

Kami ... Beket ... Homer ...

(izbor iz tekstova)

Ne postoji elemenat X koji jedan tekst čini pesničkim, dok ga odsustvo tog elementa isključuje iz literature; i literarnost i neliterarnost su kvalitete koji postoje samo u poređenju, i ako se ponekad čini da ne zavise od poređenja, to je samo zato što su neka osnovna poređenja za nas već izvršena a da mi to nismo primetili. Ni „umetnost“ ni „poezija“ ne mogu se definisati, ali ne zbog toga što su to neuhvatljivi i neobjašnjivi kvalitete, već zato što su to kvalitete koji se mogu samo prepoznati. Bez elemenata istorijskog poređenja, ti kvalitete ne znače ništa; i odgovor na standardnu estetičku zagonetku, „Postoji li lepota u pustinji?“ mora biti negativan, ali ne zato što lepota nije lepota ako je niko ne vidi (čak i pod pretpostavkom da se svi muzeji sveta sutra zatvore, Velaskezo-va Venera ostaće lepa u našem sećanju), već zato

što lepota ne može postojati u pustinji, već samo u istoriji.

(Uvod: *Teorijski kanoni moderne kritike*, 1968)

Po tipu proznog izraza, u načelu nema nikakve razlike između Kamijevih drama i njegovih eseja; to ne znači da su njegove drame rđave drame (naprotiv, mislim da se *KALIGULA* i *NESPORAZUM* nalaze među najbriljantnijim dramskim tekstovima našeg vremena), ali znači da se one nalaze na samoj granici na kojoj se dramski dijalog prirodno utapa u esej, koji je književni rod pisan, pre svega, da bi bio čitan, a ne slušan. U tom pogledu (kako je već jednom istakao Sveta Lukić), *PISMA NEMAČKOM PRIJATELJU* daleko su najuspešniji Kamijev dramski

tekst; ona su prava i visoka intelektualna drama čiji je granični oblik Platonov dijalog, za koji ne možemo sa preteranom sigurnošću reći da bi na pozornici – dakle u neposrednoj oralnoj prezentaciji – mogao postići svoj puni efekat, bar ne na onoj pozornici na koju smo navikli. Tako se na najvišoj tački svoje literarne artikulisanosti moderna dramska proza sliva sa sasvim različitim tipom proze; i kao što je u Šekspirovo vreme (ili u antičkoj Grčkoj) govorna proza – beseda ili propoved – bila uzor jezičke artikulisanosti i prirodna jezička sredina u kojoj je mogla nastati velika drama u stihu, tako je u naše vreme esejistička proza uzor jezičke i literarne artikulisanosti: samo što esej nije govorni, već visoko pisani književni oblik, nastao kao jedan od najsavršenijih proizvoda civilizacije knjige.

U stvari, moglo bi se reći da je razdvajanje literature od pozorišta spontano i uzajamno. Dok moderno pozorište traži svoje oblike u mogućnostima isključivo scenskog izraza, moderna književnost se uglavnom odvaja od oblika i konvencija neposredne oralne komunikacije, koji su osnova svakog uspešnog dramskog izraza. Kao što Kamijeve drame imaju gotovo sva obeležja eseja, tako i neke Šooove imaju nešto od karakterističnih odlika romana: ne verujem da nam i jedan pozorišni dekor ili režija mogu dočarati sve ono o čemu Šo govori u svojim opisima scene ili neke od ličnosti u svojim komadima; a jedna od njegovih drama, *KANDIDA*, postiže svoju završnu poentu rečenicom koju niko od lica u drami ne izgovara:

Grle se. Ali oni ne znaju tajnu u pesnikovom srcu.

Tu rečenicu ne možemo čuti ni u jednoj predstavi – nije pozorišni običaj da se indikacije u tekstu izgovaraju na sceni – ali bez nje isto tako ne možemo ni sasvim razumeti dramu. Drugim rečima, moramo je pročitati.

(*Poezija i drama*, 1968)

Pogledajmo još malo kako se Beket oseća u tradiciji koja se obično smatra tradicijom avangardne drame.

