

Наташа Глишић

**ОД ДРАМЕ КА ТЕКСТУ ПРЕДСТАВЕ
– ИСТОРИЈСКИ ОСВРТ НА УЛОГУ ДРАМСКОГ
ТЕКСТА И ПОКУШАЈ САГЛЕДАВАЊА МОГУЋИХ
ПРАВАЦА АЛТЕРНАТИВНИХ ПОЗОРИШНИХ
ФОРМИ**

Апстракт: Полазећи од Девињоове тврдње да је позориште уметност чији се корени налазе у друштвеном животу, сва померања и промене у друштвеном окружењу (политичком, економском, социјалном, техничко-технолошком) рефлектују се и на позориште. За разлику од извођачких пракси Истока, западно позориште од античког периода, систематизованог у Аристотелово теоријско дело *О песничкој уметности* или *Поетика* (око 330. године п.н.е.), одређено је доминацијом драмског текста. На преласку 20. у 21. век, западна култура доживљава преиспитивање доминације језика, јер је створена једна потпуно нова врста писмености – интернет која нас је увела у интерактивно поље дигиталне ере. Савремени теоретичари управо покушавају да нагласе нелитерарне аспекте драматургије, а овај рад ће покушати да да историјски преглед досадашњих театарских пракси и наговештај онога што би могло да се деси у 21. веку, из перспективе средине друге деценије. Сагледавања перспектива

алтернативних форми позоришног израза у 21. stoleћу биће базирана на књигама *New Dramaturgy – International Perspectives on Theory and Practice* (2014) коју су уредиле Katalin Trencsényi i Bernadette Cochrane, *Theatre-Making in the 21st Century* (2013) Душке Радосављевић.

Кључне речи: драма, драматургија, текст представе, нова драматургија, алтернативне позоришне форме.

Полазећи од Девињоове тврдње да је позориште уметност чији се корени налазе у друштвеном животу, сва померања и промене у друштвеном окружењу (политичком, економском, социјалном, техничко-технолошком) рефлектују се и на позориште. За разлику од извођачких пракси Истока, западно позориште од античког периода, систематизованог у Аристотелово теоријско дело *О песничкој уметности* или *Поетика* (око 330. године п. н. е.), одређено је доминацијом драмског текста. Аристотел је објединио теоријске претпоставке, у намери да својим ученицима приближи класификацију дела из прошлости. Дела која Аристотел наводи у *Поетици* цео један век су далеко од историјске реалности у којој су настала и играна. Цар Едип, кога Аристотел види као најлепшу од свих трагедија, те године када је изведен (око 429. п. н. е.) није однео победу на Великим Диони-

зијама (Дипон: 20). Дакле, текст Софоклове трагедије, најсавршеније трагедије античког грчког периода, написан је највише у складу са правилима која је, читав век касније, Аристотел успоставио, а италијански хуманисти из XVI века сматрали да их изводе из Аристотелове *Поетике*.

Сама реч *поетика* упућује на технику писања позоришног комада или епа, а ова књига је темељ сваког размишљања и проучавања књижевности у Европи. Аристотелова текстуална анализа грчких трагедија, постала је синоним драмске књижевности и проучавања позоришта и њиме суверено владала вековима, многи истичу науштрб „сценског апарата“ и „музичке композиције“, као два нелитерарна елемента. На више места Аристотелова *Поетика* наводи дистинкцију између „трагедије по себи и трагедије с обзиром на јавно извођење“

наводећи да „Трагедија постиже свој задатак и без миметичких покрета [...]јер већ и само читање показује каква је она.“ (Аристотел: 108) Аристотел о томе нарочито говори у VI поглављу у коме наводи дефиницију трагедије и њене квалитативне делове и поредак делова према вредности. Саставни делови трагедије по Аристотелу (прича, карактери, говор /дикција, мисли, сценски апарат и музичка композиција) имају и јасан хијерархијски поредак на челу кога се налази ПРИЧА – „оно што је основа и, у исти мах, душа трагедије“.

