

Pregledni rad
UDK 792:7.097

Aleksandar RADUNOVIĆ (Cetinje)

Fakultet dramskih umjetnosti – Cetinje

sukrvica@yahoo.com

POZORIŠTE U DOBA KORONE

(Ogled o tome što vidimo kada gledamo snimak pozorišne predstave kroz uporednu analizu dramskog teksta i snimka pozorišne predstave „Bjekstvo“)

Životne okolnosti nastale zbog pandemije Korona virusa su, između ostalog, omogućile da na drugačiji način pokušamo promišljati o poziciji i važnosti kulture. Tu, u prvom redu, mislimo na pokušaj sagledavanja okolnosti nastalih usljed nemogućnosti odvijanja kulturnih sadržaja na način kako je do trenutka izbijanja pandemije bilo uobičajeno. To se, prije svega, odnosi na manifestacije koje podrazumijevaju okupljanje određenog broja ljudi na prostoru koji je predviđen za razne forme kulturnih djelatnosti – koncertne dvorane, pozorišta, umjetničke galerije itd. Dakle, manifestacije i aktivnosti iz oblasti kulture koje su do pojave pandemije podrazumijevale prisustvo publike koja bi u interakciji sa umjetnikom tvorila jedinstveni ugođaj stvaranja umjetničkog djela su praktično ugašene a kao pokušaj održavanja privida da se život tih kulturnih manifestacija, u izvanrednim okolnostima, može na ovaj ili onaj način učiniti mogućim, pribjeglo se televizijskom ili prikazivanju na internetu velikog broja pozorišnih predstava i koncerata.

U ovom eseju ćemo se, prije svega, baviti fenomenom prikazivanja pozorišne predstave na televiziji, ili na nekom drugom mediju ili platformi, i pokušati osvijetliti odnos predstave koja se dogodila u pozorištu i snimka predstave prikazanog na nekom od pomenutih medija.

Ključne riječi: *pozorište, televizija, transpozicija, novo čitanje, učitavanje*

Prije nego što se počnemo baviti odnosom pozorišne predstave izvedene u pozorištu i snimka izvođenja predstave namijenjenog za TV prikazivanje, zapitaćemo se da li pozorišna predstava predstavlja dio kulturne baštine s ob-

zirom na činjenicu da je u pitanju djelatnost o čijem životu svjedoče samo hronike, bilteni ili izvještaji o repertoaru neke pozorišne kuće i tekstovi kritičara nakon izvedene predstave. Riječ je, dakle, o fenomenu koji traje samo dok se izvodi na sceni, sve nakon toga je puka faktografija o životu i repertoaru pozorišne kuće ili interpretacija kritičara.

Dakle, za razliku od umjetničkih formi, kakve su slikarstvo, književnost, film itd., pozorište postoji samo dok traje predstava da bi se nakon toga pretvorilo u nejasne slike utisaka koji će svaki od gledalaca pamtiiti neko vrijeme, a čin pozorišne predstave i glumačke igre rastočiće se u stotinu različitih interpretacija, bez uporišta u nečemu što bismo mogli imenovati objektivnom stvarnošću (ako nešto takvo uopšte postoji) i upravo ta osobina teatar čini takvim da bez metafizičkog, transcendentalnog, neopipljivog, tj. neponovljivog osjećaja svijeta i stvarnosti u trenutku u kome se dešava, pozorište suštinski ne postoji.

U tom smislu, pozorište bismo mogli definisati kao igru koja nas na podsvjesnom nivou pokušava uvesti u život, podučiti o prolaznosti i smrti, ali, prije svega, posvjedočiti o tome koliko je ono što percipiramo kao stvarnost neuhvatljivo i nestalno.

Moris Meterlink, švajcarski dramski pisac, našu tezu čini nešto razumljivijom, kada govoreći o pozorištu kaže: „Nije reč o jednom izuzetnom trenutku postojanja, već o postojanju samom“ (Sarazak, 2015: 41).

Pozorište je, dakle, osuđeno na trajanje kroz interpretaciju predstava o kojima se pisalo a postmoderna umjetnost je zapravo dominantno određena upravo pojmom interpretacije.

„U savremenim estetičkim teorijama iznosi se teza da je umetnički rad ono čime ga interpretacija čini, odnosno, da interpretacija konstituise umetničke radove. Znanje šta umetnost jeste nije razumevanje manifestne ili latentne suštine već mogućnost prepoznavanja, opisivanja i objašnjavanja fenomena koji se nazivaju umetnost pomoću sličnosti, analogija, interpretativnih tragova, razlika, intertekstualnih ili interslikovnih veza“ (Šuvaković, 1995: 54).

Ukoliko, dakle, uzmemo u obzir da je interpretacija jedan od ključnih pojmova za razumijevanje postmoderne umjetnosti, a u isto vrijeme prizovemo u sjećanje riječi A. Chastela, koji govori o tome da se *u savremenim raspravama svakodnevno govori o kulturnoj baštini, koja bi trebala da obuhvata legende, uspomene, sam jezik* (Chastel, 1988: 1), zaključujemo da pozorište jeste i mora biti dio kulturne baštine, makar samo postojalo kroz hroničarske i kritičarske zapise. Takođe, veoma je važno i to da je pozorište dio tradicije koja više seže u metafizičke zapise u kolektivnoj svijesti nekog prostora, negoli u konkretne i opipljive narative, koji se, u prvom redu, tiču dominantnih poetika koje su obilježile određeni prostor kad je u pitanju kako pozorišna igra, tako i pisanje dramskih tekstova.

Ako u obzir uzmemo činjenicu da je zapadno pozorište nastalo na osnovama magijskih, ritualnih i, na koncu, religijskih obreda, te da je mnogo prije nego što su se pojavili prvi dramski pisci, zapravo temeljeno na ritualnoj igri¹, mogli bismo se zapitati da li pozorište kakvo danas poznajemo, utemeljeno na riječi, zapravo u sebi nosi strukturalnu grešku (Antonen Arto o ovom fenomenu piše kao o „jednoj iluziji ili maskaradi više“ (Arto, 1992: 10), te da li je, sve i da je Arto u pravu, umjetnost koja je koncipirana tako da traje samo dok se dešava na sceni, moguće transponovati u televizijsku formu a da suština ostane ista?

Pozorište je, dakle, rođeno iz rituala i kao takvo prestaje biti ono što jeste ukoliko se zametak ritualne igre ili, bolje reći, odnos *igrača* i publike prekine ili na bilo koji način oskrnavi. Govorimo o tome da pozorište bez *žive*² publike ne može biti pozorište, te pokušaj dopiranja do suštinske snage pozorišta koja je i dalje u nečemu što bi se moglo okarakterisati kao magijsko i onostrano, bez publike koja je prisutna u sali, nema nikakvog smisla i to ne zbog toga što bi igra glumaca bila drugačija (ona uvijek jeste drugačija), već zbog činjenice da sinergija svijesti koja pristaje na igru i vjeruje u iluziju koju svi skupa (i glumci i publika) stvaraju, čini pozorišnu igru suštinski važnom.

Dakle, riječ je o nečemu što nadilazi iskustvo svjesnog učešća u pozorišnoj igri, što je mnogo bliže ritualnom i magijskom činu i što nas, na koncu, vodi u nepoznate sfere ljudskog duha.

Čini nam se da je upravo to ono što nedostaje savremenom pozorištu, te da se pozorište svelo na puko izvođenje tekstova koji su napisani za scenu a da je nestalo ono magijsko, ritualno, metafizičko, bolje reći, ono što nas na neobjašnjiv način uvodi u pokušaj spoznaje suštine i života i umjetnosti, pa se u tom kontekstu zaista može govoriti o krizi savremenog pozorišta. Mnogi savremeni teoretičari koji se bave teatrom tvrde da se pozorište razilo sa svojom suštinom upravo u periodu klasicizma, u kojem se uloga pozorišta posmatra kao dominantno vaspitna.

Pozorište, počev od Platona pa sve do Gorkog, Ibzena, Sartra i mnogih drugih koji su ga kroz istoriju tretirali na taj način, ne bi trebalo da vaspitava i podučava već da nas pokuša uvesti u svijet suštine bića čovjekovog, te da nas, makar na intuitivnom planu, pokuša pripremiti za najveću od svih misterija – smrt.

Umberto Eko tvrdi da „već stvorene priče uče nas i kako da umremo“ (Eko, 2015: 21), a pozorište bi, kao i mnoge druge umjetnosti, trebalo da nas

¹ Prapočeci modernog pozorišta koje se vezuje za Antičku Grčku su zapravo transformacija Dionizijskih svečanosti koje su zapravo bile ritualna religijska procesija. Takođe, mnoge druge kulture su baštinile istu vrstu rituala – balijsko, kinesko, japansko pozorište itd.

² Misli se na publiku koja je prisutna u sali tokom izvođenja predstave, ne na televizijsku ili neku drugu publiku.

približi fenomenu Jungovog kolektivnog nesvjesnog, iz koga svi dolazimo i u koje ćemo se jednog dana ponovo utopiti.

U tom smislu, ukoliko se ne radi o grupnom (ritualnom činu), u kom podjednako participiraju i oni na sceni i oni u gledalištu, tvoreći skupa iluziju *prevazilaženja* života, živeći tuđe živote i umirući kroz tuđe smrti, pozorište ne može biti ono što bi trebalo da bude – medij kolektivne igre sa smrću.

Zbog toga Arto, ali i mnogi drugi teoretičari pravo pozorište traže i prepoznaju u ritualima egzotičnih naroda (balijsko, meksičko, japansko pozorište...).

Imajući u vidu sve navedeno, pozorišna predstava snimljena za potrebe prikazivanja na TV-u zapravo prestaje biti pozorišna predstava i pretvara se u TV film koji ni značenjski, ni suštinski ne može imati veze sa onim što se zapravo dogodilo na sceni.

Ovdje se ne radi samo o formatu, razlici u izražajnim sredstvima kao ni o nedostatku publike, iako su i te stvari jako važne, već o tome da je svaki plan, rakurs, način kadriranja ili pokret kamere zapravo interpretacija predstave koja je snimljena, ali ne na način koji ima veze sa umjetničkim već, prije svega, sa dokumentarističkim ili hroničarskim diskursom.

Dakle, kad govorimo o snimku pozorišne predstave mi, u prvom redu, govorimo o dokumentu koji bi trebao svjedočiti o tome da se neki dramski komad igrao u određenom trenutku i da su u njemu igrali neki glumci, ali je bespovratno izgubljena esencija pozorišne igre, atmosfere i značenja koja su nastajala u interakciji između glumca, publike i prostora u kojem se predstava odigrala.

Da bismo dodatno ilustrovali odnos između pozorišne predstave i TV snimka pozorišne predstave, prisjetićemo se Pazolinijeve analize amaterskog snimka ubistva američkog predsjednika Džona Fidžeralda Kenedija, tj. analize, kako ga je on nazvao, kadra-sekvence (Stojanović, 1978: 448) u kojoj pokušava objasniti odnos snimka o kome je riječ i stvarnosti.

Pazolini se, dakle, bavi kratkim filmom koji je snimio nepoznati čovjek dok je posmatrao prolazak predsjedničkog automobila ulicama Dalasa i slučajno snimio ubistvo Dž. F. Kenedija. Pazolini snimak analizira na način što, između ostalog, tvrdi da tom „subjektivnom“ kadru, tj. uglu posmatranja scene ubistva *nedostaju svi drugi uglovi posmatranja: ugao samog Kenedija, ugao Žakline (Jacqueline), ugao ubice koji je pucao, uglovi svedoka koji su zauzimali pogodnija mesta nego naš filmski stvaralac-amater, uglovi policajaca iz pratnje i tako dalje. Ali pretpostavimo na trenutak da upravo raspoložemo filmovima snimljenim i iz svih tih uglova: čime bismo zapravo raspolagali? Serijom detaljnih kadrova koji bi reprodukovali stvarne događaje i akcije datog časa, viđene istovremeno pod raznim uglovima, to jest kroz seriju „subjektivnih kadrova“.* „Subjektivni kadar“, kako tvrdi Pazolini, „predstavlja krajnost stvarnosti u bilo kojoj audio-vizuelnoj tehnici. Moguće je i pojmljivo da se

stvarnost *vidi i čuje* u njenom pojavljivanju samo pod jednim uglom, samo sa jedne tačke gledanja, a to je uvek samo ugao subjekta koji vidi i čuje“ (Stojanović, 1978: 448).

Pazolini nam, dakle, sugerise da bi za prikazivanje stvarnosti, naročito ukoliko se radi o dokumentarističkom pristupu uvijek bilo poželjno imati što više kadrova, tj. uglova snimanja. No, ukoliko se nešto takvo desi, onda bi zapravo, kako tvrdi veliki italijanski pjesnik i reditelj, sadašnjost, koja se zapravo prikazuje na takvim snimcima, pretvorili u prošlost, jer montaža sama po sebi znači manipulaciju vremenom (i to više nema veze sa realnim protokom vremena), a u isto vrijeme svaka od tih sekvenci bi predstavljala sadašnje vrijeme pa bi se njihovim kombinacijama prilikom montaže paradoks postojanja više sadašnjih vremena pretvorio u prikazivanje prošlosti.

No, nas, u ovom slučaju, više interesuje ono što je Pazolini nazvao subjektivnom stvarnošću, nego odnos prema sadašnjosti i prošlosti. Kada, dakle, govorimo o snimanju pozorišne predstave za televiziju ili neki drugi medij, govorimo o određenom broju kamera koje su postavljene na mjestima koja će predstavljati subjektivni kadar (vidokrug, poziciju gledanja) čovjeka koji je iza kamere i predstavu posmatra kroz objektiv. Na ovom mjestu se valja zapitati u čemu je razlika između kamera koje su postavljene na pojedinim pozicijama u pozorištu da bi snimile predstavu i gledaoca koji je takođe smješten na određeno mjesto i čija vizura takođe isključuje sve ostale (kao što navodi Pazolini)?

Nije li svaka pozicija gledalaca u pozorištu zapravo subjektivni „kadar“, tj. osjećaj i doživljaj stvarnosti – onoga što gleda u pozorištu?

Odgovor je jednostavan. Naravno da nije, jer postoji ogromna razlika koja umnogome poništava ono što se dešava u pozorištu i prikazuje samo „subjektivni kadar“ režisera koji, na određen način, manipuliše onime što će publika vidjeti u TV snimku.

Ukoliko zanemarimo činjenicu da je pozorište stvar grupnog (orgijastičkog) pristupa umjetničkoj igri, te da postoji jak metafizički i transcendentni naboj, neophodan da bi se pozorište „desilo“ na pravi način, dolazimo do problema distinkcije između onoga što registruje ljudsko oko, tj. oči i onoga što se vidi kroz objektiv kamere.

Jedna od prvih stvari koje su uče kad su u pitanju vještine rukovanja bilo filmskom ili TV kamerom, bilo foto-aparatom, jesu *planovi*. Dakle, jedno od osnovnih izražajnih sredstava u filmskoj umjetnosti je upotreba planova, tj. načina na koji će neki čovjek, stvar ili scena biti slikana. Za razliku od objektivna, ljudsko oko nije u stanju da se fokusira na ono što gleda na taj način. Kod gledalaca u pozorišnoj sali ne postoji total, srednji ili krupni plan; ljudsko oko vidi sve ono što je ispred njega, uključujući i glave ljudi koji sjede ispred ne-

kog zamišljenog gledaoca, one koji su pored njega, u neposrednoj blizini, čitavu scenu, uključujući i ono što je okružuje, ali i mnogo više od toga. Dakle, za razliku od objektiva, gledaoci predstavu gledaju u *širokom totalu* i jedini planovi koji se mogu postići pozorišnom tehnikom su oni koji se dobijaju zamračivanjem, dodatnim osvjetljavanjem scene ili oni koji se postižu pozicioniranjem glumaca na pozornici. No, ni tada ne možemo imati krupni plan, osim ukoliko nismo u prvom redu, ali tada nam je, zapravo, sve u krupnom planu.

Razlika između doživljaja onoga ko gleda predstavu u pozorištu i onoga ko gleda snimak je u interpretaciji stvarnosti, tj. u fragmetnima stvarnosti koje nam nudi način na koji će režiser kadrirati prostor, scenografiju i glumce koji su na sceni. Osim toga, ukoliko se vratimo na Pazolinijevo razmišljanje o sadašnjosti koja se, slikana iz različitih rakursa, kardirana na ovaj ili onaj način te montažom tih kadrova i scena, pretvara u prošlost (misli se na filmski jezik), jasno je da korišćenjem planova i montaže režiser utiče na vrijeme u kojem se odvija predstava i, makar ne izbacio niti jednu sekundu iz trajanja predstave, vrijeme TV snimka i predstave koja se odigrala u pozorištu ne može biti isto, upravo zbog pojedinačnih vremena koja su se umnožila, a u isto vrijeme i skratila, zbog načina kadriranja i filmske ili TV montaže. U prvom redu se narušava struktura a odmah zatim i tempo i ritam predstave te se može utvrditi da je riječ o dva potpuno različita iskaza i izraza koji u konačnom nemaju previše veze jedan sa drugim.

Ako je to tako, ne bi li onda bilo kudikamo bolje pozorišnu predstavu snimiti na način što bi plan koji bi se vidio kroz objektiv bio neki široki total, upravo onaj koji najviše nalikuje na ono što vidi gledalac predstave u pozorišnoj sali?

Da li bi tada ono što se vidi bilo bliže onome što se zapravo dešavalo na pozornici, tj. da li bi utisak gledanja takvog snimka bio bliži onome što ste mogli doživjeti da ste bili prisutni u sali?

Odgovor je ne iz razloga što televizijski ili filmski jezik podrazumijevaju korištenje određenih izražajnih sredstava, u koje pored planova, spada i montaža, zatim upotreba šumova, specijalnih efekata, svijetla koje se posebno radi za potrebe TV snimanja, miksanja zvuka u zavisnosti od plana, upotrebu muzike, efekata itd., te se bez toga ne može govoriti o pravoj TV ili filmskoj formi, pa bi se upotreba jednog kadra – širokog totala – u *ril-tajmu* (real-time) svelo na amaterski pokušaj da se neka predstava sačuva od zaborava, ali više u smislu hroničarskog ili istoriografskog zapisa nego kao nešto što bi se moglo konzumirati kao umjetničko djelo.

Pozorište se, dakle, ni na koji način ne može prenijeti u TV formu a da ne izgubi ono što bi mogli nazvati supstancom pa svaki pokušaj snimanja i

transponovanja u drugi medij možemo posmatrati samo kao nakanu da se od zaborava sačuva informacija da su se u nekim pozorišnim kućama u nekom vremenu igrale neke predstave. Ništa manje ni više od toga.

Dakle, to mogu biti važni istorijski dokumenti iz kojih možemo nazreti veličinu i raskoš glumačkih ostvarenja, rediteljski postupak ili poetiku, način tretmana teksta te odnos prema savremenom momentu, ali se, ni u kom slučaju, ne može govoriti o vjerodostojnom prikazu onoga što se zove pozorišnom magijom i suštinom pozorišta.

No i pored svega navedenog mi ćemo se u ovom eseju pozabaviti odnosom dramskog teksta Mihaila Bulgakova i snimka predstave *Ateljea 212*, rađene po Bulgakovljevom tekstu „Bekstvo“, svjesni da ni to nije pravi put da se prikaže odnos predstave i snimka jer se ovdje zapravo radi o analizi teksta (ne u pozorištu odgledane predstave) i snimka predstave, ali smatramo da i ovakav postupak može biti zanimljiv jer se u oba slučaja – i kod analize teksta i kod analize snimka predstave – zapravo radi o pokušaju da se osvijetli odnos različitih medija i jezika, u ovom slučaju dramskog teksta, pozorišne predstave rađene po tom tekstu i, na koncu, snimka te pozorišne predstave namijenjenom za prikazivanje na televiziji.

No, krenimo redom.

Mihail Afanasjevič Bulgakov, jedan od najvećih ruskih pisaca iz perioda prve polovine XX vijeka, pisanje dramskog komada *Bjekstvo* je dovršio 1928. godine, ali mu se u dva navrata vraćao da bi doradio i dotjerao neke dijelove teksta i to 1933. i 1937. godine. Riječ je o komadu koji je sačinjen od osam snova, kojima autor sugerše odmak od realnosti, vjerovatno zbog teme koja obrađuje građanski rat u Rusiji koji se desio nakon Oktobarske revolucije, koji je u vrijeme nastajanja dramskog komada o kojem govorimo bio veoma osjetljiva tema zbog autoritarne prirode sovjetskog režima. Zbog svega navedenog, a vjerovatno i zbog nekih nama nepoznatih stvari, *Bjekstvo* nije postavljeno na scenu za Bulgakovljevog života.

Bjekstvo je, dakle, komad sačinjen od osam snova, smještenih u četiri čina, u kome se obrađuje tema otpadništva, izgubljenosti i duševne otupjelosti ljudi natjeranih u bijeg zbog poraza u ratu.

San prvi se zbiva u manastiru, u Sjevernoj Tavriji oktobra 1920. godine; snovi drugi, treći i četvrti početkom novembra 1920. godine na Krimu; peti i šesti u Konstantinopolju u ljeto 1921. godine; sedmi u Parizu, u jesen 1921. godine; osmi u jesen 1921. godine u Konstantinopolju.

I pored toga što bi kao temu komada mogli označiti priču o bjeguncima koji su u građanskom ratu bili na strani koja je izgubila, kao i u mnogim drugim značajnim dramskim komadima, sudbine junaka su samo prvi sloj priče, tj. samo osnova na kojoj će pisac graditi one tanane, često neuhvatljive niti

koje, prelamajući se kroz slike psiholoških profila junaka, govore o univerzalnim stanjima ljudskog duha, kao i o osjećanjima koja su potisnuta duboko u podsvjest, bez obzira na činjenicu da li su ti ljudi sa *prave* ili sa one druge strane ideološkog žrvnja istorije. U tom smislu, moglo bi se zaključiti da se Bulgakov u *Bjekstvu* bavi, prije svega, čovjekom, a književnost se ne bi mogla baviti tim sjevremenim fenomenom ukoliko ga ne baci u iskušenja koja ga vode na put patnje i stradanja.

Istorijski kontekst u koji Bulgakov smješta Serafimu Vladimirovnu Korzuhinu, Sergeja Pavloviča Golupkova, Gregorija Lukjanoviča Čarnotu, Romana Valerijanoviča Hludova, Krapilina i mnoge druge je samo borilište koje je pisac odabrao za dvoboj koji će se desiti pred našim očima, a u kome će se boriti duše ljudi koje pomenusmo, što jedne protiv drugih, što protiv sebe samih, u bici u kojoj su u, i prije nego što je borba započela, osuđene na propast.

Propast je, dakle, neminovnost ukoliko smo odvojeni od najdubljih slojeva ličnosti koji se kriju duboko u podsvijesti čovjeka, jer vječna ljudska potraga za mirom ne zavisi od mjesta na kome se događa i u tom smislu ruski građanski rat možemo posmatrati samo kao idejnu kulisu za dramu koja će se dešavati duboko u dušama junaka ove tragedije. U tom smislu ovaj komad bi se mogao okarakterisati kao pesimističan jer su junaci izgubljeni u vakuumu bezdušja i gladni metafizičke ispunjenosti koju kod Bulgakova simbolizuje domovina. Domovina koja je, u stvari, metafora vječite potrage za mjestom na kome ćemo se osjećati sigurno; metafora vječitog traganja ka zaokruženošću ljudskog bića ili, bolje reći, metafora potrage za Sopsvom.

U slučaju dramskog komada *Bjekstvo* to je domovina koja u periodu u kojem komad nastaje grca pod autoritarnom čizmom jednog od najvećih autokrata u istoriji ljudskog roda, Josipa Visarionoviča Staljina, što je u simboličkoj ravni postavlja na posebno i veoma specifično mjesto, barem kad je riječ o najdubljim metafizičkim potrebama ljudskim.

U prvom činu, sačinjenom od dva sna, upoznajemo Serafimu Vladimirovnu Korzuhinu, ženu zamjenika ministra trgovine u Vladi *Bijelih*, Paramona Iljiča Korzuhina, koja je, bježeći od ratnih sukoba, na putu za Krim, gdje bi trebalo da se sastane sa mužem. Tu je i njen pratilac Golupkov, mladi docent iz Petrograda, kojeg je upoznala u vozu i koji je potajno zaljubljen u nju, kao i čitav niz živopisnih likova poput Barbančikove, žene koja je u stvari prurušeni general Čarnota; hemičara Mahrova, koji je u stvari prurušeni arhiepiskop simferopoljski Afrikan, monaha Pajsija, zatim Igumana manastira u kojem se dešava radnja prvog čina, preko crvenoarmejskih vojnika na čelu sa Bajevom, kao i vojnika Bijele garde koje predstavlja pukovnik De Brizar.

Takođe, u prvom činu saznajemo i da su *Crveni* u ofanzivi kao i to da svi prisutni u porti manastira bježe prema Krimu. Ovo se, naravno, ne odnosi

na sveštenstvo koje služi u manastiru. U manastir su se, dakle, sklonili bježeći od neprijateljske vatre a iz razgovora saznajemo da su u bijegu mjesecima. Ono što je posebno zanimljivo je činjenica da su episkop Afrikan i general Čarnota prurušeni, jedan u ženu, drugi u muškarca, što se može tumačiti kao simbol konvertitstva *Bijelih* i njihovih pristalica, ili, na drugoj strani, kao potencijalna opasnost po sistem, u vremenu u kome je komad nastajao, od strane kontrarevolucionarnih snaga koje su i dalje infiltrirane u društvo ali su sakrivene pod raznoraznim maskama i samo čekaju pravi momenat da se aktiviraju. Detalj sa maskiranjem se takođe može čitati i kao ironijski pristup prirodi ljudskoj, te subverzivno djelovanje pisca koji ukazuje na konvertite u redovima izvitoperenog komunističkog režima. Veoma je moguće da je ta, kao i mnoge druge stvari kojima ovaj komad obiluje, u glavama ondašnjih cenzora napravila takav „kurzschluss“ da su odlučili da je za sve najbolje da *Bjekstvo* ne dobije dozvolu da se postavi na scenu.

Komad počinje kao komedija u kojoj pisac postavlja episkopa Afrikana i generala Čarnotu u situaciju koja sama po sebi nema elemente komičnog jer publika ne zna ko se krije iza tih maski. Postavlja ih, dakle, u situaciju u kojoj je general Čarnota prurušen u trudnu ženu, a episkop u hemičara Mahrova, pa se karakter njihovih odnosa počinje graditi tek kada Barbančikova, izrazima koji ne priliče jednoj dami, počne da kudi generala Krapčikova, a razvoj dijaloga kao i njihov međusobni odnos dok su još uvijek pod maskama implicira humorni potencijal kako prvog sna, tako i komada u cjelini.

GOLUPKOV (šapatom, Serafimi) Ništa mi nije jasno, pa ovaj kraj je u rukama belih, odakle sad crveni? Iznenadna bitka?... Kako je do toga došlo?

BARABANČIKOVA: To se desilo zbog toga što je general Krapčikov guzica, a ne general! (Serafimi) Pardon, madam.

GOLUPKOV (mahinalno) Zar?

BARABANČIKOVA: Kako to – zar? Poslali mu depešu da mu je u pozadini crvena konjica, a on, mater mu njegovu, dešifrovanje ostavio da čeka jutro, i seo da igra karte.

GOLUPKOV: Zar?

BARABANČIKOVA: Žaca u trefu je obnarodovao.

MAHROV (tiho) Oho, odista interesantna ličnost!

GOLUPKOV: Izvinite, ali vi ste, vidi se, odlično obavješteni, po mojim podacima negde ovde, u Kurčulanu, trebalo bi da se nalazi štab generala Čarnote...

BARABANČIKOVA: Pa to vi imate detaljne podatke! Jeste, bio je štab, kako da ne. Samo je nestao.

GOLUPKOV: A gde to?

BARABANČIKOVA: Potpuno određeno i sigurno – do navola.

MAHROV: A odakle vi sve to znate, madam?

BARABANČIKOVA: Nešto ste mi mnogo, arhipastiru, radoznali!

MAHROV: Dozvolite, a zašto me nazivate arhipastirom?

BARABANČIKOVA: Pa, dobro, dobro, ovo je dosadan razgovor. Okanite me se (Bulgakov, 1983: 272).

Bulgakov se na sličan način poigrava i situacijom u kojoj Krapilin, posilni generala Čarnote, koji će, kako kažu De Brizar i Korzuhina, zbog svoje rječitosti kasnije stradati od ruke Hludova, pokušava da ubijedi Korzuhinu da krene na put.

GOLUPKOV: Šta je sad?

LJUSKA (pobedonosno) To je tifus, eto šta je to.

DE BRIZAR: Milostiva, vi morate da bežite, jer ćete inače loše proći pod crvenima. Uostalom, ja nisam majstor za govorancije. Krapiline, ti si krasnorečiv, nagovori damu!

KRAPILIN: Tako je, treba krenuti.

GOLUPKOV: Serafima Vladimirovna, treba putovati...

DE BRIZAR: Krapiline, ti si krasnorečiv, nagovori damu!

KRAPILIN: Tako je, treba putovati.

DE BRIZAR (pogledavši na ručni sat) Vreme je! (Izleti napolje. Čuje se njegova komanda Jaši! i topot)

LJUSKA: Krapiline! Diži je, diži silom!

KRAPILIN: Razumem! (Zajedno sa Golupkovom diže Serafimu, vode je podruku) (Bulgakov, 1983: 275).

U gore navedenim, kao i u situaciji u kojoj episkop pobjegne iz manastira prosto odjurivši u Čarnotinim dvokolicama, prepoznajemo jasno ucrtane koordinate u kojima Bulgakov sudbine junaka ovog komada želi da omeđi u prostor apsurd, satire i nihilizma koji se prelamaju kroz tragičnu sudbinu apatrida koji su ujedno prognani iz sopstvenih metafizičkih domovina, što je, u stvari, najgore progono.

Drugi san, iako obilježen tragičnim događajem koji će generala Hludova, sadistu koji vješa ljude bez ikakvog povoda, uvesti u predvorje ludila, je takođe u duhu crnohumornih nota pa se u tom ključu može čitati Hludovljev razgovor sa Načelnikom željezničke stanice i, nešto kasnije, sa pomoćnikom ministra Korzuhinom.

To je ujedno i san u kome se Korzuhin odrekne svoje supruge Serafime, plašeći se da ga zbog nje ne uhapsu, i u kome Hludov naredi da objese Krapilina.

Serafimu Korzuhinu na kraju prvog čina hapsi kontraobavještajna služba. Odvode je u nepoznatom pravcu ostavljajući neutješnog Golupkina koji će od tada neumorno pokušavati da je pronađe.

Završetak prvog čina je mjesto u tekstu na kome pisac majstorski postavlja ekspoziciju komada – upoznali smo likove i njihove odnose a otvoreno je nekoliko pravaca u kojima će se razvijati radnja komada.

Prvi čin nam, dakle, donosi saznanje da su *Bijeli* poraženi; da veliki broj ljudi glavom bez obzira napušta Sovjetsku Rusiju, pokušavajući da se spase od boljševika; da u redovima *Bijelih* vlada rasulo (Hludov, jedan od generala se ruga pomoćniku ministra i otvoreno se suprotstavlja Komandantu vojske); Korzuhin se odriče supruge; Hludov pogubljuje Krapilina i, na kraju, Korzuhina i Golupkin su silom rastavljeni što će svemu dati melodramsku notu.

Uprkos svemu navedenom ne možemo se oteti utisku da je Bulgakov postavio osnov po kojem se ovaj dramski komad ne može do kraja žanrovski odrediti, ali dominiraju ukusi gorke satire i tragedije, sa izvjesnom dozom cinizma gubitnika.

Drugi čin, tj. treći san se događa na Krimu, u kancelariji načelnika kontraobavještajne službe u kojoj Tihij isljeđuje Golupkova koji je došao na Krim tragajući za Korzuhinom. Tihij, pod prijetnjom, natjera Golupkina da dâ izjavu u kojoj tvrdi da je Korzuhina boljševički agent, a sve u svrhu ucjenjivanja njenog muža koji se sprema da se ukrca na brod i ode sa Krima.

Plan propadne kad Korzuhinu iz Tihijevih ruku spasi general Čarnota. U četvrtom snu *izgnanici* napuste Krim. Korzuhin se, nakon ne baš prijatnog razgovora sa Vrhovnim komandantom, ukrca na brod za Pariz, Vrhovni komandant i arhiepiskop Afikan takođe, dok će Golupkov i Hludov koji sve češće razgovara sa Krapilinovom utvarom, skupa otići za Konstantinopolj – jedan da pobjegne od *Crvenih*, drugi da pronađe Korzuhinu, u koju je zaljubljen. Njihov razgovor pred odlazak, tokom kojeg je Golupkov svjedočio magbetovskom ludilu u koje Hludov upadne razgovarajući sa Krapilinovom utvarom, te Hludovljeva molba upućena Golupkovu da ga ubije i time mu prekrati muke, učiniće da Golupkov, nakon što je saznao da je Korzuhina živa i da je u Konstantinopolju, obeća Hludovu da se više neće razdvajati, jer želi da mu pomogne.

Iznuđivanje lažnog priznanja, koje se desilo pri kraju trećeg sna, je veoma važan detalj koji je takođe mogao imati uticaja na sudbinu komada jer je, vjerovatno i u vrijeme u kojem je Bulgakov pisao *Bjekstvo*, mnogim ljudima koji su živjeli u Sovjetskom Savezu bilo poznato da se NKVD, kasnije KGB služio upravo tim metodama da bi dolazio do priznanja od strane nevino optuženih ljudi. I u tome se može pročitati subverzivna priroda Bulgakovljevog teksta, koji je vješto usmjeren na pripadnike Bijele garde ali je, vrlo vjerovat-

no, mnogim čitaocima moglo biti jasno da se zapravo radi o prikazu metoda kojim se služila boljševička policija.

Naravno, onim benevolentnijim i u književnost upućenijim čitaocima toga doba nije bilo najvažnije da prepoznaju stvari o kojima smo nešto ranije diskutovali, pa u jednom od osvrtâ na dramski komad *Bekstvo* Maksim Gorki piše sljedeće:

„Čarnota – to je komična uloga, a što se tiče Hludova, to je boles-tan čovek. Obešeni čovek je bio samo poslednja kap koja je prepunila čašu i dovela do kulminacije moralno obolenje. Ne vidim da je autor doterivao bele generale. To je predivna komedija, ja sam je čitao tri puta, čitao sam je Rikovu i ostalim drugovima. To je komad sa dubokom, vešto prikrivenom satiričnom sadržinom. Želeo bih da takva stvar bude postavljena na scenu Hudožestvenog teatra...” (Čolić, 1983: 17).

