

Александра Јовићевић

ПОСЛЕДЊА ПОЗОРИШНА РЕЖИЈА ОРСОНА ВЕЛСА: „НОСОРОГ” ЕЖЕНА ЈОНЕСКА

Последњи комад који је Орсон Велс режирао у позоришту био је *Носорог* Ежена Јонеска у лондонском Ројал Корт Театру (Royal Court Theatre) у пролеће 1960. године, читавих двадесет и пет година пре своје смрти, 1985. године. Премијери овог комада претходила је једна од најинтересантнијих полемика у модерној историји позоришта, између Кенета Тајнана и Ежена Јонеска, о значају друштвеног ангажмана уметника и жанру социјалне драме, у којој је учествовао и сам Велс. Све је почело чланком Кенета Тајнана, британског критичара, објављеног у *Ојсерверу*, под насловом *Јонеско, човек судбине?*, у коме је Тајнан нашироко писао о двема Јонесковим премијерама, *Сјолице* и *Лекција*, које су непосредно пре тога одржане у Ројал Карту. „Забринуте” Тајнан је упозорио на једну нову опасност у театру, а то је стварање култа Јонеска, прогласивши Јонеска самозваним заговорником „анти-театра”, тачније „анти-реалистом”, па чак и „анти-хуманистом”.¹

Природно, Јонеско је одмах реаговао чланком под насловом *Улога драмског љисца*, негирајући Тајнанову оптужбу да је самозвани позоришни Месија. Јонеско је писао да „право уметничко дело не треба да има везе са било каквом доктрином”, јер било које дело које је само идеолошко и ништа више, постаје бесмислено и инфериорно у односу на доктрину коју настоји да илуструје. Јонеско је назвао Сартра, Озборна, Милера и Брехта, ауторима, који у својим драмама изражавају сопствено виђење света ирелевантно за заједницу, дефинишући их као само пуке нове *auteurs du boulevard*, чија су дела ограничена њиховом идеологијом. Према Јонеску, идеологија не може никако бити уметничком инспирацијом и стога, закључио је он, треба дозволити уметничком делу да говори само за себе, очишћено од било

¹ Kenneth Tynan: *Ionesco, Man of Destiny?*, The Observer, 22. jun 1958.

какве предконцепције или предрасуде.²

Јонесков одговор изазвао је бројне коментаре. Лондонски *Ојсервер* био је преплављен писмима у одбрану Артура Милера и Брехта. Ова писма обиловала су саветима Јонеску да се мало озбиљније позабави проучавањем ових писаца ради њиховог неконвенционалног језика и поетске имагинације који почивају на „правим моделима индивидуалних људских емоција“. Тајнан је такође одговорио Јонеску преко чланка насловљеног *Јонеско и фантом* у коме је он још једном анатемисао Јонесково виђење уметности као нешто што је сасвим изван реалности и има везе само са уметниковим умом.³

Коначно се у полемику укључује и Велс својим мишљењем о томе шта је права улога драмског писца у чланку *Уметник и критичар*, објављеном такође у *Ојсерверу*, 13. јула 1958. Тајнан је, по Велсовом мишљењу, осудио „то посебно одушевљење Јонескове публике“, и као један од Јонескових поштовалаца, сматрао је да је Тајнан преувеличао случај. „Бити нечији пуки обожавалац“, писао је Велс, „не значи бити следбеник одређеног култа“. Велс је такође додао, да ако се неком допада неко дело то нужно не значи да и одобрава његову поруку. „Дали уметник може да избегне политику?“ питао се Велс и додао да, у сваком случају, уметник треба да настоји да избегне полемику. Свако уметничко дело израз је друштвеног става и због тога Велс није могао да се сложи са Јонеском који је написао да су уметникови ставови увек мање оригинални од политичких говора или памфлета. „Уметник треба да потврди вредности друштва у коме живи, као што мора да их и доведе у питање.“

За Велса, неутралност – „која нам одузима осећање трагедије“ – а не политика, непријатељ је уметности. Да нису постојали уметници који су били политички ангажовани, многе слободе широм света не би никад биле достигнуте, тврдио је Велс. Јонесков аргумент да је политику најбоље препустити професионалцима савршено је легитиман, конзервативан аргумент, сматрао је Велс, додајући да Јонеско није пропустио прилику да каже да су политичари у ствари некомпетентни. „Осудити политичко вођство као некомпетентно, и пошто је то урађено, инсистирати на томе да прамац светских послова буде препуштен тим некомпетентним рукама, значи потврдити изузетно очајање.“ И на крају, Велс је закључио, да „позив за напуштање брода“ под датим околностима није само непрактичан, већ, пре свега, знак панике. „Ако смо заиста осуђени, дозволите Г. Јонеску да потоне борећи се са свима нама. Он треба да поседује храброст већу од наших

² Eugene Ionesco: *The Playwright's Role*, reprint u *London Controversy, Notes and Counternotes*, Grove Press, New York 1964, стр. 92-96.

³ Kenneth Tynan: *Ionesco and the Phantom*, The Observer, 6. јули 1958.

отрцаних фраза.”⁴

Мада пренесена у скраћеном облику, ова полемика о односу уметности и идеологије, указује на неколико ствари: пре свега, на Велсово познавање Јонесковог стваралаштва, као и на Велсово виђење политике као значајне компоненте у уметничком делу и уметности као јаком оружју у борби за идеолошку слободу. Велс је сматрао стваралачку слободу и друштвену одговорност двома комплементарним константама у позоришту. Он је током своје контроверзне каријере све време стајао на становишту друштвене вредности уметности и сматрао да ако друштва, без обзира на њихову политичку оријентацију, постају конформистичка и деперсонализована, уметник који није спреман да направи компромис постаје још значајнији и вреднији.

У том смислу, Велсова политичка каријера је још увек један од неистражених аспеката његовог дела, мада се често овлаш бележи. Његов политички ангажман који никад није био примаран, постоји у свим његовим делима, а нарочито у његовој интерпретацији Шекспировог *Јулија Цезара*, чувеној модерној верзији, с алузијама на буђење нацизма у Немачкој (глумци су носили костиме сличне нацистичким униформама) која је још 1937. године била приказана на Бродвеју. Велсове антирасистичке идеје биле су веома изражене у две његове представе: *Вуду-Макбеј* (1936) и *Домородац* (*The Native Son*, 1941).

