobija njenu ljubav, udaje je za drugog, a zatim predupredi osvetu supruga tako što ubije Anabelu, da bi u čuvenoj sceni ušao mašući njenim srcem nabijenim na svoj bodež. U drami Podmeče (The Changeling), Tomasa Midltona i Vilijama Roulija (William Rowley), Beatris Džoana (Beatrice Joanna) unajmljuje jednog osiromašenog gospodina, De Floresa (De Flores), da ubije čoveka za koga njen otac želi da je uda, zato što je zaljubljena u drugoga. Ona ne uspeva da uoči da De Flores i sam ima planove s njom, i prihvata se posla više nego dragovoljno. On ubija njenog verenika, ali umesto da prihvati novac koji mu ona nudi, otkriva svoju strast prema njoj. Njen šok proizlazi iz njenog ponosa i njene oholosti. Ona koja je angažovala De Floresa da ubije drugog čoveka, govori o njemu kao tobožnjem ubici njene časti, i prekoreva ga zbog pokvarenosti jezika koji je koristio kako bi obznanio svoju žudnju. „Ne vidim na koji bih način to mogla da oprostim”, uzvikuje ona, „a da ostanem čestita.” De Flores žestoko uzvraća: „Pih! Zaboravljate se! Zena ogrezla u krv priča o umerenosti!” Kao Makbet, ona postaje žrtva sopstvene pokvarenosti. De Flores je naziva „detetom svoga dela”, i na kraju je ubija. Popis jakobinskog divljaštva je dug, uz užas koji se naslanja na drugi užas. Drame su zgrušane slikama krvi i smrti. Govorilo se da su ovi dramski pisci samo dodavali agoniji kako bi zadovoljili iscrpljeni ukus svoje publike, ali taj sud iziskuje pitanje zbog čega bi se ukus izmenio u tom smeru. Cuđenje prestaje kada se shvati da su komadi i njihova publika mogli da naslute ubilački bes predstojećeg građanskog rata. U dvadesetom veku postoji paralela za slična podsvesna predskazanja. Psiholog Karl Jung (Carl Jung) primetio je da su snovi mnogih njegovih pacijenata između 1920. i 1930. bili puni užasa, koji je on dijagnostikovao kao predosećanje strašne budućnosti Hitlerove Nemačke. Ponekad neka nacija može da izabere pozorište da u njemu izivi svoje kolektivne snove. Tkivo engleskog društva pocepalo se 1642, s izbijanjem Građanskog rata. Parlament je zabranio sve pozorišne komade i umesto toga preporučio „korisna i blagovremena razmišljanja o Pokajanju, Pomirenju i miru s Bogom”. Na nezakonite predstave upadalo se na prepad, a publika kažnjavana na licu mesta. Početkom 1649. godine puritanski vojnici upadali su u pozorišta i u neredima koji su usledili, vojnici su se rugali i paradirali s krunom rekvizitom. Nedelju dana kasnije, u utorak 30. januara, ispred Sale za bankete bio je pogubljen Čarls I. Engleska pozorišna tradicija nije mogla da ostane imuna na sve ovo. Ben Džonson, koga su Stjuartovi rehabilitovali, nije doživeo da vidi kako mu zemlja ratuje sa samom sobom. Umro je 1637. i sahranjen u Vestminsterskoj opatiji. Njegov veliki suparnik, Inigo Džouns, pošto je bio primoran da napusti svoj položaj # nadzornika radova, bio je uhapšen, privremeno su mu bila oduzeta imanja, i žestoko je novčano kažnjen. Kasnije je bio pomilovan i radio je za grofa od Pembroka u Vilton zdanju (Wilton House) one godine kada je kralj Čarls bio pogubljen. Umro je 1652. i sahranjen kraj svojih roditelja u crkvi Svetog Beneta, na Pols Vorfu (St. Benet, Pauls Wharf). Tamo je spomenik, koji je obezbedio svojim testamentom, stajao do Velikog požara 1666. Skoro dve decenije pozorišta u Engleskoj bila su van upotrebe. Kada su se povratila, bilo je to pod

blagonaklonim okom jednog drugog kralja, sa smislom za pozorište koji je stekao s druge strane Kanala. Pozorište engleske restauracije, ipak, nikada neće pokušati da oživi rojalističku veličanstvenost koju je francuska drama bila spremna da ovaploti u sopstvenom zlatnom dobu.

Poroci čovečanstva

Efekti koji se dovode u vezu s Nebom i Paklom uistinu su bili čudesni i mogli su da izgledaju... kao rezultat magije. Istina, anđeli i razni likovi mogli su se videti kako se spuštaju s velikih visina... Iz Pakla, uzdigao se Lucifer, neznano kako, na leđima zmaja. Suv i uveo Mojsijev štap najednom je procvetao i okitio se voćem... Videlo se kako se voda pretvara u vino... Pomračenje, zemljotres, pomeranje stena i druga čuda koja su pratila smrt Našeg Gospoda, bila su predstavljena i drugim, novim čudima. Ovaj opis potiče od jednog onovremenog prikaza pasije postavljene u Valensijanu, u Francuskoj, 1547. godine. Trajala je dvadeset i pet dana, a njene stanice bile su na znatnom rastojanju, možda čak sto jardi. Raj je bio s leve strane, Pakao s desne, a Jerusalim i druga interesantna mesta zaustavljanja između njih. Ta predstava u Valensijanu bila je jedno od brzopletih preterivanja koja su se pojavila u ambicioznijim gradovima Francuske petnaestog veka, koja kao da su izbacila raznorazne Sesil B. de Milove (Cecil B. de Mille). Godine 1536, u Buržu (Bourges), jedna veličanstvena predstava koja se zasnivala na Delima Apostola bila je postavljena na ruševirima rimskog amfiteatra unutar zidina tog srednjovekovnog grada. Gledalište je bilo renovirano, a bili su dodati i redovi galerija, kostimi su bili raskošni, okupljen je bio veliki broj glumaca iz te zajednice, a članovi klera dobili su posebne nadoknade kako bi igrali glavne svete uloge. Svetkovine su počinjale svečanom misom, posle koje bi usledila velika povorka do pozorišta. U samoj areni koristilo se dvojica kola, po engleskom uzoru: na jednim je trebalo da bude Pakao, a na drugim Nebo. Ona su davala okvir radnji, koja se odvijala uz pomoć svakojakih duhovito smišljenih sredstava i mašina: Lucifer je bljuvao vatru, zmaj je mahao krilima, minijaturni brod je plovio po pravoj vodi a na šlagvort bi se prevrtao. Gledaoci su mogli da vide zemljotrese, strašna mučenja i pogubljenja pri kojima su ruke i glave odsecane od tela, a utroba kidana. Nekakvo teatarsko ludilo visilo je u vazduhu, kao što to često biva kad novac ne predstavlja nikakav problem za režiju. Pomagači su predstavljali najuglednije gradske trgovačke i društvene interese: oni su očekivali da predstava povрати njihove investicije, kako u gotovini tako i u prestižu. Ispalo je da je baš ta predstava propala. Došlo je premalo ljudi, pare su bile izgubljene, kostimi i maske su rasprodati i Burž nikada više nije ponovio ovo svoje iskustvo. Ipak, ni sa toliko životnosti po celoj provinciji, Pariz niko nije mogao da nadmaši. Neo # beshrabrena lošim prijemom komada u Buržu, prestonica je odlučila da ga obnovi 1540. godine. Monopol nad svim verskim dramama u Parizu, na osnovu licencnog pisma koje im je 1402. godine dao Sarl VI, držala je jedna trupa pod nazivom „Bratstvo Hristovog stradanja" („Confrerie de la Passion"). Bilo je to jedno udruženje trgovaca, zanatlija i predstavnika tih zanata, a njime je 1540. godine rukovodio četvoročlani komitet: tapetar, kasapin, cvečar i jedan advokat. Predstave koje je izvodilo „Bratstvo" razlikovale su se

od onih koje su postavljali njihovi rođaci sa sela bar u jednom važnom pogledu po mestu izvođenja. One su se izvodile u zatvorenom prostoru, uglavnom u Bolnici Trojstva, u blizini Kapije Sen Deni, koja je bila njihov stalni dom sve do 1539. Prinudjena tada da napusti bolnicu, koja se nalazila u trošnom stanju, trupa se preselila u Hotel de Flandre, ali se obratila kralju Fransoau I s molbom, u stihu, da se izgradi pravo pozorište u rimskom stilu.

Ta peticija bila je napisana u maštovitom, kitnjastom tonu i predlagala da novo pozorište bude posvećeno većoj slavi Njegovog Veličanstva. Fransoa I ga je bez razmišljanja odbio, ali su poštovanje francuskog pozorišta prema klasičnoj prošlosti i čežnja ka učvršćenom položaju u životu nacije, pili nagoveštaj njegovog budućeg pravca. I mada sada niko ne zna gde su Dela Apostola izvedena, znamo da je predstava bila veoma uspešna. Igrala se ukupno trideset i pet dana, ne uzastopno već u periodu od šest meseci, koristeći nedelje i crkvene praznike. Očigledno da su efekti bili slični onima koje stvaraju moderne televizijske serije i sapunske opere, sem što su danas pozorišta, restorani i slično oni koji trpe zato što ljudi ostaju kod kuća da ne bi propustili neku epizodu, dok se godine 1540. Crkva našla u poziciji da mora da otkazuje božju službu zbog nedostatka vernika. Bio je to kratkotrajan uspeh. Dve godine kasnije, kada je „Bratstvo“ objavilo svoju nameru da igra Misterije Starog zaveta, procureur general pariskog parlamenta odgovorio je zajedljivom zabranom. Izjavio je da su ti honorarni režiseri i glumci „neobrazovani ljudi... koji nikada nisu naučili abecedu“. Po njemu, oni su bili „tako neuki u govoru, manjkavi u rečniku i tako su pogrešno izgovarali reči često su jednu reč delili na tri, pravili pauze ili lomili rečenicu po sredini, pravili uzvik od onoga što bi trebalo da # bude pitanje, ili koristili neki naglasak, pokret ili akcenat koji je suprotan smislu“. Taj događaj izazvao je toliki javni podsmeh i buku da komad „daleko od toga da obrazuje publiku, prerasta u javni skandal“. U Engleskoj bi bilo nezamislivo da jedan tako visok službenik suda zauzme ovako moralistički stav u odbranu strogih formalnih kriterijuma jezika i lepog ponašanja. Jedna od posledica za francuski jezik bila je obezvređivanje verbalne bujnosti i kolokvijalne snage koju su predstavljali Vijon (Villon) i Rable (Rabelais); to je imalo direktnog uticaja na pozorište, ne samo u jezičkom smislu, već u smislu popularnog izraza. Običan govor bio je za klipane i zvrdoze, dramskim piscima će biti jako teško da na scenu postave niže klase, sem ako nisu likovi s kojima se zbijaju šale. Istovremeno, primedbe koje je stavio procureur general predstavljale su više od glasa snobizma. Poluamaterske predstave svetih drama iščezle su iz Francuske, ne zbog religioznih dilema, koje su općinile protestantsku Englesku, već iz prirodnih razloga. Publika je želela nešto uglađenije i savremenije. Pa iako je „Bratstvu Hristovog stradanja“ bilo zabranjeno da izvodi verske drame, ono nije potpuno nestalo. Kao neku vrstu kompenzacije za gubitak verske drame, ono je dobilo monopol na prikazivanje „sekularnih misterija“, pod uslovom da one budu „časne i po zakonu“. Godine 1548, u godini zabrane, ono se uselilo u nove prostorije na mestu stare, Burgonjske palate, nekada gradske rezidencije vojvoda od Burgundije. Iako je otpočelo s prikazivanjem svojih predstava, posle 1578. „Bratstvo“ je izdavalo svoje prostorije profesionalnim glumcima, ali je i dalje držalo svoje zakonsko uporište u pariskom pozorišnom životu i predstavljalo žižu svakojakih sporova, kraljevskih peticija i političkih intriga, pre nego što se konačno raspalo 1676.

U prvim decenijama sedamnaestog veka trupa iz Hotel de Bourgogne bila je pod upravom Valerana le Konta (Valleran le Conte), i nije imala stalno mesto boravka već je

isto tako pravila turneje po provinciji. Ova trupa sebe je nazivala „Comediens du Roi” „Kraljevi glumci” a njihovi glavni rivali bili su „Glumci princa od Oranža” („Comediens du Prince d’Orange”), koji su u stvari i zaposedali Burgonjsku palatu u nekoliko navrata tokom dvadesetih godina sedamnaestog veka, dok je Kontova trupa bila na turnejama. U to vreme pariska publika nije bila baš oduševljena da pomaže čak ni jednu jedinu trupu koja je imala stalno mesto. Možda je njen ukus bio otupljen sećanjem na poslednje nesigurne godine misterija koje je izvodilo „Bratstvo”. Piter Arnot (Peter Arnott) takode tvrdi, u svojoj knjizi Uvod u francusko pozorište (Introduction to the French Theatre), da „dok je amatersko glumljenje, u svim zemljama, i u svim periodima, bilo smatrano potpuno pristojnim, pomeranje ka profesionalizmu donosi obeležje i nagli pad u društvenom statusu... pokušati da se novac zaradi izvođenjem uloga na javnom mestu automatski je značilo izazvati... podozrenje i otvorenu mržnju”.

Pa ipak, glumci su bili uporni, a Pariz nije bio jedini grad koji je bio dovoljno velik da bi se u njemu isplatilo nastupati, u zemlji koja je bila toliko velika i toliko naseljena kao što je bila Francuska sedamnaestog veka. Godine 1629. „Glumci princa od Oranža” bili su u Ruanu (Rouen). Njihov prvi glumac, Montdori (Montdorv), koji je odslužio svoje šegrtovanje pod Le Kontom, dobio je jednu komediju od nekog mladog tamošnjeg advokata po imenu Pjer Kornej (Pierre Corneille). I Montdori i upravnik trupe Lenoar (Lenoir) želeli su da za stalno pređu u Pariz. Problem je bio gde da prikažu ovo delo. Sledeći obrt u toj priči nameće interesantno pitanje šta dođe prvo, pozorišni komad ili pozorišna zgrada. Čak i danas, pozorišni ljudi stalno motre tražeći prazne zgrade koje su podesne za adaptaciju a nisu preskupe za korišćenje. Ali pogodnost nije jedini faktor, niti glavni. Istoričari pozorišta skloni su da traže čisto pozorišne odgovore. Priča kaže da dramska trupa adaptira neki manjeviše prikladan prostor, a onda, na kraju, čuva kao dragocenost improvizacije koje iz toga proisteknu u nekoj stalnoj zgradi. Ja bih se založio za to da i publika nametne onu vrstu prostora koji je odabran, i način na koji se on koristi, kao što je to činila i u drevnoj Grčkoj i u Londonu u vreme kraljice Elizabete. Pogodnost i do stupnost možda nagoveštavaju prvobitni oblik kružni pod za mlaćenje pšenice kod drevnih Grka, krčme u vreme vladavine di nastije Tjudora ali konačna građevina izražavala je dublji odnos između drame i društva koje ga je koristilo. Francusko društvo u sedamnaestom veku bilo je veoma svesno i zaštitnički raspoloženo prema sopstvenim vrednostima i podelama: njegova pozorišta će odražavati tu činjenicu.

Pozorište koje je „Bratstvo” izgradilo na mestu stare Burgonjske palate bilo je usko i dugačko i koristilo je više od polovine podnog prostora za parter, u kome nije bilo fiksnih sedišta. Iza partera uzdizao se deo sa nizovima sedišta na klupama, uskim i neudobnim, koji se nazivao amphithedtre. Tamo su bili boksovi ili loges koje su stajale izbočene, a mogao je da postoji još jedan deo koji su Francuzi nazivali le paradis dok ga Englezi nazivaju „bogovi”. Sve to je ostavljalo malo prostora za scenu, koja je bila veličine oko 25 kvadratnih stopa. Ali Montdorijeva trupa nije mogla sebi da priušti da gradi sve iz početka morala je da istražuje. Ono što je pronašla, posle nekoliko godina zauzimanja privremenih prostorija u Hotel d’Argent, bilo je tenisko igralište.

U Šekspirovom Henriju V, francuski dofen poklanja teniske lopte engleskom kralju. To je uvredljiv poklon, i izaziva ljutit odgovor:

Kad podesimo prema tim loptama Rekete naše, s božjom milošću, odigraćemo u Francuskoj igru što pogađa krunu njegovoga oca. Ova igra nije naš moderni tenis na travnatim terenima, koji potiče iz sedamdesetih godina devetnaestog veka, već inostrana

igra, kraljevski tenis, koja ima davoški komplikovan sistem sticanja poena i jedan neuobičajen kvalitet dopušta igraču da promaši loptu ali da ipak osvoji poen. Jedna varijanta ove igre, koju Francuzi nazivaju jeu de paume, igrala se na zatvorenom igralištu, čiji je izgled navodno mnogo dugovao srednjovekovnom monaškom načinu života i arhitekturi. Pričalo se da je u jedno vreme bilo čak 250 takvih terena u Parizu, ali ta igra se u šesnaestom veku sve manje i manje igrala, iz razloga koje izgleda nije teško razumeti. Jeu de paume, gde je Montdorijska trupa radila, bila je u oblasti Mare (Marais). Montdori nije bio sam. Godine 1643. druga pozorišna trupa, sastavljena uglavnom od amatera starosti između šesnaest i dvadeset sedam godina, iznajmila je igralište u Ulici Mazaren (Rue Mazarine). U roku od dve godine trupa je bankrotirala, a njen osnivač, Zambast Poklen (JeanBaptiste Poquelin), sin kraljevog tapetara, bio je poslat u zatvor. Na sreću, njegov je otac otplatio dugove i godine 1645. sin je napustio Pariz i krenuo na turneju po provinciji. U to vreme on je već bio promenio svoje prezime u Molijer. Jeu de paume lako se prilagođavala pozorišnoj invenciji. Kao i konstrukcija koju je „Bratstvo" sagradilo za svoje potrebe, ona je bila duga i uska približno 110 sa 38 stopa i bilo je potrebno samo da se podigne pozornica na jednom kraju kako bi se napravilo jednostavno pozorište. Sedišta su bila poredana na podu igrališta i na galeriji za gledaoce. Garderobe koje su bile izgrađene za tenisere, mogli su preuzeti glumci. Ali tu su se prednosti završavale, jer s tačke gledišta glumaca, jeu de paume je prinudno uticala na stil i način izvođenja. Akustika je bila beznadežna, vidljivost loša. Idealno mesto da bi se neko mogao videti i čuti bila je sredina zadnjeg dela scene, ali onda je glumac morao da viče svoj tekst i da praktično ostane ukopan na tom mestu. Postojalo je iskušenje da se preteruje i prenaplaćava, ne bi li se bar tako održala pažnja publike. (Priča se da se Montdori, igrajući Iroda, toliko naprezao da je doživeo moždani udar, zbog koga je ostao delimično paralizovan i bez glasa.) A i publika se komešala. Vremenom, oni bogatiji patroni kupovali su sedišta na samoj sceni, i tako još više gušili radnju.

A kao da sve to nije bio dovoljan hendikep na maloj pozornici, problem dekora se umešao kakobi sprečio svaku komunikaciju.

Složeno postavljanje francuskih misterija bilo je toliko duboko usadeno u svesti francuskog pozorišta da je ono trajalo još dugo pošto su nestale okolnosti koje su ga učinile potrebnim. Skoro isti sistem se koristio i za predstave u zatvorenom prostoru i za sekularne komade, početkom sedamnaestog veka. Otvorenu scenu su zauzeli odeljci (compartements), od kojih je svaki predstavljao drugo mesto radnje u komadu. Postojala je konvencija da mesto s koga ulazi glumac vlada scenom ta praksa se nazivala decor simultane. Ako bi on ili ona ušli iz odeljka koji predstavlja rimski forum, onda bi publika shvatila da je sada čitava pozornica bila Forum. Ali ako neki drugi glumac uđe iz nekog drugog odeljka, mesto radnje u drami se pomeralo. S glumcima koji su stalno bili izgubljeni u sredini zadnjeg dela scene, i publikom koju je trebalo stalno podsećati kako bi shvatila gde se radnja sada navodno odvija, rezultat je bio obostrana frustracija. Pjer Kornej, Montdorijski mladi advokat i pisac, bio je taj koji je otpočeo proces uklanjanja te trapave zaostavštine:

Zdrav razum, koji me stalno vodi, naveo me je da napravim jedinstvenu radnju tako što sam uključio četvoricu ljubavnika u jedan zaplet, a na to me je navela i odvratnost prema varvarskoj praksi prikazivanja Pariza, Rima i Konstantinopolja na istoj pozornici, pa sam sažeo mesto radnje moje drame u samo jedan grad.

Ovo je Kornej napisao raspoložen da samom sebi čestita posle svog prvog uspeha, Melite

(Melite), komedije neispunjene ljubavi, koju je izveo Montdori 1629. godine. Kornej je rođen 1606. godine u Ruanu kao sin roditelja koji su pripadali srednjoj klasi. Obrazovao se kod jezuita, a posle je nastavio da studira pravo. Kako je njegov otac bio maitre des eaux et des forets, mladi Kornej bio je u stanju da kupi nameštenja na rekama i šumama i u lokalnom Sudu admiralteta, koji je nadgledao plovidbu Senom. Dok je pisao svoje komade, on je savesno obavljao ove dužnosti, više od dvadeset godina, i ostao je odan porodični čovek, otac sedmoro dece, s korenima duboko uraslim u tlo provincijskih vrednosti, jedan spoj ugleda, oštroumnosti i materijalizma. Postigavši uspeh, Kornej je postao osetljiv na kritiku i mrzeo je konkurenciju, iako su ga dugo smatrali vrhunskim majstorom drame. Njegovi savremenici su ga doživljavali kao društveno besmisleni osobu, pa su čak i oni koji su priznavali njegov genij u pozorištu, smatrali da je gotovo beskrajno dosadan u razgovoru.

U šesnaestom veku pojavio se jedan broj komedija koje su proistekle iz grčkih i rimskih uzora, u koje su bile ugrađene osobenosti domaće francuske „farce“, koja potiče od glagola koji znači nabiti, jer to su prvobitno bili komični pasaži dati govornim jezikom, „nabijeni“ u liturgiju, kao deo veselja koja su se organizovala krajem svake godine, i tako je to bilo sve do otprilike polovine petnaestog veka. Kornejevi prvi komadi označavaju prelazak ka jednom više domaćem obliku komedije. Ispunjene nesporazumima, obmanama, pretećim dvobojima (koji nikada nisu prikazani na sceni), prerušavanjima i umnožavanjem komplikacija, one su bile smeštene u otmeni, pomodni Pariz i bile su pravi pogodak kod otmene pomodne publike koja je išla da ih gleda. Kornejevi kritičari a bilo ih je mnogo optuživali su ga da se ulaguje tom gradu jeftinim trikovima: koristi se imenima delova Pariza kako bi svojim komadima dao malo lokalnog kolorita. Ta vrsta utiska bila bi na svom mestu: Kornej je postao poznat po predgovorima koje je pisao za svoja dela, sa poniznim posvetama koje su skoro puzale u nadi da će obezbediti platu i usluge. Svakako da nazivi njegovih prvih komada La Galerie du Palais, La Place Royale jasno govore na koga je želeo da ostavi utisak i koliko je nezgrapno bio spreman da to učini. Dramski pisac se branio od onih koji su ga potcenjivali tvrdnjom da on opisuje „kako otmeno narod u stvari razgovara. Prva drama koja je izazvala smeh bez pomoći uobicajenih lakrdijaša.“

Narednih osam godina Montdori je nastavio da prikazuje Kornejeve drame pred prepunim pozorištima, uz uobičajene pozorišne sporedne efekte: iz uspeha je proizlazio nov uspeh, a to je pothranjivalo zavist onih manje uspešnih. Montdori je stekao finansijsku podršku i veliki ugled jer je bio pozvan da igra na Dvoru. S druge strane, Burgonjska palata bila je užasnuta uspehom te manje trupe, i krenula je s onim što se pretvorilo u dugotrajni rat. „Kraljevi glumci“ pravili su intrige i spletke protiv svojih suparnika, pa su čak uspeli i da namame neke od njenih glumaca i pisaca. Ali uprkos svim prevarama i obmanama, po ko zna koji put Montdorijeve predstave uživale su naklonost publike. Postepeno, pozorište je počelo da osvaja pažnju pomodnog Pariza, ali je to bilo više od običnog izvora ogovaranja ljudi su u stvari išli da vide drame. Kulminacija razmirica dostignuta je januara 1637, kada je Montdori prikazao svoj najveći trijumf, Kornejevo tragično remekdelo Sid (Le Cid). Neposredni utisak koji je ovo delo ostavilo bio je posledica ne samo izuzetne i sjajne snage drame, već isto tako i posebne idiosinkrazije francuske kulture.

Još od srednjeg veka, Francuzi su sem jednog čuvenog propusta negovali red, prigrlili pravila i zakone, i propovedali posebnu privrženost logici. Ta nacionalna karakteristika

pokazivala se u skoro svakom aspektu života, pa prema tome i, umnogome, u umetnosti. U sedamnaestom veku ta formalna sklonost bila je potvrđena u načinu na koji su Francuzi uređivali svoje bašte, projektovali zgrade i usmeravali svoja razmišljanja. Rene Bre (Rene Bray) je pisao: „Generacija Dekarta (Descartes) i Korneja, De Saplena (de Chapelain) i Ge de Balzaka (Guez de Balzac)... organizovala je Parnas kao što je Rišelje (Richelieu) organizovao kraljevstvo. Bila je to generacija poretka." Ono što je značajno u vezi s ovom konstatacijom jeste što uz jednog filozofa i jednog dramskog pisca, ona druga dva pomenuta imena ne pripadaju kreativnim piscima već kritičarima. Većina ljudi koja radi u savremenom pozorištu ima osnova da se žali na savremene kritičare, ali njihova snaga je beznačajna u poređenju s vladavinom njihovih kolega tokom sedamnaestog veka u Francuskoj, jer kritičar je bio taj, ne kao prikazivač već kao teoretičar i kulturni zakonodavac, koji je imao glavnu ulogu u evoluciji francuske klasične drame.

Ovaj neodređeni izraz „klasičan" više je prikladan nego uobičajen kada se primenjuje na doba koje je postavilo standarde francuske drame, jer ti standardi su svesno bili zasnovani na klasičnoj prošlosti. Dok je engleska drama bila u stanju da prihvati neke od tema i dosta od popularne snage misterija i moraliteta, u Francuskoj nije bilo organskog prelaza. Naglašeno grandiozni spektakli nisu dramskim piscima ništa ponudili, a zabrana verskih komada 1548. ostavila je iznenadnu prazninu upravo u vreme kada je renesansa vaskrsavala modele antike. Plaut, Terencije i Seneka rado su bili imitirani, a pokušaj da se slede isti principi dramske konstrukcije doveo je do detaljnog izučavanja klasičnih teoretičara kao što su Aristotel i Horacije. Aristotelov opis grčke tragedije uzimao se kao recept, a pravila izvedena iz njega svaka drama morala je da sledi, ili bi se smatrala nezrelom ili primitivnom.

Prvo među ovim pravilima bilo je pravilo „tri jedinstva" radnje na jednom mestu, u vremenskom razdoblju ne dužem od jednog dana, koja se odvija u jednom nizu, neremećena podzapletima. Sledeći zahtev bio je vraisemblance prava verovatnost, verodostojnost. Ovo je možda bio najvažniji od svih kriterijuma: radnja mora biti verna i s unutrašnjom konzistencijom. Ovde je bio uključen opšti princip nije bilo dovoljno da neki događaj ili iskustvo budu „istiniti", oni isto tako treba da budu reprezentativni pre nego izuzetni. Stroga pravila ponašanja i ukusa les biensances takode treba uvažavati: likovi moraju da se ponašaju i govore kako njihov rang i društveni položaj nalažu, i moraju ostati „u liku", onako kako ih drama prikazuje. U saglasnosti s dobrim ukusom, zavese su se spuštale pred scenama smrti kako bi se izbegle neprikladne neprijatnosti. Neki su govorili kako je sve ovo dovodilo do discipline, koja je bitna za kreativni proces; drugi su tu osećali i pedanteriju koja guši. Rasprava o tome žestoko se vodila tokom čitavog sedamnaestog veka, i slomila se o Kornejevu glavu 1637, s prvim izvođenjem njegove tragedije Sid.

U Engleskoj, glumca procenjujemo na osnovu njegove uloge Hamleta; u Francuskoj test je Rodrigo (Rodrigue) u Sidu, jedna od velikih muških uloga na francuskom repertoaru. Drama se odigrava u Spaniji i priča komplikovanu priču o ljubavnicima kojima zvezde nisu naklonjene, gde oboje poseduju visoke moralne principe i junaštvo. Njihova privatna sudbina odvija se naspram pozadine, Rodrigove epske borbe protiv Mavara, koja mu donosi mavarsku titulu „Sida" (Gospodara). U Sevilji, Rodrigo i Himena (Chimene) su zaljubljeni i planiraju da se venčaju. Njihovi očevi su u svađi i Rodrigo mora da se bori u ime svog ostarelog oca; u dvoboju, on ubija oca svoje voljene. Tragedija u središtu drame

je u tome što je Himena dužna da traži osvetu iako je i dalje zaljubljena u Rodriga; i on nju i dalje voli, pa se čak i divi njenom osećanju dužnosti. Rodrigo preživi njena nastojanja i drama se završava s mogućnošću da će se oni možda ipak sjediniti. S ovog rastojanja, ta kontroverznost je iščilela, ali pše trista pedeset godina Kornej je bio optužen za plagijat, nemoralnost, neuvažavanje istine i umetničku nepriličnost. Na kraju je problem bio razrešen odozgo, i svakako spolja, ličnom intervencijom kardinala Rišeljea, glavnog ministra Luja XIII, i najmoćnije ličnosti u čitavoj Francuskoj, ako ne i u Evropi. Godine. 1634. osjiovaogjeon rag.cuskuakademiju (Academie Frangaise), instituciju čiji je cilj bio da ustanovT knjizevni jezik sastavljanjem jednog autoritativnog rečnika i da održava standarde književnog ukusa. Rišelje je ubedio Korneja da podnese svoju dramu sudu Akademije, a presuda je bila da je Sid okrivljen zbog očiglednih nepravilnosti.

Akademija je zaključila da je Kornej uvažavao formalna pravila, mesto radnje bila je Španija, a ne Rim ili Atina; ali mnogi događaji bili su neverovatni, a završetak drame bio je srećan, a ne tragičan. Ton moralnog besa našao je sebi put u ovaj slučaj i nema nikakve sumnje da su lična ljubomora i suparništvo podigli temperaturu, ali u osnovi čitave rasprave bila je institucionalna čežnja za redom, obuzdavanjem i društvenom harmonijom. Kornej se branio, ali nije odbacio ideju da je bilo ispravno donositi zakone za onu vrstu umetnosti koja je bila potrebna tome dobu. Primio je k srcu drugačiju presudu Akademije, a njegovi kasniji komadi su jednostavniji i imaju klasična mesta radnje. Snage reda su trijumfovale. Ipak, Sid je postigao ogroman uspeh u javnosti, uprkos zvaničnih stavova, pošto se živi komadi ne pišu, niti živa publika reaguje po komandi.

Jedna od odlika koje daju formalniji kvalitet francuskoj tragediji, pored „klasičnih" pravila i društvenih i političkih faktora koji su raznim francuskim vladama dopuštali da misle o kulturi praktično kao o jednom instrumentu politike, jeste oblik u kome je bila pisana. Engleska drama pronašla je blankvers, francuska drama aleksandrinac, stih od dvanaest slogova, korišćen u rimovanim kupletima. Veća dužina zahteva veću književnu veštinu od onih deset slogova blankversa, a rime naglašavaju umetnički kvalitet stiha i ističu prirodu metra, dok je i najbolji blankvers često jedno nenametljivo sredstvo koje povezuje tonove i ritmove kolokvijalnog govora. Kombinacija rimovanih kupleta i aleksandrinca dala je francuskoj drami sofisticiran književni jezik, a francuskom načinu glume jedan deklamatorski kvalitet koji se još uvek može čuti u intonacijama Comedi Fransez (Comedie Frangaise) a možda ima odjeka i u svečanim rezonancama francuske političke retorike. Pošto su sve drame Korneja i Rasina, a i mnoge Molijerove, napisane u aleksandrincu, one su naročito teške za prevod, što je uticalo da budu teže za izvođenje na drugim jezicima.

U Francuskoj, pravila i oni koji su ih uveli bili su i suviše moćni da bi ih Kornej ignorisao. Pa ipak, njih je bilo moguće napadati i ismevati, a to je bilo zadovoljstvo dramskog pisca čiji se debi u jeu de paume u Ulici Mazaren završio bankrotstvom njegove desetočlane kompanije Illustre Theatre. Posle toga poraza, Molijer je trinaest godina obilazio provinciju na jugu, nastupajući u velikim gradovima kao što su Avinjon, Monpelje i Tuluz, i učio zanat i kao glumac i kao dramski pisac. Nekoliko godina zadržao se u Lionu i video italijanske trupe koje su izvodile komediju del arte, i koje su na njega snažno uticale. Zapleti ove iskreno popularne zabave jako su poznati, da ne kažemo predvidivi: otac se upliće i suprotstavlja zaljubljenom paru jer želi da se njegova

ćerka uda za pedantnog, bogatog, šašavog matorca; mladim ljubavnicima pomažu promućurni, neiskreni sluga Brigela (Brighella) i Skapino (Scapino), Figaroovi preci. Molijerovi rani komadi uglavnom su farse, adaptacije italijanskih modela. Za sebe je pisao briljantne uloge, a jedan savremenik je primetio: „Čovek ne zna da li da se divi više autoru zbog načina na koji je napisao dramu, ili načinu na koji je glumi."

Francuska je imala mladog novog kralja koji je voleo da ga zabavljaju. Akademici i kritičari možda su s visine gledali na komediju i komediju del arte, ali Luj XIV je uživao u njima, a to je bio Molijerov pasoš za povratak u Pariz. Godine 1658. obezbedio je pokroviteljstvo Lujovog osamnaestogodišnjeg brata, zvanično poznatog kao „Monsieur", vojvode od Orleansa. Doveo je on Molijera i njegovu trupu na Dvor i uveče 24. oktobra oni su prikazali dva komada pred dvadesetogodišnjim kraljem Lujom XIV Prvi je bio Kornejeva tragedija Nikomed (Nicomede), kojom su se nadali da će polaskati kralju njen glavni junak je mlad, zgodan, velikodušni princ. Nikomed je potonuo kao olovo na udici. Drugi komad, Zaljubljeni doktor (Le Docteur amoureux), Molijerova farsa sa provincijskog repertoara trupe, dopala se kralju i pretvorila se u veliki uspeh večeri. Kralj je dao dozvolu da „Troupe de Monsieur" može da zauzme pozorište PetitBourbon, a godine 1661. ona se premestila u PallaisRoyal, nedaleko od Luvra.

Godinu dana pošto se smestio u PallaisRoyal, Molijer je napisao Školu 7.a žene (LEcole des femmes), koja priča priču o čoveku čije rešenje problema neverne žene jeste u tome da nađe devojkicu koja je i suviše glupa i nevešta da bi skrenula pogled sa svoga muža. Arnolf (Arnolphe) nalazi pravu vrstu devojkice, ali pre nego što uspe njome da se oženi, ona se zaljubljuje u jednog mladog čoveka, koji se poverava Arnolfu ne znajući njegove namere. Arnolf namerava da zatvori Agnesu (Agnes) u manastir kada dolazi njen otac da je spase, i mladi ljubavnici se venčavaju. Drama mu je donela optužbe za loš ukus, nemoralnost, bezbožnost i klevetanje (i iznos od 1000 livreja od kralja). Molijerovi žestoki odgovori bili su utkani u dva kratka komada, Kritiku škole za žene (La Critique de l'Ecole des femmes) i Versajske improvizacije (L'Impromptu de Versailles) (gde je ismejao svoje pozorišne suparnike iz Burgonjske palate), obe izvedene 1663. godine. Ove opaske izgovaraju likovi iz Kritike:

Vi ljudi ste smešni s tim vašim pravilima, kojima zbunjujete neupućene i svakodnevno zaglušujete sve nas ostale. Primetio sam jednu stvar... da oni koji najviše pričaju o tim pravilima, i poznaju ih bolje od ikoga drugog, pišu komedije koje niko ne smatra dobrim. ...ukoliko se komadi koji su napisani prema pravilima ne dopadaju, a ako oni koji se dopadaju nisu napisani po pravilima, onda su ta pravila sigurno loše sastavljena. Zato... ne raspravljajmo ništa o komadu već o utisku koji je ostavio na nas. Dopustimo sebi da iskreno pridemo stvarima koje nas šćepaju za utrobu i ne upuštajmo se u rasprave kako bismo sebi oduzeli mogućnost da uživamo.

Molijerov savet ipak nudi zaključak protiv uvođenja spoljašnjih kriterijuma u pozorište; bilo da su akademski, književni, društveni ili politički, oni mogu da odvrte one za koje su pozorišni komadi jednostavno izvor osveženja i rekreacije. To ne znači da je Molijer svojoj publici pružio priliku da prode lako. Komedija je mogla da se obrati sadašnjem vremenu, dok je tragedija bila bezbedno udaljena u daleke zemlje ili drevna vremena. U svojim velikim komadima, u narednih deset godina, Molijer je stavio francusko društvo svoga vremena na detaljno ispitivanje, pred oči koje su pronicale duboko u ljudski karakter i njegove tipične poroke i neumerenosti: to je bio zadatak komedije, rekao je.

Tartif (Tartuffe) je prvi put izveden 1664, a bio je žestoka satira verske hipokrizije koja je

stigla i suviše blizu granici da ne bi podigla očajničku opoziciju religioznih krugova. Alcest (Alceste) u Mizantropu (Le Misanthrope), 1666, jeste čovek koji ne može da se pretvara i mrzi pretvaranje kod drugih; njegova nevolja je u tome što društvo ne funkcioniše bez pretvaranja, i baveći se ovakvom temom Molijer odvodi dramu na teren tragedije. U Tvrđici (L'Avare, 1668), Građaninu plemiću (Le Bourgeois gentilhomme, 1670) i Uobraženom bolesnikom (Malade imaginaire, 1673), razotkrio je i satirično predstavio pohlepu, snobizam i medicinsku struku, i uneo u te teme oštar humor i smisao za besmisleno, što je bilo oružje jednog melanholičnog temperamenta.

Ipak su tragediju, oznaku samouverenog društva, teoretičari francuskog klasicizma proglasili za najviši oblik dramskog dostignuća. I dok se Kornej može smatrati za preteču, šezdesetih godina sedamnaestog veka, kada se pojavila poslednja od njegovih tragedija, već su smatrali da mu je vreme prošlo a njegovi likovi previše kruti i nadmoćni. Vremena su se menjala. Visoko društvo, dvorske dame i gospoda, čiji su ukusi morali biti uzeti u obzir, želeli su komade suptilnije građe, dela koja bi odrazila sliku koju su oni imali o sebi ljubazni, galantni, osetljivi. Muskularni idealizam Korneja popustio je pred psihološkim realizmom jednog od najvećih svetskih pisaca tragičara, Zana Rasina (Jean Racine).

Rasin je rođen 1639. u sumofnorrfgradiću FerteMilonu (La FerteMilon), šezdeset milja istočno od Pariza. Ostao je siroče kada su mu bile četiri godine, pa ga je podigla njegova baba a obrazovao se od pomoći za sirotinju u manastirskoj školi PortRoyal des Champs, izvan Pariza. Te sumorne činjenice predstavljaju ključ za njegov emotivni i intelektualni razvoj. Pozorište ga je rano privuklo, što je svakako ponudilo uzbudljiv kontrast jednoličnosti njegove svakodnevice. Ali dobrotvorna ustanova koja se starala o njegovom obrazovanju bila je ta koja je uobličila njegovu ličnost i talenat, i istakla i izoštrila unutrašnje konflikte koji su izraženi u mnogim njegovim delima.

Por Roajal bio je centar jansenizma, jednog pokreta u rimokatoličkoj crkvi koji po svojoj moralnoj krutosti i veri u sudbinu može biti upoređen s kalvinizmom. Njegove škole pružale su obrazovanje koje je bilo poznato po temeljitosti i strogosti. (Na primer, Rasin je stekao široke osnove iz grčkog, što je bilo neuobičajeno u to vreme.) Bio je to opšti pritisak jansenističke misli, i on je dominirao školovanjem ovog dečaka. Nazvan po holandskom osnivaču, Kornelisu Jansenu (Cornelis Jansen), biskupu iz Ipera, taj pokret je došao u direktan sukob s učenjem Rima. Redovni odlasci u crkvu, vera i milosrđe nisu predstavljali staze ka spasenju taj se cilj mogao postići jedino kroz neposredni dar Božje milosti. Zadovoljstva ovoga sveta bila su osuđena, a za pozorište se verovalo da je izum davola. Čovek je, učili su oni, u osnovi iskvaren. Strogost jansenističkog uverenja i prakse progonila je Rasina čitavog života.

Na početku svoje karijere, međutim, Rasin se lako probio u visoko društvo, a takođe se pokazalo da je iskusan i u pozorišnoj igri. Njegov prvi komad, Tebaida (La Thebaide), postavila je 1664. Molijerova trupa, ali posle stava da mu je murderski urađen, drugi komad, Aleksandar Veliki (Alexander le Grand), 1665. on ga je dao Burgonjskoj palati a da se nije ni potrudio da o tome obavesti Molijera. Malo ga je ljudi volelo, a umeo je da bude i takmičarski bpredeljen, nevelikodušan prema suparnicima, duhovit, svirep i često neosetljiv, mada je njegov dar kao dramskog pisca bio jedin stven. Unutar formalnih granica klasičnog načina, njegovi čvrsti zapleti i napeti psihološki realizam kombinuju se i stvaraju pozorišnu atmosferu najstrastnije koncentracije. Kralj ga je obožavao i pomagao; bio je obasut počastima. Između 1664. i 1677. napisao je deset pozorišnih

komada, koji su osvojili i dvor i publiku. A onda je napustio pozorište iz razloga koji nikada nisu bili objašnjeni na zadovoljavajući način.

Jedan od razloga za Rasinov odlazak leži, verujem, u njegovom poslednjem velikom delu, Fedra (Phedre), koje je obliveno krivicom, senzualnošću i nezakonitim zadovoljstvima. Jansenističke doktrine, koje je on apsorbirao pod pritiskom Por-Roajala, ponovo su izbijale. **Fedra je prva velika ženska uloga koju je zaista igrala žena, Mari Samele (Marie Champmesle), koja je neko vreme bila Rasinova ljubavnica, i igrala uloge mnogih njegovih junakinja.** Za Fedru on ju je pripremao stih po stih.

Tema drame je erotska strast. Progonjenu osećanjem krivice zbog neprirodne ljubavi prema svom pastorku, Ipolitu, a verujući da je njen suprug Tezej mrtav, Fedru stara dadilja i poverenica Enona ubeđuje da otkrije svoju strast tom mladiću. On je zaljubljen u drugu osobu i odbija njene predloge. Do katastrofe dolazi kada Fedra podleže ljubomori, a Tezej se vrati. Sukob između njene moralne svesti i fatalnosti njene strasti nagoni je da na kraju uzme otrov, kao jedini častan izlaz, ali ne pre smrti Ipolita, koga je Enona optužila da je pokušao da zavede njenu gospodaricu.

Drama je napisana s takvom otvorenom strašću da je teško ne osetiti Rasinovu ličnu umešanost u svaki stih. To je nesumnjivo njegovo remekdelo, a to bi mogao biti i drugi razlog za njegovo iznenadno povlačenje: možda je shvatio da ga ne može nadmašiti. Jer Fedra predstavlja francuski dramski stih u trenutku najveće uzvišenosti, škrtiji i ekonomičniji od Kornejevog, koji istražuje iracionalni svet u srcu toliko velike drame s napetom lucidnošću stvorenom raspinjanjem između strasti i kontrolisane forme. Kada taj kvalitet u pisanju odjekne temom same drame, a to je konflikt između dužnosti i žudnje, individualnog i društvenog, francuska klasična tragedija nalazi svoju najčistiju definiciju. Fedra je za francusku dramu ono što je Hamlet za englesku, neka vrsta terena za dokazivanje, koju generacije koje dolaze ponovo otkrivaju i s kojom se suočavaju. Ali tu se završava svako poređenje, i to ne samo zato što Hamlet nije najmonumentalnija od Šekspirovih tragedija. Rasin je majstor jedne drugačije tradicije, nemilosrdno stroge i disciplinovane u svom pričanju priče i jeziku. Nema nepovezanih podzapleta, nema komičnih udaljavanja, očito nijednog suvišnog sloga. Nekoliko statističkih podataka pomoći će nam da ukažemo na razlike: Rasinov dramski rečnik ima 2000 reči, Šekspirov 24000; Fedra ima 1600 stihova, Hamlet skoro 3800. Kod Rasina tiransko jedinstvo vremena i mesta deluju kako bi stvorili osećanje klaustrofobije i likova zatvorenih u zonu izolacije sopstvenih odnosa. Taj efekat je bitan i privlačan: doživeti ga u pozorištu znači izvući snagu koja je još uvek zapretana u onim klasičnim konvencijama koje englesko pozorište nikada zaista nije uspelo ponovo da stvori.

I Kornej i Rasin pisali su komedije. Molijer nije pisao tragedije. To doba je tragediju videlo kao plemenitiju formu, a iz toga je proistekao izvestan snobizam, stvarajući snishodljivost prema piscima komedija, što je Molijer duboko prezirao. On je svojim osećanjima dao oduška u Kritici škole za žene:

... ako treba da stavite plus za poteškoće na stranu komedije, možda nećete pogrešiti. Jer, konačno, mislim da bi bilo mnogo lakše zauzeti uzvišenu pozu nad krupnim osećanjima, prkositi sudbini u rimi, optuživati sudbinu i upućivati uvrede bogovima nego ući u smešnu stranu čoveka i prikazati svačije nedostatke na sceni, na prihvatljiv način. Kada slikate junake, radite što god hoćete... Ali kada slikate čoveka, morate slikati iz prirode... Jednom rečju, u ozbiljnim komadima, da biste izbegli pokude, dovoljno je reći stvari koje su razumne i dobro napisane; ali u onoj drugoj vrsti to nije dovoljno, morate biti duhoviti;

a veliki je poduhvat nasmejati obrazovane ljude.

