

Славко Милановић

## НАЦИОНАЛНИ ТЕАТАР И ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА

Национални театар је пре свега организациони модел, прво репертоарско позориште са сталним ансамблом у историји позоришта. Он је, међутим, настао као последица потребе за учвршћивањем националног идентитета у 17. веку са оснивањем *Француске комедије*. Касније је из истих разлога дошло до формирања националних позоришта у свим европским државама. Идентитетско питање које је у корену његовог настанка постављало је пред национални театар често нерешиве проблеме. Естетика је често била супротстављена политици, а национални театар је као уметничка, а истовремено државна институција био у ситуацији да поштује законитости и захтеве једне и друге. Овде су истакнути неки од

основних проблема тог сучељавања уметности и идеологије: питање односа национално – интернационално (појединачно и опште); односа према кризи драме и последичном удаљавању позоришта од литературе; односа према достигнућима авангардног позоришта (аутохтоност сценског језика) и односа према промењеној парадигми публице (гледалац као активни чинилац у позоришном чину, ритуални театар, укидање „рампе“ и улазак глумца међу гледаоце итд). Ове проблеме народно позориште је решавало са пуно оклевања и никада потпуно. Одговор на сва питања проналазило је у принципу репрезентативности: као врхунска установа културе народно позориште изводи ремекдела драмске књижевности, у

њему режирају најбољи редитељи, играју најбољи глумци, и слично – све до администрације која по Кажимјежу Дејмеку такође треба да буде најбоља. Најзад, у перспективи даљег развоја народног позоришта, наговештене су неке могућности, а оне се, за почетак, своде на отварање репертоара према савременим постдрамским концептима и прихватање чињенице да се публика показала осетљивијом на актуелни сценски израз, пре но за самодовољну литерарну вредност.

### **Од личног ка колективном идентитету**

Стјуарт Хол, социолог и један од оснивача чувене Бирмингемске школе студија културе (*The Birmingham School of Cultural Studies*), поставља питање неумерене и некритичке пролиферације термина „идентитет“ констатујући да се он „последњих година нашао у средишту праве дискурзивне експлозије“. Хол се пита: ако је већ појам идентитета последњих деценија био подвргнут темељној критици, услед које је над њим била спроведена деконструкција у мноштву интердисциплинарних подручја, „зашто онда и надаље постоји потреба за даљњим разглабањем о идентитету? Које то треба?“ Његов одговор је да појам идентитета представља једну од оних идеја „без које одређена кључна питања опште не можемо

промишљати“ – иако се сам појам „више не може мислити на стари начин“. Зато Хол прихвата приступ примењен у деконструкцијској критици која се према појму идентитета (као и према другим есенцијалистичким појмовима), односи „као да су *ипрекрижени*“; нису више употребљиви у свом изворном и нереконструсианом облику, али „будући да нису дијалектички докинута, и да не постоје други (...) који их могу заменити, не преостаје нам ништа друго до ли (и даље) промишљати помоћу њих (уп. Hall, 1995).

Савремена критика успела је да промени традиционалну концепцију чврсто оцртаног, непромењивог идентитета обликовану у 18. веку (и доминантну у европском дискурсу идентитета и добрим делом 20. века). Наслањајући се на теоретичаре идентитета, од Хегела до Џ.Х. Мида и Ерика Ериксона, који су истицали да нечији идентитет зависи од спознаје других, у комбинацији са самовредновањем ове спознаје, савремена антропологија, етнологија/културна антропологија, феминизам итд, развили су концепте идентитета који не само што предвиђају његову промену, већ је схватају и као услов за могућност остварења индивидуалне биографије и као основу за настанак и функционисање заједница.

Овај кратки осврт на лични идентитет био је потребан само зато што се о проблематици идентитета не може мислити без тог полазишта. Сви групни идентитети – културни, етнички, национални итд. (а данас се идентитет произвољно пришива и уз бројне друге, чак и најефемерније феномене), изведени су из првобитног схватања неког *јасџива* које је идентично само себи у континуитету времена, и без обзира на вањске околности којима је изложено. У овом есенцијалном схватању преплитање и прожимање личног и колективног идентитета не би било ни могуће. Ипак, постоји такав пример, али он се налази ван реалности историје – у миту о Едипу. Овај мит узима се као полазна тачка за скоро све критичке анализе проблема идентитета, како у социолошким, антрополошким, етнолошким, тако и у психоаналитичким, постструктуралистичким, феминистичким или театролошким приступима (уп. А.Д. Смит, Ц. Батлер (Judith Butler), С.Хол, Е.Фишер-Лихте итд). За Едипа се може рећи оно што за друге ликове не може: он је чврсто оцртан, постојан и кроз време непромењив идентитет (традиционална концепција) и, истовремено, новог концепта идентитета који не само што предвиђа промену, а већ је она услов индивидуалног развоја и преображавања. Едипо-

ва позиција владара омогућава ту прожимајућу двострукост идентитета – личног и колективног. Или како то каже Антони Д. Смит „свако *ја* које Едип разоткрива јесте и друштвено *ја*“. Едипов лични идентитет је да је владар који је спасао град одговором на Сфингину заговетку, колективни је у чињеници да је краљ, али постоји и онај „природни“ који су му доделили богови: он је убио оца и водио љубав с мајком. Међутим, Едипов идентитет не остаје статичан. После спознавања свог „природног“, судбинског идентитета, Едип сам себе ослепљује и доноси одлуку да оде у самоизгнанство. Креонт му самопротеривање не дозвољава, него га екскомуницира у име полиса. Едип ступа на дуги пут потраге за новим идентитетом и, на крају, кроз патњу и самоспознају, он у *Едију на Колону* добија дар предвиђања, и постајући поново користан полису потврђује се и у личном и у колективном идентитету. Едип је, међутим, митска фигура и других примера таквог подударана личног и колективног идентитета нема у даљој историји драме.<sup>1</sup>

### Културни идентитет и нација

За нас је значајно да приметимо да се у Софокловим тебанским трагедијама не помиње она врста ко-

1 О фигури краља у средњовековној и ренесансној драми, код Ж.Дивиньоа (*Социологија позоришта / Колективне сенке*) – лични идентитет је скоро сасвим потиснут.

лективног идентитета која је данас толико значајна и распрострањена – „национални“ идентитет. Колективни сукоби приказани у њима су искључиво сукоби између грчких градова-држава. Политички гледано, у античкој Грчкој није постојала „нација“, већ једино скуп градова држава, од којих је сваки љубоморно чувао своју независност. У културном погледу, међутим, постојала је античка грчка заједница, Хелада, тј. можемо говорити о културној и етничкој заједници, али не о античкој грчкој „нацији“. Могли бисмо рећи да је слично било вековима и у другим деловима Европе. Појам „националног“ идентитета јавља се тек са разградњом феудалног поретка када се појавило осећање и потреба за неком новом врстом политичког организовања. Та политичка заједница требало је да омеђи одређени друштвени простор и прилично тачно обележену и ограничену територију с којом се њени припадници поистовећују и којој сматрају да припадају. А ту су већ садржани основни елементи националне државе.