Gorki, dakle, prepoznaje prikrivenu satiričnu sadržinu, ali, barem tako izgleda, ne sumnja da je oštrica subverzije uperena prema boljševičkom sistemu, bar ne na onaj način na koji su komad, vjerovatno, posmatrali cenzori, ili, bolje reći, Cenzor (po mnogim izvorima komad je zabranio lično Staljin).

Radnja trećeg čina se dešava u Konstantinopolju, u kome zatičemo generala Čarnotu koji je ulični prodavac i kockar. On se kladi na trke bubašvaba, koje pokvareni vlasnik trkališta namješta tako što favorite među bubama napija. Čarnota kladeći se na favorite izgubi paket sa stvarčicama koje prodaje, ostavši bez ičega. U komadu se bubašvabe pominju još nekoliko puta i upravo su one ključna metafora komada. Pri kraju drugog čina, dok razgovara sa Vrhovnim komandatom, Hludov pomene kako je dok je bio dijete rastjerivao bubašvabe iz kuhinje. Bubašvabe koje bježe iz Hludovljeve kuhinje, kao i ljudi koji se klade na trke bubašvaba su veoma jasna metafora na ono u što se pretvori život kad su ljudi, iz ovih ili onih razloga, prinuđeni da bježe iz svoje domovine ili kad u tuđem gradu počnu da žive kao prosjaci i prostitutke. Bubašvabe su, dakle, glavni junaci Bulgakovljevog komada.

Kad se Čarnota vrati u ulicu u kojoj stanuje sa svojom ženom Ljuskom i Serafimom Korzuhinom, shvatimo da su njih troje već danima gladni a da se Ljuska počela baviti prostitucijom ne bi li zaradila za hranu. Nakon što je prisustvovala svađi Čarnote i Ljuske, Korzuhina odluči da počne da se bavi prostitucijom. Ljuska, ne želeći više da živi u tim uslovima, ode za Pariz. Neposredno nakon što Korzuhina ode da traži mušterije, Čarnota sretne Golupkova koji po Konstantinopolju traga za Korzuhinom, svirajući vergl. Kad Korzuhina dovede svoju prvu mušteriju, nalickanog Grka, Čarnota ga otjera, dok Golupkov nijemo posmatra. Nakon što Korzuhina pobjegne od Golupkova, postideana i ljuta zbog toga jer se nije ranije pojavio, Čarnoti i Golupkovu se pridruži Hludov, koji pristane da pripazi na Korzuhinu dok se Golupkov i Čarnota ne vrate

iz Pariza u koji će da otputuju da bi Golupkov pronašao Korzuhina i zatražio novčanu pomoć za Korzuhinu. U trećem činu, dakle, svjedočimo potpunom moralnom padu Čarnote, Ljuske i Korzuhine, koji preziru Konstantinopolj, ponavljajući stalno da je riječ o odvratnom gradu, čime u stvari referiraju na stanje u koje su dovedeni. Oni su odvratni sebi samima, odvratan im je život koji žive, pretvoreni u bubašvabe koje bježe od svjetlosti, ka kofi vode.

U prvom snu iz četvrtog čina radnja se dešava u Parizu, u stanu Korzuhina, u kome su se pojavili prvo Golupkov, a nešto kasnije i Čarnota. Korzuhin je sa prezrenjem odbio da Golupkovu dâ novac koji bi pomogao da Serafima Korzuhina počne da živi u nešto boljim uslovima. U tom trenutku se na vratima pojavi Čarnota koji nagovori Korzuhina da zaigraju partiju ajnca u novac. Treći čin se završava kad Korzuhin, nakon što je izgubio dvadeset hiljada dolara, počne da viče i zapomaže da mu Čarnota vrati novac. Iz sobe se pojavi Ljuska koja se zaprepasti kad ugleda Čarnotu i Golupkova. Kaže im da je znala da će se desiti nešto loše jer je sanjala bubašvabe. Pretvarajući se da ne poznaje pridošlice, Ljuska nagovori Korzuhina da ih pusti sa novcem koji su dobili na kartama.

U posljednjem snu, koji počinje Hludovljevim dijalogom sa Krapilnovim duhom, iz Hludovljevog razgovora sa Korzuhihom saznajemo da je odlučio da se vrati u Moskvu, svjestan da će biti ubijen čim siđe sa broda. Korzuhina pokuša da ga odgovori od tog nauma na što joj on odgovori da mora da se vrati jer nije bubašvaba i ne želi da završi u kofi. Nakon toga u prostoriju uđu Čarnota i Golupkov koji, nakon Hludovljevog odlaska, odluče da podijele pare, da bi Golupkov i Korzuhina krenuli na put u Petrograd a Čarnota ostao u Konstantinopolju, pitajući se ko je u stvari i gdje bi on trebalo da pođe.

Bulgakov, dakle, komad završava tako što Hludova, Golupkova i Korzuhinu šalje nazad u domovinu, svjesne da je jedini spas zapravo spas duše. U tom smislu znakovit je naziv posljednjeg sna „Bilo tako dvanaest razbojnika“, koji jasno ukazuje na duboko religijski odnos prema pitanjima spasenja i okretanja Bogu, ukoliko znamo da se radi o parafrazi teksta stare ruske pjesme u kojoj se govori o dvanaest razbojnika koji su pljačkali i ubijali hrišćane da bi se u jednom trenutku njihov vođa preobratio, otišao u manastir i život posvetio Bogu.

Napisati takvo što u Sovjetskom Savezu, u vrijeme kad je religija bila gotovo zabranjena i kad su mnogi sveštenici proganjani, deportovani u logore u Sibiru ili ubijani, bi se moglo tumačiti kao veoma opasno subverzivno djelo. No, kako je opštepoznata činjenica da su postojali dvanaestorica apostola, to se vjerovatno moglo tumačiti i na drugi način, tj. kao napad na religiju.

Dramski komad *Bjektivno* se, prije svega, bavi pitanjima duše i potrage za mirom (više za mirom nego za slobodom), te se u tom smislu može pretpostaviti zbog čega je komad doživio sudbinu o kojoj smo pisali nešto ranije.

No, kako nemamo dovoljno informacija o ondašnjim cenzorskim izvještajima koji su nastali zbog Bulgakovljevog teksta, pokušaj tumačenja ovog problema ostavljamo iza sebe jer je više u sferi nagađanja negoli ozbiljnog promišljanja.

Kad smo se već dohvatili pokušaja da do kraja osvijetlimo razloge zbog kojih je Staljin zabranio postavljanje *Bjekstva* na pozornicu, valjalo bi se pozabaviti manirom u kojemu su pisane drame onoga doba, u Sovjetskom Savezu.

Dominantan *dramski stil* ili, bolje reći, dramaturgija onoga vremena, što god se pod tim podrazumijevalo, je bila takozvana socijalistička dramaturgija, čiji osnivač je bio, tako su ga bar doživljavali ondašnji kritičari (npr. Juzovski, a i mnogi drugi), Maksim Gorki.

Gorki, koji je neosporno veoma značajan dramski pisac, je direktan prethodnik Mihailu Bulgakovu, barem kad je riječ o hronološkom slijedu događaja u ruskoj dramskoj književnosti. No, teme i interesovanja, pa i njihovi dramski komadi su dijametralno suprotni jedni drugima. Dok se Gorki, kao rodonačelnik socijalističke dramaturgije bavio prije svega etičkim pitanjima, te je funkciju drame doživljavao kao veoma moćno oružje u ostvarivanju ideološkog uticaja na građanstvo, te kao osnov za pojačano ukazivanje na potrebu za klasnom borbom, Bulgakov se bavio Bjelogardejcima na način na koji je svakom od njih data jasna psihološka impostacija, karakteri su kompleksni i daleko od crno-bijele postavke i odnosa, a njihovi međusobni odnosi variraju u zavisnosti od toga kako se ličnost razvija i u kojim situacijama se nađe.

Radi se, dakle, o za ono vrijeme veoma hrabroj i specifičnoj dramaturgiji koja se nije uklapala u opšti šablon pisanja dramskih komada po kojemu je valjalo djelati.

Dok se Gorki bavio klasnim sukobima (malograđani protiv anitmalograđana), stvarajući, uglavnom, karaktere koji su ili progresivni ili reakcionarni, i dok je kod njega dominirao princip osviješćene grupe koja stvari gura naprijed, nasuprot reakcionarnim snagama koje društvo vuku u propast, kod Bulgakova imamo dramu u kojoj se radnja dešava i prelama na nivou pojedinca, koji je, uprkos tome što pripada određenoj grupi ljudi (bjegunci zbog okolnosti da su na strani gubitnika u ratu), jasno profilisan u kompleksnu ličnost koja čini da grupa nije koherentna, ni u ideološkom, ni u klasnom smislu.