Ironija je da se od svih dramskih pisaca iz francuskog Zlatnog perioda, Molijer pojavio kao najuniverzalniji. Možda je njegovo delo predstavljalo manji problem za prevod, jer u komediji krajnji kriterijum je smeh, dok činjenica da je drama kao što je Fedra, sem što je bila stvorena za scenu, istovremeno i dramska poema, suočava eventualne prevodioce s dodatnom dilemom. U svakom slučaju, komični duh koji živi u Molijerovim komadima uticaće na druge pisce u drugim zemljama, dok se uticaj Rasina i Korneja osetio ekskluzivnije, samo u njihovoj rodnoj zemlji. Molijer je isto tako ostao bliži svojoj publici jer, kao i Šekspir, on je bio čovek pozorišta glumac, režiser i upravnik, a isto tako i pisac.

Kombinujući ulogu dvorjanina i umetnika, a pri tome vodeći računa gde mu se nalaze podrška i potpora, Molijer je sebe smatrao kraljevim slugom. Vremenom, on je obezbedio komplikovane komične balette za predstave na dvoru, tako da bi se on, kao i njegov otac, kraljevski tapetar, pre njega, mogao nazvati nabavljačem ekstravagantnog nameštaja za dvor. Ali on se nikada nije odrekao svojih izvora. Dovodio je farsu sa ulica i doterivao je kako bi odgovarala njegovoj novoj, sofisticiranoj publici. Neki od njegovih komada prikazuju ga prigušenijim i kritičkim, odražavajući svet u kome se kretao. Sam je napisao: „Funkcija komedije je da ispravi poroke čovečanstva.” Istovremeno, on nikada nije podlegao samovažnosti, za koju se znalo da utiče na talentovane komediografe: obično su impresionirani svojim novim prestižom. Njegov duh i uvid nisu umanjili njegovu ljubav prema lakrdiji i „niskom humoru”, a bio je spreman da upotrebi sva oružja koja bi potpomogla njegov napad na laži i nepoštenje svih vrsta. Njegove drame predstavljaju standardni repertoar u Francuskoj, a izvode se i širom sveta, kao da reafirmišu tvrdnju da drame opstaju jedino ako pitanja koja obrađuju ostaju nerazrešena, i da postoje problemi koji imaju izgleda da ostanu takvi kakvi su s ove strane Armagedona.

Za vreme izvođenja Uobraženog bolesnika, uveče 17. februara 1673 Molijer je pao i odneli su ga kući, gde je i umro. Pozvali su sveštenika koji nije došao, i on je umro a da nije bio u mogućnosti ni da se pokaje za svoj život kao glumca. To je bila ozbiljna stvar, jer tokom čitavog sedamnaestog veka francuska crkva automatski je ekskomunicirala glumce, i čak pozne 1730. Ona je odbila pogreb istaknute tragičarke Adrijene Lekuvrer (Adrienne Lecouvreur). Kralj Sunce lično je morao da interveniše da bi sedebik dozvola za tajnu sahranu, koja je obavljena npću. Za petnaest godina Molijer je postavio na scenu devedeset i pet pozorišnih komada, od kojih je sam napisao trideset i pet, a glumio u gotovo svim. Godine 1680. Luj XIV naredio je glumcima Burgonjske palate da pristupe trupi koja je bila oformljena posle Molijerove smrti, spajajući tako njegovu trupu s Montdorijevom bivšom trupom iz Marea (Marais). Bili su smešteni u Ulici Guenegaud i prihvatili naziv „Le Theatre Frangais”. U čast velikog glumca i dramskog pisca, ta trupa se isto tako zvala i „La Maison de Moliere”. Danas je najbolje znana kao Komedi Fransez (Comedie Francaise).

Odražavajući svoje istorijske početke, organizacija Komedi Fransez veoma podseća na onu koju je imalo „Bratstvo Hristovog stradanja”. (Konstituisanje je prvobitno obavio kralj, ali je zbog važnosti pozorišta Napoleon lično napravio amandmane na svom putu za Moskvu.) Za prijem nekog glumca u ovo pozorište zasluge su presudne. Za svoje prve nastupe glumac može da bira uloge u komediji ili tragediji. Ukoliko bude imao uspeha, on postaje pensionnaire, i dobija fiksnu platu; kasnije može da postane stalni član ili societaire, i da zameni nekoga ko se penzionisao ili umro pa da prima deonice ili deo

deonica trupe. U većini slučajeva traži se dvadesetogodišnja služba pre penzionisanja i primanja penzije, ali postoje brojni primeri glumaca Sara Bernar (Sarah Bernhardt) na primer koji su otišli razjareni, verujući da su bili lišeni uloga koje njihovi talenti zaslužuju. Clan trupe koji najduže služi zove se doajen (doyen).

Temelji Komedi Fransez bili su postavljeni za vreme zlatnog perioda drame u Francuskoj. I Kornej i Rasin doživeli su da pozorište postane institucionalizovano i da mu se pridoda nacionalni značaj. Kornej je umro 1684, Rasin 1699. Zajedno sa Molijerom, oni su stvorili dramsku književnost vrednu te velike nacije koja je dominirala evropskim kulturnim i političkim životom tokom čitavog sedamnaestog veka. Bila je to književnost koja je cenila racionalnu eleganciju i formalnu inteligenciju, i jedna drama čije je poštovanje za klasiku drevne Grčke i Rima odražavalo njenu svesnu želju za uzvišenošću i velelepnošću. Ipak je Rasin, koji je video strast kao uzrok nereda i disciplinu kao oružje osećanja, rekao da je zlatno pravilo bilo da ushiti i dirne, a oba njegova profesionalna suparnika bi se s time složila. Stvorili su pozorište koje je bilo raznovrsno i moćno, i popularno daleko van granica Dvora. Pokazali su, a njihova država je priznala, da u jednoj civilizovanoj naciji pozorište predstavlja društvenu sponu, nasušnu potrebu.

Svile čarape i bele grudi

U tri sata posle podne, 25. maja 1660. godine, kralj Čarls II napustio je brod Rojal Čarls (Royal Charles) i u čamcu na vesla iskrcao se na obalu kod Dovera, gde je kleknuo da zahvali Bogu zbog svog bezbednog povratka. Cetiri dana kasnije ušao je u London dok su zvona zvonila, topovi grmeli, a njegovi podanici se radovali. Tako se okončalo devet godina kraljevskog proгона i jedanaest godina puritanske vladavine, za koje je vreme puritanska etika bila zbrdazdola pretočena u zakon. Sve vlade fanatika su u iskušenju da kontrolišu sredstva javnog izražavanja i sklone su da na njih gledaju uglavnom kao na sredstvo za propagandu. Cinjenica da je pozorište omiljena meta potvrđuje snagu tog medija da utiče i menja živote ljudi. Puritanski pristup bio je manje direktno politički, više skoro sujeveran, na način koji kao da kaže da su drame umetnost, umetnost je divna, divno je prijatno, prijatno proketo. Njihovo nepoverenje u pozorišnu čaroliju bilo je toliko jako da su morali žestoko da reaguju, baš kao što neke savremene pristalice cenzure, uz temeljitost svojih istraživanja onoga što je šokantno, pokazuju veće od uobičajenog bogatstva u svojim erotskim maštanjima.

Godine 1642. puritanci su zatvorili pozorišta i stavili van zakona predstave (majsko drvo / Šarena motka oko koje se igra na dan prvog maja u Engleskoj/ i igra moris /Stara engleska igra s kamenjem i klinovima/ takođe su bili zabranjeni, radi doslednosti). Njihovi napori nisu bili u potpunosti uspešni: pozorišni komadi su se i dalje postavljali, skoro kao izazov, po kafanama, krčmama i privatnim kućama, mada je uvek postojala opasnost da vojska izvrši prepad. Komadi su se takođe izvodili o Božiću i u vreme Vartolomejskog vašara, koji se održavao krajem avgusta u Vest Smitfildu (West Smithfield). Ali s propašću Komonvelta i puritanske kontrole 1660, englesko pozorište bilo je slobodno da ude u svoje drugo veliko doba, period koji se sada naziva restauracija, mada se on proteže izvesno vreme i posle vladavine Čarlsa II.

Euforija s kojom je dočekan kraljev povratak odredila je raspoloženje cele njegove vladavine, koja je bila uzbudljiva i uzavrela. Uz kralja i Dvor, koji su ponovo zadobili

poverenje kakvo nisu osetili još od prethodnog veka, i uz jednu višu srednju klasu koja se sve više širila, nove struje moralne slobode i intelektualnog istraživanja počele su da teku. Džon Lok (John Locke) je u filozofiji osnovao školu empirizma učenje da je iskustvo jedini izvor znanja. U nauci, taj novi pravac određuje ime organizacije koja je osnovana u godini restauracije, a dve godine kasnije ugrađeno je u naziv Londonsko kraljevsko društvo za unapređenje prirodnog znanja (Royal Society of London for Improving Natural Knowledge). Praznoverje, izmišljena uverenja, sve ono što se nije moglo dokazati i demonstrirati bilo je odbačeno. Engleska je ulazila u jedan period kada je pamet bila značajnija od osećanja, a duhu se divilo više nego iskrenosti. Cinici i podsmešljivci došli su na svoje. U centru ove nove slobode stajao je kralj. Opisan kao onaj koji poseduje „plemenitu lenjost uma“, bio je, kao i gospoda pisci koji su bili njegovi prijatelji, poznavalac zabave. Pozorište je trebalo da odrazi i ohrabri uzavrelo praćenje zadovoljstva, s duhom, razuzdanim rusvajima i satirama.

Pa ipak, iako je opšta klima dopuštala, utvrđeni poredak nije bio tako labav, ni tako bezbedan da bi dozvolio subverziju. Kralju je na opasnosti koje prete od satire, samo nekoliko meseci po njegovom povratku ukazao, između ostalih, i lukavi pozorišni upravnik po imenu Tomas Kiligru (Thomas Killigrew), koji je imao na umu i lek. Predložio je da Čarls izda patente dozvole za samo dva pozorišta, i ta bi dva pozorišta trebalo da budu odgovorna Kruni. Kiligru je pratio princa Čarlsa za vreme njegovog progonstva 1647, a bio je i lični sobar novome kralju. Malo je ko bio iznenađen kada je on postao nosilac jednoga od dva patenta koje je Čarls pristao da ustanovi.

Šekspirov Glob bio je za vreme Komonvelta pretvoren u stanove za izdavanje, a mnoga od ostalih londonskih pozorišta bila su porušena. Ona koja su opstala ljudi su uskoro počeli da smatraju zastarelim i to iz razloga koji su se više odnosili na publiku nego na glumce. Stara pozorišta mogla su da prime svaki sloj društva sem jednog sam Dvor. U drvenom O nije postojala kraljevska loža, niti u sličnim pozorištima koja su bila stavljena pod krov, Blekfrajers, na primer. Ako je Elizabeta I želela da vidi neku predstavu, glumci su morali da dođu kod nje i da igraju kako su najbolje umeli, u velikom holu nekog od njenih dvoraca. Na kontinentu, prinčevi i plemići posećivali su pozorišta; za vreme svog progonstva Čarls se upoznao s pozorištem kao jednim elegantnim društvenim dostignućem, koje je nudilo posebne zabave i uzbuđenja. Bilo je to zadovoljstvo kojega on i njegovi dvorjani nisu želeli da se liše.

Ukoliko bi kralj i njegov Dvor želeli da posete pozorište, oni bi morali nekako da budu udobno smešteni. Konačno, kralju nije trebalo da se prkosno izlaže vetru i kiši. Ali sazidati zgradu od temelja bilo je skupo, a traženje nekog pokrivenog prostora dovelo je do još jednog pokrivenog kraljevskog igrališta za tenis, a taj je bio na Linkolns In Fildsu (Lincolns Inn Fields). Izgleda da su Englezi sledili francuski primer, mada su u Londonu zasluge za tu ideju pripale bivšem saradniku Iniga Džounsa, ser ViHjainuJDAdnailtu Davinant je bio rođen 1606. Tvrdnje moguće njegove sopstvene da je bio nezakoniti sin Sekšpira i gostioničarke Kraun Ina (Crown Inn), u Oksfordu, odbacuju se kao netačne, ali se smatra da postoji mogućnost da je Šekspir bio Davinantu kum na rođenju. Njegovo autorstvo raznih dvorskih maski pre Građanskog rata dovelo ga je dotle da bude proglašen za pesnika laureata, posle Bena Džonsona, 1638, a Čarls I ga je proizveo u viteza 1643, za njegove zasluge kraljevstvu. Poslednjih godina Komonvelta on je uspeo da zaobiđe zabranu na drame, opisujući svoje delo kao „muziku i uputstvo“, pa je dobio dozvolu, 1656, da prikaže prvi deo Opsade Rodosa (The Siege of Rhodes) koju neki

smatraju prvom engfestčum operom. S restauracijom on je dobio pokroviteljstvo Vojvode od Jorka, budućeg Džejmsa II, i postao je drugi nosilac patenta. Tenisko igralište u Linkolns Inu nazvao je Vojvodina kuća (Dukes House), a svoju glumačku trupu, pod rukovodstvom Tomasa Betertona (Thomas Betterton), „Vojvodina družina" („Dukes Players"). Kilgruova trupa bili su Kraljevi glumci. Novom nosiocu patenta bile su potrebne dve do tri godine da transformiše englesku pozorišnu arhitekturu.

Veoma malo se zna o detaljima vezanim za raspored glumaca i gledalaca u pozorištima na teniskim igralištima. Najneposredniji engleski uticaj oličava Šekspirova otvorena scena, koja se uvlačila u publiku, koja nije koristila dekor, ali je imala vrata i balkon u dnu. Smatra se verovatnim da su za adaptaciju teniskih igralista bile korišćene francijske i italijanske ideje: proscenijumski luk uokviren ulaznim vratima i balkonima, s dekorom postavljenim iza njih; ispred luka duboka platforma na kojoj su glumci igrali u sjaju dva velika luster, ali još uvek blizu publici.

Ovde su po prvi put vojvotkinje dodirivale svojim ramenima službenike da bi prisustvovalе spektakularnim predstavama koje su prikazivane, naročito onim koje je napisao Davinant. Oslíkani dekori ukrašavali su najznačajnije scene u komadu, a menjali su se sasvim vidno, na veliko zadovoljstvo publike. Sve je izgledalo novo i smatralo se originalnim. Te dve trupe koje su imale dozvole svakako su radile u atmosferi stalnog uzbuđenja, na velikom talasu pozorišne energije. A gledaoci bučni, veseli, obuzeti, vragolasti reagovali su dobrim raspoloženjem. Samjuel Pips (Samuel Pepys) zabeležio je 2. jula 1661:

U pozorište Djuk došao sam da vidim operu ser Vilijama Davinanta Opsada Rodosa, a ovo je četvrti dan kako je pocela, a prvi da sam je ja video. Danas je izveden drugi deo, koji je ser Vilijam napisao za otvaranje pozorišta. Jako dugo smo čekali na kralja i kraljicu Bohemije; a zbog pucanja daske iznad naših glava, velika količina prašine popadala je po vratovima dama i po kosi gospode, što je bilo jako zabavno. Pošto je kralj došao, scena se otvorila, što je zaista veoma fino i veličanstveno i dobro su glumili, svi sem Evnuha, koji je bio toliko loš da su ga zviždanjem oterali s pozornice.

Posle preuređenih teniskih igrališta došla su nova pozorišta, izgrađena za tu svrhu. Kiligr se preselio u Teatar Rojal (Theatre Royal), u Ulici Bridžiz, maja 1663. Kada ga je požar uništio, devet godina kasnije, odmah se dao na traženje zamene, i marta 1674. Kraljevsko pozorište Druri Lejn, koje je projektovao ser Kristofer Ren (Sir Christopher Wren), bilo je otvoreno za publiku. Davinantovo najčuvenije pozorište bilo je u Dorset Gardensu (Dorset Gardens), i na kraju je trebalo da potpomogne osnivanju drugog kraljevskog pozorišta, Kovent Gardena (Covent Garden), 1732. Ove zgrade zauzimale su središnji prostor između londonskog Sitija i dvorca Vajthol (Whitehall Palace), prostora koji je danas poznat kao Vest End.

Auditorijumi perioda restauracije precizno odražavaju društvo za koje su bili projektovani, ono u kome je srednja klasa u usponu mogla sebi da dozvoli visoku cenu pozorišne ulaznice. Anonimni autor Vade Mecum seoskog gospodina (The Country Gentlemans Vade Mecum), objavljenog 1699. godine, prilično je detaljno opisao plan. Postojala je jedna gornja galerija prepuna slugu, a zatim su dolazile lože, „jedna naročita za kralja i kraljevsku porodicu, a ostale za osobe koje poseduju kvalitete... sem ako se ne bi neka budala utrpala među ih. Zatim je dolazila srednja galerija gde svoja mesta obično zauzimaju supruge i ćerke građana, zajedno sa sobaricama, slugama, nadničarima i kalfama, a ponekad i neke odbačene ljubavnice i ostareli pesnici." Dole u parteru

komešali su se „sudije, umni ljudi i cenzori... zajedno sa njima sede gospodičići, kaišari, lepotani, siledžije i drolje, a tu i tamo poneki ekstravagantni muškarac i neka građanka". Zauzimajući svoja društvenim slojem propisana mesta, publika je bila živahna, pričljiva i kritički raspoložena. Odlazili su tamo koliko da budu viđeni toliko i da vide, jer pozorište je bilo mesto za susrete i razgovore. Iznad svega, to je bilo idealno okruženje u kome su se mogli zakazivati sastanci sa suprotnim polom, a to je kralju davalo daljnji podstrek da postane redovni i oduševljeni posetilac pozorišta. U pozorištu on je mogao do mile volje da neustrašivo sledi svoju erotsku maštu, jer restauracija je donela jednu vitalnu inovaciju engleskoj pozornici: u kraljevskoj dozvoli Čarlsa II, kojom se dopušta rad novim pozorištima u Londonu, navodi se da ženske uloge treba da igraju samo žene.

Dodem, neznan ostalima

Da vam saopštim novost, video sam tu damu odevenu,

Ženu igra danas, nemojte me pogrešno shvatiti,

Ne muškarac u haljini, niti paž u suknji...

Ovim rečima jedan glumac predstavljao je Margaret Hjuze (Margaret Hughes), prvu glumicu koja se pojavila na londonskoj pozornici, u ulozi Dezdemone. Zatim bi je izveo napred i upitao publiku:

I kako vam se sviđa, šta biste hteli, Ona je ista i na javnom mestu i kod kuće; Daleko je od onoga što nazivate droljom Koliko i Dezdemona koju je ranio Mavar.

Pošto su naučile da oprostite to nezgrapno vragolanstvo ovakvih i sličnih predstavljanja, glumice su udahnule nov život u pozorište restauracije. Ne samo što su donele originalne uvide i nov život ženskim likovima u dramama iz prošlosti, one su isto tako i nadahnule nove komade u kojima su žene bile tretirane kao intelektualno ravne muškarcima, a u nekim slučajevima i kao intelektualno nadmoćnije. S druge strane, drama restauracije nije stvorila nijedan ženski lik čvrste volje jedne Ledi Makbet, moralne rešenosti jedne Porcije ili divlje nezavisnosti jedne Katarine. Neke od njihovih najbriljantnijih novih uloga bile su uloge duhovitih slobodnih boraca u borbi polova.

Pošto je nova vladavina pozdravila inovaciju, ženama je takode bio otvoren put da pišu za pozorište. Žene dramski pisci brzo su se pokazale doraslim svojim mogućnostima.

Ketrin Filips (Katherine Philips), koja je pisala pod pseudonimom „Nenadmašna Orinda" („Matchless Orinda"), i umrla 1664, kada je imala samo trideset i tri godine, bila je prva žena čiji je komad, Pompsja (Pompey) profesionalno izveden na londonskoj pozornici.

Afra Ben (Aphra Behn), koja je išla stopama Kristofera Marloua tatččf što je špijunirala u korist svoje zemlje u Holandskim ratovima, bila je najslavnija žena dramski pisac, a često i odvažnija od svojih muških kolega. Njena drama Zaljubljeni princ (The Amorous Prince), prvi put izvedena 1671. godine, ima masnu prvu scenu u kojoj poluodeveni par ustaje iz kreveta. Holandski ljubavnik (The Dutch Lover) sadrži repliku: „Nikada nisam tako dobro vodio ljubav kao kada sam bio pijan. To mi poboljšava neke delove tela i čini da postanem duhovit; to jest, od toga govorim ono što mi prvo padne na pamet, što u današnje vreme može da prođe kao duhovitost." Njen najčuveniji komad bio je Lutalica (The Rover), izveden 1677, koji je na simpatičan način gbvornro sporazumnim brakovima i ima onu često citiranu repliku: „Hajdemo, siromaštvo je zarazno."

Branjena emancipacija žena u društvu, a naročito glumica u pozorištu, izbacila je u prvi plan jedan potpuno novi žanr drama koji je postao poznat pod nazivom komedija običaja. Videli smo kako su Ben Džonson i Molijer pisali komedije o savremenom životu, ali one su bile komedije morala. One su želele da društvu održe lekciju, i bavile su se time kako

Ijudi treba da se ponašaju: cenzura, ako je i postojala, jednostavno nije proklamovana. U srcu engleske komedije običaja leži hladan paradoks strasti koji se tretira ravnodušno u akutno posmatranom društvenom kontekstu toga vremena.

U strašnom komadu Vojvotkinje od Njukasla (Duchess of Newcastle) pod nazivom Druželjupci (Sociable Companions), jedan od likova kaže: „Duh je ubijen u toku rata.“ „Grešite“, stiže popustljiv odgovor, „bio je samo prognan zajedno sa kraljevim pristalicama; ali sada se vratio kući.“ Osam godina je trebalo da prođe pre nego što su duh i igra teći, koji su definitivni atributi engleske komedije običaja, mogli da se začuju na pozornici. Ser Džordž Eteridž (Sir George Etherege) bio je prvi dramski pisac koji je postavio stroga osnovna pravila tog žanra u Bi ona kadbi tnpgla (She Would If She Could), napisane 1668. godine, kada je imao trideset četiri godine, i Pomodar (The Man of Mode; or Sir Fopling Flutter), napisane osam godina kasnije. Centralna radnja komada govori o želji oba pola za ljubavnim avanturama. Eteridž, i sam otmen gospodin, opisao je kicose i ugledne dame koje je poznao, a publika lako prepoznavala. Ti likovi žive radi zadovoljstva trenutka, muškarci su nemarni, žene u nadi za opasnim nestašlucima. Iako je taj stil imao nameru da odrazi svakodnevnu stvarnost, jezik je stalno uzvišen i ugladen do te mere da stvaranje duha podseća na medij svakodnevnog društvenog razgovora. Nema nikakvog nagoveštaja kritike načina života koji se prikazuje: njegovo ponašanje, običaji i navike uzimaju se zdravo za gotovo. Stav Vilijama Vičerlija (William Wicherly) je suprotan. Mnogi pisci su pokušava da imitiraju Eteridža, a malo njih je uspeo; Vičerli je, međutim, uspeo da od sebe stvori majstora tog žanra i da ga prilagodi sopstvenom oštrijem videnju sveta. Grub, divalj, skaredan, on često dvosmisleno govori kada je reč o ponašanju i moralu, a na njega je snažno delovao Molijer, naročito u dva njegova značajna dela, Supruga iz provincije (The Country Wife) i Poštenjaković (The Plain Dealer), obe izvedene sredinom sedamdesetih godina sedamnaestog veka. U ovim komadima on je obuzet seksualnom željom u najgrubljem i najdirektnijem smislu, a ipak ne može da prikrije svoje zamerke novom stanju, onome što se dopušta važećim standardima ponašanja, kako muškaraca tako i žena. „Lorde“, kaže Ledi Fidžet u Supruzi iz provincije, „a što ne pomislite kako i mi žene koristimo naš ugled, kao što vi muškarci koristite svoj, samo da bismo obmanule svet uz što manje podozrenja? Naša vrlina je kao i religija državnika, reč kveker, kockareva zakletva i čast nekog velikog čoveka, samo kako bismo prevarile one koji nam veruju.“ Vičerli se nikada ne predaje puna srca komediji običaja: on ne može sebe da učini dovoljno lepršavim i odvažnim, i stoji malo po strani, odbijajući da zadrži osećanje razočaranja i neodobravanja kako ono ne bi bacalo senku na njegove komade. U poslednjoj deceniji sedamnaestog veka komedija običaja našla je svoj najblistaviji izraz u delima Vilijama Kongriva (William Congreve). Rođen je u blizini Lidsa 1670. godine, kao sin oficira koji je služio u Irskoj, gde se Kongriv i obrazovao u Kilkeniju (Kilkenny) a zatim u Trinitu koledžu u Dublinu. Rano je stekao slavu: kada je imao dvadeset i tri godine, njegov komad Stari neženja (The Old Bachelor) kao vihor osvojio je grad. Drajden (Dryden) je rekao da nikada nije pročitao tako briljantnu prvu dramu. Godine već 1694. Varalica (The Double Dealer), jedan bolji komad, nije bio tako dobro primljen, ali Kongriva su slavili ponovo već 1695. zbog Ljubavi za ljubav (Love for Love). U to vreme on je bio jedna od vodećih književnih ličnosti dana i bio je nagrađen državnim zvanjem, postavljenjem za komesara za izdavanje dozvola za iznajmljivanje fijakera, s godišnjom platom od sto funti. Cudno, ali Kongrivotova najpopularnija drama bila je tragedija pod nazivom Ožalošćena nevesta (The

MourningBride), postavljena 1697. Tri godine kasnije stiglo je njegovo remek-delo, Takav je svet koje je propalo.

Kongriv je zbog toga bio toliko razočaran da više nikada nije pokušao da napiše nijedan komad, mada nije napustio pozorište u potpunosti: napisao je dva libreta i sarađivao na prevodu Molijerove drame Monsieur de Pourceaugnac. Godine 1705. povezao se sa ser Džonom Vanbruom koji je i sam bio autor jednog klasičnog dela restauracije, Izazvana žena (The Provoked Wife, iz 1697. prilikom otvaranja Kraljičinog pozorišta (Queens Theatre), ili Italijen Opera Hausa (Italian Opera House), u Hejmarketu, i napisao epilog za njegovo prvo izvođenje. Ostatak života proveo je u potpunom miru. Bio je vedrog temperamenta, izbegavao prepirke, a DžonGej (John Gay), autor Prosjačke opere (The Beggars Opera), nazivao ga je „neprekornim čovdeom". Ljubav njegovog života bila je gospođa En Brejsgirdl (Mrs Anne Bracegirdle), glumica koja je igrala većinu njegovih junakinja. U poznijim godinama on je svoju naklonost preneo na vojvotkinju od Marlboroua (Duchess of Marlborough), i skoro je sasvim izvesno da je bio otac njene ćerke, ledi Meri Godolfin (Lady Mary Godolphin), koja je docnije postala vojvotkinja od Lidsa. Kongriv je umro u Londonu posle jednog udesa s kočijama pet dana pre svog pedeset devetog rođendana, 19. januara 1729.

Kongriv se uzdiže iznad svojih savremenika. Bio je obdaren i duhom i osećanjima, kvalitetima koji se ne javljaju uvek u podjednako meri u komediji običaja. Po Vilijamu Hazlitu (William Hazlitt): „Svaka rečenica mu je prepuna smisla i satire, data na najugladdeniji način i izoštenim izrazima." U Takav je svet, genij Kongriva dosegao je svoj vrhunac. Zaplet je zbrkan i zbunjuje, ali to jedva da je važno jer blistavost komedije leži u jeziku i u suptilnom odnosu između Mirabela (Mirabell), koji je zaljubljen protiv svoje volje, i Milamante (Millamant), koja želi da bude voljena ali ne i porobljena. „Evo je, stiže punih jedara, raširene lepeze i sa zastavicama što lepršaju, i jatom lakrdijaša kao pratnjom", uzvikuje Mirabel, dajući jednu od najboljih replika za ulazak jedne glumice, koja je ikada napisana. Milamanta kasni ali ne može da se seti zbog čega. „Zašto mi je toliko trebalo?" pita ona svoju sluškinju, Minsing (Mincing).

Minsing: Oh gospođo, milostiva gospođo, ostali ste da pregledate svežanj pisama.

Milamanta: Oh, da, pisma imala sam pisma progone me pisma mrzim pisma niko ne ume da piše pisma; a čovek ih ipak ima, a ne zna zašto. Služe samo da se njima navije kosa.

Vitvud: Tako znači? Molim vas recite, gospođo, da li kosu navijate svim vašim pismima? Nalazim da ću morati da čuvam kopije.

Milamanta: Samo onima napisanim u stihu, gospodine Vitvud, nikada ne navijam kosu prozom. Mislim da se kosa ne bi ukovrdžala ako bi bila navijena prozom.

Duhovitost iskri i teče. Mirabel i Milamanta obilaze jedno drugo, vrdaju, napadaju, izbegavaju i zadaju protivudarce. Na kraju ljubav pobeđuje sve, i u čuvenoj sceni njih dvoje postavljaju uslove za budućnost:

Milamanta: Sigurno je, Mirabel, da ću izjutra ležati u krevetu do mile volje.

Mirabel: Onda ću ja ustajati izjutra koliko god rano to želim.

Milamanta:... Ne želim da me kojekako nazivaš pošto se budem udala, svakako da ne želim nikakve nadimke.

Mirabel: Nadimke!

Milamanta: Da, kao što su supruga, nevesta, draga moja, radosti moja, ljubavi, dragana i ostale gnusne fraze s kojima su muškarci i njihove supruge tako odvratno upoznati. To nikada neću podnositi. Dobri Mirabele, nemojmo da budemo preterano familijarni ili

zaljubljeni, niti da se ljubimo pred ljudima... niti da idemo u Hajd Park zajedno prve nedelje u novim kočijama, da izazivamo poglede drugih ili šaputanja, a da nas onda više nikada ne vide zajedno; kao da smo prve nedelje bili ponosni jedno na drugo, a stidimo se jedno drugog završetak posle toga. Hajde da nikada ne idemo u posete zajedno, niti u pozorište zajedno, već budimo jako čudni i dobro vaspitani; budimo toliko čudni kao da smo već dugo u braku, a tako dobro vaspitani kao da nikada nismo ni bili venčani. Mirabel: Imaš li još nekih uslova koje nudiš? Ovo do sada, tvoji zahtevi su prilično razumni.

Kongriv i njegovi savremenici bili su prvi koji su istražili i uobličili oblik koji je postao prihvaćeni deo engleske pozorišne tradicije. U drugoj polovini osamnaestog veka njega će rafinirati i usavršiti Ričard Brinzli Seridan (Richard Brinslev Sheridan), čiji najbolji komad, Škola ogovaranja (The School For Scandal), stoji u prvom redu. Seridan je, nasledivši komediju restauracije, odbacio razuzdanost, ali je zadržao duhovitost. Kao i pisci restauracije, radio je na jednom sasvim drugačijem pravcu razmišljanja. Neka dramski pisac postane i suviše kritičan, previše distanciran od društva koje idealizuje čak i dok ga možda izvirgava satiri, publika neće biti dovoljno polaskana da bi ponovo došla. Likovi u komediji moraju se naterati da osećaju ono što je Drajden čitao u njihovim umovima kada je napisao (ali svakako nije verovao u to):

Naše dame i naša gospoda sada govore duhovitije U razgovorima, nego što ti pesnici pišu.

Neka dramski pisac jednostavno prinese ogledalo prirodi, izbegavajući sav verbalni sjaj i smišljeno obilje događaja, i publika će se dosađivati svojom sopstvenom običnošću. Ipak ne bi trebalo da bude preapsurdno neslaganje između publike i njene slike na pozornici, tako da komedija običaja iziskuje jednu živu publiku i jedno živo društvo. Komedija restauracije ohrabivala je dobru konverzaciju, maštovitu upotrebu jezika i želju ljudi da budu isto onoliko duhoviti u sebi koliko i njihovi teatarski odrazi; komedija običaja iziskuje publiku koju treba ubediti da prepozna sebe.

Pa ipak, da bi jedno društvo moglo sebe da sagleda tako izbliza, za standarde jedne publike koja treba da postane toliko angažovana sopstvenom slikom, podrazumeva se stepen samosvesti koji je u suprotnosti sa prvobitnom funkcijom pozorišta. Ponašanje je postalo stvar koja se pokazuje, i stvar mode, a moda mora da ima arbitre i one koji je postavljaju. Pogled sa strane je stigao: ako drama ima nameru da izgled učini važnim, onda bi bilo neprijatno da čovek bude zatečen da voli ono što drugi ne vole. Najteže je proceniti površna pitanja. Postoji verovatnoća da se publika prepozna kada su njeni najdublji interesi u pitanju; da bi se napravila razlika između ovog i onog zanosnog načina, potrebni su kritičari.

Ovo je bilo shvaćeno u vreme restauracije, kada je bio inaugurisan ritual premijere. Bilo je u modi biti viden rra predstavi i bilo je u modi videti uspešne predstave na početku prikazivanja. O komadima se diskutovalo, analizirali su se, hvalili ili kudili, i taj šapat je išao u krug. Usmeravanje se moralo obezbediti. Stoga nije nimalo čudno što je restauracija izrodila jedan soj na koji su pozorišni ljudi uvek gledali s podozrenjem, oprezom i, u retkim prilikama, sa strahom.

Umetnost kritike a ona se samo retko kad izvodi kao umetnost rođena je s komedijom običaja. Komedija restauracije trebalo je da bude napisana, i da se na nju gleda, izdvojeno, a to je dobro ilustrovano onom vrstom pozorišta koje je stvorilo vreme.

Proscenijumski luk predstavlja ključ: on uspostavlja odstojanje između radnje i publike

time što radnju postavlja unutar okvira, tako da je gledalac u stanju da kaže: „Ja nisam deo onoga što se događa. Mogu da prepoznam druge, ali kakve to veze ima sa mnom?" Kritičari, kao poseban soj, moraju da budu gledaoci najviše izdvojeni od svih. Od samog početka njima se nije verovalo i bili su omraženi a ubrzo su postali mete glumcima i dramskim piscima. Vičerli je na njih sasuo svoj bes u Poštenjakoviću, a Seridan u Kritičaru (The Critic).

Poslednjih godina kritičar je postao tvorac književnih više nego pozorišnih sudova. Previše onih koji se bave kritikom pišu kao da još uvek pokušavaju da zadovolje svoje univerzitetske mentore. Moderni kritičari su raskrstili s dve velike tradicije u pozorišnoj kritici. Izostavljajući duhovitost iz svojih kolumni oni su odbacili jednu sposobnost koja ne predstavlja nikakav pravi gubitak za nadobudne kulturne zakonodavce. Napuštajući posao verbalne rekonstrukcije predstave kojoj su prisustvovali, oni su odbacili jedan od najvrednijih doprinosa koji su stvorili raniji kritičari u engleskom jeziku, a to je obezbeđivanje postojanosti prolaznom prometu scene. Film i video nisu u stanju da uhvate pozorišnu atmosferu, niti da zabeleže neki određeni pokret ili promenu koja je otvarala imaginaciju publike. Nadam se da kritika jednostavno prolazi kroz privremenu krizu poverenja, sličnu onoj od koje figurativna umetnost kao da se sada oporavlja, sledeći uticaj fotografije. Hazlit, Skot (Scott), Šo (Shaw), Birbom (Beerbohm), Montagju (Montague), Agat (Agate) i Tajnan (Tynan) ponekad su osvetljavali pozorišne komade, a ponekad su ih beznadežno pogrešno shvatali; ono što su oni ipak učinili bilo je da su sačuvali velike predstave čiji bi unutrašnji kvaliteti inače isparili u vremenu.

Pozorište restauracije dalo je još jedan trajan doprinos teatru. Ono je pobudilo strastan, ponekad nezdrav interes za privatne živote izvođača, opčinjenost životom iza scene, koji je opstao i proširio se kako bi kolonizovao i živote filmskih i TV zvezda. Ta zainteresovanost svakako je bila pojačana pojavom glumica, koje su privlačile obožavaoce, ogovaranje i intrige. Ukoliko je neki član publike pozeleo (a obično jeste) da se o njemu misli kao o nekome ko je po modi, onda je poznavanje rivalstva iza scene, gloženja i avantura spavaćih soba ženskih zvezda bilo bitno. Glumice su bile novost koja uzbuđuje. Doktor Džonson je priznao svome prijatelju, glumcu Dejvidu Gariku (David Garrick): „Neću vam više doći iza scene, Dejvide, jer svilene čarape i bele grudi vaših glumica uzbuđuju moje ljubavne sklonosti." Njihovi privatni životi bili su često isto toliko strasni kao i životi bilo kog lika koji su tumačili na pozornici.

Nel Gvin (Nell Gwynn) je možda najčuvenija glumica restauracije, ali njen talenat je bio, i još uvek jeste, neprekidna tema rasprava. Govorilo se da opisivati nju kao glumicu predstavlja nepravdu toj profesiji; drugi tvrde da je bila nadarena i duhovita komičarka. Svakako da dvadeseti vek nije u prilici da kritikuje sedamnaesti što je procenjivao glumice po njihovom erotskom glamuru, iako je sedamnaesti bio sklon da bude otvoreniji u iskazivanju svoje zainteresovanosti: „Neli je njene nevinosti oslobodio gospodin Hart u isto ono vreme kada je lord Bakherst (Lord Buckhurst) uzdisao za njom", pisalo je u jednom ogovaranju. „Ali kako je Njegovo Veličanstvo odnelo nagradu, moramo je ostaviti pod kraljevskom zaštitom."

Samjuel Pips bio je revnosni posetilac pozorišta, a ne obrazovani kritičar. U ozbiljnim ili tragičnim ulogama smatrao je Nel za očajnog izvođača, ali ima nečeg posebno uverljivog u njegovom viđenju njene glume u lakšim komadima:

Mart 2, 1667. Posle večere otišao sam sa svojom suprugom u Kraljevsku kuću da vidimo Kraljicu devicu (The Maiden Queen), novi Drajdenov komad... i tačno je da ima jedan

komični deo koji je izvela Nel u ulozi Florimel, za koji ja nikada neću moći da se nadam da ću ikada videti tako izveden, u izvođenju nekog muškarca ili žene.... Ali tako velika predstava jedne komične uloge nikada nije bila, ja verujem, na svetu ranije izvedena onako kako to radi Nel, i kao luda devojkica a zatim najviše i najbolje od svega, kada se pojavi kao mlad otmen čovek; i ima pokrete i držanje visokog kvaliteta, iskričavosti više od ijednog muškarca koga sam ikada video na sceni. Priznajem, ja joj se zbog toga divim. Gospoda Bari i gospođa Butel imale su jednu sramnu svadu iza scene. Igrale su zajedno u jednoj sceni u kojoj je gospoda Bari trebalo da kaže: „Umri, veštice, umri: i sva moja zlodela umiru sa tobom" a onda je bukvalno izbola nožem svoju nesrećnu koleginicu, mada ne nasmrta. Druge glumice su pružale otpor ogovaranju: Besprekoran ugled gospođe Brejsgirdl mnogo je doprineo da ona postane Cara, miljenica pozorišta. I mada se za nju može reći da je oličenje opšte strasti, i da je izazivala najviše žudnje, njena postojanost u opiranju njima poslužila je samo da se poveća broj njenih obožavalaca. Njena mladost i živahan izgled zračili su takvim sjajem zdravlja i veselosti na sceni da je samo mali broj ostarelih gledalaca mogao da je posmatra bez žudnje.

Kada je umrla od raka 1730. godine, bila je izložena na odru u jerusalimskoj dvorani Vestminsterske opatije jedina glumica kojoj je odata takva počast.

Dve glumice čiji se privatni životi svakako ne bi mogli kvalifikovati za takvu jednu počast bile su Kiti Klajv (Kitty Clive) i Peg Vofington (Peg Woffington). Njihovo neprijateljstvo bilo je legendarno. Peg Vofington bila je poznata po svojim ulogama u kojima je igrala muške likove na sceni, takozvanim „pantalonskim ulogama". Jednom prilikom ona je uplovila u salon za glumce, posle jedne predstave u kojoj je igrala lik ser Harija Vildera, i bila pozdravljena gromkim aplauzom. „Tako mi Boga", rekla je, „polovina publike misli da sam muško." Na to je Kiti Klajv odgovorila: „Tako mi Boga, gospodo, ona druga polovina zna vas kao ženu." Po svom povratku u Kovent Garden, posle jednog neobjašnjelog odsustva, glumac Džejms Kvin (James Quin) upitao je Peg Vofington gde je bila. U Batu, čuvenoj banji, rekla mu je. „Sta vas je odvelo tamo?" pitao je on. „Oh, čist nestašluk", odgovorila je. „I, jeste li se izležili?" bio je radoznao Kvin. Ove lascivne priče ne ponavljaju se ovde samo iz nestašluka. One čine važnu tačku u odnosu na pozorište tog vremena. Opsednutost publike glumicama i njihovim neurednim životima koji su se ponekad prolivali i po sceni, kada su one igrale uloge koje su bile poluautobiografske doveo je do opadanja standarda pozorišnih komada. Duh jedva da je nešto predstavljao. Većita tema puritanskog reagovanja ponovo se pojavila kada je budući biskup Džeremi Kolijer (Jeremv Collier) objavio napad pod nazivom Kratak pogled na nemoralnost i profanost engleske scene (A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage) 1698. godine. Ser Ričard Stil (Sir Richard Steel), u to vreme kapetan u vojsci, koji će kasnije postati dramski pisac ali i kritičar i esejista koji se proslavio u Tetleru i Spektejtoru (Tatler; Spectator), prihvatio je Kolijerovu liniju. Osudio je raskalašnost i podržao jednu vrstu sentimentalnog moralisanja, koje kao da je zadovoljavalo ukus srednje klase.

Kada izvođači postanu važniji od pozorišnih komada, pozorište postaje dekadentno i neukusno. Ono je takvo i bilo u Engleskoj osamnaestog veka. Glumci su dominirali.

Godine 1756. Teo Siber (Theo Cibber) izvestio je:

Čuo sam za jednog glumca koji je duhovito rekao svojoj braći komičarima da, kad god je imao neku ulogu u kojoj je preopširnost autora išla u preduge scene, on je imao utočište u čudnom sredstvu za nevolju da ih skрати. Dao je da mu se ispiše cela uloga, a zatim ju je

dao svojoj mački da se igra. Ono što bi maca izgrebala, on bi izostavio; ipak je uglavnom nalazio da je ostalo dovoljno da zadovolji svoju publiku.

Najvažnija je bila želja pozorišne profesije da zadovolji svoju publiku i da se prilagodi nepostojanom javnom moralu toga vremena. Šekspirove drame poslužile su za naročito odvratno tretman. Jedan užasan pesnik, Nejom Tejt (Nahum Tate), bio je glavni prestupnik (a bio je proglašen za pesnika laureata 1692). Godine 1681. ovaj tikvan uzeo je Kralja Lira, izostavio Budalu (Fool), zadržao Kordeliju (Cordelia) i učinio da opstane i da se uda za Edgara, i poslao staroga Kralja u mirnu i častnu izlapeost. „A Kordelija će biti kraljica!” uzvikivali su u horu njeni oduševljeni podanici. Sto pedeset godina verzija Nejoma Tejta ostala je standardno izdanje za glumu tog komada: Šekspirova nije isplivala na površinu sve do 1838, kada je Vilijam Carls Mekridi (William Charles Macready) odigrao originalni tekst.

Adaptacija Ričarda III Kolija Sibera dodala je sada čuveni stih, za koji i savremeni glumci nalaze da mu je teško odoleti. „Ode nam Bakingam!” kaže Ričard kada je saznao da je vojvoda pogubljen. Često te izmene izgledaju kapriciozne, ako ne čak i neshvatljive. U Makbetu stihovi:

Davo te odneo, ti crni, bledoliki klipane, Odakle ti taj guščiji izgled?
bili su pročišćeni i glasili:

A sada prijatelju, šta znači tvoja promena izgleda?

Mnogo krivice za opadanje pripada monopolu dve velike patentne (licencne) kuće, Druri Lejnu i Kovent Gardenu, koje nisu bile toliko zainteresovane za postavljanje komada koji su bili značajni koliko su se brinule da sedišta budu popunjena. Njihovo rivalstvo bilo je beskrajno, a za neke pozorišne istoričare izvor fascinacije, ali je ono bilo periferno za glavne događaje oni su se odigrali negde drugde dok su se ovi stari profesionalci borili do poslednje kapi krvi. Godine 1728, pozorište Džona Riča (John Rich) u Linkolns In Fildsu izvelo je baladnu operu Džona Geja, koju je Druri Lejn odbio. Zvala se Prosjačka opera i doživela je fenomenalan uspeh: šaljivdžije su rekle da je taj komad učinio da „Gej postane bogat, Rič homoseksualac” (Gej na engleskom znači i veseo i homoseksualac, a rič znači bogat.) S muzikom koju je odabrao Džon Pepuš (John Pepush) od poznatih melodija, to je vesela politička satira, obojena likovima iz podzemlja. Međutim, ona nije bila dovoljno lagana da umiri ser Roberta Valpola (Sir Robert Walpole), čiju je vladu ismevala, pa je on naredne godine zabranio Gejov nastavaljao. (Polly).

Godine 1729, s uspehom Geja i podrškom Riča, Tomas Odel (Thomas Odell), čovek bez mnogo znanja o pozorištu, otvorio je sličnu kuću, Gudmans Filds (Goodmans Fields) u londonskom Ist Endu, ali se uskoro povukao. Zatim je 1737. godine bio donet ozloglašeni Zakon o izdavanju dozvola, kako bi osigurao da sve nove drame budu dostavljene na odobrenje lordu komorniku, i jedino su te dve patentne kuće imale dozvolu da rade kao mesta za zabavu. Nervozni vlasnici manjih pozorišta odmah su zatvorili svoja vrata. Ali čak i one najbezočnije vlade ranije ili kasnije shvate da nikakvo zakonodavstvo ne može u potpunosti da spreči ljude da rade ono što najviše žele. Henri Džifard (Henry Giffard), koji je preuzeo Gudmans Filds, i bio naročito vešt, opisao je svoju kuću kao „pokoyno pozorište” i objavio da će prikazati „Koncert vokalne i instrumentalne muzike”, podeljen u dva dela. „Karte po ceni od tri, dva i jednog šilinga.” Izgledalo je dovoljno nedužno, ali oni koji su dali pare mogli su da vide pozorišne komade „izvedene besplatno, radi njihove zabave”. Džifard nije mogao biti optužen da je nelegalno uzeo novac za ono što se događalo između dve polovine „koncerta”.

