

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Софија Перовић

**РАЗВОЈ АНТИХЕРОЈА ОД ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКОГ ПОЗОРИШТА ДО
ТЕАТРА АПСУРДА**

(ЖАН-ПОЛ САРТР, АЛБЕР КАМИ, САМЈУЕЛ БЕКЕТ И ЕЖЕН ЈОНЕСКО)

докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Sofija Perović

**THE EVOLUTION OF THE ANTI-HERO FROM THE EXISTENTIALIST THEATRE
TO THE THEATRE OF THE ABSURD**

**(JEAN-PAUL SARTRE, ALBERT CAMUS, SAMUEL BECKETT AND EUGENE
IONESCO)**

Doctoral dissertation

Belgrade, 2017

Белградский университет
Филологический факультет

София Перович

**Развитие анти-герой экзистенциалистского театра в театр абсурда
(Жан-Поль Сартр, Альбёр Камю, Сэмюэл Бэккет и Эжен Ионеско)**

докторская диссертация

Белград, 2017

Ментор:

Др Милица Винавер-Ковић, доцент на Катедри за романистику Филолошког факултета Универзитета у Београду

Чланови комисије за преглед и оцену докторске дисертације:

1. **Др Милица Винавер-Ковић**, доцент, Филолошки факултет Универзитета у Београду
2. **Др Марија Цунић-Дрињаковић**, ванредни професор, Економски факултет Универзитета у Београду
3. **Др Биљана Тешановић**, доцент, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Датум одбране:

Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)

Резиме

Ова дисертација се бави развојем антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда. Тај развојни пут представљен је кроз анализу репрезентативних примера из позоришних комада Жан-Пола Сартра (Jean-Paul Sartre), Албера Камија (Albert Camus), Ежена Јонеска (Eugène Ionesco) и Самјуела Бекета (Samuel Beckett). На почетку је дефинисан појам антихероја у историји књижевности и позоришта, а затим је утврђена разлика између њега и специфичног позоришног јунака ког проналазимо у егзистенцијалистичком позоришту и театру апсурда. Образложено је зашто смо овог јунака ипак одредили као антихероја, а не као хероја.

У првом делу дисертације приказано је рођење антихероја из Сартрове филозофије егзистенцијализма, а затим је укратко дат преглед Сартровог, Камијевог, Бекетовог и Јонесковог позоришта.

У другом делу рада антихерој је доведен у везу с основним појмовима филозофије егзистенцијализма – слободом, одговорношћу, идентитетом и револтом, и постављен је у различите ситуације. После детаљне анализе Сартровог егзистенцијализма и његовог утицаја на егзистенцијалистичко позориште овог аутора, али и Албера Камија, као и на формирање театра апсурда, бавили смо се другом Камијевом филозофском фазом – фазом побуне.

У трећем делу дисертације „Антихерој – јунак свог доба“, анализирали смо историјско-политичко-друштвени контекст у ком се формирао антихерој и који је довео до тога да он, упркос својим негативно одређеним особинама, то јест одсуству херојских карактеристика, постане јунак времена у ком је настао. Кроз слику Европе непосредно по завршетку Другог светског рата у Камијевим и Јонесковим комадима, анализирали смо утицај који је живот на овом континенту имао на његове становнике и на њихову потребу да на позоришној сцени виде новог јунака који ће бити одраз њихових дилема и

размишљања. Антихероја смо довели у везу с феноменом отуђења карактеристичним за ово доба, као и с недостатком комуникације и насиљем, које смо посматрали као последице отуђености међу људима. Кроз анализу бројних примера из Сартрових, Камијевих, Јонескових и Бекетових позоришних комада, видели смо како су ови појмови представљени и третирани на сцени.

Пошто смо у прва три дела дефинисали антихероја и позиционирали га у односу на друштво и историјски тренутак у ком је настао, у четвртом делу ове дисертације издвојили смо четири развојне фазе кроз које је он прошао, а које смо условно назвали: а) од хероја до антихероја, б) од митског јунака до безименог антихероја, в) антихерој у клопци слободе и г) антихерој и отуђеност. Овде смо, позивајући се на критичаре који су приметили везу између с једне стране, егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда и с друге стране, античке трагедије, анализирали како су јунаци античких митова претворени у антихероје.

У завршном делу рада, бавили смо се анализом антихероја данас, то јест његове презентације на позоришној сцени у нашем времену, 21. веку. Покушали смо да утврдимо шта је то што ове позоришне комаде чини актуелним и данас и због чега је антихерој, који је био јунак једног времена прошлог пре седамдесет година, и данас присутан на позоришној сцени широм Европе и света.

У закључку смо сумирали резултате истраживања захваљујући којима смо потврдили тезу да је антихерој театра апсурда рођен из филозофије егзистенцијализма из које је прешао у позориште егзистенцијалистички оријентисаних аутора, као што су Сартр и Ками, а да је затим тај исти антихерој еволуирао у безименог антихероја антитеатра чији су најрепрезентативнији представници били Бекет и Јонеско.

Кључне речи: антихерој, егзистенцијализам, театар апсурда, позориште, Сартр, Ками, Бекет, Јонеско

Научна област: француска књижевност, француско позориште

Ужа научна област: француско позориште 20. века, театар апсурда

УДК број

821.133.1.09"19"(043.3)

792(44)"19"(043.3)

The Evolution of the Antihero from the Existentialist Theater to the Theater of the Absurd

(Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett and Eugène Ionesco)

Abstract

This thesis deals with the evolution of the antihero from the existentialist theater to the theater of the absurd. This path is demonstrated through the analysis of the representative examples of theater plays written by Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Eugène Ionesco and Samuel Beckett. At the very beginning we defined the term antihero and we positioned it in the history of literature and theater. Then, we determined the difference between the traditional antihero and the specific protagonist of existentialist theater and of the theater of the absurd. It is explained why we consider this protagonist to be antihero rather than hero.

In the first part of the thesis, we gave a brief review of Sartre's, Camus's, Beckett's and Ionesco's theaters showing the birth of the antihero from philosophy of existentialism.

In the second part of the thesis the antihero is brought into connection with the basic concepts of the existentialist philosophy, such as freedom and responsibility, the identity and the revolt. After a detailed analysis of Sartre's existentialism and its impact on the existential theater, as well as its influence on the theater of the absurd, we analyzed the second phase in Albert Camus's philosophical thought – phase of revolt.

In the third part of the thesis, "Antihero – the hero of his time", we analyzed the historical, political and sociological context in which the antihero was formed, and that led him to become the hero of his time despite his negative characteristics, namely the absence of heroic traits. Through the image of Europe immediately after World War II in Camus's and Ionesco's plays, we analyzed the impact that life on this continent had on its people and on their need to see the new hero in the theatre – the hero who would be a reflection of their dilemmas and their way of thinking. We then proceeded to put this antihero in the perspective with the phenomenon of alienation, which was typical for his time, and with the lack of communication and the violence that we observed as a result of alienation. Through the analysis of the numerous

examples of Sartre's, Camus's, Ionesco's and Beckett's plays, we have seen how these phenomena are represented and treated on the stage.

Since we have defined the antihero and positioned it in relation to society and historical moment in which he was created, in the fourth part of this thesis we have selected four development stages through which he passed, and we named them: a) from hero to antihero, b) from the mythical hero to anonymous antihero c) the antihero trapped in freedom, and c) from subject to object. Here we referred to critics who have noted a link between existentialist theater on one hand, and the theater of the absurd, on the other. We analyzed how the heroes of ancient myths were transformed into antiheroes in the existentialist theatre and the theatre of the absurd.

In the final part of this dissertation we analyzed the place of the antihero today – its presentation on the stage in our time, in the 21st century. We tried to find out what it is that makes this theater plays still current today, and why the antihero, who was the hero of a time past seventy years ago, is still very much present on theatre stages throughout Europe and the entire world.

In conclusion, we summarized the results of our research thanks to which we confirmed that the antihero of the theatre of the absurd was born from the philosophy of existentialism, from which he moved to the existentialist theater (Sartre and Camus) and that it was the same antihero who evolved into a nameless antihero of the theatre of the absurd (Beckett and Ionesco).

Keywords: antihero, existentialism, theater of the absurd, theater, Sartre, Camus, Beckett, Ionesco

Scientific area: French literature, French theater

Specific scientific area: French 20th-century theater, Theater of the absurd

UDC number

821.133.1.09"19"(043.3)

792(44)"19"(043.3)

САДРЖАЈ

УВОД	1
I РОЂЕЊЕ АНТИХЕРОЈА ИЗ ФИЛОЗОФИЈЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗМА	21
I 1. Увод у филозофију егзистенцијализма	21
I 2. Увод у позориште Сартра, Камија, Јонеска и Бекета.....	33
I 2. а) Позориште Жан-Пола Сартра	33
I 2. б) Позориште Албера Камија	41
I 2. в) Театар апсурда	46
I 2. г) Позориште Ежена Јонеска.....	50
I 2. д) Позориште Самјуела Бекета	53
II АНТИХЕРОЈ У СИТУАЦИЈАМА.....	57
II 1. Позориште ситуација.....	57
II 2. Потрага за идентитетом.....	77
II 3. Слободан човек.....	89
II 4. Побуњени човек.....	106
III АНТИХЕРОЈ – ЈУНАК СВОГ ДОБА	119
III 1. Историјске прилике које су утицале на формирање антихероја	119

III 2. Потрага антихероја за смислом живота	125
III 3. Антихерој и смрт.....	131
III 4. Слика Европе	139
III 5. Антихерој и отуђеност.....	151
III 5. а) Недостатак комуникације и „ћутање“ света	160
III 5. б) Насиље као манифестација отуђености.....	169
IV ЕТАПЕ У РАЗВОЈНОМ ПУТУ АНТИХЕРОЈА	179
IV 1. Од хероја до антихероја.....	179
IV 2. Од митског јунака до безименог антихероја	189
IV 3. Антихерој у клопци слободе	205
IV 4. Од субјекта до објекта	212
V АНТИХЕРОЈ ДАНАС	224
ЗАКЉУЧАК.....	232
Списак литературе.....	239
Прилози	250

Биографија ауторке 276

Изјава 1

Изјава 2

Изјава 3

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

УВОД

Четрдесетих и педесетих година 20. века у француском позоришту долази до значајних промена захваљујући писцима и филозофима који су позориште препознали као изузетно погодан медиј за приказивање својих филозофских идеја. Међу тим филозофима и позоришним писцима, који ће одиграти значајну улогу у револуцији позоришног жанра, истичу се најпре Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre) и Албер Ками (Albert Camus), представници егзистенцијализма, а затим два најзначајнија представника позоришта апсурда Самјуел Бекет (Samuel Beckett) и Ежен Јонеско (Eugène Ionesco). Да је театар апсурда проистекао из егзистенцијалистичког позоришта речено је већ много пута и често је ова тврдња прихватана без довођења у питање и без детаљније анализе, али ни једна озбиљнија студија није посвећена развојном путу специфичног јунака ових позоришних праваца. Ми ћемо у овом раду објаснити везу између ова два позоришна правца, који се појављују један за другим у врло кратком временском периоду, и покушати да дефинишемо однос њихових јунака, за које верујемо да их треба дефинисати као антихероје.

Егзистенцијалистичко позориште је директан производ филозофије егзистенцијализма и настаје као покушај њене илустрације и приближавања широј публици. Егзистенцијализам је, као што је познато, филозофски и књижевни правац у чијем је средишту интересовања човек и његово постојање. Под овим термином подразумевају се дела европских филозофа 20. века, који, упркос различитим ставовима и доктринама, верују да су човек и његова егзистенција главна тема филозофског интересовања. Сартр и Ками (који није желео да буде одређен као егзистенцијалиста) сматрају се најзначајнијим представницима овог правца у Француској, а с обзиром на то да су и један и други били веома успешни позоришни писци, изабрали смо их да на примерима њихових позоришних јунака представимо развојни пут антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Серен Кјеркегор (Søren Kierkegaard, 1813-1855), дански филозоф, теолог и песник, наводи се као зачетник егзистенцијализма, иако он сам никада није употребио овај термин, већ се само служио придевом „егзистенцијалистички“¹. Данас се у егзистенцијалистичке писце и филозофе сврставају многи аутори који себе нису посматрали као представнике овог правца, или су се чак отворено супротстављали таквом одређењу. Међу њима се истичу Кафка, Достојевски и Ниче. Поред Сартра у Француској, као највећи представници филозофије егзистенцијализма у 20. веку, издвајају се Карл Јасперс (Karl Jaspers) и Мартин Хајдегер (Martin Heidegger).²

Када је о позоришту реч, поред Сартра, чије је театар илустрација његове теорије егзистенцијализма, и Камија, чије драмске комаде називамо егзистенцијалистичким упркос ауторовом противљењу, театар апсурда и његови представници се такође доводе у везу с филозофијом егзистенцијализма. Егзистенцијалистичке теме проналазимо и у неким Анујевим (Jean Anouilh) комадима, али његов целокупни опус не можемо дефинисати као егзистенцијалистички.

Театар апсурда је позоришни правац заснован на филозофији егзистенцијализма који настаје у отприлике исто време када и егзистенцијалистичко позориште, крајем четрдесетих и почетком педесетих година 20. века. Егзистенцијалистичке теме присутне у комадима Сартра и Камија, као што су питање смисла живота и апсурд људске судбине, постају главна преокупација аутора театра апсурда. Развоју овог позоришног правца педесетих и шездесетих година 20. века у Европи и Америци допринели су: Бекет, Јонеско, Артур Адамов (Arthur Adamov), Жан Жене (Jean Genet), Харолд Пинтер (Harold Pinter), Едвард Олби (Edward Albee) и други. Ми смо одабрали да у овој дисертацији

¹ Придев егзистенцијалистички Кјеркегор употребљава у књизи из 1846. године у којој се супротставља Хегелу и хегелијанизму: *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler. Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments : A Mimical-Pathetic-Dialectical Compilation an Existential Contribution*. (превели на енглески Дејвид Свенсон и Волтер Лаури (David F. Swenson and Walter Lowrie), у издању Универзитета Принстон (Princeton University Press), 1941)

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

пажњу посветимо, пре свега, двојици најзначајнијих представника француског (париског³) театра апсурда, Бекету и Јонеску. Иако су оба ова аутора негирала везу с егзистенцијализмом (Јонеско је сматрао да позориште не сме бити медиј за представљање политичких идеја, а Бекет је одбијао да се његово дело везује за филозофију) критичари препознају сличности између ова два правца.⁴

Како га ја схватам, Позориште Апсурда је случај апсорбовања извесних егзистенцијалистичких и постегзистенцијалистичких појмова у уметности. Ти појмови се углавном односе на човеков покушај да себи објасни свој бесмислени положај у свету – што је бесмислено, зато што су моралне, религиозне, политичке и друштвене структуре које је човек изградио да би „створио илузију“ о самом себи – срушене.“⁵

Мартин Еслин (Martin Esslin) у својој студији којом је 1961. године дефинисао позориште апсурда (*The Theatre of the Absurd*), као и Џон Расел Тејлор (John Russel Taylor) у *Пингвиновом позоришном речнику* (*The Penguin Dictionnary of Theatre*, 1966), препознају корене театра апсурда у егзистенцијалистичкој филозофији, а са овом тврдњом је сагласан и Арнолд П. Хинчлиф (Arnold P. Hinchliffe) који је неколико године касније (1969) потврђује у есеју *Апсурд* (*The Absurd*).

Потреба да се ова два авангардна правца доведу у везу и детаљно упореде кроз подробну анализу њихових јунака рађа се из чињенице да упркос популарности ових позоришних комада, како код публике, тако и код позоришне и литерарне критике, која не јењава већ скоро седамдесет година, развој јунака, тачније антихероја, од егзистенцијалистичког до позоришта апсурда није аналитички обрађиван. У овој

³ Арнолд Хинчлиф у својој књизи *Апсурд* говори о „париској школи“ и овим термином обележава ствараоце театра апсурда, који су, упркос томе што су имали различите земље порекла и матерње језике, изабрали да се настане у Паризу и да пишу на француском: Ирац Самјуел Бекет, Рус Артур Адамов, Румун Ежен Јонеско и Француз Жан Жене. (*The Absurd*, 54.)

⁴ Веза између егзистенцијализма и театра апсурда сажето је резимирана у књизи: Michel Trépanier, Claude Vaillancourt. *La guerre et l'après-guerre, l'existentialisme et le théâtre de l'absurde*. Laval, Québec, Éditions Études vivantes, 2000.

⁵ Edward Albee. „Which Theatre is the Absurd One?“ in *American Playwrights on Drama*, ed. by Horst Frenz. New York, Hill and Wang, 1965, 170. Превод цитиран према Миљана Миоџиновић (Ur.). *Рађање модерне књижевности : Drama*. Београд, Nolit, 1975, 413.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

дисертацији бавићемо се управо тим путем којим је прошао јунак егзистенцијалистичког позоришта да би постао антихерој театра апсурда.

Иако егзистенцијалистичко и позориште апсурда настају отприлике у исто време, егзистенцијалистичко позориште се више везује за четрдесете године прошлог века, па тиме и за ратни период, ратна дешавања и теме, а театар апсурда за педесете године 20. века и за послератни период, питања и дилеме. Сартр своје прве позоришне комаде пише за време Другог светског рата, Ками је *Неспоразум* написао још 1938. године, али је он премијерно изведен 1945, док Јонеско свој први комад *Телава невачица* пише 1950, а Бекет *Чекајући Годоа* објављује 1952. године.

Оба ова позоришна правца заснована су на филозофији апсурда и егзистенцијализму. Тема коју уводе ови филозофски, а затим и позоришни правци и која их повезује јесте суочавање са апсурдом живота који неизбежно води у смрт, а протагониста тог сучељавања је антихерој. Он је свестан да у свету у ком живи, људско постојање нема смисла ни сврхе, па стога ни комуникација нема никаквог смисла. Он је зато отуђен од тог света и људи који га окружују.

Од сада, „бити овде“ драмског лика, његов проблематични однос са светом – друштвом, с космосом – постепено односи превагу над интерперсоналним односом. Личност нам се указује у стању усамљености, штавише изолованости, у сваком случају расцепа у односу на друге личности, у односу на себе саму. Из тог разлога доведена је у питање хегеловска концепција дијалога, по којој 'једино путем дијалога индивидуе укључене у радњу могу открити једни другима своје карактере и своје намере' (...) и једнако путем дијалога оне изражавају своја неслагања и тако намећу радњи реално кретање.⁶

Аутори егзистенцијалистичког и позоришта апсурда полазе од истих идеја и уверења, али су им циљеви некад чак и опречни. И једни и други полазе од егзистенцијалистичке филозофије која у центар свог интересовања поставља човека, а

⁶ Žan-Pjer Sarazak. „Dijalog“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 28.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

затим сва питања која произлазе из суочавања човека са (савременим) светом. Тако и у својим позоришним комадима, ови аутори желе да представе тог човека који је отуђен од света и других људи, који је свестан апсурда свега што га окружује, али који је упркос свему томе слободан да сам креира своју судбину. Позориште се показало као идеална форма за приказивање људске судбине, која се налази у средишту егзистенцијалистичке филозофије. Арнолд П. Хинчлиф сматра да је позоришни комад по својој форми најбољи начин да се приступи апсурду,⁷ а Сартр, који је био поборник ангажоване књижевности, верује да је филозофија сувише апстрактна да би се бавила конкретним, свакодневним проблемима и питањима људске егзистенције: „По мом мишљењу, филозофији увек измиче појединачно као такво, то јест оно што се догађа појединцу.“⁸ Тај појединац о ком Сартр говори јесте обичан човек. На самом почетку свог романа *Мука* (*La Nausée*), Сартр, цитирајући реченицу из Селиновог романа *Црква* (Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, 1933), објашњава суштину свог (анти)јунака: „То је неки момак без колективног значаја, једва нека индивидуа.“⁹ Зато Сартр, а поред њега и Ками (који је био прави „позоришни човек“ – глумац, редитељ и писац¹⁰), одлучује да своје виђење судбине појединца, обичног човека, представи кроз позоришне комаде. Управо то стављање обичног човека и његове егзистенције у средиште интересовања и уступање главне улоге (у трагедији¹¹) појединцу који ни по чему није посебан, нити се ичим истиче, јесте суштинска новина коју доноси егзистенцијалистичко позориште и театар апсурда.

⁷ Arnold P. Hinchliffe. *The Absurd*. London, Methuen & Co. Ltd, 1969, vi.

⁸ Jean-Paul Sartre. « Perspectives du Théâtre, no. 4 » in *L'Art du théâtre*. Paris, Seghers, 1963, 330-331. Превод цитиран према Mirjana Miočinović (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 400.

⁹ Žan-Pol Sartr. *Muka* (prev. Vuk Dragović). Beograd, Kultura, 1964, 3.

¹⁰ Илона Комбс у књизи *Ками, позоришни човек* примећује како у позоришном жанру, много више него у роману или есеју, код Камија наилазимо на „јединствену фузију човека и његовог дела“ у Илона Coombs. *Camus, homme de théâtre*. Paris, Nizet, 1968, 205.

¹¹ Видећемо да Ками о новом позоришту говори као о трагичном.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Писци егзистенцијалистичког позоришта желели су да на сцену поставе дилеме и проблеме тог „обичног“ човека, али и да у позориште врате трагедију и мит, што на први поглед делује парадоксално. Ками каже: „Наша је епоха изузетно занимљива, што значи трагична“¹², а Сартр да „позоришни комад треба да гледаоцима представи мит“.¹³ Ипак, јунаци античких трагедија и митова нису били обични људи, већ полубогови, хероји или „изабрани“ за велика дела. Упркос томе што и Сартр и Ками (као и Ануј, Кокто, Жироду и други њихови савременици) преузимају митолошке приче, они митске јунаке (који су или краљеви, или полубогови, или хероји надљудске храбрости, снаге, лукавства и слично) замењују обичним човеком. Чак и када њихови ликови задрже свој формални статус (краљева, богова...), Сартр и Ками им суштински мењају карактер тако да они постају ближи обичним људима са којима деле исте проблеме и дилеме.

При анализи појаве нове трагедије и места мита у позоришним делима Сартра, Камија и њихових савременика, позиваћемо се на критичке студије посвећене овој теми. Месту мита у француском позоришту 20. века посвећено је неколико значајних студија, међу којима се издвајају оне Жана Броајеа (Jean Broyer) и Оливијеа Гота (Olivier Got) са истоветним насловом *Антички мит у позоришту 20. века (Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle)*, настале крајем прошлог века. Ова тема је за наш рад значајна, не само зато што Сартр и Ками преузимају античке митове и кроз њих пројектују своја филозофска становишта и стварају њихове нововековне верзије, већ и зато што ће нам за преглед развојног пута антихероја бити погодно да анализирамо промене кроз које пролази класични митски јунак док не постане антихерој позоришта 20. века.¹⁴

¹² Albert Camus. « Sur l'avenir de la tragédie » in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962, 1701. Превод цитиран према Мирјана Миоџиновић (Ur.). *Рађање модерне књижевности : Drama*. Београд, Nolit, 1975, 386.

¹³ Jean-Paul Sartre. « Perspectives du Théâtre, no. 4 » in *L'Art du théâtre*. Paris, Seghers, 1963, 330-331. Превод цитиран према Мирјана Миоџиновић (Ur.). *Рађање модерне књижевности : Drama*. Београд, Nolit, 1975, 401.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Питањем места „обичног“ човека у трагедији бави се Артур Милер (Arthur Miller) у свом есеју *Трагедија и обичан човек (Tragedy and the Common Man)*, објављеном у часопису Њујорк Тајмс (New York Times), 27.02.1949. године, у ком пише:

Трагедије се ретко пишу у наше време. Често се мислило да је овај недостатак последица малобројности јунака међу нама (...) често нас сматрају недостојним трагедије – или трагедију сматрају сувише узвишеном за нас. Ја верујем да је обичан човек исто тако погодан предмет за трагедију, у њеном најузвишенијем смислу, као што су то били краљеви. Ово треба да буде очевидно на први поглед, у светлу модерне психијатрије, зато што она своју анализу заснива на класичним формулацијама као што су Едипов и Орестов комплекс, на пример, које су приказивали краљеви, али који се могу применити на све људе у сличним емотивним ситуацијама. (...) Ако је узвишеност трагичне радње заиста својство само високорођених личности, несхватљиво је зашто би масе поштовале трагедију више од осталих форми, а још мање како би могле да је схвате.¹⁵

Из Милеровог и Камијевог односа према трагедији и трагичном (трагичком) закључујемо да савремена трагедија, то јест покушаји обнове овог жанра, морају да одговарају савременом човеку. Када каже да је наша епоха изузетно „занимљива“, па стога и „трагична“, Ками у њој препознаје преломне историјске тренутке и сличности с догађајима из претходних периода у историји, а који су, по њему, такође били трагични. Он истиче да постоје само два раздобља трагичке уметности у тридесет векова историје западних народа и да њих раздваја скоро двадесет векова. То су грчко доба и период од Шекспира и елизабетанске сцене до „формалног савршенства француске трагедије“ у 17.веку.¹⁶

Верујем, и то из два разлога, да се с правом може поставити питање модерне трагедије. Први је разлог тај што се велика раздобља трагичке уметности у историји поклапају с преломним вековима, с оним тренуцима у којима је

¹⁵ Arthur Miller. „Tragedy and the Common Man“ in *American Playwrights on Drama*, ed. by Horst Frenz. New York, Hill and Wang, 1965, 79. Превод цитиран према Миљана Миоџиновић (Ur.). *Рађање модерне књижевности : Drama*. Београд, Nolit, 1975, 359.

¹⁶ Albert Camus. „Sur l’avenir de la tragédie“ in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962, 1701-1702. Превод цитиран према Миљана Миоџиновић (Ur.). *Рађање модерне књижевности : Drama*. Београд, Nolit, 1975, 386-387.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

живот народа истовремено крцат славом и опасностима, онда кад је будућност неизвесна а садашњост драматична. Уосталом, Есхил је ратник двају ратова, а Шекспир савременик лепог низа страхаота.“¹⁷

Ако имамо у виду историјски тренутак у ком се јавља жеља за обновом трагедије, или за стварањем савремене трагедије, јасно је да се он, са својим апокалиптичким моментима,¹⁸ може упоредити са претходним раздобљима у историји човечанства и књижевности, са оним периодима које Ками назива „трагичким“.

У исто време покрет идеја и размишљања о позоришту чији је најзначајнији производ дивна књига Антонена Артоа *Позориште и његов двојник* и утицај страних теоретичара као што су Гордон Крег и Апија, учинили су много да трагична димензија постане средиште наших заокупљености. (...) У исто време многи писци, у Француској и другде, настоје да времену пруже његову трагедију.¹⁹

Трагедија се јавља као позоришни одговор на догађања у друштву која имају све одлике посткатастрофе. У позоришту, ток радње води ка коначној катастрофи, али у савременом позоришту та „катастрофа“ се већ догодила, а позориште постаје постапокалиптично, што је једна од главних одлика његовог модернизма.²⁰

У свету који је преживео два светска рата и који је због претње атомском бомбом непрекидно обузет страхом, катастрофа је предуслов за стварање и покретач драмске радње, а Саразак овај моменат наводи као прекретницу у позоришној историји и тренутак у ком позориште заиста постаје модерно. Двадесети век је без сумње био прекретница, како у књижевности, тако и у позоришту, а те промене су последица друштвено-историјских догађаја који су утицали на поимање света, човека, живота, стварности, Бога... Након Првог светског рата, свет је суочен са страхом, патњом и неизвесношћу, што

¹⁷ Исто.

¹⁸ Атомска бомба је бачена на Хирошиму и Нагасаки 6. и 8. августа 1945. године.

¹⁹ Albert Camus. « Sur l'avenir de la tragédie » in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962, 1705. Превод цитиран према Албер Ками у Mirjana Miočinović (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 389.

²⁰ Elen Kunc, Katrin Nogret i Žan-Lu Rivijer „Katastrofa“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 79.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

без сумње утиче на развој културе и уметности у послератном, односно периоду између два рата. Писци као што су Сартр, Ками, Бекет и Јонеско, одрастају и сазревају у том времену у ком је свет суочен са смрћу и до тада незапамћеним страдањем, у ком су традиционалне вредности готово уништене и када је човек приморан да трага за новим вредностима у том неповратно измењеном свету у ком се нашао. Управо та потрага за новим вредностима у новом свету ствара и новог човека и новог књижевног и позоришног јунака. Човек који се осећа изгубљено у том новом свету чију суштину и вредности тек покушава да открије, али у ком не проналази себе, нити себи сличне, предмет је интересовања егзистенцијалистичких писаца и филозофа, као и авангардних позоришних писаца међу којима су се издвојили представници театра апсурда.

Иза ових катастрофа које нису више завршне већ уводне збива се оно што Жан-Пјер Саразак назива „великом променом модерног и савременог позоришта“. Од сада катастрофа функционише као предуслов, ресемантизована кроз функцију нуклеарне експлозије, у *Ратним комадима* Едварда Бонда, или повезана, код Хајнера Милера, са уопштенијом визијом Историје као низа катастрофа. У *Крају партије*, Бекет, кренувши од коначне пропасти, ствара такође драматургију после катастрофе. Овај преокрет на којем се заснива наша драмска модерност и даље траје захваљујући овим катастрофама које су промениле место и тако изгубиле снагу закључка.²¹

Ново позориште захтева и новог јунака. Човек који је преживео катастрофу, у постапокалиптичном свету, није исти као онај пре ње. Сартр, аутор *Позоришта ситуација*, као и Ками, истиче важност ситуације јер је она та која одређује карактер, а не обрнуто, али за разлику од Камија који примећује да „многи писци настоје да времену пруже његову трагедију“, Сартр трагедији супротставља „позориште ситуација“ које сматра јединим могућим у свом времену.²²

Ова два аутора противници су театра карактера. Слично драматургији класичне трагедије, и њихова драма почиње тамо где је срљање у катастрофу већ почело, а у

²¹ Elen Kunc, Katrin Nogret i Žan-Lu Rivijer „Katastrofa“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 80.

²² О томе ће бити речи у поглављу I. 1. Позориште ситуације.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

одређеним комадима се већ и догодило, не троши се време на мотивације (психолошке, социолошке...). Најважније је да човек постаје оно што јесте преко својих чиновна.

Увек се мисли да драмска радња значи крупна гигања, дармар; не, то није радња, то је бука, гунгула; радња у правом смислу речи, јесте радња личности; у позоришту нема других слика осим слике чина, и ако желимо да знамо шта је позориште, треба да се запитамо шта је то чин, јер позориште представља чин, и не може представљати ништа друго. Скулптура представља форму тела, позориште чин тог тела.²³

Тај њихов јунак, који се дефинише својим делањем, подједнако је апсурдан као и свет у ком живи (његови поступци се противе здравом разуму или бар устаљеном начину размишљања), па као такав не може бити окарактерисан као херој. Он постаје антихерој и то већ са првим егзистенцијалистичким комадима, а таквог јунака ће преузети позориште апсурда које ће отићи још даље, те ће поред антихероја створити и антидраму.²⁴

У овом раду образложићемо које су то особине које јунака егзистенцијалистичког позоришта чине антихеројем, а затим и еволуцију или тачније дезинтеграцију и деконструкцију тог антијунака од егзистенцијалистичког до позоришта апсурда, које се још назива и антидрамом. Под дезинтеграцијом антихероја подразумевамо распадање његове личности, поремећај функционисања овог лика у односу на свет који га окружује, али и у односу на сам позоришни жанр. Под деконструкцијом подразумевамо коришћење Деридиног²⁵ аналитичког поступка који показује како се књижевно дело не може посматрати само као дело једног писца, већ као резултат конфликта унутар једне

²³ Jean-Paul Sartre. « Perspectives du Théâtre, no. 4 » in *L'Art du théâtre*. Paris, Seghers, 1963, 330-331. Превод цитиран према Миљана Миоџиновић (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Београд, Nolit, 1975, 399.

²⁴ Јонеско тако дефинише свој комад *Ђелава певачица*. Он је ипак свестан, и то истиче, произвољности термина којима се одређују позоришни жанрови, па признаје како је своје комедије називао антидрамама и комичним драмама, док је драме дефинисао као „псеудо драме“ или „трагичне фарсе“. (in R.W. Corrigan. *The Theatre in the Twentieth Century*. New York, 1963, 86.)

²⁵ Жак Дериде (Jacques Derrida 1930 – 2004) је био француски филозоф и творац деконструкције, представник филозофског постмодернистичког покрета и постструктуралистичког правца. Деконструкција је критика западне метафизике која се темељи на семиотичкој повезаности језика и света.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

културне средине. Тако и ми антихероје егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда нећемо посматрати само као ликове које су створили Сартр, Ками, Бекет или Јонеско, већ као резултате конфликта унутар егзистенцијалистичког мишљења и филозофије апсурда, унутар самог језика и позоришта.

Особине које антихероја разликују од традиционалног хероја јесу: себичност, незаинтересованост, пасивност, недостатак храбрости и кукавичлук, осећај беспомоћности у свету који не може да контролише, збуњеност, самопрезир, аморалност, агресивност, као и веровање да циљ оправдава средства. То што на први поглед неке од ових особина делују контрадикторно произлази из чињенице да категорија антихероја није јединствена и непроменљива, већ и унутар ње примећујемо разлике и подврсте. У овом раду ћемо видети да се категорије егзистенцијалистичког и антихероја театра апсурда крећу од потпуно пасивног (индивидуе која немо посматра живот и свет који је окружује, која је непомични сведок сопствене дезинтеграције, као што су, на пример, Владимир и Естрагон из *Чекајући Годоа*), преко пасивно-агресивног (овакви ликови најчешће трпе насиље, али у њима тиња жеља да га и сами спроводе, што на крају и учине, какав је, на пример, Срећко из *Чекајући Годоа*) до претерано агресивног (овај тип антихероја своје егзистенцијално незадовољство испољава кроз насиље, као што то чини Камијев Калигула, Професор из Јонесковог *Часа* и многи други).

Антихерој је већ унутар егзистенцијалистичког позоришта прошао кроз различите фазе које ће довести до потпуне дезинтеграције антихероја у антидрами позоришта апсурда. Ипак, ова два антихероја, иако оба заснована на егзистенцијалистичкој и филозофији апсурда, значајно се разликују у својим реакцијама на апсурд са којим су суочени. Егзистенцијалистички антихерој, као неизбежно слободан и одговоран²⁶, суочен

²⁶ Према Сартровој егзистенцијалистичкој филозофији, сваки човек је „осуђен“ да буде слободан, али из његове слободе произлази неизбежна и потпуна одговорност. Пошто је слободан да доноси одлуке, човек је нужно одговоран за своје изборе (видети поглавље I Рођење антихероја из филозофије егзистенцијализма). Темом слободе и одговорности у Сартровим позоришним комадима бави се мастер рад Софија Перовић: *La liberté et la responsabilité dans l'oeuvre dramatique de Jean-Paul Sartre (Les mouches, Huis clos, Les mains sales)*, Београд, Филолошки факултет, 2010, ментор проф. др Јелена Новаковић.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

са апсурдом света који га окружује, мора да донесе свесну и слободну одлуку о томе како ће одреаговати на спознају апсурда. Антихерој егзистенцијалистичког позоришта је активан јер без обзира на то да ли одлучује да се побуни, иако зна да тај бунт нема никакву сврху, или ако одлучи да не учини ништа јер је свестан бесмислености сваке акције, он активно сагледава, анализира и постаје свестан света око себе и свог положаја у њему. За разлику од овог антихероја, јунак позоришта апсурда је пасиван. Антихерој театра апсурда је не само отуђен, већ је и потпуно изгубљен и осуђен на лутање у потрази за уточиштем и смислом, али је он у том лутању често непомичан.

Постоји неколико студија посвећених антихероју, али се оне не баве само позоришним антихеројем, већ нуде читаоцу увид у историјат антихероја у књижевности уопште. Тако на пример, студија Виктора Бромберта (Victor Brombert) приказује рођење антихероја у савременој књижевности и објашњава како је и зашто овај нови херој 20. века заменио традиционалног, са којим према његовом мишљењу савремени читалац више није могао да се поистовети, нити да га воли. Као примере антихероја – јунака који не испуњава оно што се традиционално очекује од митских хероја – Бромберт наводи неке од најпознатијих јунака светске књижевности, а чији су творци Бихнер (Büchner), Гогољ (Гогољ), Достојевски (Достојевский), Флобер (Flaubert), Свево (Svevo), Хашек (Hašek), Фриш (Frisch), Ками и Примо Леви (Primo Levi). Ови аутори, иако различитих порекла, стилова и језика на којима пишу, сви користе фигуру антихероја како би преиспитали неке важеће претпоставке и предрасуде, како би довели у питање моралне категорије и њихов опстанак или њихово оживљавање у модерном добу.²⁷

На нашим просторима истом темом, само двадесет година раније, бавио се Слободан Томовић, који поред антихероја светске књижевности, као што су Кафкин Јозеф К, Камијев Мерсо, Иван Карамазов Фјодора Достојевског, анализира и јунаке аутора са ових простора као што су Иво Андрић, Иван Цанкар, Меша Селимовић и Његош.²⁸

²⁷ Victor Brombert. *In Praise of Antiheroes*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

²⁸ Slobodan Tomović. *Junak apsurda*. Titograd, Pobjeda, 1980.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Поред Томовићеве студије, за наш рад значајан је и есеј Николе Милошевића *Негативни јунак* из 1965. године. Милошевић се у свом тексту бави парадоксалном природом негативног јунака. Он примећује да класична подела књижевних јунака на хероје и антихероје, према којој се „паметни, душевно снажни ликови“ супротстављају „онима који доживљавају интелектуални, психолошки или морални дебакл“ приличи искључиво делима „ниског уметничког квалитета“.²⁹ По његовом мишљењу антихерој „правих, вредних остварења“, поред негативних особина, има и „извесна позитивна интелектуална и психичка обележја“.³⁰ Таквог јунака, који има моралне недостатке, али „интелектуално импонује“, Милошевић дефинише као „морално негативног књижевног јунака“.³¹

Наведене студије се не баве сасвим истом тематиком као наша, али својом свеобухватношћу и залажењем у суштину проблематике послужиле нам као инспирација.³²

²⁹ Nikola Milošević. *Negativan junak*. Beograd, Vuk Karadžić, 1965.

³⁰ Исто.

³¹ Исто.

³² Поред издвојених студија о антихероју на које ћемо се у раду позивати, у нашој земљи темама егзистенцијализма и театра апсурда баве се и следећи радови:

Julijana Baković. *L'existentialisme dans les pièces de théâtre de Jean-Paul Sartre (Les Mouches, Huis-clos, Les Mains sales)*. Beograd, master rad, 2011, ментор проф. др Јелена Новаковић;

Nenad Daković. *O sablasnom: eseji o postmodernom egzistencijalizmu*. Novi Sad, Svetovi, 1993;

Ivan Dimić. „Od apsurdnog junaka do običnog čoveka (psihološki lik Kamiјevog „stranca“)“ u *Književnost*, mart 1966, 240-259; *Ibid.*, april 1966, 326-347.

Nataša Jovičić. *Jonesko, Beket, Žene i Adamov u kulturnoj sredini Srbije (1955.-1995.)*. Beograd, magistarski rad, 2000, ментор проф. др Јелена Новаковић;

Сретен Марић. *O Сартру*. Београд, Службени гласник, 2009;

Nikola Milošević. *Poruka Kamiјevog Stranca, logika književnog dela, predgovor* Strancu. Beograd, Prosveta, (s. a.);

Јелена Новаковић (Ур.). *Жан-Пол Сартр у свом и нашем времену*. Београд, Филолошки факултет, 2006;

Jovana Petrović. *L'Absurde dans les pièces de théâtre d'Albert Camus*. Beograd, master rad, 2012, ментор проф. Јелена Новаковић;

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Дејвид Галовеј (David Galloway) 1966. године пише релевантну студију о апсурдном јунаку у америчкој фикцији и, иако се не бави позориштем, нити ауторима такозване „париске школе“, и он се неизоставно позива на Камија и на његов есеј *Mut o Сизифу*, али увиђа и истиче разлике између париских позоришних аутора и америчких прозних стваралаца који су предмет његове књиге *Апсурдни херој у америчкој фикцији: Апдајк, Стајрон, Белоу, Селинџер* (*The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*), због чега је ово дело значајно и нама данас. Значајна разлика коју Галовеј примећује између Камијевог јунака и, на пример, Селинџеровог Холдена (антихерој романа *Ловац у житу*) лежи у томе што су Камијеви апсурдни ликови свесни апсурда који их окружује, као и бесмисла борбе са (апсурдним) светом, док у случају Холдена Колфилда, читалац, иако је упознат са апсурдношћу поступака овог антихероја, до краја остаје у дилеми да ли је он сам тога свестан. Оно што је без сумње заједничко егзистенцијалистичким јунацима (Сартровим и Камијевим), антихеројима театра апсурда (Бекет и Јонеско) и протагонистима америчке прозне књижевности четрдесетих и педесетих година прошлог века (Белоу, Селинџер, Апдајк и Стајрон) јесте опседнутост смрћу, која код ових књижевних ликова изазива отуђеност и тескобу (најзначајније теме егзистенцијализма).³³

Тај отуђени човек, јунак је свих Сартрових и Камијевих прозних и позоришних дела, а из њега ће се развити јунак театра апсурда, који, како ћемо показати, са класичним драмским херојем, који води порекло из старогрчке трагедије, неће имати никаквих

Slobodan Popović. „Kamijevo traženje smisla života u hronici *Kuga*“ u *Književnost*, jul – avgust 1953, 120-133;

Slobodan Popović. „Revolt Albera Kamija u *Strancu*“ u *Književnost*, mart 1952, 285-287;

Predrag Todorović (Ur.). *Beket*. Beograd, Službeni glasnik, 2010;

Lav Isakovič Šestov. *Duša i egzistencija*. Beograd, Sfairis, 1989;

Tatjana Šotra. *Tragično i njegov dvojniki : tragično i komično u tri Joneskova komada: "Stolice", "Nosorog" i "Kralj umire" = Le tragique et son double : le tragique et le comique dans trois pièces d'Eugène Ionesco: "Les chaises", "Rhinocéros" et "Le roi se meurt"*. Beograd, magistarski rad, mentor prof. dr Ivan Dimić, 1979.

Miladin Životić. *Egzistencija, realnost i sloboda*. Beograd, Časopis „Ideje“, 1973.

³³ David D. Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. Austin, University of Texas Press, 1966.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

додирних тачака. Овај нови антихерој је отуђен од природе чији је део престао да буде, од света који га окружује, од других људи и на крају од самог себе и сопствених емоција. Али, како бисмо објаснили шта је то што овог јунака чини толико посебним морамо се вратити на појам хероја како бисмо могли да анализирамо одступања која су јунака егзистенцијалистичког и позоришта апсурда начинила антихеројем.

Реч херој је грчког порекла (ἥρως) и у старогрчкој митологији је означавала људско биће прожето божанским својствима или полубога, то јест сина или кћерку смртника или смртнице и једног од богова, односно богиња. Хомер је јунаке својих епова називао херојима. Још од античке Грчке, херојима се називају ликови (а и особе) које се одликују снагом, храброшћу, пожртвованостју, способностју да се у најтежим тренуцима и када су суочени са опасношћу издигну из ситуације у којој се налазе и искажу своју несебичност, неустрашивост и спремност да положи свој живот за неки виши циљ, човечанство или како би спасили другог човека.³⁴

Мари Клод Ибер (Marie-Claude Hubert) наводи да је Аристотел хероја подређивао радњи и да, иако од њега није захтевао да припада одређеној друштвеној групи, херој је по Аристотелу морао бити изузетна особа, особа која ће имати „држање“ и неће изазивати сажалење гледалаца.³⁵

Због те двојне природе, људске колико и божанске, хришћанство је у почетку одбацивало идеју хероја, и заменило га је мучеником, оним који је спреман да добровољно страда за хришћанску веру. Ипак, у средњем веку је створен култ хероја као храброг ратника, витеза са високо развијеним осећањем части, који штити слабије. Мишел Корвен (Michel Corvin) у *Енциклопедијском речнику позоришта* истиче да је појам хероја изузетно тешко дефинисати и он у категорији хероја разликује референцијално и функционално значење овог појма.³⁶ Под референцијалним значењем, Корвен подразумева „хероја као

³⁴ Terry Hodgson. „Hero“ in *The Drama Dictionary*. New York, New Amsterdam Books, 1998, 162-163.

³⁵ Marie-Claude Hubert. *Les grandes théories du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2005, 32.

³⁶ Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris, Bordas, 1991, 106.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

вредност“ и ту наводи да је етимолошко значење речи херој: војсковођа који је обдарен много већим способностима од обичног војника, а одатле се развија и теза да је он изнад обичних смртника, дакле да је он полубог, и као примере наводи велике тројанске војсковође, али и митолошке личности чија су дела легендарна, као што су Ахил, Агамемнон, Одисеј, Херкул, Јасон и Едип.³⁷ Корвен даље наводи да је херој и страдални лик грчких трагедија који више од других изазива „страх и сажаљење“ због контраста између његових унутрашњих квалитета и трагичног преокрета, који је пак последица судбине или херојевог „хибриса“ – претеране гордости коју богови обавезно кажњавају. Из овога можемо закључити да се у позоришту херој појављује као манифестација овог референцијалног значења. Кроз векове, овај концепт хероја је задржан уз мање измене или додавање одређених карактеристика. Тако је херој класичног позоришта задржао особине античког јунака, али су јунаштву (и племенитом статусу који је уз то обавезно ишао) додате и особине које у антици нису постојале или су биле занемарене: младост, лепота и галантност, а код Корнеја се јунак одликује и способношћу за акцију која му омогућава да обликује своју судбину.³⁸

Дакле, иако су се друштвено-политичке прилике промениле, одлике хероја остале су исте: част, храброст, пожртвованост, спремност да се погине за идеале итд. Након што је ово величање врлина хероја достигло свој врхунац, преувеличавања су постала толика да је херој почео да личи на сопствену карикатуру, што је довело до његове девалоризације (пример за то је Сервантесов Дон Кихот). У романтизму се култ хероја враћа на сцену, али се већ у овом периоду појављују одступања од класичног модела хероја и она се могу посматрати као претеча антихероја у егзистенцијалистичком и позоришту апсурда (на пример бајроновски јунак). Проблематика позоришног хероја, који је прошао кроз различите фазе, својеврстан расплет доживљава са егзистенцијализмом и

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

театром апсурда, где се херој потиरे у безличности свакодневнице и тако постаје антихерој, јунак антидрамског театра.

Квинтесенција драматичног, сукоб који није непосредан, коментар драме пре но проживљена драма, метадрама повлачи за собом темељну промену структуре лика: од традиционалне личности која дела, прелазимо на пасивну личност, ону која посматра себе саму, свој сопствени живот сматран завршеним.³⁹

Пасивна драмска личност о којој говори Жан-Пјер Саразак, која не дела, већ посматра свој „завршени“ живот, карактеристична је за антидраме театра апсурда, али јавља се и у егзистенцијалистичком позоришту, на пример у Сартровој драми *Иза затворених врата*, коју Саразак наводи као пример метадраме. У њој се три јунака налазе затворена у прсторији која би требало да представља пакао, а која изгледа као салон у стилу Другог француског царства, одакле посматрају живот својих ближњих, после сопствене смрти. Ипак, иако мртви, ови ликови се одликују изузетном живошћу. Они се буне против судбине која их је задесила, али на крају ипак прихватају апсурдност ситуације у којој се налазе. Ови ликови, који су суштински модерни, разликују се од сличних јунака из 19. века, које Рејмонд Жиро (Raymond Giraud) означава као „нехеројске хероје“ („the unheroic heroes“) каквима сматра ликове Балзака, Стендала и Флобера, а који су по његовом мишљењу послужили као инспирација за „хероје неакције“ („heroes of inaction“) као што је Прустов Сван или Џојсов Леополд Блум.⁴⁰ Виктор Бромберт запажа да и 19. и 20. век обилују ликовима, протагонистима књижевних дела, који ни по чему не одговарају традиционалном моделу хероја, а по много чему су тој фигури потпуно супротни, ликовима који су „слаби, неефикасни, бледи, понижени“, који сумњају у себе. Ове јунаке он дефинише као антихероје.⁴¹

³⁹ Žan-Pjer Sarazak. „Metadrama“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 108.

⁴⁰ Raymond Giraud. *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac, and Flaubert*. S.l., Octagon Books, 1969, 12.

⁴¹ Victor Brombert. *In Praise of Antiheroes*. Chicago, The University of Chicago Press, 2001, 2.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

До појаве антихероја као протагонисте, а не антагонисте драме, долази у егзистенцијалистичком позоришту. Појава антихероја као главног јунака, не само у позоришту, већ у и читавој књижевности, типична је за 20. век, иако свакако постоје бројни изузеци од овог правила у историји светске књижевности.

Тери Хоџсон у *Драмском речнику (The Drama Dictionary)* дефинише антихероја као „централну личност која преокреће читаочева или гледаочева конвенционална очекивања од хероја. Он често пародира друштвену групу или књижевну норму којој привидно припада.“⁴²

Едвард Олби у есеју *Које је позориште апсурдно? (Which Theatre is the Absurd One?)* цитира Јонеска: „Одсечен од својих религиозних, метафизичких и трансценденталних корена, човек је изгубљен; све његове акције постају бесмислене, апсурдне, бескорисне.“⁴³ Сваки појединачни антихерој театра апсурда може бити схваћен као алегорија човечанства које пати, које је беспомоћно и пасивно. Овај антихерој не доноси никакву одлуку, он нити прихвата своју судбину, нити се буни против ње. У егзистенцијалистичком позоришту и филозофији, Бог је мртав, док је у позоришту апсурда човек мртав, што доводи до крајњег ступња еволуције анихероја.

Циљ ове дисертације је да утврди везу између антихероја егзистенцијалистичког и позоришта апсурда и да дефинише и објасни развојни пут и фазе кроз које је овај позоришни јунак прошао од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда. Покушаћемо да разјаснимо околности које су довеле до рађања антихероја, односно друштвено-политичке промене које су условиле његов преображај у култури и уметности. После подробне анализе тема релевантних за егзистенцијалистичку и филозофију апсурда видећемо како су те теме (слобода, одговорност, отуђеност, апсурд, идентитет, смрт итд)

⁴² „A central character who reverses a reader's or spectator's conventional expectations of a hero. He often parodies the social group or literary norm to which he ostensibly belongs.“ у Terry Hodgson. „Anti-hero“ in *The Drama Dictionary*. New York, New Amsterdam Books, 1998, 22.

⁴³ Edward Albee. „Which Theatre is the Absurd One?“ in *American Playwrights on Drama*, ed. by Horst Frenz. New York, Hill and Wang, 1965, 172. Превод цитиран према Mirjana Miočinović (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 414.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

постављене на позоришну сцену и који је њихов удео у формирању овог новог драмског протагонисте кога називамо антихеројем.

Интересовање књижевне критике за ове драмске правце појачало се на прелазу из 20. у 21. век (њихова популарност код публике никада није битно опадала), а с обзиром на њихов значај, потреба да се овој теми посвети дужна пажња је изузетно велика. Сваким од четири аутора чији радови су предмет нашег интересовања већ су се бавили бројни критичари широм света, али до сада нису били предмет упоредне анализе кроз карактеристике њихових драмских јунака, као што ће то бити у овој дисертацији. Од почетка новог миленијума у Француској, али и у Сједињеним Америчким Државама, појавио се велики број студија чија су тема били живот и дело Жан-Пола Сартра, Албера Камија, Самјуела Бекета и Ежена Јонеска.⁴⁴

У овој дисертацији применићемо компаративну научно-истраживачку методу како бисмо довели у везу и упоредили антихероја егзистенцијалистичког позоришта и театра

⁴⁴ Сваки од ова четири аутора изазвао је очекивано повећано интересовање критике и јавности око стогодишњице њихових рођења: Сартр 2005, Бекет 2006, Јонеско 2009, а Ками 2013. године. У Француској, али и широм света, организовани су научни скупови посвећени овим писцима и објављене су бројне студије захваљујући којима данас о лику и делу Сартра, Камија, Бекета и Јонеска, знамо више него икад. Навешћемо само неколико примера тих студија:

Jean-Pierre Barou. *Sartre, le temps des révoltes*. Paris, Stock, 2006; Guy Basset (Dir.). *Présence d'Albert Camus: revue publiée par la Société des études camusiennes*. Vitry-sur-Seine, Société des études camusiennes, 2010; Linda Ben-Zvi and Angela Moorjani. *Beckett 100 : revolving it all*. New York, Oxford university press, 2008; Tom Bishop and Coralie Girard (Ed.). *Camus now*. New York, New York university, 2011; Tom Bishop and Coralie Girard (Ed.). *Beckett 100*. New York, Center for French civilization and culture, New York university, 2007; Harold Bloom. *Eugene Ionesco*. New York, Infobase Publishing, 2009; Philippe Cabestan. *Dictionnaire Sartre*. Paris, Ellipses, 2009; David Carroll. *Albert Camus the Algerian : colonialism, terrorism, justice*. New York, Columbia university press, 2007; Thomas Edeling. *L'univers théâtral d'Eugène Ionesco dans l'univers essayiste et politique de François Bondy*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009; John Foley. *Albert Camus : from the absurd to revolt*. Montréal, McGill-Queen's university press, 2008; Raymond Gay-Crosier et Agnès Spiquel-Courdille (Dir.). *Albert Camus*. Paris, l'Herne, 2013; Jeanyves Guérin (Dir.). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris, R. Laffont, 2009; André Guigot. *Sartre : liberté et histoire*. Paris, J. Vrin, 2007; Sjef Houppermans (Dir.). *Présence de Samuel Beckett : colloque de Cerisy*. Amsterdam, Rodopi, 2006; Marie-Claude Hubert. *Dictionnaire Beckett*. Paris, H. Champion, 2011. Marjorie Schöne. *Le théâtre d'Eugène Ionesco: figures géométriques et arithmétiques*. Paris, L'Harmattan, 2009. и многе друге. Већ из самих наслова се може видети да је жеља аутора ових студија била да утврде положај који дела Сартра, Камија, Бекета и Јонеска заузимају у данашњем тренутку, као и да оформе и представе што потпунију слику о њима, па тако имамо речнике појмова значајних за дела и филозофију ова четири писца, док је Универзитет у Кембриџу у оквиру своје едиције „The Cambridge Companion to...“ објавио дела посвећена Сартру, *The Cambridge Companion to Sartre*, 1992; Бекету, *The Cambridge companion to Beckett*, 1994; а 2006. године поводом стогодишњице од рођења овог аутора и *The Cambridge introduction to Samuel Beckett*; као и о Камију *The Cambridge companion to Camus*, 2007. Иако посебно издање из ове едиције није посвећено Ежену Јонеску, он заузима значајно место у *The Cambridge Companion to Theatre*.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

апсурда. У томе ће нам послужити, пре свега, теоријски и аутопоетички текстови Сартра, Камија, Бекета и Јонеска. Од теоретичара који су се бавили француском књижевношћу и поставили неке од данас најзначајнијих метода, позваћемо се на Башлара (Gaston Bachelard) и његову тематску критику, као и на Барта (Roland Barthes) и његов структурализам, тако што ћемо њихове методе применити на анализу позоришних комада Сартра, Камија, Јонеска и Бекета.

Развојни пут антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда обухватио је различите фазе, а ми смо их поделили на следећи начин: рођење антихероја из филозофије егзистенцијализма, затим његово постављање у ситуације (II Антихерој у ситуацијама), трагање антихероја за својим идентитетом (II 2. Потрага за идентитетом), антихерој као слободан човек (II 3. Слободан човек), антихерој као бунтовник (II 4. Побуњени човек) и на крају антихерој као јунак свог времена који се суочава са историјско-политичко-културним конфликтима свог доба, као што су ратови, пропаст Еворпе, немогућност комуникације с другим људима, отуђеност и насиље (II Антихерој – јунак свог доба). У последњем, петом, делу ове дисертације бавићемо се питањем антихероја данас (ко је он у 21. веку, да ли се променио и наставио да се развија и у ком правцу) кроз анализу савремених поставки позоришних комада Сартра, Камија, Бекета и Јонеска.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

I РОЂЕЊЕ АНТИХЕРОЈА ИЗ ФИЛОЗОФИЈЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗМА

I 1. Увод у филозофију егзистенцијализма

Егзистенцијализам је филозофски правац који се бави проблемом људске егзистенције и који се у Француској јавља у тренутку када је она доведена у питање – после Првог светског рата.⁴⁵ Основна теза ове филозофије јесте да егзистенција претходи есенцији што значи да човек, као ни његова судбина, није унапред одређен.⁴⁶ Претечама егзистенцијалистичке филозофије, чији је главни представник у Француској био Жан-Пол Сартр, сматрају се писци као што су Шелинг, Ниче, Достојевски и Кафка, док се дански писац и филозоф Серен Кјеркегор наводи као зачетник овог филозофског правца. У свом тексту о егзистенцијализму из 1945. године, Жан Бофре (Jean Beaufret: *A propos de l'existentialisme*) наводи да је циљ филозофије да суочи човека са самим собом, али и да постоје две врсте филозофа: они који покушавају да докуче структуру свега што постоји и који човеку прилазе посредно преко Бога, друштва, света, природе, док други одбацују те посредне методе и баве се човеком директно.⁴⁷ У ову другу групу филозога Бофре сврстава Кјеркегора, али и друге представнике егзистенцијализма.

⁴⁵ Од бројних студија које се баве темом егзистенцијализма издвојићемо следеће:

Mireille Duponthieux. *Les mots de l'existentialisme*. Paris, Ellipses, 1996.

Paul Foulquié. *L'Existentialisme*. Paris, Presses universitaires de France, 1946.

Henri Lefebvre. *L'Existentialisme*. Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

Georges Lukacs; trad. du hongrois par E. Kelemen. *Existentialisme ou marxisme?* Paris, Nagel, 1961.

Peter P. Rohde; trad. Pierre Martens. *Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) : le père de l'existentialisme*. Copenhagen, Ministère royal des affaires étrangères du Danemark, 1983.

Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme : est un humanisme*. Paris, Nagel, 1962.

⁴⁶ « L'existence précède l'essence. » у Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme : est un humanisme*. Paris, Nagel, 1962, 29.

⁴⁷ « A propos de l'existentialisme. » у Jean Beaufret. *De l'existentialisme à Heidegger: introduction aux philosophies de l'existence*. Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 2000, 11.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Друштвено-историјске околности које су допринеле рађању идеје егзистенцијализма су духовна и политичка клима у Европи између два светска рата, крвопролића која су обележила почетак 20. века, затим економска криза и осећај неизвесности и страха од будућности.

Krug filozofskih ideja kojim operiše savremeni mislilac ispunjen je tragičnim iskustvom čovjeka pred ponorom, tjeskobom, očajem i besmisлом. Iz te svijesti o samoći i otuđenosti rođeni su mitovi o progonstvu, o zatvorenosti, uzaludnom traganju, bezrazložnoj osudi, apsurdu i suvišnosti. Pritisnut haosom stvari čovjek se uzaludno bori da svoje postojanje potvrdi kao čin autentičnosti, kao osmišljenu borbu koja ne gubi iluziju o konačnoj pobjedi. U takvoj atmosferi duha, „smisao postojanja“ je ironična krilatica koju su mislioci egzistencijalizma usvojili kao radnu hipotezu, postavljajući osnove jednog mogućeg „stila života“, jednog mogućeg humanizma.⁴⁸

Суочени са ратним дешавањима и њиховим трагичним последицама, уметници и мислиоци се окрећу човеку и његовом односу према свету који га окружује. Овакву интелектуалну климу између два светска рата припремили су већ поменути писци и филозофи из ранијег периода који су раскинули вишевековну везу између морала и религије и одбацили Бога као свемогућег ствараоца света.

Jedino autentično pitanje za mislioca i pisca Zapada (kome su Špengler, Tojnbi, Unamuno, Valeri i drugi predskazivali tihu agoniju i propast) bilo je – šta je čovjek i šta on može? U tom zabrinutom uzviku čovjek je postao jedina izvjesna i pouzdana realnost, jedina nada i izvor stvaralačke inicijative.⁴⁹

Жан Бофре у књизи *Од егзистенцијализма до Хајдегера* цитира Кјеркегора према коме једино човек постоји – оно што је код човека „најузнемиравајуће“ управо је чињеница да он постоји. Кјеркегор се супротставио филозофима који су покушали да докажу постојање Бога својом тврдњом: „Бог не постоји, он је вечан.“⁵⁰ Из ове Кјеркегорове идеје нужно произлази питање: шта се подразумева под постојањем? Бофре

⁴⁸ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala. Alijenacija u djelu Alberta Kamija*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 19.

⁴⁹ Исто, 19-20.

⁵⁰ „Dieu n'existe pas. Il est éternel.“ у Jean Beaufret. *De l'existentialisme à Heidegger: introduction aux philosophies de l'existence*. Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 2000, 57.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

примећује да се егзистенцијализам (у чијем је корену реч *existentia* – постојање, док суфикс „изам“ упућује на доктрину) често назива и филозофијом егзистенције (*philosophie de l'existence*).⁵¹ Он даље поставља питање није ли свака филозофија, па и нихилизам, филозофија егзистенције и одговара са „и да и не“.⁵² Бофре у корену речи егзистенција проналази реч „есенција“ (*essentia* у латинском језику директна транспозиција глагола бити, *esse*), док се она тек касније претворила у *existentia*, али глагол *existere* није заменио *esse*, већ је значио изаћи, показати се.⁵³ Кјеркегор је постојање, човекову егзистенцију, препознао као нешто што човека одваја, истиче од ствари које га окружују, али и од Бога, јер једино човек постоји. Ипак, начин на који се човек разликује од ствари и животиња с једне стране, и од Бога с друге стране, није исти. Као пример људске егзистенције у односу на предмете и животиње Кјеркегор истиче човекову индивидуалност која је центар његовог постојања, али овај аргумент се не може применити приликом дистинкције од Бога, па Кјеркегор у овом случају издваја чињеницу да човек није вечан, како би доказао да само он постоји. У овом случају егзистенција се везује за време. С друге стране, ни животиње, ни дрвеће, ни предмети не трају вечно, али по Кјеркегору „време егзистенције“ није „универзално време“.⁵⁴ Он време егзистенције доводи у везу са тренутком, са „атомом времена“ у ком егзистенција изненада постаје „мобилисана“, свесна садашњости и њених, али и сопствених могућности.⁵⁵ Овакво схватање времена егзистенције води ка једном од основних постулата егзистенцијализма, а то је да човек сам бира ко ће и шта ће бити. У тренутку у ком постаје свестан своје егзистенције, човек постаје свестан и својих могућности.

⁵¹ Jean Beaufret. « La philosophie existentialiste. » у Jean Beaufret. *De l'existentialisme à Heidegger: introduction aux philosophies de l'existence*. Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 2000, 55.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, 58.

⁵⁵ *Ibid.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Егзистенцијалистичка филозофија радикално мења виђење човека, а тиме и његово представљање, како у књижевности, тако и на сцени. Егзистенцијализам никако није само филозофски, већ и књижевни правац, у који спадају нека од ремек дела светске књижевности, као што су роман аргентинског писца Ернеста Сабата (Ernesto Sabato) *О јунацима и гробовима* (*Sobre héroes y tumbas*) и неизоствано дела Сартра и Камија *Мучнина* (*La Nausée*) и *Странац* (*L'Étranger*). Јунаци ових романа, као и позоришних комада поменутих писаца, настали су под утицајем егзистенцијалистичке филозофије и њеног виђења човека, односно они су резултат уверења да људска природа и Бог не постоје. Ова концепција, која од јунака (романа или драме) захтева да у себи пронађе сопствене вредности (јер „ако Бог не постоји, постоји барем једно биће код кога егзистенција претходи есенцији, једно биће које постоји пре него што је могуће дефинисати га одређеним концептом, то биће је човек, или како каже Хајдегер, људска реалност“⁵⁶), ствара потпуно новог драмског јунака који је у многим карактеристикама опречан класичном хероју драме, то јест ствара антихероја.

Одмах по завршетку Другог светског рата, 29. октобра 1945. године, Сартр је одржао предавање под насловом *Егзистенцијализам је хуманизам* (*L'existentialisme : est un humanisme*) које ће бити објављено 1946. и које се сматра манифестом овог правца. У овом филозофском тексту, као и у делу *Биће и ништавило* (*L'Être et le néant*) из 1943. године, Сартр се између осталог бави питањем човека, његове суштине и смисла живота, и непоколебљиво долази до закључка да је човек у својој бити слободан, а не предодређен.⁵⁷ Оно што човек чини, што бира да учини и да постане, то јесте његова суштина. Сартр чврсто верује да не постоји људска природа као таква, која би могла да утиче на карактер и особине човека. Човек није ништа друго него збир избора и одлука који су увек и у свакој ситуацији слободни. Већ овде можемо уочити јасно одступање од представе човека у класичном позоришту чији је херој често жртва судбине или сопствених мана које по

⁵⁶ „Si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et que cet être c'est l'homme ou, comme dit Heidegger, la réalité-humaine.“ у Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme : est un humanisme*. Paris, Nagel, 1962, 29 – 30.

⁵⁷ „L'humain est libre“ у *Ibid.*, 30.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

правилу не може да избегне или промени јер су његова судбина и карактер предодређени. Дакле, јунак егзистенцијалистичког позоришта, као и других књижевних жанрова који су били под утицајем филозофије егзистенцијализма, не може се понашати истоветно античким, класичним или романтичарским јунацима. Јунак егзистенцијалистичког позоришта њихове вредности не признаје. Он уствари нема идеале и узоре према којима би се руководио, већ мора сам да их створи. У потпуној слободи која му је дата, или на коју је осуђен, али коју не може да избегне, све је дозвољено, унапред одређене моралне вредности и начела не постоје.

Класични херој се понаша у складу са одређеним правилима и очекивањима. Он верује у Бога (богове), у друштвена правила која су одређена увелико пре његовог рођења, а која се не доводе у питање, и у складу са њима он дела, свестан да је његова улога у јасно дефинисаном и непроменљивом систему који га окружује унапред одређена. Његова мисија јесте да свој задатак, за који је изабран било од стране богова или друштва, оствари. Овом јунаку је дата одређена мисија и од њега се очекује да је испуни, обавезно поштујући правила која се ни по коју цену не смеју доводити у питање. Антички или класични јунак неретко страда управо због тих друштвених или религијских правила којима је принуђен да се повинује, али он то својевољно и добровољно чини јер би егзистенција која не би била у складу са моралним начелима и кодексом понашања била неупоредиво мучнија од смрти. Ма колико ова правила и вредности били сурови, овај јунак барем има тачно одређене аршине према којима може да вреднује себе и сопствене поступке, као и поступке људи који га окружују, док је херој који настаје под утицајем филозофије егзистенцијализма препуштен самом себи.

Када употребимо префикс „анти“, подразумевамо нешто што је у супротности са значењем појма пред који га стављамо и у складу са тим ћемо хероја који настаје под утицајем филозофије егзистенцијализма дефинисати као антихероја. Овај јунак прво постоји, па у свету у ком се појавио проналази себе и смисао свега што га окружује. Његова егзистенција, дакле, претходи есенцији. У том свету у ком он постоји, а који није унапред одређен, не постоје правила која овај јунак треба да поштује. Он априори не

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

поседује ни једну од особина хероја, нити ка њима природно тежи. „Човек, онакав каквим га види егзистенцијалиста, на почетку није ништа, и зато се не може дефинисати.“⁵⁸ Исто важи и за егзистенцијалистичког јунака који се не може унапред дефинисати као херој. Дакле, овај антихерој мора сам да пронађе своје вредности, што је за класичног хероја незамисливо. Човек, онакав каквим га виде егзистенцијалисти, уствари је пројекат и то субјективни пројекат јер не постоје објективни захтеви према којима би он требало да се оствари, већ сваки појединац за себе мора да одлучи шта ће постати у будућности. „Sartre negira postojanje „opšteg morala“ i svu moralnu odgovornost prenosi na čovjekov „slobodni izbor“ i „projekat“ vlastitog uzora.“⁵⁹

Пол Фулкије (Paul Foulquié) у својој студији *Егзистенцијализам* објашњава принципе атеистичког егзистенцијализма и сартровске слободе која неизоставно подразумева и одговорност. Овде ћемо резимирати Фулкијеово тумачење егзистенцијализма. Човек је пројекат који ће се остварити корак по корак и биће дефинисан својим делима, то јест човек је оно што чини. Према егзистенцијалистима, не постоји људска природа јер не постоји ни Бог који би је створио, што значи да је човек, и само човек, одговоран за оно што чини, то јест за оно што јесте. Али, ова одговорност не подразумева само одговорност за себе и према себи, већ и према читавом човечанству, јер када човек бира шта ће постати, он том свом избору даје вредност и тај избор никада не може бити зло, само добро, а оно што бирамо као добро за себе, мора бити добро и за друге.⁶⁰

„Егзистенција претходи есенцији⁶¹“ основа је филозофске концепције егзистенцијализма која потврђује да је човек слободан, а не предодређен. Ова слобода је

⁵⁸ „L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien.“ у *Ibid.*, 29 – 30.

⁵⁹ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 153.

⁶⁰ Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme : est un humanisme*. Paris, Nagel, 1962, 21 – 24.

⁶¹ «L'existence précède l'essence» у *Ibid.*, 17.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

обавезујућа јер човек мора да преузме потпуну одговорност за све своје изборе и њихове последице. „Одбацивши божански ред вредности, дух модерног хуманизма изгубио је сваки утешни карактер.“⁶² Ипак, упркос томе ова филозофска концепција није песимистичка, напротив. Иако је истина да је човек сам и препуштен самом себи, он поседује слободу захваљујући којој гради своју и судбину других. Дакле, пошто Бог не постоји, као ни људска природа, „човек је осуђен да буде слободан“⁶³. Слобода је схваћена као моћ свести да поништи све оно што је може предодредити. Сартр критикује секуларни хуманизам 19. века, који је, када је прогласио смрт Бога, задржао све моралне кодексе као да је Бог жив и на тај начин само вештачки попунио празнину насталу повлачењем апсолута. Сартр сматра да је немогуће неке врлине априори прогласити важећим, то не задовољава мислећег човека ком треба омогућити да живи и после нестанка религијске наде. Егзистенцијализам је филозофија која жели да учини живот могућим. Нема априорног добра ако нема бесконачне и савршене свести која га мисли. С обзиром на то да егзистенцијализам негира постојање Бога, егзистенцијалисти сматрају да не постоје унапред одређена правила, па ни добро и зло, већ да све ове (моралне) категорије које утичу на човекову егзистенцију, сам човек тек треба да открије и постави. Ове тезе Сартр развија кроз своје драмске ликове и ситуације, то јест постављујући егзистенцијалистички схваћеног човека у (позоришну) ситуацију.