Аристотел надаље закључује:

„Трагедија врши утицај и без јавног приказивања и без глумца; осим тога, за приређивање сценерије више важи уметност режисерска него песничка“ (Аристотел: 68).

Тако да, од свега реченог, нема сумње да је реч о драми као језичком уметничком делу, које најпотпуније може да изрази своју природу у позоришту.

Поетика није имала утицај на античке и средњевековне позоришне изведбе, а њен утицај на

европско позориште пратимо откад је у Скалигеријевом преводу 1561. године започела свој утицај на позоришну праксу. У провокативној књизи Аристотел или вампир западног позоришта Флоренс Дипон, професорка на Универзитету Париз 7 – Дени Дидро, бави се деконструкцијом Аристотелове Поетике. У свом истраживању, указује на погрешно схваћену и касније погрешно тумачену улогу атинске трагедије у атинском полису, што се одразило на историју западноевропског позоришта, преносећи тежиште са лудичког концепта театра на интелектуалну парадигму. Она, у даљној историји, уочава три аристотеловске револуције. Дипонова прву аристотеловску револуцију препознаје у покрету филозофа доба просветитељства, дакле средином XVIII века, када се увећава улога писца и важност текста у односу на позоришну представу и игру. Важни датуми који су допринели тој тези су: „1737, у Лајпцигу, Арлекин је свечано протеран са позоришне сцене; 1750, Голдони пише и даје да се изведе *Il Teatro comico*, где саопштава своју жељу да раскине са традицијом комедије *dell'arte*

и обећава позориште, писано и литерарно, чији су ликови карактери преузети из италијанског друштва; 1757, Дидро објављује Разоговоре о Ванбрачном сину, манифест за позориште реалистичке илузије; у Француској комедији са сцене су уклоњене клупе на којима је седело племство.“ (Дипон: 52)

Друга аристотеловска револуција одиграла се на самом крају XIX века настанком режије. Дипонова закључује да је након победе писца и текста у првој аристотеловској револуцији, у другој фази (револуцији) режисер постао неприкосновени владар сцене. Наиме, поклањањем пажње гесту, простору, осветљењу, сценографији, телу глумца, редитељски поступак дефинисан је као „постављање текста“. И док се Дипонова залаже за позориште живог спектакла, позориште је заправо и даље постављање литерарних дела на сцену. У XX веку много редитеља је водило борбу против театарности у име представе, али Дипон закључује да, осим нових естетика које раскидају са претходном, „свако напада традицију игре и враћа

текст у средиште представе“ (Дипон: 75), наводећи то као тенденцију која преовладава. Трећа аристотеловска револуција је Брехтова револуција, наводи Дипон, образлажући да је увођењем појма *Verfremdung*, Брехт „литераризовао позориште“ стварајући од гледаоца читаоца.

Полазећи од племените идеје „да се гледалац више не досађује у позоришту“, Дипонова аналитичким приступом историјским епохама у развоју западног позоришта проблематизује појам митоса (*muthos*) и његове улоге у модерном размишљању о позоришту, полазећи од идеје театра који се темељи на игри и риталу.

За увођење појма драматургије заслужан је немачки песник и критичар Готхолд Ефраим Лесинг у свом делу Хамбуршка драматургија, у коме појам драматургије истовремено усмерава и ка подручју књижевне науке и теорије, али и ка сценској делатности и њеном критичком разматрању. Реализовање драмског текста на позорници – контекст позоришне представе постаје исто тако битан као и литерарна димензија дела. Стотину и чети-

ри Лесингова писма написана у периоду од 1. маја 1767. до 19. априла 1768. године, окупљена под заједничким називом Хамбуршка драматургија, уобличио су појам драматургија и оставили га у општој употреби. Предмет драматургије осим драмског текста, који је у њеном средишту, јесте и контекст позоришне представе