Велс је био нарочито политички активан за време Другог светског рата – поред свог ангажмана на радију, где је годинама имао неку врсту пропагандне колумне, током четрдесетих година овог века, он је непрестано објављивао чланке у новинама као што су *Слободни свеј* (*Free World*), па је чак имао и колумну у *Њујорк Посџу, Сџ. Луис Посџу*, као и *Дејроуи* Њузу. Велс се 1944. године придружио председничкој кампањи Френклина Рузвелта, држећи говоре широм Сједињених Америчких Држава.⁵

Мање радикалан него у младости, када се декларисао као један од присталица и пропагатора политике Њу дила (*New Deal*), после рата, Велс је наставио да ствара дела која су носила у себи одређено политичко значење и која су одражавала друштвене услове у коме се налазио, што се најбоље види кроз његове филмове као што су *Сџранац* (*The Stranger*, 1946) и *Мр Аркадин* (1962). Међутим, послератне године су за Велса представљале и године добровољног изгнанства у Европу, током којег се нашао у позицији емигранта који не же-

⁴ Orson Welles: *The Artist and the Critic*, The Observer, 13. јули 1958.

⁵ Транскрипти свих његових говора из овог периода чувају се у одељењу манускрипата универзитетске библиотеке Lilly Library, University of Indiana, Bloomington, где се иначе налази највећи део Велсове архиве (рукописи, преписка, фотографије, цртежи, документи, итд).

ли да критикује земље које му пружају гостопримство и могућност за рад. Међутим, његова жеља да режира и буде један од копродуцената *Носорога*, отворено антифашистичког и антитоталитаристичког комада, указује да Велсова тенденција према политички ангажованом делу није никада јењавала.

Одмах након објављивања, ова Јонескова драма, параболо о метаморфози, у којој се, један по један становник једног малог места, претварају у носороге, напуштајући своје људске одлике и моћ разума, постаје међународно позната као нека врста Јонесковог манифеста против било какве врсте тоталитаризма. Беренжер, локални чиновник је једини који успева да одоли искушењу да постане носорог, потврђујући своју људскост кроз последњу реченицу коју изговара у комаду: „Никад се нећу предати.“ Настала на основу кратке приче коју је Јонеско написао као алузију на надолazeћи фашизам у Румунији, драма је поседовала актуелност у времену политике хладног рата.⁶ Према Џорџу Дивајну, уметничком директору Ројал Корта, драма је поседовала потребну актуелност, јер су је неки видели као „напад на комунизам, док су је други видели као напад на фашизам.“⁷

Жеља британских продуцената Јонесковог комада била је да ову представу режира Жан-Луј Баро (Jean-Louis Barrault), а да главну улогу повере америчком глумцу, Зеро Мостелу. Међутим, упркос заинтересованости, Баро се већ спремао да режира исти комад у Паризу, поготово што је поседовао ексклузивно право на праизведбу. И Баро и британски продуценти били су затечени информацијом да је праизведба комада изведена у Дизелдорфу крајем 1959. године, после чега је два месеца касније уследила и париска премијера.⁸ У потрази за редитељем британске верзије, продуценти су се обратили Тајрону Гатрију и Питеру Бруку, али и један и други су одбили понуду, тако да су се продуценти најзад обратили Орсону Велсу, на основу препоруке Лоренса Оливијеа. Британски продуценти, Волф Манковиц (Wolf Mankowitz) и Оскар Левенстин (Oscar Lewenstein) су на самом почетку затражили од Велса да буде и један од копродуцената (они су обезбе-

⁶ Тема је очигледно окупирали Јонеска још од 1933. године: „Исписао сам десетке страница у свом дневнику које сам посветио сукобима са бившим пријатељима, који су постали фашисти или нацисти...“ (Eugene Ionesco: *Ђелава њевачица и дружи антикомади*, Знање, Загреб 1981, стр. 314).

⁷ George Divine, цитиран у Cecil Wilson: *Sir Lawrence Will be the Odd Man Out Among the Rhinos*, The Daily Mail, 1. март 1960.

⁸ *Носорога* је режирао немачки редитељ Carl Heinz Stroux у *Schauspielhaus* позоришту у Дизелдорфу 1. новембра 1959. године, а париска премијера комада је била 25. јануара 1960. године. Бароова верзија, у којој је он играо и главну улогу, била је много познатија и успешнија од немачке.

ђивали две трећине своте потребне за представу, док је Велс по уговору требало да обезбеди преосталу трећину буџета који је у предрачуно износио око шест хиљада фунти). Имајући у виду успешност овог продуцентског тима, као и погодности које су му нуђене уговором (високи хонорар, три процента од тантијема, итд.), као и могућност повратка у енглеско позориште, Велс је оберучке прихватио понуду, иако је у то време био ангажован око припреме представе и филма *Фалстаф/Поноћна звона (Falstaff/Chimes at Midnight)* у Даблину.

У сарадњи са британским продуцентима, Велс је изабрао Лоренса Оливијеа за главну улогу, а Џоан Плорајт (Joan Plowright) за улогу Дејзи, Беренжерове девојке. У подели осталих улога, Велс практично није ни учествовао, јер није имао много времена. Припреме за представу сводиле су се на преписку и консултације које су се одржавале викендима када је Велс био слободан да допутује у Лондон.

Пошто су Велсу обезбедили радну дозволу, британски продуценти су крајем фебруара 1960. године обавестили Јонеска да су и формално отпочеле припреме за представу *Носорога*. Почетак проба био је заказан за 28. март, а премијера је била планирана за 25. април 1960. године. У истом писму, Левенстин је обавестио Јонеска да Велс већ увелико ради на сценографским скицама и да је већ дошао до „божанствених тонских решења која ће гледаоцима пружити илузију да носорози надиру са свих страна у позориште”.⁹ Манковиц и Левенстин су истовремено тражили мајстора звука, као и маскера који ће бити у стању да изради маске од папирне каше на основу Велсове сугестије да треба да представљају верне копије носорога из Природњачког музеја.