Према Сартровом мишљењу човек не може да не буде слободан. Људско биће је потпуно одговорно за своје поступке и не постоје изговори којима би оправдао себе и своје понашање. У складу са тим, ни јунак егзистенцијалистичког позоришта, који представља управо оваквог човека, за разлику од класичног јунака, нема судбину коју треба да испуни. „Уствари, ми смо једна слобода која бира, али ми не бирамо да будемо слободни: ми смо осуђени на слободу.“⁶⁴ С обзиром на то да човек није изабрао да буде

⁶² Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala. Alijenacija u djelu Alberta Kamija*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 19.

⁶³ «L'homme est condamné à être libre» у Jean-Paul Sartre. *L'Être et le néant*. Paris, Gallimard, 1953, 515.

⁶⁴ « En fait, nous sommes une liberté qui choisit mais nous ne choisissons pas d'être libres : nous sommes condamnés à la liberté. » у *Ibid.*, 515.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

слободан, он дату слободу, то јест сам живот, може провести са осећањем анксиозности – осећањем неодређеног страха. У таквим случајевима човек може да се претвара да му је судбина предодређена, да су га „природа“ или околности учиниле оваквим или онаквим, али то је само начин да се од слободе и одговорности побегне. Сартр овај покушај бекства дефинише као „самообману“ (*la mauvaise-foi*). „Резултат покушаја да се избегне слобода и одговорност за своје поступке, Сартр назива самообмана.“⁶⁵

У свом епохалном делу *Биће и ништавило* Сартр издваја три модалитета бића: биће по себи (*l'être en-soi*), биће за себе (*l'être pour-soi*) и биће за другог (*l'être pour autrui*). Биће по себи је неслободна егзистенција, то су пре свега неживи објекти који постоје у датом стању и немају ни слободу ни могућност избора.⁶⁶ (Према Кјеркегоровом мишљењу они не постоје, постоји само човек.) Човек према Сартровом уверењу, тежи да постане биће по себи како би избегао слободу и одговорност које су мучне, али то је неостварљив циљ јер је човек биће за себе. Човек је биће свести. Биће за себе је свесно своје егзистенције и своје слободе.⁶⁷ Биће за другог је везано за поглед другог који га од бића за себе претвара у биће по себи. Из овога произлази чувена Сартрова мисао „Пакао, то су други.“⁶⁸ Поглед другог, који трансформише човека, тема је чувене Сартрове драме *Иза затворених врата*.

Човек не може да не буде слободан, и према Сартру није могуће сакрити се иза лажних изговора јер и изабрати да не бирамо значи да смо начинили избор. Као биће свести, човек не може да избегне избор.⁶⁹ Човек осећа анксиозност када се суочи са бесконачношћу своје слободе. „Она (слобода) није додат квалитет нити природно

⁶⁵ André Guigot. *Sartre et l'existentialisme*. Toulouse, Milan, 2000, 21.

⁶⁶ Jean-Paul Sartre. *L'Être et le néant*. Paris, Gallimard, 1953, 30- 34.

⁶⁷ *Ibid.*, 115- 121.

⁶⁸ « L'enfer, c'est les autres. » у Jean-Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 93.

⁶⁹ Jean-Paul Sartre. *L'Être et le néant*. Paris, Gallimard, 1953, 527.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

својство; она је врло прецизно суштина мог бића.⁷⁰ Међутим, та апсолутна слобода је угрожена погледом другог који као субјекат претвара другог човека у објекат. „Поглед који упућујемо једни другима стална је претња слободи појединца.“⁷¹

У закључку своје анализе слободе, Сартр у *Бићу и ништавилу* пише: „Уосталом, оно што ми се догађа је *моје*; према томе треба најпре схватити да сам ја увек на висини задатка као човек, јер оно што се човеку догађа од других људи и од њега самог може бити само људско.“⁷² Према Сартру, радикална одговорност сваке индивидуе је само логична последица његове потпуне онтолошке слободе, из чега он извлачи закључак да не постоје нељудске ситуације, да су и најстрашнији ратови и најсуровији злочини људски. Овом темом Сартр се бавио у свом контроверзном комаду *Баво и Господ Бог*, а и Ками ће се овом тезом послужити како би потврдио своју филозофију апсурда у комаду *Калигула*.

Одговорност бића за себе је испљујућа и поражавајућа јер све што постоји на свету, и добро и зло, последица су делања бића за себе.⁷³ Човек је ангажован у свету који сам непрестано ствара и ком даје смисао. Он је увек одговоран, и то сваки појединац без изузетка, за свет у ком живи. Одговоран је пред читавим човечанством за сваки свој избор јер би човек увек требало да се пита шта би било са овим светом када би сви поступали као он. На овај начин човек даје кредибилитет својим изборима и креира вредности којима ће се повинovati, а које пре његовог избора нису постојале. Патрик Вагнер (Patrick Wagner) у студији *Појам ангажованог интелектуалца код Сартра (La notion d'intellectuel engagé chez Sartre)* то потврђује речима: „Његов начин живота и размишљања га обавезују

⁷⁰ « Elle n'est pas une qualité surajoutée ou une propriété de sa nature; elle est très exactement l'étoffe de mon être. » у *Ibid.*, 567.

⁷¹ « Le regard que l'on porte les uns sur les autres est menace perpétuelle pour la liberté de chacun. » у *Ibid.*, 317.

⁷² « D'ailleurs tout ce qui m'arrive est *mien* ; il faut entendre par-là, tout d'abord, que je suis toujours à la hauteur de ce qui m'arrive, en tant qu'homme, car ce qui arrive à un homme par d'autres hommes et par lui-même ne saurait être qu'humain. » у *Ibid.*, 639.

⁷³ *Ibid.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

према другима.⁷⁴ Његов слободни избор је израз потпуне слободе: „Суштина људске стварности је да је без изговора.“⁷⁵

Сартр је захваљујући рату схватио унутрашњу везу између мишљења и делања. Ова веза је постојала већ у Декартовој филозофији („Мислим, дакле постојим.“), а проистиче највише из Марксове филозофије – дијалектике теорије и праксе. У *Једанаестој тези о Фојербаху* он тврди да су се филозофи до сада задовољавали тиме да објашњавају и тумаче свет, а да га сада треба мењати. Према Сартровом мишљењу рат је научио човека да зло (које ствара) схвати озбиљно. Писац исто тако не може да избегне ову ситуацију и његова одговорност је специфична јер и ако не пише о рату, то је његов избор за који је одговоран. Сартр преузима чувену реченицу Достојевског „Ако нема Бога – све је дозвољено“ и даје јој позитиван смисао. Али, пошто не постоји Бог који би створио људску природу, не постоји никаква трансцендентална норма која би упутила човека на исправан пут.⁷⁶ „Тако је наша одговорност много већа него што смо могли да претпоставимо јер се она односи на читаво човечанство.“⁷⁷ Сваки човек дакле поставља модел понашања читавом човечанству, он је тај који одређује вредности и правила, а не неко или нешто изнад њега. Као што човек, по Сартру, не може да избегне слободу и одговорност за своје изборе, тако не може да избегне ни то да сваки његов избор има одлике модела.

Као такав, апсолутно слободан човек, који није ништа друго до оно што одлучи да буде и што начини од свог живота – човек се може схватити и као пројекат. Сартров егзистенцијализам се у овој тврдњи највише разликује од детерминизма по ком је човек

⁷⁴ « Sa manière de vivre et sa façon de penser l'engage face aux autres. » y Patrick Wagner. *La notion d'intellectuel engagé chez Sartre*. Le Portique, Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1 2003, mis en ligne le 17 mars 2005.

⁷⁵ « Le propre de la réalité humaine, c'est qu'elle est sans excuse. » y Jean-Paul Sartre. *L'Être et le néant*. Paris, Gallimard, 1953, 640.

⁷⁶ Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme : est un humanisme*. Paris, Nagel, 1962, 29 – 30.

⁷⁷ « Ainsi, notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière. » y Jean-Paul Sartre. *L'Être et le néant*. Paris, Gallimard, 1953, 641.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

играчка околности или судбине које он сам не може да контролише нити може на њих да утиче. Управо из те филозофске разлике произлази и кључна разлика између традиционалног позоришног јунака и антихероја.

Сартр верује да човек бира догађаје из свог живота који ће утицати на њега и одредити га. За разлику од Фројда и присталица психоанализе који мисле да човека, његову личност и понашање одређују несвесни нагони и трауме из детињства, Сартр сматра да човек може свесно да одбаци догађаје (трауме) и да међу њима издвоји оне којима ће дозволити да га дефинишу. На тај начин човек има моћ да се супротстави судбини и детерминизмима на које наилази – тако што им неће дозволити да утичу на њега.⁷⁸ За Сартра је егзистенцијализам „најоптимистичнија доктрина јер је човекова судбина у њему самом“.⁷⁹ Концепт судбине као неизбежне силе која предодређује људске животе за Сартра не постоји, осим у смислу да се човек (и драмски лик) налази у одређеним ситуацијама које не може увек да бира, али зато може да изабере начин на који ће се у одређеној ситуацији понашати, као и то да ли ће дозволити да она утиче на њега. Како би до краја поткрепио своју тврдњу о слободи свести, Сартр у потпуности одбацује Фројдову теорију о несвесном и замењује је својим појмом „самообмане“. Дакле, човек не може бити жртва своје подсвести већ он сам слободно бира да ли ће постати жртва или неке труме. Подсвест и несвесно не могу да умање апсолутну слободу човека. Ако се појединац ангажује, то му не даје на важности, већ га чини одговорним. Чином ангажовања он не постаје херој, нити се истиче од других јер и не ангажовати се, према Сартровом мишљењу, нека је врста ангажовања. Сартров појам „самообмане“ у пракси значи да човек верује и убеђује себе и друге у то да је битна намера, (добра) воља. То је Сартрова верзија максиме по којој је пут до пакла поплочан добрим намерама. Према Сартру, једино што може да удаљи човека од слободе јесте воља другог. Ова тема је

⁷⁸ Сартровим односом према Фројду и психоанализом бавио се Филип Одар (Philippe Hodard) у књизи *Сартр: између Маркса и Фројда* (*Sartre : entre Marx et Freud*. Paris, J.- P. Delarge Editions universitaires, 1979).

⁷⁹ « Il n'y a pas de doctrine plus optimiste, puisque le destin de l'homme est en lui-même. » у Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme : est un humanisme*. Paris, Nagel, 1962, 62.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

најбоље обрађена у драми *Иза затворених врата* у којој се три јунака – антихероја налазе у паклу у ком нема ни пламеног огња (пакао је један сасвим обичан салон уређен у стилу Другог царства), ни мучења, ни целата, али убрзо постаје јасно да је сваки од троје људи, затворених заувек заједно, целат оним другим двома.

Сартр представља марксизам као филозофски хоризонт нашег времена који је немогуће превазићи.⁸⁰ Након анализе људског стања и слободе човека као индивидуе, Сартр прелази на колективни план и на однос колективне свести и појединачне слободе, али не заборавља на важност субјективног, поготово у позоришту. Из тога произлази његова критика епског театра и Брехта: „Епско има један упадљив недостатак; никада Брехт није у оквирима марксизма разрешио проблем субјективног и објективног и, сходно томе, никада није знао да у свом делу субјективном да простор који заслужује.“⁸¹

Сартров егзистенцијализам се може дефинисати као филозофија слободе, избора и одговорности. Човек мора да осмисли свој живот и своју судбину, као и да изгради сопствене вредности. Не постоји људска природа која би предодредила његову суштину, као ни норме, ни правила, ни закони, ни ауторитети који би одредили његово понашање.

⁸⁰ Žan-Pjer Sarazak. „Krizа drame“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 17.

⁸¹ Исто.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

I 2. Увод у позориште Сартра, Камија, Јонеска и Бекета

I 2. а) Позориште Жан-Пола Сартра

Сартрово позориште је одраз његових филозофских идеја које је теоријски представио у својим есејима, а кроз позоришне комаде их је приближио широј публици. Имајући ово у виду можемо закључити да је понашање ликова Сартровог позоришта демонстрација те везе између његовог позоришта и теоријске мисли. Кроз анализу појединачних позоришних комада видећемо да ли су баш сви Сартрови ликови прави представници атеистичког егзистенцијализма. Како је Сартрово позориште илустрација његових идеја, теме које је најчешће драмски обрађивао исте су као и оне које су заокупљале његову филозофско-теоријску мисао: слобода, одговорност и самообмана.

Сартр је противник психолошке драматургије и театра карактера, а присталица слободног избора. Прена њему, човек је потпуно слободно биће, друштвено и психолошки неодређено – стављено пред нужност избора.⁸² Зато у Сартровом позоришту нема психологије, све је у етици и концепту човека и његовог система вредности. У овом позоришту увек се приказује појединац, а никада симбол. Акценат је на ситуацији, а не на карактеру. Ситуација објашњава карактер, а не обрнуто. Оно што је слично у класичној трагедији и егзистенцијалистичкој драми јесте да оне почињу тамо где се срљање у катастрофу већ догодило. Не троши се време на мотивације (психолошке, социолошке...). Најважније је да човек постаје оно што јесте преко својих чинова. Није важно зашто је неко нешто учинио, већ шта је учинио.

Сартр не верује у концепт хероја. Његови ликови су манифестација његове филозофије егзистенцијализма и као такви никако не испуњавају критеријуме који би их учинили херојима, те их зато дефинишемо као антихероје. Код Сартра не постоје никакве

⁸² Christina Howells. *Sartre*. London, Routledge, 1995, 95.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

вредности према којима би се ликови одредили. Смисао њиховог пута јесте да створе сопствене вредности.

Јунак другог⁸³ Сартровог комада *Муве (Les Mouches)* из 1943. године јесте Орест – Електрин брат, син Клитемнестре и Агамемнона. Дакле, Сартр је преузео и прерадио антички мит о Електри, али је у њега убацио егзистенцијалистичке теме и Ореста претворио из античког хероја у антихероја егзистенцијализма. Као и у миту, Орест је по рођењу протеран из свог родног града и стога је идентитет изгнаника једини за који он зна. Габријел Марсел (Gabriel Marcel) сматра да због тога он осећа да је другачији од других, од оних „који се рађају ангажовани, који немају избора, који су бачени на одређени пут на чијем крају се налази дело које их чека, њихово дело; они ходају и њихове босе ноге снажно газе по земљи и гребу их каменчићи.“⁸⁴

Сартров Орест нема одређени пут којим ће корачати, као ни свој идентитет. Он је пројекат који тек треба да се оствари и да пронађе свој пут – он је директан производ егзистенцијалистичке филозофије. Пре него што је открио своју суштину и освојио своју слободу (захваљујући чему је ослободио и свој народ, у складу са Сартровим уверењем да је сваки човек својим изборима одговоран за читаво човечанство), Орест је постојао, а затим се нашао у ситуацији (вратио се у родни град из ког је протеран после очевог убиства) која му је омогућила да пронађе себе и своју слободу и судбину. Супротно античким трагедијама, живот Сартровог Ореста почиње на крају овог комада. Он је прихватио своју одговорност и тако ослободио и себе и друге. Он је постао биће за себе. „Збогом, моји људи, покушајте да живите : све је ново овде, све тек треба да почне. И за

⁸³ Први, *Бариона (Bariona)* је написан и изведен 1940. док је Сартр био у заробљеништву.

⁸⁴ « Ceux qui naissent engagés : ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, leur acte ; ils vont, et leurs pieds nus pressent fortement la terre et s'écorchent aux cailloux. » у Gabriel Marcel. *L'heure théâtrale*. Paris, Librairie Plon, 1959, 181.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

мене живот почиње.⁸⁵ Сартров Орест је такође представник егзистенцијалистичког атеизма, а комад *Муве* је својеврсна сатира на рачун (лажних) религија.

Антихерој је неретко пародија на друштво или саме књижевне норме којима наизглед припада. Тако је и Орест само привидно антички херој, али се он супротставља свим очекивањима која публика има од њега. Уместо да настрада и омогући публици жељно ишчекивану катарзу, на крају комада Орест одлучује да почне да живи. Ово је и својеврсна Сартрова пародија на норме жанра трагедије. Сартр верује да су богови рођени, то јест измишљени, из страха и да они морају да нестану како би се човек тог страха ослободио и почео да живи. Орест се није уплашио Јупитерових претњи и због тога му он није могао ништа. За разлику од античког хероја који због свог хибриса бива кажњен од стране богова, егзистенцијалистичког антихероја гордо супротстављање вољи богова ослобађа. „*Absolutizirajući slobodu, nihilistički revolt zanemaruje sve granice i u uništenju vidi garanciju neizmjerne slobode.*“⁸⁶

У *Мувама* се јасно види да је овај антихерој настао из Сартрове филозофије слободе. Габријел Марсел сматра да је ту Сартрову слободу могуће остварити једино оним што „људи називају злочином“ – рушење реда. Он даље наводи да постоје две врсте злочина: онај који се допада боговима и који је обавезно праћен кајањем и онај други који води у слободу – онај који савест са радошћу прихвата.⁸⁷ Први је злочин који чине хероји, а други је резервисан за антихероје јер они руше систем, одбијају да се повинују законима (књижевним, позоришним или божанским) и постају слободни. Орест својим примером ослобађа читав народ, али је он антихерој јер своју слободу стиче чинећи злочин за који се не каје.

⁸⁵ «Adieu, mes hommes, tentez de vivre : tout est neuf ici, tout est à commencer. Pour moi aussi la vie commence. » у Jean-Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 246-247.

⁸⁶ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 161.

⁸⁷ Gabriel Marcel. *L'heure théâtrale*. Paris, Librairie Plon, 1959, 181.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Франсис Жансон (Francis Jeanson)⁸⁸, аутор студије *Морални проблем и Сартрова мисао (Le problème moral et la pensée de Sartre)*, сматра да је Орестова слобода себичан чин. Жансон верује да је Орест искористио становнике Аргоса како би стекао слободу и осетио да постоји.⁸⁹ Ово мишљење се може поткрепити чињеницом да Орест на крају комада напушта Аргос и његове становнике и задржава своју независност. Иако је тврдио да жели да буде „човек међу људима“, када му се за то укаже прилика, Орест је својевољно и свесно пропушта. Он ипак не може да живи са људима. Овом темом, то јест проблематиком живота у заједници, међу другим људима, Сартр се бави у свом наредном комаду *Иза затворених врата*, у ком опет илуструје своје филозофске теорије.

Јунаке драме *Иза затворених врата (Huis clos)* дефинишемо као антихероје. Ово троје протагониста затичемо у паклу. Иако они у први мах тврде да су се ту нашли грешком, временом се открива да се не ради о грешци, већ да им је ту место. Ниједног од ова три лика не можемо дефинисати као хероја. Они су за живота били себични, похлепни, кукавице, уживали су у туђој несрећи, починили су и злочине, али највећи злочин због ког их Сартр смешта у пакао јесте, самообмана због које нису умели да остваре своју слободу. Овај пакао у ком затичемо Гарсена (Garcin), Инес (Inès) и Естел (Estelle) јесте онакав каквим га је замишљао Сартр. У том паклу нема ни огња, ни мача, то је пакао буржујске баналности – предмет који изазива највећи страх код Гарсена и наговештава ужас јесте фигурица од бронзе, симбол грађанског живота у Француској. Пакао је, дакле, банални и лажни живот – живот бића по себи. На столу у овом својеврсном паклу налази се нож за папир, али нема књига чије би се странице њиме одвајале, тај предмет је бесмислен у датој ситуацији и то је наговештај апсурда света. Главна тема ове драме јесте однос са другима – биће за друге. Троје људи затворених у једној просторији неизбежно постају целати једни другима. Исту тему је исте године (1943) обрадила и Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) у свом роману *Говиња (L'Invitée)*. Биће за другог је нераздвојно од бића за себе и

⁸⁸ Франсис Жансон је био новинар и филозоф кога је Сартр 1951. године поставио за уредника часописа *Модерна времена (Les Temps modernes)*.

⁸⁹ Francis Jeanson. *Le problème moral et la pensée de Sartre*. Paris, Seuil, 1971, 244.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

отуда произлази закључак да су пакао други људи. У драми *Иза затворених врата*, Сартр истиче да човек није ништа друго до збир његових дела.⁹⁰

У *Несахрањеним мртвацима* (*Morts sans sépulture*) један од јунака ће починити самоубиство, а други убиство невиног младића како би га спречио да изда њихове саборце и тиме доведе до убиства шездесет недужних људи. Поменути ликови, Сорбије (Sorbier) и Анри (Henri), као и остали протагонисти ове драме, такође су антихероји – у њима препознајемо егзистенцијалистички поглед на свет, дилеме и одлуке које уз то иду. И млади Франсоа (François) је антихерој због његовог кукавичлука који га спречава да оствари своју слободу и одводи га у смрт. Сартрове антихероје не одређују априори њихове особине него одлуке које доносе суочени са ситуацијом у којој су се нашли. У овом позоришном комаду је у првом плану одговорност коју (егзистенцијалистички схваћена) слобода носи са собом. У ситуацији у којој су се нашли (заробљеништво) антихероји ове драме су апсолутно слободни да донесу одлуку: да ли ће то бити прихватање ситуације, истрајање или издаја, то зависи само од њих, али су они зато и апсолутно одговорни за своје одлуке и њихове последице. Ликови су суочени са ужасавајућим одлукама, као што је, на пример, да ли убити младог Франсоа и тако спасити животе шездесет других људи или се не умешати и препустити развој догађаја другима. У оваквој екстремној ситуацији човек више не може да се скрива иза бића по себи, већ мора да прихвати свој положај као биће за себе и да донесе одлуку. Нагла промена мишљења и одлука типична је за Сартрове антихероје. Тако у *Несахрањеним мртвацима* заробљени револуционари на крају одлучују да ипак „проговоре“ и открију где се крију њихови саборци, без обзира на то што су се претходно заклели да то неће учинити упркос мучењу. Иако они дају лажну информацију о скровишту својих сабораца, Лиси (Lucie) сматра да су тиме што су прекинули ћутање „изгубили“. Једино Лиси остаје доследна својој одлуци да својим непријатељима и мучитељима не каже ништа јер је то једини начин да им узврати истом мером и победи их. Она, као и Орест из *Мува*, каже да је

⁹⁰ Jean-Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 90.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

преузела све зло на себе.⁹¹ Једино она прихвата своју слободу и одговорност која неминовно произлази из ње.

Теме тортуре, заробљеништва и слободног избора, Сартр је обрадио и у свом комаду *Заточеници из Алтона* (*Les Séquestrés d'Altona*) из 1959. године. Радња ове Сартрове драме смештена је у дом Фон Герлаха, богатог индустријалца, у хамбуршкој четврти Алтона, коме је остало свега неколико месеци живота и чија је породица већ почела да се бори за наследство. Антихерој овог комада је најстарији Фон Герлахов син, Франц, за кога се верује да је нестао у Другом светском рату, док је он уствари скривен на тавану породичне куће у Алтони како би избегао одговорност за почињене ратне злочине. Сартр се у јеку грађанског рата у Алжиру вратио својој омиљеној филозофској, али и позоришној теми – питању слободе и одговорности. Францова унутрашња борба између добра и зла, какву смо видели и код Геца у драми *Баво и Господ Бог*, илуструје питање слободе и одговорности појединца пред човечанством, али и одговорности читавог човечанства због злочина које су у рату починили појединци.

Унутрашња борба између бића за себе и бића по себи тема је драме *Блудница достојна поштовања* (*La Putain respectueuse*). У овом комаду, главна јунакиња, Лизи (Lizzie), је проститутка са југа Америке која поштује утврђене вредности и због тога, упркос племенитој нарави, пристаје да сведочи против невиног црнца оптуженог за злочин који није починио. Лизи је већ на почетку драме дефинисана као антихерој због њеног статуса и животног стила, али упркос томе она спада међу најпозитивније ликове Сартровог позоришта. Она живи лажни живот и мада у једном тренутку покушава да се супротстави систему лицемерја, расизма и корупције који је окружује, она ипак нема довољно снаге за то. И у Лизином случају препознајемо изненадну промену одлуке коју смо издвојили као типичну за антихероје Сартровог позоришта. Она је жртва бића за друге и до краја комада не успева да пронађе своју слободу. Лизи остаје заточеница предрасуда и лицемерја које је окружује са свих страна, али то је њен избор.

⁹¹ « J'ai pris tout le mal sur moi. » у Jean-Paul Sartre. *Morts sans sépulture*. in *Théâtre I*. Paris, Gallimard, 1947, 264.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

У комаду *Прљаве руке* (*Les Mains sales*) проблеми и питања егзистенцијалистичке филозофије поново се постављају, овог пута директно, и односе се на комунизам. Радња ове Сартрове драме одвија се унутар комунистичке партије и то чини овај комад посебним јер је његов заплет смештен у тренутак и простор у ком Сартрова филозофска мисао и настаје. Радња се одвија пред крај последњег рата у имагинарној земљи, а главни јунак – антихерој, Иго (Hugo) био је послат од стране партије да убије једног од њених шефова – Одерера (Hoederer), који планира да потпише примирје са непријатељем. Иго ће се наћи у типичној егзистенцијалистичкој дилеми – делати или не, али ће и постати свестан чињенице да је и неделање његов избор за чије последице ће морати да одговара. Габријел Марсел Игоа пореди са Анујевом Антигоном (Jean Anouilh, *Antigone*) јер и једно и друго заступају „чистоту“, исправност поступака, али ту се одмах поставља питање у чему је поента тог захтевања чистоте и да ли је с времена на време неопходно „испрљати руке“ зарад остварења (виших) циљева.⁹² У таквом свету, у ком се постављају овакве дилеме, сигурно је једино да човек не може да побегне од одговорности – он је осуђен да буде слободан. С обзиром на то да Сартр негира психологију ликова и сматра да њих само њихови избори и акције у датој ситуацији одређују, они се, дакле, на почетку међусобно не разликују. Разликују се само њихове реакције на ситуацију у коју их је аутор бацио.

Антихерој драме *Ђаво и Господ Бог* (*Le Diable et le Bon Dieu*), Геџ (Goetz), крвник и братоубица, из опкладе решава да почне да чини само добро. Закључак овог експеримента биће да је Бог мртав и да постоје само земља и људи. Геџ фанатично чини зло зато што хоће да чини нешто сасвим ново, будући да је Бог већ учинио добро, али свештеник Хајнрих (Heinrich) успева да га увери да је бесмислено чинити зло у свету који је од њега сачињен (човек је грешан чак и ако само лежи у кревету). Геџ затим долази на помисао како ни Бог не чини добро, како су љубав и правда немогући, чак ни према ближњима. Геџ почиње да верује да сви чине зло и да нико никада није чинио добро и зато одлучује да управо он буде тај који ће чинити добро. У друга два чина се критикује етика секуларизма 19. века која олако проглашава добро за свој циљ. Геџ схвата да је Бог ништа

⁹² Gabriel Marcel. *L'heure théâtrale*. Paris, Librairie Plon, 1959, 210.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

и да је он сам измислио и добро и зло и њима располагао, и да стога једино самог себе може да оптужи, казни или награди. Из овога произлази да је човек постао слободан када је прогласио Бога мртвим, и у томе лежи сав смисао и сва опасност живота. Зато што верује да Бог не постоји, и да човек постаје слободан кад то схвати, антихерој драме *Ђаво и Господ Бог* стиче слободу, баш као и Орест у *Мувама*.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

I 2. б) Позориште Албера Камија

Разлике између Сартровог и Камијевог егзистенцијалистичког позоришта проистичу из Камијеве хуманистичке филозофије и визије живота. Ками је на прво и неприкосновено место увек стављао људски живот⁹³, а онај ко ради против тога за Камија нужно постаје антихерој. „I pored sveg negatorskog elana koji u sebi nosi, *revolt* redovno ima u vidu i određenu granicu kao mjeru svoje opravdanosti; *ubistvo*, međutim, kao izraz prekomjernosti, označava kršenje svake mjere i svakog ljudskog odnosa; ono inkarnira nihilizam i vodi definitivnom srozavanju svih vrijednosti.“⁹⁴

Затвор, као казнено-поправна институција, а још чешће као метафора живота и људске егзистенције, честа је тема Камијевих мисли и дела. Ками каже да је свет апсурдан, али да тај апсурд не може постојати изван људског духа, дакле, ни изван овог света, па је стога свет схваћен као затвор из ког човек читавог живота покушава да побегне.⁹⁵ Из овакве поставке света и живота произлази питање на који начин човек може да побегне од апсурда. Вековима је религија нудила одговор на ово питање обећавајући бољи живот који ће уследити након овоземаљског, међутим Ками, као и Сартр, и други представници атеистичког егзистенцијализма, одбацује религију и окреће се питању односа света и човека, и тај однос посматра без верских предрасуда, што помера тежиште са метафизичких на етичка питања.

Суштина апсурда крије се у човековој потреби да пронађе смисао у свету који је лишен сваког смисла и који је ирационалан. Човек мора да се суочи са тим да је апсурдно стање трагично. Из тог суочавања са својом трагичном егзистенцијом произлази питање: како даље живети када смо свесни да је свет трагичан и да је борба узалудна. Ками

⁹³ Био је изричито противник смртне казне.

⁹⁴ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 161.

⁹⁵ Morvan Lebesque (Ed.). *Camus par lui-même*. Paris, „Ecrivains de toujours“ aux éditions de seuil, 1963, 60.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

одбацује самоубиство као решење, јер је оно бекство, и захтева од човека да се суочи са истином о апсурду, али да се са њом не помири, већ да јој се упорно и неумољиво супротставља, да умре пружајући отпор апсурду иако је свестан да је он узалудан.⁹⁶

Као iskustvenu i misaonu činjenicu Kami na prvom mjestu ističe saznanje o konačnosti čovjekovog bića i provizornom značenju njegovih dela. Takvo saznanje može, naravno, odvesti do krajnjeg očajja i potpunog životnog nihilizma. I Kami je, oslobođen religiozne fikcije o spasenju, svjestan opasnosti koja nam prijeti od istine bez iluzije. Ali, on upravo u toj situaciji nalazi osnov za čovjekov misaoni i moralni aktivizam koji oplemenjuje ljudske napore predstavljajući ih kao izuzetnu hrabrost i veličinu postojanja.⁹⁷

Суочити се са коначношћу сопственог бића, без „илузија“ о вечном животу, тежак је задатак са којим се мора суочити сваки појединац. Камијев антихерој Калигула на то реагује слично као и Сартров антихерој Гец – почиње да чини бесмислене злочине како би доказао, оно што је њему постало јасно, а то је да је свет апсурдан. За разлику од Калигуле, који остаје доследан у свом начину супротстављања бесмислу, Гец је променио тактику и покушао да чини само добро, али закључак до ког су дошли је исти – Бог не постоји, а свет у ком живимо је апсурдан. Типично питање атеистичког егзистенцијализма које Сартр и Ками кроз ликове ових драма постављају јесте како веровати у постојање Бога ако је он одговоран за све зло на овом свету или ако није способан да то зло спречи.

Камијева филозофска размишљања⁹⁸ се у одређеним цртама поклапају, али и разликују од Сартрових. Камијев егзистенцијализам заснован је на питању како поштовати људски живот кад је свет лишен апсолута. Ово филозофско питање је илустровано у драми *Калигула*. Млади римски цар Калигула схвата апсурд живота који патрицији нису спознали и који се од њега штите низом самообмана. Калигула хоће да их натера да увиде тај апсурд чинећи зло без разлога, радећи апсурдне ствари – убија, силује,

⁹⁶ Овим узалудним отпором свету и његовом апсурду Ками се бавио у есеју *Mit o Sизифу*, препознајући у Сизифовом гурању стене (која ће неизбежно поново пасти) уз брдо, свакодневну борбу човека са апсурдом света.

⁹⁷ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 30.

⁹⁸ Камијевом филозофијом се детаљније бавимо у поглављу П.4. Побуњени човек.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

пали, коња проглашава за сенатора – и на тај начин исмева патрицијску веру у разум и њихову самообману. Сам Ками свог антихероја описује као човека кога страст за животом води ка уништењу и као човека који је „да би остао веран себи, изневерио човека“. ⁹⁹ Ками сматра исправним Калигулино порицање богова, али наводи као грешку његово негирање човека: „Он није схватио да не можемо све уништити, а да притом не уништимо сами себе.“ ¹⁰⁰ Камијев циљ у овом комаду није да пронађе разлоге за поштовање човека, већ да луцидно постави питање без крајњег одговора.

Према Габријелу Марселу, *Калигула* је само позоришна транспозиција Камијеве филозофије апсурда и оличење апсурдног човека кога је Ками увео у свом *Муту о Сизифу*. ¹⁰¹ Према Дејвиду Галовеју, Ками, бирајући Сизифа за свог јунака, ствара „нову и изразито модерну“ основу за хероизам. Он кроз *Мут о Сизифу* преиспитује човекову егзистенцију, људскост и њене могућности у савременом свету. ¹⁰² Кроз овај есеј Ками се пита вреди ли покушати живети и на то питање одговара потврдно. Сам аутор, отворено, без страха да ће његово књижевно дело бити проглашено утилитарним, каже да су његови јунаци, Мерсо, Марта и Калигула, доказали да је свет апсурдан, али да је за случај да је неке то промакло, он написао и есеје којима то потврђује. ¹⁰³

Ками је у *Опсадном стању (L'État de siège)* поновио тему коју је претходно обрадио у роману *Куга (La Peste)*, али је инсистирао на томе да овај комад није обрада његовог

⁹⁹ Morvan Lebesque (Ed.). *Camus par lui-même*. Paris, „Ecrivains de toujours“, Editions de Seuil, 1963, 60.

¹⁰⁰ « Il n'a pas compris qu'on ne peut tout détruire sans se détruire soi-même. » у *Ibid.*, 60.

¹⁰¹ Gabriel Marcel. *L'heure théâtrale*. Paris, Librairie Plon, 1959, 165.

¹⁰² David D. Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. Austin, University of Texas Press, 1966, 7.

¹⁰³ Morvan Lebesque (Ed.). *Camus par lui-même*. Paris, „Ecrivains de toujours“ Editions de Seuil, 1963, 60.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

романа.¹⁰⁴ Форма овог дела је неуобичајена за период у ком је Ками стварао. Он преузима елементе античке трагедије (хор) и шпанског позоришта из Златног века (17. век). Свесно се одриче сваког реализма, а иронија заузима значајно место. И у овом позоришном делу антихерој се рађа из апсурдне ситуације у којој се задесио (град Кадис окупирао је диктатор Куга). У овом комаду Ками персонификује Кугу, коју представља као својеврсног чиновника смрти, кога на сваком кораку прати Секретарица, задужена да уредно попише осуђенике на смрт. У овом кафкијанском свету проналазимо можда најупечатљивијег антихероја ког је изнедрило Камијево позориште – Наду, нихилисту који цинично негира све. Ово је комад о револуцији, о суштинској потреби човека да се (из)бори за слободу. За Камија, као и за Сартра, најгора је равнодушност, утапање у поредак такав какав је, без борбе и освешћења. Нада је оличење апсурда, он је само наизглед незаинтересован за било шта осим пића и утапања у апсурд постојања, али уствари управо овај лик гледаоцима открива Камијеву филозофију.

Исто као и у роману *Куга*, Камијеви ликови се и у овом позоришном комаду на различите начине суочавају са ситуацијом у којој су се нашли: неки бирају да се боре и пружају отпор окупатору (Куги), док се други samozаваравају покушавајући да игноришу ситуацију. Ипак, ово није психолошка драма која се бави анализом карактера, већ сликовита илустрација Камијеве филозофије апсурда.

Сличне дилеме онима које муче антихероја Сартрове драме *Прљаве руке* појављују се и у Камијевим *Праведницима* (*Les Justes*). Прави антихерој ове драме је Степан (Stepan), који по мишљењу бројних критичара и теоретичара представља Сартра (његова уверења) насупрот главном лику, хероју Каљајеву (Kaliayev) чији ставови одговарају самом аутору. Степан је једини фикционални револуционар у овом комаду заснованом на истинитом историјском догађају – атентату на великог војводу Сергеја 1905. године у Москви. Ками ствара овог антихероја како би указао на морални проблем који има у вези са комунистичком партијом. Осим што кроз лик Степана Ками исказује Сартрове

¹⁰⁴ Albert Camus. « Préface à l'édition américaine du Théâtre ». *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962, 1729-1734.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

политичке и животне ставове, овај лик јасно алудира и на самог Лењина – Степан се придружује револуционарима пошто је побегао у Швајцарску из затвора у ком је провео три године. За разлику од Степана, Каљајев, који се одрекао лагодног живота да би свој живот посветио револуцији и борби против тираније царског режима, воли живот и бори се јер жели да другима омогући бољу будућност. Степан и слободу доживљава као затвор, све док постоји и један човек на свету који је роб.

Ја сам у средиште свог спектакла ставио оно што сматрам једином живом религијом у овом веку тирана и робова, хоћу да кажем слободу. Стога не служи ничему замерати мојим личностима то што су симболичне. (...) Моја отворена намера је била да отргнем позориште од психолошких спекулација и да учиним да на нашим брбљивим сценама одјекну силовити крици који данас угњетавају или ослобађају гомиле људи.¹⁰⁵

Побуном против Бога (богова) и Камијеви јунаци ће остварити своју слободу, али тиме они постају антихероји. Антички хероји се никада свесно не супротстављају вољи богова, а ако то и учине обавезно бивају сурово кажњени, што чини суштину трагедије. Антихероји из Сартрових и Камијевих драма у овом супротстављању боговима и у одбацивању идеје судбине проналазе своју слободу и то је њихова победа.

¹⁰⁵ *Ibid.* Превод цитиран према Миљана Миоџиновић (Ур.). *Рађање модерне књижевности : Drama.* Београд, Nolit, 1975, 396-39.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

I 2. в) Театар апсурда

Наговештаје позоришне револуције коју ће са собом донети театар апсурда налазимо у Сартровој драми *Иза затворених врата* која је свакако утицала на ствараоце овог разноликог позоришног правца. Театар апсурда је један хетерогени правац који је у себи окупио различите писце (различитих порекла и уметничких сензибилитета) којима је заједнички био отпор према класичном западном позоришту и одбацивање психолошке карактеризације ликова. На ове писце нису утицали само егзистенцијалисти (иако је њихов утицај најочигледнији и најзначајнији, и можемо рећи да је овај позоришни правац зачет из филозофије егзистенцијализма), већ су на њих утицај извршили и надреалисти, што се такође препознаје у начину формирања ликова овог позоришта.

Театар апсурда (фр. Théâtre de l'Absurde) се појављује као крајње остварење позоришног модернизма чији назив проистиче из његове садржине. Овим термином се означавају остварења неколицине драмских писаца од касних четрдесетих до касних шездесетих година 20. века. Овај позоришни правац је изразио уверење да у безбожном универзуму људско постојање нема смисла или сврхе, па стога ни комуникација нема никаквог смисла. Крајњи закључак овог позоришта јесте тишина.

Сама реч апсурд, која је у центру овог позоришног правца, потиче из латинског језика и означава нешто што је противречно, а у пренесеном значењу односи се на нешто што је без смисла. Тако и жанр театар апсурда на сцени приказује разне бесмислице и противречности. Термин театар апсурда сковао је критичар Мартин Еслин у свом есеју из 1960. године, а касније је издао и књигу под истим именом. Израз апсурд Ками је употребио у свом есеју *Mit o Сизифу*, а Еслин је издвојио представе и позоришне ауторе чија су дела заснована на теми апсурда. Као и код Камија, апсурд је у овим комадима представљен у облику човекове реакције на свет без смисла, али представници овог позоришног правца отишли су корак даље, па су њихови ликови изгубили одлике људског и претворили су се у марионете. „Granica је istovremeno i mjerilo ljudskosti, pa revolt dolazi

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

као одговор на понижење, неправду и насиље, као облике прекомјерности.¹⁰⁶ Преставши да се буне и да на бесмисао реагују очекивано „људски“ – револтом, ови ликови постали су марионете чије судбине, ма колико трагичне биле, код публике изазивају смех.

Мартин Еслин у својој студији *Театар апсурда* примећује да, ако добар позоришни комад треба да буде слика природе и манира свог времена, онда он у периоду о ком говоримо настаје услед губитка наде и осећања сигурности који је кроз филозофску метафору представљен у Камијевом *Миту о Сизифу*. Еслин даље наводи како су се и Сартр и Ками (као и Ануј и Жироду) у својим позоришним комадима бавили темом бесмисла живота и губитка наде и представљали су у њима апсурд и ирационалност света, али су то чинили у оквиру старих позоришних конвенција, док су ствараоци театра апсурда (у које сврстава Бекета, Јонеска, Адамова и Женеа) тражили прикладније форме за изражавање апсурда.¹⁰⁷

Иако се израз примећује на широк спектар представа, постоје неке опште карактеристике које су заједничке за већину комада: комедија која се меша са трагичним и стравичним сликама, ликови који су ухваћени у безнадежним ситуацијама, приморани да понављају бесмислене радње, дијалози пуни клишеа, игра речи, завере које се циклично или апсурдно понављају, пародија или бежање од реализма. Драмски писци чија се дела углавном означавају као театар апсурда су: Самјуел Бекет, Ежен Јонеско, Жан Жене, Артур Адамов, Харолд Пинтер, Том Стопард, Фернандо Арабал и Едвард Олби. Авангардна драма, драма апсурда, анти-драма, мета-театар и позориште поруге су синоними којима је дефинисана појава ових писаца на малим париским позоришним сценама почетком педесетих година прошлог века. Упркос томе што се ови аутори буне против устаљених позоришних облика, њихови јунаци, које ми дефинишемо као антихероје, постају потпуно пасивни. Еманиел Жакар (Emmanuel Jacquot) у предговору

¹⁰⁶ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 161.

¹⁰⁷ Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd*. New York, The Overlook Press, 1973, 25.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Јонесковом *Позоришту* примећује да ови комади „стално крше правила игре“¹⁰⁸, па стога и њихови антихероји руше сваку представу о томе како треба да изгледа један позоришни лик. Јунаци театра апсурда су антихероји јер су изгубили све људске особине, јер су пасивни, незаинтересовани, апсурдни, јер су се претворили у делове тела, у безимене индивидуе које немају ни прошлост, ни будућност, већ се утапају у бесмислу садашњости, јер не покушавају да промене свет, па ни свој положај, него апсурд прихватају као нужност. Они не верују ни у шта, не боре се ни за шта, они само чекају смрт као једини излаз из апсурда. Ови антихероји једва и да постоје. Ипак, упркос свему наведеном, публика се у њима препознала. „Често су ме позивали да објасним зашто ми се допада позориште Ежена Јонеска. Е па, зато што његови ликови неодољиво подсећају на све нас, како на уважену публику, тако и на мене,“ закључује Жакар.¹⁰⁹

Једна од основних тема театра апсурда, из већ наведених разлога, јесте смрт. Већ су и Сартрови и Камијеви антихероји доводили у питање смисао живота када је смрт неизбежна, а свет апсурдан, али у театру апсурда недостатак сврхе живљења постаје централна тема. С обзиром на то да се у овом позоришном правцу у потпуности укида психологија, ситуација је у првом плану. Ликове театра апсурда можемо описивати и анализирати колективно, али не и појединачно јер они немају личне особине.

Љубав и љубавна страст су као теме готово сасвим избачене из овог позоришта. Ипак, однос парова (брачних или неких других чији однос није нужно заснован на љубави) заузима значајно место, како код Јонеска, тако и код Бекета. Овај однос се неизбежно темељи на насиљу, које је пак последица недостатка комуникације (Јонеско: *Лудило удвоје*, *Час*, *Амеде или како га се отарасити*, Бекет: *Чекајући Годоа*, *Крај партије*). Филозоф Ален Бадју (Alain Badiou) у свом есеју о Бекету констатује: „Што се тиче љубави, схваћене као оно за шта су способни један 'целат' и једна 'жртва', она је тема

¹⁰⁸ Žak Lemaršan. „Predgovor“ u Ežen Jonesko. *Pozorište* (prev. Svetomir Jakovljević). Beograd, Paideia, 1997, 76.

¹⁰⁹ Исто.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

већине комада и ту прво треба приметити да је пар њихова основна јединица.¹¹⁰ То су: Вили и Вино из *Срећних дана*, Хам и Клов или Нег и Нел из *Краја партије*, Владимир и Естрагон или Поцо и Срећко из *Чекајући Годоа*.

Аутори театра апсурда посебну пажњу поклањају телу, али га представљају на неочекиван и нов начин – као распало, окрњено и сломљено. Верује се да је оваква слика људског тела последица ратова и траума, али и утицаја надреалистичких аутора. Један од најупечатљивијих примера оваквог третмана људског тела у књижевности 20. века проналазимо у антиратном роману америчког писца Далтона Трумбоа (Dalton Trumbo) *Џони је кренуо у рат (Johnny got his gun)* из 1939. године чији главни јунак у рату губи обе руке, ноге, очи, уста, уши и остаје глув, нем, непомичан и слеп. Врло слични овом јунаку су Бекетови антихероји који су такође слепи, хроми, неми и заробљени у свом телу.

У класичном позоришту јунаци су најчешће млади, леви, храбри и снажни, њихова тела, младост и лепота никада нису нарушени болешћу, чак и када су рањени, то је увек представљено достојанствено, гледалац никада не види њихово распадање или деградацију њиховог бића на сцени. Бекетови антихероји су већ на почетку комада осакаћени и то није последица њиховог јунаштва. Они су деформисани и слаби и као такви не могу изазвати катарзу код гледалаца, већ аутори ових комада самом појавом својих ликова доводе у питање човека и његов положај у свету. Док се Бекетови ликови распадају, Јонескови добијају неке нељудске карактеристике, али ефекат је исти. Тело је вечити извор патње код ових драмских аутора, док је оно и опипљиви доказ дехуманизације и отуђености. Јонескови антихероји више нису људи, док су Бекетови само остаци људских бића.

¹¹⁰ "Quant à l'amour, pensé comme ce dont sont capables un "bourreau" et une "victime", il est le sujet de la plupart des pièces, et il faut d'abord remarquer que le couple, ou la paire, en sont l'unité de base." у Alain Badiou. *Beckett - L'incroyable désir*. Paris, Hachette, 1995, 72.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

I 2. г) Позориште Ежена Јонеска

За Јонеска је карактеристично одсуство личних имена његових јунака, али још више одсуство значења које име са собом носи. Гледалац о овим ликовима, њиховом карактеру и прошлости, углавном не зна ништа. Њихова безличност с једне стране може бити схваћена „позитивно“ – тај лик може бити било ко од нас, а с друге стране „негативно“ – тако што упућује на свеprisутну отуђеност. Тако су код Јонеска, ликови често означени само професијом (Ватрогасац, Професор, Службеник...) што указује на тенденцију савременог друштва да човека поистовети са послом који обавља. Овим изједначавањем људи с њиховим професијама, особа губи своје људске особине и постаје функција. „Не добија фикција људско лице, већ се човек дехуманизује, губи своје лице (...). Ту сигурно долази до отуђења.“¹¹¹

У комаду *Жак или Покорност* (*Jacques ou la Soumission*) сви ликови из Жакове породице зову се Жак, и то према сину, а не према оцу као што је обичај, па тако имамо Жака, Жаклину, Жака оца, Жака мајку, Жака деду и Жака бабу, док су и чланови Робертине (Жакове веренице) породице на исти начин именовани у односу према њој. Радња ове, како ју је Јонеско дефинисао „натуралистичке комедије“, говори о Жаку и његовом уговореном браку с Робертом, а, када му она досади, са Робертом II коју према ауторовим инструкцијама треба да игра иста глумица. Ова немогућност разликовања ликова, ни према имену, ни према изгледу, има за циљ да збуну гледаоце. То може бити доведено у везу са светом у ком Јонеско ствара и који је и њему самом неразумљив, а у ком људи постепено губе свој идентитет.

Жак и његова породица, у којој се сви зову Жак, поново се појављују у комаду *Будућност је у јајима* (*L'avenir est dans les œufs*). Иако веома духовит, овај комад говори о

¹¹¹ « Ce n'est pas la fonction qui prend un visage, c'est l'homme qui se déshumanise, qui perd son visage(...). Il y a là une aliénation certaine. » in Eugène Ionesco. *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*. Paris, Gallimard, collection Blanche, 1996, 18.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

трагедији савременог човека који се све више претвара у машину, који остаје без духа, жеља, циљева и стремљења, човека који све више користи говорне клишее како би избегао праву комуникацију за коју више није ни способан, човека преокупираног баналностима, лишеног разума, човека изгубљеног у лавиринту бесмисла.

На истоветан начин могли би се описати и ликови антикомада *Ђелава певачица*. И ови антихероји уместо да воде смислене разговоре понављају бесмислице, ни о њима не знамо ништа, осим њихових презимена и онога што нам сами кажу, а то је да станују у околини Лондона и да су вечерали чорбу, рибу, кромпир са сланином и енглеску салату.¹¹² Аутор нам о својим ликовима не открива ништа осим наведених и сличних баналности које сазнајемо из њихових бесмислених разговора. Међутим, ни сами ликови нису свесни ко су (што сведочи о осећању изгубљености којим је обузет човек тог времена). Тако Мартенови тек на крају комада схватају да су муж и жена. Ови ликови, и уопште театар апсурда, могу бити схваћени као оштра друштвена сатира која критикује савремени свет у ком су људи отуђени, не интересују се довољно ни за себе, ни за своје ближње, плаше се суочавања са самим собом и сопственим осећањима, те избегавају праве разговоре и говоре у клишеима (разговори о времену и слично).

Метаморфоза је једна од основних одлика Јонескових антихероја. Они су представљени као гротескни и монструозни ликови. Већ споменути лик Роберте у *Жаку или покорности* има три носа и по девет прстију на свакој руци, док се Жан у *Носорогу* претвара у дивљу животињу. Тело има и симболичну улогу у театру апсурда, а његово пропадање упућује на духовну и моралну апокалипсу света. То је најјасније представљено у Јонесковом комаду *Краљ умре (Le Roi se Meurt)* у ком се тело и свет поистовећују и мешају. Краљ се, како сам наслов дела каже, суочава са својом пролазношћу и неизбежним крајем. Смрт је опсесивна тема театра апсурда јер је она та која све обесмишљава. Са истим проблемом суочили су се и антихероји егзистенцијалистичког позоришта, а највећу сличност са краљем Беранжеом I проналазимо код Камијевог Калигуле. С друге стране, овај комад се доводи у везу и с Бекетовим *Крајем партије* јер

¹¹² Ežen Jonesko. *Pozorište: Čelava pevačica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 81.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

израз „краљ умире“ јесте превод арапско-персијског израза шах мат.¹¹³ И један и други комад праве алузије на шах и баве се темом смрти. Упркос начину на који су ликови театра апсурда представљени (као смртно болесни, хендикепирани и слично) они ипак успевају да изазову смех код публике. Управо тај надреалистички приказ људског тела има комичан ефекат.

Насиље је такође свеprisутно у Јонесковим комадима. Професор у *Часу* ментално и физички злоставља своју ученицу и почини четрдесет убистава дневно. У комаду *Неплаћени убица* неидентификовани серијски убица сеје страх у Сунчаном граду у ком свакодневно чини крваве злочине, а брачни пар из комада *Лудило удвоје* се међусобно вређа и шамара, док се крије у свом стану од рата који је у јеку (чују се експлозије, појављује се дим на сцени и слично).

Театар апсурда често смешта своје јунаке у свет који личи на постапокалиптични – опустошен, без будућности, у ком је комуникација постала немогућа. Тако Старац у Јонесковим *Столицама* не успева да човечанству пренесе поруку коју жели јер је нем, а ликови комада *Носорог* се претварају у крдо носорога које бесциљно хара градом. Ова својеврсна криза субјекта карактеристична је за театар апсурда. Антихероји су, као и свет у који су смештени, изнутра празни, а то је илустровано и језиком којим говоре и који је апсурдан, па су и разговори које они воде антилогички. На пример, господин Смит (*Ђелава певачица*) прочита у новинама да је Боби Вотсон умро, а када га госпођа Смит пита када, он се чуди како она то не зна када су га сахранили пре две године. Она на то одговара како зна, али се чуди откуд сада то у новинама, на шта господин Смит каже да то и није сада у новинама, већ је у њима било пре три године.

¹¹³ Emaniel Žakar. *Beleška*. u Ežen Jonesko. *Pozorište: Kralj umire* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 702.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

I 2. д) Позориште Самјуела Бекета

Примера антилогичних разговора има безброј, како код Јонеска, тако и код Бекета, који у први план свог позоришта ставља своје идеје, па у том позоришту заплети готово да не постоје, а ликови, које, по већ наведеним критеријумима, све третирамо као антихероје због одсуства особина по којима би се истицали, сви личе једни на друге. Радомир Константиновић ту сличност Бекетових јунака пореди са истоветношћу лица у концентрационим логорима.

У основи ове агоније јесте агонија субјекта, агонија личности: „личност више није личност“, у свету који „све судбине своди на једну једину судбину човека лишеног сопствене судбине“, и који се [свет] „све више претвара у огромни концентрациони логор у коме су, као у сваком логору, сва лица иста“.¹¹⁴

У Бекетовом позоришту не постоји подела на протагонисте и антагонисте, они су сви антихероји. Његови ликови се могу схватити и као симболи који илуструју његове идеје. Тако су, на пример, у *Крају партије* тројица антихероја (Клов, Хам и Нег) представници својих генерација. Они нису појединци, већ симболи преко којих се Бекет бави дилемама одређених генерација у датом тренутку. Клов, као представник најмлађе генерације, суочава се с питањем да ли да остави оног који га је одгајио (Хама). Иако упорно понавља да мора да оде, он то чини тек на самом крају комада. Кловов пример може бити схваћен и као својеврсна Бекетова критика младих генерација које су представљене као неодлучне и незреле. Хам, као представник средње генерације у овом комаду, представља парадокс који мучи ову групу људи која наизглед има моћ над младима, али и зависи од њих – Хам наређује Клову и малтретира га, али га Клов подсећа да би без њега, непокретни и слепи Хам умро. Овај однос међузависности може се тумачити и тако што би Хам представљао мисао, интелект, а Клов тело. Њих двојица (ум и

¹¹⁴ Radomir Konstantinović. *Beket prijatelj*. Beograd, Otkrovenje, 2000, 89.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

тело) напуштени су у бесмисленом и безнадежном свету у ком се боре један против другог, али се, као и у осталим Бекетовим комадима, они суштински не померају.

Парализа Бекетових јунака јесте физичка пројекција социјалне (и моралне) парализе овога света, отелотворење немоћности ма какве акције, ма каквог кретања: отелотворење вечности и као немогућности субјекта. (Безнађе отвара врата вечности; безнађе, а не нада.)¹¹⁵

Положај Нега, представника најстарије генерације, као и његове жене Нел, симболично говори о односу друштва према старима – њих двоје „живе“ у кантама за ђубре. Они су такође паралисани. На изванредан начин положај ових антихероја, заробљених у сопственом телу подсећа на Сартрову драму *Иза затворених врата*. Иако се Сартрово и Бекетово позориште знатно разликују, и код једног и код другог ситуација у којој се ликови налазе заузима најзначајније место. Јан Кот (Jan Kott) примећује како у *Крају партије* скоро сасвим нестају трагови карактера и акције, а остаје само ситуација коју он тумачи као „параболу универзалне људске судбине“.¹¹⁶ Теодор Адорно (Theodor Adorno) у свом есеју „Покушај разумевања *Краја партије*“ („Versuch, das *Endspiel* zu verstehen“) такође истиче значај ситуације у овом комаду који третира као партију шаха, а њене ликове као фигуре – Хам је краљ око кога се преостале фигуре крећу, али сам не може ништа да учини.¹¹⁷

Ово стављање позоришне ситуације у први план ипак не изједначава антихероје егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда. И једни и други су постављени у ситуације које нису изабрали, али су њихове реакције различите. Антихероји театра апсурда више нису свесни своје слободе и могућности (па и обавезе) избора у датој ситуацији, или ако јесу, према њој су потпуно равнодушни и инертни. Као што су

¹¹⁵ Исто, 49.

¹¹⁶ Jan Kott. “King Lear or Endgame” in *Shakespeare Our Contemporary*. New York, Methuan, 1963, 100 – 133.

¹¹⁷ Theodor W. Adorno. „Trying to understand *Endgame*“ in Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann. *Can One Live After Auschwitz?: A Philosophical Reader*. Stanford, Stanford University Press, 2003, 290.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Господин и Госпођа Смит у *Телавој певачици* увучени у бесмислене разговоре, то јест језичке клишее које понављају, без наде за излазак, тако су се и Владимир и Естрагон нашли на пустом сеоском друму чекајући Годоа, без назнаке стварне воље да своју ситуацију промене, а Вини, један од ретких женских ликова код Бекета, у *Срећним данима* полако, али сигурно тоне у своју хумку. У првом делу комада она је закопана до лактова, а другом је већ потонула до врата.

Јан Кот у свом есеју *Апсурд и грчка трагедија (The Absurd and Greek Tragedy)* из 1971. године, примећује како у читавој историји позоришта постоје само две драме у којима се јунак (антихерој) налази у ситуацији у којој не може да се помера, а то су *Прометеј у оковима* и Бекетови *Срећни дани*. Бекетова антихероина Вини се налази у хумци у коју све више тоне, али она нестаје смејући се, баш као Камијев Сизиф који се смеје када се стена поново сруши с врха брда у амбис. Вини је срећна до самог краја.¹¹⁸

Оно што је заједничко свим Бекетовим антихеројима јесте да се они налазе у жалосном физичком (али и менталном и емотивном) стању и то је својеврсна Бекетова визија човека по којој је његово позориште препознатљиво. Хам је слеп и непокретан, али када упита Клова како су његове очи и ноге, Клов одговара да су лоше. Владимир и Естрагон можда немају очигледних физичких недостатака, али су у већини поставки овог комада представљени као скитнице или бескућници и то је један од ретких примера да су двојица главних ликова једног позоришног дела људи с маргине друштва. Ово је само један од бројних примера одступања од одлика традиционалне драме и њеног протагонисте. Ова двојица ликова често су представљени и као клонови што није необично јер по својим одликама подсећају на ликове традиционалних комедија (*commedia dell'arte*¹¹⁹) због чега су сведени на једну или две димензије. Језик којим они говоре такође је редукован. Уместо драмског заплета и радње представљени су безначајни

¹¹⁸ Keith Peacock. *The Absurd and Greek Tragedy*. in „Theatre Quarterly“, Vol. 1, Number 1, 1971, 80.

¹¹⁹ Овом темом, то јест поређењем Бекетових ликова са онима из комедије дел арте, бавила се Идит Керн (Edith Kern) у есеју *Бекет или дух комедије дел арте (Beckett And The Spirit Of The Commedia dell'Arte)* објављеном 1966. године у часопису *Савремена драма (Modern Drama)*, Vol. 9, No. 3, Toronto, University of Toronto Press, 1966, 260-267).

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

свакодневни догађаји, а пошто међу ликовима нема праве комуникације исти догађаји се стално понављају, а и сами ликови не верују да је икаква промена или помак заиста могућ.

Гледалац и читалац о овим ликовима готово да не знају ништа. Они се међусобно оловљавају са Диди и Гого, Поцу се представљају као Катул и Алберт, а писац их је именовоа Естрагон и Владимир. Слично томе, ни они не знају ко је Годо, нити зашто га уопште чекају (када види Поца први пут, Владимир помисли да је он Годо). На овај начин све је релативизовано јер свако може бити и неко други. Неспособни да донесу одлуку о томе шта би требало да учине од свог живота, ови антихероји не чине ништа и то је крај пута антихероја рођеног из филозофије егзистенцијализма.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

II АНТИХЕРОЈ У СИТУАЦИЈАМА

Пошто смо рекли да је антихерој рођен из Сартрове филозофије по којој егзистенција претходи есенцији, морамо закључити да он нема унапред одређен карактер, већ га формира у зависности од ситуација у којима се нађе. У овом делу дисертације бавићемо се ситуацијама у које су Сартр и Ками смештали своје ликове, а у којима су они постајали антихероји.

II 1. Позориште ситуација¹²⁰

Термин „позориште ситуација“ створио је Жан-Пол Сартр тражећи прикладан израз којим би описао специфичности свог позоришта. Он је позориште ситуација описао као супротност трагедији и одредио га као једино могуће у своје време.

Ако је тачно да је човек слободан у датој ситуацији и да се сам одређује у тој ситуацији и у односу на њу, онда треба приказивати у позоришту једноставне и људске ситуације. Оно најпотресније што позориште може да

¹²⁰ *Позориште ситуације (Un théâtre de situations)* је збирка Сартрових теоријских текстова о позоришту уопште и о његовим драмским делима које су уз ауторово одобрење, заједно са интервјуима и предавањима које је одржао на тему позоришне уметности, сакупили и објавили његови биографи (и библиографи) Мишел Конта (Michel Contat) и Мишел Рибалка (Michel Rybalka). За све изучаваоце Сартровог позоришта ова књига, објављена 1973. године, чини неизоставни део литературе јер обухвата практично све што је Сартр икада изговорио и записао о позоришту. Овај том је такође незаобилазан и за сваку анализу политичког позоришта још и данас. Према речима Контаа и Рибалке, ово је једина Сартрова књига коју он није замислио као такву. За разлику од *Ситуација*, књиге која има сличну структуру, то јест обједињује писане текстове, као и оне излагане на различитим скуповима, и интервјуе који се сакупљени и објављени на Сартрову иницијативу, на идеју за објављивање *Позоришта ситуације* дошли су Конта и Рибалка који су препознали важност сакупљања и објављивања Сартрових текстова о свом и позоришту уопште.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

покаже јесте тренутак избора, слободне одлуке која ангажује читав један живот. А како нема позоришта без остварења јединства свих гледалаца, потребно је да то буду тако опште ситуације како би биле заједничке свима. Чини ми се да је задатак драматурга да начини одабир међу тим граничним ситуацијама које најбоље изражавају бриге и да их представи публици као питање које се поставља одређеним слободама.¹²¹

Та слобода у ситуацији главна је тема Сартровог позоришта. Критичар Џон Ајрланд (John Ireland), аутор студије *Непоштена уметност. Театралност и ангажман*. (*Un art déloyal. Théâtralité et engagement*), већ у првом Сартровом позоришном комаду *Бариона*, који настаје у ситуацији заробљеништва аутора, проналази ангажованог човека који ће бити јунак свих будућих Сартрових драма.¹²²

Сартр супротставља позоришту карактера, популарном у периоду између два рата, комаде младих драмских аутора који су стварали четрдесетих година 20. века. Он наводи да је овим младим писцима заједничко то што су писали не о људској природи, него о ситуацијама у којима се људи налазе. Они не мисле да су психолошке карактеристике универзално људске, већ су то ограничења са којима се стално сударају.¹²³

Сартр препоручује да главни лик у позоришту буде „слободан човек у границама сопствене ситуације, човек који бира, свесно или не, за све друге када доноси избор за себе – то је тема наших комада“.¹²⁴ Он такође одбацује психолошку анализу и враћа се

¹²¹ «S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines. Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est le moment du choix, de la libre décision qui engage toute une vie. Et comme il n'y a de théâtre que si on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés.» у Jean-Paul Sartre, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 20 – 21.

¹²² John Ireland, *Sartre. Un art déloyal. Théâtralité et engagement*. Paris, Jean Michel Place, 1994, 99.

¹²³ Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 59.

¹²⁴ *Ibid*, 60- 61.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

концепцији старогрчке трагедије у којој страст никада није схватана као емоционална олуја него увек као афирмација права.¹²⁵ У старогрчким трагедијама, јунак не страда због љубавне страсти, већ борећи се за нешто за шта верује да му припада (престо, освета, положај...).

Сартр се супротставља и реалистичком позоришту за које каже да је песимистично и дефетистичко. Он сматра да позориште треба да се бави људским стањем и да прикаже савременом човеку његову слику, пробелеме, надања и борбе. По Сартру: „позориште треба да се обраћа масама (...) да им говори о њиховим најопштијим прекупацијама, да изражава њихове бриге у форми митова које свако може да разуме и дубоко осети.“¹²⁶ Али, Сартр такође одбацује и симболистичко позориште: „Данас би нам било истински одбојно представљање среће као неухватљиве плаве птице како је то учинио Метерлинк.“¹²⁷ С обзиром на то да је одбацио практично све позоришне традиције које му претходе и желео да створи новог јунака који ће одговарати његовом времену, а чије ће особине и делања бити опречни оним које конвенционално очекујемо од позоришног хероја, јунака Сартровог позоришта дефинисали смо као антихероја. Особине антихероја дијаметрално су супротне карактеристикама хероја из претходних позоришних традиција (класичне, романтичарске...).

У Сартровом позоришту налазимо главне теме његове филозофије, као што је однос са другима, или централна тема свих његових дела – слобода. Његово позориште пружа могућност да се упозна филозофија егзистенцијализма и без читања теоријских дела, али оно никако није теоријско, нити су његове теме третиране на тај начин, већ су постављене у „ситуацију“ – термин који најбоље описује основне карактеристике

¹²⁵ *Ibid*, 61.

¹²⁶ « Le théâtre doit s'adresser aux masses, [...] leur parler de leurs préoccupations les plus générales, exprimer leurs inquiétudes sous la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément » у *Ibid*, 63.

¹²⁷ « Nous répugnerions profondément aujourd'hui à représenter le bonheur par un insaisissable oiseau bleu, comme le fit Maeterlinck » у *Ibid*, 64.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Сартровог позоришта. Сартров антихерој се рађа из ситуације. Он није унапред дефинисан, већ у ситуацијама у које га аутор поставља постаје свестан своје егзистенције, слободе, односа са другима и светом који га окружује. Анализом понашања антихероја постављеног у одређену ситуацију стећићемо увид и у његове одлике.

У чланку *Стварање митова: Сартрово позориште, позориште ситуација – Муве (Forger des mythes : le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – Les Mouches)*, Адријан Ван Де Ховен (Adrian Van de Hoven) објашњава да, супротно реалистичком позоришту, Сартр жели да створи филозофски, политички и морални театар. „Дајући предност представљању сукоба права у односу на сукобе карактера, Сартрово позориште жели да допре до маса митским представљањем њихових дилема.“¹²⁸

„Психолошко позориште које је започео још Еурипид, неколико векова пре Христа, Сартра уопште не занима јер је у њему све већ унапред одиграно.“¹²⁹ Ово значи да одређена психолошка структура одређује лик и његове поступке и да тај лик постоји само као одраз одређене психологије – дакле, није стварно слободан. По Сартру, психологија никако не може да буде главни извор и мотивација трагедије јер она не може бити једина одговорна за људске поступке. „Јер за Сартра изучавање човека кроз његове комаде мора да буде свеобухватно.“¹³⁰ То значи да за анализу ликова, њихових акција и последица тих дела, сама психологија није довољна.

Највише је језгро карактера било изложено нападу, нарочито у позоришту из педесетих година прошлог века. Томе су допринеле критика психолошке игре и критика есенцијалистичке идеологије, колико и драматургије противне *мимезису*. Идентитет приписан лику чини да он постоји пре текста

¹²⁸ « Privilégiant la représentation de conflits de droits à celle de conflits de caractères, le théâtre sartrien veut toucher les masses par la représentation mythique de leurs interrogations. » у Adrian Van den Hoven, « *Forger des mythes : le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – Les Mouches* », paru dans *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004.

¹²⁹ « Le théâtre psychologique, initié par Euripide quelques siècles déjà avant J.- C, ne présente aucun intérêt pour Sartre dans la mesure où tout est joué d'avance. » у *Ibid.*

¹³⁰ « Car, pour Sartre, l'étude de l'homme à travers ses pièces doit être une entreprise totale. » у *Ibid.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

па тако и пре представе. (...) Жан-Пјер Саразак истиче да је модеран лик *без карактера* као што је лик из Музиловог романа *без својстава*. Много пре позоришта апсурда, Стриндберг и Пирандело су бацили светлост на противречности, неусклађености и на безбројне и променљиве видове „душе“ сматране јединственом.¹³¹

Ако психологија и карактер више нису довољни за заплет савремене драме, ликове треба поставити у ситуације у којима је њихова слобода доведена у питање, а она се дефинише кроз одлуку човека у датој ситуацији и преузимање одговорности за њене последице. Орест је слободу стекао кроз признавање свог злочина као таквог и прихватање последица проишавших из његовог чина. У *Мувама* је филозофско питање слободе постављено на сцену, и у одређену ситуацију, што га је приближило ширем спектру читалаца/гледалаца који нису склони читању филозофско-теоријског штива. Орестова одлука да убије своју мајку и њеног љубавника, и преузме у потпуности одговорност за последице тог чина наводи публику на размишљање на тему слободе. А како би публика прихватила и ценила неко дело неопходно је, не само да дело буде разумљиво свима, већ и да све занима. Овај захтев се може учинити немогућим, али, по Сартру, решење се налази управо у постављању у ситуацију.

