

*Biblioteka*  
OGLEDALO

**ANTOLOGIJA SAVREMENE  
NEMAČKE DRAME**

Knjiga 1: 1945–1968.

*Izdavač*  
ZEPTER BOOK WORLD,  
Beograd, Knez Mihailova 42  
email: office@bookworld.zepter.rs

*Za izdavača*  
SLAVKA ILIĆ

*Priredile i prevele*  
BOJANA DENIĆ  
DRINKA GOJKOVIĆ  
JELENA KOSTIĆ TOMOVIĆ

*Predgovor*  
IVAN MEĐENICA

*Lektura i korektura*  
MARIJA LAZOVIĆ

*Dizajn korica*  
VLADISLAV DŽAMBIĆ

*Kompjuterski slog*  
VOJISLAV SIMIĆ

*Štampa*  
TOPALOVIĆ, Valjevo

*Tiraž*  
1000

ISBN 978-86-7494-131-7

## SADRŽAJ

Uvodna reč priređivača	
POTRESI, PREVRATI I PREVIRANJA: SAVREMENA NEMAČKA DRAMA . . . . .	5
Predgovor	
NAZAD KA VELIKIM NARACIJAMA . . . . .	11
Volfgang Borhert	
NAPOLJU, ISPRED VRATA . . . . .	31
Bertolt Breht	
SOFOKLOVA ANTIGONA . . . . .	85
Fric Hohvelder	
JAVNI TUŽILAC . . . . .	139
Elijas Kaneti	
OROČENI . . . . .	223
Hajner Miler	
ISPRAVKA (I) IZVEŠTAJ O IZGRADNJI KOMBINATA CRNA PUMPA . . . . .	285
Maks Friš	
BIDERMAN I PALIKUĆE . . . . .	301
Fridrih Direnmat	
FIZIČARI . . . . .	377
Peter Haks	
BRIGE I MOĆ . . . . .	431
Peter Vajs	
PROGON I UBISTVO ŽAN-POL MARAA . . . . .	503
Hajnar Kiphart	
SLUČAJ ROBERTA OPENHAJMERA . . . . .	585
Karl Cukmajer	
ĐAVOLOV GENERAL . . . . .	697
Volfgang Bauer	
MAGIC AFTERNOON . . . . .	825
Beleške o piscima . . . . .	859

## NAZAD KA VELIKIM NARACIJAMA

Vremenski raspon koji obuhvata prvi tom antologije *Savremena nemačka drama 1945–2008.* – što je legitimna odrednica za ceo književni korpus nastao na nemačkom jeziku – uslovljen je nespornim istorijskim, društvenim i kulturološkim činionicima: krajem Drugog svetskog rata (1945), odnosno pobunom mlade generacije, hipi i antiratnim pokretom i nagoveštajem kraja velikih ideologija (1968). Ovaj spoljašnji okvir opravdan je unutrašnjim, tematskim, stilskim i značenjskim sličnostima izabranih komada. U tematskom pogledu, kao što se može pretpostaviti, ove drame su obeležene traumom Drugog svetskog rata, ali i opasnošću od novih globalnih sukoba u eri Hladnog rata: pre svega, opasnošću od nuklearnog rata. Okolicu svake od izabranih drama čini jedna ili više velikih istorijskih, društvenih i filozofskih tema toga vremena: antifašizam, izgubljenost povratnika iz rata, opasnost od nuklearnog rata, fantazmagorične negativne utopije i one sasvim realne, ne nužno negativne (izazovi u razvoju državnog socijalizma), izobličavanje revolucije u teror, odnos totalitarnog režima i slobodnog pojedinca, itd.

Ozbiljnost tema ne znači da je i njihova umetnička obrada nužno „dramska“. Među dvanaest izabranih drama ima i onih koje bi se žanrovski mogle odrediti kao tragikomedije, crne komedije, tragičke farse ili se podvesti pod pojam „teatra apsurdna“, čija je glavna odlika da se kroz komičku metaforu prelama tragički doživljaj sveta. Neke druge, one koje manje ili više odgovaraju Brehtovom epskom teatru (uključujući i jednu od poslednjih drama samog Brehta, *Sofoklovu Antigonu*), ne problematizuju ili usložnjavaju ozbiljnost svoje tematike toliko komičkim prosedeima koliko dominantno optimističkim tonom ili etičkom izvesnošću. Ozbiljnost tematike najznačajnije je zastupljena u dramama koje na realistički način – u rasponu od konvencionalne tradicije *dobro skrojenog komada* do izrazitog dokumentarizma – pokreću probleme kao što su autogeneričnost terora, ugroženost slobodnog pojedinca u autoritarnom

režimu, sukob između lojalnosti sebi i lojalnosti državi, (ne) mogućnost otpora zločinačkom poretku ako je neko već postao njegov deo... Stilski i žanrovski raspon komada izabranih za ovu knjigu ovičen je dvama graničnim slučajevima: jednom reminiscencijom na ekspresionističku dramu iz međuratnog perioda i jednom anticipacijom nove, *intimističke dramaturgije* iz sedamdesetih godina XX veka.

U antologiji su kombinovani različiti relevantni kriterijumi izbora (pogledati „Uvodnu reč priređivača“), ali se u svim slučajevima, naravno, književna vrednost podrazumeva. Što se pak tiče scenskih potencijala, „igrivosti“ ovih komada, tu je situacija nešto drugačija. Ako preskočimo *Sofoklovu Antigonu* Bertolta Brehta – koja je takođe, iako nije u vrhu autorovog opusa, imala bogat scenski život (njena je legendarna postavka ona koju je šezdesetih godina prošlog veka uradila čuvena američka avangardna trupa *Living theater*) – samo dve od ovih dvanaest drama nesporna su savremena klasika, u smislu da se i danas redovno igraju i to ne samo u nemačkom pozorištu: *Mara/Sad* Petera Vajsa i *Magic Afternoon* Volfganga Bauera. Neki komadi su bili često igrani u doba svog nastanka i to na scenama širom sveta – *Fizičari* Fridriha Drenmata, *Biderman i palikuće* Maksa Friša, pa i *Oročeni* nobelovca Eljasa Kanetija – ali se danas ređe postavljaju. Treću, većinsku grupu čine drame koje, ako su i imale dinamičan scenski život to je bilo samo na nemačkom govornom području: to su komadi Volfganga Borherta, Karla Cukmajera, Petera Haksa, Frica Hohveldera, Hajnara Kipharta, ali i jednog od vodećih nemačkih i svetskih dramskih pisaca druge polovine XX veka, Hajnera Milera, i to zato što je komad koji ovde objavljujemo, *Ispravka*, njegov rani rad i kao takav prilično nepoznat i apartan.