U ponedjeljak, 19. oktobra 1741, Džifard je prikazao Šekspirovog Ričarda III, objavljujući (ne sasvim tačno) da ulogu Kralja Ričarda treba da igra „jedan gospodin koji se nikada ranije nije pojavio na bilo kojoj pozornici". Narednog dana jedan kritičar je napisao da je prijem tog anonimnog glumca bio „izuzetniji i veći nego što se ikada video u takvim prilikama". Taj glumac je bio Dejvid Garik (David Garrick). Sa samo jednom predstavom on je uveo stil glume koji je probio poluteški glumački pristup što je dominirao engleskom pozornicom. Džejms Kvin, glavni eksponent te stare apoplektičke škole, kiselo je primetio: „Ako je ovaj mladić u pravu, onda smo svi mi ostali grešili." Francuskog i irskog porekla, Dejvid Garik rođen je 19. februara 1717. godine u Herefordu, gde je njegov otac Piter, kapetan u engleskoj vojsci, bio na regrutnoj dužnosti. Irska krv došla je po majci, Arabeli Klaf (Arabella Clough), ćerki sveštenika u katedrali u Ličfildu. Kada je Garik imao devetnaest godina, roditelji su ga poslali na akademiju koju je 1736. otvorio Samjuel Džonson, nedaleko od Ličfilda. To školovanje nije dugo trajalo: nakon nekoliko meseci, 2. marta 1737, učitelj i njegov dak uputili su se u London. Džonson je kasnije izjavio da je imao dva i po penija u džepu, a Garik tri puta po pola penija.

U prestonici, Garik se upisao na studije prava u Linkolns Inu, ali je nekakvo nasledstvo omogućilo njemu i njegovom bratu da osnuju firmu Garik & Komp, trgovci vinom. Njegov nov način života odveo ga je na mesta zabave, gde je upoznao glumca Čarlsa „Nevaljalog Čarlija" Maklina (Charles Macklin) i Carlsa Flitvuda (Charles Fleetwood), upravnika Druri Lejna, koji je izveo Garikovu komediju Leta ili Ezop u senkama (Lethe, or Esop in the Shades), 1740. Kažu da je Maklin u ulozi Šajloka u Mletačkom trgovcu (The Merchant of Venice) snažno uticao na Garikovu koncepciju glume. Iste 1741. godine u pozorištu u Gudmans Fildsu po prvi put je nastupio kao glumac, noseći prikladnu masku, zamenjujući bolesnog Arlekina. Posle toga dobio je nekoliko uloga, igrao je u Ipsviču u toku tog leta, ali se nije usudio da kaže svojoj porodici da je pristupio tako niskoj profesiji sve dok mu njegov zapanjujući debi u Ričardu III nije omogućio da tu novost saopšti starijem bratu.

Legenda o Gariku rođena je u toku te jedne noći. Originalnost njegovog stila, koji je to doba smatralo za naturalistički, predstavljala je oštru kritiku pompeznom izgovaranju koje je dominiralo prethodnom generacijom. Uništeni su bili teatralno držanje i drhtavo recitovanje, koji su kao eho bili preneti iz Francuske. Garik je oduševljavao zato što je prenosio stvarnost. Aleksandar Poup govorio je s oduševljenjem: „Taj mladić nikada nije imao glumca ravnog sebi, i nikada neće ni imati suparnika." U toku nedelja i meseci posle debija (odigrao je 150 predstava kao Ričard, s platom od 2 funte za večer), Gudmans Filds bio je ispunjen slavnim ljudima koji su bili u modi, koji su došli, videli i bili osvojeni. Pričalo se kako je na desetine vojvoda svake večeri prisustvovalo predstavama. Za neki mame postojan temperament, to preterano hvaljenje moglo bi se pokazati kobnim. Na sreću Garik je, iako osetljiv i jako napet, bio obdaren zdravim razumom, što se od jednog daka Doktora Džonsona moglo i očekivati. I baš kao i njegov učitelj, on je isto tako bio i veliki snalažljivac.

Garik je bio prva super zvezda engleskog pozorišta. Njegova publika se okupljala da ga gleda bez obzira šta je igrao. Iako prilično niskog rasta za konvencionalnog vodećeg glumca omdilja su ga zvali „Mali Dejvi" on je svakako posedovao onaj najvažniji kvalitet koje potomstvo ne može da vidi: pojavu. Kada bi Garik stupio na scenu, njegova ličnost delovala je magično na njegovu publiku, koja je isto tako bila opčinjena i njegovom

svestranošću. Prihvatao je krajnje raznolike uloge kao što su prostodušni Abel Drager u Ben Džonsonovom Alhemičaru, brbljivi Fransis Arčer u Podvigu kicoša (The Beaux Stratagem) Džordža Farkara (George Farquhar), i velike šekspirovske uloge Hamleta, Makbeta, Ričarda III i Lira (u verziji Nejoma Tejta). Povrh ovoga pisao je drame, od kojih je Tajni brak (The Clandestine Marriage), koju je napisao zajedno sa Džordžom Kolmanom Starijim (George Colman Elder), najčešće izvođen, i pesme lirska pesma Stamenno srce (Heart of Oak) je najpoznatija. Ubrzo su ga namamili u Druri Lejn. Godine 1746. jedan mladić po imenu Ričard Kamberlend (Richard Cumberland), u to vreme u šestom razredu vestminsterske škole, ali koji će docnije postati istaknuti dramski pisac, napisao je ovaj prikaz o Gariku u ulozi mladog Lotarija u drami Nikolasa Roua (Nicholas Rowe) Lepi pokajnik (The Fair Penitent):

Mali Garik ulazi onako mlad i lagan a svaki mišić i crta na licu su u pokretu; Gospode, kakva promena! Izgledalo je kao da je čitav jedan vek preskočen u prelazu samo te jedne scene; sa starim stvarima je gotovo, a novi poredak odmah je donet, vedar i svetlucav i jasno namenjen da rastera čini varvarizma i zatucanosti jednog doba bez ukusa, predugo vezanog za predrasude običaja, i praznoverno odanog iluzijama nametljivih deklamacija. Godine 1747, kada je imao trideset godina, Gariku su prijatelji iz Sitija pomogli da podigne 8.000 funti kao svoj udeo za kupovinu dozvole i opremanje pozorišta Druri Lejn, i obnovu patenta. Toga septembra otvorio je pozorište sa Maklinom u ulozi Sajloka, ali prve reči koje su se začule u preuređenoj kući bile su reči Samjuela Džonsona, njegovog starog prijatelja, koji je napisao prolog u kome su bili izloženi Garikovi pozorišni principi, njegova odanost Šekspiru i njegova namera da reformiše drame i glumce, a koji se završavao čuvenom molbom:

Zakone drame daju zaštitnici drame,

Jer mi, koji živimo da bismo udovoljili drugima, moramo

udovoljavati da bismo živeli

Na vama je ove noći da naredite da vladavina počne

Izbavljene prirode i oživljenog razuma.

Garikovoj trupi su njegove reforme odmah bile jasne same po sebi. On sebe nije okružio nezainteresovanim izvođačima kako bi se sam više istakao. Umesto toga, angažovao je vodeće glumce da zajedno dele svetlosti pozornice, a tu su bili uključeni Maklin, Kiti Klajv i Peg Vofington. (Bio je jako zaljubljen u Peg Vofington, i oni su imali vrlo intenzivnu vezu, ali njena neumerenost i neverstvo uverili su ga da se ne oženi njom.)

Upozorio je svoj novi ansambl da su deo jednog režima u kome će disciplina biti stroga. Garik je bio, u stvari, prvi pravi režiser koga je Engleska poznavala. Nametnuo je stepen stilske jedinstva u dotada samopopustljivim predstavama njegovih glumaca i glumica, a jedan od njih je rekao da je on „utuvio svoje koncepcije u njihove glave“.

Takođe je bio rešen da reformiše publiku. Razgnevljen ogovaj ranjima zamlata i šaljivdžija koji su sedeli na pozornici samo na nekoliko koraka od glumaca, Garik ih je oterao u auditorijum, koji je proširio. Rampa, prednji deo scene ispred zavese, na koji je stara garda marširala da zauzme položaj pre nego što krene s dugim monolozima, nije služila novom naturalističkom stilu, i Garik se nje rešio. Uveo je novu rasvetu tako što je postavio podna i bočna svetla, a to su bile gas lampe s reflektorima. Zabranio je publici da zalazi iza scene u toku izvođenja komada, i prekinuo je s praksom snižene cene ulaznica za one koji okasne ili odu pre kraja predstave. Putovao je u inostranstvo kako bi pronašao najbolje scenografe i preko

svog doživotnog prijatelja Doktora Džonsona on je uveo pozorište u svet književnosti i učenosti.

Garikova karijera se poklopila sa prvim talasom izgradnje provincijskih pozorišta širom Engleske, a u izvesnoj meri ga i nadahnula. U toku dvadeset godina od njegovog debija, Bristol, Bat, Norič i mnogo drugih centara gradilo je pozorišta koja su uključivala Garikove inovacije. Odan Šekspiru, on je inaugurisao godišnji jubilej u Stratfordu na Ejvonu. Učinio je pozorište privlačnim za ljude koji bi se inače mogli osećati isključenim. Što je još važnije, insistirao je da pozorište može da se obraća ljudskoj mašti u najvećoj mogućoj meri.

Kao i mnogi drugi veliki glumci, Garik je posedovao ličnost koja je bila puna suprotnosti. Optuživali su ga da je sujetan, pohlepan, podao i arogantan. Pa ipak su on i njegova supruga, bečka operna pevačica Eva Marija Vajgel (Eva Maria Veigel), kojom se oženio 1749, bili poznati po svom gostoprimstvu, a posle njegove smrti se pokazalo da je dao mnogo anonimnih poklona u dobrotvorne svrhe. Kada je shvatio da je počeo da se goji, ostavio je mladalačke uloge i koncentrisao se predano na zrelije uloge, pa se otuda može reći da njegova taština nije bila toliko snažna koliko su njegovi kritičari voleli da sugerišu. Tačno je da je voleo da zaraduje pare, ali to nije retka osobina onih koji rade u nesigurnim profesijama.

Posle čitavog niza oproštajnih predstava, Garik se povukao 1775. godine. Čitavog svog života patio je od oboljenja bubrega, a početkom 1779. razboleo se dok je boravio sa svojim starim prijateljima lordom i ledi Spenser u Altorp Parku, u Northemtonširu. Umro je u Londonu 20. januara, mesec dana pre svog šezdeset drugog rođendana, a sahranjen je u Pesničkom uglu Vestminsterske opatije. Ali, njega se uglavnom svi sećaju kao glumca, predstavnika te efemerne profesije, a nigde bolje i s više ljubavi nego u diskusiji o Garikovom Hamletu u romanu Henrija Fildinga (Henry Fielding) Tom Džouns (Tom Jones):

„Stvarno, gospodine Partridž“, kaže gospođa Miler, „nemate isto mišljenje kao i grad; jer oni se svi slažu da Hamleta glumi najbolji glumac koji je ikada nastupao na sceni.“

„Najbolji glumac!“ uzvikuje Partridž s prezirom u glasu: „Pa, i sam bih tako mogao da glumim. Siguran sam: da sam ja video duha, ja bih isto tako izgledao, i postupio baš kao i on. A onda, svakako, u toj sceni, kako je vi zovete, između njega i njegove majke, gde ste mi rekli kako je fino glumio, pa, neka mi je Gospod upomoći! Svaki čovek, to jest, svaki dobar čovek, koji ima takvu majku, postupio bi potpuno isto. Znam da se samo šalite sa mnom; ali, zbilja, gospodo, iako nikada nisam gledao neki komad u Londonu, ja sam ipak ranije video kako se glumi po provinciji; i Kralja za moje pare: on sve svoje reči izgovara razgovetno, dva puta glasnije od onog drugog. Svako može da vidi da je on glumac.“

Na spomeniku Dejvidu Gariku u katedrali u Ličfildu stoji epitaf koji je napisao Doktor Džonson: „Razočarao me je smrtni udar koji je pomračio veselost nacija i osiromašio narodnu riznicu nedužnog zadovoljstva.“ Uspon glumca i isključenje nelagodnih savremenih tema zbilja je uklonilo štetu iz pozorišnog zadovoljstva, mada Džonson nije imao nameru da umanjí svog prijatelja, a filozof Edmund Berk (Edmund Burke) primetio je kako je Garik uzdigao karakter svoje profesije do nivoa liberalne umetnosti. Ta vrsta hvale od Berka predstavljala je pečat sigurnosti establišmenta. Nije bilo ničeg uznemirujućeg u pozorištu koje je on poznavao. U narednih stotinu godina, u kojima će glumac upravljati dramom, neke od najočajnikijih bitaka koje su se vodile bile su one između dramskog pisca i izvođača.

Svet okrenut naopako

Kada je veliki komornik izdao dozvolu pozorištu u Kings Stritu u Bristolu, šezdesetih godina osamnaestog veka, licencno pismo pozivalo je, u ime kralja Džordža III, na „najstrože uvažavanje takvih predstava koje se u bilo kom pogledu bave građanskom politikom ili Ustavom naše vlade kako bi mogle da doprinesu podršci naše Svete Vlasti i održanju poretka". Putujuće trupe i dalje su mogle da izbegnu Zakon o izdavanju dozvola iz 1737. koristeći se bestidnim izgovorima, i nastavili su da tako rade i u devetnaestom veku, ali su zato zavisile od dobre volje i gledanja kroz prste lokalnih vlasti. Drame Goldsmita (Goldsmith) i Seridana predstavljale su sjajnu zabavu u prijatnom duhu komedije običaja. Vladavina glumca u patentnim pozorištima iziskivala je atmosferu iskrenog odobravanja. Ovi uslovi stvorili su pozorište užitka i rekreacije, i doneli svakojaka poboljšanja, ali ona nisu ohrabrivale nikakve radikalne inovacije u engleskoj drami.

Sledeći veliki izliv pozorišne energije nije imao nikakav pojedinačni geografski ili nacionalni identitet i bio je povezan s jednim periodom političkih i duštvenih promena u koje je Evropa upravo trebalo da uđe. Čak je jedan od najinteresantnijih centara aktivnosti imao neverovatno okruženje: političku učmalost i mirno stanovništvo. U vreme kada su komercijalizam i poetska drama bili u neprekidnom sukobu a drama češće gubitnik pozorište dramskih pisaca i ideja našlo je svoje mesto u mirnom, uređenom vojvodstvu SaksVajmaru, u istočnoj Nemačkoj.

U osamnaestom veku Nemačka se sastojala od jednog jata nezavisnih država od kojih je SaksVajmar bio jedna od najmanjih i najsiromašnijih, slabo utičući na društvena i verska pitanja. S druge strane, to vojvodstvo je bilo dobro za poljoprivredu, a njegov dvor bio je poznat po svom aktivnom kultumom životu i ljubavi prema muzici Johan Sebastijan Bah (Johann Sebastian Bach) bio je dvorski orguljaš osam godina, počev od 1708. U Vajmaru je bilo, pričalo se, deset hiljada pesnika i samo nekoliko stanovnika. Dvor je bio mali, ali kombinovan sa sve naprednijom srednjom klasom pomagao je sopstveno pozorište, koje je pokazivalo ukus prema onome što bi se moglo opisati kao bizarni stil klasične drame inspirisane drevnim izvorima. Gorostas vajmarskog pozorišta bio je jedan pozvani gost, fenomenalna figura, Johan Volfgang fon Gete (Johann Wolfgang von Goethe) pesnik, romanopisac, naučnik, državnik jedan od najsvestranijih i najnadarenijih ljudi u čitavoj istoriji evropske kulture. U svojoj mladosti bio je buntovan, strastveni pesnik, ali što je postajao uspešniji, to se više približavao tradicionalistima na vajmarskom dvoru, koji su poštovali klasičnu prošlost.

Getea, koji je bio rođen u slobodnom gradu Frankfurtu na Majni 1749, u vajmarske poslove uveo je mladi naslednik vojvodstva, Karl Avgust. Prvi put su se sreli 1774, kada je Gete već bio slavan kao autor Geca od Berlihingena (Gotz von Berlichingen), istorijske drame koja je prvobitno bila napisana za čitanje, ali je izvedena u Berlinu 1774, i veoma uspešnog romana, Patnje mladoga Vertera (Die Leiden des jungen Werthers). Oba ova dela zaokupila su maštu uzavrelog Karla Avgusta. Drama je odražavala surovu vitalnost šesnaestog veka i delovala kao moćni antidot prefinjenim afektacijama vremena svoga autora. Smatrala se za prvo delo autentičnog genija, koju je stvorio kulturni pokret kome je Gete bio vodeća svetiljka a koji je kasnije dobio naziv šurm und drang (Sturm und

Drang), bukvalno bura i nadiranje. Sturm und drang izrastao je kao reakcija na francuski klasični ukus; veličao je prirodu i čoveka pojedinca, a suprotstavljao se uspostavljenoj vlasti. U pozorištu, on je stvorio ono što njegovo ime i sugeriše da treba da postigne bombastičan, ekspresionistički stil glume. Veličina Šekspirovih likova predstavljala je ideal.

Geteov roman Verter izrazio je ono što je Tomas Karlajl (Thomas Carlvle) nazvao „bezimenim nespokojem i čežnjivim nezadovoljstvom koje je tada pokretalo svako srce". Bio je opisan kao sentimentalna knjiga, knjiga koja može da izmami suze, koja govori o uništenoj idili, ljubavi mladića, koja se završava samoubistvom. Ali njegova prava tema bila je ono što je osamnaesti vek nazivao entuzijazmom, poraznim posledicama u traganju za savršenstvom u svim stvarima. Karl Avgust nalazio je sebe u harmoničnom odnosu sa ovim strastima, pa je pozvao Getea u Vajmar 1775, one godine kada je napunio osamnaest godina, kada je stupio na presto.

Novi vladar brzo je obezbedio onu vrstu napredovanja koje retko kad dolazi piscima, a jedva ikad onima koji su mladi. Godine 1776. uveo je Getea u svoj Kabinet, a 1782. postavio ga za ministra finansija i dao mu titulu plemića, čime je stekao i pravo da sebe naziva fon Gete. U isto vreme, Gete je imao položaj upravnika i Dvorskog amaterskog pozorišta i profesionalnog Dvorskog pozorišta, mada je njegova uloga više podsećala na ministra kulture. Uz to, iako je svoje dužnosti izvršavao s velikom marljivošću i ozbiljnošću, on je nastavio da piše i poeziju i drame, a početkom sedamdesetih godina osamnaestog veka započeo je svoje remekdelo, Fausta, dramu u stihu, na kojoj je radio skoro čitavog života.

Vajmar, u čijem je centru bio Gete, uskoro su počeli da smatraju kulturnom prestonicom Nemačke, a privlačio je pažnju obrazovanih ljudi iz čitave Evrope. Jedan od njih bio je i dramski pisac Fridrih Šiler (Friedrich Schiller), koji je imao trideset pet godina kada se s Geteom otpočeli blisko prijateljstvo i saradnju, 1794. Oni su zajedno stvorili jedinstveno pozorište u Vajmaru, mada je ono bilo tvorevina od stakla i po mnogo čemu pozorište koje je krenulo naopako.

I Gete i Šiler bili su idealisti: njihov jasan cilj bio je da se postave temelji za buduće generacije bez obzira šta bi savremena publika mogla da misli o ovim spomenicima za potomstvo. Rezultati su bili visoko stilizovani. Koristili su maske, pa čak i grčki hor. To je bilo subvencionisano pozorište u najčistijem obliku: pesnici i dramski pisci bili su apsolutno pošteđeni komercijalnih pritisaka, i bili u prilici da rade ono što im se sviđa. Ipak Geteov genij nikada se nije osećao potpuno lagodno u tom kolektivnom i praktičnom svetu pozorišta. Uprkos strastnoj zainteresovanosti za dramu i za postavljanje drama, njemu kao da je nedostajao pravi pozorišni instinkt: ideje dominiraju osećanjima, zamah zastaje radi intelektualnih diskusija. Čak i Faust, koji je u literarnom smislu nesumnjivo klasično delo, u pozorištu se ne rangira ni izbliza tako visoko, gde njegov ogroman opseg i nedramatska priroda ograničavaju izvođenja na povremene eksperimentalne poduhvate. međutim, Geteov saradnik pokazao je pravi talenat dramskog pisca.

Šiler je rođen u Marbahu (Marbach) 1759. kao sin oficira. Posle solidnog obrazovanja u osnovnoj školi, do trinaeste godine, proveo je osam godina na Vojnoj akademiji, gde je studirao medicinu, a zatim bio naimenovan za sanitetskog oficira u jednom puku u Stuttgartu. Imao je dvadeset dve godine kada je objavio svoju prvu dramu, jedan usmeren protest protiv zagušujuće konvencije i korupcije na visokim položajima, Razbojnici (Die

Rduber). To je žestoka materija, a stil prenosi tu karakterističnu crtu stihovima kao što su: „Zapovedaš? Ti, gmizavče, zapovedaš? Meni da zapovedaš?" ili: „Prkosim tiranskoj sudbini!" ili opet:

Herman: Tvoj stric ...

Amalija (jurne na njega): Lažeš ...

Herman: Tvoj stric ...

Amalija: Karl je živ!

Herman: A tvoj stric ...

Amalija: Karl je živ?

Herman: Tvoj stric, takođe. Nemoj me izneveriti. (Odjuri.)

Amalija (stoji kao skamenjena, zatim krene besno i jurne za njim):

Karl je živ!

Ova vrsta dijaloga visokog napona može se voditi samo u melodrami. Neka od uputstava za radnje na sceni pojačavaju tu boju: Franc se uvija na svojoj stolici u strašnim grčevima i u svom grčenju, puca u sebe.

Razbojnici su posebno važna drama zbog svog uticaja na pozorište devetnaestog veka, jer je bila prva takve vrste. Čednu devojkicu saleće zli grof, pravo ukradeno po rođenju, otac koga je sin ostavio nagog u nekoj jazbini, brat kome su uzurpirana prava predvodi bandu razbojnika kako bi dobio pravdu sama suština melodrame. Mada dobar deo Razbojnika sada može da izgleda smešan, u svoje vreme drama je bila neodoljiva zbog energije i strasti. Ona je isto tako bila žrtva u borbi između pesnika i komercijalnog upravnika. Upravnik je bio baron Wolfgang Heribert fon Dalberg (Baron Wolfgang Heribert von Dalberg), počasni upravnik Nacionalnog pozorišta u Manhajmu, i on je odlučio da postavi taj komad ali se unervozio zbog sadržaja, pa ga je sveo na konvencionalnu etiku osamnaestog veka.

Na plakatima je pisalo, kao na holivudskim posterima iz perioda filmskih magnata: „portret izgubljene i snažne duše"; „čovek koga treba oplakivati i mrzeti, prezirati i voleti". Ali uprkos Dalbergovim isecanjima teksta, drama je zadržala toliko mnogo Šilerove snage da se, kada je prvi put bila izvedena, 13. januara 1782, pozorište pretvorilo u ludnicu. Žene su padale u nesvest, muškarci su podizali pesnice. Šileru je, a izašao je iz logora bez dozvole kako bi prisustvovao senzacionalnoj premijeri, bilo potom zabranjeno da napušta barake i da piše buntovnu literaturu. Kada je ta drama bila postavljena u Francuskoj, nagnala je publiku u plač: „Svet se okrenuo naopako!" jedan od Šilerovih stihova. Englezi su je zabranili! Još jednom je pozorište provociralo društvo da drugačije razmišlja o sebi činjenica koju su vođe nove Francuske republike priznale kada su Šilera proglasile za počasnog građanina 1792. godine.

Sturm und drang bio je nemački preludijum u pokret romantizma, čija je istorija postala toliko isprepletena s egalitarističkim i liberalističkim strujama Francuske revolucije i istorije nacionalizma da je on oformio neku vrstu crne rupe definicija, koja je usisavala one najžešće kontradiktorne elemente. Jedan od njenih izvora bila je filozofija ŽanŽaka Rusoa (JeanJacques Rousseau), koji je naglašavao vrednost prirodnog sveta i suštinsku dobrotu ljudskih bića, ideje koje sada izgledaju miroljubive i nostalgичne u svetlosti burnih promena i urbane dominacije koje je „doba revolucije" donelo sa sobom. Svakako da se čini da se analogija između društvene i umetničke revolucije zasniva na vezi koju su i umetnici i revolucionari bili spremni da prekinu, u zavisnosti od svojih potreba. U stvari, veoma je teško uopšte razmišljati o evropskom pozorištu toga vremena kao o

revolucionarnom u političkom smislu. Možda je to tako zato što najbolje pozorište iziskuje osećanje jedinstva, koje to doba nije moglo da pruži. Pozorišne revolucije ne prolivaju pravu krv, ali ipak dovoljno duboke promene u drami mogu da izazovu sopstvene žestoke reakcije, a ortodoksnost mora samu sebe da brani, naročito kada je promena inventivna, nagla i dovoljno odvažna. Sasvim je stoga na mestu što se naredna pozorišna revolucija odigrala u Francuskoj. Dogodilo se to na sceni Komedi Fransez 25. februara 1830. godine s komadom Viktora Igoa (Victor Hugo) Ernani (Hernani). Pošto se zavesa podigla, ukazala se jedna spavaća soba u kojoj je neka starica odevena u crno začula kucanje na vratima i rekla: Seraitce deja lui? Da li bi to već mogao biti on? Onog trenutka kada je ta replika bila izrečena, nastao je urnebes. Nenaviknutom uhu to pitanje jedva da zvuči dovoljno uvredljivo da bi moglo da izazove konzervativne posetioce, koji su zauzimali sedišta u parteru i po ložama, da povcima neodobravanja pozovu na borbu protiv pukova sa jeftinijih sedišta koji su kontraaplaudirali, ali to se dogodilo. Poenta je bila u tome a to je naročito francuska poenta što prestup nije bio u onome što se u toj replici reklo već u tome što je ona bila ili, bolje rečeno, što ona nije bila. To nije bio aleksandrinac. Viktor Igo je smrskao suptilni rimovani kuplet u kome je celokuna francuska drama bila pisana još od sedamnaestog veka. Bastilja francuskog klasicizma je pala, romantizam je trijumfovao.

Englesko pozorište čvrsto se držalo i nije dopustilo nikakvu revoluciju, ni umetničku ni političku jer nije li jedno moglo da bude zaraženo od onog drugog? Umesto toga ono je uvezlo melodramu, tako da je i ta reč došla iz francuskog. Reč bukvalno znači drama s muzikom pauze između činova korišćene su da se muzikom izraze radnje koje su glumci pokazivali mimikom tehnika koja je docnije prihvaćena u nemom filmu, a zatim se odomaćila na filmu i televiziji, koji su proširili upotrebu muzike kako bi pojačali i kontrapunktirali radnju i stvorili jednu malu umetnost. Izraz „melodrama“ izgleda da se isto tako koristio u ranom devetnaestom veku kako bi se legitimizovali pozorišni komadi koji su izvođeni van pozorišta koja su za to imala dozvolu.

Melodrama je cvetala prvo u Londonu, koji je u to vreme opisivan kao „najbogatiji grad na svetu, najveća luka, najveći grad po proizvodnji, imperijalni grad, centar cirkulacije, srce sveta, vrtlog, vir“. U ovoj jakoj koncentraciji ljudskih emocija ona je postala jedna od najpopularnijih pozorišnih formi ikada poznatih. Objašnjenja koja se najčešće nude govore da je melodrama opstala jer je bila eskapistička zabava usredsređena na neverovatne, nezahtevne i neistančane zaplete u kojima su zlikovci i junaci bili osobeni i lako prepoznatljivi, a uzbuđenja i emocija je bilo u izobilju. Takvo rezonovanje može da bude i suviše olako da bi objasnilo njenu ogromnu popularnost u Engleskoj i Evropi, gde je sada u pozorišta išlo više ljudi nego u bilo koje drugo vreme u istoriji. Sama kraljica Viktorija učinila je osam stotina poseta verovatno je osam stotina puta bila zabavljena. Da bi jedan oblik bio toliko privlačan svim nivoima društva, mora da postoji zdrav i temeljan povod.

Dvadeseti vek ima dobrih razloga da sebe vidi zbunjenim i u haosu; samim tim, on je sklon da zauzme stav kojim bi se iskupio jer. je u vremenima koja su prošla društvo bilo stabilnije, moglo se lakše definisati, a dijagnoze njegovih bolesti mogle su se mnogo lakše ustanoviti. Ali i tokom većeg dela devetnaestog veka svet je bio sav uskomešan i morao se osećati isto tako ugrožen i nesiguran. Rasparčano seosko stanovništvo odlivalo se u gradove, a stanovništvo samih gradova se širilo brže no što bi ijedna zajednica s time mogla da se nosi. Melodrama, sa svojim obaveznim srećnim završetkom, gde je vrlina

uvek trijumfovala nad zlom, pružala je moralnu sigurnost. Naravno da je ona isto tako bila i bestidna i snažna zabava, koja se prikazivala u pozorištima čija je sjajna raskoš (plinske svetlosti, u svakom slučaju) stvarala svet dobro tapacirane sigurnosti. Tome svetu je sve što je bilo toliko daleko nematerijalno, kao što je opadanje pozorišnih književnih standarda, jednostavno bilo nevažno.

Veći deo devetnaestog veka predstavlja jedan od najneplodnijih perioda u čitavoj dramskoj literaturi. Iole vredni pisci smatrali su da je pozorište lažno i drugorazredno. Oni koji su želeli slobodu da istražuju istinu o svom društvu i slede svoje likove kud ih je njihova mašta vodila, pisali su romane. Onaj drugi, manje plemenit razlog za oskudevanje u važnim dramama bio je novac. Suprotno uverenju koje se još uvek nije izgubilo među pozorišnim impresarijima, dramski pisci moraju da zarade za život. U devetnaestom veku, uprkos brojnim posetiocima koji su punili pozorišta, prva velika engleska me\odramar Q7iqoka Suzan{Black Eyd Susan), donela je svome autoru, Daglasu Džeroldu (Douglas Jerrold), tačno 60 funti, 1829. godine.

Danas, od cene svake pozorišne ulaznice, dramski pisac prima procenat koji ide od pet do deset a povremeno i više. Ta visina nagrade je dosta nova stvar. U devetnaestom veku, dramski pisci nisu uopšte dobijali nadoknadu za autorska prava. Prodavali su svoje delo po fiksnoj ceni, koja je iznosila oko 50 funti. To je bio razlog velikog neprijateljstva koje je vladalo između dramskog pisca i impresarija. Jedan pisac opisao je upravnika pozorišta kao nekoga ko „u većini slučajeva, stiče svoje obrazovanje u baru, moguće sedeći na kraju šanka“.

Ta poruga je došla od Dajejnajiusikoa (Dion Boucicault), koji je bio kršten najprikladnijim hrišćanskim imenom za budućeg čoveka teatra, Dionis. On je bio prvi dramski pisac koji je tražio, i dobio, svoj deo profita. Napisao je između 100 i 150 pozorišnih komada, a među one poznatije spadaju i melodrame Londonsko osiguranje (London Assurance, 1814) i Korzikanska braća (The Corsican Brothers, 1852). Busiko je s ogromnom lakoćom pisao i farsu i meločTramu, i umeo je da oseti šta publika želi. Njegova drama Londonske ulice (The Streets of London) menjala je svoj naziv u zavisnosti od imena grada u kome je bila izvođena, a mogla je da se preimenuje i u Trotoari Njujorka (The Sidetvalks of New York).

Kao da melodrama i neadekvatna zarada nisu bili dovoljan hendikep, umetnička glad veoma je malo značila zaista dominantnim ličnostima u pozorištu devetnaestog veka: to je bilo zlatno doba one uzvišene i nametljive pozorišne ličnosti, glumcaupravnika. Iako su ta dva zanimanja retko kad bila kombinovana od poznih tridesetih godina dvadesetog veka, glumacupravnik bio je skoro 250 godina najviša sila u pozorištu, a naročito u Britaniji. Naravno, da bi se zadobio taj status, čovek je prvo morao da se dokaže kao glumac, a odmerenost je malo verovatno bila njegova jača strana u bilo kojoj od tih uloga. Ovo nas postavlja naspram osnovne poteškoće odavanja priznanja snazi i pojavi preminulih glumaca.

Prolazni trenutak predstavlja prirodni element glumca. Doživljaj posetilaca pozorišta pripada predstavi kojoj prisustvuju, i on obavezno varira, jer svake pojedinačne večeri glumac može da igra vrlo dobro, ili vrlo loše, ili samo ravnodušno. Publika će zasnovati svoje mišljenje na osnovu te predstave: ukoliko glumac nije u formi, ugled mu ništa ne vredi. To je jedan od razloga zbog kojih se mišljenja o glumcima ne slažu. Potomstvo nema nikakvih direktnih načina na osnovu kojih bi prosuđivalo. Ono ne može da reprodukuje neku predstavu glumca iz nekih davno prošlih vremena, i ne može da oživi

glas i pokret. Čak i kada bi moglo da se učini ovo drugo, kao što to može danas, ja sam već izložio da ne postoji nikakav instrument koji bi registrovao ličnost jednog glumca i njegovu pojavu onako kako ga publika sagledava u uzavrelosti žive predstave. Ta magija pripada živom glumcu pred živom publikom. Zbog toga je biti u zamračenom auditorijumu, reagovati na glumca koji zauzvrat reaguje na publiku, jedan od najsublimisanih i nagrađujućih načina da se istraži naša zajednička imaginacija, zbog čega na kraju predstave ljudi ponekad osećaju ono što je Prospero sumirao:

Ovi naši glumci,

Kao što sam ti već i rekao,

Duhovi bili, i iščezli su sad

U nevidljiv vazduh...

U isto vreme, nije teško odgovoriti na pitanje da li bi Berbidž ili Garik ili Molijer i danas bili smatrani za tako velike glumce, ili Samele, gospoda Sidons (Siddons) ili Eleonora Duze tako velike glumice. Imajući na umu da su njihovi talenti i ličnosti plenili maštu njihovih savremenika, nema razloga da se sumnja da bi oni, da su rođeni u neko drugo vreme, odmerili svoje talente, i prilagodili svoj stil tome vremenu. Ta sposobnost je bitna za uspeh glumca. Jedan od doprinosa koji glumci daju jeste što oni otkrivaju ponašanje, ukus, omiljene oblike izražavanja vremena u kome žive.

Pa ipak, nadmoć glumca, kao što sam rekao, nije uvek najbolja za pozorište kao umetnost. **Ukoliko je glumcima dopušteno da ctnoriniraju, pozorište lako može postane arena za sukobe ega, za egzibicionizam.** Glumac-upravnik bio je često kriv zbog ove vrste nepristojnog pokazivanja; paradoksalno je, ali on je isto tako bio i sredstvo pomoću koga su klasični komadi naročito Šekspirove drame, jer su one nudile najveće uloge održavani u životu.

Arhetipski glumacupravnik obično se odlučivao da se upusti da radi sam u svojim poznim tridesetim godinama. Do tada je mogao da stekne samopouzdanje u svoje sposobnosti, što bi bilo naglašeno dobrim prikazima i hvalom koja je dolazila od prijatelja i obožavalaca. Tada bi oformio sopstvenu trupu, što će reći da je on finansirao i organizovao pozorišnu trupu u kojoj je on, glumacupravnik, zadržavao za sebe najbolje uloge. U većini slučajeva bio je oženjen, a njegova supruga bi igrala glavne ženske uloge. Prema svojoj trupi on se ophodio i tiranski i očinski. Njegova reč bila je zakon. Predstave su bile nemilice prekrajane kako bi obezbedile da se glumacupravnik prikaže u najboljem svetlu obično pri punom osvetljenju na sredini scene. Ostali glumci, uključujući i napred pomenutu suprugu, uvek su bili manje talentovani od njega: nije bilo dobro da satelit suviše blista.

Glumacupravnik bio je velikodušni despot koga je pokretala potreba da služi sebi, a sa sobom i čitavoj zajednici. Samo mali broj njih stigao je do Londona. Za većinu njih, provincijska mesta bila su lične kneževine. Igrali su čak do osam različitih glavnih uloga, od ponedeljka do subote. Putovali su po Britaniji uzduž i popreko, iz nedelje u nedelju, živeli po iznajmljenim sobama legendarne „pozorišne gajbe“ šminkajući se po ofucanim, hladnim garderobama, i menjali vozove u Kruu, nedeljom. Oni su inspirisali prvi talas izgradnje provincijskih pozorišta širom zemlje. U svojim kaputima s krznenim okovratnicima i sa humberškim šeširima, oni su u sebi kombinovali izgled pozorišne kitnjastosti s ozbiljnim izgledom jednog gradskog većnika.

Tomas Beterton bio je među prvima koji je kombinovao rad glumca i upravnika, a bio je vodeći glumac scene iz perioda restauracije. Bio je član Davinantove trupe, a tri godine

posle Davinantove smrti, 1668. godine, trupa se premestila u jedno novo pozorište u Dorset Gardensu, koje se spojilo s Kraljevskim pozorištem Druri Lejn, 1682. Trinaest godina posle toga, Beterton je poveo u štrajk svoje kolege umetnike, što se završilo time da je on osnovao sopstvenu trupu ponovnim otvaranjem pozorišta u Linkolns In Fildsu. Započeo je svoju karijeru prvom predstavom komada Ljubav za ljubav Kongriva. Godine 1705. preselio se u novo pozorište u Hejmarketu, koje je projektovao ser Džon Vanbru, i tamo je sebe s uspehom predstavljao u komedijama i tragedijama sve do 1710. godine, kada je umro. Njegova supruga Meri Sanderson (Mary Sanderson) bila je jedna od prvih engleskih glumica.

Beterton je bio krupan i debeljuškast, neverovatan oblik za jednog glumca koji je bio čuven po svom Hamletu. Njegov kolega, glumac Entoni Aston (Anthonv Aston) pisao je o njemu:

Gospodin Beterton, iako vrhunski dobar glumac, mučio se sad svojom lošom figurom, onako nezgrapno stvorene, velike glave, kratka i debela vrata, povijenih ramena, a imao je i kratke debele ruke koje je retko kad podizao više od stomaka... Imao je sitne oči i široko lice, pomalo rošavo, korpulentno telo, debelih nogu i velikih stopala. Bolje ga je bilo upoznati nego slediti, jer bio je ozbiljnog izgleda, dostojanstven i veličanstven u poznijim godinama pomalo paralitičan. Glas mu je bio dubok i gundav; pa ipak, mogao je da ga vremenski podese jednim veštačkim klimaksom koji je privlačio opštu pažnju čak i zamlata i devojaka koje prodaju pomorandže.

Te „sitne oči" i „korpulentno telo" delovali su suprotno kada bi taj glumac izašao na scenu. Pips je zabeležio, 28. maja 1663: „I tako u Djukovu kuću; i tamo video Hamleta, dajući nam nov razlog da o gospodinu Betertonu imamo još bolje mišljenje."

Garik je imao trideset godina kada je preuzeo Kraljevsko pozorište Druri Lejn, gde je predstavljao sebe i jednu neobično finu trupu do kaja svoje karijere. Najveći deo svog profesionalnog života proveo je kao glumacupravnik. I Džon Filip Kembl (John Philip Kemble) isto je tako proveo svoj život, a bio rođen 1757, one godine kada je Garik ušao u četrdesetu. Kembl je bio jedno od dvanaestoro dece glumcaupravnika iz Midlenda, Rodžera Kembla (Roger Kemble) i njegove supruge, glumice Sare Vud (Sarah Wood), koji su začeli izuzetnu pozorišnu porodicu. Najstarije dete bila je Sara Sidons, najveća tragetkinja svoga vremena; dva njena brata, Stiven i Čarls (Stephen; Charles), takođe su bili glumci. Za Stivena se govorilo da je mogao da igra Falstafa bez stavljanja umetaka. Čarls je bio otac takode čuvene glumice Fani Kembl (Fanny), čiji ga je talenat spasao bankrotstva.

Ali je Džon Filip bio taj koji je glumačku profesiju preneo u devetnaesti vek. Naizmenično je bio upravnik Druri Lejna i Kovent Gardena. Kao glumac, bio je najplemenitiji Rimljanin od svih, donoseći dostojanstven, gromoglasan pristup klasičnim ulogama. Bio je dostojanstven, svakako impresivan, i verovatno dosadan. Njegov stil je odgovarao vremenu ali je zastareo u noći 26. januara 1814. kada je Edmund Kin (Edmund Kean) debitovao u ulozi Sajloka u Druri Lejnu. Kin je bio kometa u pozorišnom kosmosu strastan, originalan, buran a njegov privatni život i pijančenje predstavljali su njegov pad. Strogo govoreći, on i nije bio glumacupravnik, jer je veći deo života proveo radeći kod drugih, ali on jeste, s vremena na vreme, „odevao purpur", veličanstvena fraza koju je ta struka koristila da bi opisala upuštanje u rukovođenje. Veliki Kinov suparnik bio je Vilijam Čarls Mekridi, koji je, isto kao i Kembl, bio u više navrata upravnik obe licencne kuće. Između njih dvojice postojala je velika konkurencija,

koju su ohrabivali i štampa i publika. Mekridi je mrzeo to što je glumac i više je voleo da živi kao gospodin, zato što je prezirao nizak društveni položaj koji je bio dodeljen članovima njegove profesije. Bio je snob neukrotive naravi i imao je gomilu neprijatelja. Pa ipak, on je važna ličnost u ovoj priči zato što je uveo jedan broj reformi kojima je pokazao da je bio duboko ozbiljan umetnik. Insistirao je da svi članovi trupe imaju probe u vreme kada je to bilo uobičajeno za vodeće glumce, da se ne sretnu s ostalim glumcima iz podele po prvi put za vreme predstave. Čak je insistirao da statisti treba da imaju probe za grupne scene. Njegova nepopularnost među članovima njegove trupe svakako je bila jaka. Možda je Mekridijev najveći doprinos bio u tome što je spasao neke od Šekspirovih tekstova sakaćenja od strane nekih glumaca i pisaca iz perioda restauracije. Prikazivao je drame uglednih autora ali sve su one bile melodramski ili pesnički obrađeni kalupi, i pokazalo se da imaju jako malo ili nimalo snage da opstanu nepokretnog Straforda (Strafford) Roberta Brauninga (Robert Browning), bombastičnu Gospu iz Liona (The Lady of Lyons) i Rišeljea (Richelieu) BulverLitona (BulwerLytton) i Bajronovu (George Gordon Byron) nepodnošljivu dramu Dva Foscarija (The Tivo Foscari).

Možda je najtipičniji od svih glumcaupravnik toga perioda bio Samjuel Felps (Samuel Phelps), rođen 1804; imao je trideset devet kada je preuzeo Sadlers Vels (Sadlers Wells) i od njega stvorio Šekspirov dom u Londonu. Posle dugog šegrtovanja na putovanjima po unutrašnjosti, on je mnogo učinio da se podigne kvalitet šekspirovskih predstava. Jedva da se ikada pojavljivao u savremenim komadima, jer je više voleo da varira Šekspirovu dijetu uz adaptacije romana ser Valtera Skota (Sir Walter Scott).

Svi ovi glumci prilagođavali su pozorište sopstvenim potrebama i ćudima, a dobre uloge su im bile važnije od dobrih komada. Bili su nemilosrdni prema svojim kolegama i svojim autorima. Pa ipak, oni su bili ti koji su pozorište učinili popularnom institucijom, i iz generacije u generaciju održavali klasični repertoar u životu.

Društvo se divilo nadarenosti glumcaupravnika ali nije imalo poštovanja prema njegovom položaju. O Kinu se, na primer, mislilo, donekle opravdano, kao o „hulji i vagabundi“. Ipak je Mekridijeva žarka želja za ugledom bila ta koja je na kraju pobedila u ličnosti jednog genijalnog glumcaupravnika, čija su dostignuća preobrazila status glumaca i ovlastila ih da budu dobrodošli u establišment kao uvaženi i vredni članovi. Taj čovek bio je HtemTJrving, rođen kao Džon Henri Brodribb (John Henry Brodribb) u Somersetu 1838. Promenio je ime kada je u osamnaestoj godini postao glumac i u toku naredne tri godine na sceni je odigrao 428 uloga jedno šegrtovanje kakvo je danas apsolutno nemoguće imati. Njegov teren za obuku bila je engleska provincija, a tek kada je napunio trideset tri godine osvojio je London, u noći 25. novembra 1871, u komadu pod nazivom Zvona (The Bells), Leopolda Luisa (Leopold Lewis).

Zvona su započela svoj život pod nazivom Poljski Jevrejirj. (Le Juif Polonais), francuskih autora Emila ErkmanaT7 Ieksandra Šatrijana (Emile Erckmann; Alexandre Chatriari)7a"Bfla je prikazana u pozorištu Kluni (Theatre Cluny), u Parizu. Irvingova veza s ovim komadom počela je kada se upoznao sa Leopoldom Luisom, advokatom, koji ju je preveo na engleski jezik. Irvinga je momentalno privukao vodeći lik Matijasa i u njemu je video sredstvo da ispolji svoju nadarenost. Kupio je prava od Luisa i radio na adaptaciji, osećajući da je to prilika da tu ulogu odigra u Londonu. Glumca je nešto pre toga video zakupac pozorišta Liceum (Lyceum), izvesni Hezekija Lintikum Bateman (Hezekiah Linthicum Bateman), koji mu se toliko divio da je s njim potpisao trogodišnji ugovor, mada je Irvinga video jedino kao komičara. Irving je imao druge planove, pa ih

je postavio kao uslov u ugovoru: igraće Zvona prvom zgodnom prilikom. Godine 1871. ta prilika se ukazala.

Zvona su melodrama, ali u poređenju s drugim komadima istog žanra ona ima prilično originalan zaplet i veću psihološku dubinu. U delu je reč o ubici koji je umakao vešalima, ali koga uništava sopstvena savest. Matijas, uspešan krčmar i ugledan predsednik opštine jednog sela u Alzasu, godine 1833. namerava da uda svoju ćerku za lokalnog šefa policije. Jedino on zna da je njegov sadašnji procvat rezultat ubistva počinjenog petnaest godina ranije, kada je jedne noći praćene nepogodom ubio nekog Jevrejina radi zlata. Jevrejin je vozio sanke pa, iako je Matijas umakao neotkriven, njega, kako stari i postaje sve uspešniji, opsega zvuk zvona na sankama. On nekako uspeva da tu strašnu halucinaciju drži pod kontrolom i veruje da će se, kada šef policije postane njegov zet, on konačno spasti zakona.

