

Josip Kulundžić

FEUILLETON

KNJIŽEVNI PORTRETI

AUTOBIOGRAFIJA 1926.

I.

Moj otac je čovjek reda. On sve stvara po planu. Društveni život za njega se granâ u šest područja: politika, umjetnost, ekonomija, financija, trgovina, tehnika. Zato je u svojoj familiji htio da vidi reprezentante svih tih područja. Nas je šestero braće. Ja sam drugi, dakle: umjetnost. Za razliku od pjesnika, koji se takovima rode, ja sam, po planu svoga oca, bio pjesnik već prije rođenja. Zato nije čudo, što sam rano počeo pisati literaturu: u pučkoj školi – lirske pjesme, u srednjoj školi – pripovjetke, na univerzi – drame. To po planu. Inače sam, potajno, pisao drame već u pučkoj školi: sagradili smo pozornicu u dvorištu i u papirnatim kostimima izmamili suze našim tetkama; (mi sami plakali smo samo poslije predstave, kad bismo dobivali batina od naših roditelja zbog prevelikih izdataka za inscenaciju!). Inače sam, potajno, pisao lirske pjesme još i u gimnaziji: podmetali smo pisma djevojčicama i izazivali dvosmislenim strofama njihov temperamenat; (naš temperamenat javljao se samo u školskom zatvoru, koji je bio jedini konorar za naše tendenciozne stihove). Inače sam, potajno, pisao pripovijetke još i na univerzi: opisao sam u prozi jednu moju dogodovštinu u jednoj "pristojnoj" familiji i izazvao razočaranje svih oficijelnih ladyes patronaesses (moje razočaranje javilo se tek onda kad sam bio isključen iz "dobrog društva").

Rodio sam se 1. augusta 1899. u Zemunu. Tamo sam polazio pučku školu i gimnaziju. Za vreme rata bio sam kod "crvenoga krsta", front nam je bio pred nosom, naučili smo gledati, kao mladići, smrt, postali smo prerano ljudi. Apsolvirao sam filozofiju, studirao teater i gledao svijet u Pragu, Beču, Berlinu, Dresdenu, Parizu itd. Sad sam kod teatra u Zagrebu. Ja bih imao desetak autobiografija, kad bih imao vremena, da ih formuliram. Ova, koju ovde pišem, najbliža je nekoj ispovijesti.

2.

Ja imam tri odlike: *tvrdoglavost, prkos i okolost*.

Tvrdoglavost. Kad sam prvi put ušao u Teatar i pročitao svoju prvu dramu, rekli su mi, da sam komplikiran kao Zaratustra i da nisam dramatičar za abonente. Ja sam tvrdoglavovo tvrdio obratno, otisao kući i napisao za tri dana jednu dramu za abonente (*Ponoć*). Kad sam prvi put ušao u Kazališnu Kavanu i objasnio svoju prvu teoriju umjetnosti, rekli su mi, da sam nerazumljiv kao Kirkegaard i da nisam rođen za novinskog feljtonista. Ja sam tvrdoglavovo tvrdio obratno, otisao kući i napisao teoriju umjetnosti za omladinu u glumačkoj školi. Za obje tvrdoglavosti bio sam nagrađen (prva mi je donijela Demetrovu nagradu, druga orden sv. Save).

Prkos. Općenito se tvrdi, da se u javni život ulazi preko partije ili preko žene. Ja nisam nikada, iz prkosa, pripadao nijednoj političkoj partiji; zato me moji prijatelji smatraju dodvaračem svim vladama, a moji neprijatelji sumnjivim anarhistom. Ja nisam, iz prkosa, pisao ljubavne romane, prema tome nisam žene hvalio u slinavim erotskim ditirambima; zato me moje prijateljice smatraju zavodnikom, a moje neprijateljice abnormalnim. Za ovaj dvostruki prkos dvostruko sam nagrađen: moja djela nije nikada iznakažila cenzura, a moje se knjige nikad nisu čitale u krevetima ili kuhinjama.

Oholost. Kažu, da su za održanje na filistarskom životu potrebni: novac i društvenost. Novac se uglavnom stiče devotnošću ili prevarom; zbog toga sam ja, iz oholosti, najslabije plaćeni duševni radnik, pogotovu kad se zna, da je većina literata kadra da unovči još nenapisana djela, a ja za svoja napisana primam tek "utješnu" sumu, ili ništa. Društvenost je sposobnost lažljivaca ili slabica; zbog toga sam ja, iz oholosti, pogotovu kad se zna, da moram neprestano dolaziti u kontakt s ljudima, koji traže, da im laskate ili da ih uzdižete. Za tu svoju dvostruku oholost dvostruko sam nagrađen: nijedna me kokota još nije prevarila za pola milijuna, i nijedan me glumac još nije nazvao idiotom.

3.

Ja imam tri pogreške: *pristojnost, iskrenost i obzirnost*.

Pristojnost. Kad sam u Njemačkoj studirao teatar, primjetio sam, da su tamo skoro svi ljudi čelavi; onda sam i ja, iz pristojnosti, počeo da gubim kosu. Kad sam u Francuskoj studirao teater, primjetio sam, da su tamo skoro svi ljudi civilizovani; onda sam i ja, iz pristojnosti, postao civilizovan. Zbog toga sam stradavao kod ženâ: žene smatraju civilizovane ljude sa slabom kosom izvrsnim supružima; i zbog toga mi je svaka žena, s kojom bih makar i koketirao, uvjek natovarila očinstvo svoga nepravilno rođenoga djeteta.

Iskrenost. Kad sam došao iz Njemačke u naš teatar, čuo sam, da svi glumci govore o kritičarima u vrlo sočnim izrazima; meni se kritičari sažalili i ja sam im to saopćio; zbog toga sam dobio osam dana zatvora. Kad sam došao iz Francuske u naš teatar, video sam, da su svi naši glumci vrlo dobri akteri; meni se naši glumci sažalili i ja sam o našem teatru pisao povoljno; zbog toga su me kritičari, koji sa mnom ne dijele to mišljenje, proglašili korumpiranim sinekuristom. Budući da se osjećam pravednim, neću nikog da razuvjeravam u tim klevetama; zbog toga nikome i ne odajem, da mi glumci ne plaćaju večere, ništi da mi teater nije dao kakovu "masnu" zaradu.

Obzirnost. Moje kolege literati uglavnom ne pišu ništa. Iz obzirnosti prema njima ja ne objavljujem ništa, mada mnogo pišem; (osim u slučaju da mi koji prijatelj – urednik zatraži "ekspresno" rukopis). Zbog toga me moje kolege, koji ne pišu ništa, nazivaju sterilnim mistifikatorom. Moje kolege literati konstantno se – zbog reklame – hvale. Iz obzirnosti prema njima ja – koji nemam prava na reklamu – podržajem uvijek kakvog propalicu, da me konstantno napada. U oba slučaja postizavam ono, što ne bih htio: kao "sterilni mistifikator" uspjevam da dobijem priznanje, da nisam grafoman; kao "konstantno napadanji" uspjevam da postajem popularan.

4.

Umjetnost ovjekovječeće Velike Senzacije. Obično se mislilo, da su velike senzacije: ljubav i bol. Za mene ima dvije velike senzacije: *strast* i *smrt*. Zbog toga bih htio, da mi uzor bude Shakespeare i zbog toga bih htio da budem dramatičar.

CIRKUS REINHARDT

Verujući u duševnu glad svoje najliterarnije publike sveta, pariski su glumci stupili u štrajk s pouzdanjem da će ih publika podupreti. Međutim pariska publika govori glasom savremena nehaja: ne treba nam pozorišta...

Jedna izjava
za literarne historike: čuđenje
za sentimentalne provincijalce: zgražanje
za scenske anarchiste: radost.

Scenski anarchist Max Reinhardt, verujući u spasonosnu moć vanjske naprave, slušajući na jedno uho krik, crveni krik najglasnijega dela puka, krik: "Budućnost države je komuna", taj neantikni ribar efekta izjavljuje: "Budućnost pozorišta je cirkus".

Jedna izjava
 za intimnoga dramatika: zgražavanje
 za otmenoga građanina: čuđenje
 za "nekoga" iz puka: radost.

Da smo dosledni u svom cinizmu, mi bismo brzo skinuli vrednost pitanja u stvari budućnosti pozorišta. Evo ovako: Max Reinhardt, jaka režijska ličnost i uplivna teatarska moć uzima si slobodu *naručiti* od labilnih dramatika onakovu dramu, iz koje će izvući deset plusa za režisera, da autoru ostavi jedan plus: takozvani uspeh. Ta se drama zove: efektna igra masâ i daje se s uspehom u cirkusu. Problem mase, jedan od glavnijih režijskih problema, rešava se na licu mesta uz neopisivu radost puka, kojemu je najjači psihički momenat: *zablenuće*. Prelaz iz stare, reljefne pozornice u amfiteatralnu izvršen je u Reinhardtovom pozorištu u Berlinu. Prelaz iz stare intimne forme drame u novu naručeno – efektsku izvršen je u dramaticima, koje sada Reinhardt "otkriva". Dalji razvoj: pozornica je amfiteater, autor je režiser, (režiser je autor).

Da smo cinici, još bi opazili i ovo: Max Reinhardt bio je glumac za sporedne uloge. Danas on daje drame s kultom sporednih uloga. "Jedan glas", "neki čovek", "treća žena", "siromasi"... sve te uloge imaju veću vrednost negoli glavno lice, koje se obično nalazi u *rukama* glasovâ iz mase. A to znači, da će se i glumac imati maknuti "u kut", onamo, kud je oteran autor, da režiser ostane sam, na poprištu.

Da smo cinici: Max Reinhardt sam sebi dosuduje mesto, sve dalje od pozorišta, gde *drama* ide svojim neminovnim, razumljivim razvojem, a *režija* formira svoja sredstva prema novim potrebama naprednije drame; sve dalje od pozorišta i sve bliže orfeumu, kinu i "primenjenoj" umetnosti (primenjenoj na raspoloženje gospodina sluašaoca).

Da smo cinici...

Međutim mi i nismo cinici. Barem doklegod se pitamo: hoće li se i *drama* razvijati tako, da istisne autora i glumca, i da se položi zatvorenih očiju u ruke režiserove veštine. Max Reinhardt je socijalan; on bar misli, da jeste. Hvatajući reminiscence iz antike, on međutim ima na umu samo forum arhitekture novoga pozorišta. Da je sadržaj amfiteatra *služio* nesocijalnim tiranima da drže masu u jednom *aindividualnom* konglomeratu strasti i – straha, na to režiser s magičnom palicom ne mari da misli.

Biti socijalan znači ovo:
 hteti jednakost čitavih čovekâ
 hteti individualnost duše č.
 hteti komunizaciju telesnih potreba č.

Odgovarajući jednakosti svih čoveka, Reinhardt ima veliko pozorište za mnogo ljudi. Međutim veliko pozorište deluje kao *zablenuće*, a taj osećaj izrodi se u strasno oduševljenje i dobiva psihološke forme mase: novo pozorište služi se sredstvima, kojima su se služili stari tirani, da u društvenom tipu ubiju individualnost.

Individualno je slobodan čovek onaj, koji kaže: *Ja* sam socijalan zato, jer sam *ja* došao do toga, da čovek mora da bude socijalan i jer *ja* hoću da za pravo od Prirode, što sam čovek, vratim prirodi dužnost, da radim izvesno vreme za društvo: *ja*, gospodin...

Postići dakle socijalan život u čovečanstvu može se samo tretiranjem individualnog problema. Ako je dakle neki čovek od pozorišta socijalan, on će tretirati na pozornici problem individualizma.

U drami, koja rešava problem individualizma, glavno je: obrazložena reč. I ako su omamljivanje i obrazloženje dve protivštine, ako su demagogija i pouka dva protivna pojma, onda je amfiteater nešto posve drugo no intimno pozorište. Amfiteater je dakle (ako se uzme u pozitivnom smislu reči: socijalan) socijalno indiferentan, doklegod nema skrivene tendencije. Iz amfiteatra može se nekoga samo obmamiti. A kako socijalizacija znači *žrtvovanje*, to nije obmana nikako stabilna, i čovek se može da trgne iz svoga položaja, kao antikni rob, koga je tek *intimna priča* Menenije Agripe pokrenula na kompromis.

Max Reinhardt nije socijalan; nije dubok u svom gestu, koji je putokaz u budućnost. Max Reinhardt ne povlači razvojnu liniju drame na stazu, kojom je iz jakih ličnih motiva krenuo: on se odvaja od razvojne linije drame i osniva postrance nešto, što je adekvatno kinu i orfeumu.

Ja ne poričem Maxa Reinhardta.

To se vidi po tome što sam rekao.

AKCIJE! AKCIJE!

U posljednje vrijeme naglo se povećala naša dramatička produkcija. Sa svih strana stizavaju kazalištima ispisani svesci literature upravnoga govora, s posve novim imenima autora, ali zato s posve podjednakim talentima, koji više deprimiraju, negoli što iznenađuju. Oni talenti, kojima je puna historija naše dramatike: napisali su po jedno snažno djelo, oporo i neizraženo, ali ne-pojmljivom intuitivnosti sagrađeno u nemirnu kompoziciju neke tople muzike primitivaca. Ovi talenti dali su našoj literaturi možda najjače elemente, najjače detalje, a onda su nestali posvema. Ili, što je još gore, umjesto da su izgradivali onaj stil, u kome je zablesnula njihova velika nada, oni su promjenuli način pisanja sadržajno i formalno u pravcu veće modernosti, i mijenjali taj način

kod svake nove drame tako, da je bilans njihove kreacije niz "embrijiona različitih stilskih rasa".

Svako od vas poznaje te naše dramatičare: oni počinju pisati romantično – stihjski, zatim realističko – patetski, onda naturalističko – simbolički, pa neoromantičko – ekspresionistički itd. Od jedne drame do druge ne možete prepoznati istog obretnika. Na njima je izvršavao nasilje Rostand, pa Sardou, pa Augier, pa Hauptmann, pa Pirandello, pa Kaiser; toliko ljubavnika morala je potajno napuštati k sebi neka naša domaća muza, da su joj plodovi ostali šareni kao pisanice. A poznajete i one, koje je zatekao kod rada neki novi pokret, i oni skleptaše na realizam neoromantiku iznenada, nemotivisano i glupo; poznajete ih po čedima njihovima, koja, kao sirene ("pola riba – pola djevojka"), treba da vežu dva svijeta. I one poznajete, koji su uspijeli da prenesu tajanstvenu strukturu gibanja osjećanja na materijal ovaploćenja, pa su kasnije, trgnuvši se iz ekstaze i zapanjivši se nad kaprisama potsvjesti, htjeli da stvaraju hladno – sistematski i da tako pobijede slučajnost intuicije; to su oni, koji su u strahu, da ne budu smatrani glupima, postali mutni, konvulzivni, smuvani, ludački – ekstatično zatrپavajući pseudo – filozofskim krikom lažnu prazninu namještenosti.

I sada se, ovih dana, opet odjednom javljaju novi dramatičarski talenti. U doba, kada je kinematograf uspio da prenese raspoloženje jedne kreativne fantazije na mase od milijunâ i milijunâ, i kada se konture zlatnoga doba te "nijeme umjetnosti" naslućuju u Charlie Chaplinu, pitate vi mene, kakova je ta nova dramatska umjetnost naših budućih? Posljednjih dana pročitao sam desetak tih drama. I začudio se uvelike. Osim malo iznimaka sve ove drame imaju toliko prozirni splet slučajnih arabesakâ oko jednog sitnog i beznačajnog akcijskog motiva, da bi na njih reagirao drevni posjetilac kina rezigniranim smiješkom. Nedostatak akcije ne bi bila pogreška, kada bi to bile drame u smislu onoga istoga Shawa, koji ne dopušta kinu, da mu banaliziraju njegove "idejne borbe oružjem upaljive i sigurne riječi"... Ili u smislu Lenormanda, sve i kada ne bi recimo njegova drama "čovjek, koji se hrani snovima..." bila vanredni tekst za film. Ili u smislu modernih Franceza oko Vildraca i Romainsa. Ali sve ove nove naše drame nepoznatih naših početnika udešene su na vizuelnu akciju, samo što je ova toliko banalna, beznačajna, slučajna i neužorita (da ne kažemo "neinteresantna", zamišljajući pri tom riječ "interes" u smislu općecovječanskog), da je ni sav smisao za karakteriziranje vjernoga govora, što ga naši pisci oduvijek pokazuju, ne može sakriti i spasti.

Držim, da je glavni razlog ovog dezekvilibra između akcijskog plana, koji je obično jedan, i dijalogističke strukture, koja je obično izvrsna, kod naših pisaca u njihovoј (i uopće slavenskoј) sklonosti psihologiziranju). I, eto, tako se dešava, da u času, kada duh vremena traži, da se drama osniva na jednom vizuelnom akcijskom planu, naši novi dramatičari, priznavajući taj princip,

razrađuju jedan početni akcijski elemenat psihologiziranjem toliko, da već to zagrđivanje ispunji cijelu jednu teatarsku večer.

Već zbog toga je Charlie Chaplin jedan od najvećih dramatskih umjetnika *sadašnjosti*, jer je on, stojeći na principu vizuelne akcije, zanijekao potpuno *psihologizam*. Riješavajući problem ne samo komičkoga, nego i akcijskoga maksimuma na sceni i najvećeg intenziteta prenošenja raspoloženja sa scene, Chaplin je obrnuo *psihologiju naglavce* i ona se u svom apsurdu rasplinula u maglu, iz koje događaji u svom životu prolaze nenađano formiraju značajne vizije. Za Chaplina je akcija životno uvjetovana *iznenadenjima*. A svako "iznenadenje" ne znači drugo do *otstupanja od predviđene pravilnosti razvijanja dogadaja*. Sva banalnost akcijske drame leži u njenom maksimalnom ispunjavanju predviđenih psiholoških pravilnosti. Za psihologistu je "iznenadenje" greška; za modernog dramatičara ono je krv akcije. I zato su sa stanovišta moderne dramatike neakcijske drame snažna tjelesa bez krvi.

Ali uzmicanje linije moderne akcijske drame svaki put od predvidivih banalnosti može vrlo lako postati *namještena traženost!* Lakše je biti psihologistički stereotipan, negoli akcijski nemješten.

U pitanju *akcije* naše nove drame naši novi nepoznati autori poznavaju samo dvije mogućnosti: psihologizam, koji razvodnjuje akciju ili namještenu traženost intenzivne akcije.

I ako našim mladim drugovima dovukujemo željno: akcije! akcije! – onda mislimo da tražimo sredinu između *psihologizma* i *sirprizizma* (ako dopustite, da se tako izrazim). Našim jezikom? Između Pecije Petrovića i Ka Mesarića.

PROTIV PIRANDELLA

Predgovor *Misterioznom Kamiću*

1.

"Credo in vitam venturi saeculi."

U načinu, kako Bernard Shaw tumači ovaj član apostolskog vjerovanja leži sveukupno značenje ovog najvećeg savremenog engleskog pisca i najznatnijeg današnjeg evropskog dramatičara. "Vjerovati u život" znači za Shawa podići vrijednost ljudskog života iznad svega, inkorporirati u njemu sve božanske snage, pa i Boga samoga. U okviru tog vjerovanja čovjek vredi toliko, koliko je mogao da realizira svoju životnu snagu: onaj čovjek, koji je tu snagu uzmogao da ostvari potpuno, zove se genije.

U desetak svojih najboljih drama Bernard Shaw bavi se direktno problemom genija. Napoleon, Cezar, Sveta Ivana – za njega su geniji, koji prestaju biti

čudo u času, kada se njihovo djelovanje objasni kao ispravno primjenjivanje "životne snage", kao mogućnost nalaženja "pravoga čina". Primjenjujući stanovište svoje praktične filozofije, koja se iskristalizirala iz socijalizma Jevonsova tipa, Shaw rješava problem genija ne samo protivno od oficijelne Historije (*The Man of Destiny*), nego i protivno od Shakespearea (*Cezar i Kleopatra*) protivno od Schillera, Voltairea i Anatola Francea (*Saint Joan*). On, dalje, snagom svog stanovišta suprotstavlja uvedenim prototipovima ljudskih sklonosti. Kao što su Madame Sans Gêne, Nora, Don Juan, – svoje prototipove životne religije: Miss Warren, Candidu i Johna Tannera. I kao što u ovim djelima depatetizira lažne vrednote ljudskih života, tako on deromantizira i: lažno kršćanstvo (*Androcles and the Lion*), lažni neitzscheanizam (*The Doctor's Dilemma*), lažnu religioznost (*The Devil's Disciple*), lažnu humanost (*Major Barbara*) i lažno herojstvo (*Arms and the Man*).

2.

Ovaj kratki uvod o postupanju Bernarda Shawa, koje bi se moglo nazvati: uzimanjem stava ispravnijeg gledanja na glavne likove velikih evropskih pisaca pod devizom: "Better nor Anybody" (prema poznatom predgovoru za *Cezara i Kleopatru*: Better nor Shakespeare), neka bude objašnjenje, zato sam principijelno htio da napišem dramu "better nor Pirandello". Našavši opravdanja svom uzimanju stava prema jednom evropskom piscu, kao što je Pirandello, – ne u kritici, nego u umjetničkom djelu – kod Bernarda Shawa, koji je u svojim djelima uzimao taj stav prema Shakespeareu, Voltaireu, Schilleru, Moliereu, Ibsenu, Anatolu Franceu i Sardou-u, ja sam smatrao, da je potrebno reagirati ispravno ne samo na prototip pirandellizma, na *Henrika IV* (svojom komedijom *Gabrijelovo lice*), nego, što je još važnije, reagirati na literarni stil takozvanog pirandellizma. Kao i Shaw, ja sam pazio, da ta umjetničko – estetska "reakcija" ne zavlada djelom toliko, da teoretiziranje potisne živi akcijski dialog pravih i potpunih ljudi. Zato sam i sakrio estetsko – teoretske namjere *Misterioznog Kamića* za senzacionalnost dramatizacije novinskog reporta, kao što je Shaw svoju tendencioznost vrlo rado i bez obzira na opasnost, da bude krivo shvaćen, sakrio za melodramatsko – avanturističku fabulu (u dramama *The Devil's Disciple*, *Captain Brassbound's Conversion*, *Blanc Posnet's*).

3.

Zašto je bilo potrebno, poslije reagiranja na prototip pirandellizma (u *Gabrijelovom licu*) reagirati i na pirandellizam kao literarni stil (u *Misterioznom Kamiću*)?

Ponajprije: ma da se Pirandellova drama oficijelno naziva "dramma di pensiero", u kojoj navodno prevladava idejno – sadržajni elemenat kao reakcija

na "dramma di phrasa" Gabrijela D'Annunzia, pa se prema tome oficijelno uzima, da se filozofski problem pirandellizma odvodi iz linije Plato – Fichte, a dramatsko – idejni problem iz linije Calderon (*Život je san*) – Grillparzer (*Der Traum, ein Leben*), ipak za neoficijelnog kritičara mehanika pirandellovske manire ima zapravo mnogo inferiornije uzročnike, preteče i impulse. Ako se samo ukloni prizma drame *Šest lica traži autora*, kroz koju se Pirandellova književna fizionomija dosad promatrala i prosudivala, pa se na epigonima pirandellizma uvjeri, da je jedino scensko – tehnička strana pirandellove dramatike našla sljedbenike, onda će se lakše osjetiti potreba, da se toj formalističkoj strani dade ispravnu kvalifikaciju i važnije mjesto u radu talijanskog majstora. Jer: *Šest lica...* su odvojen slučaj među Pirandellovim djelima. I pokušaj, da se princip oprečnosti između stvarnosti i iluzije, između "movimenta" i "attagamenti", primeni na sva mnogobrojna ostala djela Pirandellova, obično svršava u dosta konfuznom teoretiziranju o tome, kako neki lik razbija "pokretom" – "ukočenu formu"...

4.

Kod Pirandellovih epigona, (među kojima su u svojim posljednjim djelima i Henry Bernstein i Georg Kaiser), može se lako odvojiti ono, što zapravo znači "pirandellizam".

Ako ostanemo, karakterizirajući taj literarni "pokret" samo s idejno – filozofskog stanovišta, morat ćemo priznati, da princip "zamjene personalnosti" i "pomicanja prividnosti" nije ni po čemu pirandelloština. Već u samoj filozofskoj definiciji "personalnosti" leži mogućnost, da se ona "zamjeni". Leibnitz smatra, da je personalnost "svjesnost identiteta raznih vremenskih točaka vlastitog bivstvovanja". Herbartova modifikacija leži u shvaćanju, da je "personalnost svijest, kod koje Ja sebe promatra u svim svojim raznim stanjima kao Jedno te Isto". Uz pretpostavku ove dvije definicije treba samo zamisliti, da nekom licu nedostaje "svjesnost identiteta", pa da se već to lice uzmogne smatrati ne Jednim te Istim, nego Nekim Drugim.

Pirandello oduzima svojim licima tu "svjesnost identiteta", nekad potpuno (*Šest lica...*), nekad djelomično (*Tako je – ako vam se čini, da je tako*), nekad prividno (*Henrik IV*). Razlozi, međutim, zašto Pirandello oduzima svojim licima "svjesnost identiteta" baš su isto tako malo idejno – filozofske naravi, kao i razlozi Calderona, Grillparzera i Georga Kaisera (*Zweimal Oliver*).

Jer: dramatska je umjetnost, u biti svojoj, sva u procesu, kojim se od scene do scene povećava intenzitet "svjesnosti identiteta" pojedinog lica. (Eucken kaže: "Umjetnost teži za što snažnijim oživljenjem personalnosti".) Drugim riječima: persona na sceni izgrađuje se sve većom kontrolom identiteta raznih

duševnih stanja. Ili konačno: Svako je lice u drami sve dotle "pirandellovsko", dok proces identificiranja nije završen – rješenjem dramske akcije.

5.

Na taj smo način došli do biti "pirandellizma".

Pirandello naprosto ne svršava proces identificiranja svih stanja lica; njegove personalnosti nisu "Jedno te Isto", nego ostaju, u svojoj nesvršenosti, u mogućnosti, da budu i "Nešto Drugo". (Primjer: neki čovjek tvrdi za sebe, da je jedna personalnost, a njegova punica tvrdi, da je on neka druga personalnost; taj čovjek naravno ne provodi proces identificiranja svih svojih stanja u prošlosti do kraja. Prema tome taj čovjek i nije "Jedno te Isto" sa sobom, nego još uvijek i "Neko Drugi" prema sebi.)

Kao što Pirandellova lica nisu prave personalnosti radi toga, što nisu idejno – dramski provedeni do kraja, dakle: kao što su Pirandellova lica nesvršena torsa, tako su nesvršene i sve njegove dramske akcije. Drugim riječima: kod izgrađivanja svojih personalnosti Pirandello postupa u početku radnje baš kao i svi drugi pisci, samo što Pirandello na putu "identificiranja" stane pred samim završenim djelom. Zato su njegove drame, sve do momenta, kad pisac zastane na putu određivanja personalnosti, potpuno jednake po svojoj strukturi drama-ma, koje su i prije njega imale motive "igre zablude", "zamjene ličnosti radi sličnosti", "dvojništva" i t.d., od Shakespearea i Calderona pa sve do modernih pisaca. Samo na kraju, kad drama dode do rješenja, koje se može provesti samo iznošenjem identiteta onih posljednjih neiznešenih "vremenskih točaka vlastitog bivstvovanja", tu Pirandello zastane: on te posljednje tačke naprosto ne iznosi, nego preko njih prelazi jeftinim paradoksom o relativnosti personalnosti.

6.

Prema svemu tome, iznijeti neku dramu "better nor Pirandello", znači svesti pirandelizam na pravu mjeru, ili, dobrim paradoksom, osloboditi ga "pirandellizma".

Zato sam ja u *Misterioznom Kamiću* postavio jedan dramski problem, koji je isto tako pirandellovski, koliko je Shakespeareovski ili calderonski. Vodio sam karaktere svoje "dramatizacije novinskog reporta" sve do onog momenta, kada ti karakteri dođu u položaj, da se identificiraju s najvažnijim momentima svojih doživljavanja iz prošlosti. I tu, naravno, nisam pristao na mehaničko – tehničku maniru Pirandella te ostavio problem neriješen; tu nisam stao, služeći se jeftinom igrom riječi o tome, ko je zapravo svršena personalnost, ili "dubokoumnija": ko živi čiju personalnost...

Ne! Ja sam volio, da po uzoru iz Shakespearea i Calderona dopustim kod mojih lica stvaranje pune svjesnosti o identitetima svih vremenskih točaka

njihove egzistencije, o kojima se u drami govori. Personalnost se kod mene, kao i kod svih dramatičara do pirandelomanista, potpuno afirmiraju i svako lice na kraju ostaje samo "Jedno te Isto", a ne "Neko Drugi": kod mene se na kraju zna, ko je Kamić, a ko nije! I kolikogod "senzacionalan", to je ipak najpraktičniji način, da se u "novinskom reportu" – bez teoretiziranja na sceni – obori "teorija" pirandellizma, koja uopće i nije nikakova teorija.

"KRV I MESO" NA POZORNICI

Pri ocenjivanju vrednosti koje su produkt ljudskoga duha, potreba progrusa stoji van diskusije, kao aksiom. Isto tako stoji van diskusije činjenica da su oni ocenjivači vrednosti produkcije ljudskoga duha koji pomažu progres, konstruktivni, a oni koji ga koče, destruktivni.

U oblasti umetnosti ti su pojmovi, većim delom, potpuno jasni. Kritičari slikarstva i muzike u našim časopisima i novinama drže hrabro korak sa napretkom tih umetničkih oblasti, pomažu njihovu afirmaciju, tumače preim秉stvo postignutih rezultata u odnosu prema ranijim rezultatima, određuju meru u kojoj novi umetnički stavovi pomažu usavršavanju u odnosu prema duhu vremena i kulturnoj izgradnji tipa čovek. Kod nas se danas smatra već potpuno nemogućim da se sa javnog mesta u kritičarskim ocenama slikarstvo Kurbea ili Lajbla stavi ispred slikarstva Derena ili Georga Grossa i traži da slikari danas stvaraju u maniru foto – naturalista umesto u konstruktivizmu jednog ekspresijom transformiranog realizma. Isto tako, danas ne bi mogao koji muzički kritičar tražiti da kompozitori stvaraju u stilu naturalista i verista, umesto u stilu slobodnog razvijanja netematskog muzičkog tkiva savremenih modernista. Prevladalo je tu shvatanje da su se te umetničke oblasti, od naturalizma do danas, idejno probudile jednom novom dimensijom lične ekspresije umetnika koji ne kopira samo prirodu, nego njenim posredstvom ima nešto da kaže.

U oblasti književnosti još uvek može da se sretne kritičar koji stvari gleda sa suprotnog stanovišta. To se naročito oseća pri ocenjivanju dramske produkcije. Danas, nekoliko decenija posle prve pojave Gerharda Hauptmana, tipičnog pretstavnika naturalizma, koji je u okviru svog prvog perioda književnog rada morao otkloniti konsekventni naturalizam u korist jedne transformovane prirode, sposobne da izrazi ideju, – danas još uvek možete iz pera takvih kritičara čuti stari postulat da ljudi na sceni moraju biti "od krvi i mesa". A kad se uđe u dublje značenje tog "kravog mesa" scenskih aktera, taj postulat znači, u krajnjim konsekvenscijama, jednu čehovljevsku sitnoslikarsko – fotografsku kopiju ma kog isečka života, potpuno po sebi nesposobnu da izrazi ma kakvu svesnu ideju koja se rađa u određenom ličnom stavu pisca prema slučajnom ukazivanju prirode. Taj arno – holcovski postulat da se

čovečiji govor mora kopirati u nevezanoj primitivnosti sirovih improvizacija pri čemu je strogo zabranjena svaka umetničko – idejna organizacija fraze, pojavljuje se, slikovito, kao neka bidermajerska stara frajla pred pred krupnom figurom jednoga, recimo, Bernarda Šoa, koji suvereno vlada današnjom evropskom scenom baš zato što kroz sva svoja scenska lica pisac govor i jednakim svojim jezikom umetnički i idejno organizovane forme.

U ime nekog naročitog "poznavanja života", traži se da se lica ukazuju na sceni u izrazu psihologije nepredvidljivih i nesračunatih poriva koji su karakteristični za prirodno ukazivanje čoveka, a iza koga se nigde i nikad ne sme naslutiti zašto su, u stvari, iznesene takve asimetrične arabeske osećanja, jer će se, u slučaju ma kog idejnog izražavanja, ta lica odmah kategorisati kao "kartonaža". I svaki pisac koji, u korist ideje, umetnički organizuje govor na sceni i time daje jasno akciji onaj smisao zbog kog je izvesni motiv iz prirode tek postaje vredan da se ovekoveči u umetnosti, pogrešno se naziva "upravljačem marioneta". Identifikujući nejasno ideoološki pojam "materializma", mnogi smatraju da je ideoološka doktrina već data u prirodi i da je, po tome, funkcija umetnosti mehaničko – kopistička, – a pri tom zaboravljuju, na primer, činjenicu da je odlični materialistički dramatičar Ernst Toler baš zato najluči protivnik naturalista što je uveren da se ideologija može izraziti samo licima koja su transponovana kroz lični stav piščev i tako postala idejne sheme kojima, ako hoćete, "kao marionetama" upravlja kompozicioni talenat pisca. Sa uverenjem da se, na primer, jedna velika socialna istina može izreći samo u fotografiranom isečku života, često se zaboravlja da je baš u "fotografskoj" industriji filma (sem ruskog, koji predstavlja umetničku kompoziciju realističkih izraza) jedna retka umetnička ličnost koja toplo izražava socijalno stanje, u stvari, – marioneta: Čarli Čaplin!