Велс не би био Велс, да сваки његов озбиљан рад, било у позоришту било на филму, није пратио и неки вид скандала, само што овог пута он није био његов главни носилац. Наиме, када је 1. марта 1960. године *Дејли ѿтелеграф* најавио да ће се после три године одсуства Лоренс Оливије вратити на лондонску сцену да игра у *Носорогу*, исти лист је такође „дискретно” сугерисао постојање тајне љубавне везе између Оливијеа и Плорајтове. Да би избегли публицитет, Оливије и Плорајтова су одлучили да се пробе одржавају изван позоришта на неком „скровитом” месту, али то није омело новинаре да прате сваки њихов корак. И мада су Велс и Оливије започели сарадњу као два велика уметника која су се веома дивила један другом, немогућа ситуација у којој су се нашли, притисак јавности, као и пробе које су се одржавале по читаву ноћ, утицали су на односе ова два уметника. Све је кулминирало свађом у којој је Оливије буквално отерао Велса и преузео режирање комада неколико дана пред

⁹ Писмо Оскара Левенстига Ежену Јонеску, 24. фебруара 1960. године.

премијеру, док се поражени Велс изгубио и нико данима није могао да га пронађе, да би се на волшебан начин опет појавио на самој премијери.

Овакво Велсово понашање, страх од финализације пројекта, исцрпљујуће пробе на којима се губило време на препричавању анегдота и Велсово анимирање глумаца (преузимајући технику великих глумаца/редитеља Велс је често имао обичај да глуми све улоге у комаду како би дошао до жељеног циља), било је познато свим његовим сарадницима и само они који су га слепо обожавали били су у стању да превазиђу све проблеме у раду са њим и да на једвите јаде изнесу премијеру на својим плећима (готово слична ствар одиграла се у време премијере *Краља Лира* који је Велс режирао у Њујорку 1956. године). Међутим, такав начин рада који се граничио са импровизацијом, сметао је Оливијеу који је инсистирао на строгости и детаљним припремама. Поред тога, Оливијеова идеја како да игра Беренжера, као малог и скрушеног грађанина, готово натуралистички, косила се са Велсовом идејом антиреалистичког приступа комаду.

У ствари, пробе су све време биле обележене негативним публицитетом. Већина британских новинара није крила свој сарказам упућен на адресу оба „великана“ које су крстили као „два остарела центлмена“ која су се изненада, у позним годинама, окренула позоришној авангарди. Велс је био прозван „остарелим дететом-генијем“, а Оливије „нешто посусталим највећим глумцем на свету“, помало апсурдним и јадним који је сада започео игру „жмурке са носорозима око Слоан сквера“, што је одређена игра речи која је указивала на љубавну романсу педесетогодишњег глумца.¹⁰ Чула су се и друга малициозна говоркања да је Оливијеова звезда на заласку и да му је потребно да се служи разним триковима како би доказао да је још увек најбољи британски глумац. И мада је неко указао да су и Велс и Оливије спремни на одређени ризик с обзиром да су одлучили да ураде једну авангардну и експерименталну представу, други су тврдили да о ризику нема говора, јер се овај Јонесков комад већ вишеструко потврдио Бароовим успехом и финансијском добити у Паризу.

С друге стране, Велс који је навикао да на све стране даје изјаве и говори о делу које припрема, готово уопште није давао изјаве везане за припрему комада, упавши у оно што су британски новинари назвали „завером ћутања“. Била је то једна од ретких, ако не и

¹⁰ Новинари су се просто такмичили у смишљању духовитих опаски на рачун једног и другог глумца, а то се најбоље види кроз наслове чланака објављених у то време: *Ser Larry? Oh, ne ūi ūo je nosorož!* (Kenneth Passingham, *Sir Larry? Oh, no, that's a Rhino!*, Sunday Dispatch, 24. април 1960.) или *Ойасносѝ вреба сер Оливијеа на сафарѝју вечерас* (Leslie Mallory: *Danger for Olivier on Safari Tonight*, News Chronicle, 28. април 1960).

последња прилика за Велса да се на озбиљан начин позабави позоришном режијом, имајући пре свега у виду репутацију Ројал Корт Театра, као и Инглиш Стејд Компаније (The English Stage Company) чији је главни циљ био повратак некомерцијалном, експерименталном и истраживачком концепту театра, својеврсној ренесанси позоришта која је завладала Британијом тих година. Од свог оснивања, 1956. године, Ројал Корт Театар приказао је велики број нових анагажованих и левичарски оријентисаних текстова савремених аутора као што су Арнолд Вескер, Џон Осборн и Шелак Дилејн. Управници Ројал Корта, Вилијам Гаскил, Брехтов ученик и Линдзи Андерсон, настојали су да пренесу Брехтов утицај на британску сцену. Коначно је Велс имао могућност да оствари свој латентни левичарски порив, наишавши на плодно тле, али се опет нашао у једној од ситуација које није умео да искористи. Напротив, опет је успео да створи читав низ непријатеља.

На премијери, 28. априла 1960. позориште је било испуњено до последњег места радозналим новинарима, као и познатим личностима и помодарима. „Зидови Ројал Корта пуцали су од тежине престижних имена у публици.”¹¹ Неколико сати пре премијере, Велс се изненада појавио у позоришту и незадовољан оним што је видео, одлучио да изврши последње исправке. Оно што је Велс највише занимало да поправи биле су компликоване промене светла и звучни ефекти. Пошто је увидео да нема много времена да промени ствари, затражио је да му се у једном од пролаза на сцену намести микрофон, преко кога ће моћи да издаје инструкције за промене светла и звука, истовремено пратећи оно што се догађа на сцени. Велс који је стајао иза завесе и био невидљив за публику, био је толико гласан у издавању инструкција да су га сви у гледалишту чули. „Гласније, гласније,” шапутао је Велс. „Сад утишај музику и подигни завесу. Брже, брже. Појачај носороге, јаче... Тако је.”¹²

Међутим, није само овај Велсов потез разљутио критичаре и новинаре. Оно што критика, а ни сам Јонеско, никако нису могли да опросте Велсу била је његова тенденција ка промени оригиналног текста, ка својеврсној адаптацији, само њему својственој. Упркос томе што је *Носорог* био један од ретких модерних комада које је Велс

¹¹ Међу познатима у публици налазили су се Ноел Хауард, Гледис Купер, лорд и лејди Харвуд итд. Сам Волф Манковиц је ишао од једне до друге особе у публици и ширио добре вести о представи: „Као један од највећих обожавалица Јонеска, морам да вам кажем да је ово једна од његових најбољих представа. Глумци су савршени, режија је савршена и наравно, комад је савршено написан. (*Evening Standard*, 29. април 1960.)