Onda, jednoga dana, on ode na vašar i vidi nekog hipnotizera koji je u stanju da ljude baci u trans i da ih navede da otkriju svoje najveće tajne. Ta scena deluje na Matijasovu svest. U toku noći pre venčanja on sanja kako se nalazi pred sudom. Opire se pitanjima tužioca, ali sudija poziva hipnotizera, ovaj hipnotiše nevoljnog Matijasa tako da on nanovo odigra svoj zločin. Proglase ga za krivog i osude na smrt vešanjem. Ujutro Matijasova porodica dolazi da ga probudi zbog svadbe. On se prene iz sna pa, grčevito se hvatajući za zamišljeni konopac oko vrata, zatetura se iz kreveta pre nego što umre u užasu.

Irving je komad probao mesec dana. U Francuskoj, gradonačelnik je bio zamišljen kao okoreli zlikovac, ali je Irving uveo jednu simpatičniju notu, pokušavajući da oslika čoveka čiji je život bio uzdrman jednim trenutkom slabosti. Na premijeri, Liceum je bio poluprazan, a publika je na početku bila zbunjena komadom, ali je pri kraju podlegla Irvingovoj snazi. U sadržaju komada je, uz to, postojalo nešto što je opčinilo maštu ovih viktorijanaca: u veku doktora Džekila i Dorijana Greja, jedan lik koji vodi uspešan javni život ali i čuva jednu zločinačku tajnu bio je prisutan u popularnoj imaginaciji. Dejvid Majer (David Mayer), koji je priredio Irvingov lični rukopis za objavljivanje, primetio je: Zvona su ponudila pozorišnoj publici priliku da kao zamenici učestvuju u iskustvu kriminalnog dela, u krivici, strahu od otkrića, i konačno odmazdi... Deleći iste emocije, koje su dotakle njihova sopstvena podsvesna strahovanja, aktivirajući ih u početku a potom ih stišavajući, publika je dobila jedan privremen ali prijatan predah od ovih strahovanja.

Na premijeri, kada je zavesa na kraju pala, publika je sedela u šoku, u tišini koju je narušavao samo žamor redara koji su pomagali jednoj gospođi što se onesvestila u parteru. Irvingov biograf, njegov unuk Lorens, napisao je: „Gromoglasni povici odobravanja i dugotrajan aplauz još jednom su podigli zavesu. Tamo je stajao Irving klanjajući se, skromno prihvatajući njihovo klicanje; tamo je bio Luis koji je stezao ruku glumca." Pošto je aplauz utihnuo a publika izašla na Ulicu Velington, urednik Dejli Telegrafa (Daily Telegraph), izvesni gospodin Levi (Levy), koji je gledao predstavu, rekao je svom dramskom kritičaru Klementu Skotu (Clement Scott): „Večeras sam u Liceumu video jednog velikog glumca velikog glumca. Bila je slaba poseta. Pišite o njemu tako da svi saznaju da je on velik."

U svojoj garderobi Irving je primao pohvale i čestitanja prijatelja. Verovatno iscrpljen ali svakako veseo, pridružio se svojoj supruzi Florens (Florence), i oni su zajedno krenuli kući kroz London, kočijama. Ona je bila jedna mrzovoljna žena i sačekala je sve dok nisu

došli do Hajd Park Kornera pa se okrenula i upitala: „Hoćeš li čitavog svog života ovako od sebe praviti budalu?" Irving je naredio kočijašu da stane. Izašao je bez reči, ostavio ženu da sama ode, i više nikada nije reč progovorio sa njom. Imao je da se otisne na putovanje i nikome nije bilo dopušteno da mu stoji na tom putu. Njegova predstava te večeri omogućila mu je da ovlada engleskim pozorištem, a namera mu je bila da to i održi.

Irving nije bio samo genije za glumu već je isto tako posedovao i osećanje da služi. Uzdigao je glumu od profesije koja ne uživa dobar glas do vokacije kojom je sebe okružio mističnom austom, sveštenečkim esteticizmom. Njegova duga romansa s njegovom glavnom glumicom Elen Teri (Ellen Terry), bila je diskretna i privatna. Od dobrog ukusa stvorio je vrlinu kako bi privukao publiku intelektualaca i srednje klase jedna formula koja se od tada sve do danas sledi u engleskom pozorištu. Uprkos njegovim petljanjima sa Šekspirovim tekstovima, i izvrtnjem tekstova tako da je sve bilo potčinjeno njegovom sopstvenom talentu i položaju, on i njegove kolege upravnici odveli su dramu u svaki kutak Britanije. Pozorište nikada nije bilo pristupačnije ljudima svih nivoa društva, širom zemlje podizale su se desetine pozorišta u Mančesteru, na primer, i opet isto toliko u Njukaslju i oko njega. Redovno je išao na turneje po britanskim ostrvima, gde je njegovo ime bilo sinonim za veličanstvenu glumu. Igrao je u Americi, a Francuzi su ga obožavali. Toliko je široko bila rasprostranjena ta misterija zvana Irving da su deca na selu čekala na železničkim skretnicama ne bi li ugledala čuveni profil na prozoru vagona voza koji je jurio.

Maja 1895. Irving je primio pismo od lorda Rozberija (Lord Rosebery), premijera, u kome mu je bilo rečeno da kraljica Viktorija namerava da mu ukaže čast dodeljivanjem titule viteza kao znak priznanja za njegovu službu umetnosti. One večeri kada je to bilo objavljeno, igrao je Don Kihota, gde je imao repliku: „Viteški orden stoji kao oreol oko moje glave", na šta Sančo Pansa odgovara: „Ali, gospodaru, vi uopšte niste proizvedeni u viteza", što je naravno izazvalo pravu buru smeha i uzvike odobravanja. Jula meseca je otišao u zamak Vindzor kako bi bio proizveden za viteza. Kraljica je rekla: „Ja sam vrlo, vrlo srećna", i kako sam to već negde na drugom mestu rekao, kada je mačem kucnula po ramenima ser Henrija, ona je time nenamerno odrubila glavu nitkovu i vagabundi. Status glumca u društvu nikada više neće biti isti. Sirom zapadnog sveta, engleski glumac ili glumica koje je država priznala imaće specijalno počasno mesto, ono koje će oni deliti s članovima svoje profesije bez obzira koje su nacionalnosti.

Irving se nikada nije povukao. Godine 1905. vratio se u svoj hotel u Bredfordu pošto je nastupio u dosadnom komadu Alfreda Lorda Tenisona (Alfred Lord Tennvson) Beket, i tu se srušio i umro. Sahranjen je u Vestminsterskoj opatiji, i ostao amblem ortodoksne pozornice. Pa ipak, njegova karijera nije bila bez divljačkih kritičkih napada, naročito od strane kritičara Saterdi Rivju, mladog Irca po imenu Džordž Bernard So (George Bernard Shaw), a bilo je istine u Soovim zamerkama. Ser Henri nikada nije izveo neku iole važnu dramu. Igrao je samo Šekspira i melodrame. Pozorište Liceum bilo je hram sistema zvezda a Irving je sebe načinio njegovim sveštenikom. Pa ipak, čovek koji je posedovao Irvingove instinkte sigurno je osenio da je u vazduhu bilo promena. Godine 1881. on je video i očigledno prepoznao jedan simptom novih pozorišnih snaga koje su delovale u Evropi kada su Majningenovci posetili London i nastupali u Druri Lejnu. Ta trupa je pripadala Georgu II, vojvodi od Zaks Majningena. Nisu se hvalili zvezdama već su bili posvećeni igri ansambla, svaka uloga imala je svoju težinu i značaj, antiteza svemu što je

Liceum zastupao. Njihove masovne scene bile su brižljivo i sjajno postavljene i kad ih je Irving video, momentalno je popravio svoje, ali je malo šta drugo preuzeo od majningenskih glumaca. Previše je snažno verovao u svoj genij da bi se makar i za jedan inč pomerio s centra pozornice.

Drugu vrstu promene najavio je dolazak jednog pravog engleskog, ili bolje reći irskog dramskog pisca na londonsku pozornicu. Najbolji komad Oskara Vajlda, Važno je zvati se Ernest, bio je postavljen na scenu one godine kada je Irving bio proizveden u viteza; to nije bio komad samo sa jednim najvažijim likom, a njegova naglašena satira na račun viktorijanskog visokog društva bi skoro izvesno bila neukusna za ser Henrija. Taj komad bio je i okasnela i pravovremena ponovna pojava komedije običaja, uz specijalnu oštrinu usled Vajldove lične odvojenosti od onovremenog društva, njegovog oštrog duha i njegovog isto tako oštrog smisla za posmatranje. Važno je zvati se Ernest ovekovečio je jedan broj društvenih tipova koji su očigledno postojali, a Vajld je svojim savremenikima omogućio da ih prepoznaju i da im se smeju: mlitavi Englez bio je jedan, aždaja viktorijanskog društva u liku ledi Breknel, bio je drugi.

Možda su komediju običaja preuzele televizijske „domaće“ komedije i komedije „situacije“. Jedna od njenih poslednjih pojava na londonskoj sceni došla je u punom zamahu u generaciji posle Vajlda, od jednog majstora forme, Noela Kauarda, čije drame Sgnska groznica (Hay Fever, 1925) i Intimni životi (Private Lives, 1930) stoje uz najbolje drame Kongriva, Šeridana i Vajlda. Kauard je takođe privukao pažnju na postojeće tipove i stavove, i uhvatio (ili možda izmislio) jedan ton i ritam govora koji je bio podesan za jednak i ekonomičan humor po kome je bio poznat, a koji će kasnije imitirati skoro do plagijata upravo oni koje je on ismevao.

Vajld i Kauard mogu da predstavljaju poslednje ura komedije običaja, pošto su uvideli da je tom žanru izgleda bio potreban dokon viši stalež, koji ili nije bio svestan pritiska odozdo, ili je bio u stanju da ga ignoriše. Nije da je mnogo engleske ili evropske drame devetnaestog veka imalo prostora za ljude „odozdo“, a njihovo odsustvo, sem u karikaturama, predstavlja jednu od njenih upadljivih slabosti, znak njenog odbijanja da se sporazume s onim što se događa u gradovima kojima je služila. Ironija je u tome što je Evropa već bila proizvela dramskog pisca koji je bio u stanju da se nosi s ovom vrstom teme, mada nijedna od dve njegove važne drame nije bila izvedena sve do početka narednog veka.

Georg Bihner (Georg Büchner) bio je nemački dramski pisac, pesnik i revolucionar koji je umro 1837, u dvadeset trećoj godini, a da nikada nije čuo nijednu svoju reč izgovorenu na sceni. Najpoznatiji je po svojoj drami o Francuskoj revoluciji, Dautojtova smrt (Dantons Tod), napisanoj 1835, ali je takođe ostavio i jednonečlovršeno delo, Vojcek (Woyzeck), koje je ležalo neiskorišćeno sve dok 1879. godine nije bilo otkriveno u Minhenu. Dantonova smrt prvo je bila izvedena u Berlinu 1902. Vojcek je bio postavljan tek sto godina posle smrti svog autora, 8. novembra 1913. Njegova snaga samo je ojačana protokom vremena. Vojcek se može opisati kao prva moderna drama, prva tragedija radničke klase, usredsređena na čoveka koji je istovremeno i žrtva i zločinac.

Bihner je rođen u porodici lekara koja je živela u Godelauu, u Velikom vojvodstvu HeseDarmštat. Kao dečak, više je voleo nauku od klasika, mada je voleo narodne pesme, poeziju, naročito Šekspira, Homera, Getea i nemačke romantičare. Letnjih popodneva on i njegovi prijatelji odlazili bi u brezovu šumu da čitaju Šekspirove drame. Ubrzo je postao ateista i ubeđeni revolucionar. U osamnaestoj godini, u jesen 1831, otišao je u

Strazbur da studira medicinu, a 1833. prešao je u Gisen (Giessen) da nastavi studije. Tamo je naučio da prezire sitničava ograničenja jednog nemačkog kneževstva i organizovao „Društvo za ljudska prava“, marta 1834. godine. Loše zdravlje uporno ga je pratilo i razboleo se od meningitisa, a po ozdravljenju je i dalje studirao medicinu, po danu, a filozofiju noću. Za pet nedelja je, početkom 1835, napisao Dantonovu smrt. Taj posao obavio je u laboratoriji svoga oca a rukopis je morao da krije ispod svojih medicinskih knjiga kada bi mu otac ušao. Napisao je:

Osećam se kao da me je strašni fatalizam istorije uništio. Nalazim stravičnu uniformnost u ljudskoj prirodi, jednu neumoljivu snagu... Pojedinač: tek pena jednog talasa, veličina puka slučajnost, nadmoć genija igra lutaka, besmislena borba protiv gvođenog zakona da se prizna koje je najviše dobro, poraziti nemoguće. Više nisam raspoložen da povijam glavu svečanim odelima i oratorima istorije po uglovima ulica. Privikavam svoje oči na krv.

Glas modernog čoveka, istovremeno i frustriran i militantan, nepogrešiv je. Dantonova smrt proklamuje savremene teme smrti, nemoral, besmisla. Dantonovu seksualnost Bihner tumači kao neodvojivu od želje da umre. Suprotnosti lika, koji podseća na Hamleta, lako prihvatljivog u svetlosti onoga što bi moderna drama i freudovska psihologija otkrili, zapanjujući su ako znamo da je ta drama napisana 1835. godine. Ali nedovršeni Vojcek ima veći naboj. Drama je bila zasnovana na slučaju Johana Kristijana Vojceka, koji je bio javno pogubljen zbog ubistva svoje ljubavnice u Lajpcigu 1824. U njoj je Vojcek, vojnik, opsednut životom koji žarko želi da shvati. On se klati na ivici ludila, čuje glasove, halucinira. Na kraju, njegov se svet raspada, a glasovi mu nalažu da ubije Mariju, majku njegovog deteta.

Nemoguće je izvršiti kategorizaciju Vojceka njegova snaga izmiče definicijama. Dijalog je napet, priča je ispričana u nizu oštro definisanih susreta, atmosfera sumorna i čemerna. Tu drama dvadesetog veka ima svoju tajnu genezu. Neki odlomci to ilustruju:

Vojcek: Kada je neko siromašan kao što smo mi, gospodine... Radi se o novcu, novcu! Ako nemate para.... Hoću da kažem da ne možete ljude kao što smo mi da branite pristojnošću. I mi smo od krvi i mesa. Mi ovakvi kakvi smo nemamo šansu ni na ovom ni na onom svetu. Ako odemo na nebo, daće nam da radimo na grmljavini...

Vojcek: Oh, samokontrola. U tome nisam jak, gospodine. Znate, ljudi kao što smo mi uopšte nemaju samokontrolu. Hoću da kažem, mi se povinujemo zovu prirode. Ali da sam ja neki gospodin i da imam šešir i sat i kaput, i kada bih mogao pravilno da govorim, eh, onda bih ja imao samokontrolu. Mora da je to fino, imati samokontrolu. Ali ja sam siromašan čovek....

Vojcek: I opet i opet, i opet i opet. Skripi i pišti to su gudala i flaute. I opet i opet. Šš. Muzika. Ko to tamo govori? (Celom dužinom se prostre po podu.) Sta ste to rekli? Glasnije, glasnije. Da na smrt izbodem vučicu? Izbodem. Nju. Vučicu. Da ubijem. Moram li? Da li ja to čujem i tamo gore? Da li to i vetar kaže? Ja to stalno čujem, opet i opet. Da je izbodem nasmrt. Smrt.

Ako nam sada ovaj glas zvuči pomalo poznato, to je zbog odjeka koji je on stvorio u našem vremenu. On pripada protagonistu koji nije ni plemenit niti natčovečan, zatočeniku u donjim dubinama.

Majstori zidari

Svako ko poželi da me u potpunosti shvati, mora da poznaje Norvešku. Spektakularan ali surov predeo kojim su ljudi okruženi na severu i usamljениčki isključen život kuće često leže miljama udaljene jedna od druge primorava ih da ne razmišljaju o drugim ljudima, već da vode samo svoju brigu, tako da oni postaju skloni razmišljanju i ozbiljni, mozgaju i sumnjaju, i često očajavaju. U Norveškoj, svaki drugi čovek je filozof. I te tamne zime, s gustim maglama napolju ah, kako oni čeznu za suncem!

Ovo su nepogresivo tonovi Henrika Ibzena (Henrik Ibsen), dramskog pisca čije slike klaustrofobičnih domaćinstava koja kao da su u zatvoru, naprsle vrednosti poštovanja, i života koji se bori da umakne ispod naslaga konvencija oformljuju nerazlučivi deo naše slike „viktorijanskog“ sveta devetnaestog veka. Generacije dramskih pisaca radile su u njegovoj senci. Ibzenovo delo vratilo je vitalnost pozorištu, i vratilo ga natrag, u tokove vremena, posle njegovog dugog nasumičnog plivanja po površini. Njegove duboke i revolucionarne teme trijumfalno su preživele početno odbacivanje, i cene se širom sveta. Pa ipak, drame koje je on stvorio smeštene su u mala provincijska mesta, fjordove, sneg i led njegove rodne zemlje. Dobar deo okvira drame dvadesetog veka napravljen je između 1860. i 1900. a ta drama koja kao da obezbeđuje lucidni simbol onoga što će izraziti bila je rođena na zaleđenom severu, u Norveškoj, Švedskoj i Rusiji. Stvaranje nove vrste pozorišta bilo je moguće utoliko pre što te zemlje nisu imale jaku sopstvenu pozorišnu tradiciju. Drama je bila slobodna da se menja.

Henrik Johan Ibsen rođen je 20. marta 1828. u maloj luci za drvenu građu Šien (Skien), oko 100 milja jugozapadno od norveškog glavnog grada Kristijanije, koji se sada zove Oslo. Bio je drugo dete Knuta Ibzena (Knut Ibsen), trgovca, i njegove žene Mariken (Marichen). U jednom izuzetnom odlomku, u autobiografiji, on je zabeležio:

Rođen sam u jednoj kući na glavnom trgu. Ta kuća stajala je direktno naspram pročelja crkve sa njenim strmim stepenicama i visokim tornjem. S desne strane crkve stajao je gradski stub srama, a s leve strane gradska većnica, sa svojom ćelijom za delinkvente i „ćelijom za ludake“. Četvrtu stranu trga zauzimale su osnovna škola i niža škola. Crkva stoji izolovana u sredini.

Ibsen je Šien iz vremena svog detinjstva nazivao jednim „neobično veselim i prijatnim gradom“, mada se isto tako sećao da je sa svog prozora video jedino zgrade, „ništa zeleno“. Prvih sedam godina svog života on kao da je bio srećan, ali to zadovoljstvo bilo je uzdrmano kada je, sredinom tridesetih godina toga veka, njegov otac bankrotirao. Finansijska ruševina koja će se ponovo pojaviti u ovoj priči završila se selidbom iz Šiena u Venstop. Pošto se to dogodilo, Ibzenov otac postao je agresivan, grub i počeo da zapoveda; njegova majka Mariken, koja je volela pozorište, introvertna i tužna, plašila se svog muža i stidela zbog njegovog neuspeha. Njena nesreća i porodična sramota spojili su se kada su se pronele glasine da Henrik nije sin svoga oca već dete jednog ranijeg obožavaoca Mariken. Istinitost tih glasina izgleda malo verovatna, ali bankrotstvo i ta pomisao o nezakonitom rođenju ostavili su dubokog traga na Henrika, i predstavljaju teme koje se često pojavljuju u njegovim delima.

Godine 1844, kada je imao šesnaest godina, Henrik je počeo da radi kao pomoćnik kod jednog apotekara u Grimstadu. Nekoliko meseci posle osamnaestog rođendana, jedna od sluškinja u kući u kojoj je živio, Else Sofie Jenstater (Else Sofie Jensdatter), deset godina starija od njega, rodila mu je sina kome je dala ime Hans Jakob Henriksen (Hans Jacob

Henriksen), a koji će docnije voditi tužan i pogrešan život obeležen pijančenjem. Mada ga je Ibzen pomagao prvih četrnaest godina, čuvao je taj događaj kao jednu od mračnih tajni čitavog života, utrošenog na iznošenje tajni na svetlost dana. Ibzen je rano pokazao znake silne intelektualne radoznalosti i temperamenta koji mu je dopuštao da ništa ne prihvati pre nego što se o tome ne upita. Odbijao je religijske poglede i opštu moralnost koji su mu bili nudeni, njegov stav o odnosima između muškaraca i žena već je bio nekonvencionalan: zastupao je republikanske stavove u jednoj Norveškoj kojom su vladali švedski kraljevi tokom svih sem poslednje godine njegovog života. Mladi radikal bio je duboko uzbuđen revolucijama u Evropi 1848. godine, koje su počele januara, pobunom protiv Burbona na Siciliji. Izgledalo je da je autokratska vladavina bila pod opsadom širom kontinenta. Ustanak koji je Ibzen, a sigurno i drugim Norvežanima sličnog misljenja, dao najviše ohrabrenja bio je otpor odluci da se pripoje Danskoj, koji je izbio samo nekoliko stotina milja dalje, u dvojnomojvodstvu Slezvig i Holštajn. Metež u Evropi inspirisao je Ibzena da napiše svoju prvu dramu, tragediju u stihu pod nazivom Katalina (Catalina); kako je sam kasnije objasnio, u njoj je govorio o terrii na koju će se kasnije vratiti, „sukobu sposobnosti i inspiracije, volje i mogućnosti; istovremeno tragedija i komedija čovečanstva i pojedinca". Politika i nacionalizam bili su otvorenije izraženi u drami Ratnička mogila, njegovom prvom komadu koji će se izvesti, 1850. Drama nije uspeła i on je dodavao za život radeći kao novinar sve do sledeće godine, kada je prihvatio poziv da se pridruži nedavno osnovanom Norske Teatru u Bergenu, prvenstveno kao „dramski pisac".

Bergen ima očuvane ulice i zgrade koje datiraju iz sredine devetnaestog veka. Postoji tu i jako osećanje zatočenistva u malom gradu, suseda koji njuškaju, usađeno uvažavanje skućene ulice i skućen duh. Ovde je Ibzen živeo, radio u pozorištu, i sve kasnije opisao kao „svakodnevno zakrčljavanje". Pa ipak, njegovo poreklo i rano iskustvo će ga naučiti mnogo o pozorištu, a i obogatiti delo njegove zrelosti. U bergenskom pozorištu bio je uključen u sto predstava, a između 1851. i 1857. doživeo je da pet njegovih komada bude postavljeno na scenu, mada je samo jedan od njih, Gozbana Sulhaugu, bio dobro primljen.

Ibzen je Bergen napustio 1857. i postao umetnički upravnik Norveškog pozorišta u Kristijaniji. Sledeće godine oženio se Suzanom Toresen (Suzannah Thoresen), a 1859. rodilo se njihovo jedino dete, Sigurd. Godine 1862. to pozorište je bankrotiralo i Ibzen je pronasao jedan slabo plaćen privremeni posao kao književni savetnik u jednom drugom pozorištu, Pozorištu Kristijanija. To su bile godine pune nesreće godine narastanja dugova, napada depresije, nezainteresovanosti javnosti pa čak i neprijateljstva. Nastavio je da piše drame Ratnici sa Helgolanda, Komedija ljubavi i Pretendenti na presto i sve su one bile bolje od ranijih radova ali je druga od ove tri drame, Komedija ljubavi, bila odbijena i označena kao „uvreda društva". Na sreću, Pretendente na presto kritičari su ocenili kao uspešne, a povoljan prijem pomogao je da Ibzen dobije državnu penziju i stipendiju za putovanje u inostranstvo. U narednih dvadeset i sedam godina živeo je u inostranstvu. Za to vreme samo je dva puta dolazio u Norvešku, a i tada samo u kratke posete.

Kada je led popustio u proleće 1864, Ibzen je krenuo u Berlin, putovao vozom do Beča, a zatim otišao na jug, ka suncu:

...Prešao sam Alpe 9. maja. Iznad visokih planina oblaci su visili kao zavese, a ispod njih mi smo putovali kroz tunel i najednom se našli u Mira Mara, gde se ta divno jarka

svetlost, koja predstavlja lepotu juga, najednom razotkrila, bleskajući kao beli mermer. To je uticalo na sav moj kasniji rad, čak i ako mu sadržaj nije uvek bio divan. Prisećajući se svog puta u Italiju, kasnije, pamtio je „osećanje da ga neko pušta da iz tame izađe na svetlost, kao da iz magle kroz nekakav tunel izranja na svetlost sunca". Ibzen je živio u Rimu i njegovoj okolini. Istraživao je drevne ruševine i divio se umetnosti koju je pronašao na jugu. Pisao je svome kolegi Bjernstjerne Bjernsonu (Bjórnstjerne Björnson), najistaknutijem norveškom književniku i dramskom piscu toga vremena: „Ako bi trebalo da imenujem najvažniji rezultat mog dolaska ovamo, trebalo bi da kažem da je to bilo sledeće: oslobodio sam se tog estetskog stava, tog prisiljavanja sebe na izolaciju i samodovoljnost, koji su ranije vladali nada mnom." Čudno je zamisliti Ibzena opuštenog i toplog na suncu, dok su mu misli bile od ledenih katedrala i snežnih usova. Pokazalo se da je on bio jedan od onih autora kojima je bilo lakše da pišu o svojoj domovini iz perspektive izgnanstva. U leto 1864, prvi put u Italiji, izveštavao je: „Već neko vreme radim na jednoj velikoj poemi." Godinu dana kasnije, u Ariciji (Ariccia), odlučio je da tu poemu pretvori u poetsku dramu, i Brand je bio gotov za tri meseca. Posle iskustva koje je imao s norveškim pozorištem, toliko je bio razočaran ograničenjima koje je scena nametala da je želeo da njegov novi komad u stihu bude čitan, a ne igran. Bio je objavljen u Norveškoj 1866, i izazvao je pravu senzaciju. Krajem te godine izdavači su pripremali već četvrto izdanje. Ibzen se u Brandu po prvi put upustio u simbolizam, koji je destilovao njegovu dramsku imaginaciju i od tada on predstavlja deo dramskog rečnika koji su kasniji dramski pisci nasledili i istraživali. Na najpraktičnijem nivou, ta drama je opisana kao polemičko delo koje napada parohijsko samozadovoljstvo života u Norveškoj. Mimo toga, značenje sokola, Ledene crkve, završnog glasa koji plače kroz grmljavinu, manje je direktno i bilo je povod čitavom nizu interpretacija. U književnom smislu, ovo može da ide u prilog kritici da je drama preopterećena i da joj nedostaje kontrola. U pozorištu premijerno je izvedena u Stokholmu 1885. događa se da simboli i slike počinju da deluju na način kako to čine snovi, na šire, manje obično racionalno razumevanje kakvo publika prinosi predstavi. Da li se suština dela sagledava kao tvrdnja o neophodnosti da se sledi nečija lična savest, ili kao odbacivanje konvencije, ili kao bolno podsećanje da „On je Bog ljubavi", čini se da je za posetioca pozorišta manje važno nego za čitaoca. Efekat koji Brand izaziva na pozornici jeste da natera publiku da sluša piščev originalni i snažni glas, i da eventualno oseti olakšanje, čak više nego jedan vek kasnije, kada čuje stvari koje i dalje treba govoriti. Iznad svega, neki će prosto ostati u uverenju o dubokoj duhovnoj veličanstvenosti te drame. Pošto je napisao Branda, Ibzenova imaginacija se oslobodila. Njegovo sledeće delo, Per Gint (Peer Gynt), takođe poetska drama napisana da bi se čitala a ne igrala, stvorilo je svet od nordijskog mita i legende, čija mesta radnje uključuju pustinju, more, i dvor kralja trolova. Fantazija i stvarnost se prožimaju, a poslednji čin se odvija kao u snu. I opet, njeni čitaoci shvatili su je kao satirični ekspozé o norveškom provincijalizmu. Zavladao je neko nelagodno osećanje da je taj dramski pisac revolucionar, a i bio je, mada se njegova revolucija odvijala u okruženju koje je prizemnije od zamrznutih planinskih vrhova i fjordova bez sunca. Godine 1877. pojavila se drama Stubovi društva. Ta drama označava kraj njegovog poetskog perioda, ona je prva od „društvenih satira" po kojima je postao poznat. Ali njegov sledeći komad, Lutkina kuća, objavljen krajem 1879, stvorio je veliki skandal, a

IBženu dorio prvu međunarodnu slavu. Igrana naspram okruženja koje je evociralo ono što je Henri Džejms (Henry James) zvao „atmosferom sitnih interesa i standarda, koja je sve prožimala, znakom ograničenog lokalnog života", ona sadrži ovaj brižljivi opis scene na kojoj se odvija radnja:

Udobno is ukusom, ali ne iskupoceno nameštena soba... klavir... jedan okrugli sto s dve naslonjače i malom sofom... peć obložena glaziranim pločicama... nekoliko naslonjača, stolica za lžuljanje ... stočić. Raznorazni predmeti od keramike i ostale sitnice; mala polica za knjige s knjigama u kožnom povezu. Tepih na podu; vatra gori u peći. Zimski dan...

Temu drame koja je trebalo da se odigra u ovoj konvencionalnoj prostoriji opisao je sam Ibzen, u beleškama koje je pravio dok je drama popimala oblike u njegovoj svesti: Postoje dve vrste zakona duha, dve vrste savesti, jedna za muškarce i jedna, potpuno različita, za žene. Oni se ne razumeju, ali u praktičnom životu žena se prosuđuje na osnovu muških zakona, kao da ona nije žena nego muškarac.

Supruga u komadu završava tako što nema pojma šta je ispravno, a šta pogrešno; prirodna osećanja, s jedne strane, i vera u autoritet, s druge, dovode je do potpunog rastrojstva. Žena ne može da bude ono što jeste u modernom društvu, uz zakone koje su doneli muškarci i uz tužioce i sudije koji procenjuju žensko ponašanje s muškog stanovišta.

Ona je falsifikovala, i na to je ponosna; jer ona je to učinila iz ljubavi prema svom mužu, kako bi mu spasla život. Ali taj njen suprug zauzima svoje stanovište, konvencionalno časno, koje je na strani zakona, i čitavu situaciju vidi ocima muškarca.

Duhovni sukob. Pritisnuta i zbunjena svojom verom u autoritet, ona gubi veru u sopstvenu moralnost i podesnost da podiže svoju decu. Ogorčenost. Majka u modernom društvu, kao izvesni insekti, odlazi i umire pošto je jednom obavila svoju dužnost nastavljajući rasu. Ljubav za životom, prema domu, suprugu i deci i porodici. S vremena na vreme, kako to već žene rade, ona odagna svoje misli. Najednom se strepnja i strah vraćaju. Čovek sve mora sam da podnese. Približava se katastrofa, nemilosrdno, neizbežno. Očaj, sukob i poraz.

U Stubovima društva Ibzen je zadržao tradicionalni srećni završetak, ali ne i u Lutkinov kući. Po njegovom biografu Halvdenu Kohtu (Halvdan Koht), komad „nije znao za milost; završavajući se ne u pomirenju, već u neumoljivoj nesreći, izrekao je smrtnu kaznu prihvaćenoj društvenoj etici". U poslednjim trenucima drame Nora Helmer napušta svog supruga. Poslednja didaskalija glasi: Izlazna vrata u prizemlju s treskom se zatvaraju.

Taj odlazak je opisan kao „najbučnije zalupljena vrata u drami". Halvdan Koht se priseća kako je „Lutkina kuća eksplodirala kao bomba u savremenom životu... Ibzen je bio pozdravljen ne samo kao revolucionarni borac za intelektualne slobode, već i kao specijalni borac u ime žena, a oni koji su bili protiv revolucije, protiv društvenih i moralnih pobuna, protiv emancipacije žena, poceli su u Ibzenu da gledaju svog najvećeg i najopasnijeg neprijatelja."

Umesto stiha, Ibzen se sada okrenuo onome što je nazivao „mnogo težom umetnosti pisanja pravim, običnim jezikom, koji se govori u životu". Bio je odvažan umetnik, uvek spreman da eksperimentiše i napregne se. Nikada nije ponavljao, niti je pokušao da ponovi prethodni uspeh. Svaka drama se razlikuje od prethodne, ne toliko zbog nekog svesnog programa, već pre bi se reklo zato što je pisao ono što je bio prisiljen da piše.

Njegova sledeća drama, *Aveti*, sabrala je svu njegovu odvažnost. Predvideo je da će ona „možda izazvati uznemirenost u izvesnim krugovima; ali tu nema pomoći. Ako to ne bi postigla, onda ne bi postojala ni potreba da je napišem."

U *Avetima* tema o naslednoj veneričnoj bolesti postaje metafora za zlodela pocinjena u prošlosti koja život mogu da učine nepodnošljivim za one koji su preživeli. Pošto je napustila svoga supruga, gospodu Alving ubeđuje pastor Manders, koji je voli, da se vrati kući. Ona tako i učini i rađa sina, Osvalda, koji je nasledio sifilis od svoga oca. (To je bilo davno pre pronalaska penicilina, kada je ta bolest mogla sasvim lako da izazove nepopravljiva fizička oštećenja i na kraju ludilo.) Drama je bila objavljena u 10.000 primeraka decembra 1881. „Objavljena mi je nova drama", pisao je Ibzen u jednom pismu, „i izazvala je veliku pometnju u skandinavskoj štampi. Svakodnevno primam pisma i novinske članke, neki su za, neki protiv." Održavana su javna čitanja po udaljeni jim mestima i ljudi bi se prosto sjatili tamo. Kritičari su bili manje oduševljeni: „Jiveti su odvratan patološki fenomen koji, time što potkopava naš društveni poredak, preti njegovim temeljima."

„Potpuni muk bi, po našem mišljenju, bio najprikladniji prijem takvog jednog dela.

Davno nismo pročitali tako neprijatnu knjigu kao što su *Aveti*."

„Ovoj knjizi nema mesta na božićnjem stolu ni u jednoj hrišćanskoj kući."

„Ova drama je nešto najprljavije što je ikada napisano u Skandinaviji."

Ibzen se branio „U mojoj knjizi je sadržana budućnost!" Majkl Majer (Michael Meyer), njegov biograf, Englez, primećuje: Ibzenovi savremenici videli su *Aveti* prvenstveno kao dramu u kojoj se radi o fizičkoj bolesti, baš kao što su Lutkinu kuću videli kao dramu u kojoj se prvenstveno radi o pravima žena. S malim brojem izuzetaka, oni nisu uspjeli da shvate da je prava tema *Aveti* devitalizujući efekat glupog prihvatanja konvencije... U *Avetima* se govori o etičkoj, a ne fizičkoj debilnosti. Značaj vođenja rata protiv prošlosti, potreba svakog pojedinca da nađe svoju sopstvenu slobodu, opasnost odricanja od ljubavi za ljubav dužnosti to su prave teme *Aveti*, baš kao što su i teme svake drame koju je Ibzen napisao, počev od Lutkine kuće pa nadalje.

Ništa nije odvratilo Ibzena od istraživanja mesta od kojih je pogled navodno trebalo da se kloni. ijarodni neprijatelj. Divlja patka i Rosmersholm, sve su to drame koje otkrivaju razvoj njegovog genija.

Poslednjih dvanaest godina života, u toku kojih je pisao, pre moždanog udara 1900. koji ga je ostavio bespomoćnim, izazvale su još jednu promenu pravca. U dramama *Gospođa s mora*, *Heda Gabler*, *Majstor zidar*, *Mali Ejolf* i *Jon Gabriele Borkman*, javlja se odstupanje od njegovog načina gradnje likova, društvene strukture on se kreće više ka psihološkom stilu. U njegovoj poslednjoj drami, *Kada se mi mrtvi probudimo*, jednom bespoštednom delu samoanalize, iako su je mnogi njegovi obožavaoci videli kao dramu sa slabim tačkama i nedovršenu, njegova vizija čovečanstva usmerena je ka vrhu planine, konačnoj slobodi duha. Jedno od njegovih velikih dostignuća bilo je to što je pokazao da se tragedije mogu pisati ne samo o bogovima, kraljevima ili velikim vođama, već i o životima samosvojnih porodica srednje klase, o onoj vrsti ljudi koje su njegove drame imale da šokiraju, što u izvesnoj meri postižu i danas. Njegova vizija pronašla je sublimisanu dramu, i sve izvore ljudskog duha, u koje je mali broj dramskih pisaca pre njega zavirio.

Ibzenov uticaj prožima modernu dramu. Otkad je nastalo, njegovo delo bilo je osporavano, o njemu se diskutovalo i ono se analiziralo širom Evrope, a to je mera druge

vrste doprinosa drami. Kada je počeo da piše pozorišne komade, savremeno pozorište kao medij za ozbiljnu misao bilo je na dnu. Nijedan autor koji je uvažavao sebe nije za njega imao vremena. Ibzen je sve to promenio, a ta promena nigde se nije osetila tako snažno kao u Engleskoj.

Jedan mladi Skotlandanin, Vilijam Arčer (William Archer), postao je prvi prevodilac Ibzena na engleski, a njegova verzija Stubova društva bila je prva Ibzenova drama koja je izvedena u Londonu, 1880. Godine 1899, kada je njegov prevod Aveti imao svoju premijeru, kritičari nisu morali dva puta da razmišljaju: bila je to „otvorena kanalizacija“, „odvratna nepovijena rana“, „sraman čin na javnom mestu“. U to vreme fatalna klica već je bila prenet, i to kao rezultat slučajnog susreta. Početkom osamdesetih godina devetnaestog veka Arčer je svakodnevno posećivao čitaonicu u Britanskom muzeju, i često je sedeo pored čoveka koji je privukao njegovu pažnju delom zbog svojih neuobičajenih boja blede kože, svetlocrvene kose i brade a delom zbog čudne kombinacije interesovanja Karl Marks, na primer, ali isto tako i partitura Vagnerove opere Tristan i Izolda. Taj čovek bio je Džordž Bernard Šo, i on i Arčer uskoro su se prijateljili. Arčer ga je upoznao s Ibzenovim delom i tako je započeo proces koji je mladog irskog pisca i kritičara usmerio ka pozorištu kao ventilu za njegovu silnu kreativnu i intelektualnu snagu.

Šo je rođen 26. jula 1856. u Dublinu, kao treće i najmlađe dete Džordža Kara Soa i Lusinde Elizabet Gerli (George Carr Shaw; Lucinda Elizabeth Gurly). U ranoj mladosti ga je podučavao jedan ujak, pre nego što je nakratko pohađao jednu protestantsku a zatim katoličku dnevnu školu. Počeo je da radi u jednoj agenciji posrednika za prodaju zemlje pre nego što je napunio šesnaest godina, a otmeno siromaštvo dobrog dela njegove rane zrelosti bilo je izvor stalnih frustracija.

Muzika, ne pozorište, bila je u centru interesovanja Šoove porodice. Nastavnik muzike njegove majke, Džordž Džon Vandeler Li (George John Vandeleur Lee), magnetična ličnost u irskim muzičkim krugovima, značajno je uticao na Šoov život. Po njegovom odlasku u London 1875, gospođa Šo napustila je svog muža i pošla za Lijom, zarađujući za život kao nastavnica pevanja. U Londonu, Šo je počeo da piše romane, ali njegova proza nije imala uspeha. Posle susreta s Arčerom, a sada i pod uticajem Ibzena, okrenuo se dramama. Nedaleko od Britanskog muzeja, u Grejt Rasel Stritu 55 (Great Russell Street), on je bio jedan od glumaca u predstavi Lutkine kuće s jednom neobičnom podelom uloga. Mnogo godina kasnije opisao je događaje od 15. januara 1886:

Privatno čitanje održalo se na prvom spratu jedne zgrade sa stanovima za izdavanje u Blumsberiju. Najmlada ćerka Karla Marksa igrala jejsforu Helmer; ja sam oličavao Krogstata na njen zahtev, s veoma neodređenim mišljenjem o čemu se tu radilo.

Ta neodređenost uskoro će se transformisati u briljantno zastupanje. Šo, kao i mnogi komentatori, gledao je na Ibzena kao na „dramskog pisca koji piše o problemima“. Kada je govorio o „jevanđelju Ibzena“, on je svog najnovijeg junaka preobraćao u krstaša. Šo je dugo verovao da je umetnost „najefikasniji instrument moralne propagande na svetu“; Ibzena je uzimao kao dokaz toj tvrdnji. Moje je mišljenje da se njegov entuzijazam zasnivao na pogrešnom razumevanju Ibzena, i da je, kada je objavio Suštinu ibzenizma 1891, mogao tu svoju odbranu preciznije nazvati Suština šooizma, jer je Šo, u saglasnosti sa svojim temperamentom, razveo dramskog pisca od emocionalne složenosti njegovih likova i umesto toga se usredsredio na njegove intelektualne moći. Ibzen je verovao da

pozorišni komadi mogu da promene prirodu čoveka, pa prema tome i moralni i društveni poredak. Moguće je da su Šoovi ciljevi bili slični, ali njegova doktrina bila je potpuno suprotna. Verovao je da pozorišni komadi mogu da promene moral, a naročito društveni poredak, i time promene prirodu čoveka. Šoova karijera odvažnog dramskog pisca počela je kada je pokušao da napiše jedan pozorišni komad zajedno s Vilijamom Arčerom (Arčer je trebalo da napravi zaplet, a Šo dijaloge) jedan iznenadujući poduhvat imajući na umu šoovski ego, čije ogromne dimenzije on ne krije u svojoj priči o toj saradnji: Polazući ruke na njegovu (Arčerovu) temeljno isplaniranu shemu za jedan simpatičan „dobronapisankomad“ pariskog tipa, kakav je tada bio u modi, ja sam ga namerno izvrnuo u groteskno realistično razotkrivanje vladavine zemljoposjednika bednih predgrađa, opštinske korupcije i novčanih i bračnih veza između njih i onih prijatnih ljudi s „nezavisnim“ prihodima, koji zamišljaju da tako prljave stvari ne dotiču njihove živote. Drama je bila ostavljena na stranu osam godina pre nego što je postavljena, 1892. Šo, sada jedini autor ove društvene propagande, nazvao ju je Kuće udovačke („Moram, međutim, da upozorim moje čitaoce da su moji napadi usmereni protiv njih“). Dva puta je bila prikazana, a autoru je donela prvi ukus ozloglašnosti.

Sledeća drama otkrila je Šoov talenat za samoporugu. U drami Ljubakalo (Philanderer) napravio je satiru na sopstveni račun, izmislio „Ibzen klub“, pa je čak ismejao društveno emancipovanu „novu ženu“, praveći tako šalu od svoja dva omiljena motiva. Sve do 1905. nije mogao da pronađe producenta za ovo delo. U međuvremenu je napisao dramu Zanat gospođe Voren (Mrs Warrens Profession, 1893), ali ni ona nije postavljena sve do 1902, što je izazvalo takav bes da je autor bio u stanju da primeti da je on „jos jednom podelio s Ibzenom trijumfalnu zabavu tako što je prepao sve sem onih najbandoglavijih londonskih pozorišnih kritičara da prestanu da rade u svojoj profesiji“. Očigledno, tema Zanata gospođe Voren je prostitucija: Gospođa Voren: ...jedino što smo imale bila je naša spoljašnjost i red koji je došao na nas, da ugodimo muškarcima. Zar mislite da smo toliko glupe da dopustimo da drugi trguju našim dobrim izgledom tako što će nas zapošljavati kao prodavačice, ili kelnerice, kad i same možemo njime da trgujemo i dobijerriro sav profit umesto plata od kojih se gladije? Nema šanse.

Humor, ironija, društveni paradoks u stvari suština Šoa sve je to bilo očigledno. Veliki komornik, i dalje cenzor pozorišnih komada, odbio je da izda dozvolu. Ali taj pozorišni komad, baš kao i njegov autor, bio je krajnje moralan. „Trebalob i da budem sasvim zadovoljan“, uporan je bio, „da moju dramu procenjuju, recimo, jedan zajednički komitet Društva centralne budnosti i Armije spasa. I što ti članovi komiteta moralisti budu stroži, utoliko bolje.“

Devedesetih godina devetnaestog veka So je, osim što je pisao pozorišne komade, bio i muzički kritičar za Star (kao „Corno di Basseto“) i za Vorl (World) kao „G.B.S.“ a njegove digresije bile su divno širokog opsega. Sto je još važnije, sem možda za vagnerovce, od 1895. do 1898. bio je pozorišni kritičar za Saterdi rivju (Saturday Review), i to odličan. Zestoko je ratovao protiv izveštačenosti viktorijanske pozornice, a posebna meta mu je bio ser Henri Irving, koji je stajao kao velika prepreka „novoj drami“, za koju se on zauzimao. So je tvrdio da je pravi kritičar „onaj Čovek koji vam postaje lični neprijatelj zbog jedne jedine provokacije a to je loša predstava, i koji se može umiriti jedino dobrim predstavama“. Irving je, međutim, ignorisao dobre predstave. Postao je zato Irvingov lični neprijatelj ne samo zbog onoga što je on smatrao najvišim motivima, već i zato što je dopustio svojoj objektivnosti da bude pomućena ličnom

mržnjom, jer mora se reći da So ne bi ništa više voleo nego da mu Irving postavi neku od njegovih drama.

Komadi prijatni i neprijatni (*Plays Pleasant and Unpleasant*), bila je prva knjiga Soovih drama, a objavljena je 1898. Osim („neprijatnih“) već pomenutih drama, tu su bile uključene i *Oružje i čovek* (*Arms and Man*), satira romantičnog rata i ljubavi (koja je i sama bila romantizovana, bez Soove saglasnosti, u opereti Oskara Štrausa (*Oscar Straus*) *Cokoladni vojnik* (*The Chocolate Soldier*), jednočinka *Čovek udbine* (*The Man of Destiny*), o Napoleonu I, koju je Šo opisao kao „bravurozni komad koji treba da prikaže virtuoznost dvojice izvođača“, i *Kandida* (*Candida*) u kojoj jedna žena bira sebi za supruga hrišćanskog socijalistu kao bolju priliku od neiskusnog mladog pesnika. Njegov opus bio je ogroman. Sem pozorišnih komada pisao je i predgovore i eseje, i držao predavanja i propagirao svoja socijalistička uverenja. Sva njegova dela kombinuju onu istu prodornu inteligenciju s originalnim, iako ponekad namerno vragolastim, načinom razmišljanja. U *Čoveku i natčoveku* (*Man and Superman*) uzeo je legendu o Don Žuanu iz Mocartove (*Mozart*) opere *Don Giovanni* i preobratio je u dramsku parabolu o opredeljenom i večnom kretanju svemira ka sve višim i višim oblicima života; Šo je smatrao da ova teorija zadovoljava više od darvinizma, vraćajući božanski element čoveku i njegovom svetu. So je imao talenta da izdvoji i predstavi sile koje deluju i ratuju u svakodnevnom društvu. Drugo ostrvo *Džona Bula* (*John Bulls Other Island*) izražava njegovo mišljenje o irskom karakteru. U *Majoru Barbari* (*Major Barbara*), junakinja Armije spasa iz naslova postepeno uviđa da, iako je njen otac, proizvođač municije, možda trgovac uništenja, njegovi neortodoksni principi i postupci jesu religiozni u jednom višem smislu Armija spasa traži priloge od proizvođača oružja i alkohola, protiv kojih vodi svoj rat. Medicinska struka je poslužila za šoovsku satiru u *Lekaru u nedoumici* (*Doctors Dilemma*), religijske egzaltacije u *Andreoklu i lavu* (*Androcles and the Lion*). U svom komičnom remek-delu, *Pigmalionu* (*Pygmalion*) stvorio je humano delo o ljubavi i klasi. (Ovo delo poslužilo je kao izvor za mjuzikl *Moja draga gospo* /*My Fair Lady*/. Odajući priznanje Čehovu, napisao je *Kuća koja srce slama* (*Heartbreak House*) kako bi izložio duhovno bankrotstvo jedne generacije koju je smatrao odgovornom za krvoproliće Prvog svetskog rata.