To, međutim, ne znači da ovi manje poznati i/ili igrani komadi imaju i manji scenski potencijal. Iako su neki od njih u formalnom pogledu „staromodni“ (ekspresionistička, pa i poetika epskog pozorišta i teatra apsurdna), a drugi pokreću teme koje više nisu toliko goruće (izazovi u izgradnji državnog socijalizma, neposredna opasnost od nuklearnog rata), skoro svi oni su i danas scenski plodonosni, čak i oni statični i raspričani kao, na primer, Kiphartov *Slučaj Roberta Openhajmera* ili *Đavolov general* Karla Cukmajera. Taj potencijal leži,

pored književne vrednosti njihovog dijaloga, pre svega u tome što oni tretiraju svoje teme kao univerzalna i višeslojna društvena, etička i filozofska pitanja – recimo, u duhu „filozofske drame“ Sartra i Kamija – pa se zato u njima možemo i mi danas prepoznati.

Danas, kada su uveliko raspršene iluzije o „kraju istorije“, širom se otvorio prostor za povratak „velikih naracija“, koje je, vidimo to sada vrlo jasno, postmoderna prebrzo odbacila. Kad nam Siriza pruža bojažljivu nadu da David može da se suprotstavi Golijatu, kad se u Evropi, malo istočnije od nekadašnje Galicije i sto godina posle Prvog svetskog rata, ponovo kopaju rovovi i razmešta teško naoružanje, kad na Bliskom istoku terorističke bande stvaraju svoju državu i tajno trguju s onima kojima su javno objavile rat do uništenja, kad ne znamo da li su „arapska proleća“ odista proleća demokratije ili „Baba Marta“ zapadnog imperijalizma, kad nadomak Kremlja „overe“ vodećeg protivnika svemoćnog Cara, kad se crtanje karikatura i obilazak rimskih mozaika plaća životom, kad proganjan narod koji vekovima nije imao državu bombarduje škole i bolnice susednog, takođe napaćenog naroda koji takođe želi da ima svoju državu... u takvom vremenu i u takvom svetu potrebni su nam baš komadi kakve nudi prvi tom ove antologije. To su drame koje pokreću, u duhu velikog nemačkog idealizma, i velika pitanja egzistencije: Istina, Pravda, Razum, Čestitost, Smisao, Sloboda, Integritet... U tom smislu, moja bi lična želja, kao čoveka pozorišta, bila da prvi tom ove antologije, pored toga što je svedočanstvo o istoriji drame i pozorišta jednog doba i kulture, bude i koristan izvor građe i putokaz za daljnje srpsko pozorište.

\*

Kao što poslednji komad u ovoj knjizi, kako ćemo videti, nagoveštava teme i formu karakteristične za period posle 1968. godine, tako je prvi, *Napolju, ispred vrata* Volfganga Borherta (1947) tematski i stilski postskriptum na nemačku ekspresionističku dramu nastalu između dva rata. Protagonista Bekman povratnik je s Istočnog fronta, hramlje i kratkovid je, odbacuju ga žena, poznanici i neznanci, luta svojim razorenim gradom i životom. Kao takav, on je odista sabrat likova povratnika iz Prvog svetskog rata iz društveno-angažovane struje nemačke

ekspresionističke drame<sup>1</sup>, a pre svega Hinkemana iz istoimenog dela Ernsta Tolera. S njim ga povezuju, pored teme izgubljenosti povratnika iz rata, i motivi koji takođe artikulišu snažan antiratni stav: hendikep, neverstvo žene i *par excellence* ekspresionistički lik direktora kabarea/cirkusa, te metafora *sveta-kao-cirkusa*. To je svet izvrnut naglavačke, jer patnja u njemu ne dobija smisao i iskupljenje već je samo groteskna zabava za masu. Pored opštih povratničkih i antiratnih motiva u neodređenom ambijentu i atmosferi razorenosti i poraza, u ovoj drami se pomalja i neposredna osuda nacizma.

Ostali likovi, s izuzetkom jednog, nemaju vlastito ime, što je samo jedna od lozinki njihove simboličke opštosti koja ne zahteva kritičarsku visprenost da bi bila dešifrovana: sâm pisac nam odmah razotkriva da se iza preždranog Pogrebnika krije smrt, a iza očajnog Starca u koga više niko ne veruje i koji ne može ništa da izmeni nabolje – Bog. Ovakvi likovi, uz podjednako metaforičnu priču o obilasku različitih mesta u neuspješnoj potrazi za spasenjem – što ponovo stvara asocijaciju na ekspresionističke narative (Strindbergov *Put u Damask* ili *Od jutra do ponoći* Georga Kajzera, recimo) – pokazuju da su, pored tematskih, i stilska svojstva ove drame izrazito ekspresionistička. No kao što se iz ovoga može naslutiti – pre svega iz „globalne metafore“ odbačenosti povratnika iz rata sadržane i u sámom naslovu (Bekmana svi ostavljaju *napolju, ispred vrata*) – slabost ovog komada jeste njegova preterana, čak i za simbolističko-ekspresionističku poetiku, eksplicitnost i poučnost. Negativni utisak ublažen je poetski snažnim i nadahnutim prizorom Elbe, koja takođe odbacuje Bekmana, izbacuje ga iz svojih talasa u koje je u očajanju skočio, jer ona, reka, smatra da još nije dovoljno patio na ovom svetu. Najveće *iskupljenje* za slabosti jeste, ipak, snaga i autentičnost Borhertovog doživljaja sveta i životnog iskustva, koje je platio najvišom cenom: kao mnogi romantičarski i ekspresionistički „ukleti pesnici“, i on je umro mlad, sa svega dvadeset i šest godina.

---

1 Podelu između „subjektiviističke“ i „društveno-angažovane“ struje u ekspresionističkoj drami u našoj teoriji drame zastupa, pozivajući se na različite svetske izvore, Slobodan Selenić u: *Dramski pravci XX veka*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 2002. Kod drugih autora mogu se naći i drugačije klasifikacije ekspresionizma u drami.

Iste godine kada i *Napolju, ispred vrata*, napisan je i komad *Sofoklova Antigona*. Njegov autor je vodeći nemački dramatičar XX veka, čiji je skoro ceo dramski opus nastao između dva rata, a neki od najvažnijih komada i tokom Drugog svetskog rata – Bertolt Breht. Iako po umetničkom značaju nije u vrhu njegovog dramskog dela, već je u ovu antologiju ušla prevashodno iz „spoljašnjih“ razloga (jedan je od retkih komada koji je napisao posle 1945. i do sada nije bio objavljen na srpskom), *Sofoklova Antigona* je, ipak, paradigmatičan primer Brehtovog epskog teatra. To se ne odnosi samo na dramaturška svojstva komada, već i na njegovu prvu postavku (Švajcarska, 1948), a koja označava početak piščeve saradnje sa scenografom Kasparom Neerom, postavku o kojoj jedan od vodećih stručnjaka za Brehtovo delo, Martin Esslin, izričito tvrdi: „tu smo imali perfektni primer brehtovskog stila izvedbe“<sup>1</sup>. Kako navodi Esslin, jedan od elemenata takve izvedbe, jedan od oblika scenskog uobličenja Brehtovog „efekta začudnosti“ kao sredstva koje gledaoca distancira od fikcije i zadržava u položaju kritičkog i angažovanog posmatrača, jeste i to što su glumci u ovoj predstavi, kada nisu imali svoj prizor, ostajali na sceni, u dubini i polukrugu, šetali se, šminkali, čitali.<sup>2</sup>