Međutim treba da postane jasno da je lice na sceni utoliko manje naturalistička kopija, ukoliko više pisac iznošenjem tog lica na scenu želi nešto pomoću njega da kaže. Već su pre nekoliko decenija nemački naturalisti osetili reakcionarnu nepravdu koja bi se učinila "malom čoveku" kad bi se on, po receptu "krvi i mesa", izneo na scenu u svom primitivnom petljanju, motanju i zamucavanju pri mučnom traženju izraza svojih misli; onog izraza koji pisac umetnik čuje, na uho svoje aktivne imaginacije, kad "malog čoveka" doživljuje u prirodi; a koji izraz on, ako savestan umetnik, mora da saopšti publici, željno da u teatru čuje onu socialnu istinu koja, kao ideja, leži iza ukazivanja prirode. A ovamo, danas se još uvek može da smatra nedostatkom piščevim (i njegovim "nepoznavanjem života") kad "malom čoveku" umesto da ga pušta da na sceni "rokče kao svinče", daje mogućnosti da, izvesnom inteligentnošću, izrazi svoje stanje. Svako lice, uopšte, ne može se za scenu kopirati iz prirode, i čuvena scena Arna Holca, koji je u jednoj aktovki tačno beležio satima sve uzdahe,

mljaskanja, roptanja i prekidanja nebuloznih rečenica, krikova, uzvika jedne umiruće žene, koja predstavlja maksimum "poznavanja života", bila bi na pozornici očajno dosadna i besmislena. "Poznavanje" života i poznavanje teatra nisu identični pojmovi; a bez poznavanja teatra ne može uopšte da bude dramskog pisca. Pisac može "da izmisli" nosioce misli i osećanja van života, i te potpuno izmišljene jedinke akcije ne samo da ne moraju da liče na ljude "od krvi i mesa", nego uopšte i ne moraju biti ljudi (u modernoj drami, na pr., Čapekovi *RUR* i *Iz života insekata*), pa da mu drama zato ipak može biti odlične umetničke i određene idejne vrednosti. "Kopirati" jedno lice iz života i "teaterski montirati" jedno lice (tako da ono, svojom scenskom ubedljivošću osvoji publiku, da je ponese i uveri intensivnošću kojom se ideja u akciji afirmaše) – dva su razna posla, od kojih "kopiranje" nema veze sa dramskom umetnošću.

Reći, dakle, za nekog pisca de je rđav zbog toga što poznaje teatersku umetnost, što je sposoban teaterski umetnik, ali da "ne poznaje život", jer nije na sceni doneo ljude "od krvi i mesa", to ne mora da bude uvek opravdano. Pisac sâm ne стоји na drugoj planeti, van života, on je sâm, sa svetom svoje kreativne fantazije, deo života. Život koji pisac doživljuje, u njemu se odmah transformiše pod vidom jedne ideje i dobiva objektivacijom nov oblik. Umetnost, dakle, nije smo dokumenat, do kog stupnja umetnik "poznae život", jer bi onda naturalisti bili najveći umetnici svih vekova. Tražiti u umetnosti "sâm život" značilo bi: gledati jedan pejzaž kroz prozorsko staklo; (čemu staklo kad prosto oko bolje vidi?) – čemu onda umetnost? Poznavati teater, znači uspeti sugerisati sa scene idejnu ubedljivost lica u akciji, bez obzira na to da li ta lica liče na ljude iz života (Čehov) ili su oni idejna shema (Ernst Toler), mašinske konstrukcije (Čapek), stilizovane marionete (Čaplin). Sva ta lica moraju da imaju veze sa životom samo ukoliko je piščev način objektivisanja uslovjen principima života.

Kod dramskog pisca ne mora uvek da bude važno u kojoj meri je on uspeo da objektiviše stvaran život ljudi "od krvi i mesa", nego i to koliko je on uspeo da ubedljivo iznesе jednu ideju. Postoje napredne i reakcionarne ideje. I jedne i druge mogu se izraziti u drami i naturalistički i drukčije. Nije opravdano tvrditi da se, n.pr., materijalističke ideje mogu izraziti samo naturalistički. Ima stotine pisaca koji nisu konsekventni naturalisti, a ideje su im vrlo napredne, kao što i veliki broj konsekvenčnih realista propoveda reakcionarne ideje (vidi Plehanovu studiju o umetnosti). Pojam naturalističkog "poznavanja života" ne involvira i pojam idejno napredne književnosti. Bez ličnog idejnog stava piščevog kojim se vrši probiranje i transformacija motivâ iz života i kojim se licima iz života daje nedvojbena jasnost u pogledu manifestovanja osnovne napredne ideje dela – bez toga stava nema, pored svega "poznavanja života", nikakve napredne umetnosti.

Ako umetnost pomaže progres, umetnik mora biti svestan toga da je život koji on "poznaće" nesavršen, i da je osnovna ideja stvaralačkog duha težiti za boljim oblicima života, dakle drukčijim od onih koje smo u sadašnjem životu "upoznali". Samim iznošenjem "upoznatog života", kakav se, danas, oko nas očituje, još ništa nije učinjeno u korist progrusa tog života. Kad bi život sam, u svim svojim društvenim manifestacijama, otkrivaо jasno one ideje prema kojima će život, bez ičije intervencije, evoluirati do savršenog oblika, onda ne bi bila potrebna nikakva političko-ekonomska borba, nikakvo postavljanje doktrina, nikakvih propagiranja ideja: politika, sociologija i umetnost izgubila bi svoja značenja. Međutim, život se razvija onamo kuda ga upućuju socialne ideje: čovek mora da svojom idejom interveniše u životu, ako želi da pomogne progres. To u punoj meri danas važi za umetnika. Samim kopiranjem "upoznatog života" ne gura se život napred nego se tek konstataže *status quo*; u krajnjem slučaju, ako prikaz života ima malo ironije i potencije, konstataže se samo da taj *status quo* ne valja. Ograničiti se, zbog naturalističkog principa da umetnik treba isključivo da kopira poznati život ljudi od "krvi i mesa", samo na konstataciju jednog nepovoljnog stanja – to ne znači iznositi i jednu ideju. To pre znači nemati uopšte ideja, t.j. nemati razloga zašto se jedan motiv uopšte iznosi.

Mnogi koji se u problemu umetnosti još nikako ne mogu dialektički da nadu, smatraju reportažu najefikasnijim oblikom književnosti i na njoj opravdavaju svoj "naturalizam". Oni, međutim, ne vode računa o tome da reportaža tek onda može da bude umetnost kad je formirana pod vidom jednog ličnog piščevog stava prema predmetu reportaže. Taj stav umetnika može, naravno, da bude, u okviru najtačnijeg poznavanja života, vrlo različit. U jednom reportu o afričkom crncu, na primer, može se urođenik prikazati i kao socialno besvesno živinče koje, kao tegleća marva, ne poznaće svesnog stremljenja jednom boljem obliku života. U drugom reportu može pisac u tog istog crnca da projicira civilizovanu težnju čoveka za boljim uslovima života, da podigne njegovu primitivnu tupost, kakvu je možda tačno poznajemo iz centra Afrike, pod vidom jedne ideje, do svesnog revolta jednog čoveka. U ovom drugom slučaju mi ćemo tom afričkom crncu dati atribute koje on u najviše slučajeva verovatno i nema, ali koje u budućnosti treba da ima, prema planu naše ideje o pravima svakog čoveka. Da li afrički crnac koji je danas, na žalost, još uvek na nivou tegleće marve, stvarno teži ili ne za nekim boljim uslovima života, to za umetnika mora biti irelevantno. Umetnik, u ime svoje čovečanske ideje, mora da projicira u njega tu težnju i ako je u životu nije "upoznao". Kad takav crnac treba na sceni da izrazi bedu svog stanja, on ne treba tačno da govori ono što bi zacelo govorio besvesni afrički crnac nego ono što mu umetnik meće u usta: jedan tako stilizovani protest, kakav bi crnac morao da izrazi kad bi bio svestan svog položaja i iz čega bi se rodila želja za boljim oblicima

života. (Onako kako se izražavaju danas crnci u O'Nilovoj drami *Sva božja deca imaju krila...*) Afrički crnac, doklegod se donosi samo u kopiranju iz prirode, iznosi se u onom što ga odvaja od našeg civilizovanog shvatanja psihologije i on ostaje predmet antropološke studije jednog egzotičnog tipa (u stilu putopisa Hansa Hajnca Eversa ili Lefskadija Herna). Tek kad u njega projiciramo našu psihologiju, kad ga posmatramo kroz naše socialne težnje i želje, on postaje objekat umetničkog reporta.

Drama nije album fotografija, nego jedna organizovana kompozicija. U pojmu svake kompozicije sadržan je pojam preobražavanja elemenata života u korist jedne celine. Arhitektonski plan te celine podleže zakonima te forme. Ti zakoni mogu biti i najradikalniji: od njih zavisi stil dela.

Svaka fraza, izgovorena na sceni, podleže pravilima ritma i dinamike. To je osnovni (formalni) postulat svake umetnosti. Pomoću ritma i dinamike gledalac i slušalac biva ponesen delom u jednom određenom smislu, njegova se pažnja zarobi i vodi stalnim intensitetom u određenom smeru. Taj ritmo – dinamični intensitet čini ono što nazivamo "scenskim životom lica", a koji zamenjuje licima "prirodni život", izgubljen u tolikoj meri u kolikoj je prirodno lice više ili manje transformisano u pravcu umetničke ideje.

Život se ne objavljuje ritmo – dinamički i zato naša pažnja ne može da bude vezana za neki događaj u životu potrebnim intensitetom u određenom smislu. Time što umetnik ritmo – dinamički preobražava izraz jednog događaja iz života, on uspeva da prisili publiku da ga intensivno prati u njegovim namerama. Tekst drame mora se organizovati ritmički i dinamički. Uputstva za tu organizaciju daje sadržaj teksta. Sadržaj teksta daje umetniku ritmo – dinamičku shemu prema kojoj umetnik preobražava tekst. Nema ritmodinamičke celine, ili bolje, nema formalne strane umetnosti teatra van sadržaja teksta. Zato su u drami ideja (sadržaj) i izraz te ideje (forma) usko vezani i potpuno uslovljeni. I zato je teško tvrditi da je neko dramsko delo "majstorski teaterski" napisano, ali da nije dobro, jer nije napisano "životno ispravno".

Nikad se ono što se dešava u drami nije isto tako desilo u životu; i, obratno, nikad se ono što se dešava u životu ne može isto tako preneti u dramu. Zašto? Zato što, sumarno uzevši, ljudi u životu delaju, a na sceni se izražavaju o delanju. Realistima je bio princip: što više delanja, što manje govora o delanju! Pošto ipak, kroz tri sata trajanja drame, moraju lica nešto i da govore, a kroz ta tri sata ne mogu, u isto vreme i za redom, da delaju sve ono što su u životu delali danima, mesecima, godinama, u stvari je princip realista mogao postići obrnut rezultat: bilo je vrlo malo delanja (akcije) u realističkim dramama i vrlo mnogo prirodnog (slučajnog) razgovora, bez veze s akcijom ("kao u životu"). Ako se zna da je akcija, zapravo, put ideje kroz celu dramu, onda su realisti bili najbliži iluziji života, a najdalji od ideje. Rezultat? Danas nas, naravno, ni malo ne

interesuje šta su neki Čehovljevi malograđani izvesnog datuma pre izvesnog broja godina govorili na izvesnom žuru: konsekventni realizam je propao.

Danas je svakom jasno da od trajne vrednosti može da bude samo dramsko delo koje iznosi jedan idejni problem. Činjenica da takve idejne probleme ne postavlja život, nego čovek, daje piscu prava da kod scenske objektivizacije svoje ideje ne iznosi poznat slučaj života iza čijeg se "deljanja" ideja krije, nego da komponuje nov slučaj života, transformacijom upoznatog, u čijem se "izrazu" ideja očituje. Razlika između "života u prirodi" i "života na sceni" u tom je što se u životu ideja problema krije iza delanja, a na sceni se ona očituje u izrazu delanja.

Do koje mere lica na sceni smeju izražavati ideju, to kritičar mora prepustiti piscu samom; pa ako ta lica, umesto da "delaju" po pravilima životne iluzije, čak isključivo izražavaju ideje, u jednoj organizovanoj formi u kojoj se ta lica u životu zcelo ne izražavaju, ona ipak imaju veća opravdanja na sceni nego kopije nekih slučajnih razgovora, po receptu prirode.