¹² *SSH! Director Orson Welles Whispers his Way Through the Play's Opening Night*, Daily Express, 29. април 1960.

режирао (пored сценске опере, *Колевка ће се заљуљати*, *The Cradle Will Rock*, 1937. и *Домороца*) он је у потпуности променио време и место догађања комада, самим тим и имена јунака, као и распоред сцена. Поред тога, Велс је скратио поједине сцене и избацио велики број реплика, што до тада није био уобичајен начин рада једног позоришног редитеља.

Међутим, када се мало пажљивије разматрају интервенције које је Велс извршио, увиђамо да оне нису биле толико радикалне како се мислило: време догађања комада било је померено на двадесете године, уместо на касне тридесете, док је место радње постало провинцијско место у Енглеској, а не у Француској, како је то Јонеско замислио. Јонеско је свој комад поделио на три чина и четири сцене, док га је Велс поделио на два чина и четири сцене подељене једном паузом. Уместо прве сцене која се одиграва на тргу испред локалне бакалнице, Велс је сместио њену радњу у локални паб.

Велс је такође „превео“ имена јунака на енглески језик: Беранже је постао Беренџер, док је Жан – Беранжеов колега, једини јунак који се пред очима гледалаца претвара у носорога, постао Џон, кога је играо познати шкотски комичар, Данкан Макре (Duncan Macrae). Госпођа Беф (Voeuf, говедина на француском) постала је Госпођа Биф (Beef, говедина на енглеском), а Господин Папијон (Papillon, лептир на француском) Господин Батерфлај (Butterfly, лептир на енглеском), Домаћица је постала Дама са мачком, а Келнерица је добила име Беси (Bessie). Велс је у потпуности елиминисао улоге Малог старца и Мале старице који се појављују у трећем чину.

Велсова идеја иза ове „англикације“ била је указивање на малограђански менталитет и конформизам који у сваком малом месту на свету постоји као клица неке могуће ирационалне, фашистичке промене.

Редитељска инвентивност Велса била је најочљивија на визуелном и звучном плану. Звук је свакако једна од најзапостављенијих категорија у позоришту, али у Велсовим режијама заузима значајно место. У великом броју критика које су остале забележене после Велсових представа могу се уочити запажања појединих критичара да су представе биле звучно толико савршене да су могле да се прате затворених очију и да се подједнако ужива у њима. Велсово дугогодишње искуство успешног радио глумца и редитеља, нарочито је дошло до изражаја у *Носорођу*: Велс је употребио звук, звучне ефекте и буку да би дочарао постепену трансформацију људи у носороге. Пре свега, као и у *Краљу Лиру* он је инсталирао звучнике око гледалишта како би у потпуности окружио гледаоце звуцима надолазећих носорога, њиховом риком и стампедом, настојећи да смести гледаоце у средиште догађања, утичући на сва њихова чула. „Звучни ефекти били су савршени: рушење зидова и степеница били су

нарочито убедљиви. Осећали смо присуство урличућих животиња свуда око нас. То је највише Велсова заслуга."¹³ И док су претећи урлици испуњавали позориште, маске носорога почеле су да се помаљају по ложама и празним седиштима. То је подстакло једног од критичара, Роберта Милера из *Дејли Мејла* да напише како је представа „физички била савршена”, а нарочито њен финале у коме се публика осетила са свих страна опкољена крдом носорога и димом који је њихов стампедо произвео.¹⁴ Велс је искористио још једно техничко достигнуће за своју представу: снимео је кратак филм о носорозима и пуштао га у виду лажног телевизијског преноса на телевизору који се налазио на сцени. Велсова духовитост била је препознатљива кроз читав низ ситних детаља: уместо кукавице из сата излази мали носорог, глумац с маском носорога уништава канцеларију пред очима гледалаца, носорози праве претеће телефонске позиве које могу сви у публици да чују, њихови гласови се чују са радио апарата.

Представа је почела још оног тренутка када је публика улазила у салу и могла да види циновску кулису са репринтом Дирерове графике *Rinocerosa*. Пошто је кулиса подигнута, открила је прилично неутралан амбијент локалног паба, иза чијих прозора су могле да се виде прилике пролазника како промичу. Тог тренутка се зачуо и први носорог, прво из даљине, а потом све гласније. Истовремено са надлазећим звуком галопирајуће животиње, чуо се и разговор у пабу и када се звук животиње сасвим приближио, било је немогуће чути шта глумци говоре: њихове усне су се покретале, али се ништа није чуло. Пошто се животиња удаљила, дијалог је опет постао чујан и тада су сви ликови који се појављују у првој сцени поновили један за другим: „Ох, носорог!” Потом је уследио разговор у коме су узбуђени актери истовремено говорили о ономе што су видели, што је стварало заглушујућу буку. Истовремено, зачуо се глас Жене са мачком која узвикнула „Ах!” и њен узвик је започео читав низ узвика људи који су бежали од разбеснелог носорога. Ови уздаси су се чули иза сцене и претворили су се у неку врсту хора који је ритмички пратио уздахе Жене са мачком јер је управо открила да јој је мачка прегажена, после чега је уследила гротескна сцена сахране: Жена у дубокој црнини, носила је кутију, а одмах иза ње ишле су Дејзи и Беси.

Велс је још више нагласио Јонесков осећај за апсурдност језика, појачавши ефекат хаоса у коме су се нашли протагонисти. Док су Беренцер и Џон водили расправу о једнорогим и дворогим носорозима, професионални Логичар и Старац су наставили своју расправу о силогизмима. Реплика првог дијалога претварала се у

¹³ T.C. Wrsley: *Rhinoceros*, The Financial Times, 29. април 1960.

¹⁴ Robert Muller: *Like it or Not, This is Your Life*, The Daily Mail, 29. април 1960.

одговор на постављено питање у другом дијалогу и то у све бржем темпу, стварајући вокални ефекат близак музичком квалитету оперете где долази до преплитања два паралелна дијалога.

Посебно занимљива била је друга сцена првог чина, у којој Беренцер долази да посети свог пријатеља Џона, који због болести не долази на посао и затиче га у кревету, у грозници, са одебљалим ногама и великом чворугом на челу. Џонова трансформација одиграла се пред очима публике: кроз све промуклији глас, честе одласке у купатило из кога би се враћао са све дебљим слојевима зелене шминке, задебљалих руку, Џон је почињао да личи на носорога. У току сцене, Џон ће имати све више потешкоћа да артикулисано говори, почеће да хода преко сцене у сулудом темпу, попут дивље звери у кавезу, под зеленим снопом светла, све док не почне да испушта неразумљиве гласове. Последњи Џонов одлазак у купатило означиће и његову потпуну трансформацију: прво ће се зачути звуци ломљаве стакла и огледала, а потом ће Џон изаћи с маском носорога и почети да јури за Беренцером који у последњем тренутку успева да угура Џона у купатило и залупи врата. Сцена се завршава замрачењем управо у тренутку када рог почиње да пробија врата од купатила.

У наредним сценама кулминирају неки од раније виђених ефеката: Беренцера обилазе његови пријатељи из канцеларије, Дудар и Дејзи, забринути за оно што се дешава и док Дудар испитује Беренцера како се осећа, с времена на време, откида по један листић са биљке и халапљиво га жваће. Истовремено, са свих страна вребају носорози, у виду буке, сенки које се мешају на зиду, њихови гласови допиру са телефона и радио апарата. Беренцер се стално гледа у огледалу, страхујући од промена на кожи. Коначно, после свих искушења, Беренцер седа за сто да вечера, доносиће одлуку да се неће предати.

Жанровска структура неких ранијих Велсових радова, као што су његов филм, *Величанствени Амберсонови* или његова представа, *Краљ Лир*, слична је структури *Носорога*: све започиње у једном лако и готово комичном тону, прецизније као фарса, да би се у другом делу претворило у трагедију. „Током ове Велсове изузетно живе и перцептивне представе, присуствујемо промени из веома духовите шале у клаустрофобични кошмар о страху човечанства од индивидуализма.”¹⁵ Велс овај ефекат постиже не само кроз игру глумаца, већ и кроз употребу светла: Џонову собу све више преплављује зелено неонско светло, а у току свог последњег монолога Беренцер је осветљен само једним рефлектором који наглашава његову усамљеност.

¹⁵ Milton Shulman: *This Terrifying Parable*, Evening Standard, 28. април 1960.

Већина критичара била је у стању да препозна велсовски рукопис, његов хумор и иронију, називајући целокупни ефекат представе, „добрим позориштем”, честитајући Велсу на успешној трансформацији глумца у носороге, мада му замерају неуспелу трансформацију француског комада у енглески. Највише похвала добио је Оливије, који је према мишљењу критике, успео од Беренцера да направи чаплиновски лик који је поседовао исту понизност и доброту, али и невероватну снагу. Али, нису сви критичари били истог мишљења.

Премијера *Носорога* била је засењена једном другом премијером која се одиграла тих дана и чије су припреме прошле готово незапажено за разлику од Велсове представе. *Наспојник* Харолда Пинтера са сјајном глумачком екипом (Доналд Плезенс, Алан Бејтс и Питер Вудторп) била је проглашена најбољом представом те сезоне на лондонском Вест Енду, а Велсов *Носорог*, „ипак разочарањем”, према писању *Гардијана*. Алан Прајс-Џонс, критичар *Ојсервера* за неуспех ове представе кривио је самог Велса: „Грешка није Јонескова, а свакако ни Оливијеова. Највише сумњам на Орсона Велса, јер се комад прилично разликује од Јонесковог оригиналног концепта.” Овај критичар највише замера Велсу на његовом раду са глумцима: „Уместо да играју како је написано, глумци су били охрабривани да играју на прву лопту и пошто већина њих не уме то баш најбоље да ради, они су пружили опште осећање аматерске трупе.” Најгора од свега била је Велсова интервенција на тексту: „Један од Јонескових метода је брз и намерно раван дијалог, што је било успорено преводом и интерпретацијом до тачке која постаје главна препрека. Једино захваљујући Оливијеовим натчовечанским напорима, ова представа се одржала да се потпуно не распадне.”¹⁶

Тек по неки критичар усудио се да критикује и самог Јонеска, тврдећи да је његова метафора о метаморфози људских бића у носороге сувише плитка и препознатљива и да чим постане очигледна, публици није остављено много тога да уради. С друге стране, Френк Гренвил-Баркер је сматрао да је Јонеско исувише био запостављен у овој представи која је Велсу послужила да прикаже све своје редитељске идиосинкразије.¹⁷ Једино су Антони Кукман из *Тайлера и Бајстјендера* и Кенет Тајнан сматрали да је Велсова интерпретација надмашила оригинал и да је у питању била много занимљивија и сложенија представа од онога што се заиста мислило.

Кенет Тајнан, наравно, није заборавио своју полемику са Јонеском око значења социјалне драме:

„Пре неколико година, Ежен Јонеско и ја укрстили смо наше

¹⁶ Alan Pryce-Jones: *Through the Looking Glass*. The Observer, 1. мај 1960.

¹⁷ Frank Granville Barker: *Rhinoceros*, Plays and Players, јун 1960, стр 13.

рогове у расправи око социјалне драме, која се мени свиђала, док ју је он презирао. Да би поспешео своју одбојност, рекао је да он може преузети било коју „социјалну драму” која је икада написана и да може дијаметрално да измени њено значење једноставном променом речи ту и тамо. То, према Г. Јонеску, довољно је да се докаже узалудност тог облика. Нисам му тада поверовао, али сада му верујем, јер сам скоро видео *Носороџа* у коме он у потпуности доказује свој аргумент”.¹⁸

Тајнан је направио алузију на многе „изме” као што су комунизам, нацизам и калвинизам, указујући да је могуће променити значење *Носороџа* простим изменама појединих речи и додао да је Јонеско био у праву када је рекао да не постоји ништа горе од лоше социјалне драме, а *Носороџ* је управо то, лош политички трактат против тоталитаризма.

Тајнан, међутим, није крио своје дивљење за Велсову режију, називајући је полетном, смелом и непогрешиво његовом. Што се самих глумаца тиче, Тајнан је у њима видео шаролику групу људи на које је примењен јединствен стил играња, с болним резултатом. Представа у целини, Тајнан је закључио, била је управо онаква какву неко може да очекује од Велса, „пажљиво оркестрирана борба глумачких ега који су научили од свог редитеља да бити инхибиран не води никуда у позоришту”.

Тајнан као да је у потпуности игнорисао оно што се догађало иза сцене између две велике личности светског позоришта. Оливије је желео да баш Велс режира његов велики повратак у позориште, једном авангардном представом (јер не треба заборавити да се светска слава *Носороџа* поклапа са продором Новог театра на светску сцену: Брехтови комади играју се широм Европе, Берлинер ансамбл гостује у свим водећим градовима, 1960. година је сезона када се први пут играју Женеов *Балкон* и Бекетова *Последња њрака*, а Јонеско је светски славан писац). С друге стране, Велс се надао да ће баш таквим једним комадом излечити ране због неуспеха своје представе *Фалсиџаф* која је пропала у Даблину и никада није ни стигла до Лондона. Очигледно без много претходног размишљања, Велс је улетео у пројекат о коме није много знао. Много година касније признао је једном од својих многобројних биографа: „*Носороџ* је ужасан комад и ја га мрзим, али сам то учинио за Ларија.”¹⁹

Зато што је био склон лажима и улепшавању сопствене прошлости, Велсу се не може претерано веровати да је режирао ову представу да би учинио услугу Оливијеу. Сигурно је да се надао много

¹⁸ Kenneth Tynan: *A View of the English Stage, 1944-1963*, Davis Poynter, London 1975, стр. 291.

¹⁹ Barbara Leaming: *Orson Welles*, Penguin Books, London 1986, стр. 557.

већем успеху од постигнутог, као и некој бољој сарадњи са Оливијеом. Сукоб између Велса и Оливијеа је поред сукоба два велика позоришна ега, свакако и сукоб две концепције позоришта. Неколико година пре ове премијере, француски критичар Франк Морланд прозвао је Велса и Оливијеа двојцом великих Шекспировских генија, заснивајући свој аргумент на Оливијеовом филму *Ричард III* и Велсовој представи *Краљ Лир*. Морланд је прогласио Оливијеа, без сумње, највећим Шекспировским глумцем наше епохе, а за Велса је рекао да управо захваљујући њему постаје јасно да је могуће направити модерно позориште по Шекспиру, без његовог изневеравања. Истовремено, написао је Морланд, тешко је наћи два интерпретатора Шекспира која се толико изразито разликују као што су то Оливије и Велс:

„Оливије проучава, расправља, сецира и трага за најситнијим детаљима. Велс јури у свом ентузијазму, обузима га његова личност и она доминира њиме, уместо да је савлада. Оливије је можда талентованији и од самог генија, док је Велс супротно од тога. Оно што је за Оливијеа добро организовано ремек-дело, за Велса оно изгледа као *tour de force*. Први прижељкује логику и равнотежу у оквиру недостатка равнотеже, други трага за необичним, претераним, зачудним”.²⁰

Очигледно, да ни Оливије ни Велс нису водили рачуна о међусобним разликама када су се брзоплето упустили у пројекат око *Носорога*. Оливије је био готово озлоглашен по томе што нико није могао да га заустави у намери да оствари улогу какву је он желео, док је Велс очигледно имао друкчије жеље. Велс је много касније у животу „признао” да се Оливије „ужасно” понашао према њему и да је направио пуно „злобних” ствари:

„Сви ти глумци сигурно лоше мисле о мени зато што мисле да ја једноставно нисам био заинтересован – био сам толико понижен, да нисам знао како да се вратим! Сви ти глумци мислили су да сам ја непромишљен и охол, али ја нисам имао храбрости! Он је био предводник енглеске сцене, он је играо главну улогу и још је покушавао да режира све време! Шта сам могао да урадим? Да, био је то црни тренутак”.²¹ Упркос свему, публика је добро примила представу *Носорога*, која је била приказана 44 пута током свог шестонедељног приказивања у Ројал Корту и око 20000 људи ју је видело. Почетком јуна 1960. године представа је била пресељена у веће позориште, Странд театар, са истом поставом, осим Џоан Плорајт коју је заменила Меги Смит (Maggie Smith) у улози Дејзи, док је глумац Мајкл Гоу

²⁰ Frank Morland: *Deux Geants Shakespeariens: Sir Lawrence Olivier et Orson Welles*, Paris Théâtre, мај 1956.

²¹ Barbara Leaming: *Истио*, стр. 558.

(Michael Gough) заменио Алана Веба (Alan Webb) у улози Дудара. Представа је коначно скинута са репертоара 31. јула 1960. године.