U Engleskoj, Soova reputacija je zaostajala u poredenju sa slavom koju je uživao na Kontinentu. U periodu 1904/7. pomagao je Harli Granvil Barkerovu upravu u pozorištu *Royal Kort na Sloan Skveru* u Londonu, sopstvenim kapitalom i svojim dramama. Dok je trajala ta saradnja, So je postao javna ličnost. Fabijanski socijalista i vegetarijanac, zalagao se za fonetsku abecedu od četrdeset slova i bio promoter takmičenja *Šekspir* (on je pisao *Shakespeare*) protiv Soa za „Najboljeg dramskog pisca sveta“; takode je bio i jedan od velikih samopropagatora u novom veku, s neverovatnom javnom fasadom, koja uliva strahopoštovanje.

Dvadesete odine ovoga veka dalje su uzdignle njegov renome. Oktobra 1923. Šo je otputovao u Birmingham da vidi predstavu repertoarskog pozorišta ser Barija Džeksona (*Sir Barry Jackson*), njegove drame *Povratak u Metuzalem* (*Back to Methuselah*), jednu strahovito dugu seriju komada bile su potrebne četiri večeri da bi se prikazale koje je autor smatrao svojim remekdelom. „Napisao sam pozorišni komad s pauzama od više hiljada godina (u budućnosti) između činova; ali sada uviđam da svaku moram da preradim u celovitu dramu“, izjavio je jula 1918. Delo je bilo podneto velikom komorniku kao „drama u osam činova“. *Povratak u Metuzalem* je ogromna hronika o

neuspehu čovečanstva, ali u njenom središtu leži ono što sada izgleda kao pojednostavljena percepcija: da je život i suviše kratak da bi ljudska bića naučila korisne lekcije. Pozorište je primilo njen opseg i snagu, ali ju je tretiralo kao neku vrstu dramske megalomanije, koja se najbolje može poštovati na rastojanju.

Iste, 1923. godine, So je iznenadio svoju publiku dramom dosta različitom od svega ostalog što je napisao, Svetom Jovanom (Saint Joan). Naravno, njegova Jovana bila je šoovska, svetica u sukobu sa svojom humanošću. U ovoj drami, kao ni u jednoj drugoj, So je dopustio svojim likovima a ne njihovim idejama da govore, a iz toga su proistekli veća osećajnost i izražajnost. Godine 1925. njegova dostignuća bila su nagrađena Nobelovom nagradom za književnost. Umro je, pravi spomenik vegetarijanskoj dugovečnosti, u devedeset četvrtoj godini, 2. novembra 1950.

Zbog njegove odvažne i impresivne inteligencije, Soa nije bilo lako imitirati, niti je on ostavio za sobom učenike koji bi mogli da tvrde da mogu da pišu njegovim stilom. Kao dramski pisac, skoro uvek je želeo da zabavi, a njegove ozbiljne misli nikada nisu obuzdale njegov duh. Pojavljujući se odmah posle samoga Ibzena, pomogao je da se povрати pismenost u pozorište, i da se stvori atmosfera u kojoj su promene moguće. S druge strane možda je zahvaljujući Šou veliki broj modernih dramskih pisaca koji nisu obdareni njegovom oštrom inteligencijom i humorom, moglo da ubedi sebe da je pozornica korisan podijum, a publika cilj. Za neke od njegovih potomaka pozorište predstavlja forum za ispoljavanje političke i društvene ideologije, a ne ono što je Ibzen od njega stvorio: avan za ljudske konflikte koje ideologije pokušavaju da racionalizuju. Soova strast bile su ideje a ne ljudi. Isto se tako mora reći da se samo jedan broj njegovih drama ne bi poboljšao razboritim skraćenjima.

Bernard So nije bio jedini dramski pisac koji je došao pod Ibzenov uticaj, niti je on bio najvažniji po uticaju na pozorište dvadesetog veka. U poznijim Ibzenovim godinama portret jednog švedskog dramskog pisca gledao je dole, na njega, jer je visio iznad njegovog radnog stola. Držao ga je tamo, rekao je, zato što mu „taj ludak što gleda dole na mene" pomaže u radu. August Strindberg (August Strindberg) bio je student kada je prvi put pročitao Branda, tri godine pošto je bio objavljen, i opisao je Ibzena kao „glas Savonarole". Napisao je dramu koja je predstavljala njenu imitaciju, pod nazivom Slobodni mislilac, i tako je počela njegova mahnita karijera dramskog pisca. Strindbergov temperament varirao je tokom čitavog njegovog života od neurotičnog do nestabilnog i jasno poremećenog. Stresovi pod kojima je živio dali su mu pogled na svet što mu se otkrivao u bleštavo čistom svetlu ali sa odnosima koji su bili pomereni a njegove proporcije iskrivljene. Njegove oči su videle površinu do u kliničke detalje, ali su isto tako videle i ispod nje, jer njegova snaga će ogoliti brižljivo uređen spoljašnji izgled života pripadnika srednje klase. On će sam postati arhetip sopstvenih kreacija. Previše je pio. Patio je od manije gonjenja. Bio je opčinjen alhemijom i ispekao je ruke pokušavajući da napravi zlato. Uvek je bio na ivici siromaštva. Razdiran i sav očajan, on predstavlja onu vrstu nagona koja se javlja kod izvesnih umetnika modernog pokreta, koji ih tera do ivice odskočne daske, da je onda zanjše. Za sebe je rekao: „Izgledi su sjajni. Situacija je očajna." Ovako je on objasnio svoju pozorišnu imaginaciju:

Ja ne verujem u jednostavne likove na sceni... Moje duše su konglomerati prošlih i sadašnjih stupnjeva civilizacije; oni su odlomci iz knjiga i novina, otpaci čovečanstva, komadići otkinuti od svećanih odeća koje su se pretvorile u rite baš kao što je i sama duša komadić zakrpe.

Dogodilo se da je i Strindberg, kao Ibzen i So, bio u detinjstvu pogođen bankrotstvom oca. Karl Oskar Strindberg (Carl Oskar Strindberg) bio je aristokrata, različito opisivani: kao predstavnik parobrodske kompanije ili trgovac brodovima, koji se oženio svojom bivšom sluškinjom (isto tako naizmenice opisivanom i kao bivšom konobaricom). Njihov sin August rođen je 22. januara 1849. Kada je dečak imao četiri godine, došlo je do bankrotstva, a kada je imao trinaest, majka mu je umrla, a naredne godine otac mu se ponovo oženio. Njegovo detinjstvo i adolescencija bili su pomućeni zanemarivanjem, emotivnom nesigurnošću i verskom manijom njegove babe. S prekidima je studirao na univerzitetu u Upsali, prvo medicinu a zatim, pošto je propao kao glumac u Kraljevskom dramskom pozorištu u Stokholmu, moderne jezike i političke nauke. Nikada nije diplomirao. Kako bi zaradio za život, radio je kao slobodni novinar u Stokholmu, a posle 1874, osam godina kao bibliotekar u tamošnjoj Kraljevskoj biblioteci.

Godine 1875. upoznao je gardijskog oficira, barona Karla Gustafa Vrangela (Baron Carl Gustaf Wrangel) i njegovu nesrećnu ženu Siri fon Esen (Siri von Essen), finsku glumicu. Siri i Strindberg su se zaljubili, i dve godine kasnije su se uzeli prvi od Strindbergovih burnih brakova. Njegov jako osećajan ali na kraju destruktivan odnos sa Siri završio se razvodom 1891. i on je izgubio starateljstvo nad njihovo četvoro dece. Njegove druge žene bile su Frida Ul (Frieda Uhl), austrijska, i Harijet Bose (Harriet Bosse), švedska glumica. Sve ove tri žene bile su odlučne i dominantne, one vrste koje se on plašio ali koje su ga neodoljivo privlačile, i koje će se stalno pojavljivati u njegovim dramama. Iako često sasvim blizu potpunog mentalnog sloma, opsesivno je nastavljao da piše, i stvorio je veliki broj pozorišnih komada, romana i pripovedaka. Na sebe je prvo skrenuo pažnju javnosti satiričnim romanom Crvetia soba, 1879. Objavljivanje njegove prve knjige sabranih pripovedaka, Brakovi, 1884, dovelo je do optužbi za svetogrđe. Ali njegova glavna preokupacija bila je žena kao grabljivica. On je muškarce i žene video u stalnom seksualnom sukobu. „Prezirem čovečanstvo“, jadicovao je, „ali ne mogu da živim sam.“ Njegova istaknuta dela proizlaze iz istog nezdravog kruga. Godine 1887. napisao je dramu Otac, u kojoj Kapetana dovodi do ludila njegova supruga Laura. Ali Strindberg nije zadovoljan samo time što opisuje ovu svirepost; on opterećuje svoju dramu atmosferom ženske snage koja se obrušava na muškog protagonistu. U završnoj sceni, Kapetanova stara dadilja šapuće mu materinske reči na uho dok mu nežno navlači ludačku košulju.

Naredne godine, kada je Strindberg imao trideset jednu godinu, završio je ono što predstavlja njegovo možda najpoznatije delo, Gospođicu Juliju, Ka.o i Otac, bila je napisana za dve nedelje. Junakinju ove čemerne drame Strindberg je opisao kao „poluženu, čovekomrscu“. Ona je neurotično dete degenerisane aristokratije, s histeričnim nagonom da zadovolji svoju neobuzdanu senzualnost. Ona se predaje svom slugi Zanu (Jean), koji je primorava da ukrade novac od svog oca i na kraju ubeđuje da je samoubistvo jedini izlaz iz te klopke.

Iste te godine, 1888, napisao Zajmodavce, još jednu demonsku priču o ratu polova. U ovoj drami, ekonomičnost stila obuzdava i njegove likove i dramu koja ih okružuje. Tekla, nezajažljiva spisateljica, zadobila je svoju snagu tako što je isisala život jednom čoveku i predana je uništenju drugog. Emocionalna energija drame je žestoka i nezaustavljiva.

Ovi komadi predstavljaju prekretnicu u modernoj drami. Ibzen je raskinuo s tradicijom poetske tragedije, postavljajući dijalog koji je bio muskularan i škrt, blizak kolokvijalnom

govoru. Strindberg je otišao još dalje:

Izbegavao sam matematički simetričnu konstrukciju francuskog dijaloga i pustio da mozak ljudi deluje iregularno, kako to čini u stvarnom životu, gde se nijedna tema konverzacije ne iscedi do otpada već jedan mozak prihvata, nehотиčno, od drugog zubac sa kojim se uklapa. Tako i moj dijalog luta, snabdevajući se u nekim ranijim scenama materijalom koji će se kasnije razraditi, biti primljen, ponovljen, razraden i izgrađen, kao tema u nekoj muzičkoj kompoziciji.

Strindberg je pokušavao, u ovom periodu života kada je pisao, da stvori dramatski jezik od ugladenih isprekidanih ritmova govora. Iako se za njih misli da su prirodni i sami proistekli iz njegovog komada, oni su u stvari brižljivo komponovani i orkestrirani.

Posle 1896. godine, kada je živio opasno, na ivici ludila, našao je utehu u delima mistika i teologa osamnaestog veka Emanuela Svedenborga (Emanuel Swedenborg). Ona su mu pomogla da poveruje da je život normalan čak i onda kada se pati, pošto je to odmazda za greh; pravični i milostivi Bog sve je unapred odredio. Godine 1897. Strindberg se dovoljno dobro osećao i mogao je da napiše Pakao (Inferno), priču o patnjama koje je izdržao. U jednom trenutku bio je uveren da se nalazi u paklu. Osećao je da njegov život kontrolišu, kako ih je on nazivao, „sile“, stvorenja iz nekog drugog sveta.

Od tada pa sve do svoje smrti, 1912. godine, on se usredsredio na drame u kojima je pokušao, kako je to sam rekao, da podražava nedosledan pa ipak transparentno logički oblik sna. „Sve se može dogoditi, sve je moguće i verovatno. Vreme i mesto ne postoje; na jednoj beznačajnoj osnovi stvarnosti mašta prede, tka no ve šare... Likovi se cepaju, udvajaju, množe, isparavaju, kondenzuju, raspršuju, okupljaju. Ali jedna svest vlada nad njima svima, svest onoga koji sanja.“ Jednom ga je njegov sinčić upitao da li Bog može da vidi po mraku. „Ne može“, rekao je Strindberg, „ali tvoj tata može.“ Noć, vreme mora i zbrke to je Strindbergov domen. U tom povišenom stanju on je stvorio Putju Danmsk lgrK ncmal Sablasnu sonatu.

Bila bi potrebna čitava jedna knjiga da bi se dao odgovarajući pogled na Strindbergov ogromni opus. Napisao je šezdeset dva pozorišna komada (mnogi od njih loši), bezbrojne romane, knjige eseja, pripovedaka, pesama, memoara, naučnih i filozofskih rasprava.

Njegova sabrana dela broje preko pedeset knjiga. Njegova izvitoperena vizija, snažna i žestoko subjektivna, nagovestila je nemački ekspresionizam, kao da je ono što je on bio i ono što je pisao dalo ritam dobu koje je dolazilo. Američki dramski pisac Thornton Wilder (Thornton Wilder) tvrdio je da je Strindberg zdenac celokupne moderne drame. Njegov uticaj sve prožima, a to su potvrdili i mnogi drugi dramski pisci, među njima Tennessee Williams (Tennessee Williams), Ežen Jonesko (Eugene Ionesco) i Harold Pinter (Harold Pinter).

Ibzen i Strindberg su majstori zidari našeg pozorišta dvadesetog veka. Uticali su jedan na drugog. Njihov odnos bio je uzajam no neprijateljski i uzajamno pun uvažavanja.

Strindberg je bio kritički nastrojen prema Norvežaninovom viđenju žena, i nazvao ga je „muškom plavom čarapom“. Ibzen je smatrao da je taj Svedanin „izuzetan“ i „lud“.

Obojica su tragali za psihološkom istinom. A u Beču njihovog vremena, Sigmund Frojd (Sigmund Freud) počinjao je da istražuje ideju o nesvesnom i logici snova, i da priznaje da su umetnici uopšte, a dramski pisci posebno, hodali po toj teritoriji otkad postoje.

Svi predznaci su govorili da pozorištu predstoje velike promene. Kao odgovor problemu postavljanja Ibzenovih komada, na primer, realistički pristup kao da je nudio jedan od načina da se krene napred prepoznatljivije sobe, nameštaj, odeća, i naturalistički način

glume. Oni moraju da zamene vladajuće oblike i stilove melodrame, misenscene i taj „veliki manir“ u glumljenju, koji bi ponekad mogli da učine da oni koji su izveštačeni i histerični skoro liče na bliske susede. U medicini, nauci i umetnosti, čovek je tragao za potpunijim razumevanjem i vrednostima koje zadovoljavaju više od onih koje vladaju u narastajućem potrošačkom društvu, na koje se gledalo kao na preteće i destruktivno. Pozorište je imalo zadatak da se suoči sa stvarnošću, ali ne tek pukim odražavanjem dominantnog materijala ili institucionalnih vrednosti, što je dovelo do potrage za drugačijim pozorišnim jezikom, na suprotnom polu od realizma jezikom simbolizma. Nažalost, bilo je zaostavštine iz devetnaestog veka koja se nije tako lako mogla odbaciti. Jedna od njih bila je pozitivističko uverenje da se sve stvari mogu objasniti, racionalizovati i kodifikovati što je trajalo i u dvadesetom veku, oličeno u čvrstoj veri da za svaki problem postoji tehnološko rešenje. Kako „naučni“ pristup funkcioniše tako dobro samo kada se nađe na pravom mestu, a tako smešno loše kada je van njega, i nema pravila koja bi mogla da razlikuju jedno od drugog, njegovo prisustvo u pozorištu nesumnjivo je više napast nego uteha.

U Rusiji, Vsevolod Majerhold verovao je da pozorište mora da bude harmonija pokreta, gesta, boje i zvuka koji ukazuju na simbol. Lik režisera primicao se ka centru scene. Engleski scenograf Gordon Krejg (Gordon Craig) bio je taj koji je pokušao da ohrabri i definiše ovaj novi fenomen. Hteo je da smanji značaj glumca, što je bilo ironično, jer Krejg je bio sin jedne velike glumice, Eien Teri i kao dete bio je veliki obožavalac njenog glavnog glumca, ser Henrija Irvinga. Pa ipak, on je počeo da gleda na glumce, i sve ono što su oni predstavljali, kao na nešto trivijalno i slučajno. Kao i Džordž Bernard Šo u svom kasnijem životu, on bi više voleo marionete.

Krejgove scenografije predstavljale su pokušaj da se glumac oslobodi darmara stvarnosti, baš kao što je verovao da se društvo mora osloboditi težine materijalizma. Mejerhold je bio apostol forme: scenografijom on je doneo novi umetnički pokret, konstruktivizam, u pozorište; u glumi, izmislio je groteskni termin „biomehanika“ kako bi opisao proces koji je želeo. Ostavimo žargon po strani; on je bio vitalna snaga u pozorištu, usrdno tragao za načinima da među ljudima ostvari komunikaciju. Došao je u sukob sa Staljinom i izgleda da je bio pogubljen 1940, mada postoje izvesne sumnje u vezi s okolnostima pa čak i s datumom njegove smrti.

Iako je u dramu već bilo utkano toliko sumornosti i poremećaja, ona nije odbacivala boju i polet, a jedno reagovanje na mračne implikacije najmoćnijeg savremenog dela donelo je povratak zasenjujućoj teatralnosti. U Austriji, Maks Rajnhard (Max Reinhardt) kao da je objedinio sve aspiracije avangarde. Bio je režiser par excellence, koji se oduševljavao mehaničkim uređajima i bio spreman da prikaže simbole na visokom nivou. Posle Prvog svetskog rata, kada je osnovao festival u Salcburgu, 1920, preobrazio je čitav grad u okruženje za svoju postavku Svakoga. Pretvorio je veliku izložbenu halu Olimpije, u Londonu, u gotsku katedralu, i postavio Edipa u cirkusu. U isto to vreme, većina posetilaca pozorišta širom sveta još uvek je mnogo više volela eskapističko pozorište salonske melodrame, lake komedije, farse i operete. Bio je potreban učinak „Svetskog rata“ da bi se dokazala potreba da se pozorište suoči s ozbiljnim temama.

Nemačka je na smeni vekova doživela procvat pozorišnog života koji je bio naročito oživiljen delima dvojice pisaca, jednog nemačkog i drugog austrijskog, rođenih u razmaku od dve godine. Frank Vedekind (Frank Wedekind, 1864-1918) bio je nemiran, "Buntovan plšac koji je radio u kabareu u Minhenu, pisao za čuveni satirični nedeljnik

Simplicissimus i bio je zatvoren 1899. zbog nemačkog ekvivalenta za lesemajeste. Kao i Strindberg, Vedekind je u jednom trenutku bio nemilosrdan kritičar sveta koji ga je okruživao, a u sledećem tvorac čvrstih simbolističnih apstrakcija. I on je bio opsednut strahovitom snagom seksualnih odnosa. Njegov prvi komad, Buđenje proleća (1891), ispričao je priču, razuzdanu za pozorišni komad, o ljubavrloj vezi između učenika šestog razreda i četrnaestogodišnje devojčice koja umire posle abortusa. U liku Lulu, junakinje njegovih komada Zemaljski duh (1895) Pandorina kutija (1903), Vedekind je stvorio tip nekontrolisane ženske senzualnosti koji je ušao u galeriju književnih portreta dvadesetog veka. Filmski režiser Dž. V. Pabst (G. W. Pabst) i kompozitor Alban Berg (Alban Berg) bili su inspirisani ovim dramama o ženi koja je fatalna po svoje prve ljubavnike, koju opčinjenost destruktivnom snagom strasti odvodi u prostituciju a zatim u smrt u Londonu, u rukama Džeka Trboseka.

U Austriji, Artur Šnicler (Arthur Schnitzler, 1862-1931) izdvajao se po svom lepom ponašanju i po stavu o ljubavi, seksu i društvenoj nepravdi. Diplomirao je medicinu, mada nikada nije radio kao lekar, a postoji i izvesna namerna klinička rezervisanost u nekim od njegovih drama, koja uspeva da ne zapadne u cinizam samo zato što on nikada nije snishodljiv prema likovima koje upliće u nešto što ponekad deluje kao veštački zaplet. U drami Ljubakanje (Liebeleien, 1895) ima glavnog junaka, Frica, koji izlazi u večer" nju provod u toku koga susreće devojku iz predgrada Beča, i u nju se očigledno zaljubljuje. Te iste večeri Fric pristaje da se bori u dvoboju sa suprugom njegove trenutne ljubavnice. Njegova nova ljubav, Kristina, gubi ga pre nego što njihova veza može da počne. Šnicler je najpoznatiji po svojoj drami Vrteška (Reigen, 1903), koja uvodi pet žena i petoricu muškaraca, jedno za drugim, kroz uzastopne scene u toku kojih žena odlazi u krevet s muškarcem, pa taj čovek sa sledećom ženom a ona sa sledećim muškarcem, i tako redom. Ovaj komad je poznatiji pod svojim francuskim nazivom La Ronde. On doživljava uspeh zbog svog duha i elegancije s kojom Šnicler obrađuje temu. Svi Šniclerovi komadi pokazuju isti talenat za stvaranje iskričavog dijaloga, često na živahnom dijalektu njegovog rodnog Beča.

Ono što se pomalja iz Evrope pre Prvog svetskog rata jeste jačanje pokreta u kome stoji vizija čoveka usamljenog čak i u sopstvenom društvu. Ali priča o pozorištu nije priča o pojedinačnim nitima koje su ispredane u izolaciji. Niti je to priča o avangardnim pokretima koji moraju da postanu norme budućnosti. U pozorištu te snage postoje istovremeno, i one se preklapaju. Teorijski opisi kao što su ekspresionizam, simbolizam, naturalizam i tako dalje, kojih je u izobilju u istorijama toga perioda, stvaraju prepreke između umetnika i publike, a njihov se efekat ogleda samo u tome što stavljaju preveliki akcenat na formu i minimizuju sadržaj. Ibzen i Strindberg su majstori zato što je svaki od njih imao imaginativnu viziju čovečanstva i shvatao šta pozorište može da učini. Stilovi i metodi nisu upravljali njihovim delom već je čvrsta materija dela bila ta koja je nametala glumu, režiju i postavljanje na scenu kroz promene koje su bile neophodne da bi je iznele kao takvu.

Glumci ne razumeju

Neosporna kraljica pozorišta devetnaestog veka, neverovatna, upadljiva zvezda stare

garde, Sara Bernar, rođena je u Parizu 1884, šesnaest godina posle Ibzena a samo pet godina pre Strindberga. I mada je njihov novi poredak trebalo da potisne njen sopstveni, Bernarova je jednako išla na ponovljene oproštajne turneje kada su obojica već bili mrtvi. Više od pedeset godina, počinjući poznih šezdesetih godina devetnaestog veka, bila je najslavnija glumica, a možda i najslavnija žena na svetu. Njen uticaj bio je ubitačan jer je bila neumorni putnik ne samo po Evropi već isto tako i po Africi, Severnoj i Južnoj Americi i Australiji, u vreme kada su duža među ovim putovanjima bila merena nedeljama i mesecima monotonije i neudobnosti.

Bernarova je bila poznata po lepoti svoga glasa i emotivnoj snazi glume. Stil joj je bio grandiozan i ekstravagantan, što joj je donelo naziv La reine de l'attitude, a od Oskara Vajlda opis koji joj je ostao „božanska Sara“. Mada se proslavila kao Fedra, kao Dofia Sol u Ernaniu, pa čak i k Hamletu, većina pozorišnih komada u kojima se pojavila bile su melodrame, neke pisane posebno za nju, pošto je Bernarova verovala u ulogu, ne u pozorišni komad. U sustini, ona je bila izvođač solista. Uticaj njene ličnosti na publiku, razumela ona francuski ili ne, bio je, u svakom pogledu, elektrifikujući. Plenila je i inspirisala umetnike, pesnike i muzicare, a njen privatni život bio je stalni izvor fascinacije i skandala. Pričalo se kako je učila svoje uloge i vodila ljubav ležeći u svilom postavljenom mrtvačkom sanduku. Igrala je čak i pošto joj je noga bila amputirana 1915, a poslednji put se pojavila na sceni 1922, samo godinu dana pre svoje smrti, u pozorišnom komadu koji je za nju napisao Edmond Rostand (Edmond Rostand).

I samo snaga reputacije Bernarove, potpomognuta svetskim pozorišnim menadžmentom i oglašavanjem u onome što je u to vreme bio jedini mas medija, u novinama, sigurno su učinili veoma teškim da se osim nje vide i neke druge alternative. Ako se tome doda uticaj njenog ličnog magnetizma, izvođenje Bernarove bilo bi neodoljivo. Godine 1881, na vrhuncu svoje snage, posetila je Moskvu, a ovo je priča jednog Rusa:

Pre dva dana, Moskva je znala samo za četiri elementa; danas ne može da prestane da priča o petom. Ona je znala samo za sedam svetskih čuda, a sada, svakih trideset sekundi ona proklamuje postojanje osmog. Neka vrsta primitivne ludosti zavladała je u našim glavama. Ali mi, lično, daleko smo od toga da se divimo talentu Sare Bernar. Njoj nedostaje plam koji jedini može da nas natera na suze. Veoma inteligentna, ova dama poseduje jednu krajnje efikasnu tehniku njena gluma je dobro naučena lekcija, ali se tu oseća manje talenta a mnogo više mnogo napornog rada.

Ovo je potpisao „Antoša Čehonte“. Ta implicitna kritika svakako je odjeknula u Konstantinu Stanislavskom, mladom pozorišnom radniku. Godine 1881. on je imao osamnaest godina, a u Rusiji, kao i drugde, pozorište je predstavljalo način da se dobro provede večer, mesto na kome je čovek mogao da bude viđen, mada je publika trebalo da bude imućnija nego u Zapadnoj Evropi.

Pa ipak, ruska drama stvorila je generaciju dramskih pisaca koja je imala da kaže više od većine njihovih savremenika na navodno razvijenijem zapadu. Godine 1836. Gogolj je napisao Revizora, zajedljivu satiru na račun birokratije u malom gradu. Aleksandar Ostrovski bio je zapažen 1848, kada je imao dvadeset pet godina, komadom pod nazivom Bankrot koji je prikazao lažno bankrotstvo. Bio je otpušten iz građanske službe, a komad je ostao zabranjen trinaest godina. Njegova najpoznatija drama je Oluja (1860), koja se završava samoubistvom glavne junakinje. U kontekstu ruske književnosti oba ova pisca smatraju se realistima, što će reći da su oni opisivali jedno prepoznatljivo društvo srednje klase. Na početku svoje karijere, romanopisac Turgenjev pisao je satire i kratke drame s

nedvosmislenim nazivima kao što su Gde je tanko, tu se kida, a 1850. je napisao jedno izuzetno, briljantno delo, Mesec dana na selu, na koje ćemo se vratiti.

Stanislavski je poznavao ove drame, divio im se i instinktivno shvatao da je tradicija koju je predstavljala Sara Bernar previše izveštačena da bi ih verno prenela. Četiri godine pošto je video njenu glumu u Moskvi, prisustvovao je predstavama jedne strane trupe koja je imala sasvim drugačiji koncept pozorišta. Sećao se dubokog utiska koji su ovi posetioci ostavili:

U toku Velikog posta Moskvu su posetili čuveni vojvodski glumci iz Majningena, koje je predvodio reditelj Kronek. Njihove predstave su Moskvi prvi put pokazale komade koji su istorijski bili tačni, s dobro režiranim masovnim scenama, finom spoljašnjom formom i neverovatnom disciplinom. Došao sam ne samo da gledam, već i da učim.

Ibzen je video predstave svojih drama u izvođenju trupe Saks Majningen, i divio im se. Sada je i Stanislavski bio podstaknut njegovim primerom. Osećao je da bi njihovi metodi odgovarali ne samo epskim dramama kao što su Šekspirove, već isto tako i domaćoj tradiciji ruske komedije, s njenim korenima duboko usađenim u slovenski karakter, ili bolje, u one sheme ponašanja koje su tako često prikazivane u ruskoj književnosti i drami, o kojima obično sami Rusi govore kao o temperamentu. Taj temperament predstavlja jednu od krajnosti. Velika radost i duboka tuga tu su stalni pratiloci. Rusi su se kao nacija srodili s patnjom, a njeno prihvatanje inspirisalo je veru i pothranjivalo bespomoćnost. Na kraju veka njihova dela neizostavno prikazuju muškarce i žene s dubokim crtama fatalnosti i mysticizma, stoičku sposobnost da prihvate kao Božju volju ono što život ima spremno za njih. Postoji jedno ogromno opšte osećanje nacije opčinjene kolektivnom dušom. Ova zajednica stvorila je ljude koji se ne plaše emocija niti njihovog pokazivanja, sposobne da iskažu svoje prijateljstvo i da uživaju jedni s drugima a da istovremeno pate od kajanja.

U umetnosti, a naročito u pozorištu, tužna strana života često se sagledava s komične tačke. Tipična ruska farsa je, kažu, priča u kojoj neki čovek čitavog svog života traži neku skupocenu vazuu. Posle niza neverovatnih avantura on najzad nalazi taj predmet. I dok je podiže, ona mu isklizne kroz prste i razbije se. Rusi su poznati po tome što umeju da se smeju do suza kada se recituje ova priča. U jednom prefinjenijem obliku, ruskoj komičnoj tradiciji nad koju se nadnosi tragedija, može se prići vraćajući se na dramu Ivana Turgenjeva Mesec dana na selu, napisanu 1850, temeljno izmenjenu i objavljenu 1869, ali neizvedenu na sceni sve do 1872. Bol i suze kontrapunktiraju njeno zadovoljstvo i smeh. To je prva drama ruskog pozorišta koja nudi psihološki uvid u likove, ali njena druga karakteristika još je važnija: u drami nema nikakvih herojskih likova. Porodica i prijatelji, supruzi, ljubavnici i supruge, gospodari i sluge ta grupa je junak ruskog pozorišta. Možda je to bio onaj kvalitet koji je Stanislavski odredio kao snagu glume ansambla.

Vladimir Ivanovič Nemirovič Dančenko rođen je 1859, četiri godine pre Stanislavskog. Postao je romanopisac, kritičar, pisac lakih komedija i režiser, deleći nezadovoljstvo Stanislavskog pozorištem uopšte i umetnošću glume posebno; devedesetih godina devetnaestog veka bio je zadužen za kurs drame Moskovskog filharmonijskog društva, gde se među učenicima nalazilo troje koji će biti značajni u budućnosti: Ivan Moskvina, Olga Knipera i Vsevolod Mejerhold. Zeleo je da transformiše pristup glumca toj umetnosti i stalno je istraživao nove načine kako bi ga proširio i ukrotio:

Psihološki razvoj, razne osobenosti društvenog okruženja, problemi moralnosti, pokušaji

da se iznađe način kako se spojiti s autorom, borba za jednostavnost i istinitost, traganje za većom izražajnošću dikcije, mimikrija, plastične poze, pojedinačna iznenađenja, otkrića, fascinacije, zaraznost, odvažnost, poverenje to su bili neki od stotine sastojaka uzbuđljivog rada na časovima.

Pa ipak, u pozorištu su dominirali popularni, konvencionalni proizvodi. Uticaj Ibzena tek je trebalo da se oseti u potpunosti. Pozorišni komadi su prestali da šokiraju ili onespokojavaju, sem na nivou šoka melodrame. Nemirni duh Dionisa, koji nije bio stran ruskom društvu, nije bio prisutan u pozorištu. NemirovičDančenko čuo je za ideje Stanislavskog i odlučio da njih dvojica treba da se sretnu. Zakazali su sastanak u deset sati jednog juskog jutra 1897. u „Slavjanskom bazaru“, jednom moskovskom restoranu. Kao i u Parizu i Beču, restorani, kafei i noćni klubovi igrali su ključnu ulogu i u razvoju umetnosti u Moskvi. Na takvim mestima ljudi su razgovarali o filozofiji i politici, umetnosti i književnosti, poeziji i pozorištu. Niko ih nije požurivao. Solja kafe, nekoliko votki, mogli su da traju čitavo poslepodne.

„Slavjanski bazar“, ukrašen bojama ruskog uskršnjeg jajeta, sa svojom visokom svedenom tavanicom, bio je prepun dima od jakih ruskih cigareta i cigara. Mirisi koji udaraju u glavu i stalan žagor stvarali su toplu, zavodljivu atmosferu. Restoran je bio otvoren i danju i noću, uz besplatne novine i časopise koji su ležali po stolovima, ali uglavnom se pričalo. Konstantin Stanislavski i Vladimir NemirovičDančenko razgovarali su sedamnaest sati.

Kasnije, Stanislavski je pisao o tom sastanku: Versajska mirovna konferencija nije razmatrala velika svetska pitanja s toliko jasnoće s koliko su on i NemirovičDančenko raspravljali o temeljima svoje buduće saradnje. Trišpravljali su o svojim umetničkim idealima i o tome kako ih ostvariti. Razgovarali su o onoj vrsti glumaca i drama kojima su se divili. Raspravljali su o praktičnim detaljima kao što su uslovi u garderobama i kako ih zagrevati tako da glumci ne moraju da nose debele kapute da bi udobno mogli da probaju. Ali su uglavnom pretresli etiku koju će primeniti u pozorištu budućnosti:

- Nema malih uloga, ima samo malih glumaca.
- Čovek mora da voli umetnost, a ne sebe u umetnosti.
- Danas Hamlet, sutra statista, ali čak i kao statista morate postati umetnik.
- Pesnik, glumac, krojač, scenski radnik služe jednom cilju, koji je postavio pesnik u samu osnovu svog pozorišnog komada.
- Bilo kakva neposlušnost prema kreativnom životu pozorišta jeste zločin.
- Kašnjenje, lenjost, kapris, histerisanje, loš karakter, nepoznavanje uloge, potreba da se sve dva puta ponavlja sve je to štetno po naš poduhvat, i mora biti iskorenjeno.

U beleške sa sastanka Stanislavski je zapisao: „Književni veto pripada Nemirovič Dančenku, umetnički veto Stanislavskom.“ Oni su zajedno prihvatili ideju o jednom ansamblu, grupi, pozorišnoj trupi.

Počeli su da razgovaraju u deset sati ujutro jednoga dana a završili u tri izjutra narednog. Sa zapisanim sloganima svoje pozorišne revolucije izašli su iz restorana, bez sumnje iscrpljeni, ali ushićeni i puni nade. Stanislavski je bio sav očajan pre njihovog sastanka. Kako se može pozorište shvatati ozbiljno kada se popularna bulevarska drama probala samo po dvatri dana a onda izbacivala na scenu bez razmišljanja i brige? Uz to, ako i uspeju da oforme trupu i isprobaju svoje nove metode, još uvek im je nedostajao tvorac

likova koje su želeli da vide na sceni nedostajao im je dramski pisac.

Taj dramski pisac bio je Anton Čehov, i opet je Nemirovič Dančenko bio onaj koji ga je pronašao. On je lično bio dobio Gribojedovljevu nagradu za najbolji komad godine, ali kao častan čovek obavestio je sudije da je trebalo da je dodele drami pod nazivom Galeb čije je izvođenje bilo strašan promašaj. Njen autor bio je mlad lekar, već poznat po svojim pripovetkama, od kojih je neke adaptirao u humoreske.

Unuk sluge, Čehov je rođen u Taganrogu, na Azovskom moru, 1860. godine, kao treće od petoro dece. Majka im je bila blaga i mila, ali njihov otac, bakaln koji se batrgao, bio je bogobojažljiv despot, i Čehovu je detinjstvo zauvek ostalo u mučnom sećanju.

Tamošnja gimnazija pružila mu je dobro obrazovanje i on je odrastao kao živahan, društven dečak, koji je posedovao talenat da imitira učitelje i sveštenike. Poslednje tri godine koje je tamo proveo bile su pomućene bankrotstvom njegovog oca ista rakrana koja je uništila detinjstva Ibzena, Šoa i Strindberga što je porodicu nateralo da se preseli u Moskvu i počne sve iz početka, dok je Čehov ostao da završi školu. Godine 1879.

pridružio se svojoj porodici u Moskvi. Tamo se upisao na medicinski fakultet na univerzitetu, a 1884. postao je lekar.

Kako je njegov otac mogao da nađe samo slabo plaćene poslove, odgovornost da se pomaže porodici pala je na pleća Čehovu. Njegova braća jedan novinar, drugi umetnik vodili su boemski život, što je samo drugi način da se kaže da nisu ništa doprinosili porodičnom budžetu. Čehov je prihvatio svoju ulogu hranioca porodice veselo i vredno, i uvećavao je svoje prihode novinarstvom i pisanjem komičnih skečeva. Na izmaku druge decenije života bio je plodan pisac pripovedaka, a za jednu od njih dobio je Puškinovu nagradu. A on je bio i onaj „Antoša Čehonte" koji je kritikovao Bernarovu.

Prethodne godine bila je prikazana njegova prva celovečernja predstava Ivanov. Imao je problema da glumcima prenese svoje ideje kako oni treba da je tumače. „Glumci ne shvataju", žalio se. „Pričaju gluposti, ne prihvataju uloge onako kako treba." Ivanov je prvo bio izveden u pozorištu Aleksandrinski u Sankt Petersburgu januara 1889, i na Čehovljevo iznenađenje bio je primljen s oduševljenjem. U jednom pismu Mariji Kiseljevoj on je klicao od radosti jer je komad bio „ipak kolosalan uspeh, fenomenalan uspeh". Dve nedelje kasnije pisao je piscu Ivanu Leontijevu: „Dobio sam više pohvala nego što zaslužujem. Šekspir nikada nije čuo takve govore koje sam ja morao da slušam. Šta mi više treba?" Ali Čehov nije bio samozadovoljan čovek, niti ga je opšti uspeh ikada obmanuo. Već je radio na novoj drami, kojoj je odlučio da da srećan završetak. međutim, drama Sumski duh bila je duhovita i neprikladna, a on je bio dovoljno mudar da je stavi na stranu.

Nekim čudom, u narednih šest godina Čehov je, uglavnom skraćenjima, transformisao ovaj fijasko, Šumskog duha, u genijalno delo, Ujka Vanja, ali ono još nije trebalo da bude izvedeno. U toku tog dugog perioda revizije počeo je rad na novoj drami. „Hoću da na scenu stavim život onakav kakav zaista jeste", izjavio je, „ljude onakve kakvi zaista jesu, a ne ukočene." Taj komad bio je Galeb.

Kao i Ivanov, novo delo trebalo je da bude predstavljeno u staf omodnom pozorištu Aleksandrinski u Sankt Petersburgu. Na probama Čehov je pao u očaj. „Mnogo glume", jadao se. „Voleo bih da nema toliko glumljenja." Najveći deo krivice za način na koji je Galeb bio prvi put prikazan pripada reditelju E. P. Karpovu. Mnogo godina docnije, on je napisao kako su tekle probe i dao fascinantn pogled na dramskog pisca:

Čehov bi se trgao na svaki pogrešan ton koji bi neki glumac izgovorio, i na njihovu

uobičajenu intonaciju. Uprkos svojoj urođenoj stidljivosti, on bi zaustavio probu, prekidajući usred scene, pokušavajući da objasni glumcima na jedan uzburan, zbrkan način ono što je želeo da kaže izvesnom rečenicom, neizostavno dodajući: „Najvažnija je stvar, dragi moji drugovi, da se igra jednostavno, bez ikakve teatralnosti: samo sasvim jednostavno. Upamtite da su oni svi obični ljudi.”

Ali glumiti jednostavno bila je upravo ona stvar koju ti glumci staromodne škole nisu mogli da učine. Drama je bila skoro izviždana na pozornici. Posle njenog neuspeha, Čehov se povukao s gadenjem i u bolu. Pisao je svojoj sestri: „Naravoučenije glasi, nikada više ne piši pozorišne komade.”

Čehov je Galeba nazvao komedijom, odrednica koja do danas zbunjuje posetioce pozorišta, glumce, reditelje pa čak i kritičare. Možda je najbolje prihvatiti da je on tu reč upotrebio samo da bi opisao sopstvenu ironičnu viziju života. Odrediti kao komediju jedan pozorišni komad koji govori o osujećenoj ljubavi i strasti i mukama mladih kreativnih umetnika, i koja se završava samoubistvom, možda je jednostavno Čehovljev uvid u izopačenu prirodu ruskog temperamenta, kakvu je manjeviše i sam posedovao. Ali to nije bilo jedino što je zbunilo prve posetioce zlosrećne predstave u Sankt Petersburgu. Mnoge od sada poznatih zamerki Čehovu kao dramskom piscu bile su prvi put stavljene upravo Galebu. Drama nema zapleta, govorili su, ali ipak postoje tri složena ljubavna trougla; ništa se ne događa, ali dolazi do samoubistva, doduše na samom kraju komada, kada se saopštava ta vest na način koji svakako predstavlja najporazniji završni tekst u modernoj drami „Činjenica je, Konstantin Gavrilovič se ubio.” Da likovi govore samo o trivijalnim stvarima, predstavlja neosnovanu kritiku, koja zanemaruje poetski jezik centralne teme, borbu mladih umetnika suočenih s uspešnim establišmentom. I simbolika je, isto tako, dovela do zbrke, ali ona je uvedena jednostavno i na izuzetan način. Na kraju drugog čina, Trigorin, slavni pisac, ugleda mrtvog galeba. Poverava se Nini, mladoj glumici u usponu, da mu je to dalo ideju za jednu pripovetku: „Jedna devojka živi na obali svog jezera još od detinjstva, mlada devojka kao vi; ona voli jezero onako kako ga voli galeb, i ona je slobodna i srećna kao galeb. A onda dođe neki čovek, ugleda ga, i kako nema šta da radi, uništava ga, baš kao onog tamo galeba.” Posle premijere, Pozorišni književni komitet opisao je taj simbolizam kao nepotreban ibzenizam. Ukratko, Galeb predstavlja glasnika onoga što će tek doći od tog dramskog pisca: minuciozno posmatranje lika, oko za dramski detalj, tišine koje razotkrivaju i pogrešne zaključke, tu jasnu atmosferu o prolasku vremena, besciljnosti. Čehovljevo saosećanje obuhvata čitavu grupu, bez izuzetka. Upravo ovi kvaliteti, a naročito simbolika, privukli su Nemirovič Dančenka komadu, i naveli i njega i Stanislavskog da žarko požele da ga obnove za novu trupu koju su osnovali.

U toku osamnaest meseci od njihovog prvog susreta, ova dva čoveka bacila su se na organizovanje svog poduhvata. Odabrali su glumce, među kojima se nalazila i bivša učenica NemirovičDančenka, Olga Kniper. Jedna štala na selu bila je njihov prvi dom, ali su se uskoro preselili u staro pozorište Ermitaž u Moskvi. Sebe su nazvali Moskovsko umetničko i popularno pozorište, izražavajući time svoju ozbiljnost i optimizam. Oktobra 1898. trupa je otpočela s predstavom Car Fjodor Ivanovič Lava Tolstoja. **Pre nego što se zavesa podigla, Stanislavski je rekao glumcima: „Borimo se da osvetlimo mračni život siromašnih ljudi, da im damo trenutke sreće i lepote. Borimo se za prvo razumno, moralno, narodno pozov. rište, i tom visokom cilju posvećujemo svoje živote.”** Te reči nisu uspele da nadahnu članove trupe. Stanislavski je bio razočaran

glumom, a možda i samim komadom. On i Nemirovič Dančenko nastavili su da rade na Čehovu, pokušavajući da ga ubede da dozvoli da se Galeb ponovo postavi, obećavajući novu i vernu režiju. Čehov, koji je još uvek patio zbog prvobitnog prijema drame, nije bio voljan, ali Nemirovič Dančenko je bio uporan: „Ako nećete da mi date vašu dramu, ja sam propao, jer Galeb je jedina moderna drama koja mi se jako dopada kao producentu, a vi ste jedini živi pisac koji je uopšte interesantan za pozorište s modernim repertoarom." Čehov je na kraju popustio i počelo se sa probama komada; to je trebalo da bude peta predstava koja je postavljena u MHATu.

U vreme kada je trupa počela s radom, Čehov je bio bolestan. Pretrpeo je krvarenje iz pluća koje je izazvala tuberkuloza, čiji su simptomi lako mogli i ranije da budu dijagnostikovani, ali ih je doktor Čehov lično zanemario. Preselio se u toplinu Jalte, a Nemirovič Dančenko mu je upravo tamo pisao kakp bi ga obavestio o razvoju stvari: „Juče smo imali dve čitajuće probe Galeba. Da ste s nama bili ovde duhom, vi biste pa, vi biste počeli odmah da pišete novu dramu."

Stanislavski se pripremao da sprovede u praksu svoje teorije o umetnosti glumie i stvaranju dramskog lika. Želeo je da na sceni stoje ne glumci koji projektuju spoljašnja obeležja uloge, već živi ljudi, svaki sa svojim individualnim unutrašnjim svetom. Nemirovič Dančenko bio je oduševljen i ohrabrivao je bolesnog autora pišući mu: Prisustvovali biste jednom tako silnom, tako narastajućem entuzijazmu, tako dubokim i promišljenim naporima da se vaš komad shvati, tako interesantnim interpretacijama i jednoj atmosferi opšte napetosti, da biste se sami u sebe zaljubili samo kada biste sa nama proveli jedan dan. Danas smo vas svi jako voleli zbog vašeg talenta: zbog zapanjujuće delikatnosti i osećajnosti vaše duše. I dalje planiramo, probamo tonove, ili bolje rečeno polutonove, u kojima Galeb treba da bude odigran, raspravljajući o tome kakvim scenskim postupcima možemo da postignemo da se publika oduševi vašim komadom kao što smo i mi sami. Nikada se nisam više divio vašem talentu nego sada kada sam duboko prodro u vaš komad.

U vreme kada se održala premijera, Čehov se još nije bio oporavio od bolesti pa je ostao na Jalti. Glumci su bili svesni svoje velike odgovornosti; njihove misli bile su uz dramskog pisca. Očeličili su se prijemom prvog čina, koji se završava kada se Maša i Dorn, doktor, nadu sami:

Maša: Ja patim. Niko ne zna koliko patim! (Spusti mu glavu na grudi, tiho.) Ja volim Konstantina.

Dorn: Kako su svi nervozni. Kako su svi nervozni. I koliko ljubavi!... O, začarano jezero! (Nežno.) Ali šta ja mogu, dete moje? Sta? Šta?

Zavesa.

Stanislavski, koji je igrao ulogu pisca Trigorina, priča šta se zatim dogodilo:

Vladala je grobna tišina. Olga Kniper se onesvestila na sceni. Svi jedva da smo mogli da stojimo na nogama. Potpuno očajni počeli smo da se krećemo ka garderobama. Najednom se iz auditorijuma začuo urlik i krik radosti, ili straha na sceni. Zavesa se podigla, pala, ponovo podigla, pokazujući čitavom auditorijumu našu zgranutu i zapanjenu nepokretost. Ponovo je pala, podigla se; pala je, podigla se, a mi čak nismo mogli da se dovoljno jkiberemo da se poklonimo. Onda su došla čestitanja i zagrljaji kao oni o Uskrsu, i ovacije Lilini, koja je igra la Mašu i koja je probila led svojim poslednjim rečima, koje su joj se otkinule iz srca, cviljenje obliveno suzama. To je bilo ono što je zadržalo publiku neko vreme pre nego što je počela da urla i tutnji ludim ovacijama. Više

se nismo plašili da pošaljemo telegram našem dragom i voljenom prijatelju i pesniku. Nemirovič Dančenko se nadao da može Čehovu da prenese to uzbuđenje: Drama je napravila strašnu senzaciju u Moskvi... A što se tiče režije: pa, mislim da bi vam zastao dah u prvom a naročito, po mom mišljenju, četvrtom činu. Teško je to iskazati rečima morate je videti. Ja sam van sebe od sreće. Hoćete li mi dati Ujka Vanju? Nisu svi bili tako oduševljeni. **Tolstoj je odbacio Galeba kao „glupost“, „potpuno bezvredno“ i zaključio da je napisan „upravo kako Ibzen piše svoje drame“.** **Pretpostavlja se takode da je rekao Čehovu: „Antone Pavloviču, Šekspirove drame su loše, ali Vaše su još gore.“** Ipak, Galeb je bio tvorac MHATa, a da bi se odužila, trupa je kao zaštitni znak uzela galeba. On takođe ukrašava zavesu u pozorištu Kamergeski, u koje se trupa preselila 1902. godine, a i njihove novije zgrade, sagrađene 1968.

Zbog slabog zdravlja, Čehov je najveći deo godine provodio u Jalti. Spolja gledano, njegov unutrašnji život bio je spokojan i bez događanja, a njegova ličnost se opisuje kao usamljena i osetljiva; nije mnogo pokazivao svoja osećanja. Iako je bio privlačan za žene, on ih nije jurio. Imena dve ljubavnice su poznata, ali Olga Kniper, kojom se oženio, možda je bila jedina velika ljubav njegovog života. Pošto je ona nastavila svoju glumačku karijeru, suprug i supruga često su bili razdvojeni. To je bio brak bez dece. Čehov je doprineo transformaciji ruskog pozorišta, čije su se posledice osetile širom sveta; pa ipak, njegov posebni doprinos drami nije lako oceniti. Ako su Ibzen i Strindberg očevi moderne drame, onda Čehov stoji van tog velikog pokreta koji je bio neka sabiračka snaga. **Od Stanislavskog znamo, da se Čehov nije divio Ibzenu, mada mu je priznavao talenat.** Za njega je mislio da je „suvoparan, hladan, čovek razuma“. Antipatija je razumljiva jer Čehov otkriva skrivene emocije, pažljiv je posmatrač ponašanja, pristalica iracionalnog i neobjašnjivog u ljudskom ponašanju. Njegove drame otelovljuju samilost u pravom smislu: duboko razumevanje i simpatiju. On oprašta; on nikada ne osuđuje. U Čehovljevim dramama nema zlikovaca, a nema ni romantičnih junaka. Sam je primetio tu činjenicu: „Nisam uveo nijednog zlikovca niti anđela... Nikoga nisam optužio, nikoga opravdavao.“ Rekao je da uloga pisca nije uloga koju ima sudija; on treba da bude nepristrasni svedok.

Hvaljen je zbog svog realizma, ali je mrzeo tu pomisao, a da ironija bude veća **prezira oje režije svojih drama koje je napravio Stanislavski.** Pisao je jednom prijatelju:

Kažete mi da ljudi plaču nad mojim dramama. Čuo sam i druge da to isto kažu. Ali ja ih nisam zbog toga pisao. Aleksejev (Stanislavski) je taj koji je od mojih likova napravio plačljivce. Ja sam samo hteo pošteno da kažem ljudima: „Pogledajte se i vidite koliko su vam životi sumorni!“ Važno je da ljudi to shvate, jer kad to učine, oni će svakako sebi stvoriti jedan bolji život. Ja to neću doživeti, ali znam da će to biti nešto sasvim drugačije, ni nalik našem sadašnjem životu. A dokle god taj drugačiji život ne bude nastao, ja ću nastaviti da stalno govorim ljudima: „Molim vas da shvatite da je vaš život loš i sumoran!“ Šta tu ima zbog čega treba plakati?

Čehov se često sukobljavao s dvojicom upravnika MHATa, a naročito u toku rada na njegovom poslednjem pozorišnom komadu, Višnjiku. U pismu svojoj ženi tvrdio je da su Nemirovič Dančenko i Stanislavski videli u njegovom komadu „nešto što ja nisam napisao i spreman sam da se kladim u šta hoćeš da nijedan od njih nije pažljivo pročitao moju dramu“. Jednom kolegi je rekao:

Uzmite moj komad Višnjik. Da li je to moj Višnjik? S izuzetkom dva-tri dela, ništa nije

moje. Ja opisujem život, običan život, a ne praznu klonulost duha. Od mene ili naprave plačljivka ili dosadnjakovića. Izmisle nešto o meni u svojim glavama, prvo što im padne na pamet, nešto o Čemu nikada nisam razmišljao niti sanjao. To počinje da me ljuti. Naročito je mrzeo sve one zvučne efekte za koje je Stanislavski verovao da dramu čine vernijom životu. Priča se kako je u Višnjiku Čehov namerno postavio železničku stanicu miljama daleko od mesta na kome se odigrava glavna radnja, jer nije želeo da reditelji uvedu manevrisanje vozova i zviždanje. Čehov zbog toga zasluži divljenje. Nažalost, nijedan tekst ne može da bude dovoljno dugačak da zabrani sva režijska ulepšanja koja bi dramski pisci verovatno radije isključili.

Ako je bio ljut zbog načina na koji su njegovi zemljaci režirali njegove drame za njegova života, on bi verovatno bio besan zbog interpretacija kasnijih generacija. U novijoj predstavi Galeba, koju je režirao Jefremov, upravnik MHAT-a, lako se može zamisliti da bi Čehov mogao oprostiti podelu uloga glumcima koji su bar dvadeset godina prestari za uloge Konstantina i Nine; ono što on ne bi oprostio jeste izvrtnje završne scene. Umesto da se drama završi samoubistvom Konstantina, Nini je bilo dopušteno da izgovori tekst iz prvog čina, iz Konstantinove drame, onaj govor o tome kako su stvorenja zemlje okončala svoj tužni krug. Takva vrsta izvrtnja meni izgleda neodbran[iva].

Niti bi, pretpostavljam, Čehov uživao u mnogim stranim predstavama svojih dela. Anglosaksonski reditelji kao da imaju naročitih poteškoća u tome, verujući da su sumornost i melanholija raspoloženja koja prožimaju sve njegove drame. U Engleskoj, Čehovljevi likovi uglavnom se igraju kao da su članovi mlitave engleske gornje srednje klase, koji se bolje osećaju kada se nalaze na travnjaku parohove kuće, dok mlate palicama za kriket, nego na ogromnim izolovanim imanjima ili u provincijskim gradovima. Vitalnost, nagle promene raspoloženja, ruski temperament, skoro su uvek odsutni. Mada mnogi engleski dramski pisci So, Dž. B. Priestly među njima tvrde kako je na njih uticao Čehov, njegovo delo ostaje neuhvatljivo, a njegovo mesto u svetskoj drami blistavo izdvojeno.

Napisao je pet značajnih drama: Ivanov, Galeb, Ujka Vanja, Tri sestre i Višnjik, na čijoj je premijeri Čehov nekontrolisano kašljao, tada već čovek na samrti. Umro je u nemačkoj banji Baden Vajler 1904, u četrdeset četvrtoj godini. Jednom je rekao: „**Pozornica zahteva izvesnu količinu konvencija. Nema četvrtog zida. Osim toga, pozornica je umetnost, pozornica odražava suštinu života. Na scenu ne bi trebalo uvoditi ništa što je suvišno.**” Između ova dva sveta, umetnosti i stvarnosti, Čehov je otkrio pozorišnu istinu suptilne objektivnosti, bio prefinjeno obazriv prema likovima koje je stvarao. Bio je najmanje dogmatičan od svih dramskih pisaca, a možda i najhumaniji.

Kako je ovo istorija pozorišta a ne pozorišne kritike, ja sam pokušao da se držim po strani od stilističkih definicija koje znaju da se ispreče između publike i dela dramskog pisca, glumca i reditelja.

Krajem devetnaestog veka, realizam, naturalizam i simbolizam, mešavina orijentacija koje se odnose na nekoliko grana umetnosti, počeli su da zaokupljaju i pozorište.

Dvadeseti vek je izrodio čitav čopor škola i stilova apsurd, svireposti, besmisla. Veoma mali broj posetilaca pozorišta sédi u pozorištu u iščekivanju da vidi primerak upravo ove ili one pozorišne tendencije ako ništa drugo, ove su etikete sklone da odvrte ljude svojim implikacijama intelektualne ekskluzivnosti. Pozorište može publiku da natera na suze ili smeh, da uzbuđi mastu, da nas „izvuče iz nas samih” u jedan širi, zajednički doživljaj.

Nijedno od ovih reagovanja ne iziskuje poznavanje stilskih kategorija. U Rusiji je Čehov,

proširujući proces koji je započeo Ibzen, pisao drame u kojima su likovi bili prepoznatljiva pojedinačna ljudska bića. To je nateralo glumce i reditelje da traže stil izvođenja koji bi predstavio likove što je vernije moguće, a ono što su oni otkrili imalo je, kasnije, posledice na sve strane, ali ne zato što su oni cenili taj stil kao takav.

Sasvim slučajno, iste one godine, 1898, kada je MHAT otpočeo s radom, jedan drugi sastanak održao se između trojice ljudi koji su isto tako želeli da nanovo potvrde tu istinu i da promene pozorište u svojoj sopstvenoj zemlji, udaljenoj skoro dve hiljade milja. Oni su se susreli ne u nekom restoranu, već u Djuras Hausu, u Kinvari, na zapadnoj obali Irske. Sve troje bili su dramski pisci: V. B. Jejts (W. B. Yeats), Ledi Gregori (Lady Gregory) i Edvard Martin (Edward Martyn), a kasnije su im se pridružili Džordž Mur (George Moore), Džordž Rasel (George Russell) i Džon Milington Sing (John Millington Synge). I oni će isto tako stvoriti pozorište, Ebi Teatar (Abbey Theatre) u Dublinu. Cilj im je bio da dosegnu unazad, do korena sopstvene kulture, zamagljene stotinama godina engleske vladavine, i da ponovo razbude irski duh. Osećali su da je njihova sopstvena dramska tradicija i suviše anglicizovana i da je irski karakter ozbiljno loše protumačen, izobličen i karikiran. I ovde, kao i u Rusiji, i tako često na drugim mestima, pozorište je predviđalo društvene nemire do kojih je tek trebalo da dode. U poređenju s ruskim iskustvom, irski pozorišni pokret bio je direktnije političke prirode, mada njegovi učesnici to možda nisu u potpunosti shvatali u to vreme. Godine 1891. Jejts, kao saosnivač, i T. V. Rolston (T. W. Rolleston), stvorili su Irsko književno udruženje u Londonu, a naredne godine došlo je osnivanje Nacionalnog književnog društva u Dublinu. Docnije, Jejts će insistirati na tome da „nikakve političke svrhe nisu uobičavale naše sastanke“, ali irski nacionalisti su potvrdili da će kulturni oporavak pomoći njihovoj stvari. Jejts i drugi bili su rešeni da pronađu isti dramski potencijal koji je stvorio Farkara, Kongriva, Seridana, Goldsmitta, Busikoa, Vajlda i Soa, koji su pisali na engleskom. U stvari, cilj osnivača pozorišta Ebi bio je da pruži mogućnost glumcima i piscima koji su govorili engleski. Iznad svega, Jejts je nameravao da očuva intelektualnu slobodu, za koju je smatrao da je bitna za kreativne umetnike. Ali kao što to objašnjava profesor Hju Hant (Hugh Hunt) u svojoj konačnoj istoriji Ebija: Osnivači irskog pozorišta bili su naročito ranjivi zbog nepoverenja onih nacionalista koji su grešili smatrajući da su jedina prava obeležja Irca bili keltski preci i katolička vera. Jejts, Ledi Gregori, Edvard Martin, Džordž Mur, Džordž Rasel i Sing bili su angloirskog porekla: Martin je bio vatreni katolik, ali Mur je definitivno bio otpadnik; ostali su bili ili protestanti, ateisti, agnostici, ili još gore oni koji su bili upetljani u okultne nauke.

Jejts je izrazio njihovu posebnu vrstu nacionalizma i poezije stihovima:

Džon Sing, ja i Ogasta Gregori, mada

Sve što smo učinili, sve što smo rekli ili otpevali

Mora da dode iz kontakta sa zemljom, iz tog

Kontakta sve što je Anteju nalik izraslo je čvrsto.

Nas troje samih u moderna vremena smo sveli

Sve samo na tu jednu proveru,

San plemića i prosjaka.

Taj san je prvi put postao stvaran objavljivanjem manifesta: Predlažemo da se s proleća svake godine izvedu izvesne keltske i irske drame koje će biti napisane, ma kog da su stepena savršenstva, s velikim ambicijama, i da tako izgradimo keltsku i irsku školu dramske literature. Nadamo se da ćemo u Irskoj pronaći neiskvarenu i maštovitu publiku

koju je strast ka oratorstvu naučila da sluša, i verujemo da će nam naša želja da na pozornicu donesemo dublje misli i emocije o Irskoj obezbediti tolerantnu dobrodošlicu, i onu slobodu eksperimenta koji se ne može naći u pozorištima u Engleskoj, a bez koje nikakav novi pokret u umetnosti ili književnosti ne može da uspe.

Trupa je prvo krenula da radi kao Irsko književno pozorište, a zatim, pošto je oformljeno jedno udruženje s grupom glumaca, kao V. G. Fejova (W G. Fay) irska nacionalna dramska trupa, a još kasnije kao Udruženje irskog nacionalnog pozorišta (The Irish National Theatre Societv). Između 1889. i 1904. drame su izvodene po koncertnim dvoranama, javnim salama i u svakom raspoloživom pozorištu. Na repertoaru su se nalazila dela Jejtsa, Mura, Ledi Gregori i Dž. M. Singa. Svi koji su bili zainteresovani trudili su se da imaju svoje pozorište koje bi trupi obezbedilo kako praktičan tako i simboličan centar. Samim tim, novac je bio očajnički potreban i, kao i sa svim takvim poduhvatima, pokazalo se da je finansijske probleme najlakše rešiti. U slučaju Ebija, sredstva su stigla od jedne izuzetne Engleskinje, gospođice Eni Horniman (Annie Horniman), naslednice bogatstva Horniman čaja.

Eni Horniman je obožavala pozorište i bila je velikodušni patron umetnosti. Uzgred, vredno je napomenuti da je ona učestvovala u postavljanju repertoarskog pozorišnog sistema u Engleskoj: bila je osnivač i upravnik pozorišta Gejeti (Gaiety Theatre) u Mančesteru, prvog repertoarskog pozorišta, pod upravom B. Ajdena Pejna (B. Iden Payne). Do Iraca je dosla posredstvom prijateljstva s Jejtsom, mada je imala malo simpatija za irski nacionalizam i često navodila svoj otpor prema „onim lošim političkim stavovima koji vas uče da tako silno mrzite jedni druge“. Godine 1904, u vreme svoje posete Dablinu, ona se poverila glumcu Viliju Feju (Willie Fay) da ima deonice u kompaniji Hadson Bej (Hudson Bay), pa ako će oni „da rade nešto uzbudljivo, imaću dovoljno para da Društvu kupim neko malo pozorište u Dablinu“. Kompanija Hadson Bej je učinila ono što se tražilo od nje, i gospodica Horniman je održala svoju reč. Zakupnina pozorišta na uglu Louer Ebi Strita i Marlboro Strita iznosila je 170 funti godišnje, a 27. decembra 1904. pozorište Ebi bilo je otvoreno predstavama Na obali Bejla (On Bailes Strand) Jejtsa /Širenje glasina (Spreading the Neivs) Ledi Gregori, zajedno s obnovljenom predstavom Jejtsove drame Ketlin Ni Hulihan (Cathleen Ni Houlihan). To novo irsko pozorište izražavalo je svoj nacionalizam u komadima koji su krenuli da ovaploćuju dublju realnost irskog života. Nestale su bile karikature, laki, plitkoumni, komični likovi; umesto njih došla je mračnija strana života seljaka i govor i ritmovi provincije. Pozorište Ebi bilo je babica mnogim talentovanim piscima, a naročito izuzetnim sposobnostima Dž J L Singa i, kasnije, Sona OKejsija (Sean OCasev), mada je Sing bio taj čije je delo prvo oprobalo snagu i odlučnost pozorišta.

Premijera Vilovnjaka sa zapadnih strana (The Playboy of the Western World) održana je u pozonštu Ebi 1907. i ona je svojoj irskoj publici izgovorila mnogo toga što ona nije želela da čuje. Taj vilovnjak iz naslova je Kristi Mahon (Christy Mahon), slab i bezvredan čovek koji postaje junak zato što se poveruje u njegovo hvalisanje da je ubio svog oca. Otac se pojavljuje, naravno, a kada Kristi pokuša da se potvrdi tako što napada starca, selo, koje je donedavno bilo tako opčinjeno pričama o Kristijevoj hrabrosti, postaje užasnuto. Sing je imao nameru da razljuti svoju publiku i kritičare, i u tome je uspeo. Za jezik, koji je čvrst i poetičan, smatralo se da je nerealističan, uvredljiv, pa čak i svetogrdan. Po Dablinu su se pronele vesti da je taj pozorišni komad skaredan i da je „ženski rod Irske osramoćen“. Bilo je pobuna i u pozorištu. Jejts je branio svog kolegu u

jednoj otvorenoj debati, finansijske prilike pozorišta Ebi su se veoma pogoršale, a Sing se proslavio.

Mnogo godina docnije, jedna drama Šona O'Kejsija biće povod za drugačiju gužvu. O'Kejsi je napisao Senku jednog strelca (The Shadow of a Gunman, 1923) i Junonu i pauna (Juno and the Paycock, 1924), odlične tragikomedije, a ova druga je imala i kvalitet univerzalnosti. Godine 1925. izvedena je drama Plug i zvezde (The Plough and the Stars). Reditelj M. Dž. Dolan nije voleo ni komad ni njegovog autora. U jednom pismu Ledi Gregori žalio se: „Jezik je da upotrebim frazu iz Ebija ispod svake kritike. Pesma na kraju drugog čina, koju pevaju uličarke, nemoguća je. I opet se raščuo glas da Ebi priprema nemoralan pozorišni komad, i mada su prve tri predstave prošle bez incidenata, četvrte večeri došlo je do urnebes. Ostatak nedelje predstava je bila izvođena uz prisustvo policije, u prepunom pozorištu. Jejts je komentarisao: Iz takve jedne scene u ovom pozorištu krenula je Singova slava."

Nekoj kasnijoj generaciji uvek je teško da shvati zbog čega se strasti moraju toliko rasplamsati usled onog što njima izgleda dovoljno prihvatljivo, i neuvredljivo, po sopstvenim standardima. Ipak, sve do pojave pozorišta Ebi publika je bila naviknuta da vidi irske likove prikazane na sceni kao plitke i komične. Zvuci krepih glasova koji su izražavali tamniju stranu nacionalne psihe, i otkrivali nelagodne uvide, uznemirili su javno mnjenje, i to ne samo u Irskoj. Otkriće da su Irci stekli sopstveni beskompromisan glas dovela je do burnih reagovanja u vladajućim klasama u Dublinu i Londonu. Dionis se nalazio u gradu. O'Kejsi je napustio Irsku posle ovih događaja i otišao da živi u Engleskoj. Irci su izgubili dramskog pisca koji ih je poznavao bolje nego što su oni bili spremni da priznaju, i koji im je vratio njihov sopstveni govor kao vitalan dramski jezik. I Irska i Rusija izvozile su svoje pozorišne revolucije u Sjedinjene Američke Države, a pozorište Ebi na put je ponelo svoju snagu da izazove rusvaj. r Je ujttoyajb p Am exici prvL ut4 11, s Vilovnjakom sa zapadnih strana na svom repertoaru. Izazvaloj bes u Filadelfiji, a neki od onih koji su protestovali bili su uhapšeni, ali isto tako i pozorišna trupa pod optužbom da prikazuje komade koji mogu da iskvare javni moral. Irski iseljenici, koji su negovali lepa i nejasna sećanja na staru postojbinu, čuli su Singove reči i osetili ličnu opasnost. U sadašnjoj sigurnosti njihove usvojene otadžbine oni su se trgnuli iz romantičnih iluzija vilovnjakovim podsećanjem na siromaštvo i brutalnost koje su ostavili za sobom. Hapšenje kompletne trupe Ebi navelo je Bernarda Soa da prokomentariše: „U Sjedinjenim Američkim Državama hapse sav pristojan svet. Zato smo mi i odbili sve pozive da idemo tamo. Osim toga, ko sam ja pa da dovodim u pitanje pravo Filadelfije da sebe učini smešnom?"

Mnogo značajniji efekat turneje pozorišta Ebi bio je njihov uticaj na Judžina O'Nila (Eugene O'Neill) koji je tada imao dvadeset tri godine. To je samo učvrstilo njegovu ambiciju da bude dramski pisac:

To što sam video irske glumce namah mi je ukazalo na moje mogućnosti. Išao sam da gledam sve što su radili. Onda sam mislio, a i sada mislim, da oni demonstriraju mogućnosti naturalističkog načina glume bolje od bilo kog drugog ansambla.

U svojim komadima O'Nil će zahtevati isti stepen istinitosti u glumi koliko su Čehov i Sing zahtevali za svoje. Glumci i reditelji morali su biti naterani da shvate. Izgleda da svaka naredna generacija zahteva više naturalizma ili realizma od pozorišta, ali onda isto tako izgleda da se stilovi stvarnog ponašanja u realnom svetu menjaju. Pozorište mora da oseti i izrazi te promene, a odražavajući i definišući ih ono i daje formu i prohodnost u

stvarnom svetu. Iz toga proizlazi da bez obzira koliko su „prirodni“ ili „stvarni“ glumci Stanislavskog na primer možda izgledali u svoje vreme, u izmenjenoj stvarnosti naredne generacije oni bi delovali izveštačeno, ako čak ne i pomalo groteskno. Naravno da odbrana „metoda“ jeste u tome da je on sredstvo da se dođe do nekog stila, a ne stil sam po sebi. Stanislavski je savršeno dobro znao da sadržaj drame i vreme u kome je izvedena moraju da diktiraju njenim izvođenjem. Dominantnost stila može da stvori kratkoročne senzacije, ali na duže staze ona proizvodi mrtvo pozorište.

Ruski uticaj na Sjedinjene Američke Države došao je dvanaest godina posle prve turneje pozorišta Ebi, 1923, kada je MHAT bio dočekan kao „pozorište osećanja“. Njihova gluma bila je pravo otkrovenje, a Stanislavski je preko noći postao pozorišni guru. U potrazi za sopstvenim stilom, američko pozorište uvek je gledalo na Evropu, i prvi su bili Irci, a zatim Rusi koji su zadovoljili njihovu potrebu da se izrazi individualni i kolektivni identitet. U gradu Njujorku metod Stanislavskog konačno je pronašao svoj dom, i u tom procesu postao naturalizovan.

Sistem Stanislavskog za pripremu glumca za predstavu mnogo je manje dogmatski nego što su to njegovi učenici, i mnogi od njegovih kritičara, priznali. Doživeo je sudbinu mnogih drugih briljantnih teoretičara pre i posle njega: imao je učenike koje nikada nije pridobio da institucionalizuju zakone koje on nikada nije doneo. U svojoj knjizi, napisanoj čudnim, poluknjiževnim stilom, 1926, Rad glumca na sebi, on je na muci da razjasni da ne propisuje zakone za duh ili inspiraciju; on obeshrabruje diskusiju o podsvesnom. Rezultat je da su razrađene ideje Stanislavskog od najveće koristi inteligentnom studentu i nastavniku, koji mogu da razaberu korisne tehnike i uvide potrebno iz haosa žargona ciljeva, nadciljeva, emocijasećanja, i tako dalje. U praksi, Stanislavski je bio preinventivan, i u toj meri čovek pozorišta da bi se složio s onom vrstom samoapsorpcije koja se može stvoriti doktrinarnom preteranom upotrebom „njegovog“ metoda, koji on nije smatrao jedinim metodom. Njegov spomenik se ne nalazi ni u kakvom pravoverju novijeg datuma, već u uticaju MHAT-a u vremenu kada je bio na svom vrhuncu, i u činjenici da je on više nego ijedan drugi pojedinac doveo do promena koje potiču od priznanja da „nema malih uloga, ima samo malih glumaca“.

Razmataz i realizam

Brodvej se prostire čitavom dužinom Manhatna, presecajući popreko inače pravilan raspored ulica i avenija. Južno od Centralnog parka sukobljava se sa Sedmom avenijom: to mesto sudara zove se Tajmz Skver. Tu se, a i po paramparčadi okolnih ulica, kao reka kreće populacija podvodača i prostitutki, pijanaca i narkomana, neugladjenih policajaca, uličnih prodavaca i uličnih muzikanata, ekscentrika i protuva, kao i običnih ljudi koji idu za svojim običnim poslovima, i turista koji idu za svojim. I danju i noću taj prostor vibrira energijom, opasnošću i bujnošću; on je vašarski, bučan i bestidan. Tek u sitne jutarnje sate, kada neonske reklame izblede dolaskom dana, kada su ljudi i saobraćaj u maloj oseci, pojavi se neka vrsta snuđene lepote. Jer veći deo preostalog vremena to mesto kao da je zaposeo neki mahniti demon. Torbareći sopstvenu robu u ovoj kompaktnoj areni pod pritiskom maničnih aktivnosti, tu su se smestila pozorišta Njujorka.

Uzbudljiv i bleštav, sumoran i prljav to su dvostruki aspekti razmataza i realizma koji se stižu na Brodveju, i upravo taj sukob naizgled nepomirljivih snaga što se neprestano obnavljaju u sfcu velikog grada, doveo je do jedne od velikih pozorišnih eksplozija dvadesetog veka. U tom smislu, Brodvej je teško iskušenje američkog pozorišta. Razmataz, razldazl, šoubiz, hajp, predstavljaju američke izume koji deluju u jednom staništu preteranog publiciteta, bučnih spektakala i razmetljivog ponosa zbog finansijske dobiti a isto tako, neobjašnjivo, i zbog spektakularnih gubitaka. U razmatazu centralno mesto zauzima ljubav prema zvezdama, njihovoj vitalnosti, energiji i glamuru, ali i to ima dve strane dok kreativna originalnost može da stvori velike umetnike, pomamna novina može da bude ishodište onoga što se najbolje može opisati kao čudaci. Etika razmataza je „udrihuokopabeži". Pa ipak, to je bitan deo priče čiji koreni potiču iz polovine devetnaestog veka, iz mladalačke bujnosti jedne nacije pre no što je Gradanski rat odneo svoj porez na nevinost. Da bismo pratili istoriju ovog nacionalnog fenomena u pozorišnom smislu, možemo početi u pravom američkom stilu, s jednom izuzetnom osobom, Finiesom Tejlalom Barnumom (Phineas Taylor Barnum), rođenim 5. Jula 1810. u Betelu, u državi Konetikat. Bio je prorok mnogo čega što se danas smatra razmatazom, i mada je dobar deo njegovog profesionalnog života prešao okvire ove priče, njegov stil je postavio shemu budućim generacijama šoumena, koje su u pozorište donele istu onu bestidnu nameru da zabavljaju koju su zatim uneli u vodvilj, cirkus, pa na film i televiziju.

Barnumov prvi zabeleženi šou nosi sve oznake njegovih posebnih darova: maštovitost, drskost i smisao da prevari javnost. Godine 1835. izložio je, tako, jednu uvelu i prastaru crnkinju, Džois Het (Joice Heth), koja je, po njegovim rečima, imala sto šezdeset godina i bila dadilja Džordža Vašingtona. Nastavio je da ulaže svu svoju snagu u sve vrste zabave, putujući s pozorišnim trupama, izvodeći vodvilje i upuštajući se u melodrame. Sve ga je to na kraju dovelo u Njujork, gde je 1842. kupio američki muzej Džona Skadera (John Scudder), koji je sada poznat kao Barnumov, i zamenio konvencionalne eksponate atrakcijama od kojih se obrve podižu. Tu ste mogli da vidite etiopske minstrele, orangutane, anatomske Veneru i živi skelet, kao i Barnumov nagradni eksponat, Carlsa Servuda Stretona (Charles Sherwood Stratton), poznatijeg kao Toma Palčić, patuljka koji je tada imao četiri godine a bio visok manje od dve stope, i koga je Barnum kasnije pokazivao mnogima koji su se nazivali „krunisanim glavama Evrope", uključujući i kraljicu Viktoriju.

Prikazivao je „propisane" komade u onome što je on nazivao Učionicom, u kojoj je bilo mesta za 3000 ljudi, a bila je opremljena u „najsladostrasnijem luksuznom stilu". Barnum je naročito voleo melodramu s poukom, a njegova predstava Pijanica, ili pali spaseni (The Drunkard, or The Fallen Saved) oborila je za~rugO vremena sve rekorde gledanosti u Njujorku. Vatra je uništila njegov muzej 1865. pa opet 1868; za dvadeset šest godina postojanja, procenjivalo se, tamo je bilo privučeno više od osamdeset dva miliona posetilaca. Kada je Barnum prevalio sedamdesetu, iskombinovao je svoj čuveni cirkus, prvobitno „Najveću predstavu na svetu" („Greatest Show On Earth", s cirkusom Džejmsa Bejlja (James Bailey), pa su sada Barnum i Bejli legendarna imena iz najslavnijih dana putujućeg cirkusa. Sou biznis, onoliko američki koliko je bio P. T. Barnum, ostao je.

Sjedinjene Američke Države će stvoriti i drugu vrstu zabave, minstrel šou, koji je imao manje direktne početke. On vodi poreklo od pesama jednog belca, Tomasa Dartmut Rajsja

(Thomas Dartmouth Rice), pevanih na dijalektu, koji je garavio lice kada bi izvodio pesmu i igru, čime se proslavio posle 1828, a tvrdio je da je to naučio posmatrajući jednog konjušara crnca koji je bio bogalj:

Obrni se i okreni i samo tako nastavi,

A kad god se obrnem, ja preskočim Džima Kroua.

Rajs je kupio odelo tog čoveka, dodao tradicionalnim pesmama stihove na aktuelne teme, i stekao međunarodnu slavu.

Nema nikakve sumnje da je Rajsova popularnost mnogo dugovala njegovoj nipodastavajućoj verziji američkog roba crnca, ili da je travestija koju je on stvorio izmestila čitav niz karikatura crnaca koji su, kao i Irci na sceni, postali prihvaćeni pozorišni tipovi, a njihov imidž deo ideologije njihove potlačenosti. I ovde je, opet, nemoguće odlučiti da li pozorište stvara ili jednostavno samo brzo reaguje pa odražava takve slike, ali nema nikakve sumnje da ih ono može potvrditi. Ipak, Rajs, čiji je podvig otpočeo s burleskama Šekspira i opere, neizbežno se oslanjao i na pravu muziku i na pravi način govora crnaca robova. Od 1840. do 1880. šou koji se razvio od njegovih solo nastupa postao je najpopularniji oblik zabave u Sjedinjenim Američkim Državama. Njegov nastup u pozorištu Sari (Surrey Theatre) u Londonu, 1836, otpočeo je ogromnu modu minstrel šoa u Engleskoj, koja je opstala u pozorištu i na televiziji sve do sedamdesetih godina ovoga veka.

Za razliku od vodvilja i mjužikholova, koji su bili namenjeni samo odraslima, minstrel šou bio je u osnovi porodična zabava. Iako Rajs lično nikada nije postao član neke trupe, minstreli su svoja prikazivanja zasnivali na stereotipu koji je on stvorio. Kasnije, i crnci će učestvovati. Sedeći u polukrugu s bendžoima, malim dobošima, violinama s jednom žicom i kastanjetama, pevali su tužne „crnačke“ pesme i sentimentalne balade, gdege uz meko stepovanje i plotune dobacivanja između „Sagovomika“ i „Kastanjeta“. Minstrel šou uticao je na stvaranje američke pesme i igre, koji su, samim tim, vremenom prihvatili nešto od osećanja i vitalnosti robova.

Američki crnci će obezbediti i drugu podjednako važnu žicu u razvoju američkog pozorišta. One godine kada je Harijet Bičer Stou (Harriet Beecher Stowe) objavila svoj roman Čiča Tomina koliba (Uncle Toms Cabin), jedna njegova dramatizacija, koju je uradio C.V. Tejlor (C.W. Taylor), bila je postavljena u Nacionalnom pozorištu u gradu Njujorku, 23. avgusta 1852. Prikazivala se samo dve nedelje. Mesec dana kasnije, u Troji, Njujork, komad je bio obnovljen i momentalno je postao hit predstava: bio je prikazan sto puta. Upravnika Nacionalnog pozorišta ubedili su da ponovo pokuša s tim komadom, 18. jula 1853. krenuo je ponovo i postao jedan od najvećih hitova u istoriji pozorišta. Predstave su išle na turneje uzduž i popreko Sjedinjenih Američkih Država. Pri kraju svog dugog prikazivanja u Njujorku, ansambl je imao i po osamnaest predstava nedeljno, a glumci su čak i jeli u pozorištu. Za manje od četiri meseca posle premijere u Narodnom, Barnum je postavio konkurentsku predstavu u svom Muzeju, koristeći verziju H. Dž. Konveja (H. J. Conway). Sredinom januara 1854. pozorište Baueri (Bowery Theatre) postavilo je još jednu verziju, u kojoj je nastupio prvobitni minstrel, T. D. Rajs, u ulozi Toma. Kasnije tokom toga veka taj pozorišni komad postao je standard za putujuće trupe u svakom uglu zemlje.

Čiča Tomina koliba predstavljala je više od nacionalnog fenomena: osvojila je čitav svet. Ubrzo posle uspeha u Njujorku bila je dovedena u London, i tamo se igrala nekoliko godina širom britanskih ostrva pod nazivima kao što su Život robova u Americi, Elajza i

begunac i Život među poniznim. Pariz je bio sledeća evropska prestonica koju će La Cese de Oncle Tom osvojiti, što je dovelo do takvog rivaliteta da su istovremeno bile izvođene nekolike verzije, pri čemu je svako pozorište koristilo sopstvenu adaptaciju originalnog romana, ili neke prethodne dramatizacije. U Nemačkoj ona je postala Onkel Toms Hiitte, u Danskoj Onkel Tomas, u Holandiji De Negerhut. Ova drama ne spada u veliko pozorište: mnoge predstave bile su preterano ekstravagantne, glupave i sentimentalne, a deo njene dopadljivosti u inostranstvu dolazi od tog jednostavno egzotičnog kvaliteta života robova. Pa iako tema može da se tumači, s pogledom unazad, kao snishodljivost belaca, u svoje vreme ona je izazvala opštu simpatiju prema zgaženima. Čiča Tomina koliba postala je savest sveta i pokazala se kao prvi i najuspešniji pozorišni izvozni artikal. Ona je bitna i zato što pokazuje američko pozorište u pokušaju da reaguje na jednu ozbiljnu i tragičnu temu, temu koja je bila bitna za budućnost Sjedinjenih Američkih Država.

Američka publika je volela, i još uvek voli, novinu. Upravnici pozorišta su se dosetili svakojakih razloga kako bi zabavili ljude koji su kupovali karte. Između činova takvih dela kao što je Šekspirov Ričard III, na primer, mogli ste naći i Džima Kroua (Jim Crow) u izvođenju Rajsa. Njujorška obala bila je mesto koje je jedan bivši glumac po imenu H. S. Capman (H. S. Chapman) odabrao za svoje Ploveće pozorište, veliki parobrod koji je bio preuređen za potrebe pozorišta. U njega je moglo da se smesti 1200 ljudi, koje je privuklo koliko to originalno okruženje toliko i ono što je ono sadržalo. Ali njujorška luka nije bila nimalo strana istoriji američkog pozorišta, jer upravo su se tu iskrcavale velike evropske zvezde u nadi da će osvojiti zemlju i steći bogatstvo.

Još davne 1752. engleski glumci i glumice su se nadali da mogu da otvore pozorišni rudnik zlata američkih kolonija, često posle bezuspešnih karijera u Engleskoj. Luis Halam (Lewis Hallam), stariji, na primer, bankrotirao je u Gudmans Fildsu 1750. pre nego što je stigao u Novi svet, dve godine kasnije, sa svojom suprugom, decom i trupom od deset glumaca, brodom Čarming Sali (Charming Sally). Trupa je obavljala probe na palubi u toku šestonedelnog putovanja i počela da radi u Vilijamsburgu (Williamsburg) u Virdžiniji, s Alhemičarem Bena Džonsona, i Mletačkim trgovcem, u kome je mladog Luisa Halama, kome je tada bilo dvanaest godina, uhvatila trema, pa je briznuo u plač i napustio scenu, mada ne zauvek. On će postati jedan od vodećih glumaca novih Sjedinjenih Američkih Država, a njegova trupa je postavila na scenu prvu američku komediju, Kontrast (The Contrast) Rojala Tajlera (Royall Tyler), 1787.

Nije sav engleski eksport bio tako dobrodošao kao što su bili Halamovi. Godine 1810. Džordž Frederik Kuk (George Frederick Cooke) krenuo je da osvoji ono što je mislio da je još uvek disidentska kolonija. Cesto je opisivan kao živopisan karakter (pozorišni žargon za pijanca odnosno nepouzdanog čoveka), i stekao je izvestan glas kao tragičar u Engleskoj, uprkos činjenici da je obično bio u dugovima, često u zatvoru i skoro uvek trešten pijan mada se u njegovu odbranu pričalo da je bolje igrao pijan nego trezan. Posle dve godine provedene u Americi, ovo je bio Kukov odgovor na obaveštenje da će predsednik Medison prisustvovati jednoj predstavi: „Šta?!? Džordž Frederik Kuk, koji je glumio pred Veličanstvom Britanije, da igra pred vašim Jenki predsednikom? Ne! Dovoljno je ponižavajuće što igram pred pobunjenicima, neću i pred kraljem pobunjenika, gnusnim Kraljem Jenki Dudla!" Kuk je umro 1812. i sahranjen je u Njujorku, gde je spomenik kasnije podigao, u znak sećanja na njega, veliki engleski glumac Edmund Kin (Edmund Kean), koji ni sam nije bio spomenik ugledu.

Kin, idol Druri Lejna, koji se proslavio svojim ulogama Sajloka, Ričarda III, Jaga, i ser Džajlz Overič u Mesindžerovom (Massinger) Novom načinu da se plate stari dugovi (A New Way to Pay Old Debts), bio je pozdravljan klicanjem prilikom svoje prve posete Sjedinjenim Američkim Državama, 1820/1, sve dok ga samo dvadeset posetilaca na jednoj predstavi pri kraju sezone, kada je posetio Boston, nije nagnalo da odbije da nastavi s igranjem. Izvinio se, ali je njegov ugled bio je narušen, i jednom u toku neke kasnije turneje bio je izviždan s pozornice. Ali to nije bio Kinov najizrazitiji uticaj na američku pozornicu. Njegov uticaj na pozorište, pa i šire, na američku istoriju, proistekao je iz niza događaja koji su počeli neposredno pred njegovu prvu posetu.

U Londonu, 1816, jednog zgodnog mladog glumca po imenu Džunius Brutus But (Junius Brutus Booth) promovisali su štampa, publika i suparničko pozorište za izazivača Kinovoj kruni, znaku vodećeg glumca tog vremena. Atmosfera je bila nešto nalik onoj vrsti gungule koja u današnje vreme okružuje borbu za svetski šampionat u poluteškoj kategoriji. Kin se složio da izazov prihvati: igraće Jaga uz Buta, u ulozi Otela, u Druri Lejnu 20. februara 1817. Zadao je tada ono što je u boksu nokaut u prvoj rundi, a onaj mladi glumac je toliko strašno bio ponižen da je pobegao ne samo sa scene već i iz Engleske. Godine 1821. emigrirao je u Sjedinjene Američke Države i tamo začeo pozorišnu dinastiju. Tri sina su krenula očevim stopama. Drugi, Edvin, postao je vodeći američki klasični glumac toga vremena, i jedan od najvećih američkih glumaca. Edvin But, rođen 1833, bio je prvi američki glumac koji je stekao evropsku slavu. Na turneji po Engleskoj 1880/2. naizmenično je igrao Jaga i Otela s Henrijem Irvingom. Hamlet mu je bio najčuvenija uloga: u toku 1864. održao je sto uzastopnih predstava. Zajedno s porodicama Dru (Drew) i Barimur (Barrmore), But je bio deo tkiva „zakonitog“ pozorišta u Sjedinjenim Američkim Državama. Nažalost, porodica je patila od crte nestabilnosti. Džunius Brutus bio je alkoholičar sa simptomima mentalne bolesti. Edvin je takođe pio i bio stalno depresivan. Živeo je u jednoj kući u Gramersi Parku, u Njujorku, koju je još za života pretvorio u klub za glumce i druge profesionalce, Plejers Klub. Tamo je i umro 1893.

Mimo ličnih slabosti Edvina Buta, njegov život i karijera bili su isto tako žrtve jedne istorijske nesreće koju on nije mogao da kontroliše, ali koja je pomračila ostatak njegove karijere. Noću 14. aprila 1864, u 22.22 časova, za vreme predstave Naš američki rođak (Our American Cousin) u Fordovom pozorištu, u Vašingtonu, DC, Edvinov mladi brat, koji je takođe bio glumac, Džon Vilks But (John Wilkes Booth), ubio je Abrahama Linkolna (Abraham i Lincoln).

Ranije sam pomenuo da su postojale dve konvergentne teme u istoriji američkog pozorišta. Dok su evropski glumci emigranti osnivali i nadahnjivali soj talentovanih američkih glumaca, zemlja se otvorila, u dve poslednje decenije devetnaestog veka, za vodvilj i burlesku, koji su u Engleskoj poznati kao varijete, što je bila prava popularna domaća vrsta zabave. Etika P. T. Barnuma je cvetala. Carls Froman (Charles Frohman), nadareni režiser, koji se udavio kada je nemačka podmornica potopila putnički brod Luizitanija 7. maja 1915, opravdao je ovu lakšu stranu američkog pozorišta:

Ovde mi prvo uvažavamo radnika a potom rad. Našu maštu ne uzbuđuju toliko velika dela koliko veliki delatnici. Ima zvezda u svim sferama američkog života. Tako je oduvek bilo u zemljama gde vlada demokratija.

Da bi bio uspešan, bez obzira kako je divno poslužen, jelovnik uvek treba da sadrži neko jedinstveno i upadljivo jelo koje, uprkos svom bogatom gastronomskom okruženju, mora

ostati dugo upamćeno.

Boreći se za zvezde i spektakl, Froman je izricao jedno utvrđeno uverenje, zasnovano na dugom komercijalnom iskustvu: veliki broj ljudi je plaćao da bi video šta on i njegove kolege imaju da posluže. Jedan legendarni brodvejski režiser, Florenc Ziegfeld (Florenz Ziegfeld), napravio je još prodornije otkriće da bi, baš kao zvezde i spektakl, publika isto tako platila da vidi i lepo građene devojke. Godine 1907. otpočeo je tradiciju spektakularnih revija, „Zigfeldove ludosti“ („Ziegfeld Follies“), koje su se proslavile po divnim ženama i raskošnoj inscenaciji 1927. predstava je koštala 300.000 dolara, od čega je skoro polovina otišla na kostime.

I tako je krajem devetnaestog veka Amerika imala adekvatna pozorišta i mnogo prvorazrednih glumaca, ali ozbiljna drama, domaća američka drama, nije se pojavila. Komercijalizam, razmataz, ugušili su dramsku inventivnost. Jedan stranac u poseti Brodveju 1905. upitao je: „Zar ste vi u Americi svi deca? Nema ozbiljne misli, ni nagoveštaja intelekta ni u čemu od onoga što sam video. Predviđam da u Americi neće biti dramske umetnosti u narednih dvadeset godina.“

Ako je drama način na koji neka zajednica određuje sebi meru, Amerika kao zajednica jedva da je imala vremena da se pribere, sa svojim nasleđem više podeljenim nego sjedinjenim Gradanskim ratom, milionima novih doseljenika koji su se slivali iz čumeza i geta i zaostalih gradskih prostora Evrope, i ogromnim teritorijama koje je tek trebalo integrisati. Gledano iz te perspektive, dvadeset godina možda je izgledalo kao optimistička vremenska mera, ali Sjedinjene Američke Države bile su u žurbi, kao i obično, pa je dramska umetnost došla pre vremena, u liku Judžina Gledstona O’Nila rođenog 1888. u gradu Njujorku, sina irskog romalitičnog glumca stare škole. Njegov otac Džejms (James) stvorio je sebi ime u naslovnoj ulozi dela Grof Monte Kristo, i s tim komadom išao na brojne turneje, tako da je Judžinovo rano obrazovanje bilo prikladno. Pohađao je Princeton univerzitet, ali samo godinu dana, a zatim se prijavio kao mornar za putovanja u Južnu Ameriku, Afriku i druga mesta. Posle jednog susreta s pozorištem Ebi, koje je bilo na turneji 1911. godine, što je učinilo da se opredeli za poziv dramskog pisca, 1912. on se razboleo od tuberkuloze, ali je u toku naredne dve godine napisao nekoliko jednočinki i dva duža dela, a 1914. otišao da studira kod profesora Džordža Pirsra Bejkera (George Pierce Baker), prvog profesora dramske književnosti na Harvardu, i veoma uticajnog kroz radionicu za pisanje drama koju je osnovao 1906.

Godine 1916. O’Nil je pristupio pozorištu Provinstaun Plejers (Provincetown Players), pozorišnoj trupi čije je sedište bio u Provinstaunu, na Kejp Kodu. Toga leta napisao je jednu jednočinku oslanjajući se na svoja moreplovačka iskustva, Ka istoku u Kardif (Bound East for Cardiff), koju su Plejersi postavili kao svoju prvu predstavu u pozorištu Vorf. Četiri godine i nekoliko predstava kasnije, Iza horizonta (Beyond the Horizon) postala je njegova prva kompletna drama koja je postavljena na Brodveju. Ona je O’Nilu donela prvu od četiri Pulicerove nagrade. Njegova stvaralačka snaga bila je prava prinuda. U narednih dvadeset godina završavao je više od jedne drame godišnje, a mnoge od njih bile su složene i veoma dugačke.

O’Nil je prvi značajan dramski pisac američkog pozorišta. Tvrdio je da je na njega uticao Strindberg, ali njegovi pozorišni preci bili su Grci. U Čeznji pod brestovima (Desire Under the Elms, 1924) i Crnina pristaje Elektri (Mourning Becomes Electra, 1931) istraživao je teme incesta i čedomorstva i osвете sudbine, koje je koristio i nanovo koristio da bi iskazao duboko lične sukobe koji su nastali iz poremećenih odnosa sa

roditeljima i bratom Džejsom, što ga je čitavog života progonilo i u njemu formiralo tragičan pogled na svet. Takođe je bio zaokupljen dezintegracijom ličnosti i, u drami *I Ledar dađe* (Iceman Cometh, 1946), njegovom možda najsloženijem delu, samoobmanom, ovde viđenom skoro kao milost koja izbavljuje, koja se ne može lako odstraniti iz ljudi koji malo šta drugo imaju.

Docniji život O'Nila bio je tragičan. Tri puta se ženio. Njegov stariji sin izvršio je samoubistvo u svojoj četrdesetoj godini, njegovog mlađeg sina progonila je emocionalna nestabilnost, a **svoju ćerku Unu (Ona) izbrisao je iz svog života kada je imala osamnaest godina jer se udala za Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin), koji je bio godina njenog oca.** Njegove poslednje godine pratila je bolest, koja ga je onemogućila da piše. Ljut, frustriran i u bolovima, čeznuo je da umre. Ne viđajući nikoga sem doktora, bolničarku i svoju treću suprugu Karlotu (Carlotta), čekao je na smrt u sobi hotela u Bostonu. A ona je došla 27. novembra 1953. Tek 1956. njegov veliki autobiografski komad, *Dugo putovanje u noć* (Long Days Journey Into Night), bio je prvi put postavljen na scenu.

Veličinu O'Nila kao dramskog pisca ništa ne umanjuje ako se kaže da, s gledišta američke drame, on nije bio revolucionarna figura. Stvaralački dar, koji mu je bio priznat dodelom Nobelove nagrade za književnost 1936, stoji, čini mi se, u evropskoj tradiciji, i mada je njegovo delo pokazalo njegovim zemljacima snagu pozorišta kao medija koji je u stanju da obrađuje teme koje su vitalne koliko bilo koje druge u američkoj poeziji i prozi, američka pozorišna eksplozija, onako kako je ja vidim, ne potiče od O'Nila. Paradoksalno, moraćemo da se vratimo njegovim pozorišnim počecima kako bismo pronašli rešenje koje vodi ka pozorištu u američkom duhu.

U toku prvih besplodnih decenija ovoga veka, mali ansambli pojavili su se u nekoliko zemalja u Irskoj, Rusiji, Nemačkoj, Francuskoj kao reakcija na sistem zvezda, visoke troškove režije i artistske ideale koje su načeli moljci po raskošnim, nesumnjivo dokazanim pozorištima. U Sjedinjenim Američkim Državama, Provincetown Plejers nisu bili jedini: i druge male trupe, od kojih su mnoge bile amaterske, bile su tada formirane. Vošington Skver Plejers (Washington Square Players) pretekli su Provincetown Plejers za godinu dana. I oni su prikazivali nove američke komade, i oni su pružili priliku talentovanim mladim entuzijastama kao što je bila Ketrin Kornel (Katharine Cornell), koja će postati jedna od legendarnih američkih glumica. Neki od njegovih članova kasnije su formirali Pozorišno udruženje (Theatre Guild), 1919. Ono će postati najznačajnija proizvodna organizacija u modernom pozorištu, po svom književnom i umetničkom uticaju. Tako je ozbiljna drama tražila svoju publiku na način koji je bio skroman, ali koji je obećavao. A da su ovi pioniri videli komercijalizam kao pretnju onome čemu su oni smerali, zapanjilo bi ih kada bi shvatili da njihove kolege na drugom kraju tog puta polažu osnove jedne pozorišne forme koja je bila spremna da se pretvori u umetnost.

Gledano iz strogo akademskog ugla, može se dokazati da se američki mjuzikl izdigao iz pepela evropske operete, dela Gilberta i Salivana, mjuzikhola i revija engleskog impresarija Č. B. Kokrina (C. B. Cochrane). Bez svake sumnje, svi ti uticaji su tu, jer i mjuzikl je neka vrsta topioničkog kotla. Ali ja bih se založio za to da ona ljubav održavanja otvorene kuće predstavlja deo nacionalnog karaktera mjuzikla, njegovog američkog karaktera: umetnost mjuzikla duguje svoju vitalnost i sjaj snagama koje nisu postojale ni na jednom drugom mestu. Nasleđe Barnuma, Fromana i Zigfelda, minstrel

šooova, vodviljskih veština, vulgarnosti, energije, zvezda, razmataza sve će se to povezati, na način koji niko nije mogao razumno da predvidi, sa zdravim pozorišnim nagonom ka realizmu i ka predstavljanju onoga što je bilo bitno u savremenom svetu. Realizam se ne mora obavezno odražavati u naturalističkom stilu predstave, ništa više no što zabava može da se nosi sa nečim što je teže od moralnog vakuuma. Spoj ovo dvoje omogućio je ubilački komercijalizam Brodveja.

Prvih dana ovoga veka, sve do posle Prvog svetskog rata, mjuzikl je bio usmeren na tradicionalnu ličnost, „umornog poslovnog čoveka“, što je značilo da su predstave imale nepretenciozne zaplete koje je slabašno povezivala muzika što je podsećala na Strausa ili Suberta, sa što više smeha, i, što je najvažnije, horistkinja. Jedna stara brodvejska šala kaže da je prosečan gledalac mogao da kaže da li mu se dopala predstava čim je zavesa koja se podizala stigla do pola. Ali decembra 1927. svaki umorni poslovni čovek koji bi platio da vidi novi mjuzikl u Zigfeldovom pozorištu bio bi iznenađen: nije bilo lepih devojaka da pevaju početnu horsku pesmu; umesto toga, crnci radnici koji nose bale pamuka kretali su se preko scene i pevali o svom poslu, uz melodiju koja će postati slavna, i koja je nagoveštavala novo doba u razvoju mjuzikla. Ta melodija je bila „Draga reka“ („Ol Man River“), a mjuzikl je bio Ploveće pozorište (Show Boat).

Muziku za Ploveće pozorište napisao je Džerom Kern (Jerome Kern), ali s tačke gledišta ove istorije, ključna ličnost bio je pisac stihova, ali i pisac libreta koji se u mjuziklima naziva Knjiga Oskar Hamerstajn drugi (Oscar Hammerstein 2nd). Poticao je iz jedne potpuno pozorišne sredine: njegov deda, Oskar Hamerstajn Prvi, bio je operiski producent i graditelj pozorišta. Oskar mladi je imao trideset dve godine kada je Ploveće pozorište bilo izvedeno, ali je on već uspešno bio sarađivao s Rudolfom Frimlom (Rudolf Friml) na Rouz Mari (Rose Marie) 1924, i sa Zigmundom Rombergom (Sigmund Romberg) na Pustinjskoj pesmi (The Desert Song) 1926. Hamerstajn je bio zadužen za inovacije koje su otvorile put ozbiljnom muzičkom pozorištu, jer Ploveće pozorište nije bilo muzička komedija već nešto novo muzička drama.

Imajući u vidu da je brak između razmataza i realizma takode uključivao i razvod između ozbiljnog i svečanog, Ploveće pozorište može se opisati kao ozbiljan mjuzikl jer se bavi pravim ljudskim problemima, pa je čak sadržavao i elemente tragedije. Hamerstajn je adaptirao popularni roman Edne Ferber (Edna Ferber) čija se radnja događa na dalekom jugu, a koji je bio objavljen samo godinu dana ranije, 1926. Specifičan dekor brodapozorišta, koji saobraća na Misisipiju polovinom devetnaestog veka, pružao je logičan razlog za prisustvo pevača i pesama, ali Hamerstajnov duh će integrisati knjigu i stihove: pesme su izrastale iz radnje, pa čak i unapredivale priču. Osim toga, mnoge promene dekora koje je iziskivalo Ploveće pozorište stvorile su shemu sastavljenju od epizode, pesme, promene dekora, epizode, pesme, promene dekora, i tako dalje, što nalazimo do današnjih dana. Takva tehnika danas deluje sasvim normalno, ali 1927. ona je bila nova i iznenađujuća.

U priči je reč o kapetanu Endiju Hoksu (Endy Hawks) i njegovoj supruzi Parti En (Parthy Ann), koji poseduju brod pozorište Pamukov cvet (Cotton Blossom), i o onome što se događa kada se njihova ćerka Magnolija (Magnolia) beznadežno zaljubi u Gajlorda Ravenala (Gaylord Ravenai), zgodnog neodgovornog kockara. Ostali centralni likovi su Džuli (Julie), mulatkinja, vodeća dama na Pamukovom cvetu, i njen suprug Stiv (Steve), koji ima vodeću mušku ulogu, koji su primorani da napuste šou zbog svog mešovitog braka koji se smatra nezakonitim. Romansa između Magnolije i Gajlorda završava se

nesrećno; isto tako se završava i brak između Džuli i Stiva, što je bila prva pojava eksplozivne teme mešanja rasa u onome što je bio šećerlemski svet muzičkog teatra. Priča se završava slatkogorkim prizvukom. Uzgred je vredno napomenuti da se i posle više od pedeset godina knjiga Ploveće pozorište drži neuobičajeno dobro, a svakako je bolja od mnogih drama koje su u to vreme bile napisane. Čak i neka dela Judžina O'Nila iz istog perioda izgledaju prilično ukočena i melodramatska.

Ploveće pozorište je, istorijski gledano, važno zato što je na scenu iznelo elemente pravih ljudskih problema. Njegov realizam predstavlja glavno punjenje američke eksplozije, i otuda moja teza da su tokom godina Amerikanci uzeli najraskošnije i najzabavnije pozorišne forme i od njih stvorili dom za teme koje su podesne i relevantne za svoje vreme. Ploveće pozorište je bilo preteča, ali je šesnaest godina prošio pre no što se išta tako snažno ponovo pojavilo na muzičkoj sceni. Vezu između njih predstavljao je Oskar Hamerstajn Drugi. Između 1927. i 1943. napisao je petnaest šoua, od kojih su mnogi bili loši. Proživio je period Depresije i doživio da vidi kako njegova zemlja ulazi u Drugi svetski rat. Onda je stekao novog saradnika, kompozitora Ričarda Rodžersa (Richard Rogers).

Mjuzikl Rodžersa i Hamerstajna Oklahoma! imao je premijeru 31. marta 1943. Kada se zavesa podigla, videla se usamljena žena u stolici za ljuljanje, a jedan tenorski glas pevao je iza scene, bez muzičke pratnje, pesmu o lirskoj radosti „Oh, kakvo divno jutro!“ do trenutka kada je zavesa na kraju pala. Oklaboma! je neopozivo izmenila čitav koncept muzičkog teatra, i u taj proces uvukla i publiku. Ubrzo posle premijere, Hamerstajn je objavio oglas u časopisu Verajeti, podsećajući svoje kolege na nepredvidljivost pozorišta. Pošto je naveo sve svoje skorašnje neuspehe, završio je rekavši: „Učinio sam to i ranije, a i opet mogu.“

Mjuzikl Oklahoma! izvelo je Pozorišno udruženje, ona mala i ozbiljna grupa koja je bila oformljena 1919. U sezoni 1930/1. Društvo je postavilo komad Jina Rigsa (Lynn Riggs), Zeleni rastu ljiljani (Green Grov the Lilacs) s Frenčotom Tonom i Džun Voker (Franchot Tone; June Walker) u glavnim ulogama. U jednom trenutku bilo je odlučeno da je za komad potrebna i muzika pa su vestern pesme i kaubojske balade i horske tačke bile dodate, ali sve to nije upalilo. Komad je imao šezdeset i četiri predstave, što je Članovima Društva pokrilo ugovoreni period. Ipak, jedan član, Tereza Helburn (Theresa Helburn) istrajala je u svome uverenju da bi se od tog komada mogla napraviti dobra muzička komedija. Okolnosti koje su u sve uključile Rodžersa i Hamerstajna nejasne su. Možda je Hamerstajnu komad bio ponuden za adaptaciju i od njega zatraženo da odredi kompozitora. Jedna verzija kaže da je Hamerstajn komad Zeleni rastu ljiljani prvobitno poslao Džeromu Kernu (Jerome Kern), koji je to odbio, rekavši: „Pa to je vestern. Ne sviđa mi se. Vesterni ne donose pare.“ Sporno je šta se zatim dogodilo: da li je gospođica Helburn predložila saradnju, ili je Rodžers odabrao Hamerstajna, tek oni su odlučili da bi na tom komadu mogli zajedno da rade.

Od samog početka, Društvo je zapalo u probleme. Bilo je teško pronaći one koji bi podržali produkciju investicijama, i to iz raznoraznih razloga. Samo Društvo je bilo u finansijskim nevoljama, a u podeli uloga nije bilo zvezda: Zeleni rastu ljiljani nije bio uspešan komad. Hamerstajn nije bio napisao hit već više od jedne decenije. Ričard Rodžers nikada nije radio ni sa jednim piscem stihova sem sa Lorencom Hartom (Lorenz Hart). Agnes de Mil (Agnes de Mille) bila je odabrana kao koreograf, ali ona je došla iz baletskog sveta i nikada ranije nije radila na mjuziklu. Režiser Ruben Mamulijan

(Rouben Mamoulian) postavio je na scenu Društva operu Džordža Geršvina (George Gershwin) Porgi i Bes (Porgy and Bess), umetnički trijumf, ali finansijsku katastrofu. Znamenja nisu bila dobra.

Samo u jednom smislu predstava se povinivala tradiciji: premijera je bila van grada, u Nju Hejvenu (New Haven), pod drugim nazivom, Odozdo (Away We Go) i prošla je potom kroz čitav postupak ponovne dorade, dodavanja novih songova, stari stihovi su zamenjeni, dijalozi doterani sva obeležja brodvejske režije. U Bostonu je naziv promenjen u Oklahoma, ali znak uzvika nije bio dodat sve do pred premijeru u Njujorku. S interpunkcijskim znakom, taj šou je imao malo izgleda na uspeh. Jedan provincijski kritičar, koji je bio rešen da na brzinu uništi predstavu, napisao je: „Nema nogu. Nema šala. Nema šanse." Drugi su smatrali da šou ispašta zato što je izvršio prestup: jednog čoveka ubijaju na sceni, horistkinje se ne pojavljuju sve dok prvi čin ne ostari skoro četrdeset i pet minuta. Ipak, Oklahoma! je oborila svetski rekord u uzastopnom prikazivanju jedne muzičke predstave, koji je pre nje držao Ču Čin Ču (Chu Chin Choiv) u Londonu, za vreme rata 1914/18.

Oklahoma! označava prekretnicu. Posle onakvog gromoglasnog uspeha, svaka buduća muzička produkcija moraće da se prema joj odmerava. A kao kompenzacija za ona prva poricanja, sada je došla odgovornost zato što je prokrčila put u skoro svakom vidu prezentacije. Zato što je čovek ubijen na sceni, govorilo se da je to prvi mjuzikl koji je ispričao jednu ozbiljnu priču. Zato što je koreografija Agnes de Mil bila u tonu s njenom kreacijom baleta Arona Koplanda (Aron Copland) Rodeo, 1942. godine, ostala je zapamćena kao prvo uvođenje baleta u jedan brodvejski šou. Drugi deo mitologije mjuzikla Oklahoma! leži u činjenici da je to bio prvi mjuzikl kome je bila priznata literarna vrednost. Istina je da je Ploveće pozorište, šesnaest godina ranije, ispričalo jednu ozbiljnu priču. I Marlin Miler (Marvlin Miller) i Vera Zorina (Vera Zorina) igrale su baletske tacke u brodvejskim šou programima: Zorina, bivša primabalerina, igrala je u deonici „Pokolj na Desetoj aveniji" („Slaughter on Tenth Avenue") u mjuziklu Rodžersa i Harta Na vrhovima prstiju (On Your Toes) 1936. I dok je Krug kritičara izglasao mjuzikl Oklahoma! za najbolju dramu godine, a Pulicerov komitet joj dodelio posebnu povelju, O tebi pevam (Of Thee I Sing) dobio je Pulicerovu nagradu za dramu 1931. godine. Trijumf Oklahome!, bio je u tome što je spojio sve ove elemente: neophodni elementi postojali su i ranije, ali sada ih je pozorište pretvorilo u celinu.

Sve dok se nije pojavila Oklahoma!, muzika, knjiga i stihovi smatrali su se za glavne, i možda jedino neophodne kreativne faktore. Agnes de Mil je zaslužna za ulogu koju sada ima igra u ovoj muzičkoj formi. I ovde, mjuzikl je odigrao ulogu domaćina velikom broju tradicija, okupljajući tehničke discipline baleta, svežinu i dinamizam američkog modernog igranja i emotivne izražajnosti džez igranja, delimično potomka tradicije robova koju je minstrel šou koristio. Najbolje igranje i koreografija u mjuziklu sada mogu da konkurišu svakome u svetu po svojoj uzbudljivosti, boji, intenzitetu i teatralnosti. U današnje vreme koreografi kao što su Džerom Robins (Jerome Robbins), Bob Fos (Bob Foss) i Majkl Benet (Michael Bennett) mogu da usmere predstavu tako da igra bude najznačajnija za njen razvoj. U onome što je De Mil uradila u mjuziklu Oklahoma! igrčke numere bile su i originalne i integrisane u priču, izrastajući prirodno iz radnje. U prvoj numeri, „Mnogo novih dana", ona je uvela jedan ton komičnog realizma tako što jedna od igrčica kao da nije mogla da drži korak s ostalima; devojka pada, brzo ustaje, kao da je postićena, i nastavlja da igra. Balet u snu dramatizuje borbu između dvojice

muških protagonista, Kerlija i Džuda Fraja. Igranje nije uz muziku koja je posebno komponovana nego uz fragmente melodija koje su se već čule u toku predstave. Nadahnuti kadril izveden uz „Farmer i kravar” bio je elektrificirajući igrački doprinos čistoj energiji koja je razvila američki zapad.

Mada se može reći da je Oklahoma! jednostavno bila prvoklasna zabava koja je pružila pribežište, od nekoliko časova, od užasa rata, ali ostaje činjenica da je ona uzdigla mjuzikl do nivoa kome među njenim prethodnicima nema ravnog. Tokom četrdeset godina, od kada je prvi put postavljen, američki mjuzikl je izrastao u jedinstvenu pozorišnu formu. Nijedna tema nije tabu. Pogromi i nacisti, protest jedne generacije protiv rata u Vijetnamu, adaptacija jedne Šekspirove tragedije pa rat bandi u Njujorku, lične agonije cigana koji su posvećeni stvaranju mjuzikla, sve je to našlo izraza na brodvejskoj sceni, s čvrstim profesionalizmom i puno ljubavi, što je postalo paradigma i merilo toga žanra. Mjuzikl se sada širom sveta priznaje kao forma čiji izražajni potencijal više nije ograničen na beznačajne teme. I dok istorija pozorišta po ko zna koji put dokazuje da drama ima snagu bez premca da utiče i provocira, u dvadesetom veku ona je retko kad uistinu bila popularna. Iako još uvek u svom detinjstvu, mjuzikl je postao jedan ogromno popularan medij; on tek treba da dokaže da li je mogao da izdrži pritiske koje su donele najveće kreacije običnog pozorišta.

S dolaskom mira 1945, raniji problem američkog pozorišta bio je u opasnosti da se ponovo javi. Činilo se da razmatraz može još jednom da uguši realizam. Naravno da je već bilo značajnih dramskih pisaca Lillian Helman (Lillian Helman), Elmer Rajs (Elmer Rice), Kaufman i Hart (Kaufman; Hart), Vilijam Saroan (William Saroyan), Robert Servud (Robert Sherwood): ozbiljnih ilipoetičnih, eksperimentalnih ili jednostavno solidno komercijalnih. Tridesete godine su takođe donele i formiranje Grup Teatra (Group Theatre), koje su osnovali Harold Klurman (Harold Clurman), Li Strazberg (Lee Strasberg) i Ceril Kroford (Cheryl Crawford), koje je proizašlo iz Pozorišnog udruženja, a njegovi članovi bili su i Elija Kazan (Elia Kazan) i Volter Frid (Walter Fried). Grup Teatar bio je odgovoran za izvođenje dela mladog dramskog pisca Kliforda Odetsa (Clifford Odets), koji je pisao drame o socijalnom protestu u velikoj eri socijalnog protesta, naročito Čekajući levorukog (Waiting for Lefty, 1935) i Zlatni dečak (Golden Boy, 1937). U vreme kada je umro, 1963, u pedeset sedmoj godini, njegov uticaj bio je opao. Ili bi možda bilo pravičnije reći da je njegova zvezda bila pomračena, jer su se ubrzo po završetku rata javile dve istaknute i trajne: Artur Miler i Tenesi Vilijams došli su da sažmu poratne godine, mada je to jedina veza između njih.

Ako prihvatimo Ibzena i Strindberga kao očeve moderne drame, onda je poreklo Milera i Vilijamsa jasno. Artur Miler je dete Ibzena. Njega interesuju ideje, praktična funkcija društva, neuspesi i težnje ljudi. Rođen je u gradu Njujorku 1915, diplomirao je na Mičigenskom univerzitetu 1938, a onda je pristupio Saveznom pozorišnom projektu za pisanje, koje ga je zaokupilo četiri meseca pre nego što je Kongres pročistio projekat. To neće biti poslednji put da Miler strada u rukama vlade Sjedinjenih Američkih Država. Pisao je scenarija za radio i prvih godina Drugog svetskog rata radio je kao mehaničar parnih kotlova u Pomorskoj bazi u Bruklinu. Sest meseci je bio pridodat pešadiji kako bi sakupio materijal za film Ernija Pajla (Ernie Pyle) Priča o pešadincu Džou (The Story of G.I. Joe). Rezultat tog iskustva bila je knjiga Situacija normalna (Situation Normal), objavljena 1944.

Kao mladić u Njujorku, Miler se divio onome što je Grup Teatar radio a što je odražavalo

i njegovu društvenu svesnost. Iako se Grup raspao 1941, on se obratio njenim bivšim članovima kada je završio svoj prvi komad, Svi moji sinovi (All My Sons), 1947. Harold Klurman (Harold Clurman), Elija Kazan i Volter Frid bila su ta tri producenta. Kazan je režirao. U središtu drame je Džou Keler (Joe Keller), proizvođač koji je prodavao državi avione s greškama, što je dovelo do smrti dvadeset i jednog pilota. Njegov sin se vraća iz rata i rešava da vladu obavesti o zločinu svog oca. Džou se ubija. Poslednje reči u drami, koje izgovara sin svojoj majci, zaokružuju temu: „Jednom zasvagda moraš da znaš da napolju postoji čitav univerzum ljudi, i njemu si odgovorna." Miler je bio prokazan kao komunista od strane fanatičnih patriota koji su verovali da je svaka kritika američkog života bila nadahnuta Sovjetima. Pozorište nije izgubilo snagu da uznemirava kolektivnu svest, niti zajednica spremnost da prebaci svoje krivice natrag, na dramskog pisca. U svom remekdelu Smrt trgovačkog putnika (Death of a Salesman), izvedenom 1949, Miler je stvorio arhetipsku sliku američkog društva: kod kuće, Vili Loman (Willy Loman) je dobar porodični čovek, sanja o beznačajnim stvarima iz američkog sna; na svom poslu, prodajući robu na putu, on zauzima stav i zavarava se i veruje u mitologiju uspeha dok se utapa u svom neuspehu. Vilijevoj supruzi je pripalo da mu izgovori epitaf: Ne kažem da je veliki čovek. Vili Loman nikada nije zaradio puno para. Ime mu se nikada nije pominjalo u novinama. Nije on najfiniji karakter koji je ikada živeo. Ali on je ljudsko biće i nešto mu se strašno dešava. Zato se mora povesti računa. Ne sme mu se dopustiti da padne u grob kao neka stara psina.

Po formi, Smrt trgovačkog putnika smatran je eksperimentalnim komadom, ali po standardima koji će se postaviti jednu deceniju kasnije, ta priča se odvija u jednostavnom narativnom stilu u kome su protagonisti bili potpuno realistični u govoru i radnji, sem avetinjastog lika kome Vili može da izrazi svoje najintimnije misli i osećanja. To samo pokazuje Milerov talenat za istraživanje socijalnih tema kroz lične sudbine likova. Ta drama je opsta zato što je posebna. Značaj pozorišta uskoro je trebalo da bude stavljen na temeljnu probu. Godine 1950. senator Džozef Makarti (Joseph McCarthy) otpočeo je svoju kampanju kako bi potkopao najviše ideale američkog života pod izgovorom da ih, kao posvećeni patriota, brani. Njegove žestoke optužbe da su se komunisti infiltrirali u sve pore života, nikada nisu bile dokazane. Koristeći strah, zastrašivanje i tehnike uništavanja ličnosti, koje su se kretale od skrivenih nagoveštaja pa do otvorenih izmišljotina, Makarti je uneo groznicu u svoje zemljake, što je dovelo do toga da optuženi budu denuncirani, da gube poslove i uopšte, da ih društvo u koje je većina njih verovala, osudi i odbaci.

Odgovor pozorišta uokvirio je Artur Miler. Prvo, adaptirao je Ibzenovu dramu Neprijatelj naroda, koja uobličuje hrabrost jednog čoveka da se usprotivi gomili. A onda je, 1953, naišao na poražavajuću metaforu za ono što se događalo oko njega. Dramatizovao je sudenje vešticama u Salemu iz 1692. u drami Veštice iz Salema (The Crucible) i niko nije ni najmanje sumnjao o čemu se tu radilo. Njegova drama dala je sliku histerije koja se okrepljuje još većom histerijom, i time omogućila da se diskutuje o vladajućem raspoloženju u kontekstu jednog sramnog istorijskog događaja. I zato, poziv Mileru, 1956, da izađe pred Komitet za antiameričke aktivnosti nije primljen kao iznenađenje, kao ni to što mu je naređeno da imenuje ljude koje je video deset godina ranije na jednom navodnom susretu komunističkih pisaca. Odbio je i bio osuđen za nepoštovanje suda, ali je ta odluka bila ukinuta po podnošenju žalbe. Njegovo najbolje delo pripada, dakle, deceniji koja je usledila posle rata.

Drame Tenesija Vilijamsa su deca Strindbergovih drama i pripadaju svetu neurotika, seksualno opterećenih, društveno i duhovno osakaćenih, nedodirljivih percepcija. Kao i Strindbergova, njegova vizija čoveka proističe iz poznavanja namučenog bića, a njegove drame nikada nisu didaktičke na način na koji su drame Artura Milera. Vilijamsov otac zaista je bio trgovački putnik. Kornelijus Kofin Vilijams (Cornelius Coffin Williams) prodavao je otmene cipele i jedno vreme živeo u Kalambusu (Columbus), u državi Misisipi, gde je njegovo drugo dete, Tomas Lanijer Vilijams (Thomas Lanier Williams), kasnije poznat kao Tenesi, rođeno 1914. godine. Dečakova majka bila je jedna dama s juga, žena za koju je društvo značilo uljudno ponašanje, ogovaranje, brak i skandal. Tenesijevo detinjstvo bilo je uništeno osudama njegovog oca koji je svemu stavljao zamerke, čak je decaka nazivao „seka Persa“. Tenesi je nakratko umakao na univerzitete u Misuriju i Vašingtonu. Kada je Depresija na dve godine prekinula njegovo obrazovanje, poslušao je očevu naredbu da radi kao službenik u Međunarodnoj fabrici cipela. Pisao je u slobodno vreme, a izvođenja njegovih dela od lokalnih amaterskih grupa ohrabrila su ga da studira pisanje drama na Univerzitetu Ajove, gde je i diplomirao 1938. Američki bluz (The American Blues), zbirka jednočinki, donela mu je izvešna priznanja, ali tek 1945. on je bio pozdravljen kao dramski pisac koji obećava posle uspeha Staklene menažerije (The Glass Menagerie), koju je opisao kao „dramu sećanja“. Delo delikatnih osećanja, nežnosti i suptilnosti, ta drama ni u kom slučaju nije literarni autobiografski podatak o onome što se dogodilo Vilijamsu, njegovoj sestri i majci u Sent Luisu. „Da, imam trikove u džepu“, kaže Tom, lik autora u njegovoj drami, „imam raznoraznih stvari u rukavu. Ali ja sam nešto suprotno od madioničara na sceni. On ti daje iluziju koja liči na istinu. A ja ti dajem istinu prijatno prerusenu u iluziju.“ Za ovaj iskaz se može reći da ilustruje dobar broj dela ovog dramskog pisca, ali njegove drame uvek sadrže i duboko osećanje bola i usamljenosti. Leto i dim (Summer and Smoke) imaju moto uzet od Rajnera Marije Rilkea (Rainer Maria Rilke): „Ko bi, da kriknem, ko bi me čuo iz četa/ andeoskih?“¹⁰

Drama koja je Vilijamsu donela ime, i po kojoj će on možda najbolje biti upamćen, bila je Tramvaj zvani želja (A Streetcar Named Desire), koja je bila napisana posle Leta i dima, ali izvedena pre nje, 1947. To je mučna studija psihološke i moralne dezinte gracije Blanš Diboja (Blanche Du Bois), nekadašnje lepotice s Juga, čije se praćenje emocionalnih i seksualnih fantazija razbija kada se suoči s pravim i surovim svetom koji predstavlja zet, Stenli Kovalski (Stanley Kowalski), koga je na Brodveju igrao zapanjujuće moćni Marlon Brando. Ovaj komad, i još nekoliko njih koji su usledili, razvili su Vilijamsovu opsednutost odbacivanjem i žudnjom, svirepošću i patnjom. Njegovo istraživanje privatne seksualnosti pre nego što su takve teme postale deo konvencionalnog literarnog domena, stalno je šokiralo, sve dok takva namera nije postala uobičajena u toj meri da se ponekad približavala samoparodiji. Njegovi docniji komadi su razočarali. Godine 1969. preživeo je težak mentalni i fizički slom, i mada je njegova drama Upozorenje za Zatnce (Small Craft Warnings), napisana 1972, pokazala nešto ocf njegovog nekadašnjeg sjaja, ostatak života proveo je bezuspešno pokušavajući da ponovo zadobije reputaciju koja je sve više postajala deo prošlosti. Umro je 1983.

I Vilijams i Miler stekli su svetsku slavu, a njihove drame se još uvek izvode i obnavljaju na mnogim jezicima. Ipak, one predstavljaju izuzetak od brodvejskih pravila, čija je nemilosrdna komercijalna logika učinila da dramskim piscima postane sve teže da prate dug odnos sa svojom publikom, a često ih zaustavlja da se uopšte čuju. Izreka da Brodvej

nije zainteresovan za drame već samo za hitove, ima neprijatan prizvuk istine. Njujork je, prema tome, morao da razvije druge prostore, i jedno pozorište od značaja a ne pozorište onih koji misle samo na pare izraslo je na ofBrodveju, pa čak i na ofofBrodveju. Novi pozorišni komadi, obnovljeni komadi, bizarna eksperimentalna dela, sve to nalazi neko mesto po salama, preuređenim sobama i podrumima ili, ako ima sreće po malim pozorištima. Takođe postoji i strast ka revitalizaciji klasika, naročito Šekspira. Džozef Pap (Joseph Papp), koji je osnovao Njujorški Šekspirov festival 1954, postavlja tog engleskog dramskog pisca u nedvosmisleno američkom stilu, koji uspeva samo zato što obara neke nebitne predrasude. Pap je slučajno i producent i režiser mjuzikla, i bio je odgovoran, kao producent, za Nastup bora. Njegov primer samo potvrđuje moje gledište da u Sjedinjenim Američkim Državama nema neophodne razdeone linije između razmatanja i realizma. U najboljoj američkoj drami oni mogu da koegzistiraju.

Primi me, hore, u ovu priču

Tokom ove priče o dve hiljade pet stotina godina života pozorišta, ponavljao sam da je pozorište živelo upravo u vreme u kome je bilo potrebno. Ne možemo znati kako je atinska publika reagovala na prve tragedije, ali možemo biti sigurni da je njeno reagovanje uključivalo i jedno priznanje, puno uzbuđenja, da je to bio nov način gledanja na savremeni svet. Nijedan dramski pisac nikada nije svoje delo namenio potomstvu, i doživeo da ga vidi. Drame opstaju u tajnovitosti imaginativnog sveta koji same stvaraju, i njegojvoj neprekidnoj raspoloživosti za specijalnu zajednicu koja se formira kada jedna grupa muškaraca i žena, ili možda samo jedan čovek ili jedna žena, zaustave svoja obična bića kako bi postali glumci, a neka druga grupa nalazi da je njihova svest dovoljno dobro zajednički podešena da bi postali publika. Ljudi to rade iz zadovoljstva, ne da bi se obrazovali. Ako vam se pozorište ne dopada, onda, sem ako niste kritičar, vi u njega ne odlazite. Nisu sva zadovoljstva obavezno bezbrižna, s malo sreće posetilac pozorišta otkriva da pozorište može da izazove duboko zadovoljstvo čak i u pustarama ljudskog života koje su dramski pisci prinudeni da istražuju.

Sada kada nas je ova priča dovela manjeviše do predgrađa modernih vremena, moguće je videti koliko je daleko pozorište stiglo od svojih ritualnih početaka. Bogovi i religije ratovali su u drami, u njoj su se ljudi ubijali i vodili ljubav, snage reda i revolucije su govorile kroz nju, nove ideje o ljudskom društvu i ljudskoj psihologiji izrazile su se na sceni, ponekad i pre nego što su bile formulisane u svakodnevnom svetu. Ako je i danas pozorište što je oduvek i bilo u prošlosti, onda svakako obrađuje ono što je važno u našem veku, ili sigurno pomaže publici da gleda i u drugom pravcu, kako je to činilo tokom dobrog dela devetnaestog veka. Savremeni posetilac pozorišta mora se upitati da li će ovo pozorište sačuvati delo sadašnjeg doba, kao što je sačuvalo dramu Atine iz petog veka, elizabetanske Engleske, Francuske sedamnaestog veka, ili će je poveriti arhivima i akademikima, kako je to učinilo sa „sentimentalnom komedijom“ psamnaestog veka i melodramama i „dobro napravljenim dramama“ devetnaestog.

Kako bih ilustrovao poteškoću s kojom se sad suočavam, pre nego što ipak nastavim, razmotriću slučaj Stivena Filipa (Stephen Phillips). Između 1900. i 1908. on je prikazao šest drama u Londonu, od toga pet u stihu. Njegov Herod (Herod), a zatim Uliks (Ulysses) predstavio je ser Herbert BirbomTri (Sir Herbert BeerbohmTree) u Pozorištu Njenog

Veličanstva (Her Majestvs Theatre) 1900. i 1902. Sestog marta 1902. Filipsovu dramu Paolo i Frančeska (Paolo and Francesca) postavio je ser Džordž Aleksander (Sir George Alexander) u pozorištu Sejnt Džejmziz (St James Theatre). Narednog jutra kritičari su odlučili da je Stiven Filips Šekspirov nasljednik. Jedini glas neslaganja bio je glas Vilijama Arčera, koji je tvrdio da je, naprotiv, mladi dramski pisac govorio glasom Miliona. Poezija se vratila u pozorište, svi su se saglasili, s obzirom na blankvers kao što je:

I have fled for ever; have refused the rose

Although my brain was reeling with the scent. I have come hither as through pains of death; I have died, and I am gazing back at life.

Zauvek sam pobegao; odbio sam ružu Iako mi se u glavi vrtelo od mirisa. Došao sam ovamo kao kroz agoniju smrti; Umro sam i gledam unatrag na život.

I: So still it is that we might almost hear The sigh of all the sleepers in the world. Toliko je mirno da skoro možemo čuti Uzdahe svih usnulih na svetu Filipsa su smatrali genijalnim pesnikom i dramskim piscem, najvećim živim engleskim dramskim piscem. Do 1908. uživao je u komercijalnom uspehu koji je taj status donosio. Već 1910, posle Nerona, Fausta, i drame u prozi, Izgubljeni nasljednik (The Lost Heir), bio je skoro zaboravljen. Umro je nepoznat i siromašan.

Da je ovo poglavlje bilo napisano u prvoj deceniji dvadesetog veka, ono bi moralo na prvo mesto da stavi Stivena Filipsa, ali bi i ostali morali biti uključeni. Bernard So bio je vrhunska pozorišna i književna ličnost. Džon Golzvord (John Galsworthy), Dž. M. Bari (J. M. Barrie) i V Samerset Mom (W Somerset Maugham četiri drame mu se istovremeno prikazuju u Londonu 1908) bili su pametni, talentovani i mnogo obožavani. A opet, da je ovo bilo pisano između dva rata, onda bih u Engleskoj morao da uzmem u obzir Dž. B. Pristlija (J. B. Priestly teoretičara vremena, socijalistu koga je inteligencija s gundanjem poštovala), Džona Drinkvotera (John Drinkwater pesnika, dramskog pisca), Noela Kauarda koga su posetio pozorišta obožavali a kritičari skoro uvek obasipali pogrdama) ili Džejmsa Bridija (James Bridie Skotlandanina koji je pisao sjajne prve činove). A šta s R. C. Serifom (R. C. Sherriff) i onim briljantnim piscem farsa Benom Traversom? U godinama neposredno posle Drugog svetskog rata, Terens Ratigan (Terence Rattigan), T. S. Eliot (T. S. Eliot) i Emlin Vilijams (Emllyn Williams) bili su slavljani. Imena Anuj (Anouilh), Kokto (Cocteau), Zirodu (Giraudoux), bila su slično istaknuta, u Londonu baš kao i u Parizu. Kada sam ja počeo da posećujem pozorišta u Londonu, početkom pedesetih godina, vodeći dramski pisac u svetu u kome se govori engleski nesumnjivo je bio Kristofer Fraj (Christopher Fry). I on je bio pozdravljen kao Šekspirov nasljednik, Džon Gilgud (John Gielgud), Lorens Olivije, Idit Evans (Edith Evans) i Piter Bruk uložili su svoje talente u njegovo delo. Bio je predmet eseja i kritičkih analiza.

Ne mislim da kažem da su neki od ovih ugašene zvezde, ali vreme je strog sudija dramskim piscima, a kritičarska moda jedan pozorišni aršin. Naših 2500 godina pozorišta ne obiluje velikim dramskim piscima: oni se mogu brojati četama, ne bataljonima. Ipak, danas većina savremenih pozorišnih istorija za godine 1956-1980. insistira da postoji, ili je postojalo, bar pedeset ili šezdeset pozorišnih divova na delu, od Olbija (Albee) i Arabala (Arabal) do Vajsa (Weiss) i Vilijamsa. Da je tako dvostruko dramatična eksplozija populacije mogla da se odigra, meni izgleda sasvim malo verovatno, i ja nemam nameru da sam prenatrpavam pozorišni panteon.

Ipak, kako svako ko je zainteresovan za umetnost svoga vremena mora da zauzme stav

prema njoj, pa makar i samo iz straha da ne bude potopljen; ovo što sledi izraziće moj stav o tome gde u modernom pozorištu dolazi do rasta. Poslednjih godina, stavovi prema umetnosti postali su obojeni brojnim pojmovima: jedan od njih je isprazan ali trajan, drugi je pomodan ali varljiv, treći je poznat i pod drugim prerusenijima, ali uvek tiranski. A oni su, istim redosledom: prvo, ukoliko neki pojedinac ili grupa pojedinaca vole neku dramu, roman, sliku, oni su svakako dobri; drugo, ukoliko neki umetnik kaže da je njegovo ili njeno delo umetnost, onda je to umetnost; treće, ako neko određeno umetničko delo ne zadovoljava određenu ideologiju ili uverenje, onda ono nije umetničko delo, ili predstavlja lošu umetnost. Ove pojmove vidim kao očito lažne, jer nijedan od njih ne zadovoljava objektivne tehničke kriterijume koji vladaju umetnošću (ali ne vladaju samoizrazom) i zato što nijedan od njih kao da nema mnogo veze s načinom na koji je ljudski rod odabrao šta da očuva a šta da izgubi protekom vremena. Pokušavajući da uspostavim dijagnozu stanja savremenog pozorišta, hteo sam da sebi ne dozvolim da moj lični ukus bude i suviše nametljiv i da moda na mene ne deluje preterano. Ja, dakle, ne pokušavam da ijednog dramskog pisca ili glumca ili reditelja, ili pozorišno iskustvo prikažem kao najbolje. Ali, upozoravam vas: ja ne pokušavam ni da potomstvu solim pamet. Dokazi koje dajem biće selektivni, i prema tome sumnjivi. Već sam izostavio dramu čitavih zemalja odsustvo Spanije je najuočljivije a i važne ličnosti kao što su Gorki, Klajst (Kleist), Lorka (Lorca) Marivo (Marivaux), Puškin zato što njihovo delo nije na današnjem međunarodnom repertoaru ili jednostavno zato što organizovanje jedne televizijske serije, i knjiga koja proističe iz nje, učinili nepodesnim da budu uzeti u obzir. Pa ipak, pozorište onakvo kakvo sam ga video širom sveta, prilikom pravljenja ove serije, i kao posetilac pozorišta, raznoliko je i sveobuhvatno. Svuda postoji glad za dramom, glad koju treba utoliti, a rezultat je jedna ogromna količina pozorišnih aktivnosti, impresivna po svojoj energiji, invenciji i entuzijazmu. Sve je ovo dragoceno samo po sebi, ali to ne znači da pozorište ispunjava moj prvi i najvažniji kriterijum, sadržan u pitanju da li se ono bavi onim što je važno u našem veku? koliko je ono doprinelo našem razumevanju samih sebe?

Tokom vekova uzastopni slojevi drame izgradili su jednu složenu viziju ljudskog identiteta. Dramski pisac, jedan od svetovnih naslednika antičkog sveštenstva, bio je u centru dugog procesa otkrovenja. Grci su čovečanstvo videli kao igračku bogova, ali isto tako i kao njihovog izazivača. Da li je čovek bio neka vrsta boga? Kao Dionis, bog pozorišta, da li je čovek bio istovremeno i ljudsko i božansko biće? Tokom vekova, drama je postavila čoveka u vrh sopstvenog imaginativnog sveta, kao anđela, poluboga, supermena, tragičnog junaka, snagu koja može da odluči da stvori ili uništi moralnu, pravednu i racionalnu stvarnost. Ljudi su bolno ljudski stvorovi, potvrdio je Ibsen krajem devetnaestog veka, ali njihove težnje mogu da ih iskupe. Čehov, pišući u približno isto vreme, video je svoje likove kao istovremeno ranjive i destruktivne, a ipak u stanju da se iskupe kroz rad i prihvatanje sopstvene pogrešivosti. Strindberg je bio taj koji je ukazao na inherentne psihološke greške i uporne seksualne antagonizme koji su u stanju da potkopaju čitavu konstrukciju ljudske ličnosti.

Pozorište je u ovo naše vreme uhvatilo jedan nov i mračan smer, i ja ne mogu a da ga ne čujem kao snažan glas koji insistira na tome da više nema bogova, a da u nama samima nema ničeg božanskog. Čovek je postavljen u životinjsko carstvo, posednik nezasićenih, prinudnih apetita, koga opslužuju iste snage intelekta i emocija koje su nekada bile njegov ponos. On je ubilački grabljivac koji živi u svetu u kome nema razuma i u kome

postoji jedino tobožnji moralni poredak. Ništa se ne može objasniti: o našem delanju se može govoriti, ali se ono ne može racionalizovati. Mi smo udes slučajnih okolnosti koji živi na gomili izmeta.

Ne kažem da ja zastupam taj stav, ali tvrdim da je to vizija koju je projektovalo pozorište. Nikada ranije čovek nije imao tako sumornu sliku o sebi. Čast, plemenitost, junaštvo, žrtvovanje sve romantične besmislice ili šlagvorti ciničnih manipulatora. Nemaju nikakvog smisla van pojedinačne egzistencije. Pozorište, drama, ne samo što su dijagnostikovali to stanje već su ga i usadili kao jednu snažnu sliku u naše umove. Ovo završno poglavlje u istoriji pozorišta moglo bi se opravdano nasloviti kao Pad čoveka. Nešto od toga podstreka koji stoji iza ovog pozorišnog pada potiče od Strindberga njegovog korišćenja snova i noćnih mora, njegove zaokupljenosti neurotičnim unutrašnjim svetom. Ali, u njegovom delu uvek postoji neki smisao u borbi za poredak, jedna bitka izgubljena možda, ali koja se ipak bije zarad zdravog razuma. Nema nijedne tačke predaje haosu, ali je taj nagon nepogrešiv u ovim rečima francuskog dramskog pisca Alfreda Anri Zarija (Alfred Henri Jarry), napisanim krajem devetnaestog veka. Svaki je čovek u stanju da pokaže svoj prezir prema svireposti i gluposti vaseljene time što će od svog života stvoriti pesmu nekoherentnosti i gluposti.