Опсежно образлагање питања националног идентитета није од пресудне важности за овај рад, али су неки аспекти тог идентитета значајни за објашњење генезе појма националног театра. Као и у случају античке Грчке, театар се у хеленистичком периоду и кроз

цео средњи век природно уклапао у општи концепт културног идентитета, а тек са развојем једне нове врсте политике – стварања рационалне државе у оквирима нове врсте заједнице – *територијалне* нације, он је добио улогу корисног средства за реализацију националних циљева. Овај модел нације, који у први план ставља њено просторно или територијално интегрисање, поникао је на Западу, у оним областима којима Антони Д. Смит даје атрибут „древних“ нација. Према Смитовом тумачењу, то су они етнички простори који нису били под туђом доминацијом или поробљени од страних сила, али ни довољно хомогени да би се могли назвати нацијама, чак и када су имали својства империја. Као један од најзначајнијих истраживача феномена националног идентитета, А.Д. Смит је утврдио да су у Западној Европи нације заузеле своје место, још пре 18. века и појаве национализма – „као идеологије језика, симболике *нације*и стремљења ка остварењу националне воље“. Не мора бити сасвим оправдана његова теза је да су нације у Западној Европи „углавном биле непланиране“, док је ван Запада обликовање нација уследило као последица идеологије национализма, али је у неким аспектима релевантна за тему овог рада. Наиме, настанак нације на Западу био је „резултат бирократске инкорпорације са стране

аристократских латералних етнија“, дакле владајуће класе, што је била одсудна околност релативно раног развоја идеје нације; односно, „може се тврдити да су државе у ствари створиле те нације“ (А.Д.Смит). Настанак националног театра је само последица ширег преображаја политичког система, тј. део процеса националног самодефинисања.

У другим случајевима не само што се морао ископати нов културни идентитет, него и ослобођење од власти туђинских сила, те стицање независности и суверености. По Смитовом мишљењу, овај други пут преображавања етничке заједнице у нацију био је у већој мери демократски, „народнији“, али је процес зато био спорији и често мукотрпан. У недостатку државе, било је потребно ангажовање националних интелектуалних елита на задатку подизања свести о потреби чвршћег етничког организовања које је именовано термином „национализам“, термином који у данашње време призива само негативне конотације.

### Национални театар

Оснивање Француске комедије (*Comédie-Française*), као театра са статусом националне институције, јасно илуструје противречности које су се испојиле у процесу идентитетског самодефинисања. Као што је Смит утврдио, културни идентитет претходи национал-

ном и довољан је за одржавање самоосећања етничке припадности. Као у античкој Грчкој, тако ни у Француској није постојала потреба за идентитетским искључивањем културе других етничких група. Пример за то је коезистенција *Француске* и *Италијанске комедије* (*Comedie-Italienne*) у Паризу током 17. века. Обе позоришне трупе изводиле су представе по принципу слободне конкуренције у непосредном комшилuku – усред француске престонице. Штавише, италијански и француски глумци су једно време делили исту позорницу. Године 1658. у позоришној дворани *Петијит Бурдон* (којом је располагао краљ) наступала је *Италијанска комедија*, а када је Молијер стигао у Париз и краљ његовој трупи доделио споменуто позориште, наизменично су га користиле обе трупе. Ништа се није променило ни након рушења *Петијит Бурдона*, 1660. године – и једна и друга трупа су се преселиле у позоришну дворану у *Пале Ројал*. Проблем за уметничку коезистенцију није представљала ни већа популарност *Италијанске комедије*.

Одлука да *Француска комедија* добије привилегован статус дело је политичке воље Луја XIV да створи централизовану националну државу. Друга уговорна страна били су глумци француских позоришних трупа које су тражиле

сталног протектора уз чију помоћ би се отарасили конкуренције популарних италијанских глумаца. На овом примеру јасно се сагледава оправданост термина *йолийика иденџийџеџа*, који Бранимир Стојковић уводи да би означио „промишљене, односно намерне акције усмерене на развој и учвршћивање колективних идентитета“. (Б. Стојковић) Одлука Луја XIV била је део програма политичког организовања народа и његовог обликовања у нацију. Статут Луја XIV, који се сматра оснивачким актом првог националног театра, није се тицао театарских питања него фаворизовања француског културног идентитета као конституента будућег националног идентитета.

Одлуком Луја XIV 1680. године *Француска комедија* се коначно отарасила конкуренције италијанског, али и свих других позоришта. Њени глумци су постали политички чиниоци више не само да нису били грађани другог реда, него су добили право на највише привилегије. На основу уговора са државом успели су да обезбеде гаранције тако чврсте да је *Француска комедија* преживела и каснију пропаст монархије. Већ довољно вешти у политичким пословима, у Републици су се изборили да (ревизијом Статута Луја XIV) добију додатне привилегије: са титулама *pensionnairea* и *societairea* најбољи од њих су изједначени са „бес-

мртницима“ Француске академије наука и уметности. *Француска комедија* је тако постала не само прво национално, него и прво репертоарско позориште са сталним ансамблом, што је омогућено стабилним финансирањем за какво није знало ниједно позориште у миленијумској историји театра. Постала је институција у којој се културни идентитет из пренационалног периода прожео националним идентитетом, а трајност тог прожимања обезбедило је коначно формирање националне државе. (Процес је довршен у Републици, са формулисањем *Декларације о љравима човека и љрађанина*, 1789. године.)

Овде се уочава и једна констата у творби идентитета о којој пише Стјуарт Хол (реферишући на Фукоа): „идентитети/ настају унутар игре специфичних модалитета *моћи*, и тиме су више прозвоидиозначавања разлика и искључивања, него што су знак једног идентичног, природно конституираног јединства, „идентитета“ у његовом традиционалном значењу. Ранији театарски идентитети („француски“, „италијански“) подвргнути су мерилу националне, државне идентификације, па су критеријуми глумачке игре, одзива публице, театарског стила итд. постали од другоразредног значаја. (Касније ће бити говора о томе како су апорију национално – интер-

национално, односно политичко – естетско, национална позоришта решавала да би се одржала у сфери театарског, односно уметничког значаја.)

Национално позориште је, дакле, чедо националне државе. *Француска комедија*, као родоначелник свих националних театара, постала је пример за друге народе. А даљи развој је познат. Од краја 18. и током целог 19. века, па и касније, све до данас, формирање нација и националних држава (држава-нација, како их назива Хана Арент) пратило је оснивање великих државних репертоарских позоришта. Термин „национално“ или „народно позориште“ постао је друго име за многа велика европска позоришта. Зато је његова друштвена функција (што не искључује обавезно уметност) схватана различито, у зависности од актуелног степена државног суверенитета. У земљама „старе Европе“, где је владало национално тројство суверенитета „народ – територија – држава, ова позоришта су схватана као институције врхунске културе – репрезентативне за цело друштво, друштво чије границе су биле идентичне границама државе (Енглеска је и у том погледу занимљив изузетак. Пошто су њене границе биле неспорне, Енглезима је било важније да уређују своје унутрашње односе. Био им је важнији принцип слободне конкуренције, од свих покушаја

славног Дејвида Герека да крајем 18. века оснује привилеговано национално позориште. Али кад је у 20. веку и култура постала значајан инструмент међудржавног надметања, 1964. године је то успело Лоренсу Оливијеу.)

За разлику од Енглеза који нису морали да журе са оснивањем националног театра, неки народи су у оснивању свог позоришта (и других националних културних установа) видели шансу да добију државу! На простору између Балтичког и Јадранског мора западно национално тројство „народ – територија – држава“ није могло да се материјализује. Територије које су њихови преци обележили својим историјским и културним деловањем биле су испресецане границама које су се мењале према односима Отоманске и Аустроугарске империје. Чак су и материјални трагови њиховог историјског и културног постојања били (како су се границе мењале) – разбацани, уништени и недовољни. Приоритетна брига била је да се подигне национална свест и постигне крајњи политички циљ – стварање националних држава.

У подухвату националног буђења главни задатак имала је етничка интелигенција чији је задатак био „да семобилише раније пасивна заједница да обликује нацију око нове вернакуларне историјске кул-

туре, коју је та интелигенција поново откривала“ (Смит). Императив је био да се у популацији спроведе морална и културно-политичка револуција, да се народ очисти од вековних наноса туђих утицаја и, позивањем на етничку прошлост, обликује у нацију. Тај задатак је одређивао приоритете, па се на вестернизацију (угледање на Француску, Енглеску и Немачку, и, у мањој мери, на Холандију и Шведску) гледало као на нужност и жртву принесену процесу модернизације. Интелектуалној елити било је јасно да је – уз покрет за прелазак са пасивне подређености заједнице на њено активно политичко потврђивање – било потребно обезбедити признату и компактну територију и економско уједињавање територијалне заједнице, по узору на поменуте државе. Али најважније у процесу преображаја било је да се у народу пробуди свест о националним вредностима, преко оживљених етничких сећања и митова, у чему је позориште могло да одигра значајну улогу због непосредности свог живог обраћања публици.

Иако је свеже памћење на недавну прошлост изазивало одбојност према сваком страном утицају и подгревало аспирације за обликовање аутохтоне домаће културе, националне елите су схватале да је, поред позивања на властиту традицију, било нужно да се

посуђује из страних искустава. Пре свега, оне су знале да нема модерне нације без прихватања западњачке дефиниције нације као заједнице људи који се покоравају истим законима и институцијама у границама дате територије (како су је формулисали француски филозофи просветитељства). Угледање на организациони модел држава европског Запада био је први корак у смеру „интернационализације нације“, односно националног отварања према вањском свету. Али националистичка интелигенција била је опрезна; као носилац свеколиког друштвеног преображаја, разумела је да за нужни компромис у социополитичкој сфери мора да се обезбеди равнотежа – у културнопсихолошкој равни. Смит сматра да су елите нација у настајању биле у праву када сусхватиле „да се *raison d'être* било које нације (на супрот *гржави*) састоји у гајењу њених јединствених (или наводно јединствених) културних вредности“. Ова дигресија о „наводним“ вредностима, као *сџрајџешком* превиђању чињеница, указује на свест да је културна самобитност *conditio sine qua non* творбе и очувања националног идентитета. (Стјуарт Хол је у праву када говори о „фикционалној природи“ националног идентитета.)

Да ли је постојао другачији избор за етничке елите, када је већ нација ступила на историјску сцену?



Смит нас подсећа на алтернативу на примеру раних западноевропских националиста (попут Русоа или Хердера) које није посебно занимало стицање државности. Они, а и различити национални покрети тог времена, нпр. шкотски, каталонски и фламански (Смит их назива „националистичким“ – без негативног призвука), били су више заинтересовани за самоуправу и културни паритет у вишенационалној држави него за потпуну независност. У почетку су сличне тежње гајили национални покрети народа који су живели у границама Аустроугарске и Отоманске империје, али другачија историјска искуства, као и подстицајни примери новостворених националних држава (нарочито након Француске револуције) довели су до тога да превлада одлучност за потпуним ослобођењем од туђинске владавине, па идеја културне аутономије више није била довољна. У духу немачких романтичара у тим етничким заједницама се одавно била учврстила филозофија националног самоопредељења и колективне борбе за остварење аутентичне националне воље у сопственој држави. Примери са Запада указивали су им на значај културе у дефинисању нације. Због тога су ови народи почетком и током 19. века журили да створе националне културне институције и пре него што су дошли у прилику да створе

властиту државу. Тако је, на пример, наше *Српско народно йозоришће* у Новом Саду основано 1860. године, много пре него што је Војводина постала део Србије; београдско Народно позориште, пре него што је Србија постала самостална независна држава; отварању *Хрватској народној казалишћу* присуствовао је лично цар Фрањо Јосиф (за кога је изграђена посебна ложа), али Хрватска је још дуго остала део Аустроугарске империје. Исто се дешавало у Румунији, Бугарској итд. Испољен кроз установе, културни идентитет је потврдио своју државотворну улогу. Отуда су изражавање поноса због учешћа у борби за независности брига о народном суверенитету нашли места у оснивачким актима националних позоришта равноправно са навођењем главних уметничких и културних циљева. Румунско Народно позориште „Јон Лука Карађале“ истиче да је оно „од почетка, 1852. године, заузело политички став и било укључено у промоцију националне независности и слободе“, а Народно позориште у Београду да је оно „живи знак народне независности и залог будућности народа и његове величине“.

Оснивања других културних институција са националним предзнаком сведоче о важности поновног откривања „колективног ја“. Уз помоћ филологије и

археологије, проучавања сопствених корена у „етничкој прошлости“, потврђиван је аутентични идентитет испод наслага вековних туђих утицаја. У Србији, на пример, пре стицања независности, основане су: Матица српска (1826. у Будимпешти, пресељена у Нови Сад 1864.), Друштво српске словесности 1842. (данашња Српска академија наука и уметности) Народна библиотека (1832) и друге културне установе.<sup>2</sup>

Идеје о позоришту као месту творбе и потврде националног идентитета кореспондирале су са духом, укусом и захтевима публике, па су у првим годинама свог деловања национална позоришта најчешће изводила историјске драме и трагедије са мотивима из властите прошлости. У београдском Народном позоришту првих пет сезона све изведене драме биле су писане на историјске мотиве.<sup>31</sup> Наслови изведених драма указују на тенденцију да се на неки начин културно „институционализују“ теме и мотиви из народног предања и дуге неписане етничке традиције. Како драма и позориште нису били део документоване традиције (само спорадично је забележено појављивање глума-

ца на средњовековним српским дворovima), било је потребно да се ургентно надокнади тај заостатак за светом; слично бирократској инкорпорацији француске аристократије која је стварајући државу стварала и *Комеди франсез*, домаће интелектуалне елите су одлучно афирмисале важност националног позоришта, схватајући га пре свега као делотворан инструмент самопотврђивања у историјском пејзажу других, европских нација.

У репертоарском опредељењу за теме из домаће прошлости није било ничег локалног (провинцијалног); напротив, национални интелектуалци организовани у одборе и комисије за оснивање институције националног театра, за формулисање његових програмских циљева и задатака, угледале су се на своје европске узор; при томе су коришћена сва знања из историје културних идеја, сва позната средства културне политике већ испробана у Европи. Њима је сигурно било познато да се, још у ери процвата национализма у 18. веку, међу уметницима на Западу родило интересовање за историју и историјску драму. Како наци-

2 На значај очуваног културног идентитета, као полазишта за стварање „државе-нације“ (Хана Арент), указује је и Бењамин Калај (доцнији аустроугарски управник Босне и осведочени непријатељ Србије) у својој „Краткој историји Срба“ кад констатује да се Србија „као феникс подигла из пепела“ – само захваљујући сећању на стару средњовековну културну и државну величину, „коју је до савременог доба пронела народна епикапоезија“.

3 Од 1863. до 1868. драме: Јована Стерије Поповића (1863. *Светислав и Милева, Ајдуци, Смрт Стефана Дечанског, Владислав, краљ бугарски, Сан Краљевића Марка*), Атанасија Николића (*Зидање Раванице* 1863, *Зидање Скадра на Бојани*, 1863, *Краљевић Марко и Црни Арапин*, 1867) и Јована Драгашевића (*Ајдук Вељко*, 1863. и 1868.). Млађи драматичари наставили су да негују књижевну

онализам увек тежи доказивању континуитета са исконским вредностима и достигнућима, постала је популарна тзв. археолошка драма – приказ рекреираних слика старог Рима и Спарте или средњовековне Француске, Енглеске и Немачке. Политичке поруке „моралног историзма“ – приказивања примера јавне врлине из прошлости – служиле су да се савремене генерације подстакну на њихово опонашање. Знали су и да се обнова овог европског заноса историзмом вратила у пуној снази почетком 19. века, па су писање и извођење дела са историјским темама захватили све европске позорнице.<sup>4</sup> На темељу идеја о историјском развоју (потеклих од Вика, Монтекијеа, Волтера, Хердера...) започело је интензивно истраживање прошлости језика, књижевности, уметности, религије, права и историје властитог и других народа. Е. Фишер-Лихте повезује нараслу свест о историјском значењу свега постојећег са романтичарском предоцбом о „духу народа“, који би требало да се испољава

у свим појавама његовог живота. *Дух народа* добија значај „неке врсте надређеног фактора идентитета“ (...) а *историја*, са великим „И“, постаје „виши и надређени поредак и творбена снага у погледу идентитета“ (...) „У тим драмама грађанска публика доживљавала је историју као силу која потврђује гледаочево *Ја*, те на тај начин као творбenu снагу идентитета, као снагу која успоставља значење и смисао“. Или, како то прецизирао Антони Смит, „један од одговора на бројна питања које је стварност подизала свакако је било, и остало, националистичко решење, које уступа или ‘остварује’ индивидуални идентитет у новом, колективном културном идентитету нације. По том решењу, културна колективност даје идентитет појединцу, он постаје грађанин, то јест признат и законит припадник политичке заједнице, која истовремено представља културну, историјску и судбинску заједницу“.<sup>5</sup>

Али, као и у Европи „древних“ стабилних нација, репертоар позоришта новонасталих националних

---

традицију национално-историјске драме са више књижевне и драматуршке вештине. Све више освајају репертоар и публику комади Матије Бана итд.

<sup>4</sup> Каже се да је, у то време, „свако ко је држао до себеписао историјске драме или романе“, а лепа илустрација за ту помодност може се наћи у Андрићевој *Травничкој хроници*, где главни лик романа, француски конзул Давил, све време боравка у Травнику покушава да напише еп о Александру Македонском

<sup>5</sup> Не само у драми и позоришту рад на националним питањима обухватио је све уметности. Песници, музичари, сликари могли су оживети национални идеал и распространити га у народу, па су „ том погледу један Мицкјевич и Сибелијус вредели су више од неколико батаљона...“ (Хобсбаум, према Смиуту). Улога позоришта ипак је била немерљиво значајнија од других уметности, како због симболичке вредности ове древне уметности, која је нацију повезивала са универзалном традицијом, тако и због његовог непосредног деловања на масе. Зато је свугде национални театар добио статус прворазредне културне установе у којој се огледају самобитност нације и државе.

ентитета морао је, после првог таласа идентитетског театарског заноса, да се прилагоди актуелним захтевима публике. Већ се код историјских драма показало да су највећу популарност на европским сценама доживела дела мање вредности, она која су „угађала“ гледаоцу мелодрамским заплетима и „херојским“ претеривањима. Колико год да је културни колективитет делегирао део идентитета појединцу, тај појединац је у позориште долазио са својим личним егзистенцијалним проблемима и идентитетским дилемама, а проблеми су били такви и толики да је он од глумаца очекивао утеху, пре него велика „гранична“ питања, самозаборав, пре него истину. Многи аутори су иронично констатовали да је европско позориште у 19. веку постало терапеутска установа. У Француској су булеварска позоришта продуковала огроман број мелодрама и водвиља (од којих су неки комади били тако вешто написани, па је скован израз „добро скројен комад“ (*pièce bien fait*)), а популарност тих комада је расла како су расле тегобе живота током индустријске револуције. Делом под утицајем западног театра, делом због засићености публике историјским темама, после само пет сезона у којима су доминирале драме са националним мотивима и у Народном позоришту

Београд почело приказивање лакших и забавних комада који су пунили гледалиште (Ежен Лабиш, Пол Анрион, Анисе Буржоа, Аугуст Коцебу, Жак Офенбах, комади француске „индустријске фирме“, тј. удружених писаца, те многе *йосрде* страних комада чији оригинални аутор често није познат (Боривоје С. Стојковић).

Ово нежељено прилагођавање укусу широке публике је судбина сваког театра, па тако и националног. Не само зато што је циљ драме и позоришта „деловање на масе“, како каже Ђерђ Лукач,<sup>6</sup> него и зато што је национални театар, као прво репертоарско позориште (институција са сталним ансамблом и редовним извођењем представа, по узору на *Француску комедију*), морао да стално оправдава и потврђује свој посебан статус обезбеђујући редованприлив публике.

### Национално – интернационално

Али управо је пример историјске драме показао лимитираност наизглед једноставног решења да се дијалектичком суштином драмске форме надокнади мањак универзалности на пољу драмског садржаја. Наиме, убрзо се показало да није сваки херој из националне прошлости имао све потребне особине које карактери-

6 Лукач за циљ драме одређује „непосредно и снажно деловање на окупљену масу, приказивањем збивања међу људима“, Ђерђ Лукач, „Историја развоја модерне драме“

шу класичног драмског и трагичког јунака (ма колико да је његов хероизам био велики и његов допринос националној еманципацији и ослобађању значајан); свака приказана историјска *акција* није није аутоматски постајала драмска *радња*. Испочетка је било довољно осећање поноса због слободе да се без санкција говори о историји нација<sup>7</sup>, али после само неколико сезона позоришни медиј је испоставио властите захтеве – на сцени, али и из гледалишта. Национална популација, репрезентована у позоришној публици, није увек могла да буде у потпуности хомогена, њоме нису владали један ум и једно осећање. Сачињена од мноштва индивидуа (идентитета)<sup>8</sup>, лакше се поистовећивала са Хамлетом, него са неким херојем из националне историјске драме. Грађанин гледалац (сада већ уздрманог не само личног, него и колективног идентитета, услед бурних друштвено-економских промена), није био више једноставни припадник средњовековне етнице који би се задовољио обредним понављањем етничких приповести. Он је сада тражио пречицу преко свих локалних, етничких, па и верских идентитетских граница – до општечовечанског, које више није могло

да се изрази кроз верске фигуре и религијске васељенске призоре. А поготово не кроз партикуларне теме и ликове из уског националног видокруга.

Не само гледалац, који је, као свуда у Европи у време индустријске револуције тражио у позоришту терапевтску утеху, него се и уметник националног театра нашао у процепу противречних тежњи: национални идентитет био је у опрци са културним и уметничким – постављао му је невидљиве али обавезујуће границе. Национални интелектуалац се суочавао са кризом двојног легитимисања. На старо идентитетско питање: Ко сам ја? Није био довољан одговор да је припадник нације као *историјске и судбинске заједнице* – ни гледаоцу ни уметнику. Пробудила се свест да лични идентитет припада човечанству, једнако као и његовим партикуларним деловима какви су етничка група или нација. Театар је морао да нађе потпунији алиби за извођење *ненационалних* комада, како оних класичне старине, тако и страних драмских ремек-дела која су неретко потицала из противничких или у најмању руку несродних националних корпуса.