Пре 1940. године, драмски писци су се интересовали пре свега за анализу карактера и њихову конфронтацију, а према Сартру карактери уопште нису универзални и никако не могу интересовати све. Тако, на пример, неко ко никада у животу није имао контакта са маничном депресијом, или неким ко од ње болује, без сумње неће бити заинтересован да гледа представу која је студија таквог карактера. По Сартру, оно што је универзално јесу ситуације у којима се човек може наћи, то јест како ће неки човек успети да оствари своју слободу у одређеној ситуацији, суочен са одређеним проблемом. А Сартр управо ситуацију у коју смешта свог јунака сматра универзалном. Ту је увек реч о избору и дефинисању сопственог бића у свету у који је оно бачено и који није само изабрало, али баш у том свету оно мора да пронађе и оствари своју слободу. Сартр сматра да човек

¹³¹ Žan-Pjer Rengar. „Lik“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 98.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

треба да се ствара и дефинише свакодневно јер ништа није унапред одређено.¹³² Ово је увек полазна ситуација у коју Сартр смешта своје ликове како би људима предочио њихово стање. Он жели да им предочи страх који људи осећају када су суочени са слободом. Сам Сартр је као тему својих позоришних комада дефинисао човека који када начини избор за себе, свесно или не, начини избор за цело човечанство. То се јасно види на примеру Ореста који је изабрао да убије мајку и њеног мужа, краља, због којих је патио и био прогнан. Његов лични избор има последице фаталне за читав народ Аргоса јер је Орест убио њиховог владара. Пошто је убиство краља Егиста био Орестов избор, он сада мора да преузме одговорност и за последице произашле из овог чина. Орест је пре свега одговоран пред самим собом (ипак је убио рођену мајку), али и пред читавим народом ком је желео да припада када је починио убиства у жељи да их ослободи. За Сартра је идеја о одговорности пред другима била јако значајна. „Довољно је да само један човек замрзи другог како би мржња мало по мало освојила читаво човечанство.“¹³³ А како би ти ликови могли у потпуности да остваре своју слободу, потребне су им „граничне ситуације“ („situations- limites“).

У средишту Сартрове филозофске мисли се налази слобода, а у *Мувама* је она супротстављена фаталности. *Мувама* Сартр слави предстојеће ослобођење, и то усред Окупације, тако што реинтерпретира античку трагедију. Повратак Ореста у Аргос означава крај тиранске владе Егиста, убице његовог оца. Суочен са слободом, човек постаје потпуно одговоран за своје поступке и то не може избећи ни под којим изговором фаталности или судбине. Код Сартра је слобода, без изузетка, везана за одговорност. Ништа не може одредити људске поступке, ни судбина, ни околности, ни карактер, ни други људи, човек је сам и у потпуности одговоран за све што чини. Орест је модел, тип тог новог јунака – антихероја Сартровог позоришта. Нуделман (Noudelmann) ту орестовску вољу за слободом препознаје и код Одерера (*Прљаве руке*) и код Геца (*Баво и*

¹³² Jean-Paul Sartre. *Situations II, Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris, Gallimard, 1964, 313.

¹³³ « Il suffit qu'un seul homme en haïsse un autre pour que la haine gagne de proche en proche l'humanité entière » у Jean- Paul Sartre. *Le diable et le bon Dieu*. Paris, Gallimard, 1966, 101.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Господ Бог).¹³⁴ И ова два јунака заузимају став суочени са политичким нападима и у конфликту између добра и зла, одбијајући да прихвате правила која су други успоставили (било да је то држава или Бог). Код Одерера и Геца је њихова лична воља да делају јача од оне која би да им се наметне. У комаду *Иза затворених врата*, акценат је стављен на однос Мене и Другог. Гарсен и Инес оправдање за смрт проналазе у слободи. У *Мувама*, Сартр објашњава да је Орест „слободан за злочин и изван злочина (...). Јер слобода није нека не знам каква апстрактна моћ да се превазиђе људско стање: то је најапсурдније и најнеумољивије ангажовање.“¹³⁵ У *Мувама* је акценат на Орестовој слободи, што је у овом делу најзанимљивији елемент за анализу, и тим питањем ћемо се бавити у поглављу II 3. „Слободан човек“.

Сартр је величао Други светски рат (што је изазвало бројне критике) јер је сматрао да је он био најпогоднији да човек у њему оствари своју слободу. У односу према рату човек мора да се одлучи за неку позицију: активна или пасивна колаборација са непријатељем или активни, то јест пасивни отпор. Овај избор није једноставан јер се његове последице никада не заустављају на појединцу који га је начинио, али је неопходан. Како ће реаговати отац породице који зна да његов његов чин неће утицати само на њега већ и на целу породицу која може бити доведена у опасност? Ово је једна од граничних ситуација у које су постављени Сартрови ликови. У граничним ситуацијама најчешће један од могућих излаза подразумева смрт. „Тако се слобода открива на свом највишем нивоу јер пристаје да се изгуби како би могла да се изрази.“¹³⁶

Како би били у потпуности схваћени, Сартрове комаде је неопходно посматрати у политичком контексту времена у ком су настали. Узмимо за пример *Прљаве руке*. На први

¹³⁴ François Noudelmann. *Huis clos et Les mouches de Jean- Paul Sartre*. Paris, Gallimard, 1993, 55.

¹³⁵ « est libre pour le crime et par-delà le crime [...]. Car la liberté n'est pas je ne sais quel pouvoir abstrait de survoler la condition humaine: c'est l'engagement le plus absurde et le plus inexorable.» у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 163.

¹³⁶ « Ainsi la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'exprimer.» у Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 64.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

поглед се може учинити да је реч о антикомунистичком комаду, али он то никако није. Овај комад настаје 1948. године, отприлике у исто време када је Сартр заједно са Давидом Русеом (David Rousset) и Жоржом Алтманом (Georges Altman) основао партију РДР (Rassemblement Démocratique Révolutionnaire), која је била више покрет него политичка партија. Основан крајем 1947, почетком 1948. године, овај покрет је опстао свега годину дана. С једне стране РДР је осуђивао стаљинизам Француске комунистичке партије, али и социјал-демократске реформе у земљи, а са друге стране пропагирао је револуционарни и демократски социјализам. Пре распада и поделе на две фракције (са једне стране Сартр и Жан-Рене Шовен [Jean-René Chauvin], а са друге Давид Русе), покрет је издавао часопис *Левица (La Gauche)* од маја 1948. до марта 1949. године.¹³⁷ Иако су *Прљаве руке* политички комад или комад о политици, Сартр не стаје ни на једну страну о којој је у њему реч. „Ја не заузимам страну. Дobar позоришни комад мора да укаже на проблеме, а не да их разреши.“¹³⁸ Наслов такође не треба да завара јер Сартр њиме не алудира ни на једну конкретну партију већ сматра да политика генерално тражи да се испрљају руке. Конта и Рибалка сведоче о томе да је Сартр дуго оклевао да употреби наслов *Прљаве руке*, из страха да он не буде злоупотребљен и интерпретиран на погрешан начин, то јест као антикомунистички, имајући у виду политички миље и контекст у ком је дело настало. На крају је ипак одлучио да задржи овај наслов јер комад „никако није политички“, већ је о политици; његов би епиграф могла бити Сен-Жистова (Saint-Just) реченица: „Нико не влада невино.“¹³⁹ Овај Сартров став ипак није спречио бројна различита и опречна тумачења и извођења овог комада у иностранству, а која је аутор одбацивао. *Прљаве руке* су неретко коришћене као инструмент антикомунистичке пропаганде, што ни у ком случају није била Сартрова намера. Конта и Рибалка наводе бројне интервјуе у којима се

¹³⁷ Ian H. Birchall. *Sartre et l'extrême-gauche française : Cinquante ans de relations tumultueuses*. Paris, La Fabrique éditions, 2011.

¹³⁸ « Je ne prends pas parti. Une bonne pièce de théâtre doit poser les problèmes et non les résoudre. » у Jean- Paul Sartre. “Combat”. 31.03. 1948.

¹³⁹ « Nul ne gouverne innocemment. » у Michel Contat et Michel Rybalka. *Les Écrits de Sartre*. Paris, Gallimard, 1970, 178.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Сартр бунио и критиковао коришћење његове драме као инструмента хладног рата и антисовјетске пропаганде.

Ситуација из *Прљавих руку* је ипак преузета из истинитог догађаја који се одиграо у Француској, а не у некој комунистичкој земљи. Сартр о томе говори у једном интервјуу: „Ви знате да је код нас у Француској постојао један случај, сличан Одереровом, случај Доријоа, иако се он није завршио убиством. Доријо је желео да се Комунистичка партија приближи социјал-демократама и због тога је избачен из партије. Годину дана касније, како би избегли да се ситуација у Француској приближи фашизму, Комунистичка партија је према прецизним директивама учинила управо оно што је Доријо предлагао, али никада није признала да је он био у праву, и то је била основа Народног фронта.“¹⁴⁰

Сартрово позориште се може дефинисати као ангажовано, иако се не може поистоветити са пропагандом. Оно је било такво и пре настанка *Прљавих руку*, већ и у *Мувама* (1943). У једном интервјуу, непосредно после ослобођења, Сартр говори о својим правим намерама које се у овом комаду крију иза маске античког мита. Он објашњава да о Грцима пише само како би у фашистичком режиму прикрио своју праву мисао и маскирао драму коју је заиста желео да напише.¹⁴¹ Овај комад настаје за време окупације и вишијевског режима, а циљ његовог творца јесте да пробуди свест и савест својих сународника и да их подстакне да се боре за слободу. Сартр је веровао да је позориште идеалан медиј социјалног и политичког освешћења и ослобођења.

Муве су премијерно изведене у јуну 1943. године док је Француска још била у рату. Комад се противио покајничком ставу који је вишијевска влада наметала Французима. У тренутку у ком су људи дезоријентисани и у ком се уверења и ставови стално изнова

¹⁴⁰ « Vous savez que chez nous, en France, il y eu un cas analogue à celui de Hoederer, le cas de Doriot, bien qu'il ne se soit pas terminé par un assassinat. Doriot voulait que le P.C. se rapproche des sociaux-démocrates et pour cette raison, il fut exclu du parti. Un an plus tard, pour éviter que la situation française ne dégénère en fascisme et sur base de directives précises, le P.C. parcourut exactement le chemin que Doriot avait indiqué, sans jamais reconnaître toutefois que celui-ci avait eu raison ; et ceci fut la base du Front Populaire.» преузето са <http://pedagogie2.ac-reunion.fr>

¹⁴¹ Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 269.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

доведе у питање, Сартр је створио још нову дилему поставивши питање слободе и односа са другима.¹⁴²

После ослобођења, Сартр је наставио да кроз позориште третира егзистенцијалистичке теме које је желео да учини приступачним што већем броју људи. „Позориште ће утицати на више људи из разних друштвених категорија и различитих интелектуалних нивоа него што је то икада био случај са трактатима.“¹⁴³ На овај начин филозофија егзистенцијализма постаје приступачнија и доступна.

Познато је да је Сартр био једноставан и скроман човек, да је волео да се дружи и комуницира са разним људима, као и да је често шетао улицама Латинске четврти у Паризу, седео у кафеима и био присутан и активан у јавном животу. Он је био писац који се својом приступачношћу и отвореношћу трудио да уклони баријеру између аутора и његове публике. Исто то желео је да постигне и кроз своје позориште које је имало за циљ да приближи његову филозофију егзистенцијализма широкој публици. Сартрови позоришни комади су зато на први поглед једноставни и јасни и на тај начин привлаче публику његовој филозофији. „Сартр истиче да је у позоришту најважније пронаћи одговарајући језик: 'Треба пронаћи склоп речи и чина, у којем се реч не би чинила сувишном, у којем би могла да сачува своју моћ, ван домашаја речитости. То је основни услов истински делотворног позоришта.“¹⁴⁴ Језик којим су Сартрове драме написане скоро је па свакодневни, нема компликоване лексике, ни синтаксе, или узвишене реторике, али аутор тиме што се лишава високог израза постиже свој циљ и своје велике идеје на разумљив начин пласира у јавност. Идеалан пример на ком се може видети како Сартр вешто пласира најкомпликованије филозофске теме кроз наизглед једноставне драмске комаде јесте драма *Иза затворених врата*.

¹⁴² Michel Contat et Michel Rybalka. *Les Écrits de Sartre*. Paris, Gallimard, 1970, 90.

¹⁴³ « Le théâtre sensibilisera alors plus de personnes, et ce, de catégories sociales et de niveaux intellectuels divers, ce qui n'était pas toujours le cas par les traités. » у *Ibid*, 57.

¹⁴⁴ Mirjana Miočinović (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 359.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Најбољи начин да се третира питање односа са другима јесте да се више ликова постави заједно како би се посматрале њихове реакције, а Сартр управо то чини у комаду *Иза затворених врата*. Овде морамо да напоменемо да није реч о натуралистичком експерименту јер се радња ове драме ипак одвија у паклу. И у њој је, као и у свим његовим драма, полазиште из ког извире читав драмски заплет ситуација. Ситуација у којој се јунаци овог комада налазе је живот после смрти, и то у паклу. Ово дело је сачињено од пет слика, нема чинова, а ситуација о којој говори је свевременска. Радња није одређена ни временским, ни прецизним просторним одредницама, већ је смештена у непостојећи свет.¹⁴⁵ Већ на самом почетку драме публика је принуђена на размишљање. Драмска ситуација је поједностављена и минималистичка – три јунака (антихероја) су се нашла на једном затвореном месту и на први поглед их ништа међусобно не повезује. Нема драмског заплета у правом смисли речи, па тако ни расплет/крај није унапред одређен и предвидљив. На почетку комада све је већ завршено, ликови су осуђени на пакао и на поглед других, и та ситуација се неће променити у току драме. Сартр је свесно одбацио једну од основних одлика драме – заплет. Заплет одржава пажњу публике, али Сартр је сматрао да не постоји заплет који би могао да споји ова три лика у паклу, што не значи да се публика гледајући овај комад досађује, напротив. Сартр пише једноставне и кратке реплике које су истовремено веома дирљиве. Ова једноставна форма и недостатак драмског заплета омогућава гледаоцу да се сконцентрише на промишљање о себи, својој судбини и односу према другим људима.

Сартр је ово дело написао за само две недеље и позвао своје пријатеље да га изведу, па је и улоге написао за њих тако да ни један нема већу улогу од друго двоје.

Када пишемо позоришни комад увек постоје случајни разлози и истинске заокупљености. Случајни разлог је био тај да када сам писао *Иза затворених врата*, око 1943. и почетком 1944, имао сам три пријатеља и желео сам да они глуме у једном позоришном комаду, мом позоришном комаду, али да ни један од њих не буде привилегован. То јест, хтео сам да све троје буду све време заједно на сцени. Зато што сам мислио да ће онај који буде у једном

¹⁴⁵ Сартр је био атеиста, није веровао у рај и пакао.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

тренутку напустио сцену, а друго двоје на њој остану, помислити да други имају боље улоге. Зато сам дакле желео да их задржим заједно. И питао сам се како да саставим три особе, а да ни једна од њих ни у једном тренутку не изађе са сцене, и да их на њој задржим до краја, као заувек. Тада ми је синнула идеја да их ставим у пакао и да свако од њих буде целат другим двома. То је био случајан разлог. Али у том тренутку су постојале и опште заокупљености које сам желео да представим, а не само оно што ми је случај наметнуо. Хтео сам да кажем: пакао су други. Али 'пакао су други' је увек било погрешно схватано.¹⁴⁶

Сартрово позориште које садржи елементе књижевности, идеологије и филозофије, нуди бројне могућности и нивое читања. Гарсен, Инес и Естел у *Иза затворених врата* чекају да их снађу вечне муке и очекују да се сусретну са својим жртвама. У ишчекивању онога што би требало да се у паклу дешава, они разговарају о томе шта их је ту довело и покушавају да докуче шта ће им се догодити, као и да утврде све могуће и немогуће везе које су их ту спојиле како би дошли до закључка: „Пакао, то су други“¹⁴⁷.

Иако су критичари склони томе да Сартрово позориште дискредитују као ангажовано, омаловажавајући његову књижевну вредност и сматрајући га мање инвентивним у односу на његове савременике, као што су Жироду (Giraudoux) или Кокто (Cocteau), оно без сумње поседује оригиналност и упечатљивост. „Стога сматрам да су писци као Сартр (творац политичких мелодрама), Озборн, Милер, итд., нови 'булеварски писци', представници левог конформизма, који је једнако јадан колико и онај десни. Ти

¹⁴⁶ « Quand on écrit une pièce, il y a toujours des causes occasionnelles et des soucis profonds. La cause occasionnelle c'est que, au moment où j'ai écrit *Huis clos*, vers 1943 et début 44, j'avais trois amis et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est-à-dire, je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais, s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit, comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais faire sortir l'une d'elles et les garder sur la scène jusqu'au bout comme pour l'éternité. C'est là que m'est venue l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle. Mais il y avait à ce moment-là des soucis plus généraux et j'ai voulu exprimer autre chose dans la pièce que simplement ce que l'occasion me donnait. J'ai voulu dire : l'enfer, c'est les autres. Mais "l'enfer, c'est les autres" a toujours été mal compris. » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos*. Уводна реч фонографског снимка драме из 1965. године.

¹⁴⁷ « L'enfer: c'est les autres. » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos*. Paris, Gallimard, 1947, 167.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

писци не нуде ништа што нам већ није познато преко политичких дела и расправа.¹⁴⁸ Упркос овако оштрој критици Ежена Јонеска, Сартрово позориште није изгубило на вредности, па се данас налази на репертоарима светских позоришних сцена и сматра значајним за историју књижевности. Али, како би се Сартрово позориште разумело, неопходно је прво изучити концепцију позоришта овог аутора. За почетак, треба истаћи да је Сартр веома ценио античке трагедије. Он у свом позоришту користи античке митове, али и сам ствара нове. На пример, прича о проститутки која одлучује да пружи уточиште црном робу у драми *Блудница вредна поштовања* није само прича о овој младој жени и њеној трагичној судбини. Ова прича би једнако могла бити сврстана и у ранг „мита“, у смислу да је она архетип за све ситуације у којима појединац мора да начини избор који ће имати последице по његов и животе других. Митови које Сартр жели да представи публици су они о најзначајнијим темама које се тичу сваког – о смрти, љубави...

Поставља се питање да ли је и како Сартр успео да једно тако „озбиљно“ и по тематици „тешко“ позориште приближи просечном гледаоцу. За Сартра је позориште место конфликта права: сваки лик сматра да је у праву и да му је због тога све дозвољено како би остварио свој циљ. Свако сматра да су његови поступци оправдани. Често се дешава, како у позоришту тако и у животу, да су у праву они за које смо веровали да греше, или ако нас баш и не увере да имају право, барем мало боље разумемо њихове мотиве. Тако се, на пример, Гарсен у драми *Иза затворених врата* на почетку чини као најразборитији од три лика, али како се радња развија гледаоци/читаоци откривају да је он супруг вредан презира и кукавица. Сартр тежи ка стварању одређеног драмског језика којим би могао да изрази тај „конфликт права“, али који би омогућио и одређену дистанцу са публиком. Како позоришне сале и сцене не омогућавају увек ову дистанцу, Сартр је покушао да је створи кроз стил.¹⁴⁹ Он сматра да треба избегавати „поезију“ у репликама и дигресије, и тога се и сам придржава. Језик треба да буде концизан и јасан, а речи

¹⁴⁸ Ежен Јонеско у Mirjana Miočinović (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 404.

¹⁴⁹ Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 60-61.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

економичне. Иако неки критикују „сувоћу“ његовог стила, сам аутор је ње био свестан, и то је управо ефекат ком је тежио.¹⁵⁰

У Сартровим драмским комадима се суочавају добро и зло, воља и отпор, побуна и мирење са судбином, јунаштво (право или лажно) и кукавичлук, жртве и крвници, идеалисти и реалисти, и сви они воде дијалог и сучељавају своја уверења. Велика разноврсност ликова и радњи може да завара и замаскира истинско и дубоко јединство Сартровог позоришта, које је уствари позориште демистификовања.¹⁵¹ Парадоксално, или опет свесно и намерно, Сартр се служи митом како би постигао ефекат демистификовања. Сартр, ипак, не користи хришћанске митове (које налазимо код Камија) већ искључиво античке и то чини из своје атеистичке позиције.

Егзистенцијализам није ништа друго до труд да се из једне атеистичке кохерентне позиције извуку све последице. Он никако не тежи ка томе да човека утопи у очај. Међутим, ако као што то чине хришћани, сваки невернички став називамо очајањем, онда он полази од првобитног очаја. Егзистенцијализам није толико атеизам у смислу да се труди да докаже да Бог не постоји. Он поручује да чак и кад би Бог постојао то ништа не би променило; то је наше гледиште. Није да ми верујемо да Бог постоји, али сматрамо да проблем није у његовој егзистенцији, потребно је да човек пронађе самог себе и да убеди себе да га ништа не може спасити од њега самог, чак ни валидан доказ о постојању Бога. У том смислу, егзистенцијализам је оптимизам, он је доктрина делања.¹⁵²

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Michel Contat et Michel Rybalka. *Les Écrits de Sartre*. Paris, Gallimard, 1970, 77.

¹⁵² « L'existentialisme n'est pas autre chose qu'un effort pour tirer toutes les conséquences d'une position athée cohérente. Elle ne cherche pas du tout à plonger l'homme dans le désespoir. Mais si l'on appelle, comme les chrétiens, désespoir toute attitude d'incroyance, elle part du désespoir originel. L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt : même si Dieu existait, ça ne changerait rien ; voilà notre point de vue. Non pas que nous croyions que Dieu existe, mais nous pensons que le problème n'est pas celui de son existence ; il faut que l'homme se retrouve lui-même et se persuade que rien ne peut le sauver de lui-même, fût-ce une preuve valable de l'existence de Dieu. En ce sens, l'existentialisme est un optimisme, une doctrine d'action. » у Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme : est un humanisme*. Paris, Nagel, 1962, 77-78.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Сартр је, ипак, једном приликом, и то управо због ситуације у којој се нашао, употребио хришћански мит. У свом првом позоришном комаду, *Бариона*, који је као што смо већ поменули настао за време ауторовог заробљеништва 1940. године, Сартр се инспирише причом о рођењу Исуса Христа. Овај комад настаје наменски у договору са свештеницима који су били заробљени заједно са њим како би се извео на Божић. Сартр је у једном писму Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) објаснио да се није одлучио да пише о овој теми јер је пролазио кроз духовну кризу и преиспитивање док је био у заробљеништву, већ из сасвим практичних разлога:

Оно што је мени било важно у овом искуству јесте да сам као заробљеник могао да се обратим другим заробљеницима и да говорим о нашим заједничким проблемима. Текст је био пун алузија на нашу тадашњу ситуацију, савршено јасних сваком од нас. Римски изасланик у Јерусалиму у нашим главама био је Немац. Наши чувари су у њему видели Енглеза у његовим колонијама!¹⁵³

Позориште је без сумње највише допринело Сартровој популарности, и то можда баш зато што се увек служио традиционалним драмским формама. Он никада није осетио потребу да прибегне формалним иновацијама како би изразио оно што је желео да каже. Али, супротно традиционалној грађанској драми и психолошком позоришту, у којима су карактери ликова прецизно одређени, Сартрово позориште је позориште ситуација. Ипак, оно не уводи никакве техничке или сценске новине. Јунак овог позоришта, ког смо дефинисали као антихероја, жели да једним својим чином, после ког је повратак на старо немогућ, подари смисао свом животу и побегне од егзистенцијалне празнине коју осећа. Тај чин је освајање слободе.

После драме *Њекрасов* (*Nekrassov*) из 1955. године, Сартр је изјавио да више нема шта да каже буржоазији и да више нема жељу да пише за позориште у актуелним

¹⁵³ « Pour moi, l'important dans cette expérience était que, prisonnier, j'allais pouvoir m'adresser aux autres prisonniers et évoquer nos problèmes communs. Le texte était plein d'allusions à la situation du moment et parfaitement claires pour chacun de nous. L'envoyé de Rome à Jérusalem, dans notre esprit, c'était l'Allemand. Nos gardiens y virent l'Anglais dans ses colonies. » у Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 221.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

позоришним условима.¹⁵⁴ Ипак, четири године касније, он пише драму *Заточеници из Алтоне* (*Les Séquestrés d'Altona*) која је исте године премијерно изведена у париском Позоришту ренесансе (*Théâtre de la Renaissance*). На питање због чега је променио мишљење и вратио се позоришту, Сартр је одговорио да се није променио он, већ ситуација.

Нисам се ја променио, већ ситуација. Када сам представио *Њекрасова*, физичко насиље није било распрострањено у Француској као што је данас: није било промовисано као форма репресије. Постојао је наравно репресивни апарат, али то је био традиционални репресивни апарат, нормалан, ако смем да се усудим да тако кажем. Оно што ми се учинило озбиљним јесте успостављање у Алжиру, али и у самој Француској, једног новог репресивног апарата за који нико не може да се претвара да је нужност произашла из ситуације. Развој капиталистичког система није везан за мучења која се практикују у Алжиру. Можемо чак тврдити супротно. Та мучења компромитују капитализам, они најлуциднији међу буржоазијом то схватају. Зато ми се учинило неопходним да истакнем овако постављен проблем – да га поставим у позоришту, то јест за све, за највећи могући број људи, за буржоазију такође.¹⁵⁵

Заточеници из Алтоне настаје усред француско-алжирског конфликта, то јест у ратној ситуацији коју је Сартр иначе сматрао идеалном за остваривање слободе. Слично *Мувама* које настају усред Окупације, а чија је радња смештена у античку Грчку, радња *Заточеника из Алтоне* измештена је у Немачку после Другог светског рата. Иако Сартр не крије да га је француско-алжирски сукоб навео да напише ово дело, он га ипак чини универзалнијим тиме што га премешта из локалног француског миљеа. Као и у

¹⁵⁴ Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 299.

¹⁵⁵ « Ce n'est pas moi qui a changé, c'est la situation. Lorsque j'ai fait représenter *Nekrassov*, la violence physique n'était pas répandue en France comme elle l'est aujourd'hui : elle n'était pas promue au rang des formes de répression. Il y avait certes un appareil répressif, mais c'était l'appareil traditionnel, normal si l'on ose dire. Ce qui m'a paru grave, c'est la mise en place, en Algérie, en France même, d'un nouvel appareil répressif dont personne ne peut prétendre qu'il soit nécessité par la situation. Car le développement du système capitaliste n'est pas lié aux tortures pratiquées en Algérie. On pourrait même soutenir le contraire. Ces tortures compromettent la cause du capitalisme : les plus lucides parmi les bourgeois le comprennent. C'est pourquoi il m'a paru nécessaire d'évoquer le problème ainsi posé – de l'évoquer au théâtre, c'est-à-dire pour tous, pour le plus grand nombre, pour des bourgeois aussi. » у Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 299-300.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

претходним комадима, и у овом се Сартр бави демистификацијом, овог пута војничког јунаштва, показујући како је оно повезано са неконтролисаним насиљем. „У *Заточеницима* сам ову тему надувао до мита.“¹⁵⁶

Сартр није случајно изабрао да радњу ове драме измести баш у Немачку. Он сматра да су се у Другом светском рату Французи наспрам Немаца налазили у истој ситуацији у каквој се у тренутку настанка *Заточеника из Алтоне* налазе Алжирци у односу на Французе.¹⁵⁷ Сартр је желео да прва реакција гледаоца буде осуда тих људи који су му приказани, а које би поистоветио са онима који су окупирали Париз петнаестак година раније, али мало по мало, тај гледалац би према Сартровој жељи требало да осети извесну мучнину и нелагодност и да схвати да је тај Немац уствари он сам. „Рецимо да би позоришна илузија требало да ишчезне и уступи место истини која се крије иза илузије.“¹⁵⁸

Ситуација у коју Сартр смешта антихероја Франца Фон Герлаха (Frantz von Gerlach) је (добровољно) заточеништво које траје већ тринаест година. Тема ове драме је слична оној из *Несахрањених мртваца* (драме чији су ликови такође заточеници), а то је тортура. Сартр је за *Несахрањене мртваце* рекао да то није комад о Покрету отпора, и да је радњу без проблема могао да смести у грађански рат у Шпанији или чак у Кину јер је питање које је у њему поставио универзално и типично за његову генерацију, а оно гласи: „Како бих издржао мучење?“¹⁵⁹ Њега и у овој драми занимају „граничне ситуације“ и реакције оних који се у њима налазе.¹⁶⁰

¹⁵⁶ « Dans *Les Séquestrés*, j'ai gonflé ce sujet jusqu'au mythe. » у *Ibid.*, 307.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 301.

¹⁵⁸ « Disons que le mirage théâtral devrait s'effacer pour laisser la place à la vérité qui est derrière ce mirage. » у Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 301.

¹⁵⁹ « Comment tiendrais-je devant la torture ? » у *Ibid.*, 241.

¹⁶⁰ *Ibid.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Карактер ликова у *Заточеницима из Алтоне* је, као уосталом у свим Сартровим позоришним комадима, одређен ситуацијом у којој се они налазе. Питање које се поставља је опет питање слободе у датој ситуацији и одговорности пред човечанством. У овом комаду се Сартр вратио свом главном филозофском питању: како избор и чин појединца могу да осигурају слободу свих људи. Основна дилема и борба је између добра и зла, у друштву, али и у појединцу, баш као што је била и у Гецовом случају (*Ђаво и Господ Бог*). Франц се нашао у ситуацији рата у којој је изабрао да примени тортуру над заробљеницима како би избегао осећај беспомоћности који га је обузео када су на његове очи нацистички војници мучили рабина кога је он претходно сакрио у својој соби. Како би избегао казну због скривања одбеглог рабина, а на интервенцију оца који је већ сарађивао са нацистима, Франц је послат на фронт у Русију и тамо је постао „крвник из Смоленска“. Ово је ситуација која по Сартровом мишљењу треба да наведе француску публику на самопрепознавање јер је у тренутку настанка ове драме, 1959. године, опште познато да француска војска прибегава мучењима затвореника у Алжиру, али и осумњичених арапског порекла и физиономије у париским полицијским станицама. Сартр критикује и упозорава да у савременом свету у ком је тортура постала део (ратне) свакодневице нико не сме да се сматра изузетим од опасности коју она са собом носи, било да постане жртва или крвник. Сартр се не бави ситуацијом у којој Франц постаје крвник, већ оним што бива после, по повратку са фронта. Њега занима шта се дешава са тим људима који су на ратишту чинили злочине по повратку у њихове породице. Породица Фон Герлах сарађује са нацистима, али их презире. Они су припадници високе буржоазије којима код нациста највише смета давање власти народу.

Намерно сам изабрао Фон Герлахе, односно једну велику породицу индустријалаца, полуаристократију, то јест који су постали аристократија за време Другог раја. Јер оно што сам желео да покажем јесте да ти људи нису нацисти, да су се они само користили нацистичким епитетом, иако су презирали нацисте који су у њиховим очима били криви, како су то једнако могли бити и комунисти или социјалисти, за давање „власти плебсу“. А такве породице су заиста постојале. (...) Са ликовима као што су Фон Герлахови одмах сам имао на располагању суштинску контрадикцију: ону која постоји између индустријске моћи тих људи, њихових племићких титула, њихове прошлости, њихове културе и њихове сарадње са нацистима

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

које презиру. Они су против, али раде за. Тако сам јасно могао да поставим питање *дослуха* које је суштинско ако желимо да разумемо људе.¹⁶¹

У овој драми Сартр такође поставља питање одговорности. Франц покушава да оправда своје поступке пред „судом Краба“. Он се изопштио из света како не би гледао „пропаст немачког друштва“, мислећи да тако може да избегне и одговорност за њу. Сартр поново уводи питање које је за време и по завршетку Другог светског рата било изузетно популарно: да ли је човек одговоран за злочине које није починио самим тим што није учинио ништа да их спречи? Да ли су сви Немци криви за злочине нациста и да ли су сви Французи криви за рат у Алжиру? Сартр сматра да појединац не може да избегне одговорност без обзира да ли је у рату учествовао или не.

И Камијеве (анти)јунаке обузимају сличне дилеме. Ликови Камијеве драме *Праведници* смештени су у затвор и у тој ситуацији они доносе одлуке које ће их одредити као личности и које ће бити пресудне како по њих, тако и по њихове саборце. Захваљујући условима у којима се налази (а које је Сартр сматрао идеалном ситуацијом за остваривање своје слободе) Војнов открива да је кукавица. Он осећа страх од доношења одлука, па у првом тренутку прибегава самообмани тврдећи како му ситуација у којој се налази не дозвољава да одлучује: „Из затвора не доносимо одлуке. Да, у томе је ствар, више не доносимо одлуке!“¹⁶² Према Сартровој егзистенцијалистичкој филозофији, чињеница да је некеме ускраћена слобода кретања тиме што се налази у затвору, никако не умањује његову слободу доношења одлука, како за себе, тако и за друге, али га према томе никако

¹⁶¹ « J'ai fait exprès de prendre ces Von Gerlach, c'est-à-dire une grande famille industrielle, à demi noble ou qui a été anoblie pendant le IIe Reich. Car ce que je voulais marquer c'est que ces gens-là n'étaient pas nazis, qu'ils n'ont fait que se servir de l'étiquette nazie alors qu'ils méprisaient les nazis, coupables à leurs yeux d'avoir amené, comme auraient pu le faire des communistes ou des socialistes, « la plèbe au pouvoir ». Et de telles familles ont réellement existé. (...) Avec des personnages comme les Gerlach ; j'avais d'emblée à ma disposition une contradiction fondamentale : celle qui existe entre la puissance industrielle de ces gens, leur titre nobiliaire, leur passé, leur culture, et leur collaboration avec les nazis qu'ils méprisent. Ils pensent contre et ils agissent pour. Ainsi pouvais-je poser en clair le problème de la *collusion*, qui est essentiel si l'on veut comprendre les hommes. » y Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 303.

¹⁶² Alber Kami. *Pozorište: Pravednici* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008, 33.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког
позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками,
Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

не ослобађа од одговорности за последице тих одлука. Ками то одлично приказује кроз дилеме и одлуке својих ликова у *Праведницима*.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

II 2. Потрага за идентитетом

Човек који је главни лик егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда осећа се изгубљено и управо то је један од разлога зашто није могао да испуни критеријуме класичног позоришног хероја, већ је постао антихерој. Класични хероји никада нису заиста изгубили свој идентитет, чак и када им је он био непознат или га нису били свесни (као на пример Едип), богови су за њих имали план за који су били предодређени. Отуђени човек који је изгубио себе у свету који више не препознаје, у који му је тешко да се уклопи и у ком се не сналази, изгубио је свој идентитет. Такав човек је јунак позоришних комада Сартра и Камија и њихових савременика, али он не може бити херој јер је изгубивши себе, изгубио и вредности које би га одредиле. Он је антихерој у потрази за својим идентитетом, слободом и вредностима. Свет се после Првог светског рата неповратно изменио и човек који се у њему нашао остао је изгубљен и „заборављен“.

Сада, када кажем *ја*, то ми изгледа празно. Не успевам више да сасвим јасно себе осећам, толико сам заборављен. Све што је остало реалнога у мени, то је постојање које осећа да постоји. Зевам лагано, дуго. Ни за кога Антоан Рокантен не постоји. То ме забавља. Шта је то Антоан Рокантен? То је апстракција. Бледа, мала успомена од мене, која се љуља у мојој свести, Антоан Рокантен... И наједаред *Ја* бледи и готово је, угаси се.¹⁶³

После Првог светског рата, који је представљао прекретницу у дотадашњој историји, све вредности су доведене у питање. Свет је суочен са страхом, патњом, неизвесношћу што је без сумње утицало на развој културе и уметности у послератном, односно периоду између два светска рата. Сартр и Ками одрастају и сазревају у овом времену у ком је свет суочен са смрћу и страдањем, када су традиционалне вредности готово уништене и човек је приморан да трага за новим вредностима у овом неповратно измењеном свету у ком се нашао. Управо та потрага за новим вредностима у новом свету ствара новог човека и новог књижевног и позоришног јунака. Човек који се осећа изгубљено у том новом свету, чију суштину и вредности тек покушава да открије, али у

¹⁶³ Жан-Пол Сартр. *Мика*. Београд, Кultura, 1964, 229.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ком не проналази себе нити себи сличне, предмет је интересовања егзистенцијалистичких писаца и филозофа. Тај отуђени човек јунак је свих Сартрових и Камијевих, како прозних, тако и позоришних дела. У егзистенцијализму човек је отуђен од природе чији је део престао да буде, од света који га окружује, од других људи и на крају од самог себе и сопствених емоција, и као такав, он је изгубио идентитет који безуспешно покушава да поврати, а та егзистенцијалистичка потрага за идентитетом код Сартра и Камија непосредно је везана за главне теме које окупирају њихову стваралачку мисао.

За време Другог светског рата Жан-Пол Сартр и Албер Ками стварају драме у којима заплет почива на филозофском питању идентитета из ког се рађају и други проблеми којима се бави егзистенцијализам, као што су слобода, судбина и одговорност. Орест у Сартровим *Мувама* и Јан у Камијевом *Неспоразуму* се након вишегодишњег одсуства враћају у родне градове и у своје породице које их не препознају што у њима рађа сумњу према сопственим намерама и судбини. Та сумња их спречава да учине оно због чега су се вратили, што их наводи на преиспитивање сопствених, жеља, тежњи и циљева, и коначно на размишљање о припадности породици, граду, земљи и човечанству. Јунаци ових драма покушавају да пронађу себе и своје давно изгубљене идентитете у ситуацијама у којима су се затекли, делом својом вољом, делом игром судбине. Кроз самоспознају и испуњавање судбине главних јунака ових драма, Сартр и Ками пружају ширу слику човека свог времена принуђеног да у свету у ком су све вредности срушене поново пронађе себе и смисао свог постојања. Ками и Сартр су кроз своје позоришне комаде створили новог јунака – антихероја, чији је идентитет суштински промењен и условљен светом у ком се нашао. Иако ни у једном од ова два комада нема речи о рату, који је у тренутку њиховог настанка у јек, кроз потрагу за идентитетом главних јунака, аутори су недвосмислено представили мрачну визију света захваћеног ратом.

Сартр верује да је човек у бити слободан, али је неопходно да ту своју слободу спозна и прихвати јер је она неизоставно у вези са одговорношћу. Као слободан, човек је нужно и одговоран, а ови појмови су код Сартра повезани са идентитетом јер управо спознаја сопственог идентитета води човека ка нужној слободи и одговорности. Да би се

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

индивидуа остварила као потпуно слободна неопходно је да прво постане свесна свог идентитета као појединца и као припадника одређене друштвене категорије. Егзистенцијалистичка филозофија представља човека као слободног без унапред одређене судбине, а оно што човек у својој слободи чини и оно што бира да учини, одређује његову суштину и идентитет. Овај слободни егзистенцијалистички човек чији идентитет није предодређен мора сам у себи да пронађе сопствене вредности и да сам одлучује о својим поступцима за које ће неизбежно бити одговоран. Ову филозофску замисао Сартр преноси на позориште које дефинише као позориште ситуација. Стога ни антихерој нема унапред одређене карактеристике, особине према којима бисмо га идентификовали, већ се он рађа и развија из ситуације у којој се налази. За разлику од традиционалног позоришта у ком карактери одређују поступке ликова, па и радњу дела, код Сартра је супротно, из ситуације се рађа акција, а на основу ње процењујемо њене актере. Бенедикт О'Донахју даје пример да се неки лик може понашати окротно јер је окрутност у његовој природи, али код Сартра не постоји природа лика, па нас окрутне акције које лик чини наводе на закључак да је он округан.¹⁶⁴

Ова концепција човека захтева спознају сопственог идентитета, вредности и постојања. Сартр, као представник атеистичког егзистенцијализма, сматра да ако Бог не постоји онда постоји макар једно биће код кога постојање претходи суштини. Према Сартру, човек најпре постане, појави се у свету, а затим се дефинише, проналази своју суштину и ствара свој идентитет. То значи да човек на почетку није ништа, он нема идентитет док га сам не створи за себе – човек је дакле оно што изабере да буде. У складу с тим, ни антихерој овог позоришта се не дефинише кроз скуп особина, нити кроз одређену психологију. Иако имају заједничке карактеристике, Сартрови (и Камијеви) антихероји се међусобно доста разликују, а оно што их чини антихеројима управо је та немогућност њиховог одређивања унапред. Они, дакле, немају особине хероја, па чак и ако неке од ових одлика у току комада развију, то ће бити њихово изграђивање идентитета антихероја. Хероји су предодређени да буду јунаци јер је такав њихов склоп личности и

¹⁶⁴ Benedict O'Donohoe. *Sartre's Theatre: Acts for Life*. Bern, Peter Lang, 2005, 24.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

особина које их на то упућују, док се егзистенцијалистички антихерој сам одређује у ситуацији у којој се нашао.

Од свих позоришних комада које је Сартр написао рађање овог слободног човека најбоље је приказано у драми *Муве* која настаје 1943. године, за време немачке окупације Париза, а Сартр управо ову ситуацију сматра идеалном да човек пронађе свој идентитет и испољи своју слободу. Сартр чак изјављује и да Французи никада нису били толико слободни као за време Окупације јер су тада имали могућност избора између сарадње са Немцима, пасивног прихватања догађаја и пружања отпора (*Ситуације III*, 1949). Сартр верује да је чак и затвореник у својој ћелији слободан, у смислу да може или да прихвати своју судбину или да покуша да је промени, али без обзира на избор који направи он испољава своју слободу и ствара сопствени идентитет. У *Бићу и ништавилу* Сартр пише о двојности људског идентитета који постоји као „биће по себи“ и „биће за себе“: прво је пасивна материја, а друго је биће свести. Егзистенција човека се супротставља бићу по себи.

С обзиром на то да *Муве* настају за време Окупације, јасно је да Сартр, који се као *homo politicus* свакако интересовао за тренутна догађања у Француској и свету, није могао отворено да говори и пише о темама које су га тиштиле и како би избегао немачку цензуру он преузима митску причу о Оресту који се након вишегодишњег изгнанства враћа у родни Аргос где затиче своју мајку, краљицу Клитемнестру, удату за Егиста који је одговоран за смрт њеног покојног мужа, а Орестовог оца, Агамемнона. Орест се у родни град враћа са намером да освети очеву смрт, а да би то учинио он мора да убије рођену мајку и очуха који у овом придошлицу не препознају свог давно протераног наследника. Када се Орест врати у Аргос, он више није онај Орест који је као дете напустио овај град, тај аспект његове личности је нестао и он сада мора да пронађе и створи нови идентитет. Орест је до доласка у Аргос пуно путовао и научио да је мишљење субјективно и да не постоји једна истина, он је стекао „слободу духа“. Међутим, дошавши у родни град он увиђа да га управо та слобода спречава да прихвати свој идентитет. Он не припада нигде и њему ништа не припада: „Ја сам слободан, Богу хвала. Ах, како сам слободан! И каква је

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

супериорна одсутност моја душа. Ја идем из град у град, странац другима и самом себи.¹⁶⁵ Све што долази из његовог родног града Оресту је страно и непознато јер је из њега протеран када је имао свега три године. „Ако бих могао да испуним празнину у свом срцу, било то злочином, њиховим успоменама, њиховим страхом и надањима, чак и кад бих убио сопствену мајку...“¹⁶⁶ Ове последње речи Орест изговара, али у том тренутку још увек нема намеру да их заиста реализује. Промениће мишљење након сусрета са сестром Електром која је остала да живи у Аргосу, и која је озлојеђена и жедна освете.

Кроз реинтерпретацију Есхилове трилогије *Орестијаде*, Сартр уствари представља француски народ за време немачке окупације у Другом светском рату. Французи за почетак морају да поново пронађу свој национални идентитет који су под Окупацијом изгубили или заборавили, а затим да донесу тешку одлуку да ли ће Окупацију прихватити или ће јој се успротивити. Орест у Аргос долази са једном намером – да освети свог оца, али убрзо почиње да се осећа као припадник свог народа и његова мисија поприма шире размере – он сада мора да ослободи свој народ од тиранина. То је аспект који одговара историјској ситуацији у којој овај комад настаје. Сартр кроз ову драму поручује свом народу да треба да без страха и кривице поврати свој национални идентитет. У *Позоришту ситуација* Сартр пише: „Написао сам *Муве* и покушао сам да покажем да *кајање* није став који је требало да Французи одаберу након војне пропасти наше земље.“¹⁶⁷

За разлику од Есхиловог Ореста који је, као и сви трагични јунаци, само играчка богова и жртва судбине, Сартров Орест је слободан и његове одлуке су последица пронађеног идентитета, и за њих је сам, исључиво и потпуно одговоран. Са друге стране,

¹⁶⁵ « Je suis libre, Dieu merci. Ah! Comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme. Je vais de ville en ville, étranger aux autres et à moi-même. » у Jean-Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 139.

¹⁶⁶ « Si je pouvais m'emparer, fut-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon cœur, dussé-je tuer ma propre mère... » у *Ibid*,

¹⁶⁷ «J'ai écrit *Les Mouches* et j'ai essayé de montrer que le *remords* n'était pas l'attitude que les Français devaient choisir après l'effondrement militaire de notre pays.» у Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 228.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Орест свој идентитет не проналази у изолацији, већ у односу са другима. Он открива себе, а затим и своју слободу и одговорност кроз однос са сестром Електро, мајком Клитемнестром, очухом Егистом и својим народом, и тек тада, када кроз односе са другима пронађе сопствени идентитет, он ће моћи да прихвати своју слободу и поступи у складу са њом, без кајања и преузимајући потпуну одговорност за своје поступке. Кроз чин ослобођења Орест је поново рођен и то је јасна Сартрова порука сународницима 1943. године.

По доласку у свој родни град, Орест се држао на дистанци од суграђана јер са овим људима није имао ништа заједничко. Сећања на град у ком је рођен и који је био приморан да напусти у раном детињству избледела су и он не дели кривицу и грижу савести са грађанима Аргоса. Овај град и његови становници су му постали потпуно страни и Орест врло брзо одлучује да га напусти заједно са својим учитељем, али та одлука бива промењена после сусрета са Електро. При сусрету са сестром, Орест почиње да схвата несрећу и мржњу, као и жељу за осветом коју она гаји ка рођеној мајци која је крива за смрт њиховог оца. Тада Орест проналази свој заборављени идентитет и одлучује да прихвати своје порекло и корене, и да остане у граду у ком је рођен, у Аргосу.

ОРЕСТ Желим своје успомене, своје тло, своје место међу становницима Аргоса (...) Желим да будем човек од некуд, човек међу људима (...) као лист међу лишћем, као дрво у шуми (...). Желим да навучем град око себе и да се обавијем њиме као прекривачем.¹⁶⁸

Орест осећа потребу да негде припада и управо то је први корак ка проналажењу идентитета који води ка ослобођењу. Потрага за идентитетом је активан процес и Орест га започиње путовањем које га доводи у родни град. Аргос је трагично место, опустошено, несрећно, у ком је чак и сунце које сија злослутно што упућује на злокобно сунце из Камијевог *Странца* чији је главни лик још један отуђени човек који није у стању да

¹⁶⁸ ORESTE Je veux mes souvenirs, mon sol, ma place au milieu des hommes d'Argos. (...) Je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes (...) comme une feuille dans un feuillage, comme l'arbre dans la forêt (...). Je veux tirer la ville autour de moi et m'y enrouler comme dans une couverture. у Jean-Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 177.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

оствари комуникацију са ближњима и који је такође изгубио свој идентитет, па је свугде странац.

ПЕДАГОГ Ах, господару мој, какво дивно путовање! И каква вам је то мисао пала на памет да дођете овамо, када има више од сто педесет престоница, што у Грчкој, што у Италији, с добрим вином, гостољубивим крчмама и улицама пуним људи. Изгледа да ови људи с планине никад нису видели путнике: сто пута сам се распитивао за пут у овој проклетој селендри која се пржи на сунцу. Свуда исти крици ужаса и исто бежање, тешко, црно трчање поблештавим улицама. Фуј! Те пусте улице, ваздух који трепери, и то сунце... Има ли ичег злокобнијег од сунца?

ОРЕСТ Ја сам овде рођен...

ПЕДАГОГ Изгледа. Али, на вашем месту, ја се тиме не бих хвалио.¹⁶⁹

Опис Аргоса који даје Педагог одговара стању у Француској у периоду у ком настаје ова драма. Осећање стида које мучи становнике Аргоса због злочина чији су сведоци били, а нису учинили ништа да га спрече истоветно је осећању кривице које мори Французе за време нацистичке окупације. И једни и други осећају да су својом пасивношћу допринели неправди или се стиде своје немоћи, али Сартр жели да им поручи управо супротно. Пруживши им Орестов пример, показао је својим сународницима у тешком тренутку искушења да сваки од њих може поднети жртву која ће ослободити читав народ. А како би ослободио себе, а тиме и све остале, Орест прво мора да поврати свој идентитет. Орест је за Сартра први ослобођени човек. Он први креће путем слободе у тренутку у ком би масе могле и требало да постану свесне себе и он им својим чином први показује пут. У *Мувама* свој идентитет проналази Орест, али слободу открива читаво човечанство.

¹⁶⁹ LE PÉDAGOGUE Ah ! mon maître, le plaisant voyage ! Et que vous fûtes bien inspiré de venir ici quand il y a plus de cinq cents capitales, tant en Grèce qu'en Italie, avec du bon vin, des auberges accueillantes et des rues populeuses. Ces gens de montagne semblent n'avoir jamais vu de touristes ; j'ai demandé cent fois notre chemin dans cette maudite bourgade qui rissole au soleil. Partout ce sont les mêmes cris d'épouvante et les mêmes débandades, les lourdes courses noires dans les rues aveuglantes. Pouah ! Ces rues désertes, l'air qui tremble, et ce soleil... Qu'y a-t-il de plus sinistre que le soleil ?

ORESTE Je suis né ici.

LE PÉDAGOGUE Il paraît. Mais, à votre place, je ne m'en vanterais pas. y *Ibid.*, 105-106.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

У истом периоду, тачније 1944. године, и Албер Ками пише драму са сличном тематиком, *Неспоразум*, у којој се син после дугогодишњег, у овом случају својевољног, одсуства враћа кући где је оставио мајку и сестру које су у међувремену постале убице, па у низу неизбежних судбоносних догађаја и сам постаје једна од њихових жртава. За разлику од Сартра који је потрагу за идентитетом повезао са слободом, код Камија је она доведена у везу са апсурдом. И Камијев јунак је отуђен од својих најближих, и он по повратку у родну кућу осећа да нема више ништа заједничко са својим ближњима, али жеља да поново пронађе свој идентитет и, као и у Орестовом случају, да негде припада, јака је и доводи га натраг у земљу за коју га не везују лепе успомене, земљу коју је напустио и у којој нема наде, ни будућности. Камијеви јунаци су по правилу отуђени, како од природе, тако и од других људи и света који их окружује и осећају се као странци без обзира где су, па те особине одликују и Јана чија је прича слична параболу о блудном сину. Ипак, у Камијевој драми, свој идентитет није изгубио само син који је напустио дом, него и његова мајка и сестра Марта, које узалуд, кроз серију злочина, покушавају да поврате себе и осигурају будућност.

МАРТА Јесте, дојадило ми је да вазда носим своју душу, жури ми се да се домогнем те земље где сунце затире питања. Мој дом није овде.

МАЈКА (...) Ако све буде ишло како треба, ја ћу, наравно, поћи с тобом. Али нећу имати осећај да идем своме дому. У неким годинама, више не постоји место у коме је могућ починак, и већ је много и то ако је човек успео да подигне ту вајну кућу од цигала, насељену успоменама, у којој понекад заспи. Али и то би, наравно, било нешто, ако бих у исти мах нашла и сан и заборав.¹⁷⁰

Иако ни Ками нигде не помиње ратни контекст у ком дело настаје, кроз слику ове неименоване европске земље он приказује очајање и безизлазност у ком се Европа у том тренутку налази. Европа у Неспоразуму је сива, мрачна, хладна, опустошена и једино што може да понуди је смрт. Иако од почетка свестан морбидне атмосфере која влада у његовој родној земљи и чињенице да у њој никада неће пронаћи срећу, Јан ипак одлучује

¹⁷⁰ Alber Kami. *Pozorište: Pravednici* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008, 104.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

да ту остане како би се приближио својој мајци и сестри које га нису препознале, а он парадоксално одлучује да им не каже одмах ко је.

ЈАН Нисмо дошли да нађемо срећу. Ми срећу већ имамо. (...) Срећа није све, а људи имају и дужност. Моја је да опет нађем мајку, отаџбину...¹⁷¹

Као и Сартр у *Мувама*, Ками у *Неспоразуму* потрагу за идентитетом, жељу да се припада некој земљи и неком народу, повезује са одговорношћу и са дужношћу. И у његовом случају то је алузија на изгубљени национални идентитет за време Окупације. Код Камија је ово питање националног идентитета, па и поноса, знатно сложеније јер је као Француз рођен у Алжиру читавог живота осећао припадност и једној и другој земљи, као и потребу да буде прихваћен, док је у обе земље неизбежно, барем делом, био странац. На основу тога можемо закључити да и сам Ками кроз своја дела трага за сопственим идентитетом. У својим приповеткама он супротставља „бледо европско сунце жарком сунцу Африке“, и док са једне стране Алжир осећа као свој дом, са друге стране жели да буде признат од стране европске интелигенције.

За разлику од Орестове, Јанова потрага за идентитетом се завршава трагично. Он проналази своју породицу, али не и своје место у њој и бива убијен од стране рођене сестре и мајке. То је апсурдна страна Камијевог дела. Свест о апсурду почива на антонимији између човека и света, односно између жеље човека да упозна свет и ћутања света. Јан у жељи да спозна сопствени идентитет наилази на тишину, на ћутање. Мајка и сестра га не препознају и понашају се према њему као према странцу са којим не желе ни да разговарају.

МАРГА Видим да морам да вам поновим да не може бити говора о томе да ли се ја љутим или се не љутим. Чини ми се да ви упорно настојите да говорите тоном који је неумесан, а ја покушавам да вам то ставим до занања. (...) Није ли боље и за вас и за мене да останемо на дистанци? Ако и даље будете говорили како не приличи госту, ми ћемо вам, напосто, отказати гостопримство. Но ако, како претпостављам, будете хтели да схватите да

¹⁷¹ Исто, 106.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

две жене које вам изнајмљују собу нису, уз то, приморане да с вама поделе своју интиму, онда ће све бити у реду.¹⁷²

Јанова потрага за идентитетом се показала много тежом него што је замишљао, а чињеница да га ни мајка ни сестра нису препознале пољулала је његово самопоуздање и одлучност да се врати у породични дом. Он почиње да мисли да није довољно само да каже ко је, дакле његов идентитет није ничим загарантован, он мора да га пронађе и изгради, али за то неће имати довољно времена.

ЈАН Кад сам сазнао за очеву смрт, схватио сам да имам одговорност према њима двома и, пошто сам то схватио, сад чиним оно што треба. Али изгледа да није онако лако вратити се кући као што кажу, и треба мало времена да би странац постао син.¹⁷³

Јанов повратак кући није био неопходан само због одговорности и кривице коју је осећао јер је напустио мајку и сестру и у томе се огледа фаталистичка страна Камијеве филозофије. Постоје ствари којима управља судбина и то је тај неумитни ток трагичних догађаја, који гледалац наслућује од самог почетка комада, а који ће Јанову потрагу за идентитетом нагло прекинути. Гастон Башлар је у својој књизи *Земља и сањарења о одмору* из психоаналитичке перспективе анализирао повратак у родну земљу: „Повратак у домовину, враћање у родну кућу, уз све фантазије које га прате, у класичној психоанализи третиран је као повратак мајци.“¹⁷⁴ Башлар уводи термин „кућа из снова“ („la maison onirique“) или „кућа о којој сањамо“ која по њему у нашим сећањима и сновима поприма заштитничку снагу. Па чак и онда када те куће више нема, ми у сновима и даље волимо да живимо у њој јер ту проналазимо утеху и сигурност. Тако и јунак Камијевог Неспоразума сања о кући у којој је одрастао и верује да ће ту пронаћи свој изгубљени идентитет и поново успоставити прекинуте односе са својим ближњима. Кућа о којој Јан сања, одавно више не постоји, али је и његова слика о њој доведена у питање. Да ли је то само илузија

¹⁷² Исто, 111-112.

¹⁷³ Исто, 105.

¹⁷⁴ « Le retour au pays natal, la rentrée dans la maison natale, avec tout l'onirisme qui le dynamise, a été caractérisé par la psychanalyse classique comme un *retour à la mère*. » у Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris, Librairie José Corti, 1948, 121.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

коју Јан упорно гаји идеализујући кућу у којој је рођен или су он и његови ближњи заиста некада давно у њој били срећни.

ЈАН На ова врата сам изашао пре двадесет година. Сестра ми је била девојчица. Играла се у овом ћошку. Мајка није дошла да ме пољуби. Тада сам веровао да ми је то свеједно. (...) Сећање ми је непоуздано. (...) Али ја сам толико ствари замишљао. А оне су мени, који сам помало очекивао гозбу због повратка блудног сина, дале пиво које сам сам платио.¹⁷⁵

У ове две драме, које настају у готово исто време, потрага за идентитетом је, иако можда не очигледно, основна тема коју Сартр и Ками повезују са најзначајнијим темама својих филозофија, а то су слобода и одговорност код Сартра, а апсурд код Камија. Орест и Јан представљају трагања аутора који су их створили, али у исто време они су представници једног турбулентног времена и човечанства уопште, и они су његови антихероји. Њихове тежње, трагања, жеље и стремљења условљени су суштинском људском потребом да се негде и нечему припада, да се сопствени идентитет пронађе у односу на друге људе и на свет који нас окружује. Оба аутора јунаке својих драма представљају као странце међу својима, али и странце уопште. Они су изгубили себе и свест о себи. Они не припадају више нигде, не препознају сами себе, нити их препознају њихови ближњи, а нису ни способни да се негде уклопе. Кроз овакву слику човека који је изгубио свој идентитет, Сартр и Ками приказују отуђеност која је у периоду између два рата достигла врхунац, с тим што Сартр рат види као идеалну ситуацију да људи поврате изгубљени идентитет, као и свест о припадности човечанству и да кроз спознају своје слободе постану „биће за себе“. Са друге стране, изгубљени идентитет је централна тема читавог Камијевог опуса. Његови јунаци су „странци“, како у својој земљи и у својим породицама, тако и у друштву у које не умеју да се уклопе, и у свету чији смисао не успевају да открију. Ками верује да смисао заправо и не постоји (филозофија апсурда) па је зато и потрага за идентитетом, као и за било чим другим, бесмислена. Стога је повратак у родни град Камијевог јунака Јана, не само трагичан, него и апсурдан, док Сартров јунак Орест, упркос свему, успешно извршава своју мисију и проналази сопствени идентитет. Сартр и Ками су у *Мувама* и *Неспоразуму* понудили своје верзије митова о Оресту и о

¹⁷⁵ Alber Kami. *Pozorište: Pravednici* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008, 105.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког
позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками,
Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

блудном сину кроз призму времена у ком су живели и кроз своје филозофске
егзистенцијалистичке идеје.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

II 3. Слободан човек

Слобода је једна од главних тема егзистенцијализма. За Сартра лично веома значајна и увек посматрана у вези са одговорношћу. Код Камија такође тема слободе заузима битно место, а он је најчешће повезује са апсурдом (света). Питање слободе једно је од кључних и за нашу тему јер прихватање слободе и преузимање одговорности која из ње произлази чине развојни пут антихероја егзистенцијалистичког позоришта. Нови јунак позоришних сцена, то јест антихерој егзистенцијалистичког позоришта је слободан човек, али његова слобода није датост, он прво мора да је освоји, а тај пут који подразумева sazревање, самоспознају и преузимање одговорности је дуг и тежак.

За Сартра је Орест „први слободан човек“, а осим у *Мувама*, сложеним питањем слободе овај аутор се бавио и у свом последњем роману *Путеви слободе (Les chemins de la liberté)*. Матје (Mathieu), јунак сва три тома овог романа, кроз бројна животна искушења долази до свести о сопственој слободи и на крају трећег романа, *Убијене душе (La mort dans l'âme)*, након мучног развојног пута он стиче слободу кроз чин добровољног и свесног страдања. Матје, професор филозофије, типичан је егзистенцијалистички антихерој. Он је промашен човек ком је тешко да пронађе смисао живота. Он жели да буде слободан, али не ужива у својој слободи из страха да ће је изгубити. Оно што га највише чини антихеројем јесте страх од одговорности. Матјеова девојка Марсел (Marcelle) је трудна, али он не жели да је ожени и на тај начин преузме одговорност. За разлику од својих пријатеља не успева да смогне снаге и да се ангажује. Он не одлази у грађански рат у Шпанији и, иако га због тога гризе савест, не успева да скупи храброст и да учини корак који би га одвео ка слободи и одговорности. Он је заробљеник свог страха и апатије. Свестан је да је један од „промашених“ људи, да је он тај који није научио енглески, није се учланио у комунистичку партију, није се оженио... Његови дани пролазе узалудно и његова егзистенција нема смисла. Он не успева да пронађе потребну мотивацију да се ангажује и подари смисао свом постојању. За Сартра та мотивација лежи у људској усамљености. Човек је у бити усамљено биће (Рокантен је отуђен, Мерсо се осећа као

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

странац), али његова судбина је повезана са судбином свих људи његовог доба, био он тога свестан или не. Матје из страха одбија да начини избор, али одбијање избора је такође избор. Овај антихерој ће ту људску међузависност открити када рат дође и до Француске, те бива мобилисан. У овом роману значајно место заузима и тема људске солидарности. Матје је такође лик постављен у ситуацију и преко њега, и других ликова у ситуацији, Сартр у овом роману указује на путеве који воде ка слободи. Закључак је исти, човек је слободан у ситуацији у којој се налази, он може да начини избор и да одлучи у датим околностима, али он не може да створи околности.

Освајање слободе и преузимање одговорности теме су које се крију иза античког мита у Сартровим *Мувама*. Иза митолошког извора проналазимо прави контекст Другог светског рата који је за Сартра идеално платно на ком слика човека у тренутку слободног избора и акцију која га ослобађа. Одбивши Јупитерова наређења (нешто што антички херој никада не би учинио), Орест постаје слободан антихерој. Он је оно што је изабрао да буде и тога је потпуно свестан и одговоран за све последице које ће из тога произаћи. Његове одлуке, супротно класичном хероју, нису вођене вољом богова, он их сам слободно доноси и зато је он антихерој. Преко Ореста Сартр нам открива велику тајну да је трагедија сваког човека то што је рођен слободан. Слобода избора води ослобађењу антихероја.

У *Мувама*, Орест доноси своје одлуке супротстављајући се другима: на препоруку Електре и Клитемнестре да напусти Аргос, он одлучује да остане. Остаје глув на Електрину грижу савести због убиства мајке, а на Јупитерову понуду да влада, одговара тако што бира да напусти своје краљевство како би ослободио свој народ. Орест је слободан пред својим изборима и ти избори чине његову слободу. Из овога произлази да је према Сартру сваки човек слободан и да своју слободу манифестује кроз своје изборе. Тај слободни избор омогућава човеку да створи свој пут.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ОРЕСТ Нећу се вратити твојој природи: хиљаду путева који воде ка теби је тамо зацртано, али ја могу да следим само свој пут. Јер ја сам човек, Јупитеру, а сваки човек мора да пронађе свој пут.¹⁷⁶

Жеља за осветом очеве смрти ујединила је Ореста и Електру, давно раздвојене брата и сестру, али након што освету спроведу у дело, Електра је опхрвана кривицом и грижом савести због убиства мајке које је починила заједно са братом. Иако је и пре овог чина Електра у страху од болних последица које би ово убиство могло да им донесе молила брата да је заштити и утеши, она није била свесна да ће Клитемнестрино убиство изазвати толико велику патњу коју она неће бити у стању да поднесе. Од превелике гриже савести Електра губи разум и скреће са пута слободе, а због страха губи стечену слободу.

ЕЛЕКТРА У помоћ! Јупитеру, краљу Богова и људи, мој краљу, узми ме у своје наручје, понеси ме, заштити ме. Следићу твој закон, бићу твој роб и твоја ствар (...). Брани ме од мог брата, од мене саме (...). Кајем се, Јупитеру, кајем се.¹⁷⁷

Суочена са моралном дилемом Електра тражи помоћ са стране. Делујући за другог, њени избори нису последица само њене слободне воље, па су и њен живот и слобода повезани са изборима других. Она постаје биће за другог (*l'être pour autrui*) и свесна је да није заиста слободна.

ЕЛЕКТРА Слободна? Ја се не осећам слободном. Можеш ли да учиниш да се све ово није догодило? Догодило се нешто што ми више нисмо слободни да учинимо да нестане. Можеш ли да спречиш да заувек будемо убице наше мајке?¹⁷⁸

¹⁷⁶ Oreste : « Je ne reviendrai pas à ta nature: mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 237.

¹⁷⁷ Électre « Au secours! Jupiter, roi des Dieux et des hommes, mon roi, prends-moi dans tes bras, emporte-moi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, [...]. Défends-moi contre mon frère, contre moi-même [...]. Je me repens, Jupiter, je me repens. » у *Ibid.*, 241.

¹⁷⁸ Électre « Libre ? Moi, je ne me sens pas libre. Peux-tu faire que tout ceci n'ait pas été? Quelque chose est arrivée que nous ne sommes plus libres de défaire. Peux-tu empêcher que nous soyons pour toujours les assassins de notre mère ? » у *Ibid.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Електра је ухваћена у замку кајања које је мучи и држи заробљеном. Према Нуделману, и Орест је свестан гнусности свог злочина, и њега прогоне очи мртве мајке, али слобода коју је овим чином освојио распршује грижу савести.¹⁷⁹ Овај антихерој је пронашао себе и своју слободу када је одлучио да убије Егиста и Клитемнестру и након овог чина он се осећа потпуно слободно: „Слободан сам (...); слобода ме је ударила као гром.“¹⁸⁰ За разлику од Електре, Орест је спреман и способан да се суочи са последицама почињеног дела и због тога он постаје и остаје слободан. Та слобода је рођена из чина који је изабрао да уради и за који је свесно преузео потпуну одговорност.

ОРЕСТ Извршио сам свој чин (...), и тај чин је био добар. Носићу га на својим плећима као што онај који превози преко воде носи своје путнике, превешћу га на другу обалу и оправдаћу га. И што буде тежи да се носи, ја ћу се више радовати, јер је он моја слобода.¹⁸¹

До преокрета у *Мувама* долази у тренутку када Орест одлучи да открије свој идентитет и да ступи у акцију. Када је начинио избор и донео одлуку, остало му је само да дела. Орест следи пут који је сам себи зацртао и на њега не могу утицати ни краљ, ни богови. Он је починио убиства и због тога се не каје јер сматра да је „учинио оно што је исправно“.¹⁸² Орест верује да је убивши Егиста учинио оно што је требало и тако вратио достојанство становницима Аргоса, за разлику од сестре, он се не каје чак ни због убиства мајке која га је напустила када је био дете. Напротив, тај чин га ослобађа и због њега се осећа поново рођеним. Његова слобода је уствари ослобађање од наслеђа које га је одређивало.¹⁸³ Сваки Орестов избор праћен је чином који он испуњава без кајања и

¹⁷⁹ François Noudelmann. *Huis clos et Les mouches de Jean- Paul Sartre*. Paris, Gallimard, 1993, 172.

¹⁸⁰ « Je suis libre, [...]; la liberté a fondu sur moi comme la foudre. » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 210.

¹⁸¹ « J'ai fait mon acte, [...], et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui. » у *Ibid.*, 210.

¹⁸² « fait ce qui est juste. » у *Ibid.*, 205.

¹⁸³ François Noudelmann. *Huis clos et Les mouches de Jean- Paul Sartre*. Paris, Gallimard, 1993, 172.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

жаљења. Орест је решио да дела и да сноси одговорност за почињено. По Сартру се слобода не може остварити ако се остане по страни већ искључиво ангажовањем и делањем. Под пасивним ангажовањем Сартр подразумева припадање одређеном систему од кога човек зависи, а под активним ангажовањем сам чин делања „којим се човек ангажује улазећи у одређено стање у ком мора да остане“.¹⁸⁴ Према Сартру, човек својим изборима дефинише самог себе и смисао свог живота, а с обзиром на то да је сваки човек суштински повезан са читавим људским родом, он дакле симболично ангажује читаво човечанство путем који бира за себе. Тако је и Орест, када је начинио избор и делао, преузео под сопствену одговорност судбину свих становника Аргоса.

По доласку у родни град, Орест се држао на дистанци у односу на његове становнике. С обзиром на то да са њима није имао заједничких успомена (осим оних из најранијег детињства), он није осећао потребу да са њима подели кајање. Уствари, видевши ове људе и њихово стање Орест одлучује да напусти овај град заједно са својим учитељем, али онда среће своју сестру и приликом тог сусрета почиње да схвата њену несрећу и мржњу коју она осећа према њиховој мајци. У том преломном тренутку он одлучује да прихвати своје порекло, своје корене, призна свој идентитет и остане у свом родном Аргосу.

ОРЕСТ Нећу отићи како бих поделио бриге и патње људи Аргоса, али и како бих био актер. Слушај све те људе који дрхте у мрачним собама, окружени њиховим вољенима који су покојни, претпостави да преузем све њихове злочине. Претпостави да желим да заслужим име „крадљивца гриже савести“ и да у себе унесем сва њихова кајања (...) Реци, тог дана, када ме буду прогониле гриже савести бројније од мува Аргоса, све гриже савести овог града, зар нећу тада стећи право да се настаним међу вама?¹⁸⁵

¹⁸⁴ « par lequel on s'engage en entrant dans une condition où l'on devra rester. » у Paul Foulquié. *L'Existentialisme*. Paris, PUF, 1947, 47.

¹⁸⁵ Oreste: Je ne m'en irai pas, pour partager les préoccupations et les souffrances des Argiens, mais en étant acteur: Écoute: tous ces gens qui tremblent dans des chambres sombres, entourés de leurs chers défunts, suppose que j'assume tous leurs crimes. Suppose que je veuille mériter le nom de 'voleur de remords' et que j'installe en moi tous leurs repentirs [...]. Dis, ce jour-là, quand je serai hanté par des remords plus nombreux que Les mouches d'Argos, par tous les remords de la ville, est-ce que je n'aurai

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Тајна која је болна за владаре и богове, и коју Егист и Јупитер желе да сачувају по сваку цену, а коју Орест открива, јесте да су људи слободни. Људи су слободни, али чињеница да тога нису свесни омогућава Егисту и Јупитеру да их учине робовима. Слобода припада људима, а Јупитер признаје да је слабост богова то што су људе створили слободним. И Егист је само играчка у рукама бога Јупитера, ни он није слободан. Из разговора између Егиста и Јупитера у краљевској палати, сазнајемо да и један и други страхују од Ореста јер је он спознао да је слободан.