Упркос томе што се *Носороџ* не може сматрати Оливијеовим тријумфом, ипак је ова представа омогућила његов повратак на енглеску сцену. Што се Велса тиче ова представа је имала много негативнији утицај на његову каријеру. Изгледало је као да је он исувише озбиљно схватио сукоб са Оливијеом, после чега више није био спреман на компромисе, барем не у позоришту. Не само то, већ сам Јонеско као да никада није опростио Велсу његову режију. Када је годину дана касније, писао о режијама својих комада, није ниједном речју поменуо ову Велсову представу, иако је нашироко хвалио париску и немачку верзију *Носороџа*.²²

Кроз своју режију *Носороџа* Велс је очајнички покушао да направи истински модерну представу, имајући на располагању читав дијапазон свог филмског и радио језика, што се највише одразило на ритам представе, светлосне и звучне ефекте, својеврсну сценску монтажу, употребу пројекција и технички савршеном мизансцену. Обраћајући пажњу на техничку страну представе, Велс је занемарио њен идејни план, као и игру глумаца који су мање-више били препуштени себи самима у развоју улога, што је некима од њих пошло за руком, а другима није.

Велсово разочарање и одлазак из позоришта поклапа се са почецима америчке авангарде за коју Велс више није имао ни времена, ни слуха. Захваљујући представама Ливинг театра (*Веза*, Џека Гелбера, 1959) и текстовима Едварда Олбија (*Зоолошка прича*) заживела је идеја оф и оф-оф Бродвеја као простора за уметнички експеримент и авангардно деловање, и тако створена свакако погоднија клима од оне у којој је Велс био приморан да делује. Његове експерименталне представе на Бродвеју, у духу експресионизма и Брехтовог епског театра, нису наилазиле на разумевање продуцената и публике навикле на забављачке облике и облике поетског реализма.

Током своје каријере, и у малом броју теоријских текстова које је оставио за собом, Велс је стајао на становишту да право позориште треба да охрабрује експерименталну делатност, која понекад може да буде и погрешна, или испред свог времена, али је увек пут према прогресу и потврди интегритета позоришта. Оно што је Велсу недостајало све време после распада његове позоришне трупе, Меркури Театер (Mercury Theatre) 1941. године, био је рад у репертоарском позоришту, са групом увек истих сарадника, који ће стајати иза исте концепције позоришта. У својим интервјуима Базену, Трифоу и Тај-

²² Видети Eugene Ionesco: *A Note on Rhinoceros*, Arts, January 1961, као и *Notes and Counternotes*, 1964, стр. 215.

нану, Велс је са носталгијом говорио о временима Меркури театра када је сарађивао са „бриљантним глумцима”, у време изузетне виталности у позоришту, као и заинтересованости публике, али и идеје позоришта у центру друштвених збивања, а не на њиховој маргини. Велс се са својом концепцијом ауторског театра подједнако лоше сналазио на Бродвеју и Вест Енду, као и у Холивуду, у коме није успео да опстане у индустријској машинерији у којој продуценти воде главну реч.

С друге стране, Велс који је имао тенденцију да годинама снима своје филмове, што због финансијских тешкоћа, а што због страха од финализације пројекта, још се теже сналазио у позоришту. За њега премијера није представљала крај рада на некој представи: прилазећи позоришту као живој уметности која зависи и од њене публике, хтео је, ослушкујући реакцију публике, да свако вече мења мизансцен представе, што је често доводило у недоумицу његове сараднике, а нарочито глумце. Такође, ако би и сам играо у представама које је режирао, Велс није имао стрпљења да се месецима појављује, из вечери у вече у истој улози и често ју је мењао, импровизујући на лицу места.

У већини представа које је режирао, Велс је настојао да превазиђе позоришне конвенције свог доба и пронађе модеран језик интерпретације класичних текстова. На тај начин, он је режирао своју адаптацију *Пуџа око свеџа* као пародију на америчке мјузикле, грандиозни спектакл у коме је највише дошао до изражаја филмски језик и учешће публике (Брехт је одушевљено узвикнуо да је та представа најбоља коју је видео у америчком позоришту); као и *Време леџи* (*Time Runs*), сувише смелу адаптацију свог некадашњег успеха Марловљевог *Др Фаустуса* (у коме је комбиновао музику Дјука Елингтона са стиховима Кристофера Марлоа и својим текстом). Велсове смеле адаптације Шекспира (*Макбет*, *Јулије Цезар*, *Пеј краљева*, *Ојдело*, *Фалстаф*, *Краљ Лир*) и Хермана Мелвила (*Проба Моби Дика*), носиле су у себи велики број асоцијација и унутрашњих веза између различитих временских периода, култура и позоришних традиција. У свом еклектицизму и склоности ка експериментисању од великих спектакла до камерних представа, Велс се приближио еклектицизму Макса Рајнхарта, док је у осталим аспектима својих представа (њихова епска структура, морална ангажованост, употреба модерне технологије, рад са глумцима и однос према публици, као и субјективна визија света) био најближи експресионистима и епском театру Пискатора и Брехта. Велс је такође примењивао елементе фарсе у својим комадима, као на пример у *Фалстафу*, приближавајући се елизабетанском моделу позоришта не само кроз адаптацију неколико Шекспирових текстова, *Хенрија IV*, *I* и *II* део, *Хенрија V*, већ и по начину интерпретације, стилизацији. То је био и

модел позоришта о каквом је Велс увек сањао: духовитом, забавном, али и интелектуално изазовном и ангажованом позоришту.

Велсова филмска каријера подложна је новом критичком разматрању и последњих година сведочи смо ренесансе рецепције његових филмова: нека од његових ремек-дела, дуго скривена од јавности или намерно запостављена од критике, сада се наново гледају и анализирају (корпус критичке литературе о Велсовим филмовима превазилази све што је написано о осталим филмским ауторима), али његов рад у позоришту остаће заувек објект различитих спекулација и засењен лошом критичком рецепцијом. Главни аргумент за одбрану Велса као значајног позоришног редитеља су усмена и писмена сведочења одушевљених гледалаца попут Брехта, али и његових непосредних сарадника (глумаца, сценографа, костимографа и асистената), редитељске белешке, мизансценске и сценографске скице, као и филмови који су настали као резултат његових представа (*Макбет*, *Ојдело*, *Фалстаф*, и недовршени филм *Краљ Лир*). Велс је сам допринео лошој репутацији своје позоришне каријере, својом неспособношћу да до краја спроведе своје редитељске замисли, склоношћу ка скандалима и импровизацијама, и најзад, због страха који је осећао када би се суочио са живом публиком. У позоришту глумац је непрекидно свестан публике пред собом, што га доводи у посебно стање нелагодности: „У позоришту постоји око 1500 камера које истовремено снимају, а на филму само једна. И то наравно утиче на редитељску естетику.”²³ Најзад, Велс је сам сматрао филм савршенијим и адекватнијим медијумом, у коме је непрестано проналазио нове, неистражене могућности. „Ако постоји таква ствар као што је главна струја светске културе, онда се филм налази у њеном срцу. То је прва, потпуно нова уметничка форма у последњих неколико векова и што је најважније, филм тек почиње.”²⁴