<sup>7</sup> Треба се сетити да су у многим „националним театрима“ пре националног ослобођења представе играле на страном језику, на пример на немачком, у Словенији.

<sup>8</sup> А личне идентитете чини мноштво припадности различитим друштвеним групама / колективним идентитетима; поред етничких и националних, припадање верским, политичким, родним, културним, социјалним, професионалним и другим идентитетима.

## Принцип репрезентативности

У недостатку другог, одговор је пронађен у принципу *рејрезентиативности*. Пошто није успео да се избори са изазовима естетичких питања, пре свега да разреши апорију национално – интернационално, националном театру је остало да се повуче на почетни положај – у сферу политичког. Требало је да поново, и увек изнова, потврђује своју позицију куће врхунске културе. Као национални културни репрезент једино што је важно остаје његово место на лествици међу другим позориштима у пантеону светске културне баштине; сва национална позоришта су полагала право на континуитет са великим античким достигнућима. При овој „предаји дела суверенитета“ светском театру, остало је да се као неповредиво национално актуализује оно што преостаје – то је конкретно уметничко остварење; драмски текст или његова сценска поставка је несумњив домаћи производ којим се учествује у међунационалној утакмици. На сличан начин на који су Енглези прихватили оснивање протежираног националног позоришта када су увидели да репрезентативност ове установе културе може да се употреби као средство међународне политике, национални театри мањих и новијих нација су – за рачун репрезентативности у регионалним, ев-

ропским и светским самеравањима – жртвовали националну ексклузивност тема и аутора.

Принцип репрезентативности је разлог због којег су се у програмским начелима свих националних театара нашли слични спискови циљева: Национално позориште је дом врхунских глумаца, писаца, редитеља („...и врхунских административаца, најпрофесионалније техничке службе“, додаје Кажимјеж Дејмек, велики редитељ и чувени директор *Народної йозоришща* у Варшави). Програм треба да чине ремек-дела класичне домаће и стране драмске литературе и проверена дела савремених писаца. Естетски квалитет је једино што се стриктно захтева, с обзиром на организационе, техничке и финансијске услове које најстабилније субвенционисано и најбоље опремљено позориште може да пружи. Позориште се обавезује на неговање језика и драмске баштине (у Пољској постоји чак и списак од 35 дела која обавезно треба играти) и, у том смислу, константну едукативну улогу. Дела се у репертоар бирају према естетској вредности потврђеној кроз време. Позориште је најзначајнији репрезент националне културе. Концепт публике је константан – то је за културне вредности подстицан и придобијен народ. Или, како је додатно појашњено у програмском документу *Краљевској националној*

*шеатра* у Лондону: „позориште за целу нацију, за све узрасте и све социјалне групе“ (другим речима – за све држављане Велике Британије).<sup>9</sup>

Ако су сва национална позоришта наша исто решење за своју друштвену позицију, да ли се репертоарски разликују? Да ли организациона структура субвенционисаног театра са сталним ансамблом води и до неке врсте естетског консензуса? И која би естетска начела била заједничка? На то нема одговора. Осим концепта репрезентативности који поетичка питања оставља појединачним ауторима, редитељима, писцима, глумачким школама, забележено је само неколико покушаја да се из друштвене функције националног театра изведе неки естетски принцип. Једну је формулисао Бертолд Брехт: „Сви ми театарским средствима тежимо изградњи једног новог народног театра. Забавног театра, али посве ангажованог (...) Нама је био и остао циљ да народним масама, у условима научног доба, дамо театарску уметност коју оне заслужују“. Друга формула, Жана Вилара, такође пола-

зи од одговорности према публици, али за разлику од марксисте Брехта, ослања се на веру у делотворност филозофије просветитељства. Вилар саму естетску вредност позоришног дела сматра чином друштвеног ангажмана. Зато се његов Популарни народни театар Т.Н.Т. (Théâtre National Populaire) приближава првом концепту репрезентативног позоришта. А то је веома блиско марксистичком (Лукачевом) схватању позоришта као „масовне уметности“ која не може бити елитна, а да не делује деструктивно по саму себе. Елитизам позоришта садржан је у врхунској остварености дела, у високом појму уметности, не припада ни уметницима ни публици.<sup>10</sup>

Принцип репрезентативности показао се као добра замена за обавезну националну ексклузивност театра. Према спољном свету он је функционисао слично као и спортске репрезентације које етничка својства, очекивану надмоћ снаге и креативности, самеравају са другима. Али и у домаћој средини. Ово последње манифестовало се увек кроз неговање осећања

9 О специфичностима енглеског национализма, види код А.Д. Смит „Национални идентитет“, Библиотека XX век, 2010.

10 Парадоксално, национално позориште је доживело свој процват у оним деловима Европе где је дошло до потпуне промене режима – после Октобарске револуције. Сва позоришта постала су „народна“ а термин „национално“ је елиминисан, јер је, по Лењиновој доктрини, у друштву без класа национално питање заувек решено. Атрибут „народно“ симболизовао је да позориште припада целом народу, као неком трансценденталном титулару својине. Истовремено, то је значило да је оно народу намењено, посвећено да народу служи. У исто време, термин „народно“ у смислу „државно“ потпртавао је супериорну вредност новог социјалистичког друштвеног система, нешто што може да се демонстрира пред западним делом света као врхунско – а у исто време створено од народа као креативног тоталитета.

да је одлазак у национални театар свечан чин, попут посете националном музеју, цркви, гробовима знаних и незнаних јунака, парламенту итд. У том смислу многа национална позоришта прописују чак кодекс одевања (више или мање рестриктиван) који мора да се поштује при уласку у ову установу. Надзор над репертоаром дела и начин њиховог упризорења припада не само стручњацима, позоришним критичарима и зналцима, него и најширој јавности, народу, који „зна“ шта доликује народном позоришту, а шта не. Полагање на право процењивања уметничких програма и остварења задржало се и данас, након свих удара на конзервативне концепте којих се упорно придржавао и естетичких промена у модерном позоришту са којима је национални театар морао да се суочи у последњих више од сто година.<sup>11</sup>

## Народно позориште и криза драме

Као што смо видели, историјски принцип и мит за нацију се показао као најадекватнији од свих. Он је стварао утисак обухватне слике универзума и једини био у стању да „интегрише прошлост (традицију), садашњост (разум) и будућност (усавршивост)“ (А.Д. Смит), а драма и трагедија су се показале као најпогоднији облик у коме то може да се изрази. За такву улогу драмског жанра већ је био „припремљен терен“ у текстовима историчара који су „увијек изнова посезали за метафором драме, трагедије и комедије, да би описивали смисао и унутарње јединство повијесних процеса“ (Ханс-Тис Леман, *Постдрамско казалиште*). А потврда за овакво схватања драме тражена је и наложена у антици, у Аристотеловој *Поетици* чија су правила стално изнова реинтерпретирана кроз средњовековну схоластику, а касније, у класицизму претоворена у догму. Чуже-

---

<sup>11</sup> Социјализам је национално питање сматрао решеним, али није негирао нације. Да би суспрегао тензије међу различитим етничким групама које су се затекле у границама ноћих социјалистичких држава, социјалистички режим је прибегавао тактици привидног неговања њихових културних идентитета. Формално су задржавале национална обележја, али су се подређивале надређеном идентитету припадања социјалистичкој идеологији. Социјалистичким „нацијама“ одузети су основни атрибути који разликују нацију од етничке заједнице: територија ипокорвање припадника нације истим законима и институцијама у границама дате територије. Одредбе из дефиниције нација да се она одликује заједничком масовном, јавном културом, заједничком економијом и заједничким законским правима и дужностима свих припадника, делегиране су вишим, наднационалним, централним органима власти заједничке социјалистичке државе. „Нацијама“ је остало оно што изворно припада етнијама: име популације, историјска територије (испресеца на новим административним границама), заједнички митови, обичаји. и историјска сећања. Идеолошка машинерија је била задужена да „митови“ и „сећања“ интерпретирају као „назадна схватања“ и „остатке мрачне прошлости“, у сваком случају као схватања која се толеришу захваљујући благонаклоности власти и због тога нису сасвим забрањена. Без обзира на све наведено, у социјалистичким државама је омогућен невероватан развој позоришта.