ЈУПИТЕР Орест зна да је слободан.

ЕГИСТ Један слободан човек у граду је као црна овца у стаду.

ЈУПИТЕР Када слобода једном експлодира у људској души богови више не могу ништа против тог човека. Јер то је људска ствар и на другим људима је, само на њима, да га пусте да трчи или да га удаве.¹⁸⁶

Орест је слободан и не плаши се освете богова. Он је достојан противник Јупитеру и не преза и не повлачи се пред његовим претњама. Слободан антихерој зна да има право на слободу, и за разлику од античког хероја, он не страхује од реакције богова због свог дрског преузимања права које му по рођењу припада – права да буде слободан, да сам одреди своју судбину и смисао живота. Орест се храбро и одлучно супротставља Јупитеру, без колебања, јер за разлику од античког хероја, он зна да му Јупитер не може ништа јер је он „краљ богова, краљ камена и звезда, краљ морских таласа, али није краљ људи.“¹⁸⁷ Орест проглашава своју слободу: „Ја сам своја слобода! Чим си ме створио престао сам да ти припадам. Становници Аргоса су моји људи. Морам да им отворим

pas acquis droit de cité parmi vous? y Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 176- 177.

¹⁸⁶ Jupiter: Oreste sait qu'il est libre.

Égisthe: Un homme libre dans une ville, c'est comme une brebis galeuse dans un troupeau.

Jupiter: Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c'est une affaire d'homme, et c'est aux autres hommes - à eux seuls - qu'il appartient de le laisser courir ou de l'étrangler. y *Ibid.*, 202- 203.

¹⁸⁷ « Tu es le roi des Dieux, Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais tu n'es pas le roi des hommes. » y *Ibid.*, 234.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

очи.¹⁸⁸ Он напушта град не попевши се на престо, пруживши слободу народу Аргоса који сматра својим, и тако он парадоксално постаје „краљ без земље и без поданика“. Његов последњи чин је чин ослобађања, он жели да ослободи себе тако што даје слободу свом народу, и тим чином он постаје део народа који га коначно признаје као једног од њих. Оно што је за Сартра најзначајније јесте да Орест „први иде путем слободе у тренутку у ком масе могу и морају да постану свесне саме себе, он им својим чином први показује пут.“¹⁸⁹ На дан крунисања Орест изјављује: „Сада сам један од вас, о моји поданици, везани смо крвљу и ја заслужујем да будем ваш краљ. Ваши греси и кајања, ваше ноћне бригае, Егистов злочин, све је то моје, све преузимам на себе. Не плашите се више ваших мртвих, то су моји мртви.“¹⁹⁰ Тема *Мува* није слобода појединца него читавог човечанства.

Сартр се противи позоришту карактера: „Раније смо на сцену постављали ликове, мање или више комплексне, али потпуне, а ситуација је служила само да окрене ликове једне против других показујући како је сваки од њих промењен као последица акција других (...). (Сада) многи аутори се враћају позоришту ситуација. Нема више карактера: хероји су слободе ухваћене у клопку, као и сви ми (...). И свако, проналазећи свој излаз, проналази самог себе. Човек треба да се проналази сваког дана.“¹⁹¹ Сартров циљ није да

¹⁸⁸ « Je suis ma liberté! À peine m’as-tu créé que j’ai cessé de t’appartenir. Les hommes d’Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux. » у *Ibid.*, 235.

¹⁸⁹ « va le premier sur la voie de la libération, au moment même où les masses peuvent et doivent prendre conscience d’elles-mêmes; il est celui qui par son acte leur montre le premier la route. » у Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situation*. Paris, Gallimard, 1992, 279.

¹⁹⁰ « À présent, je suis des vôtres, ô mes sujets, nous sommes liés par le sang, et je mérite d’être votre roi. Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d’Égisthe, tout est à moi, je prends tout sur moi. Ne craignez plus vos morts, ce sont mes morts. » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 246.

¹⁹¹ « On faisait (autrefois) sur la scène des personnages plus ou moins complexes, mais entiers et la situation n’avait d’autre rôle que de mettre ces caractères aux prises, en montrant comment chacun d’eux était modifié par l’action des autres (...). (Maintenant) plusieurs auteurs reviennent au théâtre de situation. Plus de caractères : les héros sont des libérés prises au piège, comme nous tous (...) Et chacun, en s’inventant sa propre issue, s’invente soi-même. L’homme est à inventer chaque jour. » у Jean-Paul Sartre. *Situations II, Qu’est-ce que la littérature ?*. Paris, Gallimard, 1964, 313.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

кроз своје позориште проповеда једну одређену истину, већ да пронађе опште ситуације, заједничке свима и да онда понуди гледаоцима више могућих излаза које проналазе његови антихероји. Због непосредног утицаја на публику Сартр је позориште преферирао у односу на роман. Оно што је њиме желео да покаже нису узорни јунаци, него људске слободе које припадају свима.

У драми *Иза затворених врата* уводећи три антихероја, која су од почетка комада мртва и заробљена у паклу, Сартр је желео да истакне важност слободе и да подстакне људе да за време живота остваре своју слободу. У *Мувама*, користећи се митом, Сартр је покушао да покаже универзалност и апсолутност слободе кроз време и простор. Он сматра да слобода није никакво откриће 20. века већ да она постоји од кад и човек. Једино што је потребно како би се достигла и остварила јесте да људи постану ње свесни. Тако Орест не постаје свестан могућности да буде слободан, него чињенице да он то већ јесте.

Муве су написане и премијерно изведене за време нацистичке окупације и владавине Вишијевог режима која је водила политику кривице што баца посебно светло на Орестов чин ослобађења. Сартр обрађује античку трагедију, али његова трагедија (драма¹⁹²) се супротставља трагичарској фаталности.

Тема мог комада би се могла дефинисати овако: Како се понаша човек суочен са делом које је починио, за које преузима све последице и одговорност, чак и ако се тог дела ужасава. (...) Јасно је да се на овако постављен проблем не може применити принцип унутрашње слободе у ком су извесни филозофи, и то не небитни, као Бергсон, желели да пронађу извор потпуног ослобађања у односу на судбину. Једна таква слобода остаје заувек теоријска и духовна.¹⁹³

¹⁹² *Муве* су једини Сартров позоришни комад који је он дефинисао као драму.

¹⁹³ En d'autres mots, le sujet de ma pièce pourrait se résumer ainsi : Comment se comporte un homme en face d'un acte qu'il a commis, dont il assume toutes les conséquences et les responsabilités, même si par ailleurs cet acte lui fait horreur. (...) Il est évident que le problème ainsi posé ne peut s'accommoder du principe de la seule liberté intérieure dans laquelle certains philosophes, et non des moindres, comme Bergson, ont voulu trouver la source de tout affranchissement vis-à-vis de la destinée. Une telle liberté reste toujours théorique et spirituelle. у Michel Contat et Michel Rybalka. *Les Écrits de Sartre. Paris, Gallimard, 1970, 90.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Конта и Рибалка закључују да ову Сартрову изјаву за часопис „Борба“ (« Combat ») треба читати имајући у виду тренутну политичку ситуацију у Француској. Иако Сартр ни у једном тренутку не говори директно о историјским приликама и вешто избегава да говори о политичком контексту свог комада, алузије које на то упућује су више него јасне: „Зато сам прибегао лику који је у позоришту већ био ситуиран. Нисам имао избора!“¹⁹⁴

Од тренутка када Орест сазна за осветнички сан своје сестре, његова једина мисија постаје да га оствари и подари јој слободу. Егист чак ни не покушава да се брани пред Орестовим убилачким нападом јер, како сам каже: „Шта сам ја осим страх који други осећају преда мном?“¹⁹⁵ Јупитер не може да прихвати Орестов злочин као што је прихватио Егистов јер је овај злочин починио слободан човек. Он се пита шта да ради са злочином због ког нема кајања ни гриже савести. Јупитер презире злочине нових генерација (слободних људи) јер он више нема моћ над њиховим починитељима. Егист се плаши да преузме одговорност за свој злочин и крије се иза самообмане из које се рађа кривица и грижа савести. Како Егист не жели да преузме одговорност за свој злочин, кривица пада на цео Аргос. Орест је једини у граду који преузима одговорност за свој злочин и пошто се због њега не каје богови му не могу ништа. Антихерој егзистенцијалистичког позоришта не осећа кривицу због својих избора, дела и њихових последица и зато је он слободан. Он не очекује и не страхује од божанског суда.

За разлику од Ореста, његова сестра је овај чин само прижељкивала, али се сама никада не би усудила да га оствари („сањала сам о овом злочину“). Она бира кривицу и остаје потчињена вољи богова. Јупитер: „Али ти никада ниси сањала да то оствариш... Ниси желела зло: ти си желела само сопствену несрећу... Ти си се играла убиства.“¹⁹⁶ Електра није постала свесна своје слободе. За разлику од ње Орест осећа да је превазишао

¹⁹⁴ « C'est pourquoi j'ai eu recours à un personnage qui, théâtralement, était déjà situé. Je n'avais pas le choix ! » у *Ibid.*

¹⁹⁵ « Qui suis-je, sinon la peur que les autres ont de moi? » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 230.

¹⁹⁶ « Mais tu n'as jamais songé à les réaliser... Tu n'as pas voulu le mal: tu n'as voulu que ton propre malheur... Tu as joué au meurtre. » у *Ibid.*, 230.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

бриге и сећања. Он је „слободан и у миру са самим собом“, али није у миру са својом сестром. Орест, у трећој сцени трећег чина, каже Јупитеру да није крив и да он никада неће моћи да му наметне кривицу за нешто што он сам не сматра злочином. Извор Електрине патње је она сама, и она, и једино она може да је прекине јер је слободна. Ипак, она то не чини, она бира самообману и не остварује своју слободу.

Осуђен да буде слободан, Орест има само једну могућност, а то је да следи свој пут. По Сартру, сваки човек мора да пронађе свој пут и да одреди своје вредности јер Бог не постоји.

Хероји су само слободе ухваћене у замку као и сви ми. Који су излази? Сваки лик ће бити само избор једног излаза и вредеће само колико и изабрани излаз. У извесном смислу, зидови су свуда околу: лоше се изражавам, нема излаза које треба изабрати. Излаз мора да се створи. И свако, стварајући сопствени излаз, ствара самог себе. Човек треба да се ствара сваког дана.¹⁹⁷

Оно због чега Орест није само биће по себи (*l'être en-soi*) је та слобода која је и моћ која спречава савест да поклекне. Захваљујући тој слободи он постаје биће за себе (*l'être pour-soi*) чији је основни закон постојања да буде оно што јесте. Вратимо се на Орестов пример. Након што је ослободио свој град од тиранина, он ипак одлучује да га напусти јер његова слобода припада само њему. Он не жели да зависи од других: „Желим да будем краљ без земље и без поданика.“¹⁹⁸ Из овога можемо закључити да он никада није ни желео да буде део људи из Аргоса. Он жели сопствену ситуацију коју ће сам створити својим чиновима. Орест је желео да ослободи становнике Аргоса, али је ослободио само себе јер је он једини који зна да је слободан. Он и његова слобода не зависе ни од кога:

¹⁹⁷ « Les héros sont des libertés prises au piège comme nous tous. Quelles sont les issues? Chaque personnage ne sera que le choix d'une issue et ne vaudra pas plus que l'issue choisie. En un sens, chaque situation est une souricière, des murs partout: je m'exprime mal, il n'y a pas d'issue à choisir. Une issue, ça s'invente. Et chacun, en inventant sa propre issue, s'invente soi-même. L'homme est à inventer chaque jour. » у Jean-Paul Sartre. *Situations II, Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris, Gallimard, 1964, 313.

¹⁹⁸ « Je veux être un roi sans terre et sans sujets. » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 244.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

„Ви не можете ни да ме казните, ни да ме жалите и зато ме се плашите.“¹⁹⁹ Напуштајући Аргос Орест још једном потврђује своју слободу бића за себе тиме што не дозвољава да постане биће за другог. Он не признаје ничији суд осим сопственог. Он је слободан, али је сам. За Сартра слобода није некаква апстрактна моћ захваљујући којој се човек уздиже изнад сопствене судбине већ је она „најапсурдније ангажовање“.²⁰⁰ Орест ствара свој пут, следи га без изговора и сумњи, сам и слободан.

Орестово одбијање кривице и гриже савести, или осуде других, не значи да је биће за себе лишено савести, већ је код њега савест повезана са одговорношћу. Становници Аргоса су заточеници кајања које се граничи са мазохизмом. Радња ове драме се одвија за време светковине мртвих који су се вратили да на овом свету прогоне и муче живе како би их натерали да плате за своје грехе. Али, за Ореста, кајање због злочина није ништа друго до кукавички начин да се побегне од одговорности. Он је изабрао да у потпуности прихвати двоструко убиство које је починио и које сматра праведним и зато он не може бити жртва ни духова, ни мува, ни Еринија. Последња сцена у којој Орест напушта град и преузима на себе грехе свих становника Аргоса недвосмислено асоцира на Христову жртву. Овај крај оставља отвореним питање да ли је могуће преузети на себе кривицу за туђе грехе.

Завршетак ове драме показује две могуће реакције, два става која се могу заузети у односу на злочин: први је кајање (Електра), а други прихватање одговорности за своја дела и настављање живота са свим последицама. Орест је изабрао други и зато се он ослободио терета своје судбине и избегао је терет кривице. Ипак, он одлучује да се жртвује за свој народ. Он бежи из града и Ериније га следе, а Аргос је ослобођен њиховог присуства. Након што су Ериније напустиле град, његови становници су остали сами и слободни. Пошто више нису одређени ситуацијом сада морају сами да створе себе и

¹⁹⁹ « Vous ne pouvez ni me châtier, ni me plaindre, et c'est pourquoi je vous fais peur. » у *Ibid.*, 245.

²⁰⁰ « C'est l'engagement le plus absurde. » у Jean- Paul Sartre. *Un théâtre de situation*. Paris, Gallimard, 1992, 267.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

изграде сопствени идентитет својим делима. Орест им скида са очију вео њихових илузија приморавајући их да се суоче са својом слободом и одговорношћу.

Јупитер признаје Егисту да је болна тајна богова и људи то што су људи рођени слободни. Он се током комада увек појављује када га неко помене и тако показује своју моћ коју губи истог часа над оним ко схвати да је слободан. Исто тако, ни Егист не би могао да влада када би његов народ постао свестан немоћи свог владара. Зато Јупитер и Егист желе да спрече Орестов утицај на народ. Али тај народ је изгледа задовољан својом ситуацијом и одбија Електрин предлог за ослобађањем. Овде се јасно види Сартрова алузија на ситуацију у Француској 1943. године. Кроз читав комад Сартр критикује тиранију и то што она лишава људе слободе, стављајући акценат на потребу да се народи ослободе.

Слобода ипак има своју цену. Орест је хтео да поврати свој идентитет и да постане један од грађана Аргоса, али поставши слободан, остао је сасвим сам. Он не зависи ни од кога јер нема више богова који су изнад њега. Сартр позива гледаоце да преиспитају своје ставове и схвате да имају потпуну моћ и контролу над својим животом. Пјер-Анри Симон (Pierre-Henri Simon), аутор књиге *Позориште и судбина (Théâtre et destin)*, ову Сартрову концепцију слободе назива „слободом без љубави“ (« *liberté sans amour* ») због усамљености која је њена неизбежна последица.

Слобода без љубави: та тврдоћа голе душе је изгледа уобичајени карактер Сартровиих ликова. Јер свако ко усмерава своје бића ка слободи сумња у другог и свој однос са другим види у форми метафизичког конфликта или борбе ножевима. То је највидљивији аспект овог позоришта.²⁰¹

Ипак, оваква визија и тумачење сартровске слободе као егоистичне и искључиве према људима је у супротности с бројним примерима из Сартровог дела који сведоче о

²⁰¹ « La liberté sans amour : cette dureté de l'âme nue paraît bien le caractère habituel des personnages de Sartre. Parce que chacun concentre son être sur sa liberté, le voilà porte à se méfier de l'autre, à penser ses rapports avec lui sous la forme d'un conflit métaphysique ou d'une bataille au couteau. C'est tout un aspect, et le plus visible de ce théâtre. » у Pierre-Henri Simon. *Théâtre et destin*. Paris, Librairie Armand Colin, 1959, 182.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

његовом дубоком уверењу да су људска слобода и срећа немогући без солидарности међу људима. Уосталом, и Орестова жртва нам то показује.

Пишући овај комад, Сартр је желео да се бори против давања легитимитета владајућем (Вишијевом) режиму. С обзиром на то да је ситуација у којој су се Французи у тренутку настанка ове драме налазили скоро идентична оној у којој се налазе становници Аргоса, Орестова улога била је да улије наду и храброст француском народу. Егист и његов савезник Јупитер треба да представљају Петена (Pétain) и католичку цркву који су подсећали народ на њихову „дужност“ да сарађују са окупатором.²⁰² Орест је у том случају недвосмислено тип побуњеника који пружа отпор.

У *Мувама*, Егист (краљ) и Јупитер (бог) симболизују све што ограничава или се противи људској слободи: законе, поредак, власт, који се заснивају на сили, а не на правди. Свесни тога и своје слабости, они предузимају све могуће мере опреза: окружују се свештеницима, војском, надгледају сваку сумњиву особу... Јупитер влада људима страховладом тако што користи њихово кајање и подстиче га уз помоћ мува. Егист злоупотребљава прастара веровања свог народа и појачава њихову опсесију грехом подсећајући их на мртве који се враћају да би казнили неверне удовице или родитеље који су заборавили своју децу. Ова злоупотреба сујеверја од стране власти јасна је алузија на везу између цркве и државе које заједно држе народ потчињеним и ограничавају му слободу.

Огист каже Јупитеру: „Они (становници Аргоса) су слободни и живот почиње са друге стране очаја.“²⁰³ Овде нас Орест поново асоцира на Христа који као жртвено јагње прима грехе свих људи на себе. Али, с обзиром на јасан и непоколебљив Сартров атеизам мало је вероватно да је то била свесна ауторова намера. Ипак, Сартр је свом јунаку дао улогу спаситеља, оног који ће чинећи свој избор и откривајући сопствени пут утрти пут свим људима.

²⁰² « La Croix », 4 janvier 1941.

²⁰³ « Ils [les habitants d'Argos] sont libres, et la vie commence de l'autre côté du désespoir. » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 238.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Орест се по много чему разликује од класичних драмских јунака, у њему препознајемо својеврсну модерност и раскид са традицијом. Мишел Конта и Мишел Рибалка, врсни познаваоци Сартровог дела, сматрају да Ореста не можемо дефинисати као ангажованог човека: „Орест представља слободу која постаје свесна себе и одлучује да побегне од самообмане. Али чин усамљеног хероизма којим се ова слобода потврђује је начин самопотврђивања, а не практичног ослобађања. Тај став одговара Сартровом у периоду када је ангажовање још посматрао као проблем индивидуалног морала.“²⁰⁴

Тачно је да када Орест напусти Аргос он одбија да преузме политичку одговорност као нови краљ, као и то да на крају оставља свој народ. Орест преузима на себе све њихове грехе да их носи као свој терет, али он није жртвован јер ни стражари ни становници Аргоса немају намеру да га убију. То је велика разлика између њега и Исуса Христа. На крају драме имамо утисак да је он у Аргосу само био у пролазу и да ће просто наставити свој пут као да се ништа није променило. Ипак, нешто битно се десило. Орест је постао свестан своје слободе. Према Ван Ден Ховеновом мишљењу Орест није ни херој ни жртвено јагње. Он сматра да Орестови поступци одговарају модерном и отуђеном човеку.²⁰⁵

Пред Орестом Јупитер је потпуно немоћан и тога је савршено свестан. Када га Егист упита да ли су Орест и Електра опасни, Јупитер му одговара: „Орест зна да је слободан. Када слобода једном експлодира у човековој души, Богови му више не могу ништа.“²⁰⁶ Ипак, Орестова неспособност да помогне Електри да и она пронађе своју

²⁰⁴ « Oreste représente la prise de conscience d'une liberté qui choisit d'échapper à la mauvaise foi. Mais l'acte d'héroïsme solitaire par lequel cette liberté s'affirme est un moyen de salut personnel et non de libération pratique. Cette attitude correspond à celle de Sartre à une époque où il concevait encore l'engagement comme un problème de morale individuelle. » у Michel Contat et Michel Rybalka. *Les Écrits de Sartre*. Paris, Gallimard, 1970, 91.

²⁰⁵ Van den Hoven, Adrian. « *Forger des mythes : le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – Les Mouches* », paru dans *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004.

²⁰⁶ « Oreste sait qu'il est libre. Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1970, 202- 203.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

слободу указује на то да овај антихерој није класичан спаситељ, већ строго модеран у смислу да није способан да помогне онима који одбијају да помогну сами себи.

По мишљењу Габријела Марсела (Gabriel Marcel), Орест је убио Клитемнестру и Егиста, а Јупитер узалудно покушава да га натера да порекне свој чин и да га се одрекне, убеђујући га да би то било у интересу оних које је желео да ослободи.

ЈУПИТЕР Јадни људи! Поклонићеш им дар самоће и срамоте, поцепаћеш тканину којом сам их био покрио и изненада ћеш им показати њихово постојање, њихово гнусно и безукусно постојање које им је дато без разлога.
ОРЕСТ Зашто бих им ускратио очај који је у мени кад је то њихова награда?
ЈУПИТЕР Шта ће они учинити?
ОРЕСТ Шта год буду хтели: они су слободни, а људски живот почиње са друге стране очаја.²⁰⁷

Габријел Марсел наводи овај пример (другу сцену трећег чина) и примећује да Орест говори баш онако како би то могао да учини сам аутор суочен са својим противницима.²⁰⁸

Супротно мишљењу критичара који у Оресту виде ангажованог хероја који још није схватио последице и одговорност правог политичког и друштвеног ангажовања, Орестова улога је другачија. На почетку комада, он прижељкује да пусти корене у граду који би требало да је његов, и према логици ствари, чин убиства краља би требало да га одведе на престо одакле би едуковао становнике Аргоса о њиховој слободи. Он ипак не успева да се оствари у улози новог месије. Он саветује становнике Аргоса да покушају да

²⁰⁷ JUPITER Pauvres gens ! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donné pour rien. »

ORESTE Pourquoi leur refuserai-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot ?

JUPITER Qu'en feront-ils ?

ORESTE Ce qu'ils voudront : ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté de désespoir
у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 238.

²⁰⁸ Gabriel Marcel. *L'heure théâtrale*. Paris, Librairie Plon, 1959, 179.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

живе: „Све је ново овде, све тек треба да почне.“²⁰⁹ Али нико га не следи, не успева чак ни рођену сестру да убеди у вредност те нове слободе. Он одлази сам без савезника, као што и приличи модерном јунаку – антихероју.

У истом периоду у ком Сартр пише *Мувe*, Албер Ками ствара драмски комад чији је главни лик римски цар Калигула. Иако он овим комадом првенствено жели да илуструје своју филозофију апсурда, у *Калигули* се бави и питањем слободе које је код овог филозофа и писца увек повезано са апсурдом, баш као што је код Сартра нераздвојиво од одговорности. Калигула доноси бројне апсурдне одлуке како би показао и доказао да је живот бесмислен, али оно што га чини сличним Оресту јесте чињеница да је и он слободан и тога свестан: „Данас и убудуће, мојој слободи више нема граница. (...) Али рекао бих да с тим треба живети.“²¹⁰ И Калигула, баш као и Орест, до свести о слободи долази сам и то након дугог и тешког пута. И он је једини слободан човек у свом краљевству: „Овај свет је лишен важности и онај ко то схвати, стиче слободу. А ја вас зато и мрзим, што нисте слободни. У целом Римском царству једини сам ја слободан.“²¹¹

Калигула, као и Орест, жели да свом народу подари слободу. Али то је немогуће јер њу човек може да стекне искључиво сам, онда када престане да се скрива иза самообмане и кад преузме одговорност за слободу од које никада не може заиста да побегне јер је човек рођен слободан.

КАЛИГУЛА Радујте се, најзад сте добили императора који ће вас научити слободи. (...) Идите и објавите Риму да му је слобода најзад враћена и да с њом почиње велико искушење. (...) Ах! Цезонија, показаћу им оно што још никад нису видели, јединог слободног човека у овом царству!²¹²

²⁰⁹ « Tenter de vivre: tout est neuf ici, tout est à commencer » у Jean- Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 246.

²¹⁰ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 46.

²¹¹ Исто, 47.

²¹² Исто, 47-49.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

И Орест и Калигула освајају своју слободу злочином, али су им мотиви потпуно различити. Док Орест жели да освети смрт свог оца, ослободи себе и свој народ, и преузме одговорност за своја дела, Калигула само жели да покаже апсурд света у ком живимо. Калигулина мотивација је слична Гецовој (*Баво и Господ Бог*) јер и један и други чине зло како би доказали да Бог не постоји, пошто колике год злочине они починили, за њих неће бити кажњени. Човек је слободан и када је тога свестан „богови му не могу ништа“, али са том слободом, како каже Калигула „треба живети“.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

II 4. Побуњени човек

Како смо видели из претходних поглавља и примера из Сартрових и Камијевих драма, антихерој егзистенцијалистичког позоришта је отуђен, изгубљен, апсурдан и слободан, али он је и бунтовник. У овом поглављу бавићемо се анализом друге филозофске фазе Албера Камија у којој централно место заузима побуна, и кроз примере његових ликова видећемо како је овај филозофски концепт утицао на развој антихероја.

Ками 1951. године објављује филозофски есеј *Побуњени човек (L'Homme révolté)* због ког ће се коначно и дефинитивно удаљити од Сартра и егзистенцијалиста.²¹³ Он у овом делу преиспитује бројне филозофске концепте аутора из различитих епоха (Епикура, Лукреција, Шилера, Сада, Достојевског, Вињија, Ничеа, Сен-Жиста и других), а оно што је узнемирило егзистенцијалисте била је критика марскизма, то јест комунизма примењеног у Совјетском савезу. За Камија, који потиче из сунчаних крајева, са обале Медитерана, људски живот заузима неприкосновено прво место²¹⁴, док Сартр верује да циљ оправдава средства, па је у сартровском моралу дозвољено и одузети живот ако ће то допринети остварењу вишег циља. Овај непремостив јаз у њиховом погледу на морал, Ками је илустровао драмом *Праведници* (1950), годину дана пре објављивања *Побуњеног човека*. *Праведници* такође спадају у другу фазу Камијеве филозофске мисли. Прва фаза је за централну тему имала апсурд, па се и назива „фаза апсурда“, и у њој је живот представљен као низ апсурдних догађаја (насиље, злочини, патња, смрт) и њом превладава осећање беспомоћности. Ова прва Камијева фаза веома је блиска егзистенцијализму због чега га је књижевна критика и сврстала међу егзистенцијалисте, иако он сам није желео да припада ниједном правцу. Појединац је беспомоћан и његово постојање нема смисла, па према Камијевој филозофији постоји само један филозофски проблем, а то је питање

²¹³ Франсис Жансон је 1952. у часопису *Модерна времена* објавио критику Камијевог *Побуњеног човека* под насловом *Албер Ками или побуњена душа (Alber Camus ou l'âme révolté)* која је допринела коначном крају пријатељства између Сартра и Камија.

²¹⁴ Жансон Камију замера „медитеранску равнодушност“.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

самоубиства. Када се човек суочи са бесмислом сопствене егзистенције и света који га окружује, он мора да одлучи да ли такав (бесмислени) живот вреди живети или се треба убити.²¹⁵ Ками ипак не верује у самоубиство и сматра да човек треба да прихвати своју животну филозофију – филозофију апсурда, и да престане да доживљава стварност кроз традиционалне вредности. У фази „побуне“ Ками види излаз из апсурда света кроз суочавање са бесмислом живота, кроз револт против њега, и то обавезно кроз људску солидарност: „Буним се – значи постојимо.“²¹⁶

Ками замењује Декартов *когито* побуном. Девиза „Буним се, дакле постојимо“ постаје основа његове филозофске мисли. Постојимо, а не постојим, јер појединац не може сам да се суочи са апсурдом. Како би победио у борби против бесмисла живота, човек мора да се удружи са другим људима. Излаз је дакле, према Камију, у људској солидарности. Антихероји прве Камијеве филозофске фазе, у коју спадају *Мит о Сизифу* (1942), *Странац* (1942) и драме *Неспоразум* и *Калигула* (1944) су усамљени, изгубљени и отуђени. Они као и Сартрови антихероји осећају да су сами у борби против света и да их нико не разуме. Они су асоцијални и воле своју самоћу. Код Сартрових антихероја се то манифестује страхом од погледа других људи (*Иза затворених врата*). Орест у *Мивама* је усамљени странац који не схвата становнике Аргоса, нити они разумеју њега. Његова слобода је заснована на томе да он не признаје ниједан ауторитет и самим тим не осећа обавезу да се повинује ниједном закону ван њега самог. Орест постаје свој сопствени судија, јер је по Сартру поимање добра и зла субјективно и ту се његово и Камијево мишљење разилазе.

Постоје злочини из страсти и злочини смишљени. Непоуздана је граница која их раздваја. Али, кривични законик прилично лако успоставља разлику међу њима на основу предумишљаја. Живимо у добу предумишљаја и савршеног злочина. Злочинци нашег времена нису више она беспомоћна деца која су тражила опроштај, позивајући се на љубав. Они су, напротив,

²¹⁵ Alber Kami. *Eseji: Mit o Sizifu* (prev. Vesna Injac). Beograd, Paideia, 2008, 101.

²¹⁶ Alber Kami. *Eseji: Pobunjeni čovek* (prev. Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović). Beograd, Paideia, 2008, 222.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

одрасли и алиби им је необорив: то је она филозофија која може послужити свему, чак и да убице преобрати у судије.²¹⁷

Орест своју жељу за самоћом потврђује и тиме што на крају ипак сам одлази из Аргоса. Калигула такође верује да је сам у свом болу (за изгубљеном сестром, то јест љубавницом, Друзилом), али још значајније да је сам у својој спознаји апсурда. Он је суочен са бесмислом живота и не схвата како други тога нису свесни и зато чини низ апсурдних злочина како би их натерао да се суоче са стварношћу. Калигула одбија пријатељство, љубав, солидарност, али и добро и зло, јер жели да покаже да је све подједнако апсурдно.

КАЛИГУЛА Како је гнусно што ја, који сам презирао друге, осећам исти кукавичлук у души. Али шта мари. Ни страх не траје. Поново ћу наћи ону огромну празнину у којој се срце смирује.²¹⁸

Овде наилазимо на још једну од особина антихероја које смо навели у Уводу, а то је кукавичлук. Калигула се, како сам каже, „боји краја“²¹⁹ јер ова усамљена нихилистичка побуна завршава тамо где је и почела – свешћу о апсурду. Иако је он схватио и указао на то да је једина могућа истина побуна против судбине, „погрешио“ је у томе што је негирао човека. Уништавајући све око себе неизбежно је допринео и сопственој пропасти. Иако не одузима сам себи живот, Калигула свесно и намерно срља у смрт. Он је изабрао самоубиство. Иако је Калигулин крај трагичан, у њему нема искупљена, покајања, ни катарзе. Он није трагичан јунак, он је апсурдни антихерој и његов крај је бесмислен. Последња реченица у овом комаду поверена је Калигули и гласи: „Још сам жив!“²²⁰ Ово је коначни тријумф апсурда. Калигула чини све како би навео оне око себе да га убију, али комад се завршава, а он је још жив. Све је обесмишљено и добро и зло, и живот и смрт.

²¹⁷ Исто, 207.

²¹⁸ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 94.

²¹⁹ Исто.

²²⁰ Исто, 95.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

КАЛИГУЛА Верује се да неки човек пати зато што је вољено биће умрло у једном дану. Али његова патња није тако тричава: он пати зато што му бива јасно да ни туга не траје. Чак је и бол лишен смисла.²²¹

Калигула, још више од Ореста, тежи самоћи. „То је срећа: ово неподношљиво ослобођење, овај свеобимни презир, крв и мржња око мене, ово неупоредиво осамљивање човека коме је цео његов живот пред очима, прекомерна радост некажњеног убице, ова неумољива логика која млави људске животе (*Смеје се.*), која тебе млави, Цезонија, да најзад учини потпуном вечиту усамљеност за којом жудим.“²²² Калигула јесте бунтовник, али његова побуна није онаква какву Ками „препоручује“ у *Миту о Сизифу*. „Сизифа треба да замислимо као срећног.“²²³ Дакле, упркос апсурду света Ками сматра да човек треба да пронађе срећу и задовољство у својој слободи јер је „сва Сизифова тиха радост у томе. Његова судбина му припада. Његов камен је његова ствар.“²²⁴ Излаз из вечитог сукоба између човекове тежње за вечношћу и ефемерности његове егзистенције, Ками проналази у револту који животу даје садржај и величину. Ипак, Камијев револт није револуционарна побуна (марксистичка), већ је он филозофски и има за циљ промену погледа на живот.

Метафизичка побуна је чин којим човек устаје против свог положаја и положаја целокупног света. Она је метафизичка зато што оспорава циљеве човека и света. Роб се буни против судбине која му је додељена његовим положајем; метафизички побуњеник устаје против судбине која му је додељена као човеку. (...) Метафизички побуњеник се изјашњава да га је свет обмануо.²²⁵

Ками је написао две верзије драме *Калигула*. Она која нам је позната је прва објављена (1944), али је написана друга. Прву верзију у четири чина коју је написао 1941.

²²¹ Исто, 93.

²²² Исто, 94.

²²³ Alber Kami. *Eseji: Mit o Sizifu* (prev. Vesna Injac). Beograd, Paideia, 2008, 188.

²²⁴ Исто, 187.

²²⁵ Alber Kami. *Eseji: Pobunjeni čovek* (prev. Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović). Beograd, Paideia, 2008, 223.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

(за време Окупације) Ками није за живота објавио. Она је објављена постхумно, 1984. године.²²⁶ Захваљујући ратном искуству Ками је увидео да потпуни нихилизам не може бити решење за филозофски проблем који га је заокупљао – смисао живота, па је написао нову верзију своје драме и у њој значајну улогу поверио лику Хереје, који иако савршено разуме Калугулу и његову логику апсурда, одбија да, под изговором интелигенције, негира човека и живот.

ХЕРЕЈА Није, без сумње, први пут да, код нас, један човек, располаже неограниченом моћи, али је први пут да се он њоме неограничено служи, до порицања човека и света. То је оно што ме плаши у њему и против чега хоћу да се борим. Изгубити живот није богзна шта, и кад куцне час, бићу довољно храбар. Али да гледам како се губи смисао живота, како ишчезава сам разлог постојања, то је неподношљиво. Не може се живети без разлога.²²⁷

Херејина побуна која проистиче из потребе за очувањем смисла живота блиска је Камијевом револту.

КАЛИГУЛА Наравно, Хереја. Ти си здрав човек. Ти не желиш ништа необично. (*Прскајући у смех.*) Хоћеш да живиш и да будеш срећан. Само то!²²⁸

На самом почетку свог есеја Ками одговара на питање „Шта је побуњени човек?“ и каже да је то „човек који каже *не*.“²²⁹ Он даље објашњава да то *не* не значи одустајање, напротив, револт је уско повезан са акцијом, са ангажовањем. Он се рађа из изгубљеног стрпљења и има за циљ да успостави једнакост између роба и господара, али не подразумева жељу за осветом. Побуњени човек, дакле, није обузет мржњом и презиром. Побуна је позитиван концепт, за разлику од жеље за осветом који је негативан. У поглављу *Побуна дендија* Ками преиспитује романтичарску побуну која даје предност злу и јединки. Суштинска разлика између романтичарског хероја и антихероја

²²⁶ У *Les Cahiers Albert Camus*. Paris, Gallimard, 1971-2003.

²²⁷ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 52.

²²⁸ Исто, 79.

²²⁹ Alber Kami. *Eseji: Pobunjeni čovek* (prev. Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović). Beograd, Paideia, 2008, 215.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

егзистенцијалистичког позоришта, а затим и театра апсурда, почива у томе што романтичарски писци и мислиоци не негирају постојање Бога, већ га признају и оптужују за „ово срамно стање ствари“²³⁰. Романтичарска побуна, исто као и жеља за осветом, има негативну вредност јер се побуњеник, како би се супротставио злу, одриче добра и опет ствара зло. „Истичући своју снагу пркоса и противљења, побуна у овом стадијуму заборавља на свој позитивни садржај.“²³¹ И овај бунтовник устаје против неправде и смрти, али мржња према њима и злу га наводи управо на злочин и његову одбрану. Гецова побуна (*Ђаво и Господ Бог*) је на почетку истоветна романтичарској. Он фанатично чини зло јер жели да учини нешто сасвим ново пошто је Бог већ учинио добро. Када из опкладе почне да чини само добро долази до закључка да сви чине зло и да Бог не постоји, и да је уствари он сам створио и добро и зло. Калигула долази до истог закључка. Слично њима „романтичарски јунак сматра да је принуђен да чини зло из чежње за неостваривим добром“²³².

У *Писмима немачком пријатељу (Lettres à un ami allemand)* 1944, Ками се враћа истом питању које је мучило Калигулу, али извлачи супротне закључке од оних до којих је дошао римски цар:

Ви никада нисте веровали у смисао овог света, и то вас је навело да мислите како све има једнаку вредност, па се добро и зло стога дефинишу онако како ко хоће. Претпоставили сте да су у одсуству било каквог људског или божанског морала једине вредности оне које управљају животињским светом, то јест насиље и превара. Из тога сте извели закључак да човек није ништа, и да му можемо убити душу, да се у историји од које нема бесмисленије задатак појединца своди на пустоловину стицања моћи, а његов морал на реализам освајања. А истини за вољу, ја – ја који сам веровао да мислим као и ви, нисам налазио аргумент који бих вам супротставио, сем, донекле, снажне тежње ка правди која ми се на крају чинила исто тако мало разумном као и најнеочекиванија страст.²³³

²³⁰ Исто, 244.

²³¹ Исто, 243.

²³² Исто, 244.

²³³ Alber Kami. *Eseji: Pisma nemačkom prijatelju* (prev. Nikola Bertolino). Beograd, Paideia, 2008, 479.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

У овом последњем, четвртом *Писму немачком пријатељу*, које датира из јула 1944. године, Ками признаје своју промену мишљења. Суочивши се са ратним страхотама, он увиђа да ниједан циљ не може оправдати средства која негирају људски живот. Чак и пре рата, Ками је упркос, или можда управо зато што је спознао апсурд и човекову беспомоћност у односу на њега и његову финалну еманацију – смрт, волео и ценио живот. Један од првих текстова које је Ками објавио у октобру 1938. године у алжирским новинама за које је радио, била је критика *Муке* у којој је замерио Сартру што полази од ружноће и ужаса како би изградио трагедију која је за Камија настајала из конфликта лепоте и смрти. Ками ужасима људског стања супротставља сунце, море, радост.²³⁴ Камијева филантропија је, према мишљењу Пјер-Анрија Симона, спонтанија од Сартрове, али његов атеизам није ништа мање радикалан, иако се испољава са мање беса.²³⁵

Романтичарски херој је својеврсна претеча егзистенцијалистичког антихероја. Он преузима својства Луцифера како би се успротивио Богу. Он је усамљени изгнаник, баш као Орест. И један и други се буне против постојећег (божанског) поретка и судбине. „Овај јунак је 'фаталан' зато што судбина спаја добро и зло, а човек се од тога не може одбранити. Судбина искључује вредносне судове. Она их замењује једним 'То је тако' којим се правда све изузев Творца.“²³⁶ Одбацивши концепте судбине и Творца, и преузевши потпуну одговорност за своју егзистенцију, антихерој одбацује и фаталност која је карактеристика хероја, а која је одлика и романтичарског јунака. Оно што антихерој не одбацује, него прихвата јесте апсурд јер по Камијевом мишљењу човек из њега извлачи животну енергију. Из апсурда настају револт, слобода и страст.

Будући да сте се ви опијали својим незнањем, будући да сте га се ослободили тако што сте га претворили у принцип, пристали сте да уништавате дела која је створио човек (...) А ја, одбијајући да прихватим то незнање и тај измучени свет, хтео сам само да људи поново успоставе међусобну солидарност, како

²³⁴ Pierre-Henri Simon. *Théâtre et destin*. Paris, Librairie Armand Colin, 1959, 194.

²³⁵ *Ibid.*, 195.

²³⁶ Alber Kami. *Eseji: Pobunjeni čovek* (prev. Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović). Beograd, Paideia, 2008, 244.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

би ступили у борбу против своје несносне судбине. Као што видите, ми смо полазећи од истог принципа, дошли до два различита морала. (...) Изабрали сте неправду, сврстали себе међу богове. (...) Ја сам, напротив, изабрао правду, како бих остао веран земљи. И даље сам веровао да овај свет не почива на неком вишем смислу. Али, ја знам да нешто у њему има смисла, и да је то човек, јер је он једино биће које захтева да има смисла.²³⁷

Према Камијевој девизи, како би постојао, човек мора да се побуни, а револт је колективна авантура. Камијев побуњеник смисао своје побуне проналази у заједништву са другима. Темом солидарности и побуне Ками се бавио у роману *Куга* (1947) и у драми *Опсадно стање* (1948), као и у комаду *Побуна у Астурији* који је 1935. године написао заједно с троје својих колега из радничког позоришта у Алжиру.

Као хероје у Камијевим делима из фазе побуне (*Куга*, *Опсадно стање*, *Праведници*) идентификујемо ликове који су носиоци и представници његове филозофије која верује у позитивни револт и људску солидарност, они у својој борби (ма колико она апсурдна била) проналазе срећу и смисао живота. У *Куги* су то доктор Рије (Rieux) и бивши револуционар Тару (Tarrou) који открива лицемерје у својој политичкој странци и удаљује се од било које политичке опције како би избегао да и он буде заражен том „кугом“ лицемерја и лажи. Насупрот њима, антихероји су они ликови који одбијају да се суоче са стварношћу и да прихвате своју слободу и преузму одговорност. Како је куга метафора (и у истоименом роману и у драми *Опсадно стање*) и ликови који се појављују у борби против ње су симболи (друштвених појава) због чега их је тешко одредити као хероје или антихероје. Ролан Барт је ликове романа *Куга* окарактерисао као медиокритете који немају ниједну особину хероја.²³⁸ Тачно је да су сви ови ликови обични људи, са врлинама и манама и да немају особине хероја. Према томе, сви ови ликови могли би се дефинисати и као антихероји. Ипак, ако узмемо у обзир Камијеву филозофску мисао, видећемо да међу њима постоји разлика која се манифестује кроз различите реакције на ситуацију, у овом случају епидемију куге. Ако као критеријум за дистинкцију између хероја и антихероја

²³⁷ Alber Kami. *Eseji: Pisma nemačkom prijatelju* (prev. Nikola Bertolino). Beograd, Paideia, 2008, 479.

²³⁸ Roland Barthes. « La Peste. Annales d'une épidémie ou un roman de la solitude. » in *Œuvres complètes* t.1. Paris, Seuil, 1993, 454 – 455.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

узмемо револт, који Ками предлаже као једини „истинит“ и здрав начин суочавања са апсурдом и борбе против њега, онда ће они ликови који се не побуне на начин на који то Ками од њих очекује бити дефинисани као антихероји. У *Куги* би то на почетку епидемије био новинар Рамбер (Rambert) који је у Отан дошао из Париза и који већи део романа покушава да побегне из осуђеног града у ком не припада (где је странац) и да се придружи жени коју воли. Међутим, суочен са ужасима заразе којима је био сведок схвата да не може да напусти Оран и његове становнике и да се врати свом пређашњем животу. Он је симбол љубавне страсти који на крају ипак између индивидуалне среће и колективне несреће бира ово друго јер је (по Камију) срећа могућа једино кроз манифестацију људске солидарности. На крају романа и он прихвата револт и солидарност као једини могући излаз из апсурда. Камијевски херој каже пре свега *не* смрти и *да* животу. Са друге стране, ако за критеријум дефинисања антихероја узмемо да је он супротан хероју, онда се и сви Камијеви ликови могу схватити као такви. Они су обични, мали људи насупрот полубоговима, јунацима са натприродним и надљудским својствима – херојима. Они нису одабрани од стране богова да учине велика дела (концепти Творца и судбине у егзистенцијализму не пстоје), али и Рије и Тару, суочени са страшним догађајима који подсећају на библијску катастрофу (свештеник Панлу [Paneloux] кугу тумачи као божију казну) показују несебичност, пожртвованост и спремност да изгубе сопствени живот како би спасили друге.

У *Опсадном стању*, поново наилазимо на групу људи у по живот опасној ситуацији. Овога пута њихов град није напала епидемија вируса, већ га је окупирао тиранин који је у њему завео диктатуру. Иако нема епидемије куге, у овом комаду постоји лик који се зове *Куга* (диктатор) и који симболизује сваки вид политичке демагогије и тоталитаризма. Ово дело се издиже изнад политичких алузија и поставља нека универзална морална питања о вредности људског живота, жртвовању, срећи, кривици и одговорности, смрти и другим темама које заокупљају Камијеву мисао. Комад садржи и метафизичку димензију – представа почиње појавом комете: “Изненада, у дну позорнице, с леве стране искрсне комета и полагаано се креће ка десној страни.”²³⁹

²³⁹ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 145.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Овај комад припада Камијевој фази побуне, али између осталог и због свог правог антихероја Наде (Nada), можемо рећи да се он налази негде између апсурда и побуне, између *Мита о Сизифу* и *Побуњеног човека*, између *Калигуле* и *Праведника*. Неке од реплика Куге подсећају на Калигулине, баш као и Надине (који има сличности и са Мартом из *Неспоразума*). Нада је оличење нихилизма. Већ само његово име које на шпанском значи ништа упућује на то. Он је прави антихерој из ког ће се развити антихерој позоришта апсурда: он је богаљ, његово име значи „ништа“, он говори бесмислице... Он је тај који у овом комаду упорно указује на апсурд света. „Живот вреди колико и смрт; човек је дрво од кога се праве ломаче.“²⁴⁰ Он је сличан, како ахтиеројима театра апсурда, тако и Калигули, у доследном инсистирању на томе да је све подједнако бесмислено и да је узалуд покушавати пронаћи смисао. „То је политика. И ја је одобравам, јер је њен циљ да све укине. Ах! Добри наш гувернер! Ако му је буџет у мањку, а у браку прељуба, он поништи мањак и порекне спаривање.“²⁴¹ Нада презире све, па и сам живот: „Смрт свету!“ и због тога се осећа слободним: „Ја сам изнад свега, пошто више ништа не желим“.²⁴² Он велича ништавило („Живело ништа!“²⁴³) и на крају бира самоубиство. Он је апсурдни јунак. Спознао је апсурд, али није успео да га прихвати онако како Ками то предлаже у својим филозофским делима. Ками сматра да од апсурда не треба бежати, већ се са њим суочити јер је он извор наше животне, креативне енергије. То суочавање са апсурдом рађа револт који пак постаје смисао живота. Овај пут прошао је Дијего. Он је успео да се суочи са својим страхом и превазиђе га, као и да помогне својим суграђанима да и они пронађу наду и храброст и дођу до своје слободе. Његова улога је слична Орестовој, он је ослободилац града који враћа наду у живот, али за разлику од Сартровог антихероја, Дијего не оставља своје ближње тежећи за самоћом. Овај лик илуструје Камијеву веру да

²⁴⁰ Исто, 147.

²⁴¹ Исто, 148.

²⁴² Исто, 149.

²⁴³ Исто, 178.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

је револт могућ једино као колективни, као чин солидарности међу људима, и зато Дијега можемо посматрати као хероја ове драме.

Ками 1950. објављује драму *Праведници* чија радња неодољиво подсећа на Сартрове *Прљаве руке* јер прати групу револуционара суочених са моралним дилемама и неслагањима. Пјер-Анри Симон указује и на паралелизам између ликова ова два комада: Каљајев је као Иго, аристократа и интелектуалац који је партији приступио из чистог идеализма, а Ањенков је као Одерер, док је Степан као Луј, револуционар-фанатик.²⁴⁴ Зоран Милутиновић обе ове драме, уз још Бихнерову (Karl Georg Büchner) *Дантеову смрт* и Козакову (Primož Kozak) *Легенду о светом Чеу*, сврстава у политичке драме, примећујући притом како је најчешћи облик политичке драме – драма о револуцији:

Револуције представљају тренутке у којима се политичка питања постављају на најоштрији начин; у време непосредно пре револуције, када су друштвене тензије најјаче, и у време изневерених очекивања након револуције, настаје највећи број политичких драма. Питање односа циљева и средстава, насиља и морала, спасења и проклетства, саставни су делови сваког револуционарног духа; због тога је најчешћи облик политичке драме – драма о револуцији.²⁴⁵

Ипак, Сартров и Камијев морал се драстично разликују. По Сартру, једино је нужно преузети одговорност и постати свестан своје егзистенције и слободе, док Ками иде корак даље и жели да тој слободи да смисао, јер је човек једино биће које захтева да има смисла. Камијеви праведници су се побунили против света у ком је слобода привилегија одабраних, док је код Сартра слобода датост коју човек само треба да спозна. Сваки човек, па и онај у затвору или у рову, слободан је, само тога треба да постане свестан. Сартров антихерој постаје свестан своје слободе, престаје да се крије иза самообмане и прихвата своју одговорност и ту се његов пут завршава. Овде се види још једна битна разлика између Сартра и Камија. Као и када је реч о побуни, и слобода је код Сартра усамљена, док Камијева подразумева солидарност. Револуција спаја људе у заједницу (сличну црквеној) и у њој срећа не постоји као индивидуална категорија (љубавни односи и сопствени

²⁴⁴ Pierre-Henri Simon. *Théâtre et destin*. Paris, Librairie Armand Colin, 1959, 206.

²⁴⁵ Zoran Milutinović. *Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad, Matica srpska, 115.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

животи добровољно се жртвују). Бити срећан могуће је само у заједници и то само ако су сви срећни. Степан не може да се осећа слободним, све док на свету постији и један угњетани човек. Међутим, његова „љубав према народу“ поприма одлике фанатизма. „Онога дана када будемо одлучили да заборавимо децу, постаћемо господари света и револуција ће тријумфовати.“²⁴⁶ Из Степанове перспективе, неког ко верује у нужност револуције за опште добро, сва средства су дозвољена у борби за остварење циља.

СТЕПАН Нема граница. Истина је да ви не верујете у револуцију, беспоговорно, да сте сигурни у то да ћемо нашим жртвама и нашим победама изградити Русију у којој неће бити деспотизма, земљу слободе која ће на крају прекрити читав свет, да не сумњате у то да ће ослобођен од господара и предрасуда, човек дићи ка небу лице правог бога, шта би вам значила смрт двоје деце? Дали бисте себи сва права, сва, разумете.²⁴⁷

Постоје теорије према којима Степан представља Сартра, а Каљајев Камија, то јест њихове филозофије. Ками у *Побуњеном човеку* преиспитује „меру и прекорачење мере“ и примећује да је „сваком моралу потребан један део реализма: потпуно чиста врлина је убилачка; и да је сваком реализму потребан део морала: цинизам убија“.²⁴⁸ Камијев став према практичној примени револуционарних идеја је много умеренији и опрезнији од Сартровог, баш као што је и Каљајев у односу на Степана. За Сартра, циљ оправдава средства, а Ками се пита шта онда оправдава циљ. „На то питање које историјска мисао оставља отвореним, побуна одговара: средства.“²⁴⁹ За Каљајева је, у складу са Камијевом филозофијом, револуција борба за нешто конкретно и блиско, за срећу људи који га окружују, док је за Степана најважнија идеја о свеопштој правди која би захватила читав свет.

²⁴⁶ Alber Kami. *Pozorište: Pravednici* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008, 227.

²⁴⁷ Исто, 228.

²⁴⁸ Alber Kami. *Eseji: Pobunjeni čovek* (prev. Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović). Beograd, Paideia, 2008, 445.

²⁴⁹ Исто, 442.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

КАЉАЈЕВ Али ја волим ове што данас живе на истој земљи као ја, и њих поздрављам. За њих се ја борим и пристајем да погинем. И не бих ја зарад неке далеке државе, у чији настанак нисам ни сигуран, своју браћу ударао посред лица. Не бих ја зарад неке мртве правде, увећао живу неправду.²⁵⁰

Каљајев, као и остали ликови Камијевих драмских и прозних дела који су представници његове филозофије и носиоци његових идеја, могу се тумачити двојачко: као антихероји (јер су то обични, људи чија судбина није предодређена за велика дела), али и као хероји, јер поред тога што остварују циљеве Камијеве филозофске мисли (проналазе смисао живота у револту против апсурда и у солидарности са другим људима), они у екстремним ситуацијама које то од њих захтевају показују изузетну храброст, пожртвованост и несебичност.

Онај други Камијев антихерој, кога смо без двоумљења тако дефинисали (Калигула, Нада, Степан...), који суочен са апсурдом негира све, оспорава право на живот, одбацује могућност среће, који је изгубљен, усамљен и отуђен од ближњих, јесте антихерој из ког се развио антихерој театра апсурда.

²⁵⁰ Alber Kami. *Pozorište: Pravednici* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008, 229.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

III АНТИХЕРОЈ – ЈУНАК СВОГ ДОБА

Књижевност и уметност уопште, а позориште можда и највише међу њима, развијају се под утицајем капиталних догађаја као што су ратови, револуције, катаклизме, који доводе у питање будућност цивилизације и воде до драстичних промена у друштвеном поретку. Двадесети век су обележила два светска рата које историчари наводе као две прекретнице у историји човечанства какво смо до тада познавали. Оба ова догађаја, па и период који је за њима уследио, могу се узети као једна велика полазна тачка из које се развио савремени поглед на свет и уметност.

III 1. Историјске прилике које су утицале на формирање антихероја

Читав вишедеценијски период који почиње завршетком Првог светског рата 1918. године, а окончава се с крајем Другог светског рата, утицао је на стваралаштво писаца тог времена. Поједини критичари, међу којима се истичу Жорж Сион (Georges Sion) и Михаило Павловић, издвајају нешто више од двадесет година мирнодопског периода у Европи између два рата као посебну етапу у развоју француског позоришта.²⁵¹ Последице светских ратова, страдања милиона људи, а затим и претње атомском бомбом, далекосежне су и формирале су филозофску мисао и позориште 20. века. Једини период који можемо издвојити као заиста другачији јесте сам почетак века до Првог светског рата (1914), у ком доминирају остаци романтизма с краја 19. века и булеварско позориште. Пол Сирер (Paul Surer) у предговору своје књиге *Савремено француско позориште (Le théâtre français contemporain)* примећује да мир између два рата није трајао довољно дуго да би се усталила одговарајућа атмосфера у којој би позориште схваћено као забава могло да

²⁵¹ Georges Sion. *Clartés sur le théâtre français d'entre-deux-guerres*. Tournai, Casterman, 1943; Михаило Павловић. *Француско позориште између два рата*. Београд, Завод за уџбенике, 1971.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

доживи процват. Позоришна продукција у Француској, којој је била неопходна „клима мира и слободног времена“ да би се развијала, 1914. године привремено је прекинута (позоришта нису радила за време Првог светског рата), док је за време немачке окупације између 1940. и 1944. године, била паралисана цензуром.²⁵²

После Првог светског рата, човек се суочио са бесмислом који је са Другим светским ратом тријумфовао. По завршетку једног ратног сукоба, уследио је други, још ширих размера, чија је последица била још већи број жртава, што је ојачало осећања беспомоћности и изгубљености. Човек суочен са последицама ратова, изгубио је наду и веру у бољу будућност, у могућност разрешења конфликта и проналажења смисла.

Књижевна критика је сложна око тога да је јасна прекретница у француској позоришној историји била 1914. година, али и да је након ње тешко одредити тако прецизну границу која би раздвојила нове тенденције од претходних, иако су оне по својим карактеристикама приметно другачије. Почетком 20. века појављују се различите позоришне струје, мање или више успешне и популарне, као што су експресионистичко, футуристичко, надреалистичко и симболистичко позориште – правци који се сврставају у авангарду, док се после Другог светског рата на сцену враћа трагедија – жанр који је у претходна два века био нестао. Албер Ками је сматрао да позоришни ствараоци треба да теже старогрчким узорима, као и да се угледају на трагичаре француског класичног доба.

После доста дугог редитељског, глумачког и списатељског искуства, дошао сам до закључка да нема правог позоришта без језика и без стила, ни драмског дела које, по узору на наше класично позориште и грчку трагедију, не доводи у питање целокупну људску судбину у њеној свеколикој једноставности и величини. То су они узорни којима треба да тежимо и не помишљајући да их досегнемо.²⁵³

²⁵² Paul Surer. *Le théâtre français contemporain*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, 3-4.

²⁵³ Albert Camus. « Préface à l'édition américaine du Théâtre ». *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962, 1729-1734. Превод цитиран према Mirjana Miočinović (Ur.). *Radanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 397.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

После Другог светског рата, публика се враћа у позоришне сале, али то више није иста публика. Ова нова публика рођена је из новог стања ствари и она захтева ново и другачије позориште у ком ће се родити и нови херој (кога смо ми дефинисали као антихероја јер је настао управо из жеље да буде различит од дотадашњег позоришног јуака). Антихерој настаје на захтев нове публике јер је и човек који је преживео два светска рата суштински промењен. Промењени су његови ставови, његов поглед на свет, на веру, на Бога, на човечанство, на живот. Свесни ове промене у свету и у човеку, позоришни ствараоци почињу да пишу комаде у којима као главног лика представљају тог новог човека. Нови човек продукт је времена у ком живи.

„Незадрживо кретање ка коначној катастрофи“ о којем говори Хегел, претвара катастрофу у крај једног логичног тока, у место заокруживања смисла. Тако посматрана, она као да сасвим губи смисао у савременом позоришту чиме се доводе у питање њене традиционалне функције и њено постојање. (...) У драми која је сада без разрешења, катастрофа функционише као цитат – Бекетова *Катастрофа* – или као слика којој се даје смисао посредством феномена семантичке метонимије: чиста несрећа, слика смрти.²⁵⁴

Слике смрти, страдања и насиља постале су свакодневица, а човек је суочен са њима изгубио вољу за животом. Тај нови човек је изгубљен, усамљен и уплашен. Престао је да верује у Бога, а због злодела која су људи починили, и у човека, тако да је изгубио, не само веру у проналажење смисла на овом свету, већ и наду у то да ће сва овоземаљска страдања добити неки смисао на „оном“ свету и у вечном животу.

Нови апсурдни јунак, антихерој, разликује се од својих претходника, па и од оних јунака које препознајемо и издвајамо као његове директне претече (хероји дела Кафке и Достојевског, на пример), према Хинчлифовом мишљењу, зато што се апсурдни јунак рађа нужно у свету у ком је Бог мртав.

Узео сам за аксиом да, како би Апсурд постојао, Бог мора бити мртав, и да полазећи од свести о томе, не сме бити никаквих покушаја да се нађе замена за узвишени *Алтер Его*. Ако у последњој анализи, писци створе као велику

²⁵⁴ Elen Kunc, Ktrin Nogret i Žan-Lu Rivjer. „Katastrofa“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 79.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

истину нешто што нас погађа као веома познато – као што је љубав или људска солидарност – те врлине сада постоје у контексту без Бога и њихово достизање је утолико теже.²⁵⁵

Хинчлиф сматра да се тиме што се као један од услова и параметара по којима се одређује апсурдни јунак узима смрт Бога и одсуство трансценденције, елиминишу сви потенцијални ранији аутори чији би се ликови могли сврстати међу апсурдне јунаке, што нас ограничава на стваралаштво у „последњих четрдесет година“.²⁵⁶ Питања и дилеме са којима се суочава антихерој нису нова, њима су своје јунаке излагали писци и мислиоци кроз читаву историју књижевности, али је историјски контекст у ком ова питања постављају егзистенцијалисти и представници театра апсурда значајно измењен, па су и одговори на њих другачији, као и њихови јунаци.

Но, док Паскал налази решење човекових егзистенцијалних проблема у вери у Бога, као што то чини, на други начин, и Достојевски, многи модерни моралисти и филозофи налазе другачије одговоре. Суочавајући се са истим питањем које је поставио и Достојевски: „Шта да човек учини са душом ако нема ни Бога ни Христа?“, Андре Малро одговара: „Нека се ода јунаштву“, сматрајући опет у духу онога што би Греније назвао *hybris*-ом, да човек може сам, без помоћи неке више силе, да нађе смисао живота у делању, и то јуначком делању које омогућава „узвишену победу над смрћу“, што се приближава Ничеу који допушта натчовеку да херојски премости понор створен нестанком Бога. Пошто нема ни хришћанске вере ни неке хуманистичке замене за њу, човеку преостаје да то учини сам, сопственим снагама, одређујући себе својим пројектом и превазилазећи своју безизлазну ситуацију својим чином.²⁵⁷

Овај антропоцентризам, својствен савременом човеку, у књижевности доводи до парадокса – писци стварају антихероја који постаје јунак. По Малроовој препоруци овај

²⁵⁵ „I have taken it as axiomatic that for Absurdity to exist, God must be dead and that following this awareness there must be no attempt to substitute a transcendent Alter Ego. If, in the last analysis, writers produce as the great truth something which strikes us as very familiar - such as love or manly fellowship - those virtues now exist in a God-less context, and their achievement is the more difficult.“ у Arnold P. Hinchliffe. *The Absurd*. London, Methuen & Co. Ltd, 1969, vi.

²⁵⁶ Хинчлиф ово пише 1969. године. у *Исто*.

²⁵⁷ Јелена Новаковић. „Књижевност, филозофија и ангажман: Сретен Марић и Жан-Пол Сартр“ у Сретен Марић. *О Сартру*. Београд, Службени гласник, 2004, 113-114.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

нови драмски лик одаје се јунаштву јер је према егзистенцијалистичкој теорији принуђен да сам одреди своју судбину. И Ками је свестан ове промене и такође сматра да је нови јунак човек свог времена и да га није могуће ставити у контекст ниједног другог доба. Дејвид Симонс (David Simmons), аутор књиге *Антихерој у америчком роману: од Џозефа Хелера до Курта Вонегута (The Anti-Hero in the American Novel: From Joseph Heller to Kurt Vonnegut)*, примећује да антихерој у америчкој прозној књижевности шездесетих година прошлог века заузима централно место, и да до његове појаве долази управо због тадашњих историјско-политичких догађаја, као што је рат у Вијетнаму и појава антиратног (хипи) покрета.²⁵⁸

Свет у који је човек 18. века веровао да га може потчинити и изменити уз помоћ разума и науке уистину је и примио нов вид, али застрашујућ вид. Истовремено рационалан и безуман, тај свет је свет историје. Али на том ступњу безумља, историја је добила обличје судбине. Човек сумња да може њоме владати, преостаје му једино борба. И, чудног ли парадокса, човечанство је истим оним оружјем којим се борило против судбине сковало себи једну нову непријатељску судбину. Пошто је створио бога чије је царство на земљи, човек се окренуо против тог истог бога. Он самог себе пориче, истовремено је борбен и изгубљен, раздиран бескрајном надом и вечном сумњом. Он, дакле, живи у трагичној клими. То и даје наду у препород трагедије. Данашњи човек који оглашава своју побуну знајући добро да та побуна има своје границе, човек који захтева слободу а тражи нужност, тај противречан, растрзан човек, сад већ свестан своје двосмислености и свосмислености историје, тај човек је савршено трагичан човек.²⁵⁹

Тај савремени, како га Ками дефинише „савршено трагичан“, човек постао је јунак новог театра. Социјални контекст, филозофска полазишта и теоријске премисе позоришних праваца четрдесетих и педесетих година 20. века утицали су на формирање тог новог позоришног јунака који је требало да буде слика његовог времена. Савремени гледалац је тражио да у позоришту види човека свог доба, оног чије су недоумице, патње

²⁵⁸ David Simmons. *The Anti-Hero in the American Novel: From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*. New York, Palgrave Macmillan, 2008, ix.

²⁵⁹ Albert Camus. « Sur l'avenir de la tragédie » in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962, 1701-1702. Превод цитиран према Mirjana Miočinović (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 392-393.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

и акције сличне његовим. Робер Абирашед (Robert Abirached) у својој књизи *Криза лика у модерном позоришту* (*La Crise du personnage dans le théâtre moderne*) примећује да, иако се упорно говори и пише о кризи лика у позоришту и о страху од његове „смрти“, модерни драмски писци ипак нису угрозили постојање лика, већ су само уздрмали његове грађанске темеље и ослободили га литерарности.²⁶⁰ Ово потврђује идеју да је позоришни јунак након Другог светског рата морао проћи кроз одређене промене, јер је након свега кроз шта је човечанство прошло у претходним деценијама постало немогуће поново понудити грађанску драму и њене ликове савременом гледаоцу. У свету који је престао да верује у победу разума или проналажење смисла у љубави и вери родио се нови јунак – антихерој. Он се осећа отуђено, усамљено, изгубљено и без наде. У том свету без вере и идеала, нови јунак је принуђен да сам ствара своја правила.

Према томе, у позориште одлазимо да бисмо видели нас саме, али нас саме не као људе који су више или мање сиромашни, више или мање поносни на своју младост и своју лепоту, већ као људе који делују, раде, сусрећу се с тешкоћама, као људе који имају правила и стварају правила радње. На несрећу, као што видимо, врло смо далеко од грађанског позоришта, и ако ово што вам говорим нимало не личи на оно што се већ сто педесет година изводи на нашим сценама, с неколико изузетака, наравно, то је само стога што грађанском позоришту није потребна драмска радња. Тачније речено, то позориште жели неодрамску радњу, наиме не радњу коју врши човек, већ радњу самог писца који конструише збивања. (...) Јер видети себе као предмет није нимало пријатно...²⁶¹

²⁶⁰ Robert Abirached. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994, 13.

²⁶¹ Са предавања које је Жан-Пол Сартр одржао на Сорбони 29.03.1960. Превод цитиран према Мирјана Миоџиновић (Ur.). *Рађање модерне књижевности : Drama*. Београд, Nolit, 1975, 399-400.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

III 2. Потрага антихероја за смислом живота

Људима је после Другог светског рата постало тешко да пронађу вољу за животом, а његов смисао изгубљен је до те мере да долази до негације, порицања човека и света. Савремени човек, а са њим и антихерој, више не може да пронађе разлог постојања.

ПРВИ АЛКАД (*тешком муком успева да прочита*): Разлог постојања?
(...)

СЕКРЕТАРИЦА: То значи да треба да наведете разлоге из којих живите.

РИБАР: Разлоге? Какве разлоге бисте хтели да нађем?

СЕКРЕТАРИЦА: Видите ли? Запишите то црно на бело, господине први алкаде, долепотписани признаје да је његово постојање неоправдано. Зато ћемо бити слободнији кад куцне час. А ви ћете, долепотписани, разумети да ће уверење о постојању које ће вам издати бити привремено и на одређени рок.²⁶²

Негирање света и човека примећујемо код Камијевог Калигуле који је изгубио једину особу коју је волео и суочио се са животом који више нема смисла. „ХЕРЕЈА: Он прети оном најдубљем у нама. Није, без сумње, први пут да, код нас, један човек располаже неограниченом моћи, али је први пут да се он њоме неограничено служи, до порицања човека и света.“²⁶³

Калигулу је на суочавање са апсурдом и прихватање истине да у овом свету, оваквом какав је, живот нема смисла, навела лична трагедија (губитак вољене особе), али то је исти осећај бесмисла и губитка воље за животом са којим су се свакодневно суочавали људи тог доба. Након што се суочио са апсурдом света који га окружује, човек се нашао пред избором како на то сазнање да одреагује: да ли да га игнорише и живи лажни живот (Сартрова „самообмана“) или да се са светом који је изгубио смисао суочи. А ако човек изабере да се суочи са апсурдом, он опет мора да изабере да ли ће тај апсурд прихватити или ће се против њега побунити. Камијев антихерој Калигула верује да се

²⁶² Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 173.

²⁶³ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 52.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

против апсурда не вреди бунити јер је он надмоћан, али га то не наводи да прихвати лажни живот и самообману. Напротив, он низом апсурдних дела жели да скрене пажњу својих савременика на бесмисао света управо да би их спречио да живе у самообмани. Хереја је свестан бесмисла, али за разлику од Калигуле, он не пориче живот. Као и сам аутор, он сматра да је људски живот неприкосновен. „Али да гледам како се губи смисао живота, како ишчезава сам разлог постојања, то је неподношљиво.“²⁶⁴ Он се супротставља Калигулиној фаталистичкој филозофији и, слично Сартровим антихеројима, верује да треба делати, да без обзира на извесност пораза човек треба да се буни и ангажује за оно у шта верује. Прихватање слободе и преузимање одговорности упркос апсурдности свог положаја одговара филозофији егзистенцијализма.

ХЕРЕЈА: Јесте, и ја ћу с вама учествовати у њој. Али схватите, не због ваших ситних понижења. Већ да бих се борио против једне велике замисли чија би победа значила крај света. Ја не могу да прихватим да вас он извргава руглу, не могу да пристанем да Калигула учини све оно што сања да учини. Он своју филозофију претвара у лешеве и, на нашу несрећу, тој филозофији нема замерке. Пошто не можемо да је оспоримо аргументима, морамо жестоко да ударимо.

ТРЕЋИ ПАТРИЦИЈЕ: Значи, треба да деламо.

ХЕРЕЈА: Да, треба да деламо.²⁶⁵

Савремени човек, суочен са ужасима свог доба, губи веру у човека који је сва та злодела починио, као и у Бога који је то дозволио. Изгубивши веру и наду, он остаје усамљен пред светом и животом ком не успева да подари смисао. Он се осећа беспомоћно и нема више коме да се обрати за помоћ. Схвативши да је потпуно сам, и у свету без смисла потпуно слободан, јер више никаква морална начела која би одредила његово понашање не постоје, човек постаје свестан апсурда свог постојања које у њему изазива осећај мучнине.

²⁶⁴ Исто.