Odmah primećujemo dve stvari. Prvo, on se oštro izdvaja od onih sa kojima se najčešće pominje i uz koje ga najčešće stavljaju. Iako nas u svojoj *ISTORIJI „NOVOG TEATRA“* Ženevjev Sero opominje da pisci tog teatra ne čine školu, Beket, Jonesko i Adamov još uvek nam se čine kao teško razlučivo trojstvo avangardne drame, pa se o njima uglavnom zajedno i govori, iako nam danas razlike među njima – razlike u vrednosti, pre svega – postaju sve očiglednije i važnije od sličnosti koje su ih pedesetih i šezdesetih godina povezivale u jednu grupu. U svom *TEATRU APSURDA* (1961), studiji koja je već postala klasično delo o modernoj drami, Martin Eslin pridružuje im i nekoliko pisaca od kojih je većina, u ovih dvadeset godina od kako se pojavila njegova knjiga, zaboravljena. ...Ali u jednoj od poslednjih knjiga o avangardnoj drami, *TEATRU PORUGE* Emanuela Žakara (1974), već se govori o njima trojici kao jedinim preživelim iz velikog avangardnog pokreta pedesetih i šezdesetih godina. Međutim, pogledamo li bolje, primetićemo da se Beket ne oseća sasvim dobro ni u društvu sa ovom dvojicom. Postoji nešto što ga odvaja i izdvaja iz zajednice s njima. Jer, poređene s Beketovim, Joneskove i Adamovljeve drame ne mogu da nam ne izgledaju kao relativno lako čitljive metafore: stolice koje ostaju prazne, govornik, a nem, nosorog što hara među ljudima a oni se i sami polako pretvaraju u nosoroge – sve su to šifre čiji smisao nije teško odgonetnuti, dramatizovane metafore čije nam je značenje odmah jasno. Sa Beketom je drukčije: dva čoveka kraj pustog drumu čekaju nekog Godoa, slepi invalid sa svojim slugom i roditeljima u kantama za đubre, žena koja postepeno tone u humku, čovek koji sluša lične uspomene snimljene na magnetofonsku traku, tri glave što vire iz tri urne imaju da nam o čoveku kažu nešto

mного bitnije, i to na način koji ne može a da nas ne podseti na velike formule ljudskog života koje nalazimo i u grčkoj tragediji.

Sa druge strane, postoji nešto što Beketa izdvaja i iz „tradicije apsurdna“, kako je Martin Eslin imenuje. Beket se ne može vezati isključivo za pokušaje da se razbiju okovi literarnog pozorišta na jednoj i za „književnost sna i fantazije“ (kako je naziva Eslin) na drugoj strani. Sa raznim takvim pokušajima u ranijim vekovima i avangardnim pokušajima u 19. i 20. veku, on ima tek ponešto zajedničko, a mnogo više nema. Pre svega zato što ga ne zanimaju, kako bi rekao Čehovljev Trepļev, „nove forme“ i njegove drame nisu sačinjene kao očigledna antiteza vladajućem pozorištu, čija su opšta mesta, ali u izvrnutom i parodičnom vidu, tako vidljiva u nekim dramama Joneska i Adamova...

Drugim rečima, Beketovo pozorište – za razliku od većine pokušaja koje nazivamo istim imenom, avangarda – nije nastalo iz relativno ograničene potrebe da se oblici koji su se istrošili zamene novim, već iz jednog osećanja ljudskih vrednosti koje je, da bi bilo izraženo, zahtevalo i novi dramski oblik.

(Beketovo pozorje ljudskog života, 1981)

Ne znamo kada je umro.

Ne znamo ni gde je umro.

Ne znamo ni kako je izgledao. Portreti koji nam se predstavljaju kao Homerovi, nepouzdati su.

Oni ponajviše svedoče o tome kako je ovaj ili onaj vajar zamišljao velikog pesnika, a ponajmanje o tome da je taj pesnik bio živ čovek koji se zvao Homer.

U poslednje vreme helenisti kažu kako „Homer“ nije čak ni osobeno ime. To je sinonim za „*rapso-dos*“, sastavljač.

Tako je Homer gotovo sasvim nestao i pretvorio se, u najboljem slučaju, u „Majstora *ILIJADE* i *ODISEJE*“, bezimenog, kao što su i srednjovekovni graditelji i slikari bili bezimeni. Samo što Homer nije morao da čeka Srednji vek kako bi dobio ime koje će ga zakloniti: ono je bilo takoreći pod rukom.

To je „Niko“ (*Outis*) iz *ODISEJE*.

Kao da se ista ruka koja je Homerove prethodnike i savremenike gurnula u mrak zaborava zajedno sa njihovim pesmama, još jednom umešala da bi u taj mrak gurnula i samog Homera, i tako ostavila *ILIJADU* i *ODISEJU* same.

Neki helenisti tvrdili su kako su *ILIJADA* sa svojih 15.696 stihova i *ODISEJA* sa 12.103 stiha suviše velike da bi mogle da budu delo jednog pesnika. Nije tačno. One jesu suviše velike, ali ne za jednog velikog pesnika, već za desetine osrednjih heksametrolepaca.

I zato je Homer morao da nestane: mi ne možemo da zamislimo ličnost pesnika njegove veličine.

(Homer „Skandalon“, 2002)

Izbor: SVETISLAV JOVANOVIĆ