на „јединства“ (радње, времена и простора) обезбеђивала су драми структуру која у збуњујућу хаотичност стварности уноси неки логички (наиме драмски) поредак. А тај унутарњи поредак драме „смисаону творбу (...) херметички затвара према ван од реалности и уједно изнутра конституира као беспријекорно јединство и цјелину“, или, како Леман поентира: „Драма значи овладану ријеку времена која се учинила прегледним“. Све то је омогућило драми да заузме истакнуто место у канону уметности. Када се овоме дода моменат театарности самих историјских догађаја, није чудно што су многи теоретичари ишли чак тако далеко да су тврдили како је самој *историји* својствена једна објективна *грамска лейоџа*.

Управо због неутољиве глади за сталним потврдама репрезентативности театра, драму је *народно ѿозориџије* пригрлило као спасоносну форму театарског изражавања. Јер драма је кроз историју европске естетичке мисли етаблирана као сама суштина репрезентативности: „Драма је сукус историје“; „драма обећава дијалектику“; „драма је највиши облик или један од највиших облика појаве духа“ итд – само су неке од крилатица које су у 19. веку узимане здраво за готово. Уосталом, наслађале су се на уверења свих значајних филозофа, естетичара, истичара који су кроз

векове потврђивали закључке о драми као естетском узору.

С обзиром на аспирације нације да се високо позиционира у историјској перспективи, било је очекивано да национални интелектуалци уздигну драму на пиједестал вечних вредности – јединих којима у националној књижевности и позоришту треба тежити. Тако се са потребом цивилизацијског повезивањаврхунске уметности и нације родила и неписана обавеза националног театра да буде чувар традиционалне драмске форме. Та његова улога савршено се уклапала у спасоносни концепт репрезентативности, формулу на којој се оправданост националног театра одржава све до данас. Зато јенајтежи од свих удараца на *народно ѿозориџије* представљала обелодањена криза драма крајем 19. века (око 1880. године према Лемановој процени).

Проблем је, показало се, био много старији. Први знаци кризе драме појавили су се већ крајем 18. и почетком 19. века, управо у исто време када се нација историјски етаблирала. Пардокс је у томе што су оба феномена – криза драма и довршење нације – потицала из и са тог извора: из филозофије просветитељства. И оба су била повезана са проблемом идентитета. У просветитељским идејама о нацији подразумевало се институционал-

но јачање *колективної* идентитета као етапе у остваривању заокруженог *националної* идентитета. У исто време, из просветитељства је изникао и други смер који је водио темељном преображавању саме парадигме идентитета. Док је нација рачунала са фиксираним, стабилним и постојаним (петрификованим) идентитетом, у истом периоду почело је да се испољава схватање личности које је било у потпуној супротности са таквим очекивањем. Јавила се најпре просветитељска идеја о аутономној личности која одражава човеков природни карактер; она је кулиминира у фигури „генија“ (*Sturm und Drang*) – узвишеног индивидуума која се надовезује на просветиљски и рационалистички појам самоуспостављеног субјекта (Шилерови и Гетеови ликови); недуго потом испољена је сумња у природни човеков карактер, преовладало је осећање да личност варира од особе до особе (дакле да је све што можемо знати о њој само спољашња манифестација), па је, најзад, личност сагледана преко њене социјалне условљености и сведена на њу (на пример, у Бихнеровом *Војцеку*). У 19. веку Ибзен је уздигао индивидуализам на највиши ниво; одбацио је „свети колективизам“ (и романтизам) и окренуо се „светом индивидуализму“ величајући аристократизам карактера, свести и воље појединца“

(Иво де Фигуереди, *Ибзен I*) Али је ускоро и тај „свети индивидуум“ потпуно разорен, у драмама Аугуста Стриндберга. У главном лику његовог комада *Пућ* у *Дамаск* нема ни трага од кохерентног индивидуума, чак ни у имену – зове се *Нејознаџи*, а већ из првих сцена схватамо да је та личност раслојена у низ аспеката, такорећи самосталних карактера (Доктор, Просјак,...) који се у *Нејознаџи* међусобно сукобљавају. А Стриндбергову сумњу у могућност постојане, у себи кохерентне личности, радикално је артикулисао Гордон Крејг: „Не верујем у магију човекове личности, већ верујем у магију неиндивидуалног у човеку. Неиндивидуално у човеку је његов најбољи део, а личност је тек на другом месту.“ (према: Хан-Тис Леман)

Ерика Фишер-Лихте указала је на ову условљеност драме питањем идентитета кроз целу историју позоришта: „Свака структурна промјена у драми одвијала се у уској корелацији с промјеном концепта идентитета (...) штавише, структура промјена у драми и промјена идентитета изравно су овисне једна о другој.“ Али тек је радикална промена у схватању личности на крају 19. века довела до потпуне кризе драме. Претходно је већ била преовладала општа сумња у „језик који је оболео“, у изражајну способност речи, у „испразност самодрживих речи и

појмова“ који су разлог за „патњу конвенције“, како је рекао Ниче. Тада се јављају драмски текстови у којима су нестале до тада „неупитне одреднице драме: текстуална форма дијалога пуног напетости и одлука; субјект чија се збиља битно може изразити у говору између људи; радња која се првенствено одвија у апсолутној садашњости“ (Леман). Па иако су још могли да се сретну неки покушаји „спашавања“ текстуалне драме – у тзв. *ja*-драматургији, писању разговорних статичних комада, лирској и симболистичкој драми (Стриндберг, Метерлинк) – може да се рећи је већ сасвим пољуљан статус драме као најсавршеније од свих форми у оквиру уметничког канона.

Ово је био пресудни ударац у темеље тек освојеног естетског канона *народној позоришћу*, које је знатан део своје репрезентативности засновало на неприкосновености драме међу уметностима. А на овај надовезао се следећи: исказана је сумња у компатибилност драме и позоришта. За традиционално схватање, позоришна представа била је тек верна интерпретација литерарног дела које је сачинио драмски писац. Нове тенденције (наравно ван домена *народној позоришћу*) заступале су потпуно супротно становиште. Гордон Крејгје то исказао намером да истера писца из позоришта узвикујући: „Песник

не спада у театар“ (...) није изникло као у театру (...) и не може припадати театру“. Његов закључак био је да се текст треба повући из позоришта – управо због својих поетских димензија и квалитета. Осим Крејга, Апије и Пирандела и други позоришни ствараоци су делили Артоовљев доживљај да је „реч неподношљива“ на сцени. И тако све до Хајнера Милера и његовог приступа драмском писању: „позоришни текст добар само ако уопште није употребљив за позориште какво постоји“. Чак је и француски редитељ Антоан Витез, који је остао веран класичној драми, морао да призна да су сва велика дела која су писана за позориште обележена „потпуном индиферентношћу“ према проблемима које њихов текст представља за сценску реализацију. Излаз из ове ситуације Луиђи Пирандело је видео у новом приступу драмском писању– „писању са сцене, а не из гедалишта“. Или како је рекао Боро Драшковић: „Позорница је *писаћи сцено*“.