Zari je rođen u Lavalu (Laval) 1873. Kada je imao šest godina, njegova majka napustila je svog supruga i sa sobom povelala sina i ćerku da žive u Sent Brijuu (Saint Brieux). Zari se 1888. upisao u licej u Renu i sklopio prijateljstvo sa školskim drugom Anrijem Morenom (Henri Morin), čija je omiljena zabava bila da zadirkuje profesora fizike, gospodina Ebera (Monsieur Hebert). Njihova žrtva bila je poznata pod raznim nazivima kao što su „P. H.“, „Ebe“ i „Pere Heb“, a uskoro je trebalo da postane besmrtna kao „Le pere Ubu“ kada je Zari od Morenovog skeča napravio kratak komad za marionete. Nekoliko godina docnije ovo je postala osnova trilogije koja je na kraju postala poznata pod nazivom Ubu Roi (Kralj Ibi), Ubu Cocu (koja je napisana na kraju, a objavljena posthumno) i UUu enchainée. Zari je isto tako bio autor jednog romana, Dela i mišljenja doktora Fostrola, patafizičara (Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien), u kome je izmislio „nauku patafiziku“ „nauku izmišljenih rešenja koja je istraživala zakone koji vladaju izuzecima i koji će objasniti svet koji je suplementaran ovom“.

Sa Ibijem Zari je slomio i pozorišnu i društvenu konvenciju zajedno. To nisu prvorazredne drame, one više odaju utisak da se još uvek nalaze u eksperimentalnoj fazi razvoja. Zari je iskoristio lakrdiju, plakate, grubu pantomimu. Kralj Ibi je razuzdana parodija Cara Edipa u kojoj je jezik grub i često infantiln, radnja nepredvidiva i ekstremna, likovi simbolične karikature. Čovek je ismejan i unižen, oslikan kao nemoralan i glup.

Januara 1869. Žari je upoznao tada čuvenog OrelijenFransoa LunjePoa (AurelienFrangois LugnePoe), glumca, režisera i Upravnika Theatre de lOeuvre, u Parizu, gde je decembra meseca Kralj Ibi bio prvi put prikazan, a publika videla spektakl glumca Firmana Zemijea (Firmin Gemier), u ulozi Ibija, kako dolazi do rampe da bi dreknuo „Merdre!“ Krajem večeri zgranuti gledaoci pribegli su nasilju, kao i na famoznoj premijeri Igoovog Emanija, samo još žešće. Narednog jutra kritičari su nastavili da napadaju i ruže na svojim stupcima. Uz Ibija, koji je bio glavna tema razgovora i rasprava po kafeima, Zari je preko noći postao poznat. Njegovi prijatelji su počeli da ga zovu „Pere Ubu“ a on je odgovarao koristeći jezik, ponašanje i fizičke osobine svoje izmišljene kreacije, sve do

svoje rane smrti 1907.

Zbog ukočenosti njegovih likova, čudne konstrukcije i brutalne anarhične snage njegovog dramskog dela, Žarija ponekad opisuju kao simbolistu i kao jednog od osnivača drame poznate kao pozorište apsurd. U razmatranju njegovog dela, kao i viđenju njegovih drama, nijedna od ovih klasifikacija nije od velike koristi. A ja osećam da je vredno ukazati da je moguće provesti neko vreme u mom slučaju, trideset godina a da se ne čuje da iko ko radi u pozorištu koristi izraz „pozorište apsurd“. To je jedna akademska etiketa koja se često lepi na drame koje se najviše odlikuju nedostatkom forme, a još češće sadržaja. Zari je važan ne kao „simbolista“ ili „apsurdista“ već kao dramski pisac koji je naslutio i pomogao da se ispolji nihilistički pogled na čovečanstvo. U toku ovog pripovedanja videli smo da je pozorište često davalo rane znake upozorenja da postoje poremećaji u moralnoj klimi, kao što snovi mogu da daju ključ mentalnog stanja neke osobe. Zarijeva mora bilo je čovečanstvo lišeno razuma i moralne svrhe.

Rat koji je počeo avgusta 1914, i koji je bio poznat kao „Veliki rat“ sve dok ga događaji koji su usledili nisu degradirali u „Prvi svetski rat“, uveo je naš vek u užas i gadenje u razmeri koja je bez presedana. Čovečanstvo je podleglo jednoj opštoj bolesti koja nastavlja da besni jer je lekcija Velikog rata bila da je čovek demonstrativno bezuman, divalj, svirep i bespomoćan. Pozorište, kao i ostali deo života, bilo je zaraženo idejom da čovek više ne može da polaže pravo na božansko poreklo, i ono će učiniti da se to saznanje oseti sredstvima neizbrisivo slikovitog prikazivanja. Verujem da su sva dramska dela koja su usledila, i koja su od prvorazrednog značaja, bila napisana u grozničavoj bolesti koju je izazvao Veliki rat, a da dodem do tog uverenja zadužilo me je jedno izuzetno delo kulturne istorije, Fuselova (Paul Fussell) knjiga Veliki rat i savremeno pamćenje (The Great War and Modern Memory), knjiga, po autorovim rečima, o britanskom iskustvu na zapadnom frontu od 1914. do 1918. i neka od literarnih sredstava kojima je ono upamćeno, konvencionalizovano i mitologizovano“. Naročito bih izdvojio sledeće opaske:

...Veliki rat je bio ironičniji od bilo kog pre ili posle njega. Bila je to odvratna neprijatnost za postojeći melioristički mit, koji je dominirao javnom svešću čitav jedan vek. On je preokrenuo Ideju o progresu...

Ja kažem da izgleda da postoji jedan dominantan oblik modernog razumevanja; da je on u suštini ironičan; i da on uglavnom potiče od primene razuma i sećanja na događaje iz Velikog rata.

Istorija drame tokom većeg dela dvadesetog veka bila je istraživanje dve glavne teme:

čoveka u sukobu sa starom mitologijom i učenjem da se od očaja ne može umaći; i

čoveka protiv nemilosrdne društvene i tehnološke mašinerije koju je sam stvorio.

Ceški dramski pisac Karel Capek oslikao je čoveka kao mašinu, žrtvu tehnologije, i dao svetu rec"7,robot". Njegova žestoka satira, R. U.R. Rossumovi univerzalni roboti napisana je 1920. Tri godine kasnije, američki dramski pisac Elriex Rajs (Elmer Rice), dovišio je Računaljku (The Adding Machine). Kako bi dramatisovao svoju bojazan da je čovek samo jedna brojka u vladavini mašinskog doba, on je svog protagonistu, jednog bezbojnog računovođu, nazvao Gospodin Nula. Obe ove drame ukazuju na budućnost pozorišta: prepoznatljiva stvarnost se napušta u korist sredstava izražavanja koji neće biti konzistentni sa zaokruženim likovima ili precizno prenetim govorom. Staviše, pozorište postaje bestidno teatralno.

Neprijateljski stav prema celokupnom naturalizmu i realizmu formulisao je francuski

glumac, režiser i pesnik, Antonen Arto (Antonin Artaud), koji je bio rođen 1896. Godine 1932. objavio je ono što je nazvao prvim manifestom Pozorišta svireposti opet jedan od onih generičnih izraza koji pokušava da objasni, i da se usredsredi na jednu krajnje usku pozorišnu aktivnost. „Ne možemo“, izjavio je, „da i dalje prostituišemo ideju pozorišta, čija je jedina vrednost u njegovom mrcvarećem magičnom odnosu prema stvarnosti i opasnosti.“ Arto je verovao u pozorište kao instrument poražavajuće snage, snage uz čiju bi pomoć ljudi mogli da se oslobode moralnih ograničenja kao što su to činili tokom velikih nesreća u prošlosti. Tu je ponovo Dionis, napadač, bog raskalašnosti, koji oslobada suzbijenu podsvest tako da je publika mogla sebe da vidi onakvom kakva stvarno jeste. Za Artoa, drama se nalazi unutar samog čoveka: ne čovek protiv bogova, ili sudbine, ili okolnosti, već čovek suprotstavljen silama koje se nalaze u njegovom biću. Poslednjih deset godina života Arto je proveo u duševnoj bolnici. Umro je 1948. Njegov uticaj bio je ogroman, naročito na drame Žana Ženea (Jean Genet) i Albera Kamija (Albert Camus) i na režisere Žan Luja Baroa (JeanLouis Barrault), Žana Vilara (Jean Vilar) i Pitera Bruka, koji su svi sledili Artoa u njegovoj potrazi za novim pozorišnim jezikom: ... umesto da se i dalje oslanja na tekstove koji se smatraju definitivnim i svetim, bitno je staviti tačku na potčinjavanje pozorišta tekstu i povratiti pojam jedinstvenog jezika, na pola puta između pokreta i misli... Nije u pitanju suzbijanje govornog jezika, već darivanje rečima približno onog značaja koji imaju u snovima.

Tekst, reč, svesni um sve je to bilo i suviše krnto za Artoa. Smrskajte ih i oslobodićete snove koji su u njima zatočeni, makar to značilo i noćne more. Postojao je jedan dramski pisac koji je radio dvadesetih i tridesetih godina ovoga veka i koji je, površno gledano, mogao biti više konvencionalan po svojim formalnim namerama od Artoa, ali koji je po svom sadržaju bio isto toliko radikaln. Luiđi Pirandelo (Luigi Pirandello) rođen je na Siciliji 28. juna 1867. Nije počeo da piše za pozorište sve do početka Velikog rata; i on je odbio pripovedanje. „Sva deskriptivna i narativna pomagala treba da budu izbačena sa scene“, pisao je, kritikujući praktične brige svojih kolega. Za Pirandela, umetnost je bila život, a ne niz pojmova: „Pozorišni komad ne stvara ljude, ljudi stvaraju pozorišni komad.“ Verovao je da likovi u drami ne treba da budu robovi zapleta i namera autora, već slobodni da izraze svoje individualne prirode, što će ih na kraju navesti na ono što je on nazivao specifičnim akcijama. Ovo uverenje ispunio je u drami *Sest lica traže pisca* (*Sei personaggi in cerca d'autore*), napisanoj 1921. U toj drami on je izmislio „pozorište u pozorištu“, i obezbedio metaforu za nestalnu prirodu ličnosti time što je dramatisovao ambivalentni odnos između glumaca i likova koje tumače. Ova drama je deo trilogije; njeni pratioci su *Svako na svoj način* (*Ciascuno suo modo*) i *Večgrgs impwvizujemo* (*Questa sera si recita soggeto*).

BlTza modernom pokretu je Pirandelova tragedija *Henri IV* (Enrico Ouatro), 1922, možda i njegovo remekdelo. Njegov junak je pretrpeo udes na jahanju, dok je igrao jednu ulogu u nekoj pozorišnoj igri, i sada živi u zabludi da je on taj lik. On se na kraju oporavlja, ali odluči da se pretvara da je lud, i nastavlja da živi kao da je kralj iz jedanaestog veka. Likovi iz prošlosti nanovo se pojavljuju u njegovom životu i učestvuju u toj iluziji. Jedan od njih je čovek koji je izazvao udes na jahanju, baron Belkredi (Belcredi), a tu je i ljubavnica iz prošlosti, markiza Matilda Spina (Matilda Spina), koja sluti da je u pitanju pretvaranje. Kada „kralj“ ubije Belkredija, on se suočava sa dilemom: ili da nastavi sa svojom maskeradom ili da bude osuđen za ubistvo. Njegov zavet je savršena metafora za Pirandelov stav o ništavnosti naših pojmova o liku i nemogućnosti postizanja istinski

integrisane ličnosti.

Godine 1934, dve godine pre nego što je umro, Pirandelo je dobio Nobelovu nagradu za književnost, a u njemu je komitet za dodelu nagrade našao dramskog pisca čiji se uticaj pokazao dubokim i dugotrajnim. Njegov j)esimizam može se otkriti u delu Zana Anuja (Jean Anouilh) i ZnPola Sartra (JeanPaul Sartre), kao i u dramama Ežena Joneska i Samjuela Beketa (Samuel Beckett). Godine 1920. napisao je komentar o svojoj filozofiji i svojoj umetnosti:

Mislim da je život jedna veoma tužna ludorija; jer mi u sebi imamo, a da pri tome nismo u stanju da saznamo zbog čega, zašto i otkud, potrebu da se obmanjujemo stalnim stvaranjem realnosti... za koju se s vremena na vreme pokaže da je tašta i iluzorna... Moja umetnost je puna gorke samilosti za sve one koji se obmanjuju; ali ta samilost ne može nikako bez pratnje žestoke poruge sudbine koja osuđuje čoveka na obmanu.

Umro je u Rimu 10. decembra 1936, zahtevajući u svom testamentu da ne bude nikakve javne ceremonije, samo „pogrebna kola siromašnih, konj i kočijaš”.

Kao korektiv ovoj priči, moramo se setiti da su Zari i Arto bili jako udaljeni od glavnih tokova pozorišnog života. Čak je i Pirandelo, koji je imao međunarodnu slavu, bio prinuđen da zatvori svoj Teatro d'Arte u Rimu jer mu je pravio velike novčane gubitke. Ipak, širom Evrope pozorište se borilo, a posetioci pozorišta imali su raznovrsnu hranu pa su mogli da biraju. U ovom veku, a naročito primetno poslednjih godina, došlo je do čudnog podvajanja između onoga što bi se moglo nazvati ozbiljnopopularno i ozbiljnoezoterično pozorište, koje pomaže i bodri strašan snobizam, što čini da mnogi kritičari i akademici preziru ono što je na raspolaganju i što je privlačno a podržavaju ono što je nejasno i utanjeno. Tokom čitave svoje karijere, od svog prvog uspeha, Vrtlog (The Vortex), 1942, kada je imao dvadeset pet godina, pa sve do svoje smrti 1973, Noel Kauard, autor bar dve klasične komedije običaja, bio je uporno omalovažavan, a ipak je bio sjajan i veoma popularan dramski pisac, kao i glumac, liričar i kompozitor. (Možda ga je osudila upravo ta sumnjiva raznovrsnost.) Kauardova karijera ilustruje činjenicu da većina posetilaca pozorišta (ili čitalaca, gledalaca, slušalaca) može da bude savršeno spremna da bude prosvetljena, ali oni isto tako žele i da se zabave; suočeni s izborom između toga dvoga, oni se opredeljuju za zabavu, a više voleti ovo drugo nije sramno. Akademska predrasuda protiv onoga što je popularno potiče možda od vekovne sumnje da pozorište nije uljudno, a svakako je poduprta preterano visokom procenom samih akademskih kvaliteta, naročito pismenošću dugih rečenica, dugih reči i složenih kulturalnih referenci. U umovima te vrste, jedino štampana reč, tekst koji se prepušta teoriji, interpretaciji i pisanoj raspravi, može da izazove pravu zainteresovanost. Ja imam suprotan stav. U stvari, mene se ne tiče da li neki dramski komad pripada literaturi. Ono što je meni najvažnije jeste da on treba da funkcioniše u pozorištu, da ga igraju živi glumci pred živom publikom. Ukoliko dođe do te neophodne misterije, onda je pozorišni komad uspeo. Naravno da mi je isto tako stalo, i to, da priznam, više stalo, do pozorišnih komada koji mogu da uhvate ili osvetle ljudsku situaciju, ali ja ih vidim kao deo dramskog spektra a ne kao da se uzajamno isključuju. Moderno „ozbiljno” pozorište nije bilo rođeno u epruveti; ono mnogo duguje, naročito u Engleskoj, popularnom pozorištu, koje je bilo odgovorno za održavanje u životu navike odlaska u pozorište i osećanja profesionalnih standarda.

Kada sam 1953. pristupio pozorištu, engleskim popularnim pozorištem upravljalo se iz jedne kancelarije koja se nalazila na vrhu pozorišta Glob u Saftsbri aveniji. Iza svog

stola generalnog upravnika u H. M. Tenent limitid, Hju „Binki" Bomon (Hugh „Binkie" Beaumont) komandovao je jednom imperijom. Prikazivao je veliki broj komada i verovao strasno u glumce zvezde, elegantne kompletne kostima, komade koji su pisani po dobro oprobanoj formuli i raskošne obnove starih komada. Svi vodeći glumci tog vremena radili su za njega Džon Gilgud, Ralf Ričardson, Majkl Redgrejv, Idit Evans, Alek Gines, Pegi Eškroft, Pol Skofild i gomila drugih. Obnovio je drame Šekspira, Molijera, Kongriva, Ibzena, Vajlda i Čehova uz učešće glumačkih zvezda. Prikazao je komade Noela Kauarda, Terensa Ratigana i Kristofera Fraja. Binki Bomon bio je taj koji je pomogao da pozorište Vest Enda u Londonu posle Drugog svetskog rata ponovo zablista. Pozorišnu publiku sačinjavali su pripadnici srednje klase pa navije, ali i mladi koji nisu imali mnogo para mogli su da vide pozorišne klasike savršeno postavljene i odlično odglumljene.

Da bi ušao u taj zasenjujući svet Vest Enda, jedan ambiciozan glumac morao je da bude propisno obučan. On ili ona morao je da nauči da govori ono što se onda zvalo „standardni" ili „primljeni" engleski primljen s pravim poštovanjem od onih koji ga nisu govorili! i bilo je potrebno kretati se graciozno i biti šarmantan. Kraljevska akademija dramske umetnosti (The Royal Academy of Dramatic Arts RADA) stvorila je nešto što se zvalo „RADA glas", što je podrazumevalo izveštačen ton. RADU je osnovao ser Kenet Barns (Sir Keneth Barnes) 1906. godine, a ta institucija je stvorila mnoge od vodećih engleskih glumaca. Ser Kenet je još uvek bio upravnik kada sam se upisao na Akademiju 1952, a nastavni metodi nisu se mnogo razlikovali od onih koji su se koristili ranijih godina. Ser Kenet je želeo da njegovi studenti budu dame i gospoda; atmosfera je bila kao u nekoj Najvišoj školi za gospodu.

Naravno da su delovali i drugi uticaji. Južno od reke Temze Majkl Sen Deni (Michael Saint Denis), Glen Biam So (Glen Byam Shaw) i Džordž Divajn (George Devine) osnovali su školu Old Vik (Old Vic School). Ovde se nudio jedan drugačiji pristup umetnosti glume ozbiljniji i možda intelektualniji. Svakako da je naglasak bio stavljen na unutrašnji život likova i drama, a ne na glumljenje radi efekta; ideal je bio ansambl, a ne zvezda. SenDeni je bio briljantan trener glumaca i imao je veliki uticaj na englesku glumu uopšte. Ipak, Old Vik kao da je pripremao studente za pozorište koje je bilo ili strano ili još nerođeno. Opozicija njegovim metodama bila je bučna i efikasna, i škola je bila prinudena da prestane s radom 1951. Ali pozorišni establišment, od RADA do H. M. Tenenta, uskoro će se promeniti, pod uticajem jednog broja događaja.

Ubrzo pošto sam napustio Akademiju, 1953, ser Kenet je otišao, a s njim i dame i gospoda. Jedan nov i alarmantan soj studenta najednom se pojavio. Njih trojica predstavljaju ilustraciju te promene: Alber Fini (Albert Finney), Piter OTul (Peter OToole) i Tom Kortni (Tom Courtenay). Oni nisu mnogo brinuli o savršeno formiranim samoglasnicima standardnog engleskog i zadržali su svoje regionalne akcente, uglavnom one sa severa. Oni kao da su se pripremali za jednu sasvim drugačiju vrstu pozorišta od one kojom je predsedavao Binki Bomon.

Bomon je bio veliki pozorišni producent, ali je imao jedan nedostatak koji će se pokazati fatalnim: nije video ništa dalje od statusa kvo. Na primer, on nije digao svoj glas protiv jednog prastarog službenika koji se zvao veliki komornik, koji je i dalje pregledao sve pozorišne komade. Bomonu su po ukusu bili pozorišni komadi koji su bili sigurni, koji su ugađali i u kojima je mogao da paradira svojim zvezdama; klasični pisci bili su dopadljivi jer su nudili tako dobre uloge vodećim glumcima.

Pozorište je ipak previše prolazan medij da bi dugo moglo da stagnira. Sredinom pedesetih godina ovoga veka ponovo je bilo spremno da uzleti.

Trećeg avgusta 1955. publika se okupila u Art Teatru (Arts Theatre), u Ulici Grejt Njuport, u Londonu, da vidi predstavu Pitera Hola (Peter Hall), jednu dramu koja je tamo stigla neuobičajenim putem. Bio ju je napisao jedan Irac na francuskom, a on ju je i preveo na engleski. Kada je prvi put bila izvedena u pozorištu Vavilon u Parizu (Theatre de Babvlon) izazvala je succes de scandale, što će se ponoviti u zemljama širom sveta. Ta drama je bila En attendant Godot, a preveo ju je autor, Samjuel Beket, kao Čekajući Godoa. Ona je pomogla da se izmenfne samo lice pozbrišta, većTsto tako i njegovo srce i duša. U Čekajući Godoa sabrale su se snage Zarija, Artoa i Pirandela. Ako Zarijevu tvrdnju da je svaki čovek u stanju da od svog života stvori pesmu nekoherentnosti i gluposti treba bukvalno shvatiti, onda je Godo potvrđuje. Ako je Pirandelovom delu bio potreban prodorniji glas, Godo je bio krik očaja. Ako je Artoovo traganje za jezikom koji je na pola puta između gesta i misli zastalo, onda ga je Godo nastavio i ostvario. Sažetak je nespretna instrument za opis narativnih pozorišnih komada; za jednu nenaturalističku dramu kao što je Čekajući Godoa to je posebno nezgodno. Beket opisuje scenu kao „Seoski put". Jedno drvo". (Skrtoš tog opisa stvara raspoloženje.) Dve skitnice, Vladimir i Estragon, glavni su likovi. Čekaju nekoga po imenu Godo, razgovaraju besciljno i ponekad upadaju jedan drugom u reč, kako to rade muzičari u varijeteu. Vreme prolazi. Gospodar, Poco, ulazi sa svojim slugom, Srećkom. Neki dečak donosi poruku i kaže da gospodin Godo nije u mogućnosti da dođe na sastanak. Efekat je kumulativan. Čovek je svestan da je drama bogato simbolična ali nije siguran na šta se ti simboli odnose. Vlada osećanje da se vrhunac namerno i stalno odlaže. Završetak je pun strašne ironije, koju Pol Fusel (Paul Fussel) dijagnostikuje.

Estragon: Pa, da pođemo?

Vladimir: Da, hajdemo. Ne miču se.

ZAVESA

Stvoren je utisak osuđenosti i očaja bez nade za iskupljenje. Uzaludnost je truba moderne drame. Prijem koji je pozdravio Čekajući Godoa kretao se između zbunjenosti i besa. Neki su posetioci pozorišta mislili da se radi o nekom šegačenju. Kritičari su se žalili da se ništa nije dogodilo. Beket je ćutao i nije nudio nikakvo rešenje. Njegovo delo bila je njegova izjava.

Pre Godoa, Samjuel Beket bio je najpoznatiji kao romanopisac. Rođen je u Foksroku (Foxrock), predgradu Dablina, 1906, a upisao se na studije engleskog jezika na Ecole Normale Superieure u Parizu 1928. U Parizu je postao deo kruga okupljenog oko njegovog zemljaka, romanopisca Džejmsa Džojisa. Po povratku u Irsku, 1930, i posle nekoliko godina nemirnih putovanja, nastanio se konačno u Francuskoj 1937. Čekajući Godoa (1952) je njegova prva drama. One koje su usledile, a naročito Kzaj partije (Endgame, 1957), Krapova poslednja traka (Krapps Last Tape, 1959) i Srećni dani (Happy Days, 61), sve deluju na sličnom nivou apstrakcije i sve variraju temu besciljnosti. Godine 1969. Beket je dobio Nobelovu nagradu za književnost.

Vest End Binkija Bomona bio bi zapanjen tom nagradom, baš kao što je bio zgranut, ali je pokušao da ignoriše taj događaj, kada je Čekajući Godoa bio prebačen u pozorište Krajtirion (Criterion Theatre). Pa ipak, Godo je bio taj koji je postavio osnovu za pobunu koja će tek doći. S pozorišne tačke gledišta, ta drama bila je originalna jer, u Artoovom

smislu, Beketov jezik između gesta i misli bio je sličan načinu na koji su slikari impresionisti stvarali svoje slike. Verujem da je pozorište napravilo svoj najveći uticaj na pozni dvadeseti vek upravo preko ogoljenog, nezaboravnog slikovitog govora. Nisu reči drama te kojih se sada sećamo, već njihov vizuelni utisak. Beket je bio prvi koji je demonstrirao nov način doživljavanja pozorišta. Tokom čitavog ovog veka, kao po nekom prećutnom dogovoru, pozorište se pripremalo za promenu. Gordon Krejg, koji je 1900. imao dvadeset osam godina, oslikao je Artoa i Zarija u svojoj Umetnosti pozorišta (*The Art of the Theatre*), prvobitno objavljenoj kao knjižica 1905:

Prvi dramski pisac shvatio je ono što moderni dramski pisac još uvek ne shvata. On je znao da kada se on i njegovi prijatelji pojave pred publikom, ona više želi da vidi šta će on učiniti nego da čuje šta bi on mogao da kaže.

Krejg je, kao i ovi dramski pisci, više voleo dekor simboličan za dramu kao celinu, a samim tim obavezno apstraktan. Bio je otpadnik u vremenu u kome je živio, a najveći deo života proživio je u Francuskoj, u izgnanstvu koje je sam sebi nametnuo. Danas su njegovi metodi opšte prihvaćeni, a omogućili su dramskim piscima i rediteljima da se radnja odvija brže i da se razbiju ograničenja prostora i vremena. Ovo oslobađanje od stare naturalističke tiranije potpomogao je zastrašujući napredak u rasveti. Adolf Apija (*Adolphe Appia*), švajcarski scenograf i pionir scenske rasvete posle pronalaska sijalice 1879, stvorio je koncept rasvete koja je unapređivala dramski komad i omogućavala glumcu da zauzima svoj sopstveni osvetljeni prostor. Drama se koncentrisala na konflikte i tenzije prisutne u pojedincu.

Simboli, apstraktni dekor, upotreba rasvete, vizuelno slikovito predstavljanje uzeti zajedno predstavljaju revoluciju u stilu. Ali savremeno pozorište imalo je u pripravi i drugih revolucija, a jedna od njih bila je političko, didaktičko pozorište, pozorište polemike. Bernard So, koji je otišao nekoliko koraka dalje od ranijih „socijalnih“ drama Ibzena, bio je prethodnica dramskog pisca propovednika. On je izlagao svoje socijalističke stavove kroz briljantno smišljene rasprave, duhovite dijaloge i sa osećanjem pravičnosti koja se danas može učiniti prilično staromodnom. On stoji kao figura oca nad savremenom političkom dramom, koja je skoro ekskluzivno prigrllila progresivnu misao ovoga veka, u većini svojih varijanti od apokaliptičnih do dogmatskih. Učinak nekih od ovih drama trebalo je da učini da se veče u pozorištu oseti kao sesija inkvizicije, s publikom na mukama, ali, kao što sam već ranije rekao, pozorišna zadovoljstva ne mogu se obavezno meriti osmesima.

Najgromkiji i najdarovitiji glas političkog pozorišta pripada Bertoltu Brehtu (*Bertolt Brecht*), rođenom u Augsburgu (*Augsburg*), u Bavarskoj, 1898. To što je vojni rok služio u vreme Velikog rata od njega je do kraja života stvorilo pacifistu. Poznih dvadesetih godina ovoga veka uticaj velikog pozorišnog reditelja Ervina Piskatora (*Erwin Piscator*) i uspon nacionalsocijalizma predstavljali su dve snage koje su ga navele da postane marksista. Ali za jednog pacifistu i čoveka koji je tvrdio da brine za čovečanstvo, Brehtov život i delo odaju kontradikcije čiji je sopstveni „efekat alijenacije“ velik isto koliko bilo koji drugi koji je proizveo u saglasnosti sa svojom čuvenom pozorišnom teorijom. U njegovom životu postoje epizode koje čak i obožavaoce njegovog dela nagone da ga posmatraju veoma kritički. U vreme staljinističkih procesa u Moskvi, sredinom tridesetih godina ovoga veka, Breht je rekao o optuženima: „Sto su neviniji, to više zaslužuju da umru.“ Ipak ga je upravo nedužnost Gestapoovih žrtava u Nemačkoj najviše razbesnela u njegovim antinacističkim dramama kakva je Dostavljač. Kada je njegova ljubavnica,

glumica Karola Neher (Carola Neher), bila uhapšena u Sovjetskom Savezu, Breht nije intervenisao u njenu korist. Više nikada nije bila viđena. Kako nijedan drugi dramski pisac koji se pojavljuje na ovim stranicama nije u svome životu bio suočen s dilemama ove vrste, nemoguće je, naravno, reći da li bi se oni poneli išta bolje od Brehta. Ali ove epizode služe kao još jedan podsetnik da je pogrešno donositi zaključke o životu dramskog pisca na osnovu sadržaja njegovih drama.

Kroz svoju teoriju „otuđenja“ (Verfremdungseffekt) Breht je tražio puta da oslobodi publiku njenog emotivnog uključenja u radnju, kako bi ona mogla da zauzme racionalniji stav o onome što se događa na sceni. Zeleo je da se njegova publika zabavi, ali je isto tako želeo da bude po strani, i da zauzme kritički stav, a koristio je razna sredstva da prekine radnju i uništi pozorišnu iluziju. Gubitak sopstvenog ja nije bilo ono na šta je Breht ciljao. Kako je on pisao o svom „epskom pozorištu“, pokazaće primer onoga što je nazivao „Ulična scena“:

... jedan očevicac pokazuje grupi ljudi kako je došlo do saobraćajnog udesa. Oni koji stoje naokolo možda nisu primetili šta se dogodilo, ili jednostavno mogu da se ne slažu sa njim, mogu „da stvari vide drugačije“; poenta je u tome da demonstrator tako odglumi ponašanje vozača ili žrtve, ili oboje, da oni koji stoje sa strane mogu da oforme svoje mišljenje o tom saobraćajnom udesu.

Brehtov prijatelj Valter Benjamin (Walter Benjamin) dao je svrhu „epskog pozorišta“, ali je pokazao koliko su Brehtove namere daleko od svečanog propagiranja:

Ono se manje bavi ispunjavanjem publike osećanjima, čak i onim buntovnim, već želi da je odvoji na jedan trajan način, kroz razmišljanje, od uslova u kojima ona živi. Može se primetiti uzgred da nema boljeg polazišta za razmišljanje od smeha.

Ja sam zastupao stav da pozorište izmešta publiku iz sfere svakodnevnog života u jednu širu sferu; Brehtov pojam otuđenja publike „iz stanja u kome ona živi“ suviše se približilo drevnoj funkciji pozorišta, i zato postiže rezultate koji su potpuno različiti od onih koje je anticipirao.

Godine 1928. Breht je sarađivao s kompozitorom Kurtom Vajlom (Kurt Weill) na adaptaciji Prosjačke opere Džona Geja koju je nazvao Die Dreigroschettoper (Opera za tri groša). To mu je donelo prvi javni uspeh. Morao je da napusti Nemačku 1933, i živeo je u Švajcarskoj, Danskoj, Finskoj, a zatim u SSSRu, pre nego što je otišao u Kaliforniju 1941. Njegove najbolje drame pripadaju periodu tog progona u Ameriku; za to vreme napisao je Majku hrabrost i njenu decu (Mutter Courage und ihre Kinder), 1941, Život Galileja (Leben des Galilei) 1943, i Dobri čovek iz Sečuanu (Der Gute Mensch von Sezuan) 1943.

Brehtov uticaj bio je širok, toliko da se čini da je bio potpuno apsorbovan, jer je, paradoksalno, duh dramskog pisca porazio namere teoretičara. Ernest Bourneman (Ernest Bournemann) ocenio je te suprotnosti ovako:

Svako sredstvo koje je upotrebio kako bi uništio „magiju“ pozorišta, postajalo je magija u njegovim rukama. Otvorene scenske svetiljke, daleko od toga da su nas alijenirale, prenele su svu Brehtovu ljubav na scenu... I sam ritam prekida postao je poetska shema i razorio svrhu radi koje su, navodno, prekidi bili zamišljeni.

Tragedija Brehtovog života svodi se na ovu jednostavnu činjenicu: stekao je divljenje i poštovanje onih za koje je tvrdio da ih prezire pesnika, intelektualca, Zapada; a nije uspeo da pridobije jedinu publiku za koju je tvrdio da piše: radničku klasu, Partiju, Istok.

Ono što Breht nije shvatio bilo je da publika zna da je u pozorištu, zna da ovo nije pravi

Život, da ona uživa u pozorišnim metaforama i zavaravanjima, a ne da su je ona zavela. Pozorište ne uništava kritičko razumevanje, kako je Breht želeo; ono proširuje to razumevanje time što ga kombinuje s osećanjem i imaginacijom.

Snage drame dvadesetog veka sabirale su snagu; iako izlivi pozorišne energije, koje smo posmatrali, nemaju tu osobinu da se dva puta javljaju na istom mestu, moram da ustvrdim da Engleska predstavlja izuzetak. (Kako je Engleska mesto gde ja živim i radim, i kako sam izložen mogućnosti da budem optužen za svesni šovinizam, želeo bih da ukažem da dramski pisci o kojima ću govoriti jesu prevedeni i igraju se širom sveta, predstavljaju vodeće ličnosti u međunarodnom repertoaru.) U skoro isto ono vreme kada se o Beketu diskutovalo a Breht branio u Engleskoj je to činio uglavnom dramski kritičar Kenet Tajnan (Kenneth Tynan) i kada je novi soj glumaca bio na ivici da se izlegne, Džordž Divajn (George Devine), jedan iz trijumvirata škole Old Vik, osnovao je Englišk stajdž ansambl (English Stage Company). Zeleo je pozorište za nove drame, pa je uzeo Rojal Kort na Sloan Skveru, a to je, slučajno, pozorište u kome su mnoge od drama Bernarda Soa prvi put bile izvedene. Maja 1956. ta trupa je izvela Osvrni se u gnev (Look Back in Anger).

Drama Džona Ozborna predstavljala je fokus onoga što je bilo ili prava pozorišna eksplozija, ili bar jedan krajnje glasan prasak i jedna za pozorište istorijska prekretnica. Džimi Porter (Jimmy Porter), glavni junak drame Osvrni se u gnev, izrazio je frustracije, nesreću i očaj čitave jedne generacije. Izraz „mladi gnevni čovek“ postao je svakodnevnik, i mislilo se da zastupa politiku leve orijentacije, što govori da je taj komad možda bio pogrešno protumačen u svoje vreme. Postoji osećanje koje je inherentno tome komadu, a koje svojevremeno nije bilo komentarisano, a vezuje se, sem za Ozborna, i za druge takozvane mlade gnevne ljude kao što su romanopisci Kingzli Ejmis (Kingsley Amis) i Džon Brejn (John Braine).

Englišk stajdž ansambl je pomogla da se promeni ne samo pozorišna već i politička klima. Rojal Kort je izmrestio mnoštvo novih dramskih pisaca, među njima Džona Ardena (John Arden), Edvarda Bonda (Edward Bond), Dejvida Storijs (David Storey) i Arnol da Vesjera (Arnold Wesker).

Neki su bili dobri, drugi nisu, ali svi su bili visoko uznošeni, ne toliko zbog kvaliteta svojih drama već zato što su se usaglasili sa promenljivim centrom moći u evropskom društvu. Opsednutost klasom, društvenim uslovima i uništavanje starog poretka to je oznaka novog talasa. Klasa osobe o kojoj je bilo moguće pisati drame ponovo se promenila; ono što se nije promenilo, bila je klasa ljudi koji su posećivali pozorište. U izvesnom smislu, Rojal Kort je propovedao preobraćenice. Pozorište je nastavilo da se puni srednjom klasom koja kao da je uživala da gleda pozorišne komade u kojima se ritualno napadala srednja klasa. Hju Bomon je možda bio odnet na stranu, ali je njegova publika ostala lojalna, bar navici poseta pozorištu.

Dugotrajno pozorišno cenzurisanje velikog komornika završilo se 1968. Dionis je izgubio svoj povodac. Golotinja, neobuzdan jezik i politička satira provalili su. Pa ipak, u „ozbiljnom“ pozorištu na snagu je stupila cenzura koja je bila stroga koliko i ona velikog komornika. Drame su morale da budu „posvećene“ (a isto tako i glumci, reditelji i scenografi) ili „podesne“, ili nisu bile ništa. Taj novi talas je učinio da ekskluzivnost Binkija Bomona izgleda pozitivno ekumenska. Piter Justinov (Peter Ustinov) je primetio kako su kritičari postali avangardniji od samih dramskih pisaca.

Dve godine posle inauguracije Rojal Korta, jedan drugi dramski pisac podigao je svoj

glas, daleko od Vest Enda, pa čak i na izvesnom odstojanju od Sloan Skvera. Malo je ušiju slušalo kada je drama Harolda Pintera. Rođendan (The Birthday Party) stigla u Lirik Teatar u Hamersmitu, 1958. Drama je doživela poražavajuću kritiku od svih kritičara, sem od Harolda Hobsona (Harold Hobson), koji je pisao u Sandi tajmsu. Kao i Džon Ozbourn, Pinter je bio glumac, i možda sviknut da se suoči s kritičkim muzakom. Dve godine kasnije bila je izvedena i hvaljena jedna od najfinijih drama na engleskom jeziku još od vremena rata, Nastojnik (The Caretaker). Od tada, Pinter je napisao, između ostalih Povratak kući (The Homecoming) 1964, Stara vremena (Old Times) 1971, Ničija zemlja (No Mans Land) 1975, Prevara (Betrayal) 1978. i Neka Aljaska (A Kind of Alaska) 1983. Iako se ne može poreći da je njegovo delo deo okvira modernog pozorišta potvrđuje uticaj Strindberga i Pirandela on je nekako van njega. U kritičkim studijama on se često dovodi u vezu sa Samjuelom Becketom, ali njegovo pozorišno poreklo možda je starije i više iznenađujuće, jer Pinter kao i grčki dramski pisci, a snažnije nego ijedan drugi savremeni dramski pisac izražava taj iracionalni impuls u ljudskim odnosima. Njegova škrta i poetska upotreba jezika, zlokobne tišine i izvanredan pozorišni instinkt za nasilje podzemlja i mučne napetosti, služe kako bi se dramatizovalo ono što je neizrecivo i pokaže ono što se ne može jednostavno objasniti.

Prepoznao sam izvore moderne drame kod Ibzena i Strindberga, i opisao i kako su za njihova dostignuća bila vezana dela Zarija, Artoa, Pirandela i Beketa, i politički uvidi Soa i Brehta. Ocrtavam neku vrstu klimavog lika koji luta preko pustih pozorišnih pejzaža, prepušten izlivima ludila, naletima mračne depresije i bleskovima nemilosrdne inteligencije. Paradoksalno, upravljanje ove nezakonite ličnosti doveo je u središte scene jednog dodatnog zakonodavca reditelja. Sirom Evrope i Sjedinjenih Američkih Država cveta pozorište reditelja. U jednom dobu kada je ansambl idealno rešenje, u oblicima koji su toliko različiti kao što Berlinski ansambl Brehta i Helen Vajgel, nomadske trupe Pitera Bruka, i naše sopstvene, kao što su Kraljevsko Šekspirovo i Nacionalno pozorište, reditelj je naizgled paradoks, diktator među demokratama. I dok odaju veliko poštovanje živim dramskim piscima, reditelji veoma često klasični repertoar podvrgavaju onoj vrsti tretmana zbog koga su stari glumciupravnici bili s pravom kritikovani. Ponekad oni uzurpiraju ulogu autora, kako bi prikazali sopstvene vizije nezavisno od ortodoksnog dramskog teksta.

Reditelji su relativno pozorišni novodošljaci, koji još uvek ispituju svoje moći. Tek posle Drugog svetskog rata oni su se zaista namnožili. Egoizam je njihov porok, ali to je uostalom profesionalna bolest pozorišta. Njihove vrline su mnoge. Oni mogu da predstavi daju čvrstinu i jedinstvo interpretaciji, kao neki dobar dirigent. Mogu da unesu invenciju i uzbuđenje na scenu. Sto je najbolje, oni mogu da stvore atmosferu u kojoj je glumcima omogućeno da glume.

Ovaj vek bio je posebno bogat brojem i kvalitetom vodećih glumaca i glumica. Novi soj koji je naselio Rojal Kort nije mogao da ima sve po svome. Bio je tu jedan glumac koji je rođen 1907. i koji je učinio da se staro pozorište, pozorište Binkija Bomona, su oči s vrlim novim svetom:

Lorens Olivije igrao je Arčija Rajsa (Archie Rice) u Zabavljaču (The Entertainer) DžiHia Dzborna, izvedenom u Rojal Kortu 1957. Cineći to, on kao da je blagoslovio novu generaciju, jer Olivije je bio taj koji je postao prvi umetnički upravnik Nacionalnog pozorišta Engleske, i pružio njegovo gostoprimstvo savremenoj drami. On je isto tako i proizveden u plemića, 1970 Prvi Lord Hulja i Vagabunda, unutar kapija.

Nacionalno pozorište, sa svoje tri sale, predstavlja primer, ako ne i najviši domet, moderne pozorišne zgrade. Ono se, međutim, može videti i kao pogrešno zamišljen rezultat pionirskog posla Vilijama Peuela (William Poel), započetog dvadesetih godina ovoga veka, koji se borio protiv kitnjastih predstava Šekspira i deklamatorskog stila glume. Peuel je želeo jednostavniji, direktniji oblik postavljanja na scenu, pozorišni oblik osluškivan unatrag, sve do pozorišta Glob iz šesnaestog veka. Harli Granvil Barker (Harlev GranvilleBarker) i Tajron Gitri (Tyron Guthrie) bili su Peuelovi naslednici. Oni su pomogli da se razmontira proscenijumski luk, taj tako dugo konvencionalni okvir svih oblika pozorišnih prezentacija. Publika nema više potrebu da oseća da posmatra izdvojene, formalno velike događaje. Drama je gurnuta među publiku. Isturene pozornice, pozornice s rampom, i kružna pozorišta postali su uobičajeni u Sjedinjenim Američkim Državama, Kanadi i širom Evrope.

Najveći trenuci pozorišne aktivnosti događaju se kada se nijedan od sastavnih elemenata drama, glumci, reditelji, scenski efekti, zgrada ne nadmeću oko prvenstva, ili kada su naterali jedni druge u ravnotežu. Da upregnemo tri Dionisova elementa u očitu istinu: kada dobri glumci glume u dobrim dramama, pojavljuje se veliko pozorište, nešto žestoko i živo. Da li se to dogodilo u naše vreme? Jesmo li doživeli dramsku eksploziju koja bi se mogla uporediti s nekom od onih opisanih u ovoj istoriji? Ili je pozorište uhvaćeno u tok zlokobnih događanja koje ono nije moglo ni da predvidi niti da na njih utiče? Odgovori su zaključani, kao što smo i mi zaključani, unutar našeg sopstvenog angažovanja i naše nesposobnosti da se vremenski distanciramo. U svakom slučaju, bez obzira kako budućnost može da vidi sadašnjost, ja verujem da je pozorište našeg veka još jednom dokazalo svoju snagu kao sredstvo za razumevanje nas samih i prirode našeg postojanja, ali isto tako i kao cilj sam po sebi, jedna od vitalnih formi zadovoljstva i kreativnosti.

Pozorište poseduje sposobnost da menja društvo, i to je razlog zbog koga je ono pod oštrom prismotrom demokratskih država dok totalitarističke vlade njime vladaju. Ono isto tako poseduje i moć da povremeno blagosilja društvo, i jedan tajanstven dar da otkrije, predoseti ili izmeni kolektivnu svest. Začudo, njemu nije potrebna velika masa ljudi u trenutku kada dolazi do promena. Jedna drama ne mora da bude veliki komercijalni uspeh da bi svet okrenula naglavačke. Nju u prvi mah može da vidi relativno mali broj ljudi, a ona ipak može da utiče na živote čitavih nacija. Televizija i bioskop, tuplji instrumenti, neizbrisivo su bili pod uticajem onoga što se događalo u savremenom pozorištu. Ali sumračno videnje čovečanstva, kakvo je projektovano, kao da se, bar pred mojim očima, menja, kao da je pozorište počelo da poštuje prošlost, a ne da je osuđuje.

Na sreću po pozorište, ono ne mora stalno da gura do ivica ljudskog iskustva. Mora se imati na umu da su najpopularniji oblici pozorišta laka komedija, farsa, zagonetna ubistva i muzičke komedije mjuzikli bez poruke. To su neki od oblika u kojima publika uživa, a kako i to iziskuje rad i vitalnost, i oni pripadaju ovom pozorištu koje sam pokušao da opišem i slavim. Ne postoji nikakav ekskluzivni oblik pozorišta. Ono nije sada, niti je ikada bilo, ostava neke intelektualne manjine. Akademici ga mogu povremeno posetiti, ali ono nije ni njihovo, i ono se ne može ceniti po književnim standardima. **Posetilac pozorišta ne doilazi da bi razumeo dramu, već da bi je doživeo. Ako bi nam bio potreban test pozorišnog reagovanja, njega ne bismo procenjivali po analizama već po zadovoljstvu.**

Ne postoji samo jedan oblik pozorišta ovo tnoram da ponovim: ako drama uspeva, onda je vredna. A drame uspevaju svuda: na marginama, na of-Brodveju, na of-of-Brodveju, u privatnim pozorištima i nacionalizovanim, avangardnim i komercijalnim. Pozorište, drama, sirovi ritual ili sofisticirana predstava to je ono što nam je potrebno. Ono što jača naše živote. Nemoguće je garantovati da će svaka poseta pozorištu učiniti dostupnom njegovu snagu i ushićenje, ali ta neizvesnost predstavlja deo uzbuđenja kome publika mora da doprinese. Jer pozorišna publika nije pasivni primalac. Ona ima svoju sopstvenu ulogu u pozorišnom komadu. Svaka pojedinačna predstava jeste kocka, neizvesna i opasna. Naravno da ima i dosadnih i mehaničkih predstava, ali ima i onih u kojima publika nailazi na iskustvo koje ostaje zauvek. To je misterija koju je pozorište očuvalo kroza sve svoje transformacije: uđete li, iz njega nesumnjivo možete poneti više nego što ste uneli.