²⁶⁵ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 53.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

КАЛИГУЛА: Ох! Цезонија, знао сам да човек може бити очајан, али нисам знао шта та реч заправо значи. Мислио сам, као и сви, да је то душевна бољка. Али не, у ствари тело пати. Боли ме кожа, груди, удови. Глава ми је празна и мука ми је. (...) Како је мучно, како је горко постати човек!²⁶⁶

Тај осећај мучнине који обузима човека суоченог са бесмислом свог постојања, још 1938. године био је тема Сартровог романа *Мучнина*. Овај роман је написан у форми дневника главног лика Рокантена, који по својим особинама одговара нашој дефиницији антихероја, и који прати две недеље његовог бесмисленог живота испуњеног осећајем мучнине и страхом од постојања. Сартр је на почетку свог романа цитирао Селинову реченицу за коју је сматрао да идеално описује његовог јунака, али и пружа слику човека тог доба, новог књижевног хероја – антихероја: „То је неки момак без колективног значаја, једва нека индивидуа.“²⁶⁷

Сартр и Бекет, као и Ками и Јонеско, који су мало млађи²⁶⁸, одрастају и сазревају у периоду између два рата, док пуну интелектуалну зрелост достижу након Другог светског рата. Дакле, клима која влада Европом, несигурност, страх од смрти и неизвесна будућност, били су свакодневица ова четири аутора који су из ње изнедрили своје погледе на свет, своје филозофије, као и своје јунаке. Тај свет у ком су се они формирали као мислиоци и књижевни аутори изгубио је смисао, а „истине“ у које се до тада веровало престале су да постоје. Човек суочен са ништавилем сопственог бића и апсурдом света био је принуђен да изнова формира своје идеје и да сам дâ смисао свом постојању. „НАДА: Бог пориче свет, а ја поричем Бога! Живело ништа, пошто је то једино што постоји!“²⁶⁹ Овај свет у ком се рађа антихерој нема а priori будућност све док је човек сам не изгради. „КАЛИГУЛА: Судбину не можемо разумети, и зато сам ја постао

²⁶⁶ Исто, 48.

²⁶⁷ Жан-Пол Сартр. *Мука*. Београд, Кultura, 1964, 3.

²⁶⁸ Сартр је рођен 1905, Бекет 1906. године, Јонеско 1909, а Ками 1913. године.

²⁶⁹ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Београд, Paideia, 2008, 173.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

судбина.²⁷⁰ Цезонија се обраћа Калигули који се представља као Венера, дакле преузима улогу божанства, јер човек је у том свету постао једини стваралац, једини творац живота, и говори му: „Поучи нас истини овог света, то јест да истине нема... (...) Даруј нам своје страсти без циља, своје патње без смисла, и своје радости без будућности.“²⁷¹ Живот изгледа бесмислено, какав је уосталом и за Мерсоа и за Рокантена и многе друге егзистенцијалистичке ликове, а свакако и за антихероје театра апсурда који су такође потпуно свесни непостојања смисла. Краљ Беранже I, антихерој Јонесковог комада *Краљ умире* више не верује ни у шта, те се за помоћ обраћа ничему: „О велико Ништа, помозите краљу.“²⁷²

Сартр се сматра главним представником атеистичког егзистенцијализма, а Камија често сврставамо раме уз раме са Сартром, иако је он сам одбијао да припада било ком филозофском систему. Бекет и Јонеско се такође сматрају атеистичким ауторима, мада су они избегавали да се одреде као такви. Али, оно што је извесно заједничко овој четворци аутора јесте преиспитивање односа према Богу. Поимање Бога није више било прихватљиво као такво, без довођења у питање. У свету у ком су најстрашнији злочини постали свакодневица, а који је сам постао бојно поље у ком су се одмеравале снаге великих сила, не презајући ни од људских, ни од божанских закона, интелектуалци тог доба прогласили су Бога мртвим, а његову улогу преузео је човек. „КАЛИГУЛА: „Грешка свих тих људи је што не верују довољно у позориште. Иначе би знали да је сваком човеку дозвољено да игра небеске трагедије и да постане бог.“²⁷³

Jedna od posljedica pluralističkog načina shvatanja ogleda se i u dubokoj desakralizaciji prošlosti, koja je izvršena u naše vrijeme: čovjek se oslobodio mitova za koje je bila vezana sudbina čitavih sistema i izgradio novu predstavu o subjektivitetu i nezavisnosti svog bića koje negira svaki vanjski autoritet. Taj

²⁷⁰ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 72.

²⁷¹ Исто, 69.

²⁷² Ežen Jonesko. *Pozorište: Kralj umire* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 667.

²⁷³ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 72.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

preokret dobija nepredvidljive razmjere i ne može se svesti na dramu ateizma, kako misle mnogi autori. Religija, naime, shvata život i svijet jedino u funkciji natprirodnih sila, dok moderni humanizam traži načina da čovjeku osigura vlast nad elementima kozmosa i da čovjekovu stvaralačku aktivnost utvrdi kao isključivi kriterij cjelokupne duhovne i materijalne zbilje. Preokret, dakle, nema samo vjerski karakter.²⁷⁴

Малро је после Првог светског рата приметио да је западњачка филозофија прогласивши са Ничеом Бога мртвим, пристала на то да убрзо прогласи мртвим и човека чија је веровања дискредитовала.²⁷⁵

КАЛИГУЛА: За човека који воли власт и моћ, супарништво са боговима је помало непријатно. Ја сам то укинуо. Доказао сам тим лажним боговима да један човек, ако има воље, може без науковања да ради њихов смешни посао. (...) Један начин да се човек изједначи с боговима: довољно је да буде свиреп као они.²⁷⁶

Прво је Бог био апсолут, па затим човек, чији су закони заменили небеске, али „човек је мртав, после Бога“, а Европљинин тражи са стрепњом коме би могао да повери то „чудно наслеђе“. ²⁷⁷ Своју визију смрти човека, Малро потврђује и после Другог светског рата, 1948. године, када каже да је „актуелна драма Европе смрт човека“ и хуманистичких идеала на којима се његово постојање заснивало“. ²⁷⁸ И Јонеско је Ничеову филозофску мисао видео као опасност по човека јер је вољом за моћи денатурализовала и деградирала људску природу: „Желећи да постане натчовек, човек који је хранио ту жељу постао је

²⁷⁴ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 16.

²⁷⁵ André Malraux. *La Tentation de l'Occident*. In *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1989, 100.

²⁷⁶ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 71.

²⁷⁷ André Malraux. *La Tentation de l'Occident* in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1989, 100.

²⁷⁸ André Malraux. "Adresse aux intellectuels," discours du 5 mars 1948 in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1989, 278.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

хијена“.²⁷⁹ Иако се извештај број мислилаца између два рата трудио да рехабилитује хуманизам дајући му религијску или духовну димензију (Габријел Марсел, Жан Греније...), Ками и Сартр су се супротставили „антихуманизму“ атеистичким егзистенцијализмом који је Сартр 1946. дефинисао као хуманизам.²⁸⁰ Јонеско ипак примећује да актуелне „француске идеологије“ потврђују са „злокобном радошћу“ смрт човека.²⁸¹

²⁷⁹ "Voulant devenir un surhomme, l'homme qui a nourri ce désir est devenu hyène" in Eugène Ionesco. *Présent passé Passé présent*. Paris, Mercure de France, 1968, 53.

²⁸⁰ Jean-Paul Sartre. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1946.

²⁸¹ Eugène Ionesco. *Un homme en question*. Paris, Gallimard, 1979, 50-51.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

III 3. Антихерој и смрт

Представљање човека као мртваца који се емоционално, али и физички распада, не јавља се први пут у историји књижевности у 20. веку. У периоду у ком је будућност била неизвесна, а смрт свеприсутна, бароку, људски живот је поређен са паром, а свет често приказиван као изврнут наопачке. Барокни човек је виђен, и на сцени представљан, на сличан начин као и у театру апсурда. Сартр, Ками и Бекет своје антихероје приказују као живе мртваце, односно границе између живих и мртвих постале су нејасне. Гарсен, Инес и Естел, антихероји Сартрове драме *Иза затворених врата* су покојници који се налазе у паклу, а Нада, антихерој Камијеве драме *Опсадно стање*, мора да објашњава да није мртав:

Кола с лешевима су у међувремену стигла до гробљанске капије и почео је истовар. Али пијани Нада скочи с кола, урлајући.

НАДА: Али кад вам кажем нисам мртав!

Хоће да га врате у кола. Он се отргне и уђе у вратарницу.

НАДА: Аман заман! Да сам мртав, знало би се!²⁸²

Сартр и Ками су волели да се поигравају са том нејасном границом између живих и мртвих, што је касније Бекет преузео и довео до екстрема, па тако Вини, јунакиња драме *Срећни дани*, полако, али сигурно тоне у своју хумку, а три безимена лика из комада у једном чину *Игра (Play)*²⁸³ нису ништа друго до непокретне главе које вире из три урне²⁸⁴.

²⁸² Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 173.

²⁸³ Бекет је овај комад написао између 1962. и 1963. године, а премијерно је изведен у Улму, Немачка, 14.06.1963. као под насловом *Spiel*. Следеће године дело је изведено у Лондону (на енглеском језику).

²⁸⁴ *На средини бине, ближе просценијуму, према гледалишту, стоје једна уз другу, додирујући се, три идентичне сиве урне, висине око 1 м. Из сваке је истурена једна непокретна глава, вратови тесно притијени уз отворе урни.* у Samjuel Beket. *Izabrane drame: Igra* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997, 217.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Бекет људско тело види као нешто што је у првом реду подложно распадању, и то телесно распадање збива се истовремено са распадањем душе. (...) Посматрање човека као бића подложног распадању далеко је од тога да буде ново, и у том погледу Бекет има веома много претходника и налази се у једној традицији која представља далеко релевантнији историјски контекст за његово схватање вредности људског живота. (...) Код Бекета се сам човек распада, и његово тело, и његова душа, од које остају само неке крпице свести и остаци сећања.²⁸⁵

Јован Христић у свом предговору *Изабраним драмама* Самјуела Бекета цитира Ериха Ауербаха (Erich Auerbach) и Јохана Хојзингу (Johan Huizinga) који пореде Бекетову склоност ка представљању ликова на овај гротескно-карикатурални начин са приказом човека у средњем веку, с том разликом што је средњи век био период изразите религиозности, а не атеизма. „Тако сам Бекет, заједно са средњевијековним писцима и мајсторима 'игара смрти' показује човека као биће подложно распадању.“²⁸⁶ Христић примећује ипак да се то Бекетово распадање разликује од представе трулежи људског тела код средњевијековних аутора и назива бекетовско распадање јунака „егзистенцијалним.“²⁸⁷ Христић Бекетовог лика описује следећим речима: „Он не верује ни у шта, не мисли ништа, он само показује. А оно што показује, то је човек лишен свих илузија, ослобођен осећања, веровања, мисли које маскирају стварност његових мука, што ће рећи патње, огољен до кости.“²⁸⁸ Ово је без сумње опис човека Бекетовог доба, и тај човек је на позоришним даскама постао антихерој, јер огољени лик, лишен вере, емоција и идеала никако не може бити херој. За антихероја „нема излаза“. Код Сартра, он је осуђен на слободу, код Камија на самоубиство, код Јонеска на апсурд, а код Бекета на распадање. Ками, који у *Страницу* закључује да „нема излаза“, то понавља и у *Опсадном стању*. Свет је апсурдан и ту се ништа не може учинити:

²⁸⁵ Jovan Hristić. „Predgovor“. u Samjuel Beket. *Izabrane drame*. Beograd, Nolit, 1997, 19-21.

²⁸⁶ Исто, 19.

²⁸⁷ Исто, 21.

²⁸⁸ Исто.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

СЕКРЕТАРИЦА: У начелу, не, пошто најпре морате имати здравствено уверење да бисте добили уверење о постојању. По свој прилици, нема излаза.²⁸⁹

И Сартрови антихероји, заробљени у паклу (*Иза затворених врата*), долазе до закључка да излаза нема. Овај аутор то понавља у *Ситуацијама*, али каже и да човек мора сам да пронађе излаз. Инес, Естел и Гарсен у томе ипак не успевају јер схватају „да су пакао други“. Ово доживљавање другог као непријатеља и целата такође је последица времена у ком дело настаје (Други светски рат). То је време у ком „човек може све да очекује“. Професор у Јонесковом *Часу* каже својој ученици: „У овом свету, госпођице, ни у шта се не можемо поуздати.“²⁹⁰ Јонеско инсистира на бесмислу рата, али и насиља и потребе за рушењем и уништењем које је остало свеprisутно у свету и по његовом завршетку. Он смешта своје антихероје у тај савремени, апсурдни свет. „ПРОФЕСОР: Не може се само присједињавати. Треба и растурати. То вам је живот. То вам је наука. То вам је прогрес, цивилизација.“²⁹¹ Јонескови антихероји се у почетку чуде апсурду света који их окружује, али на крају потпадају под његов утицај, па и они сами постају једнако апсурдни.

Колико год да свет Јонескових антидрама делује апстрактно и надреалистично, он је без сумње уметникова слика његове реалности у тадашњем тренутку. „Ако *Нови станар* јесте фантастична прича којој се чудимо и дивимо, онда нас она, такође, танком нити враћа у реалност, али застрашујућу.“²⁹² Јонеску иронија није страна, као ни комика у функцији сатире над његовим временом. Он извргава критици бројне аномалије друштва и света његовог доба, као на пример потребу за гомилањем материјалних добара, ствари, кућа, која је такође последица ратова и немаштине. Савремени човек је заменио квалитет

²⁸⁹ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 174.

²⁹⁰ Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 120.

²⁹¹ *Исто*, 124.

²⁹² Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Novi stanar* (prev. Tatjana Šotra). Beograd, Paideia, 1997, 370.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

искуства квантитетом ствари. „Како истиче један критичар, стање у коме се нашао станар и у ширем контексту, стање паралисаног, пренатрпаног града, дочарава – или тачније могло би дочарати – слику 'положаја савременог човека који се гуши у монструозном и неконтролисаном гомилању богатства и отпадака у презасићеном друштву које посустаје под тешким бременим'."²⁹³

Јонеско пародира ову апсурдну потребу савременог човека за нагомилавањем непотребних ствари тако што у својим делима умножава предмете, животиње, бића... Ефекат гомилања примећујемо и на лексичком нивоу:

ПРОФЕСОР: У чети сам имао друга, виконта, који је имао приличну ману у изговору: није био у стању да изговори слово *ф*. Уместо *ф*, он би рекао *ф*. Тако, уместо: „Фонтана на Шпанском тргу“, он би рекао: „Фонтана на Шпанском тргу“. Изговарао је „флаута“ уместо „флаута“, „Фрања“ уместо „Фрања“, „фагот“ уместо „фагот“, „фрљате се падежима“ уместо „фрљате се падежима“, „фрка“ уместо „фрка“, „Филип“ уместо „Филип“, „Фикторија“ уместо „Фикторија“, „фебруар“ уместо „фебруар“, „март-април“ уместо „март-април“, „Жерар де Нервал“ а не као што је исправно „Жерар де Нервал“, „Мирабо“ уместо „Мирабо“, „итд.“ уместо „итд.“ и тако даље „итд.“ и тако даље „итд.“, и тако даље, итд. Само што је он тако срећно и вешто крио своју ману, као неку стидну рану, да се то није примећивало.²⁹⁴

Јонеско користи овај ефекат гомилања како би илустровао апсурд света који га окружује. Еманиел Жакар (Emmanuel Jacquot) тај Јонесков свет назива „настраним и комичним“.²⁹⁵ И код Јонеска, као и код Бекета, примећујемо сличност са средњим веком, то јест свет онакав каквим га Јонеско представља подсећа на Бахтинову теорију карневала.²⁹⁶ За Бахтина, карневал има своју логику, филозофију и законе. То је испретурани и изокренути свет, баш као код Јонеска. У *Неплаћеном убици* и у *Часу*,

²⁹³ Исто.

²⁹⁴ Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 129.

²⁹⁵ Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Novi stanar* (prev. Tatjana Šotra). Beograd, Paideia, 1997, 370.

²⁹⁶ Бахтин (Михајл Михајлович Бахтин) своју теорију или, како је неки теоретичари називају, филозофију карневала, везује за народну културу средњег века и ренесансе, а примењује је на анализу дела Франсоа Раблеа (François Rabelais).

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Јонеско гомила чак и убиства што одсликава свет који је управо остао без доброг дела своје популације. У таквом свету човек се неминовно суочава са страхом од смрти што је постала једна од честих тема театра апсурда.

БЕРАНЖЕ: Мислите да је срећа немогућа на овом свету. Хоћете да уништите свет јер мислите да је свет осуђен на несрећу? Зар не? То је? Одговорите! (...) Можда мислите да је људски род рђав по себи. (...) Можда убијате све те људе из добротe! Да бисте им уштедели патњу! Сматрате да је живот само патња! Можда хоћете да излечите људе страха од смрти? Мислите, као и други пре вас, да је човек болесна животиња (...) Све ће се угасити само, све ће се само окончати. (...) Али ви себе доводите у бесмислен положај: ако мислите да сте добротинитељ човечанства, а уништавате га, ви се варате, то је глупо!²⁹⁷

Беранже је име које Јонеско даје чак тројници својих антихероја: у *Неплаћеном убици*, *Носорогу* и *Краљ умире*. То је обично и често француско име које одговара јунаку антидраме – антихероју, обичном човеку који се ни по чему нарочито не истиче, лику без изразитих карактерних особина. У свом дугом обраћању убици на крају комада, Беранже из *Неплаћеног убице* се у почетку буну против смрти и против апсурда, али на крају ипак долази до закључка да се ништа не може учинити.

БЕРАНЖЕ Злочин се не исплати. Немојте више чинити злочине и исплатиће вам се. То је сасвим разумно, зар не? (...) Слушајте, признаћу вам нешто, није ми лако. И мени се дешава да сумњам у смисао живота, у своју вредност, у све дијалектике. Не знам више на чему сам, нема можда ни истине ни милосрђа. Али у том случају будите филозоф: ако је све таштина, ако је милосрђе таштина и злочин је таштина... Било би глупо, кад знате да је све прах, да придајете вредности злочину, јер то би значило дати вредност животу... (...) Можда живот људског рода нема никаквог значаја, према томе ни његов нестанак... можда је читав свемир излишан (...) Оставите људе на миру, да живе глупо (...) О... како је моја снага мала пред твојом хладном решеношћу, твојом немилосрдном суровошћу! (...) Господе ништа се не да учинити!... Али зашто... Али зашто...²⁹⁸

²⁹⁷ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 483-484.

²⁹⁸ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 485.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

На крају комада, Беранже се подсвесно идентификује са убицом до те мере да се може поставити питање није ли убица несвесни део самог Беранжеа. Део који је вођен инстинктима и који се рађа из егзистенцијалне кризе и из немогућности проналажења смисла живота. Како би дао смисао свом животу убица одузима животе другима, а Беранже покушава да га убеди да је то једнако узалудно јер је свет апсурдан. Беранже се у дугом завршном монологу у ком се обраћа убици, уствари бори са самим собом и својом савешћу. Човек је за време и после Другог светског рата био прогоњен, не само са страхом од смрти, него и осећањем (колективне) кривице. Суочен са бесмислом света и живота, човек се пита да ли се вреди борити, а ако као антихерој театра апсурда закључи да је то бесмислено, следи питање да ли је апсурд који га окружује његова кривица.

Јонеско критикује савремену западну филозофску мисао која је прогласила Бога мртвим и сматра да је то само корак ка проглашењу човека мртвим, што такође јасно видимо из Беранжеовог финалног монолога.

БЕРАНЖЕ Исус је умро на крсту за вас, патио је за вас, он вас воли! Сигурно вам је потребно да вас неко воли, ви мислите да вас не воле! (...) Не смејте се подругљиво! Ви ми не верујете, не верујете!²⁹⁹

Беранже се убици обраћа као „човеку модерног доба“ што нам говори о томе како је Јонеско видео своје савременике.

БЕРАНЖЕ Можемо говорити језиком разума. То је језик који вама одговара. Ви сте човек модерног доба, науке, зар не, погодио сам, рационалан тип? Ви поричете љубав, сумњате у самилост, то не улази у ваше рачунице и сматрате да је милосрђе превара!³⁰⁰

Јонеско критикује различите друштвене сфере свог доба, као и институције, а посебно грађанство и њихов начин живота, као и бирократију, али и лажне интелектуалце и универзитете који не успевају да науче људе да (критички) размишљају.

²⁹⁹ Исто, 484.

³⁰⁰ Исто, 485.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

БОТАР: Не идем дотле да тако нешто тврдим, али ипак факултети, универзитети, све то не вреди колико основна школа. (...) Оно што недостаје универзитетима, то су јасне представе, дух запажања, практичан смисао. (...) Универзитети су апстрактни духови.³⁰¹

Тако ученица у *Часу* има проблем да научи основне рачунске радње, али њени родитељи желе да она заврши докторат, а пошто су они богати, то по свему судећи неће бити проблем.

ПРОФЕСОР: Успећете да их научите, сва годишња доба, напамет. Као ја.

УЧЕНИЦА: То је тешко. (...) Тако жудим за образовањем. И моји родитељи желе да продубим своја знања. Они хоће да се ја специјализујем. Они мисле да обична општа култура, чак и кад је солидна, није више довољна у наше доба.

ПРОФЕСОР: Ваши су родитељи, госпођице, потпуно у праву. Морате наставити студије. Извињавам се што вам то говорим, али то је нешто неопходно. Савремени живот постао је врло сложен.

УЧЕНИЦА: И тако компликован... Моји су родитељи прилично богати, имам среће. Они ће бити у стању да ми помогну да радим, да стекнем веома високо универзитетско образовање.

ПРОФЕСОР: А ви бисте желели да се пријавите...

УЧЕНИЦА: Што је могуће пре, на првом пријемном за докторат, То је кроз три недеље.³⁰²

И настојница примећује ову појаву: „Много је данас образовања, зато све и иде наопако. Чак је и чистити теже но раније.“³⁰³ Ками је још пре Јонеска користио сатиру у својим комадима како би критиковао бирократију, компликовану савремену администрацију (*Опсадно стање*) и испразни, бесмислени, малограђански живот (*Калигула*), али је код њега то био само мотив, док је код Јонеска ово значајна тема.

КУГА: Ви, драга пријатељице, почните да правите спискове и организујте издавање наших уверења о постојању.

РИБАР: Уверење о постојању, чему то служи?

³⁰¹ Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 532.

³⁰² Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 121.

³⁰³ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 468.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

СЕКРЕТАРИЦА: Чему служи? Како бисте да живите без уверења о постојању? (...) А наша управа се заснива на врховном начелу да је увек потребно неко уверење. Може се живети без хлеба и без жене, али без прописне потврде, ма шта она потврђивала, не може никако!³⁰⁴

Тако у *Опсадном стању*, комаду који настаје под утицајем Камијеве филозофије апсурда и који указује на свеопшти бесмисао, један члан закона даје право грађанину да има свој дућан, док му други забрањује да у њему нешто продаје.³⁰⁵ Калигула, који је схватио да су свет и живот апсурдни, подсмева се онима који живе у самообмани и придају важност свакодневним бесмислицама уместо да се суоче са стварношћу. „КАЛИГУЛА: Морам још да намажем нокте на ногама. То је неодложно.“³⁰⁶

Антихерој је, дакле, представник свог доба. Он је директан производ атеистичке филозофске мисли, губитка вере у Бога, али и у човека и његове моћи. Овај позоришни антијунак не настаје случајно баш у периоду око Другог светског рата. Његове особине последица су суочавања са неизвесношћу, смрћу и патњом, па је он, што се посебно истиче код Јонеска, на моменте депресиван, а на моменте маничан.

³⁰⁴ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 170.

³⁰⁵ Исто, 177.

³⁰⁶ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 72.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

III 4. Слика Европе

Антихерој егзистенцијалистичког позоришта рађа се из ситуације и атмосфере која је завладала светом након Првог, а затим и по завршетку Другог светског рата. Он је продукт и представник свог доба, његове филозофије, веровања и идеала. С обзиром на то да је антихерој одраз света који га је изнедрио, важно је видети на који начин је тај свет представљен у делима писаца чији су антихероји предмет ове дисертације. Ограничићемо се на анализу слике Европе јер се бавимо француским позориштем, али и јер је управо европско тло захватила специфична апатија која је допринела развоју филозофије егзистенцијализма и апсурда из које се развио и наш антихерој.

Ками у свом позоришном комаду *Неспоразум* (чија је прва верзија настала 1944, а друга 1958. године) Европу описује као трулу, сиву, хладну, без сунца, без среће, као континент на ком се његови становници (то јест Камијеви ликови) осећају примораним да живе, али и да убију. Иако ни на једном месту не помиње рат за време кога је дело писано, атмосфера овог комада је мрачна, а место на ком се одвија радња уноси немир и наводи на очајање све који се тамо задесе. То је место на ком ликови нису способни да пронађу срећу, а они што су тамо дошли из других крајева осећају ту тешку атмосферу која их на крају све неумитно одводи у смрт. Тај трагични развој догађаја проистиче из жеље за слободом која је на том простору очигледно неостварива и из које настаје жеља да се „напусте ти крајеви без обзора.“³⁰⁷ Марта и њена мајка сањају да побегну из те тмурне, мрачне и оптерећујуће атмосфере и да оду у топлије, сунчане крајеве и на море. Сунце и море су појмови који у Камијевој филозофској мисли заузимају значајно место, а у овом комаду појављују се као својеврсна фикс идеја која оправдава сва средства, па и убиство.

Неспоразум припада Камијевој филозофској фази апсурда коју је дефинисао у есеју *Мит о Сизифу*, а затим је илустровао романом *Странац* и драмама *Калигула* и *Неспоразум*. „Свет је апсурдан: Мерсо, Марта, Калигула су то, верујем, довољно доказали,

³⁰⁷ Alber Kami. *Pozorište: Nespোরазум* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 102.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

барем душама које имају неке захтеве.³⁰⁸ Филозофија апсурда, а затим и театар апсурда који настаје под њеним утицајем, руше сва правила која још од Аристотела уређују западњачко позориште и на тај начин у позоришту одсликавају дубоку кризу која је завладала свим сферама друштва. Овај комад је транспозиција Камијеве егзистенцијалистичке филозофије апсурда (према којој Бог не постоји, а живот и свет који нас окружује су лишени смисла) у позориште.

Шта је Апсурд? То је тежина и чудноватост света, то је грех без Бога. Апсурд не може постојати ван људског духа. Тако се и апсурд, као и све остало, завршава смрћу. Али апсурд не може постојати ни изван овог света. И на основу тог основног критеријума закључујем да је поимање апсурда суштинско и да може заузети прво место међу мојим истинама.³⁰⁹

У *Неспоразуму*, Ками обрађује хришћанску параболу о блудном сину, али из перспективе своје филозофске мисли. Ипак, Ками не признаје да му је намера била трансформација приче о блудном сину, већ каже да му је као инспирација послужио чланак из новина који је описао догађај из 1935. који се наводно одиграо у Југославији, а пренеле су га и алжирске новине.³¹⁰ Прича из овог чланка на Камија је оставила јак утисак, па ју је прво обрадио у *Страницу* – Мерсо у затвору проналази исечак из новина који описује као „причу из Чехословачке“. Ками је ову причу транспоновео у Чехословачку у којој је мало пре настанка *Страница* боравио. И радња *Неспоразума* смештена је у једну словенску земљу, мада Ками не прецизира коју. Та неименована земља за Камија представља читаву (ратом разорену) Европу. Он жели да предочи ширу, и донекле алегоријску, слику света, а не да прецизно опише једну конкретну европску земљу. Ова драма не садржи никакве одреднице ни за место, ни за време, али с обзиром на

³⁰⁸ « Le monde est absurde : Mersault, Martha, Caligula l'ont, je pense, démontré suffisamment, du moins aux âmes qui ont quelque exigence. » in Morvan Lebesque (Ed.). *Camus par lui-même*. Paris, « Ecrivains de toujours » Editions du Seuil, 60.

³⁰⁹ « Qu'est-ce que l'Absurde ? C'est l'épaisseur et l'étrangeté du monde, c'est le péché sans Dieu. Il ne peut y avoir d'absurde hors d'un esprit humain. Ainsi l'absurde finit-il comme toutes choses, avec la mort. Mais il ne peut non plus y avoir d'absurde hors de ce monde. Et c'est à ce critérium élémentaire que je juge que la notion d'absurde est essentielle et qu'elle peut figurer la première de mes vérités. » in *Ibid*.

³¹⁰ André Benhaïm, Aymeric Glacet (Dir.). *Albert Camus au Quotidien*. Lille, Presses Univ. Septentrion, (s.a.), 188.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

тренутак у ком настаје (1944) можемо да закључимо да је та неименована земља Камијева визија опустошеног Старог континента. Иако се ратне околности нигде не наговештавају, интимна осећања која су код Камија настала као последица ратне ситуације у којој се нашао јасно су препознатљива у овом комаду. Подсетимо да је Ками две године касније (1946) започео своја путовања ван Европе одласком за Америку. Жеља за напуштањем земље у којој се тренутно налазе и сан о некој срећнијој земљи, опсесије су ликова из *Неспоразума*.

МАРТА (*плаховито*): Ах, мајко! Кад будемо сакупиле много новца и кад будемо могле да напустимо ове крајеве без обзорја, кад будемо оставиле иза себе ову гостионицу и овај кишовити град, и кад будемо оставиле овај тмурни предео, оног дана кад пред нама најзад буде море о коме сам толико сањала, видећете ме како се осмехујем. Али треба много новца да би се слободно живело крај мора.³¹¹

Од самог почетка комада, гледаоци су увучени у ту атмосферу затворености и апсурда којој Ками кроз своје ликове и њихове снове супротставља једну другу атмосферу – сунчану и потенцијално срећну. Ова идеализована слика осунчаних морских крајева лајтмотив је код Камија, како у *Неспоразуму*, тако и у *Странцу*, где сунце има кључну улогу. Гастон Башлар у књизи *Психоанализа ватре* (*La psychanalyse du feu*) каже да је ватра једини од свих феномена који може да тако очигледно има две супротне валоризације: добро и зло.³¹² Код Камија се ово може применити на сунце које је нераздвојно од феномена ватре. За Башлара је ватра најзначајнији феномен којим се све може објаснити: она сија у рају, живи на небу и то је аспект ватре који је представљен сунцем. Са друге стране, ватра гори у паклу. У Камијевој филозофској мисли ова двојност примењена је на сунце. Већ у *Странцу* уочавамо изузетно значајан утицај који сунце има на антихероја. Управо сунце повезује смрт Мерсоове мајке са убиством Арапина. Оно има двојако значење: извор је живота, али је и фактор који заслепљује Мерсоа, што води ка негативним (трагичним) последицама. Сунце даје митски смисао убиству – оно је *фатум*,

³¹¹ Alber Kami. *Pozorište: Nespোরазум* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 102.

³¹² Gaston Bachelard. *La Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1949.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

слепа судбина од које се не може побећи. Када су упитали Мерсоа зашто је убио Арапина, он је одговорио: због сунца. Због сунца, врућине, светлости која га је заслепела постао је убица. Сунце, дакле, поприма одлике античке фаталности. И трећа смрт у роману, смрт самог Мерсоова, може се довести у везу са сунцем. Он је проглашен кривим између осталог и зато што није плакао на мајчиној сахрани и јер је већ сутрадан био на плажи – сунце.

Две године након објављивања *Странца* Ками поново тему фаталности сунца користи и у *Неспоразуму*. Фаталност је у Камијевим делима повезана и са случајношћу, игром случаја или судбине, чиме Ками жели да укаже на бесмисао живота који се у тренутку може променити, уништити, нестати без икаквог смисленог разлога. Како Ками, као и Сартр, не верује у Бога, он не верује ни да се „судбина“ може оправдати неким скривеним значењем или вишим смислом који је човеку нејасан, односно још увек несхватљив, али који постоји као божји план. Смрт је бесмислена, па су такве и све смрти у *Неспоразуму*. И овде сунце наводи антихероје на убиство, само што овог пута то није под утицајем његових заслепљујућих зрака, нити врућине која мути разум. У Европи, у којој се радња ове драме одиграва, сунца нема, а његово одсуство утиче на ликове и наводи их на злочин. Марта за своју неспособност да воли и да буде срећна криви ту тмурну земљу без сунца и без наде, а убиства чини због жеље да оде у сунчане крајеве које поистовећује са могућношћу за срећу.

МАРТА: Више ми није преостало стрпљења за ову Европу где јесен има лик пролећа а пролеће воњ беде. Али с највећом насладом замишљам ту земљу где лето све спржи, где зимске кише потопе градове и где су, напоследку ствари оно што јесу.³¹³

Она чак оптужује сопствену мајку зато што ју је „донела на свет у једној земљи пуној облака, а не у сунчаним пределима“³¹⁴ и покушава да је уцени осећањем кривице

³¹³ Alber Kami. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 120.

³¹⁴ Исто, 117.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

када мајка пожели да престане са убиствима која су за Марту једина шанса за бег са омраженог континента.

Ками и у *Опсадном стању* чија је радња смештена у Шпанију, симболично заражену кугом која, као и у истоименом Камијевом роману, представља фашизам којим је Европа била заражена. Таквој слици Старог континента, Ками супротставља море у ком је једино могуће пронаћи спас и утеху.

ЧЕТВРТИ ГЛАСНИК: Посебно се препоручује потказивање међу члановима исте породице и оно ће бити награђено додељивањем двоструког следовања хране, такозваног грађанског следовања.

Затвара се друга капија.

ХОР: На море! На море! Море ће нас избавити. Шта њему могу болести и ратови? Оно је видело и прекрило толика краљевства! Оно дарује једино румена јутра и зелене сумраке и, поваздан, бесконачно мрешкање својих вода у ноћима са безброј звезда!³¹⁵

У *Опсадном стању* аутор сасвим јасно алудира на Европу заражену фашизмом, на Хитлеров режим, али и на Шпанију за време Франкове диктатуре.³¹⁶ Ипак, теме које обрађује и питања која поставља овај комад су универзални. Алузије на концентрационе логоре који су за време Другог светског рата ницали широм Европе, и у којима су милиони Европљана изгубили животе, присутне су на више места у комаду.

СЕКРЕТАРИЦА: Живели сте у анархији, то је све. Уосталом, ми немамо ништа против кланица, напротив! Али ми смо и ту увели савршенство рачуноводства. У томе је наша надмоћ.³¹⁷

И у дидаскалији у којој Ками описује декор представе препознајемо нацистичке логоре: *Светло у средини. У кругу светла се назире бараке, бодљикава жица, осматрачнице и други непријатељски споменици.*³¹⁸

³¹⁵ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 166.

³¹⁶ Франкова диктатура у Шпанији трајала је од 1939. године па све до смрти Франсиска Франка 20. новембра 1975. Ками је *Опсадно стање* написао 1948. године.

³¹⁷ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 171.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Јонеско свој „криминалистички комад“ *Неплаћени убица* смешта у „град који зрачи“ и шири „магично светло“. То је идеализована четврт која симболише срећу, лепоту, могућност уживања у животу – све оно за чим тежи Камијева Марта. Али, слика града који окружује ову утопијску четврт знатно је другачија:

БЕРАНЖЕ: Дивно! (*Гледа око себе*) Видите, рекли су ми, а ја нисам веровао... или тачније нису ми рекли, али нисам знао, знао сам да у нашем мрачном граду, усред четврти у црнини, прашини и блату, постоји ова лепа светла четврт, кварт ван категорије, сунчаних улица, светлошћу обливених булеварара... сунчани град који сте саградили.³¹⁹

Међутим, та идеална сунчана четврт, пред чијим се постојањем Беранже чуди, крије једну мрачну тајну – њом хара немилосрдни убица који сваке вечери односи нове жртве, па се број њених становника неумитно смањује из дана у дан, толико да на крају у овој сунчаној оазису не остаје нико осим Беранжеа. Када Беранже сазна за постојање убице, он долази до поражавајућег закључка да ни богати нису увек срећни и да нема сунчаних и лепих четврти.³²⁰ Он је испрва скандализован овим сазнањем и прва реакција му је побуна против оваквог стања ствари, али на крају и он увиђа да се против апсурда не може ништа учинити. „Као и Камијев јунак, он се буни. Али *in extremis*, лишен илузија мири се с неумитним.“³²¹ Дакле, и Ками и Јонеско обрађују сличну тему – егзистенцијалну муку и смрт који су последица тих мрачних предела без сунца где обитавају њихови ликови.

Филозофија ватре, коју Ками преузима од Башлара, и која је у *Странцу* имала пресудну улогу, у *Неспоразуму* је изражена кроз интимни разговор између мајке и ћерке у другој сцени првог чина:

МАРТА: Мајко, да ли је истина да песак тамошњих плажа пече табане?

³¹⁸ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 178.

³¹⁹ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 454.

³²⁰ Исто, 462.

³²¹ Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 489.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

МАЈКА: Знаш да ја тамо нисам била. Али су ми причали да сунце све прождире.

МАРТА: Читала сам у једној књизи да оно гута све, па и саме душе, а тела чини блиставим, али испражњеним изнутра.

МАЈКА: Је ли то, Марта, оно о чему сањаш?

МАРТА: Јесте, дојадило ми је да вазда носим своју душу, жури ми се да се домогнем те земље где сунце затире питања. Мој дом није овде.³²²

Мартина жеља да испразни своју душу одговара опустошеној слици Европе у којој она живи. Овај континент после два рата није лишен само материјалних, већ пре свега моралних и емоционалних добара. Његови становници су након свих страдања и ужаса којима су били сведоци, или су у њима учествовали, постали празни изнутра. Изгубили су веру (у Бога и у људе), наду и смисао. Мартина земља је празна и опустошена, али упркос томе њена душа још увек није, а она жели да то постане како не би више осећала све те емоције које је муче. Она жели да њено ментално и емоционално стање одговарају слици света који је окружује, а како у томе не успева, она сања да напусти то место у ком верује да нема спаса. То место – Европа за време Другог светског рата – може да понуди само смрт, а једини избор који се поставља јесте: убити или бити убијен (било од сопствене или туђе руке).

Та самртна и депримирајућа атмосфера очигледна је и онима који су у Европу дошли из далеких крајева. Марија, Јанова жена, која је ту први пут, осећа од првог тренутка да из тог трагичног места које се зове Европа нема излаза, и она предосећа да ће крај њихове европске пустиловине неизбежно бити трагичан. Овде се види фаталистичка страна Камијеве филозофије у чијем је средишту интересовања смрт. Смрт која је крајњи исход апсурда и која не заобилази никога. За Камија је једина фаталност која постоји смрт, а у *Неспоразуму* она је неодвојива од слике Европе, јер се у Европи од смрти не може побећи. Једини могући спас јесте бекство с овог континента.

МАРИЈА: Али ја зазирем од свега откако сам крочила у ову земљу узалуд тражим неко срећно лице. Ова Европа је јако тужна. Откако смо стигли,

³²² Alber Kami. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 103.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

више те нисам чула да се смејеш, а ја, ја постајем подозрива. Ох! Зашто сам напустила своју земљу? Отпутујмо, Јане, овде нећемо наћи срећу.³²³

У тој тужној Европи, како је описује Марија, немогуће је пронаћи срећу. А када имамо у виду околности у којима ово дело настаје, јасно нам је одакле произлази ова песимистична визија света. Ипак, ово није натуралистичка слика Европе, већ позоришна транспозиција Камијеве филозофије апсурда и сукоба између жеље човека да спозна свет и тишине света³²⁴. У овој драми, Ками се бави још једним значајним проблемом свог доба – питањем идентитета. Ово питање припадности након Другог светског рата неизбежно се везивало за питање кривице. По завршетку Другог светског рата постављало се питање да ли национални идентитет и припадност једном народу подразумевају и индивидуалну кривицу за злочине које је тај народ починио за време рата. Јан је напустио ту Европу која изазива страх, која терорише и на крају убија, и пронашао је срећу ван њених граница. Међутим, он није могао да заборави оне које је за собом оставио на том суровом месту. Мучио га је осећај кривице типичан за оне који су успели да побегну из ратом захваћене Европе и да пронађу мир и радост живљења на неком далеком месту. Овај бесмислени осећај кривице такође упућује на филозофију апсурда.

ЈАН: Нисмо дошли да нађемо срећу. Ми срећу већ имамо.

МАРИЈА (*плаховито*): Зашто се онда њом не задовољимо?

ЈАН: Срећа није све, а људи имају и дужност. Моја је да опет нађем мајку, отаџбину...³²⁵

Од како је стигла у Европу, Марију је мучило предосећање неизбежне трагедије, као и необјашњиво осећање страха. То је изузетно снажно осећање које је тешко или немогуће рационално објаснити.

МАРИЈА: (...) Ја нисам нека досадна супруга. Али овде се бојим оне празне постеље у коју ме шаљеш а бојим се и да ме не напустиш.

³²³ Исто, 106.

³²⁴ У наредном поглављу бавићемо се темом „ћутања“ света.

³²⁵ Alber Kami. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 106.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

(...)

ЈАН: То је детињасто.

МАРИЈА: Наравно да је детињасто. Али тамо смо били толико срећни и нисам ја крива ако ме ноћи у овој земљи плаше. Нећу да ме оставиш саму.³²⁶

Јанов повратак у Европу био је неизбежан, не само због кривике коју је осећао јер је напустио своју породицу, већ и да би се истакла фаталистичка страна Камијеве филозофије. Постоје ствари у животу којима управља случај, то је механизам фаталности који гледалаоци (и Марија) наслућују од почетка комада. Већ смо рекли да Ками као једину фаталност признаје смрт. До фаталног следа догађаја овде долази због повратка у родну земљу, то јест у Европу. Сваки лик овог комада потврђује да је ту немогуће пронаћи срећу. Башларова „кућа из снова“ („la maison onirique“) или „кућа о којој сањамо“ овде није кућа у којој су ликови рођени. Овде је та „кућа из снова“ смештена на обалу мора и што је најважније ван граница Европе, јер живот на овом континенту више није могућ. На самом крају комада, Марија још једном потврђује то што смо од почетка знали: „О, Боже! Не могу да живим у овој пустињи!“³²⁷

У истом периоду у ком пише *Неспоразум*, Ками пише и *Писма немачком пријатељу* у којима супротставља Европу каквом је замишљају и желе да је учине Нацисти и ону коју сањају „слободни Европљани“ међу које сврстава и себе („Наша Европа није и ваша.“)³²⁸

Потребна нам је свеукупна снага промишљене љубави да бисмо себи очували свежину и моћ оне идеје о Европи коју сте преузели од најбољих међу нама, да бисте јој дали одвратно значење какво сте изабрали. (...) Ви говорите о Европи, али разлика је у томе што ви о њој говорите као о свом поседу, док ми осећамо да тој Европи припадамо. (...) Хтео бих да добро осетите ту разлику, Европа је за вас онај простор окружен морима и планинама, испресецан бранама, изрован рудницима, прекривен жетвама, где Немачка игра игру у којој је улог сама њена судбина. Али за нас је то

³²⁶ Исто, 107.

³²⁷ Исто, 139.

³²⁸ Alber Kami. *Eseji: Pisma nemačkom prijatelju* (prev. Nikola Bertolino). Beograd, Paideia, 2008, 474.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

она земља духа у којој се већ двадесет векова одвија најнеобичнија пустиловина људског духа.³²⁹

У овом, трећем, писму немачком пријатељу, Ками велича Европу духа, слободе и историје, али исте године пише *Неспоразум* у ком је представља потпуно супротно и даје слику једног мрачног, опустошеног и руинираног континента. Оптимизам који је присутан у *Писмима немачком пријатељу*, у *Неспоразуму* је ишчезао и заменио га је апокалиптични песимизам.

Оружје којим европски дух располаже против вас јесте оно исто што га чува та земља која се непрестано поново рађа у жетвама и у цветању. Борба коју водимо против вас сигурна је у своју победу, пошто је упорна попут низања пролећа. (...) Европа ће још увек морати да се гради. Она увек мора да се гради. Али она ће барем још увек бити Европа, то јест оно о чему сам вам управо писао. Ништа неће бити изгубљено.³³⁰

Ову идиличну визију Европе после рата, Ками је убрзо заменио постапокалиптичном сликом смрти и пустоши. Не само да се Европа није опоравила, већ је Ками представља као да је на њој поновни живот, рађање новог пролећа, и све оно о чему је сањао, постало потпуно незамисливо. То је Европа у којој „нема ничега што би обједињавало или изазивало жар у душама.“³³¹

У *Неспоразуму* се појављују и имају значајну улогу три елемента која Башлар издваја у својој филозофској мисли. То су земља, сан и одмор. Сан о одмору у далекој, осунчаној земљи, на обали мора, супротставља се сивој реалности суморне и кишовите Европе. Мајка већ у првој сцени изражава своју жељу за одмором:

МАЈКА: Уморна сам, кћери, то је све. Желела бих да се одморим.

МАРГА: Могу ја да преузmem све ваше кућне послове. Тако ће вам остати цео дан.

³²⁹ Исто, 474-475.

³³⁰ Alber Kami. *Eseji: Pisma nemačkom prijatelju* (prev. Nikola Bertolino). Beograd, Paideia, 2008, 477.

³³¹ Исто, 476.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

МАЈКА: Немам ја на уму такав одмор. Не, то је просто сан једне старице. Једино жудим за миром, жудим да мало одахнем. (*Слабашино се осмехује.*) Глупо је да то кажем, Марта, али неких вечери скоро да осећам склоност према вери.³³²

За протагонисте *Неспоразума*, сан о миру у Европи у том тренутку подразумева неопходност да се убије. Иако се ратно стање не помиње, у овом комаду је жељени мир немогуће достићи без жртава. Како би дошле до тог мира, који толико дуго сањају, Марта и њена мајка на крају убијају сопственог брата, односно сина. Снови Марте и њене мајке о светлијој будућности ван те сиве, несрећне и хладне Европе нераздвојни су од злочина. Корени тога су управо у тој Европи која је огрезла у злочине што је утицало и на њене становнике. Та трагична Европа, у којој сунце више не сија, у којој нема будућности и коју антихероји ове драме никада неће напустити, извор је трагичних догађаја. У њој су њихови корени и од тога, ма колико покушавали, не могу побећи. Због тога се Јан и враћа на ово „пусто место“. У том месту постоји нешто јаче од самих ликова што их спречава да одатле оду и остваре своје снове и што их вуче назад ка неизбежној трагедији.

Кроз ову мрачну слику Европе у *Неспоразуму*, Ками је изразио своје стрепње за будућност човечанства после Другог светског рата. Последице које је рат за собом оставио, без сумње, су утицале на људе који су у овом периоду живели у Европи, што је утицало и на обликовање књижевних и позоришних јунака. Човек који се као личност развијао у опустошеној, разрушеној, демолираној, хладној, тмурној Европи „лишеној среће“ и сам је постао такав: отуђен, хладан, неспособан да воли и несрећан. Овакви су и антихероји егзистенцијалистичког и позоришта апсурда. Они се осећају отуђено, неспособни су да развију одговарајуће емоционалне односе са својим ближњима (Марта, Јан, Орест...), они су изгубљени у свету који не препознају као свој, осећају се немоћно и заробљено. Све ове елементе са лакоћом проналазимо у Камијевим и Сартровим позоришним комадима, а код Јонеска и Бекета они постају још изразитији до те мере да њихов антихерој постаје потпуно пасивна личност, више објекат, него субјекат.

³³² Alber Kami. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 101.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Осећај заробљеништва и немоћи, као и жеља за бекством и слободом указују на социополитичку ситуацију у Европи у овом периоду. Боје те Европе коју је Ками осликао у *Неспоразуму* су сиве и мрачне, па је чак и сунце тамо бледо. То је хладно сунце које не греје и због ког се рађа сан и опсесија топлим и осунчаним крајевима који се налазе „с друге стране мора“. Парадоксално је то што је Европа представљена као пустиња, док су Африка (која се налази са друге стране мора), песак и права географска пустиња једина места на којима постоји живот. Европа је за време Другог светског рата постала масовна гробница у којој је за Камијеве ликове живот постао немогућ. Марта и њена мајка се крећу, говоре, маштају, па чак и убијају, али не живе стварно јер живот у Европи није могућ. Ова песимистична визија произлази из филозофије апсурда која потврђује да свет нема смисла.

Ками даје слику једне уништене, демолиране Европе, постапокалиптичну визију континента који је управо прошао кроз највећа и до тада незамислива искушења. У тренутку у ком пише *Неспоразум* (1944), он не успева да види бољу будућност која би уследила након рата и пита се каква ће бити судбина оних који су преживели страхоте рата. Ова слика Европе без будућности, која нема шта да понуди, створила је и ликове који у њој „живе“ – антихероје тог доба.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

III 5. Антихерој и отуђеност

Као једну од основних карактеристика антихероја егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда издвојили смо отуђеност. Антихерој је слика човека свог времена који је усамљен, изолован, отуђен од Бога и људи који га окружују, од самог себе и сопствених емоција. Типични примери отуђеног антихероја у романима аутора чијим се позоришним јунацима бавимо јесу Камијев Мерсо из *Странца*, као и Жан-Батист Кламанс из *Пада*, Рокантен из Сартрове *Мучнине*, као и Матје из *Путева слободе*. Позоришни жанр ипак више од романеског тражи хероја, па тако до појаве антихероја који преузима улогу хероја у романима долази знатно раније. Али, позориште увек има задатак да представи савремено друштво, те се и данас, када се на позоришну сцену постављају дела стара неколико стотина, па и хиљада година, у њима проналазе и истичу елементи који су актуелни и са којима ће се савремена публика поистоветити. Аутори егзистенцијалистичког и позоришта апсурда желели су да у својим позоришним комадима представе човека свог доба са свим његовим дилемама.

Иако је отуђење свеприсутно у егзистенцијалистичкој филозофији и књижевности, то није нови појам. На њега у филозофији наилазимо већ у средњем веку, код Томе Аквинског, као и у 18. веку, код Жан-Жака Русоа (Jean-Jacques Rousseau). Појам отуђења или алијенације (лат. *alienatio*) заузима кључно место у филозофији Хегела, Фојербаха и Маркса, као и каснијих филозофа идеалистичке и марксистичке традиције. Оно означава стање човека у којем му његова дела, производи или идеје постају страни и независни од његове делатности и егзистенције.³³³ У филозофији се говори о отуђењу човека од његове сопствене природе и од друштва, а у психологији се овај појам везује за усамљеност и осећање бивања странцем које је често код људи који бораве у окружењу које им је непознато, неприхватљиво или неразумљиво. Исто осећање се јавља и у односу на самог себе, уколико особа не може да разуме или прихвати себе.

³³³ Vladimir Filipović (Ur.). *Filozofjski rečnik*. Zagreb, Matica Hrvatska, 1965, 312.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

У периоду којим се ми бавимо, човек је престао да разуме другог човека и почео да га доживљава као непријатеља – „Пакао су други“. Последица тог отуђења од других људи јесте неизбежна усамљеност. Јонеско у својим дидаскалијама даје упутства редитељу и сценографу како да тај ефекат отуђености и изолованости његовог антихероја Беранжеа дочарају на сцени: *Редитељ, сценограф и шеф осветљења треба да нагласе усамљеност Беранжеа, празнину која га окружује, пустињу булевара између града и пољана. (...) У ходу Беранже ће бити све узнемиренији; креће, било да хода у месту или не, хитрим кораком, затим ће се све чешиће освртати, ход ће му бити мање хитар, оклеваће. Потом ће гледати лево, десно, иза себе, изгледаће најзад као да хоће да бежи. (...) Најзад ће се кретати опрезно, гледајући на све стране.*³³⁴ Отуђеност изазива страх и параноју. Отуђени човек доживљава друге људе као непријатеље и као претњу. Осећај усамљености не проистиче увек из реалне самоће, антихерој се чешће осећа усамљено када је окружен људима.

БЕРАНЖЕ: Тешко ми пада усамљеност. Друштво исто тако.

ЖАН, *Беранжеу*: Противречите сами себи. Шта вам тешко пада, усамљеност или мноштво људи? Сматрате себе за мислиоца, а нема у вама ни трунке логике.³³⁵

Око Беранжеа су људи којима ни до чега није стало и он у почетку покушава да се против тога бори, као и Калигула који жели да укаже на апсурд онима који живе у самообмани, али ни један, ни други у томе не успевају и на крају прихватају пораз, признајући победу бесмисла. У театру апсурда једна од омиљених тема је усамљеност појединца осуђеног на пропаст од тренутка кад покуша да промени свет. Ками је чврсто веровао да човек може пронаћи своју слободу и победити апсурд који га окружује, искључиво кроз људску солидарност и заједништво. Дијего у *Опсадном стању* примећује: „Они су сами, упркос томе што су у гомили, као што сам и ја сам. Свако од нас је сам због кукавичлука осталих.“³³⁶

³³⁴ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 481.

³³⁵ Исто, 519.

³³⁶ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 191.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Поред тога што ужива у политичкој сатири и комичној игри Јонеско развија у широким потезима „своју филозофију“. Његов двојник, Беранже, обузет осећањем отуђења и егзистенцијалне муке, износи нам своја осећања и своје патње подносећи строгост „зиме душа“ интимно убеђен у таштину свих ствари он се храни надом у немогуће метаморфозе света, преображаје живота, које би Бодлер, Рембо и надреалисти драге воље потписали.³³⁷

Беранже се препознаје у Убици, а Хереја се идентификује са Калигулом јер препознаје у њему сопствени осећај празнине: „Зато што у теби нема ничег што би се могло волети. (...) А и зато што те сувише добро разумем и што се не може волети оно своје лице које покушавамо да сакријемо и од самог себе.“³³⁸ Човек је дакле постао стран самом себи, отуђио се од сопствених емоција, па антихерој често читаоцу, то јест гледаоцу, делује сурово и безосећајно. Мерсо не плаче на сахрани своје мајке, Жан-Батист Кламанс пролази поред девојке која се дави и не помаже јој, а у позоришним комадима Камијеви антихероји гомилају злочине и убиства како би се супротставили свеопштем апсурду, али долазе до поражавајућег сазнања да су и злочин и негирање живота једнако бесмислени.

Доживео сам, већ одавно, искуство с фанатизмом... Било је ужасно...фанатизам изобличава људе... лишава их људскости. Имао сам физички утисак да сам пред људима који немају више човечности, да више није могуће разумети се с њима.³³⁹

Беранже, антихерој *Неплаћеног убице*, као и онај из *Носорога*, сматра се двојником самог аутора, који се такође осећа усамљено међу људима и не успева да их разуме, не проналази људскости у њима и немогуће му је да са њима успостави заједнички језик са њима. Јонеско, ипак, покушава да разуме људе. Жан-Ерве Донар (Jean-Hervé Donnard)

³³⁷ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 487.

³³⁸ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 77.

³³⁹ Ежен Јонеско у интервјуу за часопис *Књижевни Фигаро (Le Figaro littéraire)* 23. јануар 1960. Превод Иванка Павловић у Ežen Jonesko. *Pozorište*. Beograd, Paideia, 1997, 570.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

каже да Беранже уместо да се бори против убице од њега тражи објашњење желећи да схвати разлоге његових поступака.³⁴⁰ Еманиел Жакар, ипак, упозорава читаоце да не буду „лаковерни“: „Као Жак, Шубер, Амедеј и неки други, Јонеско се гнуша духа стада и лоше се прилагођава друштву. Стога његов измишљени двојник може да изјави у досетки: 'Увек сам био сам (...). Волим човечанство, али издалека.' Пакао то су други“³⁴¹ Осим очигледне блискости са Сартровим антихеројем коју истиче Жакар, у Беранжеу препознајемо и Ивана Карамазова, антихероја романа *Браћа Карамазови* Фјодора Достојевског, који изговара идентичну тврдњу да воли људе, али издалека. Због тог, како се чини, непремостивог јаза међу људима, модерна књижевност и позориште теже да прикажу усамљеност и отуђеност савременог човека. Ова тежња у неким делима достиже крајњи степен тако што се ликови приказују као безимени ентитети, без људских карактеристика (носорози, урне, куга...). Барт ипак сматра да од човека и представљања његових емоција још увек не треба одустати:

Модерна дела имају одређен отклон према међуљудском, интериндивидуалном односу. Велики покрети идеолошке еманципације – рецимо, јасноће ради, марксизам – оставили су по страни приватног човека (...) А зна се врло добро да ту још има нечег мутног, има још нечег што није како ваља. Све док буде брачних 'сцена', биће и питања која треба поставити свету.³⁴²

Брачни пар из Јонесковог комада *Столице* одличан је пример отуђености. Читав свет ове трагичне фарсе, како је аутор дефинише, испуњен је празнином: празнином ликова и њихових живота, празнином острва на ком бораве. Тема овог комада је празнина људског живота. Иако живот проводе удвоје, Старац и Старица се осећају отуђено и

³⁴⁰ Jean-Hervé Donnard. *Ionesco dramaturge*. Paris, Minard, 1966, 135.

³⁴¹ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 491.

³⁴² Roland Barthes, « Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette », *Les Cahiers du Cinéma*, n. 147, septembre 1963. Превод цитиран према Žan-Pjer Sarazak (Ur.). *Leksika moderne i savremene drame*. Vršac, KOV, 2009, 17, prev. Mirjana Miočinović.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

усамљено. Гомилање празних столица на сцени подвлачи то нарастајуће осећање испразности. И Жакар у коментару овог комада примећује ту свеprisутну отуђеност ово двоје антихероја³⁴³: „Што се тиче пара, у којем су Жироду и Ануј већ видели далеку наду, он је извор разочарања: нема дубоке комуникације, нема заједничке визије. Људи живе и умиру сами.“³⁴⁴ Њих двоје су одсечени од света, без пријатеља, отуђени од остатка човечанства, слично Хаму и Клову из Бекетовог комада *Крај партије* који такође понављају у недоглед своје бесмислене свађе, неспособни да их окончају или да оставе један другог, као ни да ставе тачку на своје животе, упркос томе што стално говоре: „Готово је.“

КЛОВ: Зашто ме ти стално држиш код себе?

ХАМ: Нема никог другог.

КЛОВ: Нема нигде другде.

Пауза.

ХАМ: Али ти мене ипак остављаш.

КЛОВ: Покушавам.

ХАМ: Ти ме не волиш.

КЛОВ: Не.

ХАМ: Некад си ме волео.

КЛОВ: Некад.

ХАМ: Задавао сам ти велике муке. (*Пауза.*) Зар нисам?

КЛОВ: Није ствар у томе.

(...)

ХАМ: Напољу је смрт. (*Пауза.*) У реду, носи се. (*Клов изађе. Пауза.*) Гурамо напред.³⁴⁵

Ками у *Неспоразуму* представља публици савремену трагедију. Трагедију једне отуђене породице у којој, упркос њеној очигледној бизарности, гледаоци лако могу да препознају себе и своје савременике. У овом комаду препознајемо то „нешто мутно“ у људској души што Барт издваја као још увек загонетно и вредно писања. Марта и њена

³⁴³ Све ликове Јонескових и Бекетових комада и антитеатра уопште, дефинишемо као антихероје јер јунаци антитеатра не могу бити ништа друго.

³⁴⁴ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Stolice* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 227.

³⁴⁵ Samjuel Beket. *Izabrane drame: Kraj partije* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1981, 126-127.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

мајка живе изоловане, у тмурном крају без хоризонта. Оне нису отуђене само од других људи, већ и од себе самих, али и једна од друге. Иако саучеснице у злочину, оне се ипак осећају усамљено јер нису способне да се истински повежу једна са другом зато што су се удаљиле од сопствених емоција које су годинама (од како је Јан отишао) потискивале. „МАЈКА: Толико много година да више не знам ни кад је све то почело и да сам заборавила каква сам некад била.“³⁴⁶ С друге стране, и син који се враћа кући у потрази за својом породицом и за самим собом, осећа се усамљено. А када пронађе мајку и сестру, он схвата колико су се удаљили и не успева да им каже ко је. Јан осећа кривицу због отуђености од својих ближњих и када га Марта упита да ли има породицу он одговара да је имао, али да ју је напустио.³⁴⁷ За разлику од њега, који осећа грижу савести због напуштања мајке и сестре, и који покушава (безуспешно) да успостави контакт са њима, Марта је толико навикла на своју самоћу да не дозвољава ником да јој се приближи.

МАРТА: К нама скоро нико не долази. (...) Јесте да смо донекле на губитку у погледу зараде, али зато имамо свој мир. А мир се никад не може довољно платити. (...)

ЈАН: Али... (*Оклева.*) мора бити да вам живот покатакд није баш весео? Зар вас не мучи усамљеност?

МАРТА: (*нагло се окренувши према њему*): Слушајте, видим да морам да вас упозорим. Е па ево. Ушавши овде, ви једино имате права која припадају госту. И њих ћете уживати у потпуности. Бићете добро услужени и не верујем да ћете се икад пожалити на то како смо вас дочекале. Али није ваше да бринете о нашој усамљености, нити треба да размишљате да ли нам сметате, да ли сте досадни или нисте. Заузимате сав простор који припада госту, то је ваше право. Али не више од тога. (...) Није ли боље и за вас и за мене да останемо на дистанци?³⁴⁸

Марта и њена мајка се нису отуђиле само од брата, то јест сина, који их је пре доста година напустио. Живот који нема смисао, патња и потискивање сопствених осећања, отуђили су их једну од друге, али из сведочанства мајке сазнајемо да су је свакодневне

³⁴⁶ Alber Kami. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 113-114.

³⁴⁷ *Исто*, 110.

³⁴⁸ *Исто*, 111.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

обавезе и борба за егзистенцију удаљили и од мужа: „Муж и ја смо једва успевали све да стигнемо. Чак нисмо имали времена да мислимо једно на друго и мислим да сам га заборавила и пре него што је умро.“³⁴⁹ Овом последњом реченицом коју Мајка изговара Ками пружа јасну и ефектну слику савременог отуђеног човека, заробљеног у бесмислу своје свакодневице која га води у равнодушност и ништавило, и удаљује га од свега људског и доброг у њему самом. Тако Мајка на Јаново питање да ли би могла да заборави и сина искрено одговара: „Син, који би овде ушао, добио би исто оно што и било који гост поуздано зна да ће добити: благонаклону равнодушност.“³⁵⁰

Ками у предговору америчком издању својих позоришних дела говори о *Неспоразуму* као о савременој трагедији (породице) која има за задатак да прикаже отуђеност и открива којим се средствима служио како би у томе успео:

Језик је, такође, збунио гледаоце. (...) Намера ми је била да моје савремене личности проговоре језиком трагедије. (...) У гледаоцу би требало пробудити истовремено осећање присности и отуђености.³⁵¹

Јонеско и Бекет такође илуструју отуђеност својих антихероја користећи специфичан језик, а код Јонеска посебно значајно место заузима простор који детаљно описује у дидаскалијама и који је такође у функцији представљања отуђености антихероја. Опис отуђеног простора у Јонесковом позоришту видимо на примеру собе антихероја Беранжеа из *Неплаћеног убице: Беранжеова соба. Мрачна ниска просторија с извором светлости насрам прозора. Поред широког и ниског прозора низак орман (бифе), десно од њега мрачан угао, у том врло мрачном углу стилска (Режанс) фотеља у доста лошем стању.*³⁵² Ово је безличан простор у ком нема ничег што би нам рекло нешто о особи која у њему живи. Оно што прво примећујемо јесте да је соба мрачна: *Декор другог чина је*

³⁴⁹ Исто, 114.

³⁵⁰ Исто.

³⁵¹ Albert Camus. „Préface à l'édition américaine du Théâtre“ in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Knopf, 1958. Превод цитиран према Миљана Miočinović (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Beograd, Nolit, 1975, 395-396.

³⁵² Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 467.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

тежак, ружан и снажно одудара од непостојећег или само светлосног декора првог чина.³⁵³ У првом чину Беранже још верује у илузију сунчаног града, док у другом декор одговара стању свести антихероја суоченог са бесмислом. Спознаја апсурда је тешка и гуши га, па и сценски простор треба да дочара то осећање публици.

БЕРАНЖЕ: Јер се гушим... Не дишем ваздух који ми је намењен. (...) То тишти, то ужасно тишти, поготову кад човеку изгледа да је наслутио... да је поверовао како има наде...али, сад је нема више... уморан сам... она је мртва, они су мртви, све ће их поубијати... то се не да спречити.³⁵⁴

Отуђеност је последица савременог света и друштвеног уређења које тежи ка томе да појединца потопи у маси. Мајка Пип у *Неплаћеном убици* каже: „Човечанство ћемо ослободити отуђења! (...) Да би се човечанство ослободило отуђења, треба отуђити сваког човека појединачно и добићете тако народне мензе – казан.“³⁵⁵ Код Јонеска су алузије на послератну диктатуру у Румунији очигледне, али исмевање бесмислене и компликоване администрације је универзалнија тема, добро позната и Французима. Савремени човек се изгубио у бескрајној папирологији, до те мере да је пестао да саосећа са другим живим бићима и почео да се претвара у машину која треба да изврши свој задатак без размишљања.

ДРУГИ ПОЛИЦАЈАЦ (*гласније, враћајући се Беранжеу*). Није то мој посао, разумете! Ваша ме прича не занима. Кад сте већ другар са шефом, идите њему и оставите ме на миру. (...) Мој је посао ред и мир, зато ми дајте мира!³⁵⁶

Мир је у савременом свету трајно изгубљен и није повраћен ни по завршетку Другог светског рата. Оно што је остало као последица јесте константна стрепња, страх од људи, од живота, од смрти и од неизвесне будућности. Беранже, Јонесков антихерој из

³⁵³ Исто.

³⁵⁴ Исто, 472.

³⁵⁵ Исто, 479.

³⁵⁶ Исто, 480-481.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Носорога, каже да је тај страх тешко одредити. „Осећам се нелагодно у животу, међу људима, онда попијем једну. То ме умири, опустим се, заборавим, (...) Уморан сам, годинама сам већ уморан. (...) Нисам се свикао на самог себе. Не знам да ли сам то ја.“³⁵⁷

У наредном поглављу бавићемо се последицама ове отуђености савременог човека који је изгубио контакт са самим собом, са светом и са другим људима, и кроз примере видети како изгледа позоришни представник таквог човека – антихерој.

³⁵⁷ Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog*. Beograd, Paideia, 1997, 518.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

III 5. а) Недостатак комуникације и „ћутање“ света

Тешко је са сигурношћу рећи да ли је недостатак комуникације у савременом свету последица отуђености или њен узрок. Оно што је извесно јесте да је савременом човеку тешко да разуме свет који га окружује, али и другог човека, као и да са њим комуницира, чак и ако говоре истим јзиком. Тај недостатак комуникације међу људима инспирисао је позоришне ствараоце и навео их да трагају за новим средствима којима би ту појаву представили на позоришној сцени. Глобално гледано, читав театар апсурда представља тај недостатак комуникације: бесмислени дијалози, ликови који причају сви у исто време неповезане реченице. Језик и стил који у својим драмским, то јест антидрамским делима, примењују Бекет и Јонеско има за циљ да покаже да је у савременом свету немогуће успоставити комуникацију. Основна тема читавог театра апсурда управо је бесмисао комуникације јер је она увек лажна – човеков живот нема смисла, па самим тим ни комуникација нема никаквог смисла. Јонеско апсурд света који га окружује одсликава акумулацијом бесмислених говорних клишеа. Из пишчевих исповести, делимично објављених у *Белешкама и против-белешкама*³⁵⁸, сазнајемо да је инспирација за његов антикомед *Ђелава певачица* дошла од методе за учење енглеског језика Асимил. Јонеска су изненадили дијалози просечног енглеског пара, господина и госпође Смит, који се појављују у уџбенику и у којима госпођа Смит обавештава свог мужа како имају децу, како живе у предграђу, како се презивају Смит, а њихова служавка се зове Мери, како је господин Смит службеник и слично. Ови дијалози су потпуно бесмислени, али Јонеско је у њима препознао свеопшти апсурд и немогућност успостављања истинске комуникације међу људима.

Јонеско је са *Ђелавом певачицом* решио да створи антикомед који ће бити пародија на позоришне комаде, а ако позориште представља сам живот, онда је његова пародија упућена и савременом животу, док је језик који користи пародија на испразне и

³⁵⁸ Eugène Ionesco. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

бесмислене свакодневне разговоре. „Речи су постале звучне љуске лишене смисла, из ликова се такође испразнила психологија и свет ми се указао у својој правој светлости с оне стране тумачења и с произвољном узрочношћу.“³⁵⁹ Дакле, ликови који насумице изговарају речи без смисла, нису лишени само логичне комуникације, већ и психологије. Тако су Мартинови и Смитови само архетипови грађана који немају личне особине – они су жртве отуђења. Овај антикомрад који започиње као игра (речи), завршава се мучнином. Недостатак комуникације и распад језика наводе на спознају апсурда који код Јонеска, као и код Сартра, изазива мучнину.

Крајња експлозија распрскава језик у прах и пепео. Насупрот проливености – поступак толико пута касније коришћен – клишеа и аутоматизама, Јонеско открива, као Рокантен пред кореном кестена, чудовишност празнине: празнине језика и бића, чим се рационалност срушила. Натопљен подсмехом његов поступак нам доноси то откриће и истовремено уништава забрињавајућу слику празнине од које ће аутору, по сопственом признању, 'заиста позлити, уз вртоглавицу и муку'.“³⁶⁰

Распад лика код Јонеска праћен је распадом језика, који симболизује бесмисао комуникације, јер људи више нису у стању да разумеју једни друге, ма колико реченице које изговарају деловале смислено. Због тога их Јонеско замењује потпуно бесмисленим изјавама. У комичној драми, како дефинише *Час*, Јонеско се враћа својој иницијалној инспирацији за *Ђелаву певачицу*, која је првобитно носила наслов *Час енглеског*. Иако професор и ученица воде дијалог, скоро све време трајања комада, они не успевају да се разумеју. Ученица не схвата професорове раскалашне инсинуације, већ чује само дословно значење његових речи. Професора иритира што га ученица прекида док јој држи предавање, и то управо о језику.

³⁵⁹ Eugène Ionesco. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, 252. Цитиран превод Иванке Павловић из Ežen Jonesko. *Pozorište*. Beograd, Paideia, 1997, 102.

³⁶⁰ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Čelava pevačica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 107.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ПРОФЕСОР: Сваки језик, госпођице, знајте то, памтите то све до свог смртног часа...³⁶¹

УЧЕНИЦА: О! да, господине, до мог смртног часа... Да, господине...