Традиционалну форму драме одржавали су у животу још једино мелодрама и такозвани *добро скројени комади* (*pièce bien faite*) који су у продукцији бројних булеварских позоришта владали кроз цело 19. столеће. Али почетком 20. века отпочео је развој који је западно позориште, традиционално одређено драмом, из темеља променио: аван-

гардни покрети прокламовали су као свој програм делитературизацију и „театрализацију театра“. Деценијска криза позоришта наговештавала је његово новорођење кроз освајање аутохтоног театарског језика, откриће режије, глуме, сценографије, музике и других компоненти позоришног израза. Драмски текст је постао само један од елемената дела – позоришне представе. А све ово нису биле добре вести за национални театар који је статус у друштву и држави освојио својим положајем чувара старих вредности – конвенционалног позоришта и недодирљиве драмске књижевности. Процес развоја модерног позоришта одвијао се мимо народног позоришта и њему упркос.

### Криза публике

Национални театар, разуме се, од почетка је настојао да остане изван процеса деструкције традиционалне драме. Али притисак се настављао и на другим фронтовима. Упоредо са процесом „деконструкције“ текстуалне драме и „ретеатрализације“ театра дешавала се промена концепта публике. Већ је 1918. године оснивач немачке театрологије Макс Херман изјавио: „Драма је уметност речи коју ствара појединац, позориште је *остварење публике и њезин слушај*“ (подвукао С.М).

До закључка да је позориште колективан чин, чији је конститутивни део поред глумца и гледалац, дошло се након одбацивања идентификације позоришта са драмом. Потрага за аутохтоним театарским изразом подстакла је позоришне ствараоце да се запитају о коренима своје уметности. Осим у заборав потиснутог Ничеовог „Рођења трагедије из духа музике“, овом тренду су помагала и најновија антрополошка открића од Маргарет Мид до Левија Строса. Корени позоришта су у ритуалу, а у ритуалу нису учествовали само извођачи него и сви присутни. Отуда Хелмут Плеснер изводи своју тезу да је театарска ситуација основна антрополошка ситуација, у којој се *conditio humana* конституише „где год неко као глумац стане насупрот неком другом као гледатељу да би га овај проматрао при његовим радњама, (...) уз све културно-повијесно увјетоване разлике о којима ови си да ли се темељна театарска ситуација манифестира у некој институцији, како данас називамо казалиште, или у другим жанровима *cultural performancea*<sup>12</sup> (...) „Помоћу радњи које изводе тијелом и говором, помоћу улога које играју, глумци инсценирају аспекте и факторе које гледатељи замјећују и тумача као репрезентанте друштва

12 *Cultural performancea* је појам који је увео Виктор Тарнер (Victor Turner) а означава обреде, ритуале, свечаности, сахрањивања, венчања, различите ритуалне радње и поступке, зависно од специфичних култура

којему припадају с обзиром на свој идентитет као чланова заједнице, као и с обзором на властито *Ја.*“ (навод према Е. Фишер-Лихте)

У Плеснеровој театарској ситуацији су, дакле, као у огледалу један у другог загледи глумац и гледалац у међусобној творби идентитета. У сценском смислу, та ситуација не претпоставља ништа више. Ова два актера можемо замислити у празном простору; не захтева се никакво барокно гледалиште са својим партером, галеријама и ложама, никакав класни распоред публике која одговара таквој архитектури гледалишта. „Рампа“ се не подразумева, ни физичка, у виду одвојености „сцене кутије“ од гледалишта, а ни имагинарна – између простора илузије (глумци, сценски призори) и простора реалности (гледаоци). Истраживање могућности другачијег односа сцене и гледалишта постало је преокупација многих позоришних стваралаца. Глумци Јиржија Гротовског играли су између гледалаца (*Постојани ѝрини*), Питер Брук је импровизовао представе у селима примитивних племена, а његови глумци из представе *Племе Ик* кретали су се између гледалаца, скачући са наслона на наслон њихових седишта, Питер Шуман (*Peter Schumann*) извео је свој *Bread & Puppet* театар на улици градова итд.

Једна од бојазни коју су исказивали заступници традиционалног односа сцена – гледалиште била је да се у ритуалу поништава оно рационално, важно у картезијанском концепту самоуспостављеног субјекта, да се оно губи у мистичном, ирационалном и наднаравном. Документована истраживања Ричарда Шекнера о разградњи и творби идентитета у ритуалима и ритуалном театру (оба се могу подвести под појам *cultural performance* Виктора Тарнера) сведоче о томе да лични идентитет не пропада, односно остаје сачуван чак и у трансу (односно у току и после њега). Ритуално негирање идивидуума није и његово поништавање. У компаративној анализи искустава са балијским позориштем, индијанским извођачима *Плеса јелена* или *Но* драмом, Шекнер је установио да су и западна искуства глумчеве трансформације, односно његове идентификације са ликом, у основи слична искуствима балијских и индијанских плесача: они долазе на ивицу прекорачења границе рационалног, али не испадају преко ње. Процес је контролисан, глумац не сме ни у једном тренутку да заборави на своју личност (Станиславки, Гротовски), а балијски играч се враћа из транса без последица по лични идентитет. И као што се на Западу глумац који се некритички поистоветио са ликом квалификује као аматер, та-

ко се у балијском театру сматра да извођач „који сам себе повреди у трансу није обавио свој задатак како треба“ (Шекнер, „*Between Theatre and Antropology*“).

Авангардни уметници овим експериментима нису променили изглед класичне позорнице и барокно организованог гледалишта (то им није ни била намера), али су значајно утицали да се промене очекивања публике. Гледаоци националног театра све чешће су били у прилици да присуствују авангардним представама, па су глумци и редитељи националних театарских морали да примене нека искуства тих експеримената. Многи фестивали позоришних „нових тенденција“, попут Битефа у Београду, заслужни су за сценску еманципацију од литературе у сценским поставкама традиционалних позоришта; и за већи степен аутономизације позоришног језика чак и у најконзервативнијим театарским кућама. Иако „нове тенденције“ нису успеле да доведу у питање концепт репрезентативности и доминантан значај драме у националном театру, након пионирске провокације *Ливини њеаџира* (чији су глумци полевали гледаоце водом) и свих следећих сличних „вређања публике“ (наслов драме Петера Хандкеа, С.М.), и *народно њозоришије* је морало да прихвати чињеницу да се друштвено организовање публике не засни-

ва на посебним законима, него на испреплетаним везама устаљених конвенција, променљивих појава укуса, стандарда и обичаја. Савремена публика није више ни класно ни национално предвидив скуп фиксних идентитета, њен колективни идентитет се формира од представе до представе. Публика захтева (то зна и најнезнатнија глумачка трупа) да се између ње и позоришта ствара и одржава нека врста узајамности, тражених и испуњених очекивања, нека врста завере, обредне узајамности или „дисциплине укуса“, како би рекао Ф. Боас (*Franz Boas*). Публика од позоришта захтева сагласност у погледу „естетике свакодневног живота“ (М. Фуко, *Michel Foucault*), а праћење њене променљивости лакше се остварује у малим театрима, који могу брже да реагују на динамику савременог идентитета, него у великим и спорим театарским кућама. А пошто се у позоришту, из структуралних разлога, увек ради у творби и преобразби идентитета, националним театрима прети опасност да их публика доживи као застареле и превазиђене. А судећи по извештајима Драгана Клаића, који је истраживао стање репертоарских позоришта широм Европе, управо то се и догађа: „велика позоришта губе публику због предвидивости репертоара“.