Феноменолошке карактеристике драмског текста које је први евидентирао Роман Ингарден у оквирима своје феноменолошке естетике крајем тридесетих година 20. века. Његове формулације су преузете као исходиште сваке формалне и теоријске мисли о драми као језичком /позоришном уметничком делу, а сви драмски текстови од оних најстаријих сачуваних фрагмената па све до савремених текстова могу се сврстати у два најтекстуална скупа: дијалог или драмски дискурс и дидаскалије или сценске/редитељске напомене. Припадајући истовремено и језичкој и позоришној уметности, драма као гранични случај (*Das literarische Kunstwerk*: 343), драмски текст већ у својој основи садржава по-

зоришну матрицу. Дихотомија између вербалне и театарне компоненте је симбиоза писма и говора унутар истог текста. Управо ту лежи „иманентна театарност драмског текста.“

Окретање од драмског текста ка сценском извођењу, и стављање представе у фокус театаролошких истраживања у двадесетом столећу, у западној култури, усаглашено је увођењем студија културе и реинтерпретацијом улоге језика (говора, писма). Изграђен на темељима јудео-хришћанске и хеленистичке културе, западни културни идентитет језику даје божанску, метафизичку природу, а реч се налази на самом почетку стварања: „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч./ Она бјеше у почетку у Бога./ Све је кроз њу постало, и без ње ништа није постало што је постало. У њој бјеше живот, и живот бјеше видјело људима.“ (Нови завјет Господа нашег Исуса Христа, Свето јеванђеље по Јовану, гл. 1), а према Старом завјету Адамов први задатак био је да да имена биљкама и животињама – да именује и да смисао именовањем. Хеленска култура, утемељена на

фонетском писму, које је једна од основних разлика Истока и Запада, такође је усмерена на језик. Аристотелова Поетика управо наглашава важност текста трагедије и у анализи текста античке драмске поезије налазимо објашњења катарзе, емоција страха и ужаса изазваних причом. Већ тада текст се раздваја од сценског извођења, тако да је у Поетици спектакл позоришне представе подређен тексту, а гледалац замењен читаоцем трагедија. У вековима који су уследили након Аристотеловог, дело се тумачило на различите начине и увек било окосница свих истраживања. У западном културном кругу, образованост се увек изједначавала са књигом, језиком и писменошћу. Знање и мудрост су повезани са књигом и тумачењем текста. Још дубљу усредсређеност на текст Западу је донела реформација и Лутерово начело да је Свето писмо довољно. Реформација ће допринети развоју херменеутике, која има корене у интерпретацији Библије у Европи по постулатима протестантизма, што ће постати једна од примарних карактеристика германске културе. Хегел, па касније и Фројд, користе

књижевне моделе за тумачење целе културе, користећи књижевна дела као претпоставку садржаја великих идеја и порука. То је један од разлога што се позориште идентификовало са драмском књижевношћу, а сегмент представе и извођења потиснут је у други план.

Запад ће у двадесетом столећу довести у питање вишевековни логоцентризам (термин је први пут употребио Жак Дерида у књизи О граматици, 1967). Средишња критика логоцентризма је Деридина теорија деконструкције, која је прожела многе филозофске и културолошке приступе. Термини начитаност, писменост, елокветност (речитост), који су готове две хиљаде година подразумевали образованост и били одраз културе, полако су истиснути и немају тако привилеговано место. По аналогiji, у савременом позоришту драмски текст је потиснут, а драмска књижевност у савременом изучавању позоришта. У театролошком смислу осветљавање појмова гледања у самом корену речи театар (*theatron* – место с погледом; *theatris* – онај који гле-

да, гледалац), блиска је савременом добу и новим технологијама који у центар стављају визуелни аспект нових медија. Наиме, западна култура на преласку 20. у 21. век доживљава преиспитивање доминације језика, јер је створена једна потпуно нова врста писмености – интернет која нас је увела у интерактивно поље дигиталне ере. Интернет је трансформисао начин комуникације и културу знања. Нови медији, али и нови модели образовања су све више нелинеарни и интерактивни, а за разлику од традиционалног текста хипертекст подразумева мрежу текстуалних порука које се могу читати у било ком смеру и било којим редоследом. Свакако да позориште не може остати на маргини тих процеса промена. Савремени теоретичари управо покушавају да нагласе нелитерарне аспекте драматургије.

У књизи *New Dramaturgy-International Perspectives on Theory and Practice*, користи се појам нове драматургије, који је увела Маријан ван Керкофен (Marianne Van Kerkhoven) деведесетих година 20. века, покушавајући да опише

театар који је одговарао на парадигму другачијег од традиционалног, значајно се одражавајући на драматургију комада. Појам нове драматургије односи се на методе у настајању: мишљења, значења, форме и структуре комада које израстају или настају током радног процеса. У књизи је обједињена колекција есеја, студија случаја, интервјуа научника и стручњака практичара из Европе, Аустралије, Канаде, Израела, Новог Зеланда и Америке – нудећи један глобални поглед на савремено промишљање драматургије и драматуршке праксе.

Сам појам нова драматургије је веома обмањив, али и једноставан у свом опису. Он, у принципу, представља линију разграничења између старе традиционалне драматургије и наговешатава промене. Збирна именица која нема намеру да замени традиционалну драматургију, него је инкорпорира у ширу парадигму. Природа промена још није у потпуности дефинисана, али на сцени је трансформација театра и нашег односа према позорници. Дакле, без наме-

ре да било који од погледа и промишљања изнесених у књизи буде доминантан и фаворизован, нити у намери да сви прилози буду систематизовани, а из њих извучена синтеза и јединствен опис нове драматургије.

Ханс Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) тај феномен је назвао постдрамским театром, иако је тај појам сам по себи дискутабилан, и покушава дати одговоре на сценску праксу од 1970-их година. Делећи склоност ка ауторефлексији, попут осталих уметности постмодерне, позориште проблематизује свој статус привидне реалности. Леман истиче да су драмски текст и позориште две различите и одвојене димензије. Постдрамско позориште, по Леману, не искључује драмски текст, већ му приступа као материјалу сценског обликовања, једном од елемената представе, а не његовом сувереном владару. Леман искључиво говори о позоришту друге половине двадесетог века, чије корене проналази у модернистичким покретима, а да притом потпуно прескаче историју драме до 19. века. Међу првима Брехт је по-

четком 20. века повео полемику против драмског позоришта, супротстављајући му епско, такође Аристотелов појам, али полемика није успела да оспори класичну драматургију. Прича/фабула је остала алфа и омега позоришта. Леман проговара, у другом делу књиге и о театролошким појмовима текста, простора, времена, тела и медија. Тако се време, које заједнички деле глумци и гледаоци, може само искусити. Време представља отворену процесуалност која нема почетак, средину и крај. За Лемана је позориште неки други свет са сопственим или чак никаквим временом. У погледу тела, Леман говори о постдрамском телу и његовој присутности на сцени, за разлику од глумца ранијих периода који су тело доживљавали као инструмент и градили лик. Ново позориште укључује много више приказивачког, него традиционално позориште. У њему не долази само до деконструкције драмског текста, већ и деконструкције представе која укључује плес, музику и извођачке уметности. На тај начин постдрамско позориште настоји да изнесе стање душе,

а не фабуле у својеврсном опису слике.

Добар број савремене продукције није базиран на тексту, и често приликом позива редитеља нема драмског текста, нема комада. Ту се отвара простор за недрамски текст (прозу, различите врсте материјала, од филозофских и научних есеја до разгледница, од поезије до чланака из новина или историјских докумената); писање настаје у процесу развоја и тимског рада у групи, или писаног од једне особе, за интердисциплинарност која обједињује различите изразе – од видеа, плеса, музике, циркуса, тона, звука, дизајна светла, које заправо из темеља трансформишу репрезентацију позоришног чина.

Истражујући моделе ауторства у савременом театру Душка Радосављевић у својој књизи *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, трага и настоји да превазиђе наслеђе бинарних обрасца двадесетог столећа, попут: текст–представа, Исток–Запад, позориште–перформанс. Сама интервенција у наслову *Theatre-*

Making, од суштинског је значаја, јер Радосављевићева предлаже овај појам као нови термилошки речник за разговоре о савременом театру, стављајући све заједно под један именитељ. Заснована на оригиналним истраживањима, књига је иновативна јер на једном месту доноси театар заснован на тексту и онај заснован на перформансу, нуди разматрања са освртом на различите културе (европске и англо-америчке). То су суптилни и комплексни приступи различитим моделима савремених пракси, који приказују како поједине праксе еволуирају у различитим подручјима и традицијама. У погледу текста, ауторка тврди да су осмишљавање и креација писца постали историјска категорија, а да су драмски писци у 21. столећу сроднији композиторима музике, те да су савремени режисери коначно почели да разумеју Брехта. Драмско писање није нужно замишљено као књижевна активност, него и као покрет, дизајн и музика. У 21. столећу текст представе је заправо радије један нестабилан ентитет, отворене структуре и зависан од утицаја публике.

Управо савремени позоришни уметници доводе у питање наслеђе театарских конвенција с краја 19. и 20. века попут конвенције „четвртог зида“ и захвалности пасивне публике, те појма позоришне критике, која доноси естетски суд између текста и представе. Савремени креатори театра активно укључују публику у живи процес стварања позоришне представе. Наиме, позориште у будућности, не само да ће разбити имагинарни „четврти зид“, него вреоватно и остала три зида. Публика ће се вероватно сматрати делом представе, активно укљученом у сам процес представе, као део глумачке поделе. Јединствено искуство позоришта неће моћи бити замењено ничим виђеним на екрану, 3Д-у, или неким интерактивним моделима интернета. Позоришне представе окупљају публику и омогућу да се емотивно повежемо са мноштвом непознатих људи који те вечери гледају представу. Живи људи делују једни на друге, са сцене и у гледалишту, што је посебан облик комуникације и повезивања. А судећи по истраживањима из области психолошких наука, повезивање је

на позитивном регистру и чини урођено оснаживање, да се „сви осећају добро“.

Позориште се засигурно преживети и у будућности, без обзира на сва техничко-технолошка искушења. Једино питање које се намеће је питање форме у којој ће опстати. Глад за „живим причањем прича“, дељење искуства глумаца и публике, заједица коју чине у току двосмерне размене информација између позорнице и гледалишта, активно учешће и пасивно гледање представе, свакако су компаративна предност позоришта над другим конкурентским медијима.

И да закључимо, из перспективе Балкана петнаесте године 21. века. Веома је незахвално предвидети правце у којима ће се кретати савремени театар и улогу традиционалног театра, имајући у виду вртоглави развој технике и технологије, друштвене промене, политичко и економско окружење. Двадесети век, па и 21. је од ранијих векова добио у наслеђе реалистичку драмску форму. Настављачи реалистичке традиције, сигурно ће наћи свој простор и у 21. веку. Уколи-

ко се осврнемо на велики број нових драмских праваца у 20. веку, и веома мали број следбеника тих праваца, те чињеницу коју је Селенић изнео у својој књизи Драмски правци 20. века „да ништа тако брзо не застарева као авангарда, и ништа не настаје тако брзо као нова авангарда“, ово је покушај приказа привременог стања и мали инвентар онога што је било и што се тренутно дешава. Остаје нам да видимо шта ће преживети време. Јер како наводи Патрис Павис „историја уметности, није одређена идејама, већ формом у коју су оваплоћене идеје“.

Литература:

Aristotel 2002. Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd. Dereta.

Библија 1987. Београд. Британско и инострано Библијско друштво.

Derida 1976. Derida, Žak. *O gramatologiji*. Prevela Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo. IP „Veselin Masleša“.

Dipon 2011. Dipon, Florans. *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Prevela Mirjana Miočinović. Beograd. Clio.

Ингарден 1971. Ингарден, Роман. О сазнавању књижевно уметничког дела. Прево Бранимир Живојиновић. Београд. Српска књижевна задруга.

Ingarden 1972. Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk: mit einem Anfang von den Funktionen der Sprache im Teaterschauspiel*. Tübingen. Max Neