

„Зли Дуси“ поново на позоришној сцени; питање револта и тражење закона под којим би се живело

**Достојевски — Ками „ЗЛИ ДУСИ“ — поводом представе у Народном
Позоришту у Београду**

Развијали смо се са библијским сликама, сликама нашег детињства, добијали смо их кроз часове катихизиса, уз прве часове нашег описмењавања, или у нашем породичном дому; то је онај хуманизам библијских прича, десет Божјих заповести, хуманизам „Блаженства“ или Беседе на Гори; наше поверење у живот развијало се уз прве лекције из Св. писма; уз прослављање празника Божића, Ускрса, Духова, Св. Саве, крсних слава; на изврстан сам по себи унутрашњи начин усвајали смо живот са смислом, радовали смо му се; било би чудно ако би нам неко говорио тада да смо рођени ни за шта друго до на крају да будемо разорени старошћу и болешћу, да смо без кључа да разумемо живот у који ступамо, да ништа није рационално и логично, да је све трагично, да само ако мало дубље продремо у подземље своје свести или подсвести, ако ослободимо све оно што смо потисли у доње слојеве свести, да ћемо открити опет ништа друго до само апсурдност и суровост токова живота, течење без смисла из мрака у мрак; али извесним здрављем логике живота овакве мисли су за нас само интелектуално слагање речи чије асоцијације нису стварност и нису брига, мора, или суровост. Ми их само каткад усвајамо као игру, као позориште, као слике неке друге стране живота, живота уметности, литературе; можемо и да се нешто више замислимо над њима, и уколико су нам дубље или снажније представљене, утолико су нам и занимљивије. Ми их каткад и тражимо у делима великих писаца, филозофа, мислилаца, у поезији, често и у великим делима музичког стваралаштва као и сликарства. Али то су само опомене; ми имамо у себи нешто одбојно, снажне штитове за одбрану, па и поред све суровости оваквих мисли, или литературе у којима је изражена, ми им с времена на време и поклањамо пажњу, као нечем што је друго, неком другом свету, свету са којим имамо веома мало заједничког. Ми продужавамо са својим дневним радом, не много уверени у ту трагичност и суморност живота како нам се каткад у каквом делу или песми или слици он жели да прикаже; истина свесни смо трагичности живота, напора које морамо да улажемо да би га и усвојили и освојили, свесни смо бола и смрти кроз коју губимо оне које смо волели, оне које смо ценили; али при свему остајемо са инстинктом да је живот веома логичан, веома осмишљен, да је велики дар и лепота. Све његове супротности, све оно што у њему

не можемо да разумемо покривамо извесном детињском логиком и безазленошћу, невиношћу, којој дајемо подршку кроз своју продубљену рационалност и оправданост наше традиционалне вере, искуства детињства, оних првих радости уз радост разумевања живота кроз слике које су нам дате, на часовима катихизиса, о празницима, кроз радости од недеље до недеље. Откривамо кроз студију историје да су ту исту радост гајили и са њом се развијали наши претци; безбројна документа имамо о томе; сведочи нам о томе рад наших предака, све оно што су нам оставили у материјалној изградњи, у делима културе, у песми, у књизи, у сликама. Са љубављу се односимо према тим сведочанствима, помажу нам у нашем раду, у нашем усвајању живота са смислом, да постоји кључ; помажу нам баш кроз ту нашу љубав и симпатију према њиховим напорима у љубави према животу, кроз које су и они савлађивали веома сурове услове живота, да и ми савлађујемо своје. Осећамо да су живели са једном ОСНОВОМ, на њу се ослањали, ту исту основу, инстинктом и без икаквог експериментисања, осећамо је и ми у токовима своје свести као и подсвести. Та основа је извесна духовна реалност, једна виша реалност, која ипак мора да се гаји, да се негује, да се развија, да се ради над њом, да се залаже за њу, да се рационално правда; заједничка је и због тога тражи и заједнички напор рада око ње, трагично можемо је и изгубити. Сliku тог губитка, на пример, можемо да видимо, представљену, приказану. У историји свог културног развоја место где човек пластичније приказује себи тај губитак јесте и позориште; наравно позоришна уметност се храни и одржава кроз рад великих писаца мислиоца, филозофа; израз је и она човекове борбе за изградњу својих виших облика живота; због тога је тесно везана са великим делима литературе и филозофије, поезије као и сликарства, а такође и музике.

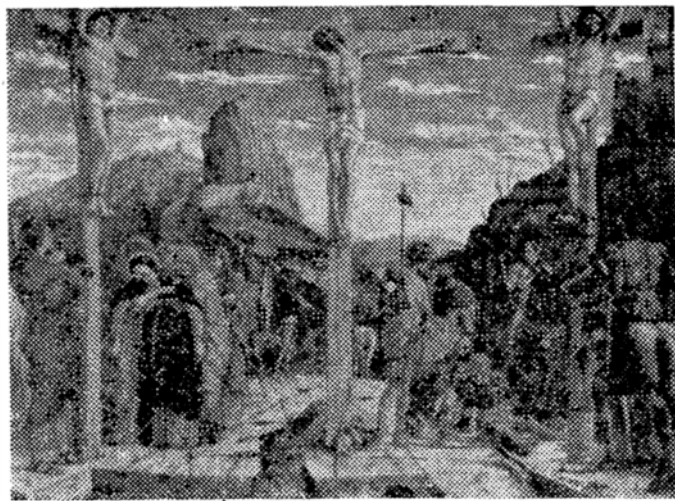
Када су у питању ове теме, нашег детињства, теме лепоте и радости живота, његових болова и напора решења, када су у питању наши разговори о нашим путевима у пролазу кроз садашњост према будућности, када је у питању наш свет идеја, неговања интелеката и емоција, онда заиста позориште је једна уметност и у нашем културном поднебљу које са највише озбиљности даје нам значајне прилоге у савременим дилемама. А међу тим дилемама јесте несумњиво прва и та о континуитету нашег развоја; од детињства, његове безазлености и невиности, колико и како је сачувати усред суровости живота, Један од путева у том развоју јесте и тај што ћемо кроз представљање видети наличје живота, да га сазнајемо али не доживљавамо. Јер ова способност представљања јесте и извор, као што знамо, позоришне уметности. Може да нам служи и као опомена али и забава, подстрек за размишљање и задовољство у помоћи за разумевање живота. Од антике се неговала ова уметност као нека врста и очишћења, или ослобођења, од наших сопствених страсти и нагомиланости талог од криза које нам живот доноси; јер ова уметност и поред свих својих ограничења има велике предности у пластичности имитације живота; извесним аспектима живота може да нас приближи боље него и једна друга уметност. Она нам стварно и долази из живота, и као таква јесте заиста велика уметност; али можемо кроз њу и да експериментишемо са својим проблемима, да у њу утискујемо своје анализе и пробе, своје експерименте; можемо кроз њу успешно да оно мало ружног у животу уколико га писмо савладали изнесемо пред нас увеличано, као застрашујуће, да бисмо се сачували да у такво једно поднебље не бисмо ни ушли.

Позориште као такво постоји већ више од две хиљаде година, можда је и још старије. Као што и у свакој уметности имамо одсликавање живота и уношење кроз њу у живот наших идеала и жеља, моралних и интелектуалних пожелних решења, тако и позоришна уметност кроз векове своје активности сведочи нам о епохама и разликама међу људима, културама; а на првом месту разлику између дохришћанског и хришћанског поднебља; света нужности, судбине, суровости живота из којег нема могућности бежања, света сурове неминовности, и, с друге стране, света слободе, могућности слободног развоја, могућности управљања собом, у извесном смислу и предвиђања свога еволутивног тока. Али у сваком случају ова уметност била је, и данас је, подручје на којем најмисаонији људи могу да нам саопште своја искуства, да нам преставе и страх и радост, и укажу на пут могућности решења низа питања која често могу да изгледају нерешљива; па и уколико остају као таква, остају у извесној сфери разумевања своје неразумљивости.

Истина због специфичности природе саме религије, вере, хришћанских догмата, никада у позоришној уметности писмо успели да видимо адекватност



Спаситељ са покајаним и непокајаним разбојником. Фреска из ман. Дечана, (1337); истакнуто је у овом сликарству више духовно присуство једног преображеног физичког поднебља, симболизам драме и праведности; натурализам дохришћанске уметности је овде потиснут да би се истакла целина историје, њено јединство, цела прошлост али и будућност; законодавство будућности.



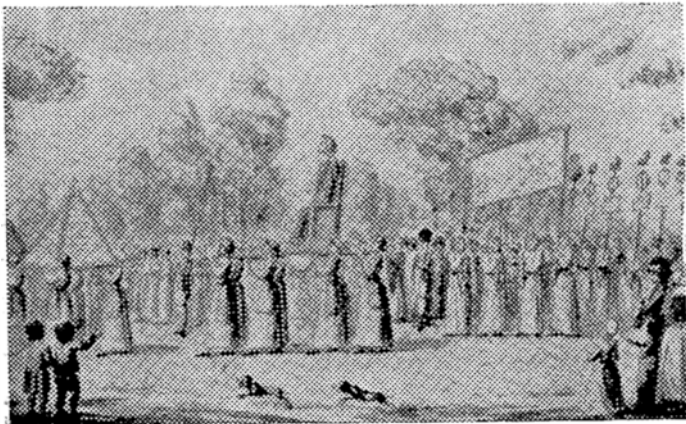
Исти мотив, Распеће; рад италијанског сликара Андреа Мантења (1441—1506). У овој иначе дивној слици ренесансног мајстора „позорница драме“ је физички реалије истакнута за потребе тадашњег већ нешто више рационализованог човека, коме је потребна јача, физичка, историјска подлога вери. На овој слици, као и фресци из Дечана, осећамо напор човека да кроз уметност, драмску сцену и филозофију, осветли свој пут ка једном савршенијем подручју чија реалност праведности и истине може да тријумфује и овде у поднебљу његових могућности.

религиозности, могућност стварног приказивања вере, стварног религиозног живота, јер то и не може да се имитира, због тога и немамо изразито велике религиозне, или драмске писце, са изразито верском проблематиком.

Све ове школске напомене о значају и улози позоришта споменули смо због тога да бисмо се задржали на овој чиници односа религије и позоришта; јер драма коју смо видели, као што је ова „Зли Дуси“ изразито се поставља као таква — драма која поставља религиозна питања. Знајући Достојевског ми онда не откривамо ништа ново у овом тврђењу, јер нам је добро позната сва проблематика Достојевског; али с обзиром да се ова његова „драма“ поставља на позорницу, да се ставља у оквире сада позоришне уметности, у том случају онда заиста ово питање о односу позоришта и религије мора да буде предмет, овог пута поводом ове преставе, нашег разматрања.

Религија наравно може да се третира и у темама драмске уметности, као што се то ради још од античког времена; позориште је у ствари и почело као религиозна драма. Међутим, као што смо споменули немамо како у антици тако и доцније, када се позориште кроз цео средњи век веома много користило и за религиозне сврхе, за потребе Цркве, великих изразито религиозних драма. Али, то као да је био остатак, као и у много чему другом, античког поднебља у покушајима да се догмати Цркве саопштавају кроз позоришну уметност. То се напушта. На подручју Православне цркве далеко раније или пре него што ће се коначно „религиозна драма“ престати да користи са извесним посебним акцентима за циљеве рада Цркве на развоју човека. Међутим, у дубинама позоришне уметности веома много присуствује и религиозни моменат, и ако се експлицитно на позоришној сцени он и не види, односно не може се ни изразити, јер се заиста најмање може изразити, репрезентовати или имитирати стварност религиозног живота. Разуме се, наравно, само по себи да нам се и кроз ову уметност такође даје подстрек или упут да се више заинтересујемо за велика и мисаона дела литургије, поезије и филозофије, која у исто време стоје у тесној вези са догматским и религиозним темама Цркве. Исто тако у позоришној уметности и литератури запажамо и оне формалне облике кроз које и свака друга наша духовна активност налази

свој израз, а које обично разврставамо као реализам, натурализам, симболизам, дадаизам, надреализам, експресионизам, социјални реализам, као и позориште апсурда или „суровости“. Све су ово и облици у исто време позоришне уметности. Истина у њима нема ничег потпуно новог, уколико пратимо развој позоришне уметности кроз векове ови се облици и позоришног израза мењају и на свој начин прате општу моралну и интелектуалну атмосферу. Кроз сваки овај уметнички облик обogaћена је и изражајна могућност позоришне уметности, а кроз коју се веома много, такође помажемо у освежавању и ојачавању нашег разумевања живота; у оквиру овог уметничког поднебља наравно потпомогнути смо и у разумевању рада и улоге Цркве; јер све тежње, сви напори, у литератури, филозофији, ликовној уметности, са свим овим својим правцима или формалним облицима јесу у ствари тежње за изразом смисла и разумевања живота.



У процесу рационализације дошло се и до „култа разума“ у једном трагичном моменту историје када је и суровост разума човековог такође добила поново своје дохришћанско обележје, у фази јакобинског терора у време Француске револуције 1792—3; на слици, оргинал из тога времена, „богињу разума“ у једној процесији одводе у Богородичну цркву у Паризу.



За време грађанског рата у Шпанији, 1937. нацисти су извршили бомбардовањем маскар над становништвом шпанског града Гүернике; то је дало повода великом савременом сликару Пикасу да изрази општи протест у овој веома симболичној слици; оцењена је као једна од „најрелигиознијих слика XX века“, јер је симбол најдубљег израза човековог револта против оног дела човека, непокајаног, који се потпуно отуђио од поднебља праведности или моралног закона.



Човек се враћа симболу драме искупљења; за сада је она више симбол у својим основним контурама; то је више идеја а не стварност историје, али сведочи о нашем враћању овом симболу који је у оквиру једне драме од које рачунамо године, као године „наше ере“. На слици видимо рад великог савременог скулптора Хенри Мүра, који у овом свом раду, такође, снажно илуструје и мисао песника Т. С. Елиота, да је функција уметности у налагању једног истинитог поретка свакодневнеј реалности, кроз издавајање нечег запаженог у једном поретку, да би достигли спокојство, ведрину, мирноћу и измирење...

Управа Народног Позоришта у Београду потрудила се да нам у оквиру прославе свога стогодишњег рада прикаже једну необично интересантну драму, нама веома блиску, драму са садржајем која је синтеза овог нашег модерног доба и његових дилема са дилемама друштва како у прошлом веку, али тако исто и оних које откривамо и у вековима дугог развоја човека. Јер проблематика ове драме „Зли Дуси“ јесте заиста проблематика човека коју он латентно носи у себи вековима, носи је као човек. Ту своју латентну проблематику у овој ванредној драми синтези рада једног старијег великог писца као што је био Достојевски и млађег, савременог, Камиа, ми можемо да видимо на сцени, испред себе, као један други свет, али као могућ људски, за који иначе предпостављамо да се у таквој једној драми није никада ни одиграо, али да је таква драма могућа уколико потиснемо оно што је основно у нашој природи, оно што осећамо као потребу, као основ, па да погледамо у себе као неко друго Ја, застрашујуће.

Знамо колико се Достојевски целог свога живота залагао да дође до што савршенијих ликова које би нам приказао, а што значи колико се залагао за учвршћење законитости поднебља љубави и истине, као и колико је због тога морао да нам прикаже и најузвишеније и најлепше стране живота као и оне, опет, друге, најсуровије. Проблем је Достојевског да уколико нема међу људима љубави и истине, уколико се не гаји као основ, да га онда морају тражити у нечем другом да би нешто постигли, у злочину или крви,¹⁾ како нам то показује баш у овом делу Зли Дуси; јер око нечега се људи морају окупити, око нечега што ће да их везује; онда као проблем или тема ово је несумњиво изразито религиозна тема и везана је за она велика питања око којих се Достојевски мучио — ако нема Бога све ми је дозвољено, или о самоубиству као жељи „постати Бог“. Није изненађујуће да су све и овакве теме скренуле пажњу и дубоко заинтересовале нашег савременог мислиоца као што је био Ками, који се исто тако спотицао око питања законитости љубави и истине, доводећи их до последњих могућих ступњева сумње и одрицања — што само по себи води на указивање живота као апсурдности. Али у том поднебљу суровости и апсурдности живота и он сам није могао да остане, или то усвоји као законитост, сукобљен са истим питањем са којим и Достојевски — са питањем патње деце.

У низу дела која су нам дала ова два велика мислиоца, из поднебља ове проблематике, добили смо и овај позоришни комад Зли Дуси; драматизацију овог великог романа руског писца дао нам је велики савремени писац француске Ками. То није једна случајна синтеза, већ необично логична, тесно везана за сву ону проблематику која своје интелектуалне корене има најјајсније изражене у француском филозофском материјализму Виска просвећености, који је такође нашао свој израз, наравно у једном аспекту своје развојне линије, у позоришној драми јакобинске фазе француске револуције, и када се данас траже корени модерној драми тзв. апсурда и суровости, налазе јој се у овом периоду; наравно ово поднебље има и свој континуитет. На пример када историчари филозофије указују на корене Шопенхауеровог пессимизма они указују на оно поднебље или атмосферу која се „уздизала из гробова људи који су гинули на бојиштима у Наполеоновим ратовима од египатских пирамида до Москве“. Као што знамо ова страна Века просвећености, овај њен аспект, оставила је посебан утисак на Достојевског; он се онда окренуо дубинама историје свога народа и у њој нашао догматску мисао Православне цркве као решење свим питањима живота а на првом месту када је у питању љубав и истина. Из те кризе тражења произишао је и овај роман Зли Дуси; није онда случајно да се француски писац Ками духовно нашао толико блиско Достојевском, уз признање његовог великог утицаја на своје дело. Израз тога признања јесте и ова ванредно успела драматизација.

* * *

Прерана смрт Камијева, каже нам Џон Крукшанк, несретним случајем у једној аутомобилској несрећи, оцењена је као губитак „не само за Француску, за Европу, већ за цео свет“, јер његов напор да разуме своје доба сматра се да је „од универзалног значаја“, го „његово доба у којем је он рођен“, или сво наше савремено доба“, јесте „време интелектуалне и моралне пометње и сукоба“, када све „вредности почињу да губе своју сврху“, а „нихализам све више постаје наше искушење“! тако да уколико савремен човек више испитује себе „све више у себи открива своје сопствене затворе, злочине и деструктивност“, како то Ками налази; али у таквом поднебљу не

може да се живи. „Одбијајући нихилизам... тражимо кроз катастрофу нашег времена једну нову уметност живљења, да би се „поново родили“, и онда „отворено почели са борбом против инстинкта смрти који је у раду у нашем времену“; то је у ствари тражење „новог закона под којим би се живело“. То је борба против апсурда, којег је Ками више „емоционално доживео“ него као „интелектуалну идеју“, а тај „апсурд“ на којег Ками устаје јесте оно осећање контраста између богатства физичке егзистенције и неизбежности смрти“; један дуализам који прати Камиа са закључком „нема љубави према животу без очајања због живота“, јер „мој ужас умирања долази из моје забринутости у љубави према животу“. Чему свакодневно устајање, одлазак аутобусом на посао, рад, ручак, поново рад, поново обед, спавање, поново устајање, и тако годинама? Време нас носи и сигурно разара нашу физичку егзистенцију. Смрт је онда последње сведочанство живота као апсурда. Зато **цео наш посао живљења није ништа друго до Сизифов посао**; посао гурања испред себе стенс коју никада до врха не можемо да добацимо, а осуђени смо на њено гурање. Али сва ова апсурдност живота тражи ипак своје савлађивање, тражи неки ослонац, тражи извесну суштину живота, неку заједницу, садржај, вредност; то се рађа као жеља, кроз то негативно осећање живота.

Ками у пролазу кроз ову кризу налази три ступња, или извесно тројично методолошко поднебље, на путу за усвајање вредности које савлађују апсурдност живота: прво, сваки човек открива у себи нешто од вредности, открива себе као личност то је индивидуална људска вредност, његова суштина као људског бића; друга, ово што открива као вредност у себи он дели са другим људским бићима, што га води другој вредности — општој заједничкој људској природи; треће, ова вредност, општа заједничка људска природа директно га води идеји везе која везује све људе пред лицем апсурда — вредности људске солидарности, као синтези прва два става. Указујући нам на ове тројичне облике, или на ову синтезу Камиа у његовом искуству апсурда живота, проф. Џон Крункшанк,²⁾ нам указује на Камијев напор толико дубоког и озбиљног прихватања живота, једног необичног снажног захвата живота са једном фантастичном искреношћу са којом га је ретко ко толико дубоко захватио у овом нашем модерном времену. Он је нужно морао да дође до овог тројичног ступња, као неке законитости у борби за откривањем законитости под којом би се живело.

Није онда ни најмање чудно за нас да се он окренуо на првом месту Достојевском. Уз високо цењене Ками се окренуо према Достојевском. Потврдио је то и својим напором да нам на позоришну сцену изнесе лица која се боре са овим проблемима са којим и он. Ками је с правом поверовао да позоришна уметност има својих предности у приказивању извесних аспеката живота, које кроз позориште лакше можемо да прихватимо и разумемо. Поверовао је да кроз овај уметнички облик као што је позориште, у којем се занемарују многобројни детаљи, а што даје предност јаснијем истицању саме животне акције, успешно може да се прикаже и овај велики роман Достојевског. Ками је у томе успео. Међутим, како је Достојевски изразито религиозни мислилац поверовало би се да је тај религиозни моменат овог великог писца овде потпуно запостављен. Али то није случај; већ је у питању сама природа драме која носи у себи свој ембрион, како каже познати драмски критичар Џн Елис Фермон, који јој не дозвољава да буде нешто друго него што она то може. То су ограничења саме драме кроз коју се не даје ипак сва могућност изражавања. Познате су ванредне примедбе на границе или могућности драме од овог драмског критичара.

Сиров материјал, како нам каже, из којег се прави драма јесу људске страсти, љубав, мржња, амбиција, све што нам долази из људског искуства. Сетимо се свега што је раздирало Електру, Едипа, Отела, Макбета. Знамо **врло добро њихове страсти и емоционална искуства преко драме**. Али, када су у питању религиозна расположења ствари стоје другачије. У потпуности не могу да буду материјал драме као што је случај са другим интелектуалним и емоционалним искуствима. Јер у религиозном искуству реч је о једном јединству које тешко налази свој експлицитан драмски израз. Што значи да драмски писци осећају једну огромну тешкоћу када желе, у чему никада нису у потпуности успели, да прикажу сву многостраност животних израза, јер посебну тешкоћу имају у покушају израза религиозног расположења. Тешкоћа је несумњиво очигледна с обзиром да нам је религиозно искуство неопходно за „савлађивање хаоса мисли, емоција, веровања, обичаја у сукобу... у подручју наше имагинације“. Потребна нам је дакле, једна визија која би у себи садржавала могућност да превазилази наше развојне и сукобљавајуће идеале. Али, као нам каже Елис Фермон, „нема на свету те силе која би нам дала

такву једну визију трансцедентне хармоније без постављања пред нас, стрпљиво и са минутском тачношћу, многостране пометње и сукобе сврсисходне и не-сврсисходне енергије, искуства једног света у којем се мисао и веровање стварају и растварају бескрајним ланцем распадања", а што поставити опет није могуће; јер нема те људске снаге која би то могла да нам стави у једну драму, у један комад.³⁾ То је тражење у ствари оне кохерентности, суштине, Основе, могли би и тако да кажемо. Наравно то је подручје религиозности, каже нам овај позоришни критичар, која у потпуности никад не може да се стави у садржај драмског облика позоришне уметности. Покушаји се само мање или више приближавају овом циљу, да коначно остану без потребног успеха. Мада се извесни успеси могу приметити.

Несумњиво онда да нас Камиева драматизација овог великог дела Достојевског упућује на првом месту на читање самог Достојевског. То је неопходно. Међутим, ова нас драма необично много упућује и на разматрање једног већ раније постављеног теоретског става у погледу односа драме и религије, што нас изврсно упућује на разумевање овог питања односа религије и позоришне уметности.