Свесна ове опасности, многа народна позоришта су отворила своје репертоаре. То је била последица двоструког деловања: свести позоришних стваралаца да је, без обзира на прокламоване циљеве репрезентативности, пре свега реч о сценској уметности и публици која се показала осетљивом за актуелни сценски израз, пре но за самодовољну литерарну вредност. Већ од самих почетака народног позоришта постало је јасно да репертоар не може да се заснива на самим ремек-делима. Савремени комади, уз многа оклевања и провере, столећима су налазили пут до националне сцене, а у последње време и позоришта са најзначајнијом традицијом у својим програмским документима наводе да се баве новом драмом (*newwriting*). Нека од њих су основала одељења која се баве развојем нове драме („Студио“ Националног театра Лондон, „Power Station“ Краљевског драмског позоришта из Стокхолма, „Нова Драма – НАДА“ Народног позоришта из Београда итд) Дrame које настају у овим радионицама баштине сва искуства писања текста 20. века и тзв. постдрамског театра. Нека од ових позоришта основала су и властите алтернативне сцене не којима се изводе представа које не могу да се уклопе у прописани канон главне сцене. Ове сцене треба да задовоље и потребе публике, али и уметни-

ка који желе да иду у корак са савременим театарским тенденцијама. Такве су, уз већ поменути, Сцена „Студио“ Француске комедије у Паризу и Сцена „Пети спрат“ Народног позоришта у Београду (активна од 2000. до 2006. године). За то колика је унутрашња потреба националних театара за истраживачким радом показује пример „Студија“ Националног театра из Лондона (*Royal National Theatre London*) која не приказује представе за публику, једина намена сцене је да на њој глумци, писци и редитељи могу да пробају нове концепције драме, режије и игре.

#### Уместо закључка

Горе су наведена нека од питања на која у будућности велика национална позоришта треба да потраже одговоре да би оправдала разлог свог даљег постојања. Циник бирекао да она плаћају цену учешћа у стварању националне државе. Да ли би она морала да будно прате шта кажу критичари националне државе да би могла да процењују своју будућност? Неки критичари државе-нације, попут Хане Арент, сматрају да је срж њене суверености национализам који „повезује централизовану државу и атомизовано друштво“. Френсис Фукујама, који покрете за национално ослобођење види у позитивном светлу (допринели су развоју демократије, сма-

тра он), предвиђа да ће у будућности слабити национална бит суверенитета и јачати улога културе („култура је дубље укоренења у људском бићу од било ког историјски продукваног феномена“)<sup>13</sup> Овакав могући развој поставља нове задатке и пред државу и пред институцију народног позоришта. Могући сценарио предвиђа да ће се границе интегрисаног света очитовати у специфичним локалним (националним?) обележјима културе. У савременим театарским процесима у европском позоришту, назире се обриса таквог развоја. Повећан обим међународне размене постепено оцртава један нови шири позоришни и културни простор што се одражава на промену продукцијског модела. Према Драгану Клаићу, велики број позоришта је перманентно на путу; продукције су све чешће заједничке, играње на матичним сценама, у својим срединама, замењују наступи на фестивалима, којих је сада тако велики број да могу да задовоље све потребе за репризним извођењима. Променљива интернационална публика захтева схватљиву комуникацију, што позоришта све више одвлачи од вербалног ка невербалном и плесном театру. Уместо конкретних теама, индивидуализованих и локално препознатљивих, намећу се уни-

верзално схватљиве. Све почиње да личи на проток робе и измештање индустријских погона с краја на крај света, према диктату профита. Шта у таквој ситуацији може да уради непрофитна организација као што је старо добро познато национално позориште?

Оно што је могуће је да остане на свом месту. Да остварује и одржава везу са локалном средином и буде интернационално колико то могућности дозвољавају, дакле у домену избора драмских дела и актуелног сценског језика. У том случају може да се провери да ли постоји већа опасност од његове имобилности. Да ли постоји, и да ли се у будућности може очекивати публика за коју ће оно постати „место, обреда, размене и оставривања заједничке дисциплине укуса“ (Ф. Боас) Да ставимо по страни конкуренцију других медија, зар сама позоришна сала не побуђује „мржњу према чаролији, о којој као једном од узрока одбојности према класичном канону позоришта, говори Ханс-Тис Леман у својој књизи *Постдрамско казалиште*. „Није ли у време пропасти ‘великих наратива’ сама позоришна зграда – један такав наратив? Зар позоришна сала сама по себи не призива на осећање да ће ту да се понови покушај стварања илузије да је ‘истина попут језгре

---

<sup>13</sup> Овај Фукујамоин став супротан је убеђењу А.Д. Смита да је „од свих колективних идентитета заједничких људским бићима, национални идентитет можда најбитнији и најобухватнији: „Не само што је национализам, као идеолошки покрет, продро у сваки кут планете; свет је, пре



скривена у љуштури привида’ и ‘одевена у стари позоришни канон који треба разбити“? (Х-Тис Леман)

### Литература

Антони Д. Смит (Anthony D. Smith): *Национални идентитети*, Библиотека XX век, 2010.

Stuart Hall: „Коме треба идентитет“ (<https://www.scribd.com/document/134052380/Stuart-Hall-Kome-Treba-Identitet>)

Ђерђ Лукач: *Историја развоја модерне драме*, Нолит, 1978.

Жан Дивињо: *Социологија позоришта / Колективне сенке*, Београдски издавачки завод, 1978.

Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte): *Повијеси драме, I и II dio*, Disput, Загреб, 2011.

Hans Majer (Hans Mayer): *Ауџајдери*, 1981, Графички завод Хрватске

Даглас Келнер (Douglas Kellner): *Медијска култура*, Клио, 2004.

Бранимир Стојковић: *Идентитети и комуникација*, Факултет политичких наука Београд, 2002

Френсис Фукујама: *Крај историје*, ЦИД Подгорица, Романов, Бања Лука, 2002.

Драган Клаић: *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*, 2012, Intellecta, Bristol

Славко Милановић: „Криза репертоарског позоришта“, ТФТ, бр. 2 - часопис, Службени гласник, Београд, 2009.

Хана Арендт: *Извори тоталитаризма*, Феминистичка издавачка кућа, 1998, Београд

Боривоје С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба (драма и опера)*, Музеј позоришне уметности Србије, 1979)

Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.

Иво де Фигуредо: *Хенрик Ибсен. Човек*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 2008.

Гвидо Морпурго-Таљабуе: *Савремена естетика*, Нолит, 1968.

Ромен Ролан: *Позориште за народ*, Studio Lirica, TEATRICON, 2009.

Victor Turner, *From Ritual to Theatre* (New York, Performing Arts Journal Publications, 1982).

---

и изнад свега, подељен на националне државе – државе које тврде да су нације – а национални идентитет свугде је окосница понављања кампање за народну сувереност и демократију, као и подлога ексклузивне тираније коју она понекад рађа. (...) Ако има појава које су збиља глобалне, онда то морају бити нација и национализам.

Теорија

Ервинг Гофман: *Како се представљамо у свакодневном животу*, Геопое-  
тика, 2000.

Peter Nesteruk:<https://muse.jhu.edu/journal/571>