ПРОФЕСОР: ...а и ово је једно основно начело, сваки језик је у ствари само један говор, што нужно подразумева да се он састоји од гласова, или...

УЧЕНИЦА: Фонема...

(...)

ПРОФЕСОР: Ћутите. Седите ту, не прекидајте... (...) Једино падају речи препуне значења, отежале услед свог смисла, које на крају увек подлегну, руше се...

УЧЕНИЦА: ... у уши глувих.³⁶²

Јонеско, ког су фасцинирали и инспирисали страни језици и методе за њихово учење, немогућност комуникације и њен потпуни бесмисао илуструје и поредећи ситуације обраћања људима на језицима које они не разумеју.

ПРОФЕСОР: Врхунац, госпођице, то је кад неки, на пример, кажу на латинском, за који претпостављају да је шпански: „Слезина ме пробада, као ујед од обада“, обраћајући се Французу, који не зна ни речи шпанског; међутим, овај га разуме као да је то његов сопствени језик. Уосталом, он и верује да је то његов језик. А Француз ће одговорити, на француском: „И мене, господине, слезина пробада“, и савршено ће га разумети Шпанац, који ће остати у уверењу да му је одговорено на чистом шпанском, и да говоре шпански...кад, у ствари, то није ни шпански ни француски, него латински на новошпански начин...³⁶³

Јонескови антихероји све време воде дијалоге, али праве комуникације међу њима нема јер они само понављају клишее, фразе без значења, бесмислице, и на крају закључују да једни друге не разумеју. Такав је случај и са безименим антихеројима *Лудила удвоје*:

ОН: Причаш глупости, причаш саме глупости. Забога, пуж голаћ спада... Или, тачније, пуж спада... А корњача...

ОНА: Ох! сита сам већ тога. Ућути! Боље би ти било. Не могу више да те слушавам како булазниш.

ОН: А ни ја не могу више тебе да слушавам. Нећу више ништа да чујем.

Чује се јака експлозија.

³⁶¹ У напмени је назначено да се по овим професоровим речима наслућује драма.

³⁶² Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 128.

³⁶³ *Исто*, 132.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ОНА: Никада се нећемо сложити.

ОН: Како и да се сложимо? Никада се нећемо сложити.³⁶⁴

У *Неплаћеном убици*, Јонеско недостатак комуникације међу људима одсликава паралелним дискурсима:

АРХИТЕКТА (*затвара бесно телефон*): Ударићу јој такву казну!

БЕРАНЖЕ (*Архитекти*): Видите ли шта хоћу да кажем?

АРХИТЕКТА (*расејано*): Углавном, ваше ми се излагање сад чини јасније.

АРХИТЕКТА (*у телефон*): Стигла је? Најзад! Дајте ми је на телефон!

БЕРАНЖЕ: Победоносна песма избијала је из дубине мога бића: био сам свестан да постојим, да одувек постојим, да нећу умрети.

АРХИТЕКТА (*у телефон*): Шта то треба да значи, госпођице?

БЕРАНЖЕ: Не могу вам објаснити шта је „оно“ требало да значи, али уверавам вас, господине архитекто, ја сам себе одлично разумевао.

АРХИТЕКТА (*у телефон*): Не разумем, госпођице, немате разлога да се жалите, на нас.

БЕРАНЖЕ: Осећао сам се пред вратима свемира, у центру свемира, то вам се чини противречно!

АРХИТЕКТА (*у телефон*): Тренутак, молим вас. (*Беранжеу*) Пратим вас, пратим... (*у телефон*) Само тренутак.³⁶⁵

Из овог дијалога се види да Беранже и архитекта не успевају да комуницирају јер не слушају један другог, а обојица непрестано говоре. За разлику од архитекте који паралелно „разговара“ са Беранжеом и преко телефона, убица одбија да одговори Беранжеу који му се при њиховом коначном сусрету, упорно и опширно обраћа, тражећи од њега одговоре, али он на то само ћути. Беранже изнервирано закључује: „С вама дијалог није могућ!“³⁶⁶ Сам Јонеско се у родној Румунији осећао као Беранже – не успева да успостави комуникацију са људима који га окружују. Он у њима више не препознаје људе, осећа се усамљено и они га плаше.

Вратити се у Француску, то ми је једини циљ, очајнички (...) Ужасно изгнанство. Сам, сам, сам, окружен тим људима, који су према мени тврди

³⁶⁴ Ežen Jonesko. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997, 586.

³⁶⁵ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 458.

³⁶⁶ Исто, 484.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

као камен, исто толико опасни колико и змије, неумољиви као тигрови. Како се може општити с тигром, с кобром, како убедити вука или носорога да вас разуме, да вас поштеди, којим им језиком говорити? Како им наметнути моје вредности, унутрашњи свет који носим? У ствари, као последњи човек на овом чудовишном острву не представљам више ништа, сем нечег неприродног, чудовишта.³⁶⁷

Театар апсурда немогућност комуникације доводи до екстрема, али на примере који указују на појаву овог феномена, који је у вези са отуђеношћу и са историјским догађајима, наилазимо и у егзистенцијалистичком позоришту. И Сартрови и Камијеви антихероји су отуђени и имају проблем да успоставе комуникацију са другима јер их они не разумеју. Неразумевање је најчешће последица тога што се антихерој суочио са бесмислом и више не може да се врати пређашњем животу у самообмани, док они око њега, свесно или не, избегавају да признају бесмисао света и живота. Тако да када се обраћају једни другима, то је скоро исто као да говоре различитим језицима јер не могу да схвате оно што им онај други прича. Те тешкоће у споразумевању и недостатка комуникације подложни су злоупотреби. Ками у *Опсадном стању* илуструје како државни систем користи језик да збуни људе и наметне им сопствену вољу:

ПРВИ АЛКАД: Молим вас, какав је то језик?

СЕКРЕТАРИЦА: То служи да их навикнемо на мало нејасноће. Што мање буду разумели, боље ће функционисати.³⁶⁸

Ками сматра да су недостатак комуникације и неразумевање међу људима опасни јер човек може да победи бесмисао једино кроз солидарност и заједништво. На почетку комада *Опсадно стање*, аутор у дидаскалији наводи да разговор треба да буде „безмало неразумљив, налик на мрмљање“.³⁶⁹ Овде препознајемо зачетак театра апсурда и елементе које ће касније користити Јонеско. Немогућност разумевања директно је повезана са недостатком комуникације и са отуђеношћу која води ка апсурду.

³⁶⁷ Eugène Ionesco. *Présent passé, passé présent*. Paris, Gallimard, 1968, 168-169. Превод цитиран према Ežen Jonesko. *Pozorište*. Beograd, Paideia, 1997, 570, prev. Ivanka Pavlović.

³⁶⁸ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 164.

³⁶⁹ Исто, 145.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ЖЕНА: Моја деца немају кров над главим, шта је прече него да им се то обезбеди?

НАДА: Неће ти дати стан зато што су ти деца на улици. Даће ти стан ако донесеш потврду. То није исто.

ЖЕНА: Никад нисам могла да разумем овакав језик. Тако ђаво говори и нико га не разуме.

НАДА: Није то случајно, жено. Циљ и јесте да нико никог н разуме, иако сви говоре истим језиком. А заиста могу да ти кажем да се ближимо савршеном тренутку кад ће сви говорити а никад неће добити одговор, и кад ће се два језика која се сучељавају у овом граду међусобно уништавати с таквом загриженошћу да ће све доиста морати да се упуту према коначном испуњењу, а то су ћутање и смрт. (...) Живело ништа! Више нико никог не разуме: ово је савршен тренутак!³⁷⁰

Неразумевање и недостатак комуникације воде у смрт. Ово се односи на ратно стање, али и на смрт изазвану апсурдом, то јест на бесмисао живота који је једнак смрти. Ћутање и смрт које антихерој Нада назива „коначним испуњењем“ представљају апсурд, то је коначни тријумф света који је бесмислен, ком се човек обраћа са питањима у вези са својом егзистенцијом, а који на та питања остаје нем и не даје никакве одговоре. Ками у *Миту о Сизифу* каже да се апсурд рађа из супротстављености људског позива и безумне тишине света. Ален Кост (Alain Costes) 1973. године објављује есеј *Албер Ками и реч која недостаје (Albert Camus et la parole manquante)* у ком из психоаналитичког угла анализира Камијева дела. Он као камен темељац Камијеве филозофске мисли издваја „ћутања његове мајке“.³⁷¹ Кост дефинише *Неспоразум* као драму „мутавости“, некомуникације, као што су по њему и сва Камијева дела из фазе апсурда.³⁷² Неми лик ове драме, лик старог слуге, који проговара тек на крају комада, представља апсурд, али и то ћутање света из сукоба са којим се рађа апсурд. Можда је управо он прави антихерој ове драме.

МАРИЈА (*у једном крику*): О, Боже! Не могу да живим у овој пустињи! Теби ћу се обратити и умећу да нађем праве речи. (*Пада на колена.*) Да, теби предајем свој живот. Смилуј ми се, погледај на мене! Чуј ме, пружи ми руку! Смилуј се, Господе, на оне који се воле, а раздвојени су!

³⁷⁰ Исто, 178.

³⁷¹ Alain Costes. *Albert Camus et la parole manquante*. Paris, Payot, 1973, 117.

³⁷² *Ibid.*, 119.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Отварају се врата и појављује се стари слуга.

СТАРАЦ (*одсечним и чврстим гласом*): Звали сте ме?

МАРИЈА (*окренувши се према њему*): Ох! Не знам! Али помозите ме, пошто ми је помоћ потребна. Сажалите се и реците да ћете ми помоћи!

СТАРАЦ (*истим гласом*): Не!³⁷³

Лик старог слуге, сличан је лику Убице, који исто тако до краја остаје нем, у Јонесковом *Неплаћеном убици*, као и лику Говорника³⁷⁴ из комада *Столице* истог аутора. „Професионални говорник, чаробник речи – чија је дужност да пренесе Старчеву поруку – нем је. Самим тим је „систем“, који треба да спасе свет, Старац је у то „апсолутно сигуран“ – сведен на нулу.“³⁷⁵ Еманиел Жакар примећује сличност између „поруке“ Јонескове трагичне фарсе *Столице* и Сартровог филозофског дела *Биће и ништавило*: „У ствари *Столице* су, да преузмемо Сартров наслов, *Биће и ништавило* (1943), ништавило које све уништава: живот, језик, вредности.“³⁷⁶

У дидаскалијама Камијеве драме *Неспоразум* често је између реплика назначено *ћутање* – чак осамнаест пута, што је за овако кратак комад са оскудним дидаскалијама много. И овде ћутање и недостатак комуникације неумитно воде у смрт. Јан упркос великој жељи да успостави комуникацију са мајком и сестром у томе не успева. Они се више не разумеју и не проналазе начин да воде смислене разговоре. И пошто Јан не успева да смогне снаге да (на време) каже ко је и зашто је заиста дошао, мајка и сестра га убијају.

ЈАН: То вам, без сумње, изгледа чудно. Али збиља не знам. Да би човек негде остао, треба да има разлога за то – пријатеље, вољена бића. Зашто би, иначе, остао ту пре него негде другде? А пошто је тешко знати да ли ће вас лепо дочекати, природно је што још не знам шта ћу учинити.

МАРТА: Нисте баш јасни.

³⁷³ Alber Kami. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 139.

³⁷⁴ Првобитни наслов комада *Столице* био је *Говорник*.

³⁷⁵ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Stolicе* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 228.

³⁷⁶ *Исто*, 227.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ЈАН: Да, али не умем боље да се изразим.³⁷⁷

Јован Христић у предговору *Изабраним драмама Самјуела Бекета* цитира Камија који каже да је мера човека „ћутање и мртво камење“, а Христић додаје: „Ћутање и мртво камење: то је могао, мирне душе, написати и Самјуел Бекет.“³⁷⁸ И у Бекетовој трагикомедији *Чекајући Годоа* дидаскалије које се најчешће понављају су *тишина*, *пауза* и *тајац*.

Дуга тишина.

ВЛАДИМИР: Реци нешто!

ЕСТРАГОН: Покушавам.

Дуга тишина.

ВЛАДИМИР (*на мукама.*): Реци било шта!³⁷⁹

Иако је одржавање конверзације постало главна преокупација ово двоје ликова, међу њима постоји одсуство праве комуникације. Они често делују крајње равнодушно један према другом. Они су двоје усамљених људи који, иако обитавају један поред другог, као да живе у потпуно одвојеним универзумима. Дидаскалије које означавају тишину, која влада између њихових реплика, само потврђују осећај отуђености. Жан-Филип Миро (Jean-Philippe Miraux) анализирајући ову немогућност комуникације ликова поставља забрињавајуће питање: ако комуникација служи само за испуњавање егзистенцијалне празнине, чему онда служи сама егзистенција?³⁸⁰

У традиционалном дијалогу, лик чини целину са својим говором: говор је тај који га гради и одређује његово место у игри сценских односа. По Сондију, конверзација, напротив, тежи да испразни говор од садржине, да покида његове везе са статусом и суштином ликова; на крају, она доводи у опасност саме структуре драме: „Тиме што лебди међу људима уместо да их

³⁷⁷ Alber Kami. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 113.

³⁷⁸ Jovan Hristić. „Predgovor“. u Samjuel Beket. *Izabrane drame*. Beograd, Nolit, 1997, 12.

³⁷⁹ Samjuel Beket. *Izabrane drame: Čekajući Godoa* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997, 90.

³⁸⁰ Jean-Philippe Miraux. *En attendant Godot*. Paris, Bordas, 2004, 54.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

повезује, конверзација постаје необавезна. (...) Она нема ни субјективно порекло, ни објективни циљ; она не води даље, не прелази ни у какав чин.“ Тако би се објаснила чињеница да *Чекајући Годоа* може проћи као „конверзациони комад“.³⁸¹

Као што смо већ рекли, апсурд настаје због неиспуњених очекивања човека који од света тражи одговоре, али их не добија. Одсуство интриге у Бекетовим комадима чини још очигледнијом усамљеност антихероја. У *Чекајући Годоа* драма није у самом чекању већ у немогућности проналажења и давања смисла чину чекања. Како би пронашао смисао човек мора да добије неки одговор, али Бекет одбија да понуди било какав елемент одговора и у томе лежи апсурд бекетовског позоришта.

ЕСТРАГОН: Шта треба да кажем?

ВЛАДИМИР: Кажи, ја сам задовољан. И радујем се.

ЕСТРАГОН: Ја сам задовољан. И радујем се.

ВЛАДИМИР: И ја.

ЕСТРАГОН: И ја.

ВЛАДИМИР: Ми смо задовољни. И радујемо се.

ЕСТРАГОН: Ми смо задовољни и радујемо се. (*Тишина.*) И шта сад да радимо кад се радујемо?³⁸²

Одговор нам је познат, он гласи: да чекају Годоа. Крај овог комада указује на неспособност човека да подари смисао и вредност својим делима. У тој егзистенцијалној празнини крије се порука антитеатра: од смрти Бога до смрти човека потребан је само један корак. Човечанству, осуђеном на „ћутање“ света, не преостаје ништа друго него да чека крај.

³⁸¹ Arno Rikner i Žan-Pjer Rengar. „Konverzacija“ u *Leksikon moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 86.

³⁸² Samjuel Beket. *Izabrane drame: Čekajući Godoa* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997, 87.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

III 5. б) Насиље као манифестација отуђености

Као што смо видели, отуђеност је последица недостатка комуникације у савременом свету. Анализирајући какав је био тај свет у ком су живели и стварали егзистенцијалисти и зачетници театра апсурда, узели смо у обзир историјске догађаје и контекст и дошли до закључка да је настанак антихероја као протагонисте егзистенцијалистичких позоришних комада, а затим и као јунака театра апсурда, био логична последица времена у ком су ови аутори стварали. У краткотрајном периоду мира између два светска рата задржао се осећај страха и неизвесности који ће се након Другог светског рата усталити дубоко у људској психи, али још значајније, ово је период у ком долази до процвата фашизма. Француски аутори пре избијања Другог светског рата ове опасности можда нису били претерано свесни, али је она на Јонеска, који је са фашизмом био директно суочен пре него што је 1938. године успео да оде из Румуније, оставила снажан утисак и утицала на његово целокупно стваралаштво. То се најбоље види на примеру комада *Носорог*. Суочен са чудовишношћу фашизма, али и инспирисан Кафком, Јонеско је дошао до поражавајућег закључка „да свако може постати чудовиште“. Људи са којима се Јонеско сусретао и који су га окруживали све су више губили одлике људског и попримали елементе животињског/зверског, а оно што је Јонеско посебно истицао као животињски нагон била је агресивност. Они више нису били способни да комуницирају као људи, већ само као животиње, што је незауостављиво водило ка насиљу. Јонеско овим поступком претварања људи у животиње жели да укаже на то колико је лако манипулисати људима од стране разних идеологија и фанатика свих врста. Људи су посебно подложни злоупотреби када су отуђени од самих себе, од својих људских осећања и од других људи. Тада је најлакше пробудити животињску агресивност у њима, о чему пише Јонеско у *Носорогу*. Када описује период у ком се осећао заробљено у фашистичкој Румунији, аутор однос према људима који га окружују представља као однос према зверима (тигровима, змијама...) и пита се којим језиком би он са њима могао да општи. Човек је човеку постао вук, а Јонеско се осећао као чужац, то јест, како сам каже, као „чудовиште“, јер он једини није попримио одлике којима су други увелико подлегли. Ову

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ситуацију и осећања препознајемо и код његовог позоришног двојника, антихероја Беранжеа, последњег човека који одолева носоригизацији.

БЕРАНЖЕ: Сад сам сасвим сам. (*закључава врата, брижљиво, али љутито*) Мене неће придобити. (*брижљиво затвара прозоре*) Мене неће ухватити. (*обраћа се свим оним главама носорога*) Ја нећу за вама, не разумем вас! Ја сам оно што сам. Ја сам људско биће, људско биће. (...) Бранићу се од целог света! Карабин! Где ми је карабин? (*окреће се зиду у дну, на коме су главе носорога, вичући*) Бранићу се од целог света, борићу се против целог света! Ја сам последњи човек и остаћу то до краја! Не предајем се!³⁸³

Беранже је једини лик у *Носорогу* који успева да одоли колективном насиљу. У овом комаду Јонеско показује како људи који понављају говорне клишее, схваћене као миметички вирус којим ликови бивају заражени, доживљавају трансформацију и постају агресивни носорози који друге људе претварају у своје жртве, а затим и њихове жртве постају носорози и тако у недоглед. Клишеи који се понављају су бесмислени и њихова функција је да заслепе насилнике како не би били свесни своје агресивности. У *Белешкама и противбелешкама*, Јонеско објашњава овај принцип:

Чини ми се да су у наше време и у сва времена, религије или идеологије само алиби, маске, изговори за вољу за убијањем, за рушилачки инстинкт, за суштинску агресивност, за дубоку мржњу коју човек има за другог човека. Убијали смо у име Поретка, против Поретка, у име Бога, против Бога, у име отаџбине, како бисмо одбранили лош Поредак, да бисмо се ослободили Бога, да бисмо се ослободили отуђења, да бисмо ослободили друге...³⁸⁴

Сартров Орест био је први човек који је освојио слободу, иако ни он није одолео насиљу (убио је мајку Клитемнестру и очуха Егиста), а Јонесков Беранже остаје последњи човек. Ако Беранже није жртва колективног насиља, то јест носорогизације, он плаћа цену тако што је искључен из друштва које га окружује и у које се не уклапа. Он остаје отуђен и

³⁸³ Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 567.

³⁸⁴ „Il me semble que de notre temps et de tous les temps, les religions ou les idéologies ne sont et n'ont jamais été que les alibis, les masques, les prétextes de cette volonté de meurtre, de l'instinct destructeur, d'une agressivité fondamentale, de la haine profonde que l'homme a de l'homme ; on a tué au nom de l'Ordre, contre l'Ordre, au nom de Dieu, contre Dieu, au nom de la patrie, pour défaire un Ordre mauvais, pour se libérer de Dieu, pour se désaliéner, pour libérer les autres...“ in Eugène Ionesco. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, 224-225.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

изопштен до краја. Јонеско кроз лик Беранжеа указује публици на могућност избора (као код Сартра), показује да је могуће изабрати и други пут, а не подлећи групном безумном насиљу.

Еманиел Жакар указује и на позитивне аспекте носоригизације. Он сматра да је жртва носоригизације појединац који одбија сваку врсту принуде, била она политичка, социјална или породична, и у овом преображају из људског у животињски облик види тежњу човека за слободом.³⁸⁵ Човек се, дакле, бежећи од опрсеивног друштва, враћа својим животињским коренима. Јонеско, ипак, анимализацију или било коју другу врсту преображаја повезује са отуђеношћу (од људскости) која преко насиља води до коначне апокалипсе. Беранже и његова девојка Дејзи, која је фасцинирана појавом носорога, такође се више не разумеју, удаљили су се и и отуђили и не успевају да комуницирају, а последица тога је насиље.

БЕРАНЖЕ: Не разумем те више, Дејзи. Мила моја, ти више не знаш шта говориш. Љубав, љубав, забога љубав!

ДЕЈЗИ: Мало ме је стид тога што ти назваш љубављу, тог морбидног осећања, те људске слабости. И женске слабости. То се не да поредити са жаром, са изванредном енергијом, којом одишу сва ова бића што нас окружују.

БЕРАНЖЕ: Енергијом? Хоћеш енергију? На, ево ти енергије!

*Ошамари је.*³⁸⁶

Сличну сцену насиља проналазимо и код супружника у Јонесковом комаду *Лудило удвоје*, који такође имају изражен проблем у међусобној комуникацији и који су заробљени у свом стану док се у спољашњем свету одвија рат, па су њихове расправе, то јест понављања говорних клишеа и бесмислених реченица, често прекинуте звуцима експлозија. Ово двоје безимених антихероја нису отуђени само једно од другог, већ и од остатка света.

ОНА: Никада нам није у исто време врућина или зима.

ОН: Није. Никада нам није у исто време врућина или зима.

ОНА: Зато што ти ниси као други људи.

³⁸⁵ Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 581.

³⁸⁶ Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 565-566.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ОН: Ја нисам као други људи?

ОНА: Ниси. Ти, нажалост, ниси као други људи.

ОН: А не, ја на срећу нисам као други људи.

Експлозија.

ОНА: На жалост.

Експлозија.

ОН: На сву срећу. (*Експлозија.*) Нешто пуче. Ја нисам обичан мушкарац, нисам будала. Нисам као све оне будале које си познавала.

Експлозија.

ОНА: Гле, нешто пуче.

ОН: Нисам ја мачји кашаљ. (...)

ОНА: (...) Није тачно. Правила сам се да ти верујем. Зато што си ме завео, али ипак си ти само глупан.

ОН: Глупачо!

ОНА: Глупане! Заводниче један!

ОН: Немој да ме вређаш! Не називај ме више заводником. Није те стид.

ОНА: Ја те не вређам. Скидам ти маску.

ОН: Е вала ћу и ја теби да је скинем. Ево како се скида та твоја маска.

Опали јој врућ шамар.

ОНА: Гаде један! Заводниче! Заводниче!

ОН: Припази се... или тешко теби!

ОНА: Дон Жуану! (*Опали му шамар.*) Тако теби и треба.³⁸⁷

Овај комад се на крају враћа на почетак. Разрешења драме нема, као што нема ни излаза из овог лудила удвоје које неодољиво подсећа на Сартров комад *Иза затворених врата*. Овде Јонеско илуструје Сартрову девизу „пакао, то су други“. Двоје супружника су изоловани, баш као и антихероји Сартрове драме, одвојени су од света и осуђени на присуство и поглед оног другог. „Партнер представља препреку: он нам омета ритам, наше потребе и нашу машту, спречавајући нас да ми будемо ми.“³⁸⁸ Комад се завршава враћањем на почетну расправу, муж жену назива корњачом, она њега пужем голаћем и на крају се „шамарају узајамно и без прелаза се поново дају на посао“.³⁸⁹ Комад има цикличну форму, расплет је као и комуникација немогућ, а свет и живот су бесмислени и

³⁸⁷ Ežen Jonesko. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997, 588.

³⁸⁸ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997, 602.

³⁸⁹ Ežen Jonesko. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997, 598.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

без наде. И Сартрова драма *Иза затворених врата*, завршава се речима „Па добро, продужимо.“³⁹⁰ и упућује на неизбежно понављање и безизлазност. Сартрови антихероји одлучују да не напусте пакао јер је од њега немогуће побећи, а у сличној ситуацији налазе се и Јонескови антихероји. Они су заточеници насиља које врше једно над другим, али насиље је и напољу, ван њиховог стана, од њега је немогуће побећи. На крају *Лудила удвоје* рат се завршава, али се за антихероје овог комада ништа не мења. Исто тако, антихероји драме *Иза затворених врата* на крају откривају да су врата од пакла све време отворена и да их нико и ништа не спречава да одатле изађу, али то сазнање за њих ништа не мења. Супружници из *Лудила удвоје* такође за време комада покушавају да побегну из свог стана који је угрожен гранатама и пројектилима који упадају споља. У једном тренутку откривају да степениште које води на улицу није затрпано шљунком као што су они веровали, али ипак остају унутра.

ОН: Излази на степениште.

ОНА: На које степениште излази?

ОН: Излази на степениште које излази на двориште.

ОНА: На степениште које излази на које двориште?

ОН: Излази на степениште које излази на двориште које излази на улицу.

ОНА: Које излази на коју улицу?...

ОН: Које излази на улицу у којој они ратују.

ОНА: Па то је онда ћорсокак.

ОН: Онда нам је боље да се скрасимо ту где смо.³⁹¹

Четири месеца пре него што је довршио *Лудило удвоје*, Јонеско је написао једночинку *Бес*³⁹² (*La Colère*) у којој обрађује сличну тематику – расправу између супружника коју настављају оружани сукоби. Преплитањем породичне свађе између супружника са ратним сукобима, Јонеско спаја јавну и приватну сферу насиља.

³⁹⁰ “Eh bien, continuons.” у Jean-Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 95.

³⁹¹ Ežen Jonesko. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997, 594.

³⁹² *Бес* је једна од седам једночинки које граде сценарио за филм *Седам смртних грехова* из 1962. године. Један део овог омнибус филма написао је Ежен Јонеско, а режирао га је Силвен Дом (Sylvain Dhomme).

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Насиље је честа тема Јонесковог позоришта. У комаду *Неплаћени убица*, радња је концентрисана око убистава које свакодневно чини неидентификовани убица уносећи тако терор и страх у сунчану четврт. Јонеско је прво написао причу *Пуковникова фотографија* (*La Photo du colonel*) која је послужила као скица за комад *Неплаћени убица*. *Пуковникова фотографија* се завршава, како Жакар примећује, „тријумфом безразложне суровости“.³⁹³ Ова прича, као и комад који је касније написан, потврђује неизбежни пораз човека пред ирационалним.

Намерно загонетно замишљена ова прича нас урања у необичан свет сродан Кафкином. У прилог томе иде упад фантастичног у свакодневицу, одсуство било каквог психолошког објашњења, спрега администрације, полиције и као крајња анализа тријумф безразложне суровости.³⁹⁴

И јунак приче *Пуковникова фотографија* се на крају, као и Беранже, суочава са убицом. Он чак и потеже пиштољ, али га спушта схвативши исто што и Беранже, да се ништа не може учинити: „Шта могу пушчана зрна, мисли се (...) против хладне мржње, тврдоглавости, против неограничене енергије те апсолутне суровости, без разума, без пардона?“³⁹⁵

У *Часу* се убиства гомилају. Професор учини и преко четрдесет убистава дневно, али парадоксално служавки налаже да пажљиво поступа са лешом који односи. Неспособност да се комуницира води ка насиљу. Професор и његова ученица се не разумеју, не успевају да успоставе комуникацију и зато ученица на крају комада бива убијена од стране професора. Како комад напредује агресивност професора према ученици је све очигледнија.

УЧЕНИЦА: Добро де! Доста! Боли ме...

ПРОФЕСОР: Зуб! Зуб! Зуб!... Све ћу вам их ја ишчупати! (...) Чим чујете да неко каже,... госпођице, госпођице, ово вама говорим! Доста срања! (...)

УЧЕНИЦА: Јој! зуб...

³⁹³ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 486.

³⁹⁴ Исто.

³⁹⁵ Eugène Ionesco. *La Photo du colonel*. Paris, Gallimard, 1962, 52. Превод цитиран према Ežen Jonesko. *Pozorište*. Beograd, Paideia, 1997, 486, prev. Ivanka Pavlović.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ПРОФЕСОР: Тишина! Или ћу вам разбити тикву!

УЧЕНИЦА: Чик пробајте! Тикване!

Професор је хвата за ручни заглавак и уврће га.

УЧЕНИЦА: Јој!

ПРОФЕСОР: Ама будите мирни! Ни речи!

УЧЕНИЦА, *плачљиво*: ... Боли ме зуб...

(...)

ПРОФЕСОР: (...) Разумете ли ме?

УЧЕНИЦА: Да! Да! Да! Да! Шта хоћете још...?

ПРОФЕСОР: Не буди дрска, мала, или тешко теби... (*Бесан*) ...³⁹⁶

Служавка, када ухвати професора у злочину, закључује да „аритметика води у филологију, а филологија у злочин,“ а професор јој одговара како је није разумео.³⁹⁷ Јонеско у напомени наводи да „од тог тренутка, Професорова агресивност узима маха, пошто лекција из филологије покреће неку врсту вербалног пијанства а ово повлачи нагонско понашање.“³⁹⁸ Није случајно да баш лекција из филологије изазива агресију. Филологија је наука која се бави проучавањем језика, а немогућност проналажења заједничког језика води ка отуђености и насиљу.

И Марта и њена мајка у Камијевом *Неспоразуму* гомилају убиства јер су се отуђиле од људи са којима практично и не комуницирају, па им лакше пада да им одузму живот. И Камијев Калигула гомила злочине јер не успева да успостави комуникацију са људима око себе. Схвативши бесмисленост живота, доживео је просвећење, али се отуђио од других људи који, за разлику од њега, не схватају да је свет апсурдан. Како би их натерао да погледају истини у очи он упорно гомила злочине и убиства:

ПРВИ ПАТРИЦИЈЕ: Патриције, запленио ти је добра; Сципионе, убио ти је оца; Октавије, отео ти је жену и натерао је да ради у његовој јавној кући; Лепиде, убио ти је сина.³⁹⁹

³⁹⁶ Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 132.

³⁹⁷ *Исто*, 125.

³⁹⁸ *Исто*, 143.

³⁹⁹ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 51.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Ерих Фром (Erich Fromm) у својој психоаналитичкој анализи садизма наводи и пример Камијевог Калигуле за кога констатује да на крају завршава сам, одбачен и отуђен.

Dosta je lako reći da je Caligula lud, no to ludilo je način života; ono je jedno rješenje problema ljudske egzistencije jer služi iluziji svemoći, transcendiranja granica ljudske egzistencije. U procesu nastojanja zadobivanja apsolutne moći Caligula gubi svaki kontakt sa ljudima. Odbacujući ih, on postaje odbačen; morao je postati lud jer kada je propao njegov pokušaj da postane svemoćan, ostao je usamljen nemoćan pojedinac.⁴⁰⁰

Код Бекета је смрт свеprisутна, како у романима, тако и у позоришним комадима, али сцене насиља нису тако честе. Отуђеност је једна од основних тема Бекетових дела, па су стога његови ликови представљени безлично, без изразитих одлика карактера, без детаљнијих описа њихове личности (физичке и психолошке). Ти ликови су пасивни и делују апатично и равнодушно и зато их је тешко повезати са бесом који би могао изазвати агресију. Иако код Бекета можда нема много сцена физичког насиља, оно је ипак свеprisутно у његовим делима, и с обзиром на то да је најчешће у односу парова (слично као код Јонеска), може се протумачити и као последица садо-мазохистичких односа. Када говори о природи садизма, Фром наводи Фројдову теорију која га повезује са инстинктом смрти. Према Фројду, садизам је Ерос помешан са инстинктом смрти упереним изван себе, док је мазохизам Ерос помешан са инстинктом смрти управљеним према себи.⁴⁰¹ Овакви односи се сматрају девијантним и настају услед немогућности успостављања здравих односа између двоје људи, дакле може се рећи да је садо-мазохистички однос начин на који отуђени појединци, који не успевају да комуницирају, покушавају да осете блискост са другим људским бићима. Овакав је однос Поца и Срећка⁴⁰² из трагикомедије *Чекајући Годоа*.

Улазе ПОЦО и СРЕЋКО. Поцо управља Срећком помоћу конопца обмотаног око Срећковог врата, као дизгинама, тако да се на сцени прво

⁴⁰⁰ Erich Fromm. *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Zagreb, Naprijed, 1986, 118.

⁴⁰¹ *Ibid.*, 117.

⁴⁰² Бекет је позоришни комад *Чекајући Годоа* оригинално написао на француском језику. Име лика Лаки на енглеском значи срећан (Lucky). Ми ћемо га у даљем тексту наводити као Срећка према преводу на српски којим се служимо, Александра Саше Петровића, из 1997. године.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

појави Срећко а за њим конопац, који је довољно дугачак да Срећко тако може да стигне до средине позорнице пре него што се Поцо појави. Срећко носи једну тежку торбу, столицу на склапање, излетничку котарицу за храну а преко руке капут. Поцо држи бич у једној руци.

ПОЦО (иза кулиса): Ђи-ха! (Пуцањ бича. Поцо се појављује. Срећко прелази преко позорнице поред Владимира и Естрагона и излази. Када угледа Владимира и Естрагона, Поцо застаје. Конопац се затеже. Поцо га снажно тргне.) Цурук!

Зачује се тресак од Срећковог пада заједно са целокупним товаром. Владимир и Естрагон се окрену њему, колебајући се између жеље да му приђу и помогну и страха да им се не замери што не гледају своја посла. Владимир коракне ка Срећку, али га Естрагон ухвати за рукав и цимне натраг.⁴⁰³

Однос Поца и Срећка почива на доминацији и насиљу, то је однос господара и роба. Поцо је господар, пун себе, сујетан и окрутан, али у суштини он је само јадан срчани болесник који у другом чину постаје слеп и неспособан. Срећко је слуга, роб, потчињени у овом односу, онај који трпи насиље и пати у тишини, али који је својим положајем и генерално животом задовољан. Он је „срећан“ јер за разлику од других не мора да размишља како да проведе време: Поцо му нареди шта да ради и он то и уради. На тај начин, он је поштеђен свих непријатних питања о сопственој егзистенцији и размишљања о смислу, то јест бесмислу живота. Округлост њиховог односа, која се манифестује кроз физичко насиље (Поцо бичује Срећка), чини да се ова два лика осећају живим: целату је потребна жртва и обрнуто. Однос ово двоје ликова најчешће се тумачи као симболичан. Он би требало да представља однос доминације у деградираном свету у ком насиље и зависност иду руку под руку, или да буде симбол сурове судбине човека растрзаног између разума и жеље, инстинкта и интелекта.

Бекет приморава гледаоца да се суочи са самим собом и са егзистенцијалном празнином и ништавилом. Баш као и његови антихероји, Владимир и Естрагон, човек чека ослобођење и трага за смислом живота, али док чека он пати, проводи време у испразним разговорима, глуми... Свакодневица му је испуњена незадовољавајућом комуникацијом и дивертисманом. Бекетови антихероји су отуђени и њихови односи су пасивно-агресивни.

⁴⁰³ Samjuel Beket. *Izabrane drame: Čekajući Godoa* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997, 53-54.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Видели смо да аутори театра апсурда у својим комадима приказују отуђеног и усамљеног човека који не успева да успостави праву комуникацију са другим људима и који постаје жртва насиља, било да је он тај који постаје агресиван према другима или други према њему. Такође смо видели да ови аутори разликују приватну и јавну сферу насиља, то јест насиље које се догађа унутар односа парова – пријатеља, родитеља и детета, супружника, слуге и господара, и „спољашње“ насиље које се односи на читав свет и може да асоцира на претњу атомском бомбом и стални страх од могућег избијања новог светског рата који је у периоду у ком су ова дела настала био свеприсутан.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

IV ЕТАПЕ У РАЗВОЈНОМ ПУТУ АНТИХЕРОЈА

У претходним поглављима ове дисертације видели смо да је антихерој егзистенцијалистичког позоришта рођен из Сартрове филозофије егзистенцијализма, код Камија је прошао кроз ауторове две филозофске фазе, апсурда и побуне, и постао је јунак свог времена. У овом поглављу бавићемо се етапама кроз које је у свом развојном путу прошао антихерој да би од творевине филозофије егзистенцијализма постао безимен, пасиван лик у стању распадања, како је приказан у театру апсурда.

IV 1. Од хероја до антихероја

Дефинисање антихероја представља тешкоћу теоретичарима књижевности. Ми смо пошли од најчешћег тумачења према ком се антихерој одређује у супротности према хероју који као књижевно-позоришна категорија постоји знатно дуже од антихероја. С обзиром на то да је херој носилац позитивних особина (упркос изузецима од овог правила или манама које поједини хероји поседују), антихерој се одређује негативно. Виктор Бромберт у својој студији *У славу антихероја* истиче да је за дефинисање антихероја неопходан модел хероја са којим ће се поредити и у односу на који ће се одредити.⁴⁰⁴ Антихерој је, дакле, све оно што (позоришни) херој није. Ипак, они поседују и неке заједничке карактеристике. За почетак, и један и други су главни ликови неког књижевног или позоришног дела, с тим што је антихерој лишен позитивних особина традиционалног хероја. Како бисмо анализирали етапе развоја антихероја прво ћемо се осврнути на неколико основних категорија антихероја.

⁴⁰⁴ Victor Brombert. *In Praise of Antiheroes*. Chicago, The University of Chicago Press, 2001, 1-2.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Варљиви или превртљиви херој појављује се веома рано у историји књижевности, још у народним причама. Он не поседује неке од основних карактеристика традиционалног хероја, као што су част и поштење, па обично сопственом кривицом или због сплета околности не успева да оствари свој циљ. Оваквог протагонисту можемо сврстати међу антихероје због недостатка одлика традиционалног хероја.

У антици су типичне карактеристике хероја биле: част, моралност, поштење, слава (κλέος) коју херој стиче чинећи велика дела, снага, храброст, борбеност и жеља за победом, мудрост, изузетна способност и надареност за неку племениту вештину (у које су се убрајали и рат и уметност), амбициозност и грандоманија, а најважније од свега јесте чињеница да су хероји били обожавани и имали статус сличан боговима.

Имајући у виду наведене одлике античког хероја и примере из литературе закључујемо да антихерој може бити особа са изразитим негативним особинама, односно манама, која нема за циљ остварење неког племенитог подвига, нити је кроз живот вођена алтруистичким осећањима и побудама. Иако као књижевни термин антихерој постоји тек од 18. века⁴⁰⁵ ликове који по овом критеријуму одговарају антихероју проналазимо и знатно раније. Чак и у антици наилазимо на примере хероја који, најчешће из незнања, чине антихеројска дела. Међутим, херој који поклекне пред искушењем обично је жртва освете или сплетке (богова), па у заблуди чини дела која не одговарају његовој херојској природи. За разлику од њега, прави антихерој није склон јуначким подвизима.

Антихерој може бити и лик чије особине одговарају херојским, али га физичке карактеристике удаљују од традиционалне слике хероја. Лик може постати херој и против своје воље тако што ће учинити неко херојско дело, али без свесне намере да то учини, и без жеље да достигне славу или да се избори за правду. Ово је обрнут случај од оног када антички херој несвесно и ненамерно учини антихеројско дело.

У модерно доба, у ком су се ликови са херојским карактеристикама изгубили, протагонисти књижевних дела су ближи антихероју него хероју. Антихеројем сматрамо и савременог јунака који нема изразитих квалитета – човека који води обичан живот и

⁴⁰⁵ George Steiner. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*. New York, Open Road, 2013, 199–200.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ничим се не истиче, ни својим врлинама, ни својом судбином. Он је најчешће асоцијалан и треба га разликовати од „негативног“ хероја који се одликује херојским особинама, али их користи за негативна дела. Антихерој је често протагониста модерног романа, али то не значи да ћемо зато што је роман модеран аутоматски његовог протагонисту дефинисати као антихероја. Жилбер Диран (Gilbert Durand) сматра да управо појава антихероја доводи до настанка модерног романа.⁴⁰⁶

У 20. веку антихерој преузима улогу хероја. Један од првих примера је антихерој Кафкине (Franz Kafka) приповетке *Преображај* (*Die Verwandlung*) из 1915. године, Грегор Самса, за којим су уследили остали егзистенцијалистички антихероји као што су Сартров Рокантен (*Мука*) и Камијев Мерсо (*Странац*). Антихероји ових дела су неодлучни, пасивни, обични људи који кроз живот пролазе отуђени, незадовољни и праћени осећањем испразности и бесмисла. Како смо навели, једна од основних карактеристика антихероја је одсуство херојских особина. Херој зна да је рођен за велика дела, а антихерој долази до спознаје да му је живот бесмислен. Највећи изазов са којим се антихерој суочава је проналажење смисла живота, док је херој те егзистенцијалне муке ослобођен јер је његов живот предодређен за херојске подвиге и он је тога свестан.

Сартр, чија филозофија почива на веровању да ништа није унапред одређено и да се смисао свега тек мора пронаћи, своје антихероје поставља пред свет без смисла и приморава их да у њему пронађу своје место. Егзистенцијалистички антихерој је, дакле, обичан човек суочен са светом који га окружује, а чија правила не познаје јер она заправо не постоје, већ управо он, мали, пасиван човек мора да их створи како би пронашао смисао свог живота. Он је суочен са својом испразном и бесмисленом свакодневицом која у мирнодопском периоду у њему изазива мучнину (Рокантен, Мерсо...), док у ратно доба он мора да се суочи са ситуацијом и преузме одговорност (Матје). Како смо већ рекли, Сартр је управо ратно стање сматрао идеалним за преузимање слободе. Колико год то парадоксално звучало, он је веровао да Французи никада нису били толико слободни као

⁴⁰⁶ Cécile Narjoux. *Le Mythe, ou, La représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*. Paris, l'Harmattan, 2001, 98.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

за време окупације у Другом светском рату, и ту своју теорију приказао је у својим романима и позоришним делима (*Путеви слободе*, *Муве*).

Јован Христић у Предговору Бекетовим *Изабраним драмама* оспорава критичаре који у стваралаштву овог аутора виде својеврсну позоришну „револуцију“, омаловажавајући притом дело његових савременика, али уједно и претеча, Сартра и Камија, из чије су се филозофије и позоришта развили и Бекетови антијунаци.

Та револуција дошла је после готово три деценије такозваног литерарног позоришта, раздобља које почиње двадесетих година са поетским драмама Коктоа и Жиродуа, а завршава се такозваним интелектуалним и филозофским драмама Камија и Сартра: *Праведницима* (1949) и *Ђаволом и Господом Богом* (1951). То позориште критичари данас са малим презиром називају позориштем које пружа умирујуће етичке или метафизичке илузије о човеку, пошто налази одговоре и излазе свакој безизлазној ситуацији у којој се његови јунаци нађу. Ово није сасвим тачно, и не служи на част критичарима – писцима се то опрашта – што вредности једног позоришта умањују како би што више истакли вредности другог. Камијево и Сартрово интелектуално позориште сасвим сигурно није умирујуће (...) Авангардно позориште било је, с једне стране, реакција на литерарну реторику тог позоришта, а с друге на хуманистички оптимизам писаца који су веровали како је човек господар своје судбине и како може да ствара свој живот са свим његовим вредностима (...)⁴⁰⁷

Из ове Христићеве реакције на негативну критику Камијевог и Сартровог филозофског театра у поређењу са такозваном револуцијом театра апсурда (критичари га називају и авангардним), можемо закључити да и он у односу егзистенцијалистичког и позоришта поруге⁴⁰⁸ препознаје еволуцију, а не револуцију.

Прва фаза кроз коју на овом путу пролази антихерој јесте фаза суочавања са бесмислом света и живота. У овој етапи човек је асоцијалан и отуђен. Он се обраћа свету са питањима у вези са својом егзистенцијом, али остаје без одговора. Суочавање са

⁴⁰⁷ Jovan Hristić. „Predgovor“. u Samjuel Beket. *Izabrane drame*. Beograd, Nolit, 1997, 10.

⁴⁰⁸ Позориште поруге је још један од назива којим се означава театар апсурда. Овај термин је употребио Јонеско како би одредио своје позоришно стваралаштво (Emmanuel Jacquot. *Le théâtre de dérision*. Beckett, Ionesco, Adamov. Paris, Gallimard, 1974).

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

апсурдом света у њему изазива мучнину. Примери егзистенцијалистичких антихероја из ове фазе су: Рокантен, Мерсо, Инес, Гарсен и Естел, али и Калигула. Тај бесмисао људског постојања проистиче из свести о човековој коначности, из суочавања са неизбежношћу сопственог нестајања, то јест са смрћу.

Смрт је једна од основних тема Јонесковог позоришта, иако то можда на прво читање (гледање) није очигледно. „Одувек ме је смрт опседала. Од своје четврте године, откада сам сазнао да ћу умрети, страва ме више није напуштала. То је било као да сам одједном схватио да се ништа не може учинити да би се она избегла (...); ја пишем и зато да бих разгласио свој страх од умирања, своје понижење што морам да умрем.“⁴⁰⁹ Класични (позоришни) јунак се не боји смрт. Напротив, он је доживљава као кључну етапу у остварењу своје судбине. Смрт је у класичном позоришту увек схваћена као херојска, и без обзира на то колико она јунаку тешко пада, он је са радошћу прихвата јер без ње не би могао да оствари своје циљеве. У егзистенцијалистичком позоришту и театру апсурда смрт је, као уосталом и живот, бесмислена. Она је само неизбежан апсурдан крај бесмислене егзистенције и антихерој, као и Јонеско, од ње страхује јер не успева да у њој пронађе смисао.

Суочен са апсурдом света, антихерој се осећа усамљено, отуђено и незадовољно, али он има слободу да изабере како ће на спознају и свест о бесмислу реаговати. Људи најчешће бирају самообману и настављају да живе лажне животе игноришући да су свет и живот потпуно бесмислени, али да је упркос томе човек апсолутно слободан да пронађе сопствени смисао. Развојни пут антихероја почиње баш овде, управо пред овим избором. Сва три антихероја Сартрове драме *Иза затворених врата* за време живота бирали су да живе у самообмани. Естел и Гарсен покушавају да то наставе и у „паклу“, док се једино Инес суочава са последицама живота у самообмани и покушава да натера и остале да то учине, стварајући тако прави пакао од њиховог заједничког „живота након смрти“. Слично њој, и Калигула, нагло суочен са бесмислом света, решио је да престане да живи у самообмани, али и да натера друге да учине исто.

⁴⁰⁹ Eugène Ionesco. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, 309. Превод коришћен према: Ežen Jonesko. *Pozorište*. Beograd, Paideia, 700.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Из овог избора између настављања живота у самообмани и суочавања са слободом и прихватања одговорности, антихерој прелази у другу фазу свог развојног пута, а то је побуна. Орест је једини лик у *Мувама* који не пристаје на живот у самообмани. Он се буну против наметнуте гриже савести и против ропског статуса на који је осуђен читав народ Аргоса. Ово је најактивнија фаза у развоју антихероја након које ће уследити антиклимакс. У првој фази суочавања са апсурдом и прихватања своје слободе, антихерој је био усамљен и отуђен („Пакао, то су други.“), док се у фази побуне антихерој повезује са другим људима („Буним се, дакле постојимо.“).

Беранже, антихерој Јонесковог *Неплаћеног убице* (1958), буну се и дела, али се упркос напорима да се приближи људима осећа усамљено.

БЕРАНЖЕ: Навикао сам ја на самоћу... (*корача ћутке*) Увек сам био сам... Међутим ја волим човечанство, али из далека. Зар то није свеједно, пошто бринем за њега? Доказ, ето делама... (*осмехује се*) Делама... делама... делама... делама... смешно кад се изговори.⁴¹⁰

Годину дана касније, 1959. године, Јонеско потврђује ову потребу за делањем и побуном у *Носорогу*: „ЖАН, *Беранжеу*: Живот је борба, кукавичлук је не борити се!“⁴¹¹ И Сартр и Ками се, како у својим делима, тако и у животу, залажу за борбу. Сартр сматра да треба делати, ангажовати се за оно у шта верујемо (револуцију, правду...), а Ками верује да се сваки човек свакодневно бори против бесмисла живота. И Јонесков бунт је близак Камијевом. Он се у *Дневнику у мрвицама* буну против неприхватљивости људске судбине:

Не могу никако да појмим како је могућно да већ вековима, вековима и вековима, људи пристају да живе или да умиру у тим неподношљивим условима. Да прихватају да постоје са том опсесијом смрти, у рату, у патњи, а да не реагују истински, поносно, коначно. Како је људски род могао да прихвати да буде ту, бачен ту, без икаквог објашњења? Ми смо условљени у некаквој врсти колективне замке а да се чак ни озбиљно не бунимо. Ни све филозофије, ни све науке нису успеле да нам даду кључеве те загонетке. Нас

⁴¹⁰ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 482.

⁴¹¹ Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog*. Beograd, Paideia, 1997, 520.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

воде, нас условљавају, нас држе на узици као псе. Већ десетинама хиљада година, људски род је обманут.⁴¹²

Иако све Јонескове јунаке без дилеме дефинишемо као антихероје, они нису сви исти, и код њих увиђамо еволуцију. Беранже из *Носорога* се буну против анимализације (симбола фашизма и дехуманизације у савременом свету) и одолева јој до самог краја комада остајући последњи човек.

Тако, како наша студија показује, Јонесково позориште се враћа животињству преко три основне животиње: носорог, кока и гуска уз то су додата, ту и тамо различита териоморфна створења и то нека у именима комичних ликова, као госпођа Беф (Во) и господин Папијон (Лептир) у *Носорогу*. Путем животињских представа Јонеско изненађује, забавља и указује на идеолошке злоупотребе, злочине против народа или против човечанства, злочине који нас упућују на злочине нациста, стаљиниста, фанатика свих врста. Из близа или из далека преображај дакле износи уверења писца, његовог присног ја, која црпи из својих успомена, спреман да доживи доживљено и трауматично искуство нарастања нацизма у Румунији, потом наступање стаљинистичког режима.⁴¹³

Беранже из *Неплаћеног убице* се такође буну, али на крају остаје поражен пред свеопштим бесмислом против ког се не може, док Професор из *Часа* (1951) представља финални степен отуђености који води у насиље и смрт. Антихероји из антикомада *Белава певачица* (1950) налазе се негде између горе поменутих. Они су жртве отуђења, немају никакве људске особине, потпуно су пасивни, али ипак не изврше по четрдесет убистава дневно као Професор.

Јонескови и Бекетови антихероји представљају финалну фазу развоја антихероја која се може дефинисати и као антиеволуција јер се лик у театру апсурда распада, и од комплетне личности егзистенцијалистичког позоришта (код које упркос испразности њеног постојања, празнине коју осећа и узалудности њених стремљења, ипак препознајемо одлике једног позоришног лика), претвара се у објекат.

⁴¹² Eugène Ionesco. *Journal en miettes*. Paris, Gallimard, 1967, 43-44. Превод коришћен Ивана Димића из Ežen Jonesko. *Pozorište*. Beograd, Paideia, 700.

⁴¹³ Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog*. Beograd, Paideia, 1997, 580.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Ален Роб-Грије (Alain Robbe-Grillet) у свом манифесту новог романа говори о традиционалном схватању књижевног лика као о категорији чије значење је опште познато.

То није неки било какав *он*, анониман и прозачан, обичан субјекат акције изражене глаголом. Лик мора да има лично име, по могућству два: презиме и име. Мора да има родитеље, наслеђе. Мора да има професију. Ако има имовину још боље. И на крају мора да поседује „карактер“, лице на ком се он осликава, прошлост која је одредила то и то. Његов карактер одређује његово делање и тера га да реагује на одређени начин на сваки догађај. Његов карактер омогућава читаоцу да му суди, да га воли, да га мрзи. Захваљујући том карактеру пренеће једног дана своје име одређеном типу личности који је, рекло би се, чекао освећење тог крштења.⁴¹⁴

Антихерој егзистенцијалистичког позоришта одговара антихероју егзистенцијалистичког романа који само привидно задржава неке од поменутих особина традиционалног лика, у смислу да има име, неку професију (која није детаљније објашњена, нити је по било чему значајна), неко порекло, неку прошлост и неке родитеље, али је са њима најчешће изгубио контакт (Мерсо, Јан...), и читалац о свему томе не добија превише информација јер оне и нису суштински битне. Он је ипак лик лишен идентитета упркос томе што му знамо име и тренутну локацију. Антихерој театра апсурда је, како смо већ рекли, лик у стању распадања. У позоришту поруге, као и у новом роману, долази до деконструкције лика.

Ихаб Хасан (Ihab Hassan), један од највећих проучавалаца постмодернизма, у који сврстава Бекета и Јонеска, сматра да теоријска мисао једног времена мора да кореспондира са савременом књижевношћу, па је стога постмодернистичка књижевност у вези са „деконструкционистичким концептом децентрираног света“ и вођена је

⁴¹⁴ Ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un „caractère“, un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type de humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. in Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1963, 27.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

онтолошком сумњом.⁴¹⁵ Зоран Милутиновић, који се у својој књизи *Негативна и позитивна поетика* позива на Хасана, ипак не дели његово мишљење, и сматра да између теоријске мисли и књижевности, која јој кореспондира, обично (мада не и обавезно) постоји однос неистовремености.⁴¹⁶ „Негативно“ из наслова ове студије односи се на довођење до крајњих граница поетике модернизма: немогућност приповедања (Бекет) указивала је на смрт књижевности, а у складу са тим и немогућност комуникације указује на смрт лика – хероја. „Позитивно“ је оно што је донео постмодернизам: стварање управо са свешћу о постисторијском статусу и обнова књижевности из ње саме.

Развојни пут антихероја је ретроградан јер је он цео дефинисан „негативно“, односно у супротности према хероју. Стога је и његов развојни пут назадан. Он је од човека који је свестан своје слободе, и који се бори за њу, и буни се против света који га окружује, против неправде и ропства, постао објекат, безимени предмет, ништавило.

Иако суштину антихеројства препознаје у „моралној пасивности“, Ранко Мунитић инсистира на томе да антихерој није негативна категорија и у свом тексту *Антихерој није никаква негативна категорија* цитира Ђорђа Кадијевића који говори о „том драмском и карактерном прототипу епохе“ из перспективе шездесетих година 20. века:

Ово је прича о антихероју. Херој је по дефиницији личност која се активно опредељује наспрам дате стварности, и покушава да промени свет. Антихерој је овде схваћен као човек који се не усуђује да мења било шта од постојећег света. У томе се он разликује од стереотипног схватања антихероја као јединке која дела насупротив правди и прогресу. Покушавамо да покажемо да је суштина антихеројства управо у његовој моралној пасивности... Ову пасивност треба разликовати од буквалног одсуства акције. Јер, антихерој може да дела, а његово делање може поседовати низ по себи позитивних људских атрибута. Суштинска пасивност која прожима то делање изражава се у смеру и обиму антихеројеве акције: њен смер одређен је надасве жудњом за надживљавањем опасности, а њен обим никад не надраста меру акутне ситуације... Са друге стране, желимо да подсетимо да антихерој није никаква негативна категорија. Напротив: одређујући антихероја као индивидуу чија је основна особина морална инертност, потврђујемо чињеницу да је такав тип карактерне структуре у

⁴¹⁵ Ihab Habib Hassan. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Champaign, University of Illinois Press, 1980, 53.

⁴¹⁶ Zoran Milutinović. *Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad, Matica srpska, 12.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

квантитативном смислу веома људски, јер њему одговара велика већина људи. Одсуство херојских особина – то јест смисла за акцију која превазилази дате околности стварности и уздиже се изнад личних мотива и интереса – нипошто не одузима антихероју димензије људских бића... Али ово није апел у одбрану антихероја. Пре би се могло рећи да је то прича о одсутном хероју чија натстварна величина се осећа насупрот присутној стварности...⁴¹⁷

Кадијевић и Мунитић су указали на неке од парадокса који чине личност антихероја, а на које смо и ми наишли приликом њене анализе, али они антихероја посматрају као јединствену појаву, док ми верујемо да се овај драмски лик мењао и еволуирао, и то у негативном смислу. Иако се слажемо с констатацијом да одсуство херојских особина антихероја чини ближим обичном човеку и никако не умањује његову људскост, подсетићемо на то да је у театру апсурда лик све више губио своје људске особине и претварао се у животиње, делове тела и предмете.

⁴¹⁷ Ранко Мунитић. „Антихерој није никаква негативна категорија“ у *Данас*. 17.02.2010. http://www.danas.rs/danasrs/feljton/antiheroj_nije_nikakva_negativna_kategorija.24.html?news_id=183879#sthash.IGokKipC.dpuf, консултовано 27.12.15.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

IV 2. Од митског јунака до безименог антихероја

Ауторима у периоду између два светска рата, па и после завршетка Другог светског рата, били су инспиративни митови и њихови јунаци и неретко су се враћали митолошким причама, служећи се њима да би испричали приче свог времена, своје дилеме и проблеме. Ова својеврсна обнова античког мита на позоришној сцени, у периоду између два рата, није била случајна, а исте тенденције запажамо и у другим сценским уметностима: опери и балету. Иако се митолошка тематика јавља и у делима визуелних уметника, најзапаженији и најуспелији био је повратак трагедији у позоришној уметности.⁴¹⁸

Али, шта је то што је драмске ствараоце овог периода толико привлачило миту? Пре свега, овај повратак античкој митологији и трагедији био је директна последица конкретних политичких околности. Јачање фашизма, репресија и цензура навеле су ауторе да траже начине да изнесу своје критичке ставове, а да притом њихова дела не буду забрањена, или да због њих, у опасним временима у којима су стварали, не настрадају. Привидно враћање класичној форми и преузимање историјски и географски удаљених митолошких заплета им је то омогућило. Познати митови и њихови актери дозволили су ауторима да изнесу проблеме свог времена и да наведу публику на размишљање. За време нацистичке окупације у Француској, на сцени су се често изводиле старогрчке трагедије (Еурипидове, Софоклове и Есхилове), али и нова дела савремених писаца који су се враћали жанру трагедије.⁴¹⁹ Овај жанр погодан је за постављање великих питања, пре свега о људској судбини, која су свакако обузимала људе тог доба.

Већ двадесетих година 20. века, Кокто (Jean Cocteau) и Жид (André Gide) су се занимали за повратак античког мита у позориште, а то интересовање јачало је заједно са осећањем страха и забринутости, које су изазивали процват фашизма у Италији и велика економска криза 1929. године. Тридесетих година, Жироду (Jean Giraudoux) на сцену враћа, не само старогрчке митске јунаке, већ и оне германског порекла (*Зигфрид*) и преко

⁴¹⁸ Olivier Got. *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*. Paris, Ellipses, 1998.

⁴¹⁹ *Ibid.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

њих пропагира мир између Француске и Немачке. Пред крај Другог светског рата, митски јунаци су превладали, како на сцени, тако и у филозофији (*Мит о Сизифу*). Иако делује сасвим логично да је у ратном периоду свету био потребан херој, јунак који ће га одбранити и спасити, па макар само у позоришту, то ипак није био основни циљ повратка митских личности на француску театарску сцену. Драмски ствараоци овог времена поиграли су се са очекивањима публике, искористивши њима добро познате хероје за сопствене циљеве. Употребивши познате јунаке, као што су Орест, Електра, Антигона и други, као својеврсне портпароле у борби против фашизма и критици репресивних идеологија, ови аутори ипак стварају потпуно нове драмске јунаке, а њихова критика није усмерена само ка ратном непријатељу, већ и ка атмосфери која је завладала у свету, ка идеолошкој кризи која је поред рата оставила људе у незнању. Иако у комадима као што су Сартрове *Мув* или Анујева *Антигона*, са лакоћом проналазимо аналогije са историјским тренутком у ком су настали, они ипак, као уосталом и митови којима су били инспирисани, говоре о слободи и моралним дилемама које нису нужно последица тренутних околности, већ су присутне одувек. Чињеница ипак остаје да је ово период у ком су се сви филозофски системи исцрпили и иза себе оставили идеолошку празнину која је чезнула да буде испуњена.

Нека питања која су још антички мислиоци поставили у својим трагедијама, поново су постала актуелна, можда управо зато што одговори на њих који би задовољили човека никада нису ни били пронађени. Тако је још Софокле у својој *Антигони* истакао важност моралних закона у односу на оне које је прописала држава. Исто као и у античко доба, човек је и у овом периоду трагао за смислом живота, а поготово након завршетка рата, за време ког је често био суочен са смрћу, све чешће је постављао ово питање које свакако није заобишло ни филозофе, ни писце. Савремени ствараоци трагајући за смислом људског постојања, посегнули су за старим универзалним легендама у којима су проналазили истину која је имала за циљ да помогне човечанству да преброди тај кризни период који је деловао као апокалипса.

Ги Фесије (Guy Fessier) у својој студији *Антички мит у савременом позоришту* примећује како само моћ да каже не, може да ослободи човека идеолошког страха који је

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

подједнако смртоносан колико и куга.⁴²⁰ Фесије овде мисли на митску хероину Антигону, која је рекла не и повезује њену побуну са оном из Камијеве *Куге* у којој је идеолошка деградација довела и до физичког пропадања човека. Такав, какав је постао, уплашен, празан и без наде, човек почиње и физички да се распада, што ће код Бекета постати сасвим очигледно – његови ликови су слепи, непокретни и без удова.

Параболу о пошасту која прети да истреби људски род, осим у Камијевом роману *Куга* и драми *Опсадно стање* (у ком је она персонификована и симболизује фашизам), препознајемо и у Коктоовој *Пакленој машини*, као и у Сартовим *Мувама*. У последњем чину ове драме, муве се претварају у Ериније, богиње освете и проклетства којима нико не може да побегне, што указује на то да људска несрећа није изазвана само историјским и спољашњим разлозима, већ да човек бива затрован и изнутра осећањем кривице и немогућношћу да подари смисао свом животу. Сви ти симболи, било да су преузети из античких митова, или да су их савремени аутори створили по узору на њих, имају историјску и идеолошку конотацију. „Мит постаје идеолошка и енигматска параболоа коју публика мора да протумачи на свој начин како би разумела своју епоху.“⁴²¹

Крајем 20. века, критичари почињу да се интересују за ову ренесансу (античког) мита у позоришту 20. века. Међу њима се издвајају студије Оливијеа Гота, Жана Броајеа, Гија Фесијеа и Доминика Одијеа (Dominique Odier).⁴²² Дела ових аутора су општег типа и не стављају у први план својих интересовања (митског) јунака, а с обзиром на то да је мит универзална легенда, приступачна и разумљива свим људима, у свим временима, у чијем је средишту људска судбина, његов најзначајнији елемент је управо тај херој, који симболично илуструје судбину читавог човечанства, и треба да послужи као упозорење,

⁴²⁰ Guy Fessier. *Le mythe antique dans le théâtre contemporain*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 100.

⁴²¹ « Le mythe devient une parabole idéologique et énigmatique que le public doit interpréter à sa manière afin de bien comprendre son époque » у *Ibid.*, 31.

⁴²² Овом темом се на нашим просторима бавила Ива Ђурђевић у свом мастер раду: *Les mythes antiques dans le théâtre français du XXe siècle : La Machine infernale, Antigone, Electre, Les Mouches*, 2012, ментор проф. Јелена Новаковић.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

опомена или подсетник. За нашу студију свакако је најзанимљивије и најкорисније поређење оригиналног митског хероја и онога што је он постао у делима стваралаца из 20. века.

Ками и Сартр, као и Кокто, Ануј и Жироду, враћају се трагедији између осталог и због њене поетске вредности. Они још увек не увиђају у потпуности немогућност изражавања, споразумевања и комуникације језиком који људи користе, као што ће то бити случај код Јонеска и Бекета, који ће све више инсистирати на немогућности разумевања. Неодстатак комуникације, о ком је већ било речи, последица је неспособности човека да се изрази, да искаже шта мисли и осећа, а то осећање немогућности много је ширих размера него што се на први поглед чини. Оно није везано само за отуђеног појединца, већ захвата читаво друштво, а самим тим и уметност и књижевност. Када Јонеско и Бекет стварају ликове који на сцени изговарају гомилу бесмислених језичких шаблона, они не приказују само савременог човека који више не уме да се изрази и да води смислене разговоре, већ изражавају и забринутост пред опстанком књижевности у савременом свету. Када пише о Бекетовој поетици, Зоран Милутиновић истиче роман *L'Innommable, The Unnamable* чији наслов избегава да преведе, а који представља управо нешто што се не може именовати, а то нешто „у исто време означава и нешто неизрециво и непредстављиво, и нешто ужасно, неподношљиво“.⁴²³ Подједнако застрашујућа и неподношљива постала је стварност која окружује аутора, као и живот његових јунака који се због тог осећања безизлазности и беспомоћности од митских јунака (какви су још увек присутни код Сартра и Камија) претварају у безимене антихероје. „Пред тим неподношљивим присуством једино могуће осећање је – беспомоћност. Беспомоћност садржи у себи и немогућност израза, несавладиву неимаштину једне уметности.“⁴²⁴

Лик који се осећа изгубљено и беспомоћно и своју егзистенцију доживљава као бесциљну, не може више бити митски јунак који пред собом има јасне циљеве. До овог

⁴²³ Zoran Milutinović. *Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad, Matica srpska, 47.

⁴²⁴ Исто.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

преображаја долази када човек постане свестан свог стања или када апсурд превлада до те мере да појединац као мислећа јединка престане да постоји. Тема преображаја, како смо већ видели, значајна је и честа у овом периоду. Иако је различити аутори другачије доживљавају и представљају, она је увек израз њихове свести о промени до које је дошло у свету, у човеку, у уметности, па и онда када ту трансформацију не умеју јасно да одреде, да јој дају име и значење.

У Јонеска, као и у митовима, сновима и бајкама, појединац постаје неко други: лутка, носорог, живина, лик обузет мегаломанијом или садизмом. Оличење зла, нагон стада, глупости, конформизма или биолошког детерминизма, губи своју индивидуалност придружујући се мноштву Бобија Ватсона из *Телаве певачице* и Жаковима и Робертама из комада *Жак или Покорност*. Оруђе или жртва своје мутације, заробљеник аутоматизма, мање или више добровољан, преображава се у чудовиште.⁴²⁵

Постајући „неко други“ антихерој егзистенцијалистичког позоришта, присваја обличје митског јунака, а у театру апсурда он губи индивидуалност, постаје „део стада“ и на крају постаје само нека, често оштећена, па и дословно половична индивидуа без имена. У *Лудилу удвоје* ни један лик нема име: Он, Она, Војник, Комшије. Уплашени старији брачни пар (какве смо већ сретали код Јонеска) кроз апсурдне дијалоге изражава своје страхове од спољашње катаклизме. Како смо већ видели, отуђеност и изолација, а неминовност заједничког битисања, наводе их да чине насиље једно над другим. Публика о овим антихеројима не зна ништа, ни ко су, ни чиме се баве, па чак ни како се зову, али је то не спречава да се са њима поистовети, напротив, они могу бити било ко од њих. Ови антихероји су, баш као и Бекетови, унапред осуђени на пораз. Овај пораз симболизује и пораз уметности и филозофије, које нису успеле да човеку понуде смисао, али, како Милутиновић примећује, овај пораз је само нови повод: „Тада настаје чин који, неспособан да дела, обавезан да дела, *дела*, један чин који изражава макар само себе, своју немогућност, своју обавезу.“⁴²⁶ Слично овој Милутиновићевој констатацији, и Еманиел

⁴²⁵ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 582.

⁴²⁶ Zoran Milutinović. *Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad, Matica srpska, 48.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Жакар примећује да радња у Јонесковом комаду *Лудило удвоје* произлази из промашаја овог (брачног) пара антихероја.

Промашај овог симболичног пара не изазива никакав осећај кривице, као што је то био случај са њиховим непосредним претходницима, Амедијем и Мадленом. Ипак, Она и Он не назире никакво одрживо решење како би изишли кроз та затворена врата, из тог пакла удвоје. Приковани једно за друго из потребе за некаквом присутношћу, из страха од усамљености и од непознатог, они се већ десет година утапају у фрустрацију.⁴²⁷

Осећање фрустрације публици је добро познато, па се са овим антихеројима упркос одсуству већине људских особина, гледаоци могу поистоветити, баш као и са митским херојима чије су им судбине добро познате. Према дефиницији, мит је прича народног порекла чији ликови симболично представљају силе природе и несвесне аспекте људске психе. Из овог разлога су митски јунаци и даље присутни, како у људској свести, тако и на сцени. Управо због те везе са несвесном страном човекове личности, мит је близак психоанализи која је такође у овом периоду доживела процват. И Фројд и Јунг су своје психоаналитичке теорије илустровали митовима, односно у њима су препознали скривена значења која су била производ колективног несвесног и којима су поткрепљивали своје теорије. На овај начин је миту дата универзална вредност, његови симболи су свима разумљиви и заједнички су свим културама. И заиста, током читаве историје књижевности примећујемо да се митолошке теме и јунаци јављају и понављају као бесмртне легенде које омогућавају писцима да у њих уткају своје преокупације, најчешће у вези са њиховом епохом, али и да се врате вечним питањима о човеку која су била постављена још у класично доба. Тако је античко доба постало модел модерним ствараоцима преко ког су свету слали своје поруке модернизујући старе легенде и стварајући нове, што значи да су се митови неминовно мењали, па самим тим ни њихови јунаци нису остали исти, већ су се и они прилагођавали својим епохама. То је случај и са антихеројима који се крију иза митских ликова у егзистенцијалистичком позоришту.