Tako imamo razlike i ozbiljna neslaganja u okviru iste grupe, za što smo primjere navodili nešto ranije.

Ono što je takođe zanimljivo kad je u pitanju dramski tekst *Bjekstvo* je činjenica da u njemu nema pozitivnog lika, barem ne na klasičan način, tj. tipski *naslikanog* pozitivca. Svaki od likova, izuzetak je Golupkov, na ovaj ili na onaj način potone u mulj kriminala, pokvarenjaštva, prostitucije ili zločina.

No, čak i tada, Bulgakov ih tretira kao ljudska bića koja imaju snage i motiva da krenu ka izlazu, prema svjetlosti koja na kraju vodi ka spasenju duše. Kao najočigledniji primjer navešćemo Hludova koji je nakon jednog od mnogobrojnih zločina počinjenim nad nevinim čovjekom, vojnikom Krapilonom, poludi, a ludilo se manifestuje tako što ga u stopu prati i proganja Krapilinov duh – ranije pomenusmo da je motiv preuzet iz Šekspirovog *Magbeta*. No i pored toga Hludov nije izgubljen kao čovjek, njegova duša se još uvijek bori za oprost i spasenje ka kome kreće na kraju komada, govoreći Korzuhinoj da ne može da živi poput bubašvabe, te da mora da se vrati u Rusiju, makar ga i ubili – što je ujedno i način da okaje svoje grijehe.

Dakle, uprkos strašnom padu postoji stvar prema kojoj junaci ove drame streme, ne bi li ugledali svjetlost spasenja koja će ih na kraju milosrdno obasjati.

Ista stvar se događa i sa Korzuhihom koja je, da bi preživjela, odlučila da se poput Ljuske oda prostituciji. Radi se, dakle, o činu potpunog pada u nemoral, koji se nije realizovao do kraja samo zbog činjenice da se iznenada pojavio Golupkov, te je Čarnota, zbog te neočekivane posjete čovjeka koji je voli, otjerao Grka, Korzuhininu nesuđenu, prvu i jedinu mušteriju. No, i pored toga što možemo smatrati da je sama odluka da se oda prostituciji pad sam po sebi, Korzuhina je na kraju komada na dobrom putu da nađe duševni mir i stabilnost, te da se sa Golupkovim, čovjekom koga voli, vrati u Sovjetski Savez u kome će započeti novi život.

Može se reći da je jedini lik koji je do kraja potonuo u mrak neetičnosti i za koga nema spasa Paramon Iljič Korzuhin, koji je *naslikan* tako da nema ni jednu pozitivnu osobinu. Čak se i kod Ljuske, koja na kraju završi kod Korzuhina, pad u prostituciju može pravdati brigom za Čarnotu i Korzuhinu, te pokušajima da im se, i na takav radikalni način, obezbijedi puko preživljavanje. To što je na kraju napustila Čarnotu i otišla u Pariz, gdje je otpočela novi život sa Korzuhihom nad kojim je, to se vidi u posljednjem činu, uspostavila potpunu dominaciju, jeste pokazatelj da je i ona ostala zarobljena u mraku obezdušenja.

I na kraju, general Čarnota, čovjek koji se na početku drame pojavio prerušen u trudnu ženu, vojnik prijeke naravi koji je dotakao dno u izbjeglištvu, kockajući i radeći kao sitni trgovac i prevarant, put u iskupljenje trasira time što je novac koji je dobio od Korzuhina podijelio sa Golupkovom i što pokušava pronaći pravi put za svoju napaćenu i dezorijentisanu dušu (kad se Čarnota na samom kraju komada zapita gdje da ide i što dalje da radi pisac, naravno, ne misli na geografski pojam, na neki grad ili državu. U pitanju je metafizička mapa puta izgubljenog generala koji takođe traži put prema svjetlosti, daleko od kuhinjske kofe sa vodom).

Vidimo, dakle, da u *Bjekstvu*, za razliku od onoga što određuju postulat socijalističke dramaturgije toga doba, nema ideologije koju slijede junaci komada – oni su se prosto našli na jednoj od strana u sukobu, nema obilježja klasne borbe a nema ni pouka koje bi puku trebalo da pokažu pravi put u bolje sutra. Ne, kod Bulgakova se naprosto radi o sudbinama junaka koji su bačeni u vrtlog istorije i pred koje razne nedaće postavljaju zadatke kojima jesu ili nijesu dorasli. Radi se, prije svega, o čovjeku koji u kovitlacu nepovoljnih okolnosti pokazuje da je čovjek time što se uprkos izazovima pokušava dokopati spasenja i ostati čovjek.

Moguće da je upravo činjenica da se Bulgakov na taj način postavio u odnosu na likove iz *Bjekstva* još jedna od stvari koja je uticala na odluku da se komad zabrani. Vjerovatno da je na takav Bulgakovljev stav prema *Bijelima* (pored činjenice da se radi o velikom piscu koji je svjestan kompleksnosti ljudske prirode) presudni uticaj izvršilo to što su se dva brata genijalnog pisca u ratu borili na strani *Bijelih* i zbog te činjenice pobjegli iz Sovjetske Rusije. Jedan od njih dvojice je dugo vremena živio u Beogradu.

Na koncu priče o dramskom komadu *Bjekstvo* valja napomenuti i to da u komadu postoji mnogo referenci od kojih se mogu prepoznati oni na zapise iz Svetog pisma, posebno u naslovima koje je pisac nadjenao snovima, zatim citat iz Puškinove *Pikove dame*, citati iz ruskih narodnih pjesama itd., koji dramskom komadu *Bjekstvo* daju notu intertekstualnosti³, veoma značajnu u domenu pokušaja tumačenja ovog književnog djela (često je važnije ono na što se autor referira u tekstu nego način na koji to čini).

Pomenućemo još i to da je Nikita Mihalkov u svom filmu „Sibirski berberin“ (1998) parafrizirao epizodu iz *Bjekstva*, i to onu u kojoj Vrhovni komandant sa Korzuhihom razgovara o tome da li ga podsjeća na Aleksandra Makedonskog.

Naime, u *Sibirskom berberinu* glavna junakinja (*Julia Ormond*) ubjeđuje Vrhovnog komandanta (*Georgij Dronov*) da je neodoljivo podsjeća na Aleksandra Makedonskog, zbijajući šalu sa njim, što je više nego jasna parafraza i posveta dramskom komadu *Bjekstvo*, ako imamo u vidu istorijski kontekst Mihalkovljevog filma.

Priču o dramskom tekstu *Bjekstvo* zaključićemo tvrdnjom da se radi o veoma hrabrom pokušaju da se i oni koji su u vrijeme Sovjetske Rusije smatrani izdajnicima prikažu kao ljudi sa vrlinama i manama, te da se na neki

³ *Smisao i značenja postmodernog teksta su određena njegovim odnosima sa drugim tekstovima savremene kulture i istorije književnosti, umetnosti, nauke, filozofije, religije i politike. Intertekstualnost podrazumeva da su tekst ili tekstualni elementi preuzeti iz različitih tekstova njihovim preobražajem (transformacijom), premeštanjem (transfiguracijom) i smeštanjem u novi strukturalni poredak (mapiranjem)* (Šuvaković, 1995: 25).

način ukaže na činjenicu da su mnogi od njih samo izvršavali svoju dužnost prema državi kojoj su se zakleli na vjernost prije nego što se dogodila Oktobarska revolucija.

Kad je u pitanju pozorišna predstava koja je u produkciji pozorišta Ate-lje 212 postavljena na scenu po Bulgakovljevom tekstu, nju je 1998. godine režirao Ljubomir Muci Draškić, a glavne uloge su tumačili: Ljiljana Dragutinović (Serafima Vladimirovna Korzuhina), Tihomir Stanić (Sergej Pavlovič Golupkov), Aljoša Vučković (Gregorij Lukjanovič Čarnota), Branka Šelić (Ljuska), Nenad Stojanovski (Roman Valerijanovič Hludov), Vlastimir Đuza Stojiljković (Afrikan), Nikola Simić (Paramon Iljič Korzuhin), Nenad Jezdić (Krapilin), Srđan Miletić (De Brizar), Branislav Jerinić (Beli glavni komandant), Miodrag Krstović (Bajev/Tihij), Dejan Lutkić (Buđonovac) i drugi.

Kao što rekosmo u uvodu ovog eseja, ono što je posebno zanimljivo kad je u pitanju osvrst na ovaj pozorišni komad je činjenica da ćemo se mi u stvari baviti televizijskim snimkom pozorišnog komada. Kako smo ranije utvrdili da je u pitanju u potpunosti drugačiji medij, ovaj snimak nam ni na koji način ne može poslužiti u svrhu vjerodostojne analize pozorišne predstave. Moramo se, dakle, pozabaviti TV snimkom, koji, što zbog odlika tehničkih postupaka kojima se režiser TV snimka služio, što zbog razlika kad su u pitanju zakonitosti i estetika medija televizije i pozorišta o kojima smo, takođe, govorili nešto ranije, može predstavljati samo pokušaj da se zabilježi i od zaborava sačuva jedno od mnogobrojnih izvođenja pozorišne predstave *Bekstvo* na daskama Ate-ljea 212, kao i da se pokaže nemogućnost prevođenja pozorišne predstave u TV film, ukoliko se prenosi, tj. snima na način na koji je to urađeno u ovom slučaju – dokumentaristički uz veoma skroman doprinos režisera snimka namjeri da se kroz odabir adekvatnih planova i drugačijeg kadriranja pojedinih scena iz pozorišnog komada *Bekstvo* doprinese utisku da, makar na trenutak, zaboravimo da gledamo snimak pozorišne predstave. Ponovićemo da kad govorimo o manama ovakvog pristupa snimanju pozorišnih predstava moramo pomenuti i činjenicu da bi se za takav poduhvat moralo poraditi na drugačijem tretmanu svijetla i tona jer je priroda televizijskog medija takva da ne trpi opšte planove kad je ton u pitanju kao ni svijetlo koje nije podešeno za potrebe TV snimanja. Zbog toga u startu moramo biti svjesni činjenice da mi, u stvari, govorimo o interpretaciji jednog pozorišnog čina, te se u tom smislu valja prisjetiti Platonove metafore o pećini.

Na početku snimka ovog pozorišnog komada glumci Ljiljana Dragutinović i Tihomir Stanić koji igraju uloge Serafime Vladimirovne Korzuhine i Sergeja Pavloviča Golupkova nam govore o tome koliko je Bulgakovljev tekst aktuelan, tj. koliko je bio aktuelan u vrijeme kad je Muci Draškić postavljao komad u Ate-ljeu 212. Tihomir Stanić govori o tome kako su, u vrijeme u kome su radili na

predstavi, zaključili da se, kad je ljudski rod u pitanju, zapravo ništa ne mijenja te da su ljudi uglavnom isti, ma sa kog prostora da dolaze, kad su u pitanju tragedije poput one o kojoj se radi u *Bekstvu*. Ljiljana Dragutinović nam, između ostalog, govori i o tome kako se radi o komadu koji za temu ima ljubavnu priču dvoje ljudi koje je splet nesrećnih okolnosti razdvojio dok su bježali od ratnog vihora, i kako će to dvoje ljudi na kraju pobijediti sve nedaće i ponovo se pronaći i obnoviti ljubavni zanos kojim su gorjeli za vrijeme tokom kojeg su bili razdvojeni.

Nešto ranije smo utvrdili da tema komada nije ljubavna priča između Korzuhine i Golupkova, već potraga za smirenjem duše koja je poslata u egzil zbog nerazumijevanja i mržnje među ljudima, te da je ljubavna priča koja se dešava Golupkovu i Korzuhinoj samo sredstvo da se usred pakla nebitisanja, kako reče Hludov pri kraju trećeg čina (*bekstvo u nebitisanje*) osjećaj tragedije pojača strepnjom i strahom koje Golupkov osjeća dok traga za svojom drugom polovinom, Serafimom Vladimirovnom Korzuhiinom. Ljubavna priča, dakle, jeste važan dio mozaika koji sačinjava veoma kompleksnu sliku tematskog plana dramskog komada *Bekstvo*, ali je suština u potrazi za metafizičkom domovinom, za sidrištem duše junaka izgubljenih u bespućima nepostojanja.

Predstava *Bekstvo* odigrana je na velikoj sceni Ateljea 212 16. marta 1998. godine i tom prilikom snimljena sa nekoliko kamera koje su, uglavnom, kadrirale opšti i srednje krupni plan. Već na samom početku uočavamo problem koji se tiče svijetla, koje je postavljeno tako da valjano funkcioniše u pozorištu, a tako koncipirano i postavljeno svijetlo ne odgovara za potrebe snimanja za televiziju pa, s obzirom na neadekvatno osvjjetljenje TV snimak odaje utisak beživotnosti i neuvjerljivosti pojedinih scena koje posmatramo, zbog činjenice da su glumci često neosvjjetljeni (govorimo o filmskom osvjjetljenju) pa ne možemo govoriti o građenju naracije i ovim sredstvima koja najčešće služe radi pokazivanja suptilnih nijansi kad su u pitanju psihološka stanja junaka. No, to nije najveći problem kad je ova vrsta transponovanja iz medija u medij u pitanju. Ono što može da naruši uvjerljivost onoga što gledamo je svakako način na koji glumci izgovaraju replike. Naime, dok je u pozorištu prirodno da glumci govore glasno, ne bi li ih čuli svi prisutni u sali, na televiziji ili na filmu izgleda izvještačeno kada glumac u krupnom planu glasno saopštava neku vijest glumici koja stoji tik uz njega.

Pozorište je, kako ranije napomenusmo, medij koji uglavnom posmatramo u *totalu*, dok na filmu i televiziji postoje planovi koji omogućavaju prisniji odnos među partnerima u smislu izgovaranja replika, građenja karaktera i njihovih psiholoških stanja kao i mnogih drugih stvari. U tom smislu, u daljem tekstu ćemo zanemariti tehničke nedostatke o kojima smo pisali ne bi li pokušali osvjetliti način na koji je Ljubomir Muci Draškić *pročitao* Bulgakovljev komad.

Kad je riječ o odnosu prema tekstu dramaturg Gordana Gončić se nije

odlučila za značajnije štrihovanje njegovih djelova, te je komad postavljen na način da je Bulgakovljev tekst zadržan skoro u integralnoj formi. U predstavi su ušli i prolozi, te najave svakog od snova na način što je glas iz offa čitao Bulgakovljev tekst.

Takav postupak u najvećoj mjeri govori kako o rediteljskom pristupu i čitanju teksta, tako i o majstorstvu Mihaila Afanasijeviča Bulgakova koje se ogleda u tome da igranje komada nekih šezdesetak godina nakon što je napisan nije zahtijevalo dodatno osavremenjavanje i intervencije u tekstu koje bi dodatno aktuelizovale i savremenoj publici pomogle da lakše razumije komad.

Scenografija predstave je svedena, minimalistička te je unutrašnjost manastira, a i svih lokacija koje se pojavljuju u tekstu, dočarana pomoću jednog stilizovanog prozorskog okna koje kao da lebdi u prostoru ispunjenom tamom, jedne klupe i fotelje – obije su obojane crnom bojom, nekoliko prostih drvenih stolica – takođe obojanih u crno, dvosjeda koji stoji u proscenijumu pokriven bijelim platnom te sa dvojica vrata, po jedna sa svake strane scene.

Komad počinje tako što monah Pajsije donosi svijeću i osvjetljava unutrašnjost manastira u kome se nalaze Korzuhina, Golupkov, Barbančikova i Mahrov.

Ono što je problematično u prvoj sceni, a moglo bi se prepoznati kao problem i u nekima od narednih scena pa i kao problem ove pozorišne predstave u cjelini, su mizanscenska rješenja. Naime, u jednom trenutku na sceni se nalazi sedam likova i u tim trenucima radnja teče na način da se među pojedinim likovima vode ne tako kratki dijalozi a za vrijeme dok oni razgovaraju ostali likovi su statični i, da iskoristimo izraz iz pozorišnog žargona, „vise“ u prostoru, te su, u nedostatku boljeg režiserskog postupka, svedeni na funkciju dok čekaju da se ponovo aktiviraju. Ovo bi se moglo označiti kao glavni *problem* ovog pozorišnog komada, te se, u tom smislu, može govoriti o još jednoj značajnoj razlici kad su poređenja pozorišta i televizije u pitanju. U pozorištu se, naime, pažnja gledališta na određeni karakter ili radnju usmjerava tako što se režiser služi pozicioniranjem svijetla, postavljanjem glumaca na određene pozicije na sceni ili jednostavno zamračivanjem određenog prostora na sceni, dok se na filmu i televiziji taj problem rješava odabirom onoga što je u kadru, tako da dinamika, ili bolje reći tempo – ritam komada opada svakog puta kad na sceni imamo više od pet glumaca od kojih su aktivna samo dva, a režiser nam scenu prikazuje u totalu.

No, uprkos tome, ukoliko prihvatimo i na pravi način percipiramo činjenicu da se radi o snimku pozorišne predstave, te se, koliko je to moguće, prepustimo ovom surogatu dva medija i zaboravimo na zakonitosti po kojima bi trebalo tretirati stvari u svakom od ova dva medija (pozorište i TV), možemo govoriti o kvalitetnom komadu sa vrhunskim dometima pojedinih glu-

maca u ostvarivanju uloga koje su im povjerene. Kad je to u pitanju posebno ćemo izdvojiti prerano preminulog Nenada Stojanovskog koji je igrao ulogu Romana Valerijanovića Hludova. Njegov Hludov je ozlojeđen, u bezdan nihilizma usisan čovjek koji se, to se vidi od njegovog prvog pojavljivanja, bori sa demonima koji nijesu tu samo zbog činjenice da njegova vojska srlja u neizbježni poraz od Crvenih, već zbog činjenice da ga je rat u svakom smislu promijenio, i da je od njegove duše raspršene po raznim bojnim poljima ostala samo do neprepoznavanja deformisana sjenka.

Hludov je, dakle, dominantan lik u ovom komadu, uprkos činjenici da su još neki junaci interpretirani veoma uvjerljivo i snažno od strane glumaca kojima su ove uloge povjerene. Ovo se posebno odnosi na Stanićevu interpretaciju Golupkova koji građenju lika pristupa na način da ga tokom trajanja komada razvija i njegov lik raste kako u karakternom (prekretnica se desi prilikom susreta sa Hludovom pri kraju drugog čina) i u duhovnom smislu, tako da se na kraju predstave radi o čovjeku koji zna kuda ide i što želi od života. Nažalost, Ljiljana Dragutinović ulogu Korzuhine nije gradila na osnovama konzistentnog pristupa vođenju lika ka sazrijevanju i zaokruživanju u smislu transformacije koja se dešava tom liku u Bulgakovljevog tekstu, te se može govoriti o sporadičnim momentima u kojima je Dragutinovićeva bila na nivou zadatka. Posebno neuvjerljiva je tokom prvog dijela komada, od početka pa do momenta kad je se suprug odrekne. Njen lik u tim momentima djeluje mlako i neuvjerljivo što, vrlo vjerovatno, može imati razloge i u rediteljskom postupku i indikacijama koje je Draškić ponudio Ljiljani Dragutinović. Ako se na trenutak vratimo glumcima koji su uspješno odigrali povjerene im uloge, valjalo bi istaći još i Vladislava Cigu Jerinića (Vrhovni komandant), Nikolu Simića (Korzhin) i Aljošu Vučkovića (general Čarnota) koji su likovima koje su igrali udahnuli život na ubjedljiv i zanatski maestralno građenim postupkom, u kome je kompleksnost ovih likova jasno došla do izražaja. Posebno težak zadatak je bio postavljen pred Vladislava Jerinića, koji je igrao Vrhovnog komandanta, čiji je lik u stvari napisan više tipski nego što mu je posvećena pažnja u smislu kompleksnije konstrukcije karaktera. U tom smislu, može se smatrati da je Jerinić majstorski odigrao ovaj važan epizodni lik.

Kad je u pitanju odnos dramskog teksta i pozorišnog komada uočavamo da je komad postavljen tako da je komično denfovano, tj. umireno u korist što vjerodostojnijeg prikaza atmosfere mraka i opšte klaustrofobije koja je vladala u vrijeme dok su se junaci komada povlačili pred najezdom Crvene armije, pa se komični momenti stidljivo probijaju tek na nekoliko mjesta u predstavi. Prateći taj poetski pristup postavljanju Bulgakovljevog teksta na scenu i svijetlo je postavljeno tako da scenom uglavnom dominiraju tamni tonovi. Ono što bi se takođe moglo zamjeriti Draškićevom čitanju *Bekstva* je činjenica da se u mnogo-

me izgubio britki, subverzivni sarkazam koji izbija iz svih pora Bulgakovljevog teksta. Iako se Draškić potrudio (ili možda nije imao drugi ključ za ovaj tekst) da komad postavi naturalistički, tj. da do detalja isprati tekst i da bez onoga što pozorište zapravo čini pravim pozorištem, dakle, bez igre simbola i znakova koji bi, bilo da su građeni uz pomoć alegorijskog ili metaforičnog postavljanja pojedinih scena, bilo da su građeni uz pomoć scenografije, svijetla ili intervencija u prostoru druge vrste, čini nam se da je upravo takvim tretmanom ovog vanvremenskog teksta uspio da iz komada isisa one sokove koji u stvari daju život ovom dramskom tekstu – odnosi i karakteri su svedeni na prvi plan, podtekst tek na momente stidljivo probije kroz maglu onoga što je na površini, a humoristična crta, satira i subverzivni karakter teksta nijesu unaprijeđeni, čak ni pokazani na pravi način. Uprkos svemu tome, što se u prvom redu može pripisati lošem režiserskom postupku, umješnost glumačkog ansambla i vitalnost Bulgakovljevog teksta čine da se uz sve pobrojane zamjerke o pozorišnom komadu *Beskstvo*, u produkciji Ateljea 212, može govoriti kao o prilično uspjelej inscenaciji, ali se uz tu tvrdnju mora napomenuti da su joj dometi umnogome ograničeni. Kad to kažemo, mislimo, prije svega, na nedovoljno pokazanu i artikulisanu transcendentnost, originalnost i univerzalnost Bulgakovljevog dramskog komada.

U tom smislu, naslov dramskog komada *Bjekstvo* upućuje, prije svega, na nemogućnost čovjekovog bjekstva od sebe sama, te sugerise da je za čovjeka jedini pravi put pokušaj spoznaje onoga što nas, u prvom redu, određuje kao ljude, tj. pokušaj povratka sebi kroz otvaranje duše za ono što je najvredniji dar koji je darovan ljudskoj vrsti – Ljubav.

Zaključićemo tvrdnjom da pokušaj transponovanja pozorišne predstave u TV film, u neku drugu formu zabilježenu na traci ili nekom drugom nosaču zvuka i slike, ni u kom slučaju ne može biti autentičan prikaz onoga što se desilo u pozorištu prilikom izvođenja dramskog komada, te da takav snimak može služiti u svrhu dokumentovanja istoriografskih detalja iz života neke pozorišne kuće, kao i prikaza poetičkih i inih umjetničkih formi koje su u periodu nastanka i igranja snimljene predstave bili dominantni. Takođe, takvi snimci su veoma važan dio kulturne baštine, jer nas, čuvajući od zaborava razdoblja u pozorišnom životu u kojima su se postavljali određeni dramski tekstovi, podsjećaju na umjetnike koji su stvarali u vremenu o kojemu je riječ, kao i na važnost trajanja tradicije pozorišne igre.

Dakle, koliko god da smisao i suština pozorišne igre ostaju nedokučivi za publiku koja gleda snimak pozorišne predstave, takvi snimci su veoma važan segment kulturne baštine jer nam, uz hronike, kataloge i kritike osvjetljavaju pozorište *prošlih* vremena na jedan potpuno drugačiji način, te, u isto vrijeme, svjedoče o neprolaznosti *najprolaznije* od svih umjetnosti – njegovog veličanstva teatra.

Literatura:

- Arto, A. (1992). *Pozorište i njegov dvojnik*. Novi Sad: Prometej.
- Bulgakov, M. (1983). *Četiri drame*. Beograd: Nolit.
- Chastel, A. (1988). „Pojam Baštine“, u: *Pogledi*, 3–4, vol. 18, Split.
- Eko, U. (2015). *O književnosti*. Beograd: Vulkan.
- Sarazak, Ž. P. (2015). *Poetika moderne drame*, Beograd: Ars – Clio.
- Stojanović, D. (1978). *Teorija filma*. Beograd: Nolit.
- Šuvaković, M. (1995). *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga.

Aleksandar RADUNOVIĆ

THEATER AT THE TIME OF THE CORONAVIRUS

(Essay on what we see when we watch a recording of a theatrical play through a comparative analysis of a dramatic text and a recording of the theatrical play „Escape“)

The life circumstances caused by the coronavirus pandemic have, among other things, allowed us to try to think about the position and importance of culture in a different way. By that, in the first place, we mean the attempt to perceive the circumstances that arose due to the impossibility of the development of cultural contents in the way that was natural until the outbreak of the pandemic. This primarily refers to events that involve the gathering of a certain number of people in a space that is intended for various forms of cultural activities – concert halls, theaters, art galleries, etc. Thus, manifestations and activities in the field of culture that until the pandemic implied the presence of an audience that would interact with the artist to create a unique atmosphere of creating a work of art are virtually extinguished and as an attempt to maintain the illusion that life of these cultural events or to make it possible, they resorted to television or showing a large number of theatrical performances and concerts on the Internet.

In this essay, we will, first of all, deal with the phenomenon of showing a theater play on television, or on some other medium or platform, and try to shed light on the relationship between a play that happened in the theater and a recording of a play shown on one of the mentioned media.

Keywords: *theater, television, transposition, new reading, engagement*