I da nema svedočanstva o funkcionisanju efekta začudnosti u konkretnoj izvedbi, u samom tekstu lako možemo da uočimo ovo načelo. Najbolji primer je uvodna scena sa dve sestre koje različito reaguju na smrt brata kojeg u Berlinu, jednog od poslednjih dana rata, ubijaju esesovci. Ovaj kratki prizor stvara, na osnovu njihove očigledne sličnosti, svojevrsan kritički komentar Sofoklove tragedije koji sledi iza te uvodne scene, jer onemogućava svako poistovećivanje s položajem tebanskog kralja Kreonta: kako da se pravda njegov postupak ako se izjednačava sa zločinom nacista? Glavni Brehtov odmak od Sofoklove priče ogleda se upravo u tome što se Kreont nedvosmisleno prikazuje, i to ne samo na osnovu poređenja s esesovcem, kao zločinac. Ne samo da je zarad zaštite vladarskog autoriteta surovo kaznio Antigonu, koja je, uprkos njegovoj naredbi, sahranila brata proglašenog za izdajnika, već je Kreont, kako

1 Martin Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Union générale d'éditions, Paris 1972, 129.

2 Isto, 206.

to Breht ovde preinačuje, sâm započeo rat protiv Argosa i to iz pljačkaških pobuda (marksističko shvatanje rata kao pljačke), napustio svoje vojnike na bojištu i u Tebi zaveo teror. Posle sveopšte političke i lične propasti, ne prihvata, za razliku od Sofoklovog junaka, vlastitu krivicu, već odlazi s prkosnim uzvikom: „Zato će pasti Teba, i neka padne,/ moja je volja da tako bude!“ Ovakvim tumačenjem Kreontovog lika – „tiranin opijen vlašću“<sup>1</sup> – Breht pravi oštar odmak od čuvenog Hegelovog shvatanja Sofoklove *Antigone*. Po tom tumačenju, u središtu tragedije je nerazrešiv sukob između dve podjednako ispravne ali ekstremne pozicije, Antigonine (božanski zakoni i običajno pravo) i Kreontove (svetovni zakoni i politički princip).

Osim u pogledu funkcionisanja efekta začudnosti, te političke osude putem parabole – kao što je Arturo Ui iz komada *Zadrživi uspon Artura Uija*, napisanog svega nekoliko godina ranije, parabola Hitlera, tako je i Kreontova tiranija parabola nacizma i/ili totalitarnih režima uopšte – paradigmatičnost *Sofoklove Antigone* u kontekstu Brehtovog opusa jeste i u tome što je ova obrada Helderlinovog prepeva Sofoklove tragedije jedna u nizu piščevih adaptacija klasičnih drama. Tu spada i obrada *Prosjacke opere* Džona Geja, *Edvarda II* Kristofera Marloua, *Koriolana* Vilijama Šekspira, proze o vojniku Švejku Jaroslava Haška, japanskih i kineskih legendi, itd.

Izvesne odlike epskog pozorišta ima i komad *Ispravka*, drugog velikog dramatičara Nemačke Demokratske Republike (NDR, na nemačkom DDR) i ujedno celokupnog nemačkog govornog područja u drugoj polovini XX veka, Hajnera Milerera. Kao i *Sofoklova Antigona*, i *Ispravka* je manje poznato delo svog autora, s tim što je prvo nastalo na kraju Brehtovog, a drugo na početku Milerovog opusa (1957). Takođe, *Ispravka* je i formalno krajnje apartan komad kada se poredi s piščevim zrelim dramama. Kao i u slučaju Brehtovog komada, i ovde je odluka da se baš ovo delo objavi u antologiji zasnovana na činjenici da su mnogi Milerovi komadi već objavljeni na srpskom, a da ovaj nije.

Pomenuta svojstva epskog teatra svode se na kritičko, multiperspektivno prikazivanje konkretne dramske situacije. To se ostvaruje, osim suočavanjem različitih stavova o istom pitanju, i jukstapozicijom različitih formalnih, dramaturških postupaka:

---

1 Isto, 419.



dijaloških rasprava, na jednoj strani, i monologa u kojima likovi jasno obznanjaju svoje životne i ideološke pozicije na drugoj. Središnja dramska situacija je izuzetno jednostavna. U Kombinat „Crna pumpa“ dolazi novi brigadir, raspoređen na to mesto po kazni, zato što je udario bivšeg nacistu a sada socijalističkog funkcionera: on ulazi u sukob, s jedne strane, s radnicima koji falsifikuju radni učinak i, s druge strane, s inženjerom sa sumnjivom radnom biografijom (radio je i za vreme nacista), kome će na kraju, da ne bi ugrozio proizvodni proces, morati da se izvini. Značenje komada nije u potpunosti poučno, kako bi moglo da se pretpostavi na prvi pogled, već je više kritičko i dijalektičko. Objektivno se prikazuju izazovi u izgradnji socijalizma, obznanjuje da u njoj učestvuju akteri s različitim poreklom i interesima, te tako problematizuje dogmatski optimizam partije. U prvoj verziji, koja je morala da pretrpi promene, stoji i kontroverzna rečenica „socijalizam neće graditi samo socijalisti“, a nije manje provokativna ni tvrdnja koju izgovara lik partijskog sekretara: „Mi sad možemo sebi da dozvolimo da socijalizam gradimo s ljudima koje socijalizam uopšte ne interesuje. Dotle smo stigli. Ne možemo da ih se lišimo. Dotle još nismo stigli.“ U eseju o ranim, „proizvodnim“ dramama Hajnera Milera, Loren Kruger tačno zaključuje: „Ovakav završetak ne nudi ni transcendiranje otuđenog rada pomoću utopijskog komunizma, niti priznanje poraza. Ono pre sugeriše da uzoran rad nije vlasništvo nijednog pojedinačnog uzornog radnika niti delo partije, već rezultat zajedničkog rada u kojem predstavnik partije nije lider ili sudija već moderator.“<sup>1</sup>

Korpus brehtovske dramaturgije u ovoj knjizi zaokružuje komad Petera Haksa *Brige i moć* (1959/1962), a on se i tematski nadovezuje na Milerovu *Ispravku*. I ovde je radnja smeštena u socijalističke proizvodne pogone – nasuprot Milerovoj „Crnoj pumpi“, ovde imamo „Crveni čekić“, pogon za proizvodnju lignita – protagonisti su radnici i partijski lideri, a motiv zakidanja na kvalitetu proizvoda zarad podizanja norme u ovom komadu je podignut na nivo središnje teme. Naime, glavni sukob je onaj između rudara koji zakidaju na kvalitetu i time finansijski profitiraju i staklara koji, upravo zbog lošeg uglja, ne

1 Loren Kruger, „Positive Heroes and Abject Bodies in Heiner Müller’s Production Plays“, *Heiner Müller, New German Critique*, number 98, summer 2006, Duke University Press 2006, 37.