Савремени аутори у свој свет уводе митске фигуре као што су Антигона, Едип, Електра, Орест и други, поштујући основну нит древних легенди, али мењајући ликове

⁴²⁷ Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997, 601.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

који их окружују, саме јунаке (претварајући их у антихероје), као и неке чињенице и делове митова. Ово није ништа ново јер су још и старогрчки аутори, као што су Еурипид, Софокле или Есхил, мењали садржај митова према сопственом нахођењу како би што веродостојније илустровали своје филозофске ставове (Лукијан), баш као што је то Ками учинио у свом *Миту о Сизифу*. Још у античко доба, језик и сама фабула мита, прилагођавани су публици тог времена која је долазила да гледа трагедије и тако су се митски јунаци приближавали обичном, савременом човеку. На тај начин миту је дата универзална вредност, његова основна тема била је људска судбина и, иако је она била илустрована причом о животу и страдању истакнутих појединаца са надљудским особинама, мит је заправо имао за циљ да подучи обичног човека о неким вечним питањима и дилемама, о судбини, животу, односу према боговима и њиховој вољи. Дакле, теме којима су се бавили први драмски аутори, нису се значајно промениле, актуелне су и у 20. веку, али се однос према овим проблемима са временом мењао у складу са актуелним дешавањима и тенденцијама, и у складу с личним ставовима драмских аутора.

Једна од најзначајнијих разлика између античких и савремених писаца јесте та што су први веровали у постојање божанске интервенције и судбине као феномена који надилази домен људског, док су аутори који су стварали под утицајем филозофије егзистенцијализма сигурни у апсолутну слободу људског избора. Из ове разлике у ставовима по питању трансценденције настаје и кључна разлика између античког митског јунака и савременог антихероја.

Митски јунак верује у божанску интервенцију, у судбину унапред му одређену, и каква год она била, он се са њом на крају мири јер на њу не може да утиче, док је антихерој егзистенцијалистичког театра „ослобођен“, или можда само отуђен, од Апсолута и од вере, он је потпуно слободан и потпуно одговоран за своју судбину. Ова кључна разлика по питању судбине у савременом и античком добу условила је и особине хероја ових епоха. Митски јунак се управљао унапред одређеним правилима и моралним начелима, на чије формирање он сам није утицао и које је сматрао непроменљивим јер су потицали из више, њему недодирљиве и недокучиве сфере – од богова, па је стога он

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

сваку „казну“, која би неминовно уследила ако би прекршио неки кодекс понашања, доживљавао као оправдану, то јест као једину могућу последицу.

Као што кажемо да нас грчка трагедија уводи у свет у коме постоје ред и равнотежа, у коме се учињено мора платити и у коме људска патња – ма колико страшна и несхватљива могла бити – није ни случајна, ни ирационална, већ део једног разумног и разумом схватљивог система, тако нас и такозвани „театар апсурда“ уводи у свет у коме нема ни разумног поретка, ни чврстог и кохерентног система вредности.⁴²⁸

Однос античког јунака са светом који га окружује, карактерисала је извесност, сигурност, јер се увек тачно знало шта може да очекује ако пркоси својој судбини. Оно што је неминовно сналазило митске јунаке била је пропаст – страдање као казна због супротстављања вољи богова. Ма колико свет из ове перспективе деловао сурово, правила су била јасна и човек је знао до које границе може да утиче на судбину, а од које то превазилази његове могућности. Савремени човек је, како смо већ видели, био суочен са тишином, „ћутањем“ света и неподношљивом неизвесношћу којом га је та тишина испунила. Он је остао сам са собом, носећи у себи она иста питања на које је човек антике покушао да пронађе одговор, али је закључио да је то ван његовог домашаја. Са тим ћутањем света суочавају се јунаци егзистенцијалистичког и позоришта апсурда, и то не само код франкофоних аутора. Дела једног од најзначајнијих енглеских драмских стваралаца после Другог светског рата, која припадају театру апсурда, Харолда Пинтера (Harold Pinter), карактерише управо употреба тишине која истиче немогућност разумевања међу људима.

Ален Кост, анализирајући Камијево дело из психоаналитичке перспективе, камен темељац његове филозофије проналази у „ћутањима његове мајке“⁴²⁹ и у складу са том тезом у драми *Неспоразум* препознаје мит о Ниоби, коју су богови казнили због гордости поубијавши јој децу којом се хвалила, а затим су њу претворили у стену (камен), дакле

⁴²⁸ Jovan Hristić. „Predgovor“ u Samjuel Beket. *Izabrane drame*. Beograd, Nolit, 1997, 17.

⁴²⁹ Alain Costes. *Albert Camus et la parole manquante*. Paris, Payot, 1973, 117.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

предмет који више није могао да говори. Ален Кост верује да та тишина којом је Ками опседнут, овог аутора подсећа на његову мајку и он покушава да је победи писањем.⁴³⁰

Управо због тих општих, универзалних тема, са којима се могу поистоветити сви људи, мит се вратио на позоришну сцену или, можемо слободно рећи имајући у виду историју западњачког позоришта, није је никада заиста ни напустио. Иако су, на пример, у доба просветитељства у моди биле буржоаске драме, чија је тематика била блиска тадашњем човеку, и у том периоду је било обрада митова (Волтеров *Един*) преко којих су такође постављана релевантна (политичка) питања тог доба. Када имамо и ове примере у виду, долазимо до закључка да се публика у свим временима са лакоћом поистовећивала са херојима које је већ познавала из митологије. Након Првог светског рата, ипак долази до значајне историјске, економске и идеолошке кризе која из корена потреса (француско) друштво и доводи до повећаног интересовања за митско позориште.

Иако Сартр у својој драми *Муве* обрађује антички мит о Атреидима, најупечатљивији утицај на њега је оставила Жиродуова *Електра*. Овај јединствени наслов Сартровог комада потекао је од једне реченице из Жиродуове драме која је послужила као инспирација Сартру.⁴³¹ Употреба свакодневног, говорног језика и анахронизама карактеришу и Жиродуову и Сартрову верзију овог мита. Поједини критичари, међу којима се налази и Оливије Гот, у наслову Сартровог комада проналазе скривено значење – по њиховом тумачењу муве представљају шпијуне који су пустошили Француску за време Окупације. Поред симболике мува, ту је и већ помињана паралела између издајничке, наметнуте власти, регента маршала Петена, у лику Егиста, унутрашњих представника отпора (Покрет отпора) које представља Електра и спољних представника отпора које симболизује Орест. У Сартровој интерпретацији овај мит постаје друштвена критика Француске у тренутку у ком је дело настало, па је и улога његовог хероја Ореста у складу са датом ситуацијом – његов задатак је да ослободи свој народ. (Кривица коју

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ « Voulez-vous partir ! Allez-vous nous laisser ! On dirait des mouches. » у Jean Giraudoux. *Electre*. Le Livre de Poche, 2007, 14.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

народ Аргоса осећа симболизује наметнуту кривицу француског народа.) Сартр је био инспирисан изјавом маршала Петена: „Патите и још дуго времена ћете патити јер још нисмо платили цену за своје грешке.“⁴³² На овај начин је Сартр успео да пренесе јасну поруку француском народу и да притом избегне немачку цензуру. Упркос томе, ни публика, ни критика, у први мах нису најбоље прихватиле овај комад. Сартрова прорука, коју је инкарнирао његов антихерој Орест, о слободи која се може стећи само преко злочина наишла је на негодовање. Иако је Сартр овај комад намерио широкој публици, ретки су били интелектуалци, и то они који су већ били наклоњени Покрету отпора, који су схватили политичку и филозофску поруку ове драме. Ипак, по објављивању штампаног издања ово дело доживљава заслужени успех.

Осим што му је омогућио да критикује тренутну политичку ситуацију у којој се налазила његова земља, мит је, захваљујући својој екстремној ситуацији у коју је смештен његов јунак, Сартру дозволио да посматра и оцени реакције његових главних ликова. Као и у осталим Сартровим позоришним комадима који су уследили, радња *Мува* изграђена је око појединца и његовог пута ка слободи. „Сартр је једини драмски писац који у толикој мери издваја Ореста у односу на друге актере драме. Њега више не занимају карактери, он не промишља о мотивима злочина, он даје пример размишљања о томе како човек преузима одговорност за свој чин.“⁴³³

Оно што Сартров комад и његовог јунака издваја од претходних адаптација истог мита јесте то што Сартр жели да у миту о Оресту пронађе аспекте које публика до тада није била открила. Зарад овог циља, аутор користи само две главне теме античког мита: Егистово преотимање власти од Орестовог оца и тему освете. Међутим, Сартров Орест на крају комада својевољно напушта град и одлази у егзил. Њега нису прогнали богови, он не бежи пред нападима Еринија, већ свесно и луцидно преузима своју слободу. Тема освете

⁴³² « Vous souffrez et vous souffrirez longtemps encore, car nous n'avons pas fini de payer toutes nos fautes encore. » La France nouvelle, 1943, у Olivier Got. *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*. Paris, Ellipses, 1998, 74.

⁴³³ « Sartre est le seul dramaturge à distinguer à tel point Oreste des autres acteurs du drame. Ce ne sont plus les caractères qui l'intéressent, il ne réfléchit pas aux motivations de ce crime, mais en fait l'exemple d'une réflexion sur la manière dont un homme assume son acte. » у Jean-Louis Jeannelle. *Jean-Paul Sartre, Les Mouches*. Paris, Bréal éditions, collection Connaissance d'une œuvre, 1998, 106.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

уступила је место темама које су за Сартрову филозофију далеко значајније, а то су питање кривице и одговорности.

Сартр је у потпуности продрмао темеље класичне трагедије и то је учинио са намером да створи новог јунака који ће бити носилац његове филозофије: његов антихерој неће испунити своју судбину, али ће начинити слободан избор који ће одредити његову егзистенцију. Сартр је појам „судбине“ заменио појмом „слободе“. Оно што је за митског јунака била судбина (живот и задаци који су му унапред били одређени од стране виших сила) за Сартровог антихероја постала је слобода – слобода избора да доноси сопствене одлуке, да сам одреди свој пут. Сам аутор пореди ова два појма: „Трагедија је огледало Фаталности. Није ми се чинило немогућим да напишем трагедију слободе пошто антички Фатум није ништа друго до враћена слобода.“⁴³⁴ Иако су се према неким верзијама мита о Оресту, богови и Ериније смиловали и ослободили га (код Есхила богиња Атина стаје на Орестову страну и даје му ослобађајући глас након чега га Ериније пуштају), Сартр инсистира на томе да је Орестова слобода његов лични избор, а не одлука пророчишта као што је било случај код Есхила, Софокла и Еурипида.

У античким митовима и трагедијама Орест је био лик који је жртва судбине, проклет као и сви Атреиди, потомци Атреја, краља Микене, док код Сартра он постаје слободан човек који сам одређује своју судбину, не обраћајући пажњу на то шта други ликови очекују од њега. „Управо тај осећај неаутентичности ставља га на пут откривања његовог стања као слободног човека.“⁴³⁵ За разлику од судбине која је висила над његовим животом, у Сартровом комаду слобода се срушила на Ореста и он је постао снажан и одлучан човек. Како и сам Орест увиђа, више нема ничега на небу, ни Добра, ни Зла, нити било кога да му наређује. Међутим, убивши Егиста и своју мајку Клитемнестру, он сам постаје жртва закона одмазде. Сартр се дакле удаљава од античке трагедије, али одступа и

⁴³⁴ « La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m'a pas semblé impossible d'écrire une tragédie de la liberté, puisque le Fatum antique n'est que la liberté retournée. » у Jean-Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, 223.

⁴³⁵ « C'est précisément ce sentiment d'inauthenticité qui le met sur la voie de la révélation de sa condition d'homme libre. » у Jean-Louis Jeannelle. *Jean-Paul Sartre, Les Mouches*. Paris, Bréal éditions, collection Connaissance d'une œuvre, 1998, 10.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

од неокласицизма којем су у његово време били наклоњени Кокто и Жироду. Кокто у својој *Пакленој машини* приказује управо немогућност хероја да побегне од фаталности и неумољивог механизма судбине. У Сартровој драми пак никакво пророчиште не намеће Орестов пут и развој радње зависи само од воље јунака. Из овог произлази и значајна разлика између злочина који је починио Орест, митски јунак, а који је био предодређен и није зависио од воље његовог починиоца (њего је пророчиште изабрало и одредило да убије Егиста), и злочина који је починио Орест, антихерој егзистенцијалистичког позоришта, који убиство извршава прорачунато и смирено. Кроз Јупитерове речи, сам Сартр објашњава разлику између ових злочина. Јупитер „слепо и глуво убиство“ описује као „античко“ и сматра га више катаклизмом него последицом људског чина.⁴³⁶ Орестов злочин дакле неће бити „антички“ као што је био у миту, па ни његова личност неће одговарати личности митског јунака. Сартров антихерој не поседује доследност и одлучност трагичног јунака. У својој потрази за слободом, с времена на време, он се осећа деперсонализовано. Из овог осећања развиће се свеобузимајуће осећање отуђености од људи и од света који га окружује. Орест се осећа као утвара, као да не припада свету живих, и такво је његово прво појављивање у том опустошеном, кужном граду у који се враћа. Он жели да постане жив, да заузме своје место међу становницима Аргоса и да побегне од унутрашње празнине коју осећа. Све ово га удаљава од митског јунака поштеђеног ове егзистенцијалне кризе која је мучила антихероја егзистенцијалистичког позоришта. Оресту чак делује да је лакше бити роб него бити испуњен тим немиром који га тишти. Сартр кроз ову егзистенцијалну муку, коју осећа његов антихерој, приказује идеолошку празнину у којој се нашао савремени човек. Орест убрзо открива да му живот међу његовим народом не може испунити осећање празнине. Он превазилази свој очај тек онда када схвати зашто се осећа као странац, а то је зато што је он слободан, док људи око њега нису. Оног тренутка када тога постане свестан, он престаје да буде играчка судбине у рукама богова и постаје слободан и одговоран човек. Постајући слободан, Орест одбацује учења свог професора, грижу савести коју намеће Јупитер и слабост своје сестре, и тражећи смисао свог живота коначно преузима на себе колективну кривицу, попут Христа

⁴³⁶ Jean-Paul Sartre. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 199.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

и великих револуционара. Сартров Орест је од митског јунака постао револуционарни антихерој. До фазе апсурда, у којој ће изгубити сваки револуционарни жар, жељу за борбом и вољу за животом, антихерој је полако, али сигурно, губио све особине хероја док није постао личност без имена и карактера.

На путу ове антиеволуције, од митског јунака до безименог антихероја, нашли су се и Брехтови јунаци. И овај драмски писац је 1947. године написао комад *Антигона*, иако се његова теорија позоришта супротставља катарзи, на којој почива класична трагедија, и залаже се за формирање „епског театра“. Брехт је сматрао да позоришни комад не треба да наведе гледаоца да се емотивно идентификује са актерима радње, већ да у њему изазове рационално преиспитивање и критику онога што види на сцени. Веровао је да катарза емоција оставља публику самозадовољном. Уместо тога, Брехт је желео да публика искористи своју критичку моћ да препозна зло у друштву и да га промени. Сличне претензије имао је и Сартр када је стварао своје комаде. Он је такође желео да човека освести и наведе га на једини могући пут, на пут слободе који ће променити свет. За разлику од Сартра, који се јесте удаљио од класичне трагедије и неокласицизма, али који није револуционарно и суштински изменио позориште, за Брехтове потребе позориште, у оном облику у којем је постојало и опстајало с мањим или већим модификацијама већ више од две хиљаде година, није било прихватљиво. Он је увео неке од потпуно нових техника у позоришну уметност, а све то са циљем да публика која долази у позориште схвати да је оно конструкција која се мења и да је исто тако и реалност конструкција која се може и мора променити. Ипак, упркос жељи да створи нову врсту театра, критичари су у неким Брехтовим делима препознавали сличности са грчком трагедијом.

Брехтов поступак у овом комаду сличан је митској мотивацији која не дозвољава да се упитамо ни како, ни зашто, па онда није чудно што је *Мера* својом чврстином и једноставношћу критичаре понекад подсећала на грчке трагедије.⁴³⁷

У Брехтовом комаду *Мера*, који је написан као пропагандни, а Милутиновић га сматра политичком драмом, постављају се иста она питања која су Сартр и Ками

⁴³⁷ Zoran Milutinović. *Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad, Matica srpska, 106.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

обрађивали у својим политичким драмама *Прљаве руке* и *Праведници*. Основно питање које опседа ове ауторе, који верују да својим позоришним делима могу допринети политичкој промени, јесте: да ли циљ оправдава средства, то јест, да ли „средства којим се остварује један исправан и добар циљ могу и треба да буду саображена идеалном садржају циља“⁴³⁸? Када Сартр закључи да политика захтева да се испрљају руке, он ствара антихероја који дела за своје циљеве у свету у ком су „стварност и вредност равнодушне једна према другој“⁴³⁹. И Макс Вебер је приметио да „онај ко хоће да се бави политиком, а нарочито онај који политику схвата као позив, мора себи предочити ове етичке парадоксе и мора знати да је одговоран за оно што сам може постати под притиском тих парадокса. (...) Онај ко тражи спас душе, и то како своје тако и других људи, тај нема шта да тражи у области политике која има сасвим другачије задатке, такве који се могу решити само насиљем.“⁴⁴⁰ Антихероји егзистенцијалистичког позоришта, а затим и театра апсурда постају свесни ове чињенице. Ми смо већ свеprisутно насиље у комадима ових аутора одредили као последицу, не само историјских околности, него и отуђености од света, од других људи, као и од оног људског у себи.

Za Heideggera, kao i za Kierkegaard, nije u ljudskom postojanju duh ili život ono primarno, nego lično čovjekov osećaj usamljenosti, napuštenosti i tjeskobe u svijetu; čovjek, koji se, izložen vremenskom trajanju, osjeća grešan, ponižen i ništavan, postavlja sebi pitanje: kako da postane ponovo čovjekom?⁴⁴¹

У Брехтовој *Мери*, као и у Сартровим *Прљавим рукама* и Камијевим *Праведницима*, поставља се етичко питање да ли циљ оправдава средства. У сва три комада, аутори доводе у питање делања партијских организација супротна моралним начелима и циљевима које су оне себи поставиле. У све три драме долази до побуне

⁴³⁸ Исто.

⁴³⁹ Исто.

⁴⁴⁰ Max Weber „Politika kao poziv“ u Mihailo Đurić. *Sociologija Maxa Webera*. Zagreb, 1964, 188.

⁴⁴¹ Rudi Supek. *Egzistencijalizam i dekadencija*. Zagreb, Matica hrvatska, 1950, 61.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

унутар организације када један од њених чланова постане свестан неспојивости циљева и средстава за њихово постизање у пракси.

Зоран Милутиновић, испитујући појам политичке драме, коју је одредио као „еминентно модерни феномен“, примећује, позивајући се на Лукача и његово поимање историје, да је у модерном драмском стваралаштву, за разлику од митолошког (античког), реч „судбина“ замењена речју „историја“, која преузима улогу „фатума“, у смислу да радња ових модерних драма више није последица усуда, већ конкретних историјских околности и прилика.⁴⁴²

Чини се да би овај једноставни модел било могуће пронаћи у многим драмама европске књижевности, и да он није искључиво обележје модерног доба. Тачно је да ћемо, код грчких трагичара, на пример, или у неким Шекспировим драмама, открити обрасце који му се веома приближавају, али пре краја 18. века за његово потпуно испуњење недостајало је то што данас уобичајено разликовање између налога етичког, политичког и правног није било до краја изведено и у равни дискурса, а не само у пракси. Управо та околност удаљава Софоклову *Антигону* од модела који испитујемо, упркос чињеници да му је, од дела свих трагичара, она најближа.⁴⁴³

Митски јунак се у егзистенцијалистичком позоришту претворио у побуњеника и револуционара, али је због узалудности његове побуне (*Мит о Сизифу*), у којој су егзистенцијалистички филозофи проналазили смисао живота, у театру апсурда, антихерој престао да се буну и почео да се утапа у живот онакав какав је – бесмислен, па су и он и његови поступци изгубили сваки смисао. Антихерој се у театру апсурда утапа у бесмисао који га окружује, губи све одлике позоришног јунака, што је најочигледније у његовој немогућности да комуницира са другим ликовима, и изнова губи свој идентитет који је Сартров антихерој, кроз унутрашњу еволуцију, био повратио пронашавши слободу. Код Јонеска, то утапање у масу и губитак индивидуалности одсликан је кроз поступак нагомилавања. Овај аутор у својим делима гомила људе, предмете, имена, злочине...

⁴⁴² Zoran Milutinović. *Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad, Matica srpska, 87-88.

⁴⁴³ Исто, 109.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

„Поништавање као и умножавање имају исту последицу: доводе се у питање три чиниоца које Робер Абирашед сматра важним за дефинисање лика, а то су *карактер, улога и тип*.“⁴⁴⁴ Антихерој, који се некада бунио како би постојао, сада се утапа у гомили Бобија Ватсона, Беранжеа и Жакова, и дави се у безличности. На крају, остаје и без имена које је већ одавно почело да губи на значају и на значењу.

⁴⁴⁴ Žan-Pjer Rengar. „Lik“ u u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 98.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

IV 3. Антихерој у клопци слободе

Ми углавном живимо са идејом слободе – да смо слободни да сами доносимо одлуке и да се одређујемо кроз наше акције. Са овом идејом слободе долази и идеја да можемо дати нашим животима правац и да можемо одиграти одређене улоге. Наше акције ће бити одређене сликама које о себи стварамо. Ова идеја слободе је метафизичка: она тврди да су универзум и људска природа такви да можемо сами изабрати своју пут. Апсурдан човек је одлучан да одбаци све што не може са извесношћу знати, а метафизичка слобода није ништа извеснија од смисла живота. Једина слобода коју апсурдни човек може да спозна јесте она коју може да искуси: слобода да мисли и да се понаша како изабере. Напустивши идеју о томе како има неку улогу да испуни, апсурдни човек је достигао слободу да прихвати сваки тренутак живота онакав какав му наиђе, ослобођен од унапред постављених идеја или предрасуда.⁴⁴⁵

Потпуно слободан, лишен свих предрасуда и унапред постављених идеја, егзистенцијалистички, а затим и апсурдни човек осуђен је на трагање за суштином. Слобода од предодређења, осудила га је на потрагу за смислом и, како смо видели, за сопственим идентитетом. „Ја већ неколико година настојим да живим слободно. (...) Свако постиже чистоту како може. Ја то чиним трагајући за суштином.“⁴⁴⁶

Егзистенцијалистичко (Сартрово) поимање слободе наметнуло је и одговорност коју антихероји театра апсурда нису били спремни да прихвате. Њихово постепено, а затим и потпуно искључење из света, престанак комуникације, крајњи стадијум

⁴⁴⁵ „We generally live with the idea of freedom – that we are free to make our own decisions and to define ourselves by our actions. With this idea of freedom comes the idea that we can give our lives direction and their aim towards certain goals – to playing out a certain role. Our actions will be determined by the self-image we create. This idea of freedom is metaphysical one: it claims that the univers and human nature are such that we can choose our own course. The absurd man is determined to reject everything he cannot know with certainty, and metaphysical freedom is no more certain than a meaning of life. The only freedom that the absurd man can know is the freedom he experiences: the freedom to think and to act as he choses. By abandoning the idea that he has some role to fulfill, the absurd man attains the freedom of taking each moment of life as it strikes him, free of preconceptions or prejudices.“ у Esra Kilicci. *J. D. Salinger's Characters as Existential Heroes: Encountering 1950s America*. S.I. ProQuest Llc., 2008, 32.

⁴⁴⁶ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 91.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

отуђености од других људи (до те мере да се претварају у убице, животиње и на крају машине) представља злоупотребу дате им слободе. Они су свесни да су слободни, и да од одговорности не могу побећи, али су истовремено свесни да је сваки отпор апсурду света који их окружује узалудан и зато они померају границе своје слободе. Схвативши да могу да раде и да буду било шта, антихероји театра апсурда полако пролазе кроз све замисливе (и незамисливе) преображаје и на крају постају објекти и ништавило.

Слобода као слобода избора подразумева способност човека да бира између различитих могућности и да доноси одлуке, али апсурдни човек у свету без смисла губи веру и вољу да доноси одлуке. Он се свесно и намерно одриче свог основног људског права за које су се његови претходници, почевши од Сартровог Ореста, „првог слободног човека“, изборили. Не само да се одриче свог тешко стеченог права, антихерој театра апсурда се и удаљава од бити своје човечности, од онога што га суштински издваја од других бића одређених нужношћу, па тако временом и сам постаје нешто друго: носорог, роб, глава која вири из урне... Слобода је, као и све остало у театру апсурда, изгубила значење и значај.

Код старих Грка слобода је била схваћена првенствено као политичко право грађанина који је за разлику од роба био слободан. У етичком смислу слобода је избор ствари које су оствариве, које су у нашој моћи. Бројна су тумачења и одређења појма слободе кроз историју филозофије, али оно што суштински издваја Сартрову дефиницију слободе од блиских му претходника јесте теорија о томе да је човек „осуђен да буде слободан“. Сартр не само што сматра да је човек нужно слободан у сваком тренутку свог постојања, без обзира на околности у којима се налази, већ слободу приписује сваком човеку, па и онима који су у ранијим филозофским расправама о слободи, од ње били изузети – робовима и затвореницима.

Оваквом виђењу слободе, као суштинском својству сваког човека, без обзира на његов статус, придружује се и Ками у свом филозофском есеју *Mit o Сизифу*, када пише да треба замислити Сизифа срећног. Егзистенцијалисти дакле не признају изговоре када је реч о човековој слободи. Она је за њих потпуна и неограничена јер не зависи ни од кога

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

другог осим од самог човека. Не постоје никакви друштвени, физиолошки или метафизички фактори који би могли да утичу на човекову слободу. Ослобођен од лажних модела људске природе који су му се до тада наметали, егзистенцијалистички човек је потпуно слободан, али та неограничена слобода носи са собом и последице, а то је потпуна одговорност за сваки избор, па и за не чињење избора.

Код оваквог поимања слободе и одговорности постоје две замке у које упадају антихероји, а то су: прекомерна примена слободе – претеривање у свему што је до тада било забрањено како би се утврдиле границе слободе, то јест како би се доказало да их нема, и друга – покушај избегавања слободе како не би морала да се преузме одговорност. Камијев Калигула и Сартров Гец примери су антихероја који су упали у прву клопку егзистенцијалистичког схватања слободе. Они су својим бруталним, суровим и неконтролисаним злочинима спровели својеврстан експеримент како би доказали да се слобода може чинити за неограничено спровођење зла, али и да би показали како у животу нема неке суштинске разлике било да се чини добро или зло и тиме су отворили пут ка коначном обесмишљавању слободе. Калигула закључује како власт пружа прилику немогућем и да од сада па убудуће његовој слободи нема граница, али одмах након тога он додаје: „Али рекао бих да с тим треба живети.“⁴⁴⁷

Са слободом треба живети, а то није лако јер се треба суочити и с њеним последицама. Антихерој се, као и човек тог времена, суочио са искушењем које до тада није познавао, а то је да је све дозвољено. „Идите и објавите Риму да му је слобода најзад враћена и да с њом почиње велико искушење.“⁴⁴⁸ Човек, а са њим ни драмски јунак, никада раније нису били овако потпуно слободни, лишени свих страхова од божје казне, сасвим слободни да поставе сопствена правила и законе без икаквих узора и модела које треба следити и поштовати.

⁴⁴⁷ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 46.

⁴⁴⁸ Исто, 47.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Та неограничена слобода показала се, ипак, као бесмислена јер осим потпуне одговорности коју је на себе преузео (више није могао да криви ни Бога, ни судбину, ни сопствену природу, био је једини одговоран за себе, своје поступке, па чак и људе око себе и читав свет), егзистенцијалистички ослобођени човек није успео да свет учини бољим. Калигула, у својој неограниченој слободи коју користи како би гомилао злочине, поништава и обезвређује свет: „Овај свет је лишен важности и онај ко то схвати, стиче слободу.“⁴⁴⁹ Он такође закључује да, иако је човек једини носилац вредности, и иако је потпуно слободан, та слобода има своју цену: „Човек је увек слободан на нечији рачун.“⁴⁵⁰ Калигула је слободан на рачун оних које мучи и убија како би доказао своју слободу, иако он то не чини само због сопствене слободе, већ и да би римском народу објаснио да су слободни и да и они морају да преузму своју слободу.

Антихерој Војнов, један од Камијевих *Праведника*, који је по природи кукавица, покушава да избегне своју одговорност, али на крају признаје да није у стању да се са њом суочи и зато радије бира сопствену смрт, него живот са одговорношћу: „Мени ће бити лакше да умрем него да свој живот и живот другог човека држим у шапи и да одлучујем о тренутку када ћу та два живота бацити у ватру.“⁴⁵¹ Његов покушај бекства од одговорности пример је друге замке у коју упадају антихероји. Слобода плаши антихероје и тера их на бег од стварности. Цезонија из Камијевог *Калигуле* слободу назива „ужасном“.

ЦЕЗОНИЈА (*престрашено*): Да ли је то срећа, та ужасна слобода?

КАЛИГУЛА (*притискајући мишицом Цезонијино грло*): Буди уверена у то, Цезонија. Без ње бих био задовољан човек. Захваљујући њој, задобио сам божанску видовитост усамљеника.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Исто.

⁴⁵⁰ Исто, 60.

⁴⁵¹ Alber Kami. *Pozorište: Pravednici* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008, 233.

⁴⁵² Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 94.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Још једна од клопки у које упада антихерој јесте усамљеност и отуђеност од других људи који још увек нису прихватили своју слободу. Орест остаје сам након што преузима слободу, Калигула се осећа усамљено, Беранже је последњи човек док се сви око њега претварају у носороге... Сви они су прво покушали да ослободе човечанство и да му укажу на пут слободе (Орест жели да ослободи кривице становнике Аргоса, Калигула поручује Римљанима да су слободни), али њихова мисија остаје неуспешна. „Да би се ослободило човечанство отуђења, треба отуђити сваког поједница...“⁴⁵³

Како Хинчлиф примећује у својој студији о апсурду, Јонеско је желео да искаже да је супротно од апсурда значење, то јест нешто што има значај („Meaningful“), а да сам апсурд постоји како би скренуо пажњу на одсуство значења. Још Андре Жид се питао да ли човек може починити дело заиста лишено сваког смисла и предумишљаја („l'acte gratuit“), а Јонеско верује да су у његово доба сва дела бесмислена.⁴⁵⁴ Иако свестан да је човек слободан и да је одговорност неизбежна последица тог сазнања, Јонеско не оптерећује много своје антихероје идејом одговорности. И он сам се пита према коме или чему је човек одговоран у апсурдном свету. Слобода такође губи смисао и због чињенице да живот брзо пролази, а и апсурдан је. „Он пати зато што му бива јасно да ни туга не траје. Чак је и бол лишен смисла. (...) Али данас сам, ево, слободнији него пре толико година, ослобођен сећања и илузија. (*Смеје се страствено.*) Знам да ништа не траје.“⁴⁵⁵

Сартр у *Мувама* преко Јупитера поручује људима да је слобода искључиво људска ствар и да богови с њом немају везе. „Када је слобода једном експлодирала у човековој души богови му више не могу ништа јер то је људска ствар...“⁴⁵⁶ Он Јупитера представља као човека, а не као свемоћно божанство пред којим смртници дрхте. Чак се и он осећа

⁴⁵³ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 490.

⁴⁵⁴ Arnold P. Hinchliffe. *The Absurd*. London, Methuen & Co. Ltd, 1969, 56.

⁴⁵⁵ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 93-94.

⁴⁵⁶ « Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c'est une affaire d'hommes... » у Jean-Paul Sartre. *Huis cols* suivi de *Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011, 203.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

празно и отуђено, као и Орест. И Јупитер је уморан. По својим карактеристикама, а и осећањима, он је веома близак људима. И он је усамљен зато што је слободан. На крају комада Орест открива да између богова и људи и нема неке велике разлике: „Пази, управо си признао своју слабост. Ја те не мрзим. (...) Ти си Бог, а ја сам слободан: подједнако смо сами и наша мука је иста.“⁴⁵⁷

Према Сартровом мишљењу, када се човек суочи са својом слободом и призна је, божанства престају да постоје. Сартров Јупитер користи више библијску него старогрчку терминологију јер сам Сартр, као атеиста, не одобрава ни једну религију и посебно му смета идеја „првобитног греха“ и кривице на коју су људи по рођењу осуђени. Сартрове *Муве* публика није прихватила, нити у почетку разумела, онако како је писац то желео. Орестов поступак је често био схватан као бесмислен, у жидовском смислу, јер људи у почетку нису успевали да схвате Сартрову концепцију слободе око које је формирао своју целокупну филозофску мисао, а која је била потпуно нова. Тек је временом публика признала праву вредност овог драмског дела које илуструје пут егзистенцијалистичког антихероја до слободе, а затим и клопку у коју потом неизбежно упада.

Роџер Хармс (Roger Harms) у свом мастер раду *Развој антихероја у америчком роману од 1883. до 1962. (The development of the anti-hero in the American novel: 1883-1962)* наводи пример антихероја Рендала Мекмарфија⁴⁵⁸ који открива своју слободу док је затворен у психијатријској болници у Орегону. Он не само да је слободан, већ је у складу са Сартровом егзистенцијалистичком филозофијом преузео одговорност, како за своје поступке, тако и за добробит људи око себе.⁴⁵⁹ Хармс се у свом раду позива на психоаналитичара Хендрика Руитенбика (Hendrik M. Ruitenbeek) када анализира

⁴⁵⁷ « Prends garde : tu viens de faire l'aveu de ta faiblesse. Moi, je ne te hais pas. [...] Tu es un Dieu et je suis libre : nous sommes pareillement seuls et notre angoisse est pareille. » у *Ibid.*, 237.

⁴⁵⁸ Антихерој романа *Лет изнад кукавичјег гнезда (One Flew Over the Cuckoo's Nest)* из 1962. године, аутора Кена Кејсија (Ken Kesey).

⁴⁵⁹ Roger Harms. *The development of the anti-hero in the American novel: 1883-1962*. Emporia State University, 1965, 67-68. Рад доступан на сајту: <https://esirc.emporia.edu/handle/123456789/3144>, 05.12.2015.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

отуђеност Американаца који, ипак, покушавају да се утопе у масу и да испоштују друштвена правила, све док у потпуности не изгубе свој идентитет. Хармс сматра да се антихерој у америчком роману 20. века рађа управо због ове масовне појаве, а он је бунтовник који се супротставља систему који дехуманизује појединца:

Антихерој не верује ни у шта, он све преиспитује и не претвара се да је пронашао све одговоре. Истина и поштење су основни елементи концепта антихероја. Антихерој се у потпуности супротставља нетолерантним, затвореним системима који ускраћују право појединцу да се понаша у складу са вредностима које је сам себи поставио.⁴⁶⁰

Хармс такође примећује да се антихерој од 1930. године, па до шездесетих година 20. века, развио из „неодлучног бунтоника“ („hesitant rebel“) до човека спремног и да умре како би други имали довољно слободе и храбрости да изабере да буду оно што јесу.⁴⁶¹

Ипак, када је једном стекао слободу да бира и гради свој пут, суочен са бесмислом света који га окружује и неразумевањем околине, антихерој упада у клопку сопствене слободе. Неспособан да сазнање о слободи игнорише и врати се старим навикама самообмане, он бира да се приклони апсурду увидевши да га је немогуће победити, па и његови избори и поступци постају бесмислени што је директна последица свести о слободи, која једном откривена не може бити игнорисана, али која није донела очекивано спасење и срећу, већ само „ужас“ и „искушење“. У театру апсурда сазнање да су антихероји слободни постаће потпуно неважно јер они самовољно бирају да се удаље од света, ком су желели да подаре слободу, и да остатак живота проведу чекајући његов крај.

⁴⁶⁰ „The anti-hero trusts nothing; he questions everything, and does not pretend to have found all the answers. Truth and honesty are essential ingredients of the anti-heroic concept. The anti-hero is utterly opposed to intolerant, closed systems which deny the individual the right to act in accordance with the values he has defined for himself.“ у *Ibid.*, 73.

⁴⁶¹ *Ibid.*, 76.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

IV 4. Од субјекта до објекта

У поглављу „Развојни пут антихероја“, видели смо да је антихерој на свом путу од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда прошао кроз бројне преображаје, а сама тема метаморфозе типична је и честа код књижевних и позоришних стваралаца овог доба. Преображај може бити и позитиван и негативан, а у театру апсурда је обично амбивалентан.

Сагласно манихејској логици перцепције и афективности, преображај може да се открије и у повољној светлости – чак еуфоричној – или чак неповољној – чак неподношљивој или чудовишној. Ова се поларизација савршено уклапа у линије силе које следи дело Ежена Јонеска, обележено истовремено тежњом ка духовном и загубљеношћу у материјално или, ако нам је то милије – еуфоријом и депресијом.⁴⁶²

Антихерој свој пут започиње као наследник митолошких јунака који се буну против унапред му одређене судбине, против света оваквог какав је, а завршава га као марионета, као распаднута индивидуа чије је стање од активног постало пасивно, од субјекта, он постаје објекат, претвара се у нешто, а не неког, ко чека крај драме, живота, света...

Антихероји у стању ишчекивања нису присутни само у Бекетовим комадима (*Чекајући Годоа, Крај партије...*), и Јонеско примећује да је живот оно што се догађа док чекамо: „Ми смо као Пепељуга, која живи у ишчекивању преображаја света, живи у ишчекивању неколико часова раскошног, блиставог славља, а све остало време смо у ритаму, у колибама стварности.“⁴⁶³

Иако је ова метаморфоза антихероја у објекат очигледна у театру апсурда, наговештај процеса трансформације проналазимо већ у комадима Албера Камија. Тако овај

⁴⁶² Emanuel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 580.

⁴⁶³ Исто, 581-582.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

аутор у дидаскалији своје драме *Калигула* упућује глумце да и у свом извођењу буду као марионете: „У овом призору, сви глумци, осим Калигуле и Цезоније, могу да глуме као марионете.“⁴⁶⁴ Ове сугестије глумцима да глуме као марионете код Јонеска ће постати уобичајене.

Да би одиграли своје улоге на примерен начин глумци су се питали, као што то њихово образовање захтева, која су својства ликова и какву слику дају. (...) Што се тиче Смитових и Мартенових представљени су као архетипови грађана, заробљеника конформизма, који живе као аутомати. Стога није требало да имају никакву психолошку срж.⁴⁶⁵

У *Опсадном стању*, Секретарица тежи томе да се претвори у машину: „Мој посао је незахвалан, знам ја то. Заморан је, а онда, треба га радити пажљиво. Ја сам у почетку, на пример, пипала помало наслепо. Сад ми је рука сигурна. (...) Ускоро више неће бити грешака. Тајно средство. Једна усавршена машина. Видећете.“⁴⁶⁶ Ками у овом комаду из 1948. године, упућује оштру критику (савременом) друштвеном систему који човека покушава да претвори у пасивну индивидуу, у објекат који више неће имати ни најмању потребу или жељу да се против тог система побуни.

ДИЈЕГО (*Дрмуса је.*): Истина је да ви лажете и да ћете и убудуће лагати, док је света и века! Да! Ја сам прозрео ваш систем. Донели сте им патњу глади и раздвојености да бисте их одвратили од побуне. Исцрпљујете их, прождирете њихово време и трошите њихову снагу да не би имали ни слободног времена ни енергије за гнев! Они тапкају у месту, будите задовољни! Они су, сами, упркос томе што су у гомили, као што сам и ја сам. Свако од нас је сам због кукавичлука осталих.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Alber Kami. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 56.

⁴⁶⁵ Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Čelava pevačica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 105.

⁴⁶⁶ Alber Kami. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008, 190.

⁴⁶⁷ Исто, 191.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Капиталистичко друштво је човека претворило у потрошача, у роба сопствених навика и система који га окружује, а да би се у њега уклопио морао је да изгуби што већи део своје човечности и да постане робот, машина која ће радити и трошити, и чије ће време бити испуњено како не би имао ни времена, ни енергије за побуну. Дијего се буну и због тога остаје сам. Исто као и Орест, али и као Беранже (из *Носорога*), он постаје свестан себе као човека, своје слободе, али и света који га окружује, и људи који бирају да побегну од слободе и одговорности, и који у том избегавању својих људских дужности престају да буду људи (субјекти) и постају марионете (објекти).

Споредни ликови антикомада *Ђелава певачица* задржавају неке назнаке психолошких одређења, док два пара антијунака, Смитови и Мартенови, губе све назнаке људског и постају „аутомати“ који репродукују бесмислене реченице. Никола Батај (Nicolas Bataille) је у овом тексту ипак пронашао неке назнаке психологије у овим ликовима, па је тако у Мартеновима препознао Смитове само десет година млађе.⁴⁶⁸ Јонеско ипак негира сваки скривени смисао, и као што наслов комада објашњава игром случаја⁴⁶⁹, тако и овај дијалог повезује са игром коју је једног дана започео са својом супругом у париском метроу када су се у гужви раздвојили, а она му је после пар станица, када се гужва смањила, пришла и рекла: „Господине, чини ми се да сам вас средла негде!“ Јонеско је прихватио игру и наставио тај разговор „странаца“ и из те сцене из свакодневног живота брачног пара Јонеско, према ауторовој тврдњи, настала је и ова сцена *Ђелаве певачице*.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Исто.

⁴⁶⁹ Глумац Анри-Жак Ије (Henry-Jacques Huet) који је у премијерној поставци овог комада, чији је наслов требало да буде *Енглески без муке* или *Енглески час*, 1950. године у париском позоришту *Ноктабил*, глумио ватрогасца, на проби је направио лапсус и у свом монологу у осмој сцени уместо „плавокоса учитељица“ рекао „ђелава певачица“. Јонеско је овај лапсус одушевио и тако је наслов остао *Ђелава певачица*.

⁴⁷⁰ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Čelava pevačica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 105.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Г. МАРТИН, дијалог треба да се говори отежнутим, једноличним, мало певајућим гласом, без икаквих прелива: Извините, госпођо, ако се не варам, негде смо се већ срели.

ГЂА МАРТИН: И мени се, господине, чини да сам вас већ негде видела.

Г. МАРТИН: Да вас нисам видео, случајно у Манчестеру, госпођо?

ГЂА МАРТИН: То је лако могуће. Ја сам родом из Манчестера! Али се не сећам добро господине, не бих могла рећи да ли сам вас тамо видела или нисам!

Г. МАРТИН: Боже мој, како је то чудно. И ја сам пореклом из Манчестера, госпођо.

ГЂА МАРТИН: Како је то чудно!

Г. МАРТИН: Како је то чудно!... Само ја сам, госпођо, напустио град Манчестер пре отприлике пет недеља.

ГЂА МАРТИН: Како је то чудно! Каква необична подударност! И ја сам, господине, напустила град Манчестер пре пет недеља, отприлике.

Г. МАРТИН: Ухватио сам воз у тридесет минута прошло осам, који стиже у Лондон у четврт пред пет, госпођо.

ГЂА МАРТИН: Како је то чудно! Како је то необично! И каква подударност! И ја сам ухватила тај исти воз, господине!

(...)⁴⁷¹

Дакле, Јонеско инсистира на томе да његов антикомад не садржи никакву скривену поруку, што је критици већ деценијама тешко да прихвати.

Пошто психолошког развоја више није било, преостало је да се посегне за не-психолошким. (...) Као у цртаном филму напетост достиже пароксизам путем убрзавања ритма и повећања звучности до вике. Томе је Јонеско хтео да дода и распадање ликова, који би се претворили у марионете, чији би се делови тела расули по поду. Та немогућа жеља је остварена, захваљујући трику, у другом скечу, *Сцена учество*: Главна јунакиња око које се отимају њени обожаваоци, прелази из загрљаја једног у загрљаје друге тројице, лепршајући око стола и поступно губи једну ципелу, па другу, шешир, сукњу, руку, другу руку, ногу и груди. Јонеско завршава свој скеч пируетом: „Даме и господо, потпуно се слажем с вама. Ово је сасвим блесаво.“⁴⁷²

⁴⁷¹ Ežen Jonesko. *Pozorište: Čelava pevačica*. Beograd, Paideia, 1997, 84-85.

⁴⁷² Исто, 107.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Јонеско уноси бројне револуционарне елементе у позориште. Он жели да створи антикомрад па прибегава и антидрамским решењима у писању својих позоришних дела. Тако на пример, у комаду *Час*, који дефинише као „комичну драму“, оставља позорницу потпуно празном. *На почетку представе, позорница је празна, и остаће тако подуже.*⁴⁷³

И Јонеско и Бекет критикују потрошачко друштво, као што је то чинио већ и Ками. Они ту потребу за гомилањем материјалних добара представљају у својим комадима буквалним гомилањем предмета који теже ка томе да заузму читаву позорницу и прогутају сцену и све на њој. Узмимо за пример комад *Амеде или како га се отарасити* у ком антихероји, још један брачни пар, покушавају да се реше растућег леша, или *Столице* које такође прете да преузму сцену и с ње истисну антихероје, старији брачни пар. Ова својеврсна инвазија објеката упућује на кризу субјекта у театру апсурда, али и у свету у ком живе и стварају његови аутори. Радомир Константиновић у својој књизи *Бекет пријатељ* наводи да је Бекет 1975. године Шарлу Жилијеу рекао: „Најзад, не зна се више ко говори. Постоји тотално ишчезавање субјекта.“⁴⁷⁴

Античко позориште је представљало достојанственост трагичног субјекта суоченог са суровошћу судбине, а театар апсурда ствара антихероје чије постојање нема никаквог значаја и који постају објекти. Тежи се потпуном одбацивању сваког облика човечности. Код Сартра је Бог умро, а код Бекета и Јонеска умире човек. У театру апсурда биће нестаје, а његови аутори парадоксално бирају да кроз своје позориште представе ништавило живота које је за њим остало. „У тој перспективи *Nada*, *zagovornik* *apsolutne* *negacije*, *vidi* *put* *ka* *konačnom* *uništenju* *svijeta* *koji* *nestaje* *u* *ćutanju* *i* *ništavilu*.“⁴⁷⁵

На наговештаје ове дегенеративне еволуције од субјекта ка објекту наилазимо већ код егзистенцијалиста. И Рокантен и Мерсо спадају у пасивне ликове који као да не живе

⁴⁷³ Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 119.

⁴⁷⁴ Radomir Konstantinović. *Beket prijatelj*. Beograd, Otkrovenje, 2000, 90.

⁴⁷⁵ Nikola Kovač. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo, Svjetlost, 1975, 126.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

већ само чекају да им живот прође. Никола Ковач примећује да је Мерсо „жртва животних околности које су од њега направиле немоћни објекат ирационалног насиља“⁴⁷⁶.

На почетку комичне драме *Час*, Јонеско у дидаскалији намењеној глумици која игра улогу Ученице објашњава процес дезинтеграције антихероја. Ученица се постепено од живахне и веселе девојке претвара у непокретни, скоро беживотни предмет:

Оставља утисак учтиве, лепо васпитане девојке, али веома живахне, веселе, динамичне; чио осмех на уснама; у току драме која ће се одиграти, она ће постепено успоравати живи ритам својих покрета, свог изгледа, мораће да се уздржава; од веселе и насмејане, постаће мало-помало тужна, суморна; врло жива на почетку, биће све више уморна, успавана; при крају драме, њено лице мораће јасно да изражава нервну депресију; то ће се осетити у начину говора, језик ће јој се заплитати, тешко ће се присећати речи а исто тако ће их тешко изговарати; изгледаће као да је некако одузета, као да је почетак неке афазије; одлучна на почетку, на изглед готово агресивна, постаће све равнодушнија, претворивши се најзад само у млитав и непокретан предмет, привидно беживотан у Професоровим рукама; тако да када овај буде дошао до тога да обави последњи чин Ученица неће реаговати; доведена до неосетљивости, остаће без рефлекса; једино ће њене очи, на непокретном лицу, изражавати бескрајно чуђење и неизрециви страх; прелаз са једног понашања на ово друго мораће, наравно, да се изврши неосетно.⁴⁷⁷

Први Јонесков антикомад *Ђелава певачица* инспирисан је језиком и његовом изгубљеном сврсисходношћу. Већ у Камијевом комаду *Опасно стање* наилазимо на ову појаву коју аутор објашњава на следећи начин: „Ствар је у томе да треба поступити тако да се нико не може споразумети иако свако говори истим језиком.“⁴⁷⁸ Језик, који је био средство комуникације који је издвајао људе од осталих живих бића, постао је бесмислен, више није могао да испуни своју функцију, дакле пропадао је, док се паралелно са тим процесом одвијало и пропадање човека. Кроз отуђење и губитак моћи комуникације, човек је престајао да буде разумно-осећајна јединка и претварао се у беживотни предмет.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 91.

⁴⁷⁷ Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 119.

⁴⁷⁸ Albert Camus. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1962, 247.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

У *Часу*, језик не само да се распада, већ и поприма нову димензију, претвара се у насилни чин, постаје оружје.

Апсурд и комика остају и даље играју значајну улогу, но језик као синоним тероризма, постаје средство злоупотребе моћи. Перверзне речи педагога изазивају болове код Ученице; речи воде у гробницу пошто се *Час* завршава убиством. Комично кварење језика везује се, дакле, за оно што се у психоанализи назива „фантазмом разарања“.⁴⁷⁹

Еманиел Жакар такође примећује да код Јонеска, не само у *Часу*, већ у целокупном његовом опусу постоји подела на два типа женских ликова: жена-предмет и жена-супруга (енергична и доминантна).⁴⁸⁰

За разлику од Професора и Ученице који су лишени људскости (Професор због сопствене суровости, а Ученица, његова жртва, постаје беживотни предмет чије се још само очи чуде свету око себе), Беранже из *Неплаћеног убице* по сваку цену до краја комада покушава да сачува своју човечност.

БЕРАНЖЕ: Читаве четврти пуне људи не би се могло рећи заиста несрећних, још горе, ни срећних, ни несрећних, ружних, јер нису ни лепа ни ружна, бића ружно безбојних, носталгичних без носталгије, несвесних, довољно несвесних да постоје. Али ја сам био свестан нелагодности постојања. Можда зато што сам интелигентнији или можда мање интелигентан, напротив, мање мудар, мање помирен са судбином, мање стрпљив. Зар је то мана? Или врлина?⁴⁸¹

Јонеско кроз лик Беранжеа описује како види своје савременике: као апатичне, пасивне, безизражајне појаве које нити су срећне, нити несрећне. Они само „постоје“ и то из разлога што су довољно несвесни да би могли да постоје и опстану у овом свету.

⁴⁷⁹ Emaniel Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997, 138.

⁴⁸⁰ Исто, 140.

⁴⁸¹ Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 456.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Беранже (кроз кога нам се најчешће обраћа сам аутор) је један од последњих бунтовника театра апсурда.

ЕДУАР: Ви увек тражите нешто изванредно. Тежите недостижним циљевима. (...) Увек је у вама било незадовољства, одбијања да се помирите са стварношћу.

БЕРАНЖЕ: Јер се гушим... Не дишем ваздух који ми је намењен. (...) Дође час када човек више не може да прихвати ужасне ствари које се догађају...

ЕДУАР: Али такав је свет. Ето, ја сам болестан... и мирим се с тим.

БЕРАНЖЕ (*прекида га*): То тишти, то ужасно тишти, поготово кад човеку изгледа да је наслутио... да је поверовао како има наде... али, сад је нема више... уморан сам...⁴⁸²

Тријумф безразложне суровости, коме су сведоци Јонескови антихероји, доводи до тога да они одустају од живота јер је он изгубио смисао и више нема наде. Последња Беранжеова реченица то потврђује: „Господе ништа се не да учинити!... Али зашто... Али зашто...“⁴⁸³ Према речима Еманиела Жакара тако се завршава прича „која потврђује пораз човека пред ирационалним.“⁴⁸⁴ Из ове фазе пораза човека, антихерој прелази у следећу етапу у којој и сам престаје да буде човек. У уводној дидаскалији другог чина *Носорога*, Јонеско објашњава како глумци треба да изгледају: „Пре дизања завесе неколико секунди, лица су непомична у ставу у коме ће изговорити прве реплике. Утисак треба да је као код живе слике.“⁴⁸⁵

Ликови театра апсурда су изгубљени у неразумљивом свету, па је њихово напуштање рационалног и смисленог говора и понашања, који се чине непримереним с обзиром на околности у којима ови ликови обитавају, једина логична одлука. Многи

⁴⁸² Исто, 472.

⁴⁸³ Исто, 485.

⁴⁸⁴ Emaniël Žakar. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 486.

⁴⁸⁵ Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997, 530.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ликови овог позоришта представљени су као аутомати, заглављени у рутину који не успевају (или више ни не покушавају) да комуницирају, већ само понављају говорне клишее лишене сваког смисла. Криза лика произлази из немогућности разумевања света. Харолд Пинтер, енглески писац театра апсурда, често своје ликове смешта у ограничени, затворени простор у коме се они осећају угроженим од неке силе коју не разумеју. Тема угрожености сигурног простора од неке неразумљиве спољашње силе појављује се редовно у Пинтеровим комадима који се одређују као „комедија претње“ („comedy of menace“), већ од *Собе (The Room)* из 1957. године.

Антихероји театра апсурда често се осећају ухваћени у клопку, заробљени у свом животу ишчекујући његов коначни исход који никако да дође. Као што смо већ видели, ови антихероји су често груписани у парове чији односи се заснивају на насиљу, на хегеловском односу господара и роба, дакле, односу у ком је једна јединка субјекат, а друга објекат који трпи насиље. Ипак, ови односи се најчешће у току саме представе преокрену, па онај ко је комад започео као жртва, на крају постаје мучитељ. И Еманиел Жакар примећује овај феномен у својој студији *Позориште поруге* наводећи да су ликови код „нових драматурга, жртва-мучитељ и мучени целат“⁴⁸⁶. Жакар се овде позива на Натали Саррот (Nathalie Sarraute) која је ову појаву приметила и издвојила као карактеристику новог романа: „Оно што је сада важно није бескрајно продужавати списак књижевних типова већ показати да у њима истовремено постоје противречна осећања (...)“⁴⁸⁷ Мартин Еслин сматра да је хегеловски однос господара и роба, који се толико усадио у свест интелектуалаца почев од тридесетих година 20. века, преузео улогу коју је у 19. веку имао Прометеј.⁴⁸⁸ Међутим, Жакар оспорава важност Хегелове феноменологије у позоришту апсурда јер сматра да, био лик господар или роб, он на крају увек заврши као

⁴⁸⁶ Emmanuel Jacquot. *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Gallimard, 1974, 136.

⁴⁸⁷ « Ce qui maintenant importe c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires (...) » у Nathalie Sarraute. *L'Ere du soupçon*. Paris, Gallimard, 1956, 86.

⁴⁸⁸ Martin Esslin (Ed.). *Samuel Beckett : A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965, 149.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

жртва: „мазохистичка жртва коју су догађаји превазишли или је осуђена на забринuto чекање краја који никако да дође. Дакле, скоро никада нема повољног излаза“⁴⁸⁹. Жакар даље примећује како су антихероји театра апсурда увек „анормална“ бића: код Адамова они су неприлагођени, нервозни или богаљи, док су код Јонеска они марионете, а код Бекета бескућници, клонови, непокретни, слепи, неми и томе слично. Жакар наводи шпанског филозофа Хосеа Ортегу и Гасета (Jose Ortega y Gasset) који у књизи *Дехуманизација уметности (La Deshumanización del Arte y otros Ensayos Esteticos)* као основну одлику нове уметности издваја дехуманизацију. Он сматра да је циљ насликати човека који ће најмање могуће личити на човека.⁴⁹⁰ Тако насликани антихероји говоре језиком пуним клишеа и не воде праве разговоре, неспособни да успоставе људску везу јер ни сами више нису потпуна људска бића, било да им недостаје неки део тела или се осећају непотпуно и празно. Језик, који делује као бесмислица, у овим комадима наглашава претварање људи у нешто друго. Тај језик, који је изгубио смисао, упућује такође и на то да је све оно у шта је човек веровао и што је сматрао извесним, као што су наука, истина и сазнање, уствари изгубили смисао и доведени су у питање. Самим тим и човекова егзистенција је доведена у питање, више није извесно ни да је он сам човек.

Одсуство, празнина, то јест ништавило, честа је тема антикомада, а и сам човек се распада и нестаје. У Јонесковим *Столицама*, гости које старији брачни пар дочекује су невидљиви, то су само празне столице. Овде је лик буквално избрисан и на његовом месту остало је ништавило, празнина. Слично је и у комаду *Чекајући Годоа* где је централни лик током читаве драме одсутан. У Бекетовој драми *Дах* из 1969. године нема ликова, већ се на сцени налази само хрпа ђубрета и чује се дисање. Овде Бекет свог антихероја коначно претвара у објекат и то у гомилу отпада о чијем људском пореклу сведочи још само дисање које допире из ње. Ово претварање антихероја од неприлагођеног бунтовника у хрпу ђубрета није се догодило одједном, већ се овај позоришни јунак временом

⁴⁸⁹ Emmanuel Jacquart. *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Gallimard, 1974, 136.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 137.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

дезинтегрисао и распадао, о чему сведоче и речи самог Бекета из интервјуа за Њујорк тајмс 05. маја 1956. у ком је упоредио своје антихероје с Кафкиним:

Кафкин јунак поседује кохерентност сврхе. Он је изгубљен, али није духовно нестабилан, не распада се на комаде. Још једна разлика. Примећујете како је Кафкина форма класична, креће се као парни ваљак, готово смирено. Делује да је све време у опасности, али пренераженост је у форми. У мом делу запањеност се налази иза форме, а не у њој.⁴⁹¹

Апсурд света и живота у њему био је основна тема и код Сартра и код Камија, али су они користили конвенционалне драматуршке поступке и бавили су се овом темом из угла рационализма, па су тако и њихови ликови, ма колико апсурдно поступали, још увек били људи чије психолошке карактеристике можда нису биле у првом плану, али су без сумње биле препознатљиве. Као што смо већ видели, оно чему се представници театра апсурда противе јесте и поверење у моћ комуникације, у позоришним комадима конкретно кроз дијалог. Они зато стварају антихероје који су обузети својом метафизичком бедом, чије је апсурдно стање представљено и кроз језик који користе.

У традиционалном дијалогу, лик чини целину са својим говором: говор је тај који га гради и одређује његово место у игри сценских односа. По Сондију, конверзација, напротив, тежи да испразни говор од садржине, да покида његове везе са статусом и суштином ликова; на крају, она доводи у опасност саме структуре драме: „Тиме што лебди међу људима уместо да их повезује, конверзација постаје необавезна. (...) Она нема ни субјективно порекло ни објективни циљ; она не води даље, не прелази ни у какав чин“.⁴⁹²

⁴⁹¹ „The Kafka hero has a coherence of purpose. He's lost but he's not spiritually precarious, he's not falling to bits. My people seem to be falling to bits. Another difference. You notice how Kafka's form is classic, it goes on like a steamroller - almost serene. It seems to be threatened the whole time - but the consternation is in the form. In my work there is consternation behind the form, not in the form.“ у SAMUEL BECKETT, interviewed by Israel Shenker in the New York Times, 5 May 1956, Section II, 1, 3.

⁴⁹² Arno Rikner i Žan-Pjer Rengar. „Konverzacija“ u *Leksika moderne i savremene drame* (prev. Mirjana Miočinović), ur. Žan-Pjer Sarazak. Vršac, KOV, 2009, 86.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Немогућношћу да воде смислене дијалоге, на којима се заснива дотадашње позориште, ови антихероји изражавају страх од апсурда који их окружује, од тога да неће пронаћи смисао. Три године након драме *Дах* (1972) Бекет пише комад *Не ја (Not I, Pas moi)* у ком такође нема ликова већ текст изговарају покретна уста на сцени.

Књижевност је сачињена од речи, које су према Велековом веровању израз људских осећања, имагинативних процеса и креативности. Одузевши речима смисао творци театра апсурда онемогућили су изражавање осећања, мисли и идеја кроз њих, чиме су спречили своје антихероје да буду субјекти и претворили су их у објекте.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

V АНТИХЕРОЈ ДАНАС

У претходна три поглавља ове дисертације прошли смо кроз историјат антихероја егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда и видели смо да овај својеврсни позоришни протагониста настаје из Камијеве филозофије апсурда и Сартровог егзистенцијализма и то директно под утицајем историјских, друштвених, економских и политичких околности у Европи четрдесетих и педесетих година 20. века. Како смо имали прилике да видимо, овај антихерој је представник свог времена, он је апсурдни јунак свог доба и као таквог тешко га је, готово немогуће, замислити ван контекста у ком је настао. Све одлике антихероја, по којима смо га одредили као таквог, и због којих га јасно одвајамо и разликујемо од класичног драмског јунака, последица су спознаје бесмисла света, апсурдног тренутка у ком се човечанство нашло када је постало свесно чињенице да вредности у које је до тада веровало више не важе и да се морају пронаћи и успоставити нове.

У периоду између два светска рата, у Европи се стварала атмосфера безнађа и бесмисла, која је избијањем Другог светског рата потврђена и учвршћена у свести људи, што је без сумње утицало и на промену статуса позоришта, драмске уметности и њених јунака. Позориште је одувек представљало слику света и човека, а човек који је преживео два светска рата, атомску бомбу и страхоте Холокауста, постао је другачији. Његово поимање себе, других људи, света који га окружује и његовог положаја у истом неповратно је измењено, те се ни он такав није могао вратити пређашњем позоришту и његовим јунацима. Драмски писци у овом периоду стварају новог позоришног јунака – антихероја, и упркос томе што је он настао како би отеловио егзистенцијалистичке филозофске концепте, и упркос томе што је често представљан као марионета лишена разума и осећања, у овом антихероју тадашњи човек препознао је себе.

У ликовима који су свесни своје слободе и одговорности, а осећају се заробљеним у паклу који су сами створили, у тим ликовима који у стању распадања непомично чекају

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

крај, човек педесетих година 20. века препознао је самог себе и своје савременике. Али, с обзиром на то да је позориште жива уметност, која не постоји само на папиру, као и на то да су неки од драмских комада Сартра, Камија, Бекета и Јонеска постали позоришни класици, ми и данас, више од пола века касније, на сценама широм Француске, Европе и света, поново срећемо те антихероје. А ако је антихерој, као што смо рекли, јунак свог доба, неизбежно се поставља питање како га виде и представљају позоришни уметници данас, и да ли публика у њему још увек препознаје себе или је антихерој био слика и прилика друштва и човека непосредно после Другог светског рата у ком данашњи нараштаји не проналазе сопствене особине и дилеме.

На савременој позоришној сцени извођење репертоара старог неколико векова, па и миленијума, није неуобичајено, али од појаве „режитеатра“ (regietheater), измештање оригиналног места и времена драмске радње у савремени контекст или географски ближе публици пред којом се дело изводи постало је уобичајена пракса. Тако данас можемо видети Софоклову *Антигону* у извођењу Палестинског народног позоришта у којој је садржан и представљен савремени сукоб између Јевреја и Палестинаца. Као што су 1943. Сартрове *Муве* савршено јасно упућивале на немачку окупацију Француске, гледалац који данас гледа *Антигону* у савременим костимима, са Креонтом представљеним као арапски диктатор, без потребе за додатним појашњавањем, препознаје данашњу ситуацију и проблематику палестинско-јеврејских односа у овом комаду старом преко двадесет пет векова.

Године 2012, Ерик Феран (Éric Ferrand) режирао је Сартрове *Муве* у позоришту у Дижону, поставивши, како себи, тако и публици, питање: шта је данас (2011. и 2012. године) за нас слобода? Сартр је повратком античкој трагедији изнутра продрмао темеље класичног позоришта и то је оно што је редитеља Ерика Ферана највише заинтриговало и привукло га овом комаду који је написан у једном конкретном историјском тренутку са којим се француска публика данас више не може поистоветити. Тај део драме, који је гледаоцима за време Другог светског рата био, не само очигледно препознатљив, већ је представљао њихову свакодневицу, данас не може бити представљен и прихваћен од

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

стране публике на исти начин, нити су редитељи пронашли одговарајућу ситуацију из данашњег времена или ближе прошлости која би одговарала осећањима беспомоћности и кривице које је француском народу наметнуо вишијевски режим. Тај историјски тренутак који је инспирисао Сартра да напише *Мувe* и да створи антихероја Ореста, прототипа слободног човека, данашњим редитељима, али ни публици, више није инспиративан. Међутим, „филозофски део“ овог комада, у ком Сартр објашњава егзистенцијалистичко поимање слободе, актуелан је и данас. Питања слободе и одговорности поставља и данас сваки човек, и баш као што је то био случај са Орестом, савремени човек се пита шта је то слобода и да ли је он заиста слободан по рођењу или је то идеал ком треба тежити и који треба освојити. На плакату за представу *Мувe* Театра Дижон Бургоња нацртан је лик (Ореста) у оделу и са краватом, али без лица. Овакав приказ антихероја егзистенцијалистичког позоришта данас упућује на то да је он и даље један од нас. Сартр је трагедију фаталности претворио у трагедију слободе, а она је, према мишљењу Ерика Ферана, и наша данашња трагедија. Савремени човек, који живи у такозваном слободном свету, још увек има много питања да постави у вези са природом те слободе, у вези са својим статусом у овом свету и сопственом одговорношћу у њему, а Сартрове *Мувe* идеалне су да се сва та актуелна питања поставе на сцени.

Иако се Сартр у *Мувама* враћа трагедији, то јест миту, он ипак кроз ову драму представља врло конкретан историјски тренутак, док у драми *Иза затворених врата* ствара једну универзалну људску драму, опет у функцији своје филозофије, и у њој илуструје свој постулат: „Пакао су други“. Радња драме *Иза затворених врата* смештена у „пакао“ довољно је апстрактна да нуди бројне могућности редитељима који је постављају на сцену, али они ипак најчешће задржавају Сартрову слику пакла – баналност грађанског живота у самообмани. Ово дело нашло се на репертоару париског позоришта Театр Ди Нордвест (Théâtre du Nord-Ouest) у сезони 2015/2016, а редитељка Изабел Ерар (Isabelle Erhart) ју је минималистичким средствима, следећи доследно Сартрове дидаскалије, поставила на сцену. Судећи по коментарима критике и публике, ово дело је и данас толико „актуелно“ да није потребно додатно га приближавати савременом гледаоцу.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

За разлику од Ерарове, редитељка Ким Колијер (Kim Collier) је 2008. године у Ванкуверу прилагодила дело укусу савремене публике коришћењем мултимедијалног садржаја. Претворивши позорницу у биоскоп, захваљујући видеу који је уживо емитовао три глумца затворена у једној соби, редитељка је у први план истакла тему воајеризма, која и јесте једна од основних тема овог дела, суочивши притом савремену публику са њиховом потребом да гледају друге људе (на телевизији, у медијима и популарним ријалити програмима). Овим претварањем представе у својеврстан биоскоп уживо, Ким Колијер није само алудирала на пакао свакодневице данашњег грађанског друштва која се својевољно затвара у своје собе како би гледало „животе“ других, такође добровољно затворених у телевизијским програмима, већ је на вешт начин, техником на коју је данашњи гледалац навикао, истакла психолошке профиле три Сартрова антихероја.

Камијев *Неспоразум* такође представља универзалну људску причу о потрази за идентитетом која не захтева додатно приближавање савременој публици. И у овом делу, чија радња није јасно ситуирана на одређено место и у одређено време, иако се они наслућују, постоје јасне алузије на ситуацију у Европи за време Другог светског рата. То место, у ком, како смо видели, више нема живота и наде, и из ког антихероји само желе да побегну, представља без сумње стари континент захваћен ратом. У поставци младог редитеља Вељка Мићуновића, која је премијерно изведена на сцени „Раша Плаовић“ у Народном позоришту у Београду 2011. године, и којом је после дужег времена Камијево позориште враћено на београдску позоришну сцену, домаћа публика препознала је себе и своју ситуацију. Према речима глумице Љиљане Благојевић, која тумачи лик Мајке, *Неспоразум* никада није био актуеланији него данас. На конференцији за новинаре поводом премијере ове драме Љиљана Благојевић је цитирала реченицу: „Европа је јако тужно место“, и закључила да је ова драма данас актуелна „не само по тој реченици, него и по томе колика је наша жеља да негде одемо, а да не питамо која је цена“.⁴⁹³ Редитељ Вељко Мићуновић овај Камијев комад одређује као „модерну трагедију трагања за срећом“:

⁴⁹³ <http://www.narodnopoistoriste.rs/premijera-drame-nesporazum-albera-kamija-najavljena-za-10-decembar-na-sceni-rasa-plaovic>, консултовано 29.12.15.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Ми ово зовемо модерном трагедијом трагања за срећом и то је нека формулација која ми се чини блиском када имам у виду оно што смо урадили у представи. Ми смо од самог почетка желели да направимо једног узбудљивог Камија. Дакле, хтели смо да докажемо да ова крими-трилерска прича може бити и те како пуна обрта, изненађења, да има један веома прецизан ритам и да држи гледаоце буднима.⁴⁹⁴

Основна тема ове Камијеве драме је потрага, било за идентитетом, за срећом или нечим трећим, а то је опет тема која је блиска и позната савременој публици. Мићуновић је такође истакао да овај комад говори о „суровој отуђености међу најближима и распаду комуникације“.⁴⁹⁵ Недостатак комуникације је свакако тема коју је увео антихерој егзистенцијалистичког позоришта и која је постала централна у театру апсурда, а уједно је то и тема која окупира мисао савременог човека, за кога често кажемо да је отуђенији него икада пре. Према томе, антихероји *Неспоразума* блиски су и данашњем човеку, то су отуђени чланови породице који не умеју међусобно да комуницирају, који не умеју више да (се) воле, и у којима се данашња публика препознаје.

Ками нам у овом комаду говори о томе шта се догађа када се интерес стави испред љубави и до каквих неспоразума може доћи када се другом човеку, као људском бићу, не обраћамо с љубављу. Овај неспоразум је трагичан у античким димензијама. У данашњем свету, не само код нас него уопште, та девалвација поштовања човека према човеку и недостатка љубави, веома је присутна и због тога се овај текст, врло, тиче свих нас – нагласила је Удовички Фотез и додала да је он истовремено, у суштини, и веома лековит.⁴⁹⁶

Франкофона канадска редитељка Брижит Антјенс (Brigitte Haentjens) је поставила на сцену позоришта за младе Дениз-Пелтје (Théâtre Denise-Pelletier) у Монтреалу Камијевог *Калигулу* 1993. године. Критика је ову режију окарактерисала као „трансгресивну“, а Робер Лепаж (Robert Lepage) је приметио да у њој Камијев текст није полазна тачка:

⁴⁹⁴ Исто.