Велс глумац више је волео позориште од Велса редитеља. Сматрао је да је у позоришту глумцу лакше да сакрије своје недостатке, док је целулоидна трака готово као нека врста детектора лажи који не трпи грешке. Једном снимљен и измонтиран филм не може више да се мења, док позориште пружа могућност непрекидног трагања за савршенством.

Своју последњу изјаву о позоришту Велс је дао у једном интервјуу Кенету Тајнану, чији је поднаслов био „Искрени разговор са протекским глумцем-писцем-продуцентом-редитељем и фалстафовским бонвиваном”. Велс је сматрао да је позориште већ одавно постало

²³ Juan Cobos, Miguel Rubio, et Jose Antonio Pruneda: *Voyage au pays de Don Quixote*, Les Cahiers du Cinema, No. 165, Paris, април 1965, стр. 40.

²⁴ Dilys Powell: *The Life and Opinions of Orson Welles: An Exclusive Interview*, The Sunday Times, 3. фебруар 1963.

чисти анахронизам попут балета и опере:

„Оно нам још увек пружа радост и стимулацију, оно још увек пружа шансу уметнику да направи значајно дело (...) Али то није институција која припада нашим временима и не може да очекује неку будућност. Није истина да смо одувек имали позориште. То је сан. Позориште смо имали само у неколико историјских периода, упркос што његови заговорници тврде супротно. А позориште које познајемо је сада у својој последњој фази”.²⁵

Литература

- Bazen, André: *Orson Welles, A Critical View*, Harper & Row, New York 1978.
- Cobos Juan, Miguel Rubio, et Jose Antonio Pruneda: *Voyage au pays de Don Quixote*, Les Cahiers du Cinema, No. 165, Paris, april 1965.
- Ionesco, Eugène: *Notes and Counternotes*, Grove Press, New York 1964.
- Ionesco, Eugène: *Čelava pevačica i drugi antikomadi*, Znanje, Zagreb 1981.
- Leaming, Barbara: *Orson Welles: A Biography*, Penguin Books, London 1986.
- Morland, Frank: *Deux Géants Shakespeariens: Sir Lawrence Olivier et Orson Welles*, Paris Théâtre, maj 1956.
- Naremore, James: *The Magic World of Orson Welles*, Oxford University Press, New York 1978.
- Naremore, James: *Orson Welles and the FBI*, Film Notes and Queries, vol. 1, no. 1, 1990.
- Rosenbaum, James: *The Invisible Orson Welles, A First Inventory*, Sight and Sound, Summer 1986.
- Simon, William, glavni urednik: *Persistence of Vision (no. 7)*, Specijalni broj posvećen Velsu, 1989.
- Tynan, Kenneth: *A View of the English Stage, 1944-1963*, Davis Poynter, London 1975.
- Tynan, Kenneth: *Profiles*, Nick Hern Books, London 1989.
- Dilys, Powell: *The Life and Opinions of Orson Welles: An Exclusive Interview*, The Sunday Times, 3. februar 1963.

²⁵ Кенет Тајнан: *Истѐо*, стр. 60.

WELLES'S LAST WORK IN THE THEATRE: IONESCO'S "RHINOCEROS"

Summary

Orson Welles is probably the least understood and least appreciated of all American theatre directors. Yet he is considered among the greatest film directors of all times. It is difficult to find a proper explanation for such a contradictory reputation but one reason may be that Welles's complex genius manifested itself in many ways which were hard to follow. Perhaps his work for the stage went unnoticed because like that of all great theatrical personalities, it has passed into the realm of mere legend, thus preventing any kind of serious research and examination.

This is also true regarding last play Welles directed in the theatre, Eugene Ionesco's *Rhinoceros*, at the Royal Court Theatre of London in the spring of 1960, twenty five years before his death. Welles, who was at that time involved in his greatest Shakespearian project ever, theatre production and film *Falstaff/Chimes at Midnight*, accepted an offer by The English Stage Company to direct Ionesco's newest plays which just started to gain a critical acclaim. The production was also supposed to mark a great return for Sir Lawrence Olivier, in the main role, of Berenger, to the British stage.

However, the situation in which two great theatre personalities, with different concepts of the theatre were expected to work together proved to be a major disaster. After a number of disputes, coupled with exhausting rehearsals that lasted all night, the situation culminated in a major clash between Welles and Olivier, ending with Olivier taking over the production for the last few days before the opening while Welles disappeared.

The essay, *Welles's Last Work in the Theatre: Ionesco's Rhinoceros* is an scholarly attempt to examine and analyse what went wrong with the production, what was Welles's directorial approach to the play, how was the production perceived both by critics and the audience and finally to find an answer why Welles left the theatre. The reviews of the production garnered mixed opinions, and comments ranged from „good theatre” to „sad disappointment”. Nevertheless, it seems that the audience had been more in favor of the production which had its successful run of few months and about sixty performances. After it, Lawrence Olivier managed to recuperate his theatre career, while for Welles the production had a far greater and negative impact on his career.

After the disappointing experience with *Rhinoceros* Welles never returned to the theatre again. After two productions that had turned out to be great failures, one immediately after another, and the financial difficulties that followed, Welles lost his desire to work in the theatre as a director. Finally, one of the reasons Welles left the theatre prematurely was because he grew more partial to working in cinema, considering it the most experimental and avant-garde form of art in his time, as compared to the theatre which was, according to Welles, an anachronism.