ostvaruju željeni rezultat i zbog toga slabo zarađuju. Oko ovog glavnog sukoba plete se mnoštvo pojedinačnih, često i digresivnih motiva, u rasponu od ideoloških rasprava na temu da li prioritet treba da ima kvantitet ili kvalitet proizvodnje – partija traži efikasnost u proizvodnji uglja, ali to ugrožava kvalitet robe i rad u drugim fabrikama – do melodramskih zapleta u kojima ljubavne odnose na ugrožava strast prema trećoj osobi već nedostatak novca. Iz horske konfiguracije brojnih likova partijskih aktivista i radnika, od kojih, doduše, svako ima neku karakternu osobenost, izdvaja se radnik fabrike lignita Maks: otkrivajući mahinacije rudara, on dolazi u središte poslovno-društvene priče, a ujedno je i u centru ljubavne. Ona počinje Maksovim poklonom siromašnoj radnici Hedi Štol iz fabrike stakla, a potvrđuje tako što ga Hede ne odbacuje kad ostane bez novca već, ponosna na njegovu čestitost usled koje je njena fabrika finansijski napredovala, odlučuje da sada ona njemu pomogne. „U redu, ženo, ako je tako, idemo. Ti plaćas, a meni neka se dive.“

Kao što se iz ove replike može naslutiti, brehtovska začudnost se ovde oblikuje prevashodno u govornom tekstu, u jeziku. Neretko se oseća oštar i ironičan rez između, recimo, uzvišenog i trivijalnog, a čitalac i gledalac ostaju u nedoumici u pogledu značenja: da li je Maks samoživi narcis kojeg žena izdržava dok se on razmeće i hvališe, ili je pak emancipovan radnik i muškarac kome ne smeta da mu žena pomaže, jer je on sebe, moralnim činom čijeg je značaja svestan, doveo u novčane neprilike? Osim u ovoj samosvojnoj konstrukciji govornog teksta – koji je spoj psihološke karakterizacije, izričitih ideoloških i drugih samoodređenja, jezgrovite (proleterske) poetičnosti i geteovske himničnosti<sup>1</sup>, te opore ironije – efekat začudnosti se ne ostvaruje drugim dramaturškim sredstvima. Nema horova, naratora niti drugih oblika epskog pripovedanja, te komentaranja radnje „spolja“. Ovakva forma ostavlja nas – nasuprot Brehtovom pa čak i Milerovom komadu iz ove antologije – u neizvesnosti u pogledu njenog značenja. Da li je ovo, a u duhu Brehtovog dijalektičkog pozorišta, kritika izolovanih

---

1 U prevodu Bojane Denić snažno se oseća ovaj sudar različitih stilskih registara u jeziku. Ono što nisam mogao da osetim, jer sam čitao samo prevod, a na šta mi je prevoditeljka ukazala, jeste da je to što sam odredio kao „uzvišen stil“ upravo referenca na Geteov jezik.

slabosti u socijalističkoj privredi zarad njihovog otklanjanja, ili otvorena ironija, kritika kojoj nije cilj ispravljanje i potvrđivanje poretka?... U Istočnoj Nemačkoj, gde je komad *Brige i moć* praizveden i u koju je Haks dobrovoljno emigrirao iz Zapadne Nemačke u kojoj je rođen i u kojoj je studirao, ovakvih dilema nije bilo: drama je shvaćena kao osuda socijalizma, predstava je bila cenzurisana i ubrzo skinuta s repertoara.

\*

Na tematskoj ravni, komad *Javni tužilac* (1948) Austrijanca Frica Hohveldera mogao bi da se poveže s komadom *Mara/Sad* (1963) Nemca Petera Vajsa, jer oba obrađuju događaje iz Francuske buržoaske revolucije, a *Fizičari* (1962) Švajcarca Fridriha Drenmata s dramom *Slučaj Roberta Openhajmera* (1964) Nemca Hajnara Kipharta, jer su protagonisti oba fizičari, a jedna od tema opasnost od nuklearnog rata. Pošto su u umetnosti od tematskih mnogo bitnije formalne i značenjske sličnosti, izabrao sam da drugačije grupišem ove drame, te da u istom bloku komparativno posmatram Hohvelderov i Kiphartov komad, uz dodatak i trećeg, *Đavolovog generala* (1946) Nemca Karla Cukmajera.

Osim sporedne činjenice da su u pitanju dela našoj čitalačkoj i gledalačkoj publici verovatno najmanje poznatih pisaca iz prvog toma *Savremene nemačke drame: 1945–2008*, ovi komadi povezani su i time što sva tri pripadaju realizmu. Nijedan od njih nema, a što smo videli da je svojstvo nemačke drame ovog perioda, elemente ekspresionizma, Brehtovog epskog pozorišta ili bilo kog drugog antirealističkog prosedea. Takođe, sva tri se zasnivaju na istorijskoj građi, što je očito kada je reč o *Javnom tužiocu* i *Slučaju Roberta Openhajmera*: prvi tematizuje sudbinu ozloglašnog tužioca iz perioda Francuske buržoaske revolucije Fukje-Tenvila, a drugi čuvenog fizičara Openhajmera, tvorca atomske bombe. Utoliko što njegovi likovi nisu stvarne ličnosti, *Đavolov general* ima manje istorijske verodostojnosti, mada je reč samo o nijansi, jer se radnja dešava u vrlo konkretnom istorijskom okruženju – vrh Luftvafe u Berlinu pred sâm ulazak Amerike u Drugi svetski rat – a lik generala Harasa inspirisan je ličnošću generala Ernsta Udeta.

Ta razlika u stepenu „istorijske verodostojnosti“ proističe iz, za našu analizu mnogo značajnijih, razlika u tipovima realističkog prosedea u ovim komadima. Nasuprot fikcionalnoj obradi

Ivan Medenica

istorijske građe u komadima *Javni tužilac* i *Đavolov general* nalazi se naglašeni dokumentarizam u *Slučaju Roberta Openhajmera*, proistekao iz detaljnog izučavanja tri hiljade stranica zapisnika sa procesa koji je američka Komisija za atomsku energiju vodila protiv Openhajmera, a o čemu nas obaveštava sâm Kiphart. „Autor je, međutim, sam sebi postavio ograničenje da sve činjenice koje se pojavljuju u komadu moraju odgovarati istorijskoj realnosti. Autorova sloboda ogleđa se u izboru, u redosledu, u formulacijama i u koncentraciji materijala“. Dramska zgusnutost, sve s aristotelovskim jedinstvima radnje, mesta i vremena, u Kiphartovoj drami potiče, dakle, iz dokumentarističkog pristupa, jer se prate isključivo zasedanja Komisije sa saslušavanjem Openhajmera i drugih svedoka. Slična vrsta zgusnutosti u drami *Javni tužilac* rezultat je pak velike zanatske, dramaturške veštine, ali i konvencionalnosti *dobro skrojenog komada*. „I takvi scenski praktičari kao što su Žan Anuj i Eric Hohvelder još uvek se koriste oprobanom, punom napeposti tehnikom Sardua i Zudermana (...)“<sup>1</sup>

Pored stilske, ova tri komada imaju i značenjsku sličnost. To ne znači da oni razlažu, u sadržinskom smislu, istovetne intelektualne, etičke i političke stavove, već da sva tri imaju formu eleborirane, složene i izoštrene rasprave, skoro traktata, o pitanjima od univerzalnog značaja: o mehanizmima totalitarnog društva, odnosu nezavisnog pojedinca i takvog društva, mogućnosti promene poretka, individualnoj odgovornosti... U tom smislu, ovi komadi su u saglasju s jednim od dominantnih tokova u evropskoj, a pre svega francuskoj drami toga doba. Reč je, naravno, o filozofskoj ili, preciznije, egzistencijalističkoj drami Žan-Pola Sartra i Albera Kamija, koja je, u obradi univerzalnih tema kao što su odgovornost, odnos prema Drugom, *užas slobode*, dijalektika ideala i pragmatizma u politici, sudar slobode i pravde ili apsurdna i pobuna, uvek ostvarivala, u manjoj ili većoj meri, i politički angažman.