⁴⁹⁵ Исто.

⁴⁹⁶ Исто.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Она се нашла пред текстом, али текст није полазна тачка овог *Калигуле*. Оно што хоћу да кажем јесте да је педесет година после премијере овог комада, уз једну другу свест и ратове, као што су они у Голфском заливу и Вијетнаму, потребно извадити Камија из кутије и поставити га без нужног поштовања текста.⁴⁹⁷

Лепаж овде примећује оно што је и данас, више од двадесет година касније, актуелно, а то је могућност савремене публике да се кроз призму актуелних дешавања поистовети са антихеројима егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда. Публика 1993. године је као референцу на недавне ратне сукобе узимала Заливски и рат у Вијетнаму, док су код данашње публике то ратови у Ираку, Сирији, Пакистану или Авганистану. Ови догађаји, као и претње терористичким нападима с којима је савремени човек широм света суочен, поново су ојачали осећања страха и неизвесности, као и свест о бесмислу света у ком живимо, па су теме којима се ови позоришни правци баве данас актуелне као и у периоду у ком су они настали.

Комади театра апсурда су по својој тематици потпуно универзални, па се они у савременим продукцијама, које се редовно налазе на репертоарима позоришта широм света, не измештају ни у данашње време, нити у неку одређену земљу. Антихероји театра апсурда и даље, и то без престанка, привлаче пажњу позоришних стваралаца и њихове публике. Тако се два Јонескова комада, *Ђелава невачица* и *Час*, изводе у континуитету од 16. фебруара 1957. године на сцени позоришта Ла Ишет (Théâtre de La Huchette) у Паризу и то увек пред распродајом салом. Овај позоришни феномен, који бележи преко осамнаест хиљада извођења и чак два милиона гледалаца, чувен је у свету и ушао је у Гинисову књигу рекорда. Ови подаци сведоче о популарности театра апсурда, али и о чињеници да се људи у 21. веку препознају у антихероју који је креиран после Другог светског рата као слика човека тог времена – човека сломљеног ужасима којима не само да је био сведок, него је у њима и учествовао. Ти догађаји, због којих се он осећа одговорним и кривим, и

⁴⁹⁷ « Elle s'est retrouvée devant un texte, mais le texte n'est pas le point de départ de ce *Caligula*. Ce que je veux dire, c'est que, cinquante ans après la création de la pièce, avec une autre conscience et quelques guerres comme celles du Golfe et du Viêt-Nam, il faut déboîter Camus et le rendre d'une certaine façon, sans nécessairement le respecter. » in Josette Féral (Ed.). *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. Le corps en scène*. Tome 2. Montréal, Editions Jeu/Editions Lansman, 2001, 169.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

због којих се удаљио од оног људског у себи и постао животиња, робот и марионета, прошли су пре седам деценија, али се, судећи по реакцијама данашње публике на театар апсурда, њихове последице и данас осећају. Изгледа да ни човек 21. века није успео да пронађе изгубљени смисао и поврати наду у човечанство и зато су му театар апсурда и његов антихерој толико блиски и њихова популарност не опада.

Дејвид Бредби (David Bradby) у својој књизи *Бекет: Чекајући Годоа (Beckett: Waiting for Godot)* пореди различите позоришне поставке и различита читања најпознатијег и најизвођенијег Бекетовог комада, од његове праизведбе 1953. године па до краја 20. века. И ово дело је, као и извођења Јонескових комада у позоришту Ла Ишет, постигло огроман успех, преведено је на педесет језика, а његово штампано издање продато је у преко милион примерака. Поставка која се издваја из оних које Бредби наводи јесте режија Лика Бондија (Luc Bondy) у позоришту Одеон у Паризу 1999. године. Чувени, недавно преминули швајцарски редитељ и директор театра Одеон, говори о овом комаду као о драми ишчекивања, наводећи да човек већи део свог живота проведе чекајући, било смрт, срећу, наду или нешто друго. Представа се завршава тако што Владимир и Естрагон леже на путу и ослушкују. Ова завршна сцена, према Бредбијевом мишљењу, сумира парадокс овог комада у ком је једина нада његових антихероја пут који не води нигде, а према Лику Бондију он упућују на „фрагментарну културу 'остатака' на крају 20. века“.⁴⁹⁸ Бонди је истицао како Бекета сматра писцем реалистом, „не у истом смислу као Ибзена или Шоа, већ у смислу да се његове драме баве конкретним животним реалностима – храном, одећом и склоништем – постављеним у драматичним ситуацијама.“⁴⁹⁹ Са Бондијевим мишљењем сагласан је и Петар Божовић који је 2010.

⁴⁹⁸ David Bradby. *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 205.

⁴⁹⁹ „Not in the same sense as Ibsen or Shaw, but in the sense that his dramas deal with the concrete realities of life – food, clothing and shelter – set in dramatic situations“ у *Ibid.*, 201.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

године поставио на сцену у подруму београдског Атељеа 212 Бекетов *Крај партије* и који је тим поводом изјавио да је за њега „Бекет данас скоро реалистички писац“.⁵⁰⁰

Дејвид Бредби наводи Бондијеву поставку *Чекајући Годоа* као својеврстан пример „режитеатра“ и истиче како се Бонди храбро усудио да каже да Бекет није био најбољи редитељ својих сопствених комада. Он истиче и да Бонди *Чекајући Годоа* није видео толико као антикомед, колико као комед који представља континуитет европске културне традиције, и то традиције остатака: „остаци људи који једу остатке поврћа у остацима ситуација.“⁵⁰¹

Луис Пасквал (Lluís Pasqual), прослављени шпански редитељ, исте године када и Бонди, режирао је *Чекајући Годоа*, али његово читање, и пре свега приступ делу, знатно се разликују од Бондијевих. Пасквал сматра да у овом комаду може постојати само један редитељ и да је то сам Бекет. До краја ове драме ишчекивања на Паскваловој сцени (коју је осликао уметник Фредерик Амаат [Frederic Amat]) не догоди се ништа, чак и четири лика која су представљена као ликови из циркуса, нестану. Ипак, антихерој театра апсурда, као ни егзистенцијалистичког позоришта, није нестао са позоришних сцена, и то не само Француске, већ читавог света. Својом јединственом и аутентичном појавом, антихерој и данас привлачи пажњу публике, али уместо негодовања на која је повремено наилазио средином прошлог века, данас је миљеник, како публике, тако и критике.

⁵⁰⁰ <http://www.blic.rs/kultura/vesti/aplauzi-petru-bozovicu-u-ateljeu-212/vrpck3h>, консултовано 17.01.2017.

⁵⁰¹ David Bradby. *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 200-201.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

ЗАКЉУЧАК

Почетна премиса од које смо пошли када смо се упустили у писање ове дисертације била је да је јунак егзистенцијалистичког позоришта, као и театра апсурда, у својој бити антихерој. Основни циљ нам је био да докажемо да се заправо ради о истоветном антихероју. Он је настао из филозофије егзистенцијализма, из које је природно прешао у егзистенцијалистичко позориште, а затим је стигао и до театра апсурда. Показали смо зашто и јунака егзистенцијалистичког театра такође одређујемо као антихероја. На први поглед чини се умесније да јунака театра апсурда дефинишемо као антихероја, међутим указали смо на карактеристике личности егзистенцијалистичког јунака које упућују на то да и њега можемо схватити искључиво као антихероја.

Пошли смо од претпоставке да су на формирање овог књижевног антијунака утицале друштвено-политичке околности времена у ком је он настао, стога смо кроз анализу положаја књижевности, уметности, филозофије и пре свега позоришта четрдесетих и педесетих година прошлог века, потврдили да антихерој егзистенцијалистичког театра несумњиво настаје како би попунио празнину коју су још пре Првог светског рата за собом оставили јунаци психолошке, грађанске и натуралистичке драме. Он је дакле човек, па и јунак свог доба, а не некаква књижевна негативна категорија. Пронаћи порекло антихероја (средине) 20. века којим смо се ми бавили у филозофији апсурда и егзистенцијализму било је лако. Издвајајући три модалитета бића у *Бићу и ништавилу* Сартр је суочио човека са чињеницом да је он биће свести, „биће за себе“, и да никаква судбина, природа или виша сила не могу управљати његовим животом, одлукама и слободом. Сартр сматра да то може и мора чинити искључиво он сам. Познато је да је херој античке трагедије био жртва воље богова, судбине или сплета околности, а егзистенцијалистички антихерој је једини одговоран за своје поступке и своју судбину. Из ове констатације рађа се апсурд. Ако је човек увек и

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

потпуно слободан, зашто га онда често налазимо у ситуацијама у којима је он роб или затвореник? Сартр сматра да је човек најслободнији када је у затвору (у ком је и сам за време Другог светског рата провео извесно време и написао своју прву драму, *Бариона*), а Ками тражи да замислимо Сизифа срећним. Тај Сизиф што радосно гура камен и у томе проналази смисао свог постојања, прототип је антихероја који се рађа из филозофије егзистенцијализма и пролазећи кроз различите развојне фазе (од бунотвништва до потпуне пасивности) стиже од егзистенцијалистичког до театра апсурда.

Када Кадијевић из временске перспективе знатно ближе од наше говори о антихероју средине 20. века, и он указује на неке од парадокса који чине ову личност, а на које смо и ми наишли приликом њене анализе. Антихерој је, наиме, (морално) пасиван, али он и дела, он је филозофско-књижевна творевина, али га одликује људскост. Речју, он је апсурдан. Из ових, очигледно социолошки узрокованих, околности у којима настаје антихерој као јунак егзистенцијалистичког позоришта, он, према Еслину, у театру апсурда бива огољен од било каквог друштвеног положаја и историјских околности, и остаје суочен искључиво са основним егзистенцијалним дилемама.

После кратког прегледа Сартровог егзистенцијализма и његових основних термина, као што су биће за себе, биће по себи, биће за друге, самообмана и пројекат, анализирали смо њихову примену у драмским делима Сартра, Камија, Бекета и Јонеска. Пошли смо од „позоришта ситуација“ које је Сартр сматрао за једино могуће у његово време, и кроз анализу примера Ореста из Сартрових *Мува*, приказали смо рођење слободног егзистенцијалистичког човека, као и то зашто га сматрамо антихеројем упркос томе што се на први поглед чини да је реч о хероју. Издвојили смо питање идентитета као једну од основних дилема које закупају Сартрове и Камијеве антихероје (Орест, Јан). Иако је потрага за изгубљеним ја, за својом људскошћу, слободом, па и националном припадношћу, како смо видели, последица друштвено-политичких околности, она ипак полази од самог човека који се осећа изгубљено, а у позоришту од хероја нестало са позоришних сцена оставивши за собом празнину коју је испунио антихерој егзистенцијалистичког позоришта. Први корак у овој потрази за сопственим идентитетом

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

јесте побуна човека против свог, како га је Ками назвао, „робовског“ положаја. Анализирајући Камијевог бунтовника Сизифа, упоредили смо га са позоришним ликовима овог аутора и уочили извесне сличности, од којих је најзначајнија она да и један и други постају свесни апсурда света и да се против њега буне. У поглављу о побуњеном човеку, видели смо да се Камијеви и Сартрови ликови противе не само бесмислу који их окружује, већ и позоришним конвенцијама које су до тада превладавале.

Анализирајући развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда и ми смо потврдили да овај позоришни јунак креће од бунтовника који у својој борби проналази срећу, а завршава као безимена, пасивна индивидуа, пола човека или получовек, а пола машина, марионета, робот... У Камијевим и Сартровим драмама, иако не увек јасно и конкретно временски и просторно одређено, антихерој је увек смештен у неки друштвено-политички контекст и то увек, отворено или прикривено, у тренутак настанка драме, док је у театру апсурда он бачен у свет који је увелико и неповратно изгубио смисао и у ком гледаоци и читаоци непогрешиво препознају себе и своје савременике.

Анализирајући парадоксалну ситуацију у свету, али и у књижевности, у којој је антихерој постао јунак свог доба, бавили смо се и начином на који је Европа представљена на позоришној сцени четрдесетих и педесетих година прошлог века. Ками европски континент отворено описује као сив и без наде, док су слике пустоши и смрти присутне и код Јонеска, а код Бекета је свет уопште приказан као празан и без смисла. Пошли смо од идеје да је на формирање антихероја као потпуно новог и оригиналног позоришног лика утицала егзистенцијалистичка филозофија, али и време у ком су његови ствараоци сазрели и формирали се као писци. Потврдили смо претпоставку Пола Сирера према којој мир између два светска рата није трајао довољно дуго да би изнедрио оригиналну позоришну продукцију. Ми смо овај период третирали као прелазни, у ком је створена атмосфера и остављено упражњено место за креирање новог позоришног јунака. То место је од краја четрдесетих до краја шездесетих година прошлог века заузео антихерој који је настао као јунак егзистенцијалистичког позоришта (ког смо због својих особина, као и због одсуства

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

херојских карактеристика, дефинисали као антихероја), а у театру апсурда се претворио у потпуно пасивну личност, достигавши тако (анти)кулминацију свог (анти)развоја.

Као типичне термине који су били свеprisутни у филозофији и књижевности, али и свакодневици тог времена, издвојили смо отуђеност и насиље, и довели их у везу с нашим позоришним јунаком. Отуђење је као психолошки и филозофски феномен у периоду између два светска рата постао изузетно популаран, иако је појам алијенације познат још из средњег века. Ми смо се бавили представом овог феномена на позоришној сцени где је он приказан кроз промену језичког апарата. Улогу дијалога преузела је конверзација која је, како смо видели, у позоришту створена да би се супротставила појму драмског дијалога. У традиционалном позоришту, лик је чинио целину са својим говором, док се у егзистенцијалистичком, а поготово у театру апсурда, он од њега удаљује. Кроз анализу примера реплика театра апсурда, потврдили смо Сондијеву претпоставку да конверзација тежи да испразни говор од садржине, али смо указали и на то да писци попут Јонеска на проблем испразности и отуђења скрећу пажњу и супротним поступком – нагомилавањем. Последица овог обесмишљавања језика и говора јесте недостатак комуникације који смо довели у везу и са немогућношћу човека да од света добије очекиване одговоре о његовој егзистенцији. Тај недостатак комуникације и осећање фрустрације које из њега произлази довели су до ескалације насиља и на позоришној сцени. Ми смо ту појаву анализирали и успели да издвојимо приватну и јавну сферу насиља. Приметили смо да се, иако је свеprisутно, насиље најчешће дешава унутар односа парова или појединца и спољашњег света. Насиље на које смо наишли у позоришним комадима Сартра, Камија, Бекета и Јонеска није само физичко, већ и вербално и психолошко.

У четвртном делу ове дисертације бавили смо се развојним путем који је антихерој прошао од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда с намером да идентификујемо, а затим и анализирамо етапе које се на том путу издвајају.

Због сличних тема којима се баве античка трагедија и ново позориште после Другог светског рата, а то су живот, смрт и људска судбина, било је нужно упоредити их.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Не само да се баве сличним темама, већ и аутори као што су Сартр, Ками, Ануј, Кокто и други, преузимају античке митове, а њихове јунаке претварају у антихероје који одговарају захтевима филозофије егзистенцијализма и новог доба. Неки од практичних разлога који су позоришне ствараоце у периоду око Другог светског рата навели да се врате миту, били су цензура и жеља да у позоришту слободно представе тадашњи тренутак, што није било могуће учинити отворено. Тако, као што смо видели, Сартр користи мит о Оресту и Еринијама, причу добро познату његовим савременицима, како би кроз њу указао на пониженост и кривицу коју због ње осећа француски народ под немачком фашистичком окупацијом. Кроз лик Ореста, Агамемноновог и Клитемнестриног сина, Сартр приближава широј публици своју, доста комплексну, егзистенцијалистичку филозофију и поимање слободе, и ствара „првог слободног човека“ и антихероја егзистенцијалистичког позоришта. Сартров антихерој Орест одбија да постане жртва Еринија (гриже савести), он постаје свестан своје слободе и као такав, он ослобађа читав Аргос. Међутим, он није митски јунак, он на крају комада *Муве* (п)остаје (само) човек.

Као што је Ранко Мунитић приметио, а ми кроз анализу антихероја егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда показали, у ликовима које стварају Сартр, Ками, Бекет и Јонеско, нема трагичне величине какву проналазимо код класичног, традиционалног јунака, па и када су смештени у истоветним околностима и условима, као што је случај приликом преузимања митских прича, трагични јунак и антихерој се јасно разликују. Херој, по својој дефиницији, брани одређене вредности (морал, поредак...) што је потпуно страно антихеројима. Чак и када се побуни против вредности и поретка, херој (као на пример Икар) због тога бива сурово кажњен, али он ту казну достојанствено прихвата јер је свестан да је учинио неопростиво. Његово страдање даје смисао његовом животу, док је за разлику од класичних хероја, страдање антихероја бесмислено као и његов живот.

Кроз анализу репрезентативних ликова као што су Орест, Калигула, Гец, Гарсен, Јан, Војнов, Беранже, Срећко, Поцо и многи други, потврдили смо да су особине које антихероја разликују од традиционалног хероја: себичност, незаинтересованост,

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

пасивност, недостатак храбрости и кукавичлук, осећај беспомоћности у свету који не могу да контролишу, збуњеност, самопрезир, аморалност, агресивност, као и веровање да циљ оправдава средства.

Анализирајући ове позоришне антихероје увидели смо да је и њихов развој ишао у супротном правцу, те су они од комплетних личности егзистенцијалистичког позоришта (које су наравно биле пуне недостатака) дошли до слепих, немих и хромих антијунака антидраме позоришта апсурда. Антихерој је већ унутар Сартрових и Камијевих позоришних комада прошао кроз различите фазе из којих је настао и антихерој театра апсурда. Као што су ови јунаци антихероји, тако је и њихов развој антиеволуција, па они од слободних и активних, делајућих јединки постају пасивни и паралисани полуљуди полупредмети каквим их представљају ствараоци театра апсурда. Овом сликом антихероја који је беспомоћан и непомичан, помало равнодушан и надасве збуњен, писци као што су Бекет, Јонеско и Адамов, стварају својеврсну алегорију човечанства које пати јер се осећа беспомоћно, због чега је и престало да дела.

У крајњем стадијуму своје антиеволуције антихерој нити прихвата своју судбину, нити се против ње буну. Он више не реагује, претвара се у објекат и неумитно нестаје. Од човека остају само делови тела (уста у Бекетовој драми *He ja*), а тело се распада и од њега на крају остаје само хрпа ђубрета (Бекетов *Дак*). Као што Лесли Фидлер (Leslie Fiedler) закључује у студији *Чекајући крај (Waiting for the End)* ова антиеволуција завршава се смрћу: „Херој је мртав“.⁵⁰²

У последњем поглављу „Антихерој данас“ показали смо да занимање публике, али и књижевне критике, за антихероја егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда није опало у последњих чак седам деценија, и да се комади Сартра, Камија, Бекета и Јонеска и данас са великим успехом изводе на позоришним сценама широм света. Ми смо навели само неколико од бројних примера савремених позоришних тумачења и представљања антихероја у контексту 21. века, чиме смо отворили пут за даља

⁵⁰² Leslie A. Fiedler. *Waiting for the End*. S.l., Jonathan Cape, 1964, 29.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

истраживања положаја антихероја егзистенцијалистичког позоришта и театра апсурда на савременој позоришној сцени.

Анализом основних тема егзистенцијализма и филозофије апсурда, као што су слобода, одговорност, отуђеност, апсурд, идентитет и смрт, видели смо како су оне постављене на позоришну сцену и како су утицале на формирање новог драмског протагонисте ког смо дефинисали као антихероја. Након довођења у везу ових тема са антихеројем егзистенцијалистичког и позоришта апсурда створили смо потпуну слику о овом јунаку који доминира позоришним жанром током четрдесетих и педесетих година 20. века. На крају, након истраживања и анализирања пре свега компаративном методом, успели смо да добијемо комплетан преглед фаза кроз које је антихерој прошао од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Списак примарне литературе:

1. а) Позоришна дела:

Beket, Samjuel. *Izabrane drame: Dah* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997.

Beket, Samjuel. *Izabrane drame: Igra* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997.

Beket, Samjuel. *Izabrane drame: Kraj partije* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997.

Beket, Samjuel. *Izabrane drame: Krapova poslednja traka* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997.

Beket, Samjuel. *Izabrane drame: Ne ja* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997.

Beket, Samjuel. *Izabrane drame: Čekajući Godoa* (prev. Aleksandar Saša Petrović). Beograd, Nolit, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Amedej ili kako ga se otarasiti* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Budućnost je u jajima* (prev. Dragoslav Andrić). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Kralj umire* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Novi stanar* (prev. Tatjana Šotra). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Stolice* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Jonesko, Ežen. *Pozorište: Čelava pevačica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

- Jonesko, Ežen. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997.
- Jonesko, Ežen. *Pozorište: Žak ili pokornost* (prev. Milovan Danojlić). Beograd, Paideia, 1997.
- Kami, Alber. *Pozorište: Kaligula* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008.
- Kami, Alber. *Pozorište: Nesporazum* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008.
- Kami, Alber. *Pozorište: Opsadno stanje* (prev. Ana Moralić). Beograd, Paideia, 2008.
- Kami, Alber. *Pozorište: Pobuna u Asturiji* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008.
- Kami, Alber. *Pozorište: Pravednici* (prev. Mira Vuković). Beograd, Paideia, 2008.
- Sartre, Jean-Paul. *Bariona in Théâtre complet*. Paris, Gallimard, 2005.
- Sartre, Jean- Paul. *Huis clos*. Paris, Gallimard, 1947.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 1970.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris, Gallimard, 2011.
- Sartre, Jean-Paul. *La putain respectueuse*. Paris, Gallimard, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *Le diable et le bon Dieu*. Paris, Gallimard, 1966.
- Sartre, Jean-Paul. *Les mains sales*. Paris, Gallimard, 1948.
- Sartre, Jean-Paul. *Les séquestrés d'Altona*. Paris, Gallimard, 1960.
- Sartre, Jean-Paul. *Morts sans sépulture in Théâtre I*. Paris, Gallimard, 1947.
- Sartre, Jean-Paul. *Nekrassov in Théâtre complet*. Paris, Gallimard, 2005.

1. б) Аутопоетички текстови:

- Camus, Albert. « Préface à l'édition américaine du Théâtre » in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Knopf, 1958.
- Camus, Albert. « Préface à l'édition américaine du Théâtre » in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962.
- Camus, Albert. « Sur l'avenir de la tragédie » in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, 1962.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Ionesco, Eugène. *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*. Paris, Gallimard, collection Blanche, 1996.

Ionesco, Eugène. *Journal en miettes*. Paris, Gallimard, 1967.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966.

Ionesco, Eugène. *Présent passé Passé présent*. Paris, Mercure de France, 1968.

Ionesco, Eugène. *Un homme en question*. Paris, Gallimard, 1979.

Sartre, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960.

Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme : est un humanisme*, Paris, Nagel, 1962.

Sartre, Jean-Paul. « Perspectives du Théâtre, no. 4 » in *L'Art du théâtre*. Paris, Seghers, 1963.

Sartre, Jean- Paul. *Situations II, Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris, Gallimard, 1964.

Sartre, Jean-Paul, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. *Un théâtre de situation*. Paris, Gallimard, 1973.

Sartre, Jean- Paul. *Un théâtre de situation*. Paris, Gallimard, 1992.

1. в) Прозни текстови:

Camus, Albert. *La Chute*. Paris, Gallimard, 1956.

Camus, Albert. *La Peste*. Paris, Gallimard, 1947.

Ionesco, Eugène. *La Photo du colonel*. Paris, Gallimard, 1962.

Kami, Alber. *Eseji: Mit o Sizifu* (prev. Vesna Injac). Beograd, Paideia, 2008.

Kami, Alber. *Eseji: Pisma nemačkom prijatelju* (prev. Nikola Bertolino). Beograd, Paideia, 2008.

Kami, Alber. *Eseji: Pobunjeni čovek* (prev. Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović). Beograd, Paideia, 2008.

Kami, Alber. *Stranac* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Prosveta, 1985.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Sartre, Žan-Pol. *Muka* (prev. Vuk Dragović). Beograd, Kultura, 1964.

Sartre, Jean-Paul. *Les Chemins de la liberté : L'Âge de raison, Le Sursis, La Mort dans l'âme*. Paris, Gallimard, 1949.

2. Списак навођене литературе:

Abirached, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.

Adorno, Theodor W.. „Trying to understand *Endgame*“ in Adorno, Theodor W. and Rolf Tiedemann. *Can One Live After Auschwitz?: A Philosophical Reader*. Stanford, Stanford University Press, 2003.

Albee, Edward. „Which Theatre is the Absurd One?“ in *American Playwrights on Drama*, ed. by Horst Frenz. New York, Hill and Wang, 1965.

Bachelard, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1949.

Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris, Librairie José Corti, 1948.

Badiou, Alain. *Beckett - L'incroyable désir*. Paris, Hachette, 1995.

Baković, Julijana. *L'existentialisme dans les pièces de théâtre de Jean-Paul Sartre (Les Mouches, Huis-clos, Les Mains sales)* – master rad, mentor prof. Jelena Novaković. Beograd, Filološki fakultet, 2011.

Barou, Jean-Pierre. *Sartre, le temps des révoltes*. Paris, Stock, 2006.

Barthes, Roland. « Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette », *Les Cahiers du Cinéma*, n. 147, septembre 1963.

Barthes, Roland. « La Peste. Annales d'une épidémie ou un roman de la solitude. » in *Œuvres complètes* t.1. Paris, Seuil, 1993.

Basset, Guy (Dir.). *Présence d'Albert Camus: revue publiée par la Société des études camusiennes*. Vitry-sur-Seine, Société des études camusiennes, 2010.

Beaufret, Jean. *De l'existentialisme à Heidegger: introduction aux philosophies de l'existence*. Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 2000.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

- Benhaïm, André, Aymeric Glacet (Dir.). *Albert Camus au Quotidien*. Lille, Presses Univ. Septentrion, (s.a.).
- Ben-Zvi, Linda and Moorjani, Angela. *Beckett 100 : revolving it all*. New York, Oxford university press, 2008.
- Birchall, Ian H. *Sartre et l'extrême-gauche française : Cinquante ans de relations tumultueuses*. Paris, La Fabrique éditions, 2011.
- Bishop, Tom and Girard, Coralie (Eds.). *Beckett 100*. New York, Center for French civilization and culture, New York university, 2007.
- Bishop, Tom and Girard, Coralie (Eds.). *Camus now*. New York, New York University, 2011.
- Bloom, Harold. *Eugene Ionesco*. New York, Infobase Publishing, 2009.
- Bradby, David. *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Brombert, Victor. *In Praise of Antiheroes*. Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- Broyer, Jean. *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*. Ellipses, 1999.
- Cabestan, Philippe. *Dictionnaire Sartre*. Paris, Ellipses, 2009.
- Carroll, David. *Albert Camus the Algerian : colonialism, terrorism, justice*. New York, Columbia university press, 2007.
- Contat, Michel et Rybalka, Michel. *Les Écrits de Sartre*. Paris, Gallimard, 1970.
- Coombs, Ilona. *Camus, homme de théâtre*. Paris, Nizet, 1968.
- Corrigan, R.W. *The Theatre in the Twentieth Century*. New York, 1963.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris, Bordas, 1991.
- Costes, Alain. *Albert Camus et la parole manquante*. Paris, Payot, 1973.
- Daković, Nenad. *O sablasnom: eseji o postmodernom egzistencijalizmu*. Novi Sad, Svetovi, 1993.
- De Beauvoir, Simone. *L'Invitée*. Paris, Gallimard, 1943.
- Dimić, Ivan. „Od apсурdnog junaka do običnog čoveka (psihološki lik Kamijevoг „stranca“)“ u *Književnost*, mart 1966.
- Donnard, Jean-Hervé. *Ionesco dramaturge*. Paris, Minard, 1966.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

- Duponthieux, Mireille. *Les mots de l'existentialisme*. Paris, Ellipses, 1996.
- Durđević, Iva. *Les mythes antiques dans le théâtre français du XXe siècle : La Machine infernale, Antigone, Electre, Les Mouches* – master rad, mentor prof. Jelena Novaković. Beograd, Filološki fakultet, 2012.
- Đurić, Mihailo. *Sociologija Maxa Webera*. Zagreb, 1964.
- Edeling, Thomas. *L'univers théâtral d'Eugène Ionesco dans l'univers essayiste et politique de François Bondy*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009.
- Esslin, Martin (Ed.). *Samuel Beckett : A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York, The Overlook Press, 1973.
- Féral, Josette (Ed.). *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. Le corps en scène. Tome 2*. Montréal, Editions Jeu/Editions Lansman, 2001.
- Fessier, Guy. *Le mythe antique dans le théâtre contemporain*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Fiedler, Leslie A. *Waiting for the End*. S.l., Jonathan Cape, 1964.
- Filipović, Vladimir (Ur.). *Filozofijski rečnik*. Zagreb, Matica Hrvatska, 1965.
- Foley, John. *Albert Camus : from the absurd to revolt*. Montréal, McGill-Queen's university press, 2008.
- Foulquié, Paul. *L'Existentialisme*. Paris, PUF, 1947.
- Fromm, Erich. *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Zagreb, Naprijed, 1986.
- Galloway, David D. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. Austin, University of Texas Press, 1966.
- Gay-Crosier, Raymond et Spiquel-Courdille, Agnes (Dir.). *Albert Camus*. Paris, l'Herne, 2013.
- Giraud, Raymond. *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal Balzac, and Flaubert*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1957.
- Giraudoux, Jean. *Electre*. Le Livre de Poche, 2007.
- Got, Olivier. *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*. Paris, Ellipses, 1998.
- Guérin, Jeanyves (Dir.). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris, R. Laffont, 2009.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

- Guigot, André. *Sartre et l'existentialisme*, Toulouse, Milan, 2000.
- Guigot, André. *Sartre : liberté et histoire*. Paris, J. Vrin, 2007.
- Habib Hassan, Ihab. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Champaign, University of Illinois Press, 1980.
- Harms, Roger. *The development of the anti-hero in the American novel: 1883-1962*. S.I., Emporia State University, 1965.
- Hinchliffe, Arnold P. *The Absurd*. London, Methuen & Co. Ltd, 1969.
- Hodgson, Terry. *The Drama Dictionary*. New York, New Amsterdam Books, 1998.
- Houppermans, Sjef (Dir.). *Présence de Samuel Beckett : colloque de Cerisy*. Amsterdam, Rodopi, 2006.
- Howells, Christina. *Sartre*. London, Routledge, 1995.
- Howells, Christina (Ed.). *The Cambridge Companion to Sartre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Hristić, Jovan. „Predgovor“ u Samjuel Beket. *Izabrane drame*. Beograd, Nolit, 1997.
- Hubert, Marie-Claude. *Dictionnaire Beckett*. Paris, H. Champion, 2011.
- Hubert, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2005.
- Hughes, Edward, J. (Ed.). *The Cambridge companion to Camus*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Ireland, John. *Sartre. Un art déloyal. Théâtralité et engagement*. Paris, Jean Michel Place, 1994.
- Jacquart, Emmanuel. *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Gallimard, 1974.
- Jeannelle, Jean-Louis. *Jean-Paul Sartre, Les Mouches*. Rosny, Bréal éditions, collection Connaissance d'une œuvre, 1998.
- Jeanson, Francis. *Le problème moral et la pensée de Sartre*. Paris, Seuil, 1971.
- Jovičić, Nataša. *Jonesko, Beket, Žene i Adamov u kulturnoj sredini Srbije (1955.-1995.)* – magistarski rad, mentor prof. Jelena Novaković. Beograd, Filološki fakultet, 2000.
- Kierkegaard, Soren. *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments : A Mimical-Pathetic-Dialectical Compilation an Existential Contribution* (traduction David F. Swenson and Walter Lowrie). Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1941.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Kern, Edith. „Beckett And The Spirit Of The Commedia dell'Arte“ in *Modern Drama*, Vol. 9, No. 3, Toronto, University of Toronto Press, 1966.

Kilicci, Esra. *J. D. Salinger's Characters as Existential Heroes: Encountering 1950s America*. S.I. ProQuest Llc., 2008.

Konstantinović, Radomir. *Beket prijatelj*. Beograd, Otkrovenje, 2000.

Jan Kott. “King Lear or Endgame” in *Shakespeare Our Contemporary*. New York, Methuan, 1963.

Kovač, Nikola. *Sukob bića i ideala. Alijenacija u djelu Albera Kamija*. Sarajevo, Svjetlost, 1975.

Lebesque, Morvan (Ed.). *Camus par lui-même*. Paris, „Ecrivains de toujours“ aux éditions de seuil, 1963.

Lefebvre, Henri. *L'Existentialisme*. Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

Lemaršan, Žak. „Predgovor“ u Ežen Jonesko. *Pozorište* (prev. Svetomir Jakovljević). Beograd, Paideia, 1997

Lukacs, Georges. *Existentialisme ou marxisme?* (Traduction du hongrois par E. Kelemen). Paris, Nagel, 1961.

Malraux, André. "Adresse aux intellectuels," discours du 5 mars 1948 in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1989.

Malraux, André. *La Tentation de l'Occident* in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1989.

Marcel, Gabriel. *L'heure théâtrale*. Paris, Librairie Plon, 1959.

Марић, Сретен. *О Сартру*. Београд, Службени гласник, 2009.

McDonald, Ronan. *The Cambridge introduction to Samuel Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Miller, Arthur. „Tragedy and the Common Man“ in *American Playwrights on Drama*, ed. by Horst Frenz. New York, Hill and Wang, 1965.

Milošević, Nikola. *Negativan junak*. Beograd, Vuk Karadžić, 1965.

Milošević, Nikola. *Poruka Kamijevog Stranca, logika književnog dela, predgovor* Strancu. Beograd, Prosveta, (s. a.)

Milutinović, Zoran. *Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad, Matica srpska, 1992.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

- Миоџиновић, Миљана (Ur.). *Rađanje moderne književnosti : Drama*. Београд, Nolit, 1975.
- Miriaux, Jean-Philippe. *En attendant Godot*. Paris, Bordas, 2004.
- Мунитић, Ранко. „Антихерој није никаква негативна категорија“ у *Данас*. 17.02.2010
- Narjoux, Cécile. *Le Mythe, ou, La représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*. Paris, l'Harmattan, 2001.
- Noudehmann, François. *Huis clos et Les mouches de Jean- Paul Sartre*. Paris, Gallimard, 1993.
- Новаковић, Јелена. „Књижевност, филозофија и ангажман: Сретен Марић и Жан-Пол Сартр“ у Сретен Марић. *О Сартру*. Београд, Службени гласник, 2004.
- Новаковић, Јелена (Ур.). *Жан-Пол Сартр у свом и нашем времену*. Београд, Филолошки факултет, 2006.
- Odier, Dominique. *Étude sur La Machine infernale de Jean Cocteau*. Paris, « Résonances », Ellipses, 1997.
- O'Donohoe, Benedict. *Sartre's Theatre: Acts for Life*. Bern, Peter Lang, 2005.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Павловић, Михаило. *Француско позориште између два рата*. Београд, Завод за уџбенике, 1971.
- Peacock, Keith, D. *Harold Pinter and the New British Theatre*. S.I., Greenwood Publishing Group Incorporated, 1997.
- Peacock, Keith. *The Absurd and Greek Tragedy*. in „Theatre Quarterly“, Vol. 1, Number 1, 1971.
- Perović, Sofija. *La liberté et la responsabilité dans l'oeuvre dramatique de Jean-Paul Sartre (Les mouches, Huis clos, Les mains sales)* – master rad, mentor prof. Jelena Novaković. Београд, Филолошки факултет, 2010.
- Petrović, Jovana. *L'Absurde dans les pièces de théâtre d'Albert Camus* – master rad, mentor prof. Jelena Novaković. Београд, Филолошки факултет, 2012.
- Pilling, John (Ed.). *The Cambridge companion to Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Popović, Slobodan. „Revolt Albera Kamija u Strancu“ у *Književnost*, mart 1952.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1963.
- Rohde, Peter P. *Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) : le père de l'existentialisme* (Traduction Pierre Martens). Copenhagen, Ministère royal des affaires étrangères du Danemark, 1983.
- Sarazak, Žan-Pjer (Ur.). *Leksika moderne i savremene drame*. Vršac, KOV, 2009.
- Sarraute, Nathalie. *L'Ere du soupçon*. Paris, Gallimard, 1956.
- Schöne, Marjorie. *Le théâtre d'Eugène Ionesco: figures géométriques et arithmétiques*. Paris, L'Harmattan, 2009.
- Shenker, Israel. SAMUEL BECKETT, interview in the New York Times, 5 May 1956.
- Simon, Pierre-Henri. *Théâtre et destin*. Paris, Librairie Armand Colin, 1959.
- Simmons, David. *The Anti-Hero in the American Novel: From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Sion, Georges. *Clartés sur le théâtre français d'entre-deux-guerres*. Tournai, Casterman, 1943.
- Surer, Paul. *Le théâtre français contemporain*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964.
- Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*. New York, Open Road Publishing, 2013.
- Supek, Rudi. *Egzistencijalizam i dekadencija*. Zagreb, Matica hrvatska, 1950.
- Todorović, Predrag (Ur.). *Beket*. Beograd, Službeni glasnik, 2010.
- Tomović, Slobodan. *Junak apsurdna*. Titograd, Pobjeda, 1980.
- Trépanier, Michel, Claude Vaillancourt. *La guerre et l'après-guerre, l'existentialisme et le théâtre de l'absurde*. Laval, Québec, Éditions Études vivantes, 2000.
- Van den Hoven, Adrian. « *Forger des mythes : le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – Les Mouches* », paru dans *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004.
- Wagner, Patrick. *La notion d'intellectuel engagé chez Sartre*, Le Portique, Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1 2003, mis en ligne le 17 mars 2005.
- Weber, Max. „Politika kao poziv“ u: Mihailo Đurić, *Sociologija Maxa Webera*, Zagreb, 1964.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Wiles, David and Dymkowski, Christine (Eds.). *The Cambridge Companion to Theatre History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Žakar, Emaniel. „Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Kralj umire* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997.

Žakar, Emaniel. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Ludilo udvoje* (prev. Dana Milošević). Beograd, Paideia, 1997.

Žakar, Emaniel. „Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Neplaćeni ubica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Žakar, Emaniel. „Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Nosorog* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Žakar, Emaniel. „Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Novi stanar*. Beograd, Paideia, 1997.

Žakar, Emaniel. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Stolice* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Žakar, Emaniel. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Čelava pevačica* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd, Paideia, 1997.

Žakar, Emaniel. “Beleška” u Ežen Jonesko. *Pozorište: Čas* (prev. Ivan Dimić). Beograd, Paideia, 1997.

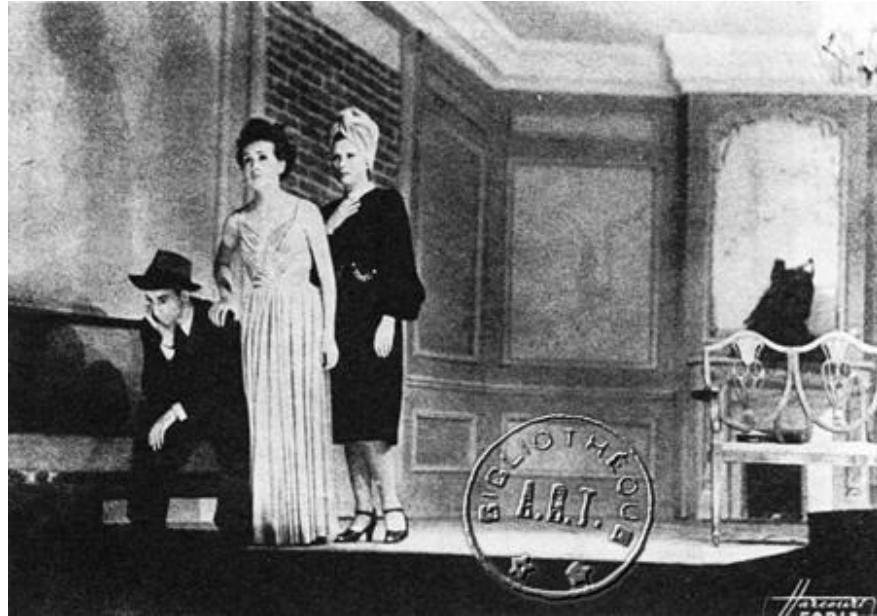
Životić, Miladin. *Egzistencija, realnost i sloboda*. Beograd, Časopis „Ideje“, 1973.

Šestov, Lav Isakovič. *Duša i egzistencija*. Beograd, Sfairos, 1989.

Šotra, Tatjana. *Tragično i njegov dvojnik : tragično i komično u tri Joneskova komada: "Stolice", "Nosorog" i "Kralj umire" = Le tragique et son double : le tragique et le comique dans trois pièces d'Eugène Ionesco: "Les chaises", "Rhinocéros" et "Le roi se meurt" – magistarski rad, mentor prof. Ivan Dimić. Beograd, Filološki fakultet, 1979.*

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Прилози:



Слика 1: Мишел Витолд (Michel Vitold), Габријела Силвија (Gabriella Sylvia) и Тања Балашова (Tania Balachova) као Гарсен, Естел и Инес у Сартровој драми *Иза затворених врата*, режија Ремон Руло (Raymond Rouleau) сценографија Макс Дуи (Max Douy), премијера 27.05.1944. (Théâtre du Vieux Colombier), фотограф Аркур (Harcourt), фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/sartre/jean-paul-sartre-3.html>



Слика 2: Макета сценографије Макса Дуија за представу *Иза затворених врата*, фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/sartre/jean-paul-sartre-3.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

AMERICAN CONSERVATORY THEATER
presents THE VIRTUAL STAGE and ELECTRIC COMPANY THEATRE's production of

"EPIC, VOYEURISTIC, theater-as-film staging that can only be described as SPECTACULARLY BRILLIANT"
CALGARY HERALD

U.S. PREMIERE

NO EXIT

by **Jean-Paul Sartre**
Adapted from the French by **Paul Bowles**
Conceived and directed by **Kim Collier**

"A seamless fusion of cinema and theater... JAW-DROPPING"
THE VANCOUVER SUN

"DIABOLICALLY INVENTIVE... a riveting theatrical event"
GEORGIA STRAIGHT

A.C.T. | APR 7-MAY 1 | **ACT-SF.ORG** | 415.749.2228
american conservatory theater | Groups of 15+, call 415.439.2473 | Executive Producers Mrs. Albert Moorman, Mary and Steven Song | Producers Jeffrey W. and Ann Lynn Johnson

Company Sponsors: Phoenix and Kelli Garcia, Architecture: James C. Hamed and Mr. Michael P. Rogers, Home: Douglas and Paul Lewis, The Director: Foundation, Best and Dexter McRobbie, Park and Rocky Bart, Mary and Steven Song, Jeff and Lauren Olson

Exit at the Powell Street BART station. BART... and you're there.

Photo by Barbara Edwards, www.barbaraedwards.com

Слика 3: Плакат за представу *Иза затворених врата* у режији Ким Колијер, фотографија преузета са сајра <http://www.thevirtualstage.org/no-exit/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 4: *Иза затворених врата* у режији Ким Колијер, сценографија Џеј Гауер (Jay Gower Taylor), костимографија Кирстен Мекги (Kirsten McGhie), фотографија преузета са сајта <http://www.thevirtualstage.org/no-exit/>



Слика 5: *Иза затворених врата* у режији Ким Колијер, фотографија преузета са сајта <http://www.thevirtualstage.org/no-exit/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

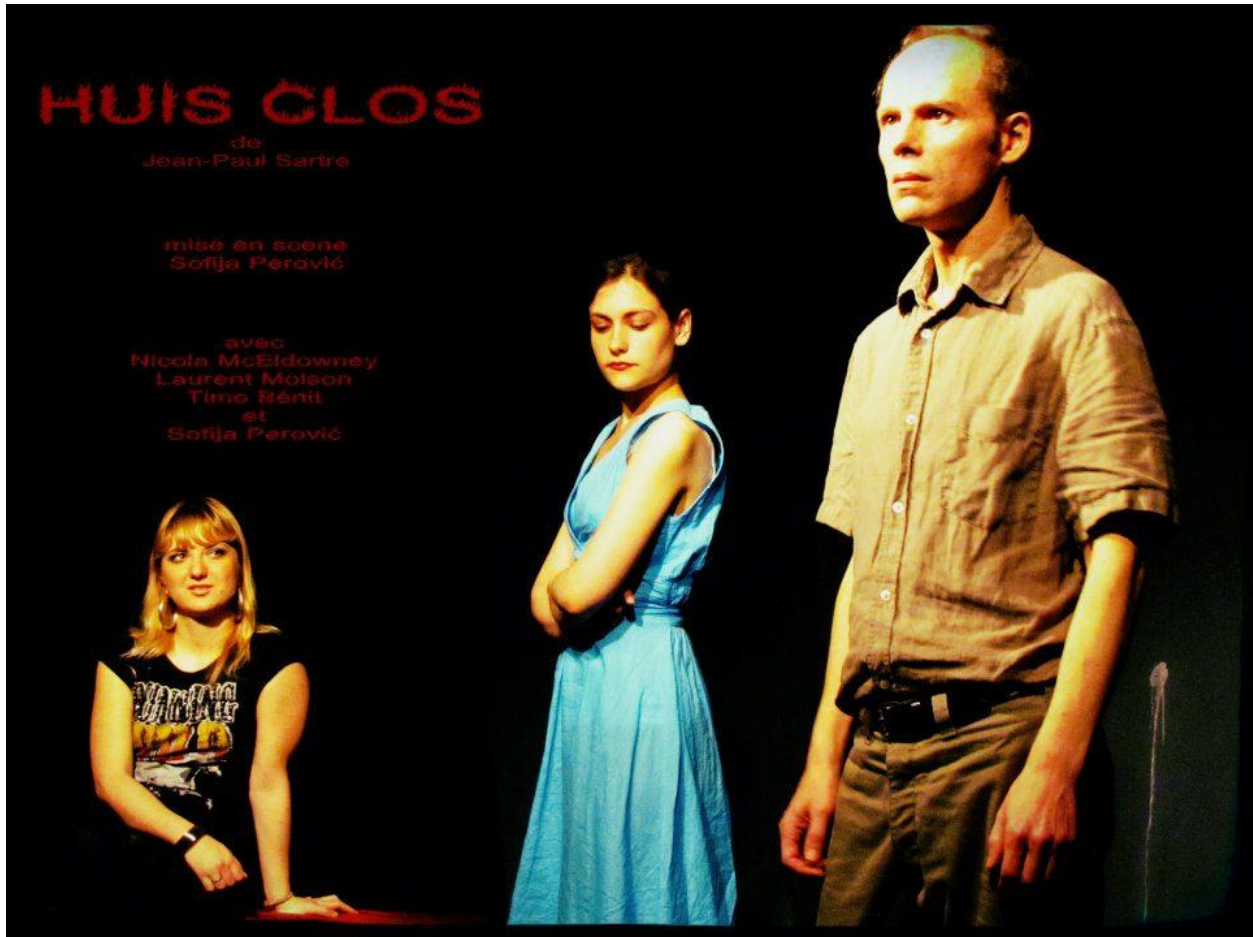


Слика 6: *Иза затворених врата* у режији Ким Колијер, фотографија преузета са сајта <http://www.thevirtualstage.org/no-exit/>



Слика 7: *Иза затворених врата* у режији Ким Колијер, фотографија преузета са сајта <http://www.thevirtualstage.org/no-exit/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



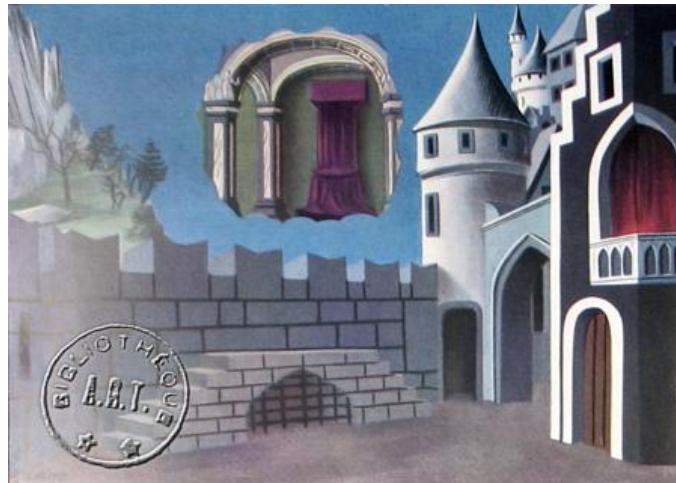
Слика 8: Лорен Молсон (Laurent Molson), Никола Мек Елдоуни (Nicola McEldowney) и Софија Перовић у *Иза затворених врата* – плакат за извођење 21.06.2012. на Универзитету Париз 3 – Нова Сорбона (Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle)

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

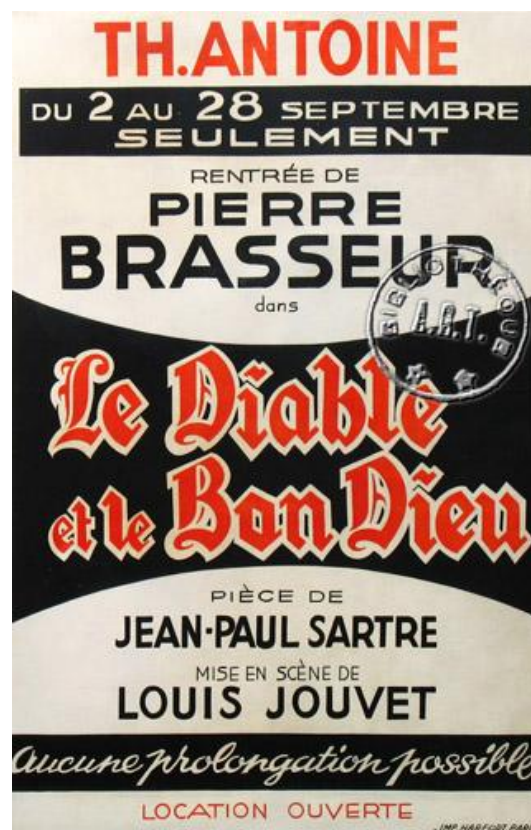


Слика 9: Жан-Пол Сартр са редитељком Симон Беријо (Simone Berriau) и глумицом Еленом Боси (Hélène Bossis) на проби за представу *Блудница достојна поштовања* (фотограф Луј Силвестр [Louis Silvestre]), фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/sartre/jean-paul-sartre-5.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

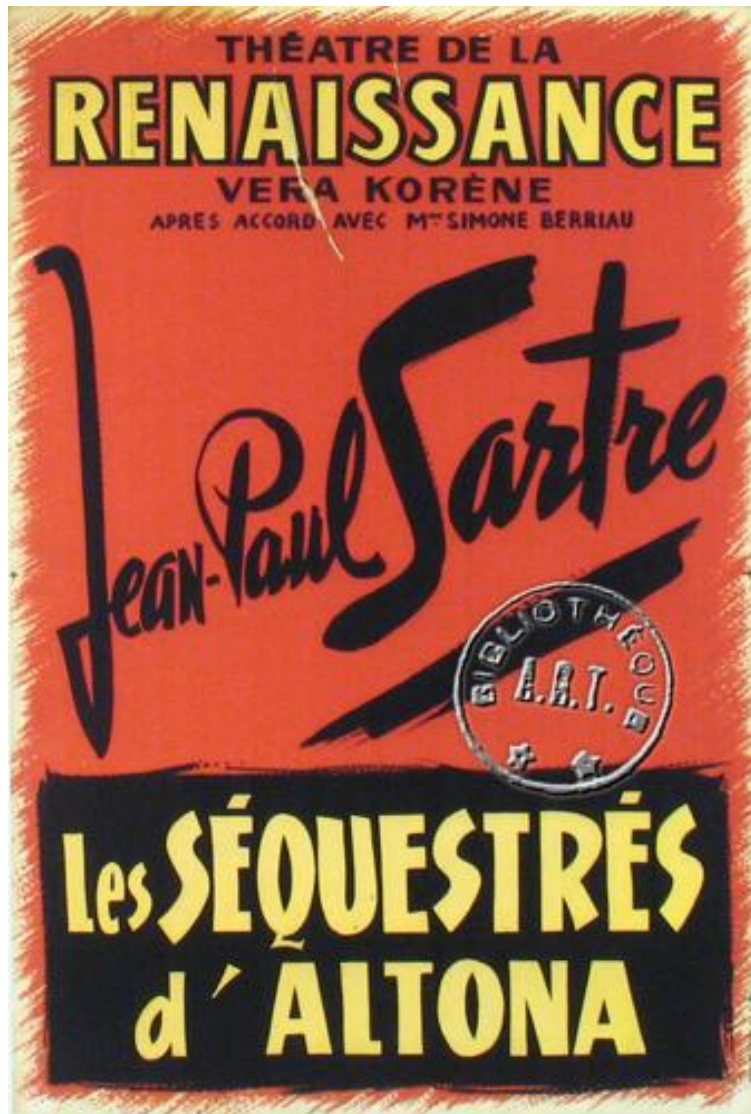


Слика 10: Скица сценографије Феликса Лабиса (Félix Labisse) за Сартров комад *Ђаво и Господ Бог* (Théâtre de France), фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/sartre/jean-paul-sartre-5.html>



Слика 11: Плакат за премијеру Сартровог комада *Ђаво и Господ Бог*, фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/sartre/jean-paul-sartre-5.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 12: Плакат за премијерно извођење Сартровог комада *Заточеници из Алтоне*, фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/sartre/jean-paul-sartre-5.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

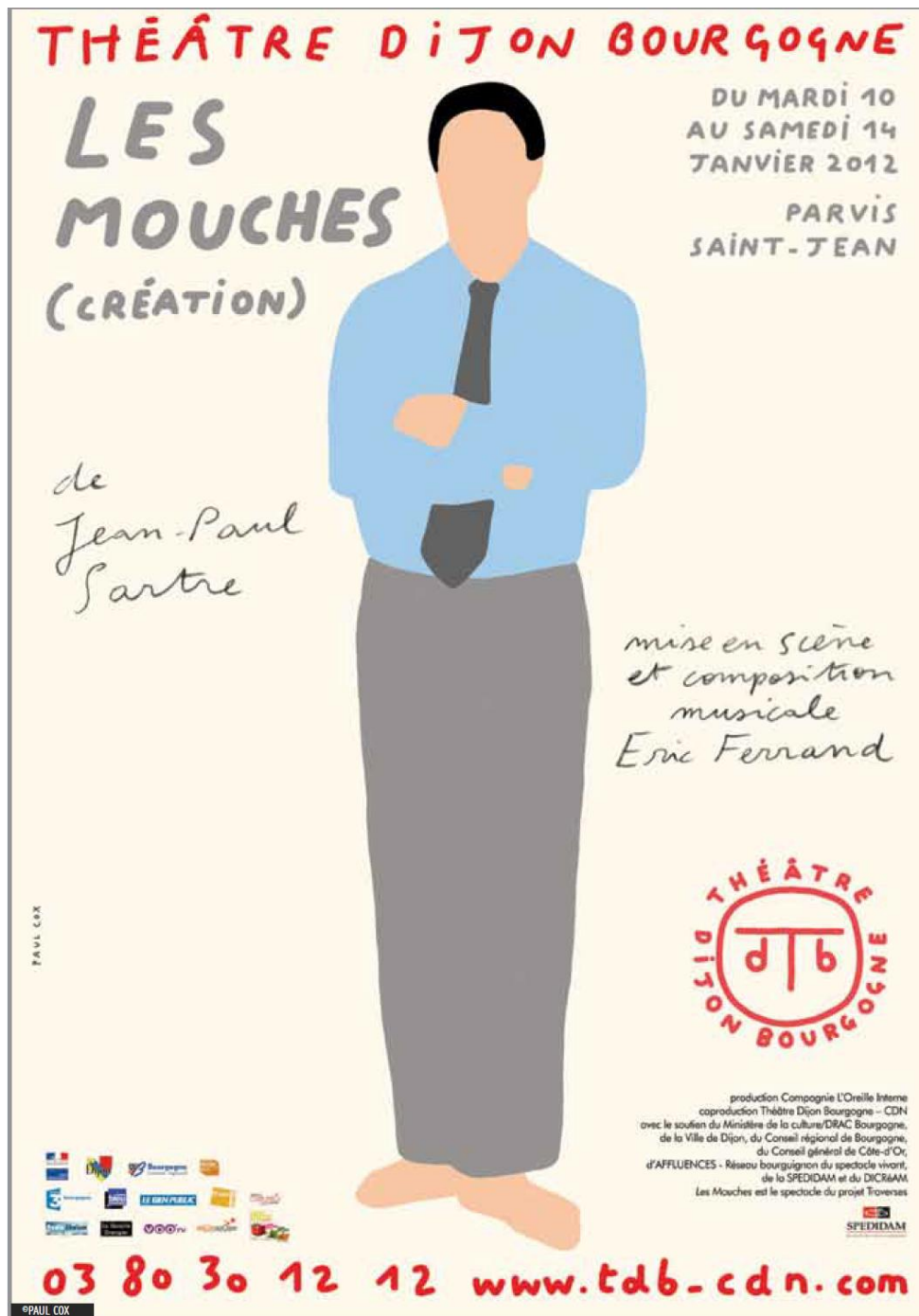


Слика 13: Премијерно извођење Сартрових *Мува* у режији Жан-Луја Бароа (Jean-Louis Barrault), сценографија, костим и маске Анри-Жорж Адам (Henri-Georges Adam), 03.06.1943. (Théâtre de la Cité), фотографија преузета са сајта http://terresdefemmes.blogspot.com/mon_weblog/2009/06/3-juin-1943cr%C3%A9ation-des-mouches-de-jean-paul-sartre.html



Слика 14: Жан-Пол Сартр на проби *Мува*, фотографија преузета са сајта http://terresdefemmes.blogspot.com/mon_weblog/2009/06/3-juin-1943cr%C3%A9ation-des-mouches-de-jean-paul-sartre.html

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 15: Плакат за *Муве* у режији Ерика Ферана (Théâtre Dijon Bourgogne), фотографија преузета са сајта <http://www.tdb-cdn.com/tournee/les-mouches>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 16: Албер Ками на снимању телевизијског филма по његовој драми *Неспоразум*, у режији Марсела Кравена (Marcel Cravenne) 1955. године, фотографија преузета са сајта http://photo.ina.fr/detail/310506523_albert-camus-pendant-le-tournage-de-la-piece-de-theatre-le-malentendu-mise-en-scene-pour-la-television

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 17: Премијерно извођење Камијевог *Калигуле* са Марго Лион (Margo Lion), Жераром Филипом (Gérard Philipe), Жоржом Виталијем (Georges Vitaly) и Мишелом Букеом (Michel Bouquet) у режији Жоржа Виталија (Théâtre Hébertot), фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/Camus/albert-camus-9.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 18: Премијерно извођење Камијевог комада *Опсадно стање* (фотографија Роже-Виоле [Roger-Viollet]), фотографија преузета са сајта <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/Camus/albert-camus-5.html>



Слика 19: Макета сценографије за премијерно извођење Камијевог комада *Праведници*, слика преузета са сајта http://www.regietheatrale.com/index/index/catalogue_maquettes/index_alphabetiques/resultat.php?recordID=271

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 20: *Неспоразум* у режији Вељка Мићуновића у Народном позоришту у Београду, фотографија преузета са сајта <http://www.narodnopozeriste.rs/nesperazum>



Слика 21: Марија Вицковић и Љиљана Благојевић као Марта и Мајка у *Неспоразуму* (Народно позориште у Београду), фотографија преузета са сајта <http://www.narodnopozeriste.rs/nesperazum>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 22: Плакат за Камијевог *Калигулу* у режији Брижит Антјенс у Монтреалу (Théâtre Denise-Pelletier), фотографија преузета са сајта <http://www.tnm.qc.ca/piece/caligula/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 23: Плакат за Јонескове комаде *Телаво певачица* и *Час* (Théâtre de la Huchette), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-huchette.com/a-laffiche/la-cantatrice-chauve-la-lecon/en-images/>



Слика 24: Софи Фонтен (Sophie Fontaine) и Франсоаз Пинквасер (Françoise Pinkwasser) у *Телавој певачици* (Théâtre de la Huchette), фотограф Бенжамен Мењан (Benjamin Meignan), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-huchette.com/a-laffiche/la-cantatrice-chauve-la-lecon/en-images/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 25: Серж Ноел (Serge Noël), Кристијан Терми (Christian Termis), Софи Фонтен и Франсоаз Пинквасер у *Ђелавој певачици*, фотографија Бенжамен Мењан, фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-huchette.com/a-laffiche/la-cantatrice-chauve-la-lecon/en-images/>



Слика 26: Тјери Леклер (Thierry Leclerc) као Ватрогасац у *Ђелавој певачици*, фотограф Бенжамен Мењан (Théâtre de la Huchette), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-huchette.com/a-laffiche/la-cantatrice-chauve-la-lecon/en-images/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 27: Жан-Мишел Бонарм (Jean-Michel Bonnarne) и Полин Вобејон (Pauline Vaubaillon) у Јонесковом комаду *Час*, фотограф Бенжамен Мењан (Théâtre de la Huchette), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-huchette.com/a-laffiche/la-cantatrice-chauve-la-lecon/en-images/>



Слика 28: Мари Кивелије (Marie Cuvelier) и Жан-Мишел Бонарм, фотограф Бенжамен Мењан у Јонесковом комаду *Час* (Théâtre de la Huchette), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-huchette.com/a-laffiche/la-cantatrice-chauve-la-lecon/en-images/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 29: Жан-Мари Сирг (Jean-Marie Sirgue) у Јонесковом комаду *Час* фотограф Бенжамен Мењан (Théâtre de la Huchette), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-huchette.com/a-laffiche/la-cantatrice-chauve-la-lecon/en-images/>



Слика 30: Марк Ендерсон Филипс (Mark Anderson Phillips) као Естрадагон, Бен Џонсон (Ben Johnson) као Срећко и Марк Бедард (Mark Bedard) као Владимир у Бекетовом комаду *Чекајући Годоа*, фотограф Кевин Берн (Kevin Berne) (Marin Theatre Company), преузето са <https://theatrestorm.com/2013/01/30/waiting-for-godot-at-marin-theatre-company-is-engaging-and-funny/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 31: Гери Лидон (Gary Lydon) и Конор Ловет (Conor Lovett) као Естрагон и Владимир у Бекетовом комаду *Чекајући Годоа* у режији Џуди Хегарти Ловет (Judy Hegarty Lovett), (Gare St Lazare and Dublin Theatre Festival), фотограф Рос Каванах (Ros Kavanagh), преузето са <http://garestlazareireland.com/waiting-for-godot/>



Слика 32: Гери Лидон као Естрагон, Конор Ловет као Владимир, Таџ Марфи (Tadhg Murphy) као Срећко и Гаван О'Херлајхи (Gavan O'Herlihy) као Поцо (Gare St Lazare Players/Dublin Theatre Festival) у *Чекајући Годоа*, режија Џуди Хегарти Ловет, фотограф Рос Каванах (Ros Kavanagh), преузето са <http://garestlazareireland.com/waiting-for-godot/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 33: Плакат за Бекетов комад *Чекајући Годоа* у режији Лика Бондија (Odéon-Théâtre de l'Europe), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-odeon.eu/fr/1999-2000/spectacles/en-attendant-godot>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 34: *Чекајући Годоа* у режији Лика Бондија (Odéon-Théâtre de l'Europe), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-odeon.eu/fr/1999-2000/spectacles/en-attendant-godot>



Слика 35: *Чекајући Годоа* у режији Лика Бондија (Odéon-Théâtre de l'Europe), фотографија преузета са сајта <http://www.theatre-odeon.eu/fr/1999-2000/spectacles/en-attendant-godot>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 36: Луис Пасквал режира *Чекајући Годоа*, фотографија преузета са сајта <http://www.cdmae.cat/premis-max-2016/>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 37: *Крај партије* у режији Ерика Санжуа (Eric Sanjou) (Théâtre du Grand Rond), фотографија преузета са сајта <http://katty.c.free.fr/Fin%20de%20Partie/slides/DSCF6864.html>



Слика 38: *Крај партије* у режији Ерика Санжуа (Eric Sanjou) (Théâtre du Grand Rond), фотографија преузета са сајта <http://katty.c.free.fr/Fin%20de%20Partie/slides/DSCF6864.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 39: *Крај партије* у режији Ерика Санжуа (Eric Sanjou) (Théâtre du Grand Rond), фотографија преузета са сајта <http://katty.c.free.fr/Fin%20de%20Partie/slides/DSCF6864.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“



Слика 40: Самјуел Бекет режира свој комад *Чекајући Годоа* (San Quentin Drama Workshop), фотограф Крис Херис (Chris Harris), фотографија преузета са сајта <http://blogs.reading.ac.uk/staging-beckett/page/2/>



Warten auf Godot (Waiting for Godot), directed by Samuel Beckett, Schiller Theatre, West Berlin, 1975. Klaus Herm as Lucky, Horst Bollman as Estragon, Carl Raddatz as Pozzo, Stefan Wigger as Vladimir.

Слика 41: *Чекајући Годоа* у Бекетовој режији 1975. у Берлину, фотографија преузета са сајта <http://www.samuel-beckett.net/Penelope/staging.html>

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Биографија ауторке

Софија Перовић (Београд, 1985) је 2009. године дипломирала француски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, где је 2010. године одбранила мастер рад „La liberté et la responsabilité dans l'œuvre dramatique de Jean-Paul Sartre (*Huis clos*, *Les Mouches* et *Les Mains sales*)“ с оценом 10 (десет). Исте године дипломирала је чембало на Факултету музичке уметности у Београду, где је 2011. завршила мастер студије чембала с просечном оценом 10 (десет), а 2016. је докторирала с темом „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“. Као стипендисткиња Владе Републике Француске у школској 2011/2012 години одлази на мастер 2 студије на Катедри за позоришне студије при Универзитету Париз 3 – Нова Сорбона (Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle) које завршава у јулу 2012, а њен мастер рад „*Tosca* et *Armide* dans la mise en scène de Robert Carsen“ 2013. године објавила је издавачка кућа Presses académiques francophones. Тренутно ради докторску дисертацију на Универзитету Париз 8 (Université Paris 8) из области оперске режије.

Музиком и позориштем бави се од раног детињства. Учила је глуму у школи глуме Бате Миладиновића и клавир у музичкој школи Мокрањац. По завршетку средње школе, са шеснаест година уписује Филолошки факултет и почиње да учи чембало на одсеку за рану музику у музичкој школи Јосип Славенски. За време студија на Филолошком факултету била је чланица франкофоне позоришне трупе „Les-je-m'en-foutistes“ са којом је наступала у београдским позориштима Душко Радовић и Битеф театар, као и на позоришном фестивалу РИТУ у Лијежу, Белгија. За време мастер студија у Паризу похађала је мајсторске радионице режије и глуме код Жан-Пола Зенакера и Адела Хакима и режирала је Сартрову драму *Huis clos*. У сезони 2011/2012 радила је као асистент драматурга у париској Опери Комик (Opéra Comique). У априлу 2013. године, у Паризу је глумила у представи *Le Mouvement incertain de l'amour* коју је режирao Рамиро Лекуниец, а у јуну 2013. је радила као асистент редитеља у Народном позоришту у Београду на опери Хенрија Персла *Дидона и Енеј*. У новембру исте године радила је режију Монтевердијевих мадригала за завршни концерт X међународног фестивала чемабала. Била је ангажована да у оквиру IV Београдске барокне академије (2014) ради са полазницима и режира одабране сцене из Монтевердијевих и Хендлових опера које су изведене у Етнографском музеју. У јулу 2014. радила је као асистенткиња Маријам Клеман у Фондацији Роајомон, Француска, на режији Моцартове опере *Отмица из сараја*, а у августу 2016. као асистенткиња Паола Бозизија на Опероса опера фестивалу у Херцег Новом, на режији Росинијеве опере *Пепељуга*.

Софија Перовић „Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)“

Као оперски редитељ пред београдском публиком дебитовала је у јуну 2014. године режијом Монтевердијеве опере *Крунисање Понеје* на великој сцени Опере и театра Мадленијанум у копродукцији са Новом београдском опером. У децембру 2015. године поставила је на сцену Битеф театра монооперу Франсиса Пуланка *Људски глас* са којом је гостовала у оквиру главног програма Међународног фестивала Котор Арт 2016. У септембру 2016. режирала је и продуцирала регионалну премијеру опере Уда Цимермана *Бела ружа* у београдском Дорћол плацу.

Редовно учествује на међународним научним скуповима и симпозијумима из области књижевности, позоришта и музике и објављује стручне радове у земљи и иностранству, а од 2017. године ангажована је као стручни сарадник Српске академије наука и уметности на изради Лексикона уметничких игара.

Као чембалисткиња (соло и у камерни саставима) редовно наступа у Београду, Новом Саду, као и у Аустрији и Шпанији. За време студија чембала похађала је бројне мајсторске курсеве у земљи и иностранству, а као стипендисткиња Шпанске владе боравила је у Гранади на Међународном фестивалу Мануел де Фаља, где је похађала мајсторску радионицу Меги Кол и свирала на завршним концертима фестивала, као и на концерту *Tocar con...* Усавршавала се на Аустријској барокној академији у Гмундену од 2008. до 2014. године. На Међународном фестивалу „Чембало жива уметност“ учествовала је од његовог оснивања, а 2013. и 2016. године у оквиру фестивала је одржала солистичке концерте. Бави се и савременом музиком и премијерним извођењима композиција домаћих аутора.

Добитница је бројних награда и стипендија међу којима се издвајају награде „Доситеја“ Фонда за младе таленте, награда града Београда за младе таленте, као и Југоконцерта.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Софија Перовић

Број индекса 10039 д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Каму, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 18.04.2017.



Изјава 2

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Софија Перовић

Број индекса 10039 д

Студијски програм Књижевност

Наслов рада Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)

Ментор Доц. др Милица Винавер-Ковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 18.04.2017.

Потпис аутора



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.


Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 18.04.2017.


Srdjan Petrovic