Пре свега ако нам Џон Крукшак скреће пажњу на две основне дилеме или става Камиа у његовом револту или побуни пред апсурдношћу живота. први, који се састоји у усвајању религије, што је покушај са вредношћу Царства Божијег, његове благодати, и други, у покушају са револуционарном политичком акцијом мењања постојећег стања; ово су у ствари два веровања — вертикалне и хоризонталне трансцедентности...

Несумњиво да морамо да размишљамо о овој дилеми после гледања овог комада. Најочигледније је да овде и није дилема око ове две „трансцеденности“, већ једноставно да је неопходна и једна и друга трансцеденост, с обзиром да хоризонталног и нема без вертикалног; односно да без моралних и духовних вредности нису могуће ни хоризонталне револуционарне акције; остају интелектуално празне без вертикалне трансцедентности. Али ово разумевање зависи од стања нашег ума; од хуманизма оних библијских слика које имају своју еволуцију у нашем развоју од дана нашег детињства; то је законитост поднебља љубави и истине; што је била и преокупација Достојевског. Религиозни моменат према томе долази после гледања драме. То је наше размишљање о томе што смо видели и чули.

Теоретску обраду оваквог става у разумевању односа религије и позоришта ванредно нам је дао филозоф Мартин Бубер. На њега нас упућује позоришни критичар Рој Волкер,⁴⁾ односно на познати есеј Мартина Бубера „После позоришта“; према Мартину Буберу треба да се гледају „три чина“, четврти свако одиграва у самом себи. Он се рађа као синтеза из тројичног односа, прво, саме „позорнице као стварности“ извођача, друго, комада и његовог аутора, и треће, публике, у којој смо и ми као посматрач; све ово чини једно јединство; важно је он што тече „између“. Јер ако глумци као играчи имају неку поруку аутора драме или комада да нам пренесу, као што се то Платон још изразио, онда песник или писац драме јесте преносилац поруке самог Бога... Остаје на гледаоцу или слушаоцу да је прими; то је оно што долази на крају после три чина, јер на четвртом не мора да се остане; треба изаћи, како каже Бубер, у врт, на месечину, у шетњу, у то „позориште које је Калдерон назвао „највећим позориштем света“, „после позоришта“ и донети одлуку, схватити мисао драме... То је онај, како нам то ванредно Бубер даје као слику Библије. „Енохов преображај од тела у ватру“, у свевидеће око анђела, то је оно унутрашње разумевање. То је онај религиозни моменат, она одлука која везује позориште и религију, драму и веровање.

Достојевски је, као што знамо, за мото свога дела о „Бесовима“, или, „Злим Дусима“ узео део из Лукиног јеванђеља, глава 8, као почетак и крај. Овај се одељак чита како и на крају романа Достојевског тако и драме Камиа. Познат је и веома много дискутован и тумачен. Схватимо га или можемо најбоље да га разумемо према дохришћанском разумевању драме, према Аристотелу да је слика „очишћена“ нагомиланих страсти, болести разних врста, уколико узмемо да је, према Калдерону, цео свет једна велика позорница. У

антици се ова могућност очекивала, данас верујемо да ту могућност имамо. Имамо већ дугу традицију здравља у том погледу.

Изврсна екипа чланова Народног Позоришта у Београду приказала нам је ову драму са оном озбиљношћу и напором прихватања ове проблематике са којом су Достојевски и Ками третирали ова питања. Заслужују нашу велику захвалност за тај труд; као и Управа Народног Позоришта која бољи комад у оквиру прославе своје стогодишњице рада у нашем друштву заиста не би могла да одабере када је у питању њен драмски репертоар.

ЛИТЕРАТУРА

- 1) Maurice Baring, **Landmarks in Russian Literature**, London 1960; 146.
- 2) John G. Hickshank, **Albert Camus**, Oxford, 1960.
- 3) Una Ellis-Fermor, **The Frontiers of Drama**, London, 1949; 9
- 4) Roy Walker, **Religion and the Theatre** (On Martin Buber's view of Drama), *The Listener*, april 29, 1965; London.