U *Javnom tužiocu* taj je disput najjednostavniji i skoro se svodi na tezu da se političari teško odriču poluga tiranskog režima protiv koga su ustali i da on tako postaje autogenerički mehanizam koji radi i bez svojih nosilaca, u ovoj drami pomenutog tužioca u službi Terora, Fukje-Tenvila. Kiphartov komad

1 Predrag Kostić, *Iz germanske drame i pozorišta*, Veselin Masleša, Sarajevo 1989, 162.

ne pruža jednoznačne odgovore na brojna pitanja koja pokreće, mada ih sugeriše. Da li čovek treba da bude odaniji državi ili prijatelju, da li naučnik treba da bude lojalan državi i ako se tome opiru njegova moralna uverenja i stručna saznanja, da li bezbednosni rizici dopuštaju obnovu zaključenih procesa, da li je balans u proizvodnji oružja za masovno uništavanje jedini garant – u smislu pretnje – da ga sukobljene strane neće upotrebiti...? Nedvosmislena osuda nacizma u komadu *Đavolov general* takođe proizlazi iz rasprave o opštim etičkim pitanjima, ali ona ovde doseže, sasvim u nemačkom duhu, i više sfere, one idealističke: postizanje Večne pravde kao preduslov slobode. General Haras iz Luftvafea suočava se s vlastitom odgovornošću što je nepružanjem aktivnog otpora nacizmu, čiju je prirodu shvatio i intimno prezirao, potvrđivao veru svojih prijatelja i kolega da se bore za pravu stvar i tako nenamerno bio njihov dželat. Iskupljuje se pristupanjem antinacističkim gerilcima, priznajući i sebi i njima da je, i pored svoje *korumpiranosti*, skepse i neslaganja sa stradanjem nevinih, poverovao u celishodnost otpora. Ali, on to čini više simbolično, jer već narednog trenutka, a da njih ne bi izdao, dobrovoljno odlazi u smrt. Prodao je dušu đavolu, bio je njegov general, pa mu zato drugi izbor, u etičkom i metafizičkom smislu, nije preostao.

\*

Kao što je već istaknuto, tematski okvir drame *Mara/Sad* Petera Vajsa (pun naziv je *Progon i ubistvo Žan-Pol Maraa, u scenskom izvođenju štićenika duševne bolnice u Šarentonu, po zamisli Markiza de Sada*) jeste Francuska buržoaska revolucija, s tim što se istorijski događaji ovde ne tretiraju u stilu realističkog ili dobro skrojenog komada, kao što je to slučaj s dramom *Javni tužilac*. Naprotiv, reč je o formalno verovatno najkompleksnijem i najinovativnijem komadu u ovom tomu antologije. Od istorijskih događaja iz Revolucije kao građa se uzima samo jedan – ubistvo u kadi Žan-Pola Maraa koji je počinila Šarlota Korde – i on biva jezgro višeslojne kompozicije, nalik ruskim babuškama, s preovlađujućim elementom teatralizacije. Naime, kao što se iz originalnog naziva jasno vidi, ovaj događaj je prikazan kao pozorišna predstava, ali ne neka „klasična“, već ona koju izvode štićenici jednog duševnog azila pod rukovodstvom Markiza de Sada – njegov boravak u toj bolnici je takođe istorijska činjenica – tako da je, u izvesnom smislu, odmak

od realističkog podražavanja stvarnosti dvostruk. Prvi aspekt tog odmaka jeste pozorišna igra, a drugi, i s njim isprepletan, poremećena svest. Ako se ovome doda i u drami sveprisutno nasilje – pored krvavog ubistva Maraa, tu je i bičevanje De Sada u kojem je bol potvrda života i, kao takav, suprotstavljen doživljaju revolucije kao neljudske mehanike ubijanja na giljotini – onda ova „igra uloga“, počinje da deluje bizarno i perverzno, upravo *desadovski*. Ako bismo je doveli u kontekst evropske drame prve polovine XX veka, onda bi, upravo na osnovu te bizarnosti i nasilništva, ovakvo poigravanje identitetima više upućivalo na Ženeovu poetiku nego Pirandelovu – kako bi se na prvi pogled verovatno pomislilo.

Osim ovim, različitim i međusobno isprepletanim situacionim okvirima i nivoima stvarnosti, formalna složenost se postiže i dodatnim dramaturškim sredstvima: tehnikom hora i glasnika/najavljiivača, brojnim plesno-muzičkim prizorima i poetski zgusnutom replikom u stihu. Esslin prepoznaje u ovim sredstvima uticaj Brehta i njegovog efekta začudnosti, ali tačno primećuje da Vajs ide preko i dalje od njega, te da mu komad doseže „esencijalnu vrednost kao metafora ljudske situacije kao takve“, na osnovu čega ga ovaj kritičar dovodi u vezu i s teatrom apsurdna Beketa, Joneska i Ženea<sup>1</sup>. I, zaista, ako komad u formalnom pogledu i koristi brehtovske metode, on izvesno nema i istu svrhu. Umesto podsticanja političke akcije dijalektičkom spoznajom stvarnosti i radi njene promene, *Mara/Sad* pruža višeznačno, filozofsko shvatanje revolucije, odnosa pojedinca i poretka, mogućnosti društvene promene.

Značenjska osovina drame jeste sukob pozicija Maraa i De Sada u pogledu revolucije. Mara neumorno piše traktate u cilju revolucionarne akcije u koju, bez obzira na svest o zlodelima i žrtvama, ipak bezuslovno veruje. Nasuprot tome, Markiz de Sad, kao zastupnik umetničkog i, pre svega, individualnog doživljaja sveta (koji može da ide i do solipsizma i nihilizma), ubeđen je da je revolucionarna promena moguća samo ako krene od unutrašnjeg oslobođenja svakog pojedinca: „te ćelije unutrašnjeg bića / gore su od najdubljih kamenih tamnica / i dok su pod ključem sva tvoja revolucija ostaje / samo zatvorska pobuna koju će ugušiti korumpirani zatvorenici“. Kao

1 Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, Vintage Books, New York 2004, 432–433.

što je istaknuto, ovaj idejni sukob nema (brehtovsko) rešenje, jer nam De Sad najdirektnije (brehtovski) predočava: „Obojica želimo promene, ali njegovi pogledi i ideje moje / o upotrebi moći zajedno ne mogu da stoje. / S jedne strane on koji veruje da se ljudska sreća / pomoću sekira i noževa može da povećati. / S druge strane neko ko bi da utone u imaginaciju / u pokušaju da poništi postojeću situaciju. / Zato mislim da poslednje slovo nikada neće biti izrečeno.“

Poslednje, ali ne i najmanje značajno jeste to da je, od svih komada u ovom tomu, *Mara/Sad* imao ubedljivo najaktivniji život i na nemačkim i na svetskim scenama i to kao izraz umetničkog i političkog protesta nove generacije. „(...) u cijelom se svetu, a pogotovu na Zapadu Njemačke oko 1965. razvija novo kazalište provokacije i protesta. Sinonim za kazališni bunt postale su izvedbe *Marat/Sadea* Petera Weissa u Berlinu i Londonu koje su inscenirali Konrad Swinarski i Piter Brook.“<sup>1</sup> Ovo me može da se doda i mađarska postavka iz Kapošvara u režiji Janoša Ača, koja je doživela veliki uspeh na Bitefu osamdesetih godina prošlog veka, kao i nekoliko naših novijih inscenacija, recimo one Radoslava Milenkovića u Somboru ili Andraša Urbana u Ujvideki sinhazu u Novom Sadu.

Za razliku od većine prethodnih, komad *Biderman i palikuće* (1958) Švajcarca Maksa Friša treba posmatrati zasebno, jer u njemu kritičari prepoznaju elemente različitih dramskih tekovina XX veka, a on je opet sasvim poseban. U svojoj seminalnoj studiji *Teatar apsurda*, Martin Esslin smatra da ovim komadom Friš pravi „svoj prvi i jedini izlet dosada u područje *humour noir* i Teatra apsurda“<sup>2</sup>, a ujedno uočava, iako ističe da Friš zajedno s Fridrihom Drenmatom gradi sopstevni dramski idiom, i uticaj brojnih drugih dramatičara, između ostalih i Brehta. Hans-Tis Leman poredi, na osnovu osećanja „gubitka smisla“, teatar apsurda s postdramskim teatrom, i u tom pogledu izdvaja upravo dramatičare s nemačkog govornog područja: Friša, Hildeshajmera i Drenmata. Leman ističe da formalni elementi apsurda u dramama ovih i drugih autora iz pedesetih proističu iz, kako ga Esslin vidi, metafizičkog straha od besmisla egzistencije, dok u

1 Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU/TkH, Zagreb/Beograd 2004, 67.

2 Esslin, op. cit, 292.

postdramskom teatru nema ovog straha, jer je apsurd u međuvremenu, u odsustvu bilo kakvog svetonazora, postao kulturna datost.<sup>1</sup> Rejmond Vilijams prepoznaje u Frišovim komadima „Brehtov dramski metod prilagođen sasvim različitoj svesti“<sup>2</sup>.

Osećaj apsurdna proističe iz središnje dramske situacije, iz komičkog raskoraka između onoga što je očigledno i čega su svi likovi svesni i odbijanja da se ta očiglednost prihvati. U gradu u kojem se dešava serija misterioznih požara, u kuću buržuja Bidermana useljavaju se dva neznanca, na tavanu skladište burad s benzinom i namere su im očigledne, ali je domaćin uveren da će se opasnost izbeći sve dok im bude udovoljavao, pa čak i tako što će im sâm dati šibice. Kao u većini drama apsurdna, za koje često sinonimno koristimo i određenje „tragička farsa“, i ovde imamo paradoksalnu i komičku dramsku priču iz koje najdirektnije proističe tragički doživljaj sveta. Kako Eslin tačno uočava, apsurd istovremeno proizlazi i iz prikaza malograđanskog života i vrednosti gospodina i gospođe Biderman, koji asociraju na Smitove iz *Čelave pevačice*, njihovog „mrtvačkog sveta rutine“<sup>3</sup>, nespremnosti da se suprotstavljaju i bore, nade da će se zlo izbeći, ako mu se dovoljno povlađuje.

Naravno, taj tragički doživljaj sveta prevazilazi puku kritiku malograđanštine. Ako komad tumačimo kao tipičnu brehtovsku parabolu – „već u *Bidermanu* i *palikućama* jasno se vidi da je Friš ipak učio od Brehta kako se koristi parabola“<sup>4</sup> – onda ova apsurdistička priča postaje direktna osuda Bidermanovog staleža i to zbog toga što je on ignorisao očitu opasnost od nacističkog poretka i s njim saradivao. Taj stalež je mnogo pre nemačka buržoazija nego, kako tvrdi Eslin, inteligencija<sup>5</sup>. Kada se ima u vidu ova politička eksplicitnost, onda treba prihvatiti i Vilijamsovu polemiku s Frišovim ironičnim žanrovskim određenjem ovog komada kao „moraliteta bez morala“. Vilijams s pravom tvrdi: „*Palikuće* su moralitet *sa* moralom.“<sup>6</sup> Pouka se

1 Lehmann, op. cit, 68.

2 Rejmond Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Nolit, Beograd 1979, 355.

3 Esslin, op. cit, 294.

4 Kostić, op. cit, 174.

5 Esslin, op. cit.

6 Vilijams, op. cit, 353.



lako izvodi i iz apsurdnog i začudnog epiloga komada, u kojem su Bidermanovi u paklu, a saznajemo da su pravi (nacistički) zlikovci – naš buržujski par su, ipak, samo pasivni saučesnici – za sebe izdejstvovali mesto u raj. Ogorčeni ovakvom situacijom, đavoli – iste one palikuće – spremaju se ponovo na zemlju, u nove poduhvate, a Friš nam ne sugerise čega bi to ovoga puta mogla da bude parabola. Dosta ubedljivo zvuči Esslinovo tumačenje ove nove opasnosti od razorne eksplozije kao straha od nuklearnog rata, koji je pedesetih godina bio vrlo izražen<sup>1</sup>.

Dramsko delo Maksa Friša kritičari obično posmatraju i tumače zajedno s onim Fridriha Drenmata. To što su oba dramatičara Švajcarci samo je spoljašnja veza, dok se ona suštinska sastoji u tome što su njihovi komadi tematski i, posebno, stilsko-žanrovski srodni. Kao što smo videli u Frišovom slučaju, oni se mogu podvesti pod teatar apsurdna ili srodna određenja – tragička farsa, tragikomedija, groteska – koja sva podrazumevaju uznemirujući doživljaj sveta izražen kroz komičku „globalnu metaforu“. U Drenmatovom slučaju to nije neko posebno otkriće teorije i kritike, jer je ovde reč o njegovim izričitim i dobro poznatim autopoetičkim razmatranjima. U svojoj studiji *Moderna tragikomedija* Karl S. Gutke sumira ta Drenmatova razmatranja tako što, citirajući švajcarskog dramatičara, zaključuje da „mada 'čista tragedija' u senci atomske bombe više nije moguća, 'tragično' još uvek jeste izrazita mogućnost ne tragedije, već komedije: 'Tragično možemo stvoriti iz komedije, istaći ga kao trenutak užasa, kao ambis koji zjapi...'“<sup>2</sup>

Kao što se iz ovog citata jasno iščitava, a što dobija nedvosmislenu potvrdu u velikom delu dramske i generalno književne produkcije iz posleratnog perioda, prožimanje tragičkog i komičkog doživljaja sveta proističe iz apsurdne egzistencijalne situacije – a Drenmat o njoj govori kao o nepouzdanom, bezobličnom, haotičnom i, samim tim, opasnom svetu – u koju je čovečanstvo samo sebe dovelo onda kada je, kao najviše dostignuće naučnog i tehnološkog napretka, stvorilo sredstvo za vlastito, trenutno i efikasno uništenje: atomsku bombu. O tom globalnom doživljaju sveta u poratnoj dramaturgiji,

1 Esslin, op. cit.

2 Karl S. Gutke, *Moderna tragikomedija*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2007, 145.

prevashodno Direnmatovoj, ali isto važi i za Friša, Vilijams zaključuje: „to je karakteristična posleratna dramska scena u kojoj apsurdno i nasilje obitavaju zajednički, gde je sve izuzev ubijanja nesigurno.“<sup>1</sup> Taj doživljaj Direnmat razvija i u lucidnom, istorijski gledano vrlo ranom, gotovo proročkom uvidu da je u savremeno doba „samo najmanji deo moći vidljiv a, kao u slučaju ledenog brega, najveći deo je uronjen u obezličnost i apstrakciju.“<sup>2</sup> U takvom svetu, pošto u njemu više nema pouzdanog etičkog i metafizičkog poretka kao repera, teško je održiv, tačno uviđa Direnmat, princip odgovornosti. A, i jedno i drugo – i poredak i lična odgovornost – bili su univerzalne koordinate tragedije kroz sve njene kulturnoistorijske preobražaje.

U komadu *Fizičari* komička metafora tragičke situacije oblikuje se u pirandelovskoj dramaturškoj tehnici „igre uloga“. U jednom švajcarskom sanatorijumu smeštena su trojica pacijenata koji su se svi ili potpuno identifikovali s velikim umovima (fizičarima Njutnom i Ajnštajnom i najmudrijim vladarom svih vremena, Solomonom), ili su njima nadahnuti, a i svako od njih, u nastupu ludila, ubija svoju bolničarku. Rasplet ove svojevrzne špijunske crne komedije otkriva da postoji još jedan nivo igranja uloga. Nijedan od njih trojice nije bolestan, Solomon je genijalni fizičar koji se od sveta sakrio u ludnicu, Njutn i Ajnštajn su takođe fizičari, ali mnogo manjeg ranga, i istovremeno špijuni dve vodeće sile koje obe hoće da se dokopaju genija, upravnica sanatorijuma je rukovodilac tajnog udruženja koje hoće da zavlada svetom, a bolničarke su stradale zato što su se opasno približile istini.

Kao i u Frišovom „moralitetu *sa moralom*“, i iz komplikovane dramske kompozicije *Fizičara* prilično se lako iščitava jasno značenje. Pod pritiskom Solomonovih stavova, kod dvojice špijuna naučnička i ljudska savest pobeđuju nad lojalnošću njihovim državama, te odlučuju da ostanu zatvoreni zajedno s genijalnim kolegom koji je pobegao u ludnicu kako ne bi morao i mogao da otkrije svoje otkriće čija bi primena dovela do uništenja sveta. „Ili ćemo ostati u ludnici ili će svet postati ludnica. Ili ćemo mi nestati iz tuđeg pamćenja ili će svet nestati.“

1 Vilijams, op. cit, 356.

2 Karl S. Gutke, op. cit, 143.

Slično trima sestrama na kraju istoimenog komada, i ovde na kraju svako od njih izvikuje varijaciju iste istine, a koja u moderno doba, po Direnmatovom uverenju, može da postoji isključivo kao paradoks: „Budimo ludi, ali mudri / Zatočeni, ali slobodni / Fizičari, ali nevini“. Tako se na samom kraju ovi likovi potvrđuju kao, paradoksalno, tragički junaci u priči koja ne može da postane tragedija. To odgovara Gutkeovom videњу Direnmatovog junaka kao nekog ko se „hrabro suočava s besmislom i podnosi ga na sličan način kao Sizif iz klasične legende koja je, nekim slučajem, upravo u naše vreme ponovo otkrivena. Ono što mu daje hrabrost da se upusti u svoj prividno besmislen poduhvat nije hir ni inat nego 'unutrašnji zakon' koji ga čini čovekom“.<sup>1</sup> Takvom konceptu junaka ne protivreči ni obrt na kraju, kada se skine maska i s lica upravnice sanatorijuma i sazna da je sve bilo uzalud, da je ona saznala za otkriće i da će ga iskoristiti za ludačku zamisao da osvoji svet. Iako je sve bilo uzalud, njih trojica su, ipak, uspela da sačuvaju integritet ličnosti, a on je u našem svetu ostao poslednje moralno uporište. Na ovoj osnovi, na osnovi tog Gutkeovog prepoznavanja mita o Sizifu, i komad *Fizičari* se može dovesti u vezu s Kamijevom filozofijom i literaturom.

Prema jednom svedočanstvu, nobelovac Elijas Kaneti, autor bugarsko-jevrejskog porekla koji je imao britanski pasoš, pisao na nemačkom, a umro u Švajcarskoj, na dilemu svog sagovornika da li svojim najznačajnijim delom smatra roman *Zaslepljenost* ili studiju *Masa i moć* neočekivano je odgovorio da je to komad *Oročeni* (1952). Da je ovaj odgovor zaista neočekivan, o tome svedoči i činjenica da se o Kanetijevim dramama pronalazi manje radova nego o njegovim drugim ostvarenjima. Ne samo zbog ovakve *institucionalne izolacije* Kanetijevog dramskog dela – koja je, naravno, sasvim relativna – već pre svega zbog njegove imanentne, poetičke posebnosti, ovaj komad treba posmatrati odvojeno od tendencija koje smo ocrtali i pod koje smo podveli ostale drame u ovom tomu antologije.

Svet *Oročenih* jeste svet negativne utopije. Nema istorijsko-kulturnih (vremensko-prostornih) koordinata radnje, a ona je nedvosmisleno utopijska i po svom sižeu. U prostoru i vremenu koji su, dakle, neodređeni, ljudska zajednica živi u vrlo

---

1 Isto, 147.

organizovanom poretku koji se zasniva na instituciji „trenutka“. Svako tačno zna svoj trenutak, vreme kada će umreti, po njemu je dobio/dobila ime (likovi se zovu Pedeset, Osamdeset Osam, Dvanaest...), a ta mu izvesnost stoji zabeležena i u kapsuli okačenoj oko vrata, koju će, jednom kada bude umro, otvoriti vrhovni državni službenik Kapsulan: niko ne sme da proveri sadržaj svoje kapsule, jer je taj prekršaj zakonom određen kao ubistvo, te se strogo kažnjava.

Negativni efekat ove utopijske projekcije ljudske vrste i naše civilizacije stvara se u percepciji čitaoca/gledaoca, jer njegovi fiktionalni tvorci i čuvari – konkretno, pomenuti lik Kapsulana – tretiraju taj svet kao Arkadiju bez tuge i bola. Svako je „oročen“ i prema tome spokojno organizuje svoj život, nema nerealnih nada i sasečenih snova, otklonjen je i najveći ljudski strah – onaj od smrti. Uzgred, dobro je poznato da tema smrti ima središnje mesto u Kanetijevom književnom delu... Posle generalnog i neodređenog utiska nelagode i odbojnosti zbog ovačke, orvelovske kontrole nad životima, upoznajemo se s konkretnim iskustvima koja pokazuju da u tom svetu nema sreće. U fragmentarnom dramskom sklopu smenjuju se scene s različitim likovima i iskustvima koja sva razotkrivaju mračnu stranu ove utopije. Žena obećava sinčiću stotine poljubaca, jer je on očajan i uplašen što će mu majka mlada umreti; žena Četredeset Tri traga za muškarcem slične „oročenosti“ jer voli one koji moraju, za razliku od lakomislenih i bahatih mladića s imenom Osamdeset Tri, brzo da misle i naporno rade kako im kratak život ne bi protekao uzalud, a takođe je plaši i mogućnost da će nadživeti voljenog (ali i svest da će on nju nadživeti); dečak ne ide u školu, ničeg se ne boji, gađa kamenjem prolaznike, a sve to zato što se zove Deset; Čovek je očajan jer se ispostavlja da za posao koji mu je predstavljao ceo život treba više vremena nego što ga on ima, itd.

Dramaturgija komada je, ipak, samo naizgled fragmentarna, jer je prožima vrlo čvrsta narativna nit. Lik koji se zove Pedeset prvo sumnja da je princip „trenutka“ manipulacija, a zatim se i aktivno buni protiv režima zasnovanog na ovoj laži. Na kraju se ispostavlja da je u pravu, da su kapsule prazne, a ime na svima dodeljena provizorno, pa narod diže revoluciju, ruši režim, osvaja slobodu oličenu u tome da niko više neće znati koliko će živeti... Ovakav rasplet, međutim, samo je na prvi

pogled humanistički trijumf nad totalitarnim režimom koji se bazirao na manipulaciji ontološkim svojstvom ljudske vrste – strahom od smrti – te idejom utopijskog, srećnog društva u kom je taj strah uklonjen. Kraj je, naprotiv, značenjski otvoren. Zavist i mržnja izbijaju na površinu (na primer, Dvadeset Osam smatra da je pravedno što će se odsada i Osamdeset Osam stalno plašiti za svoj život), nekima se vraća strah od smrti, drugi pak, verujući da će sada večno živeti, jednu utopiju zamenjuju drugom. Bez želje da se iz jedne vremenski neodređene utopije nasilno iščitava društveno-istorijski kontekst, treba primetiti, ipak, da je komad napisan u periodu kada svet shvata da je zločinačku utopiju (nacizam) zamenila jedna njoj relativno srodna (staljinizam). Ovakvim završetkom komad *Oročeni* ulazi u tematski krug karakterističan, kao što smo videli, za ovaj period u istoriji nemačke drame: u krug dela koja, manje ili više, problematizuju revoluciju, (ne)mogućnost da se njome ostvare prave promene, njeno metastaziranje u Teror ili druge štetne, jalove ili iluzorne društveno-istorijske procese i pojave (*Javni tužilac*, *Mara/Sad*).

\*

Kao što je nagovešteno, poslednja drama u ovom tomu, *Magic afternoon* Volfganga Bauera, ne zauzima to mesto samo iz hronoloških razloga (napisana je 1967), već i zato što ona pravi, i tematski i stilski, oštar zaokret u odnosu na prethodnu tradiciju, te uvodi poetiku i problematiku novog razdoblja i nove generacije. Ovo je jedina od dvanaest drama u prvom tomu koja ne pokreće velike istorijske, socijalne i filozofske teme od globalnog značaja i koja ne razvija odgovarajući dramski izraz: različite stilizacije (ekspresionizam, epsko pozorište, teatar apsurda), ili, naprotiv, realistički izraz sveden na intelektualnu raspravu, svojevrsan katehizis. Doduše, ovo okretanje ka intimističkom svetu, „malim“ i privatnim sudbinama i problemima, ne isključuje i društvenu dimenziju.

Već to što je sâm naslov na engleskom nagoveštava tematski i stilski okvir ove drame: zaokupljenost mlade generacije američkom popkulturom, odgovarajući način govora, jalovi pokušaji da se jedno dosadno popodne, verovatno isto kao i druga u njihovom životu, učini *čarobnim*. Kroz razmenu kratkih replika, krpica svakodnevnog, žargonski intoniranog govora – ne

Ivan Medenica

artikulisano doprinosi i neprekidno pušenje hašiša – maglovito se uobličavaju odnosi u četvorouglu mladih ljubavnika kojim vlada provincijska dosada, jalove umetničke ambicije, bezidejnost, nepoštovanje drugog, mizoginija i nasilje, a što sve rezultira ubistvom. Nasuprot onome što bi se moglo zaključiti, Bauer ne moralizuje, ne sudi, on samo opisuje i to na način koji ne isključuje izvesno razumevanje za ove likove i njihov svet.

Krug se zatvorio: od mlade generacije razorene iskustvom Drugog svetskog rata došli smo do naredne izgubljene mlade generacije, ovog puta u svetu bez ideala i utopija. Velike naračije ostale su iza njih i iza nas. Zanimljivo je da, iako je napisana 1967. godine, drama ne rezonira idealima antiratnog, studentskog i hipi pokreta: možda buntovništvom, s tim što su ovi likovi u tom pogledu potpuno nemušti, neartikulisani. Ovde kao da se oseća, iako se to ne ističe, posebnost jednog društva – austrijskog i provincijskog – koje prihvata „novo doba“ samo po površini, dok je u osnovi još zadojeno nasiljem, jer nije prošlo kroz suštinsku katarzu. To je tema, kako ćemo videti u narednim tomovima, izuzetno karakteristična za vodeće savremene austrijske dramatičare, pre svega Tomasa Bernharda i Elfride Jelinek.

Poslednje, ali ne i najmanje bitno, jeste to da je, za razliku od mnogih komada u prvom tomu antologije *Savremena nemačka drama 1945–2008*, komad *Magic afternoon* imao i još uvek ima dinamičan pozorišni život i to ne samo na scenama nemačkog govornog područja. Igran je i u Srbiji, u Bitef teatru u postavci Ive Milošević, a posebno je zanimljivo da je za režiju upravo ove drame u bečkom Folksteatru, naš vodeći reditelj mlade-srednje generacije, Miloš Lolić, dobio najveće austrijsko priznanje za pozorište, nagradu „Nestroj“. Tako je, na simboličkoj ravni, Bauerov komad jedno od mesta ukrštanja savremenog nemačkog i srpskog pozorišta.

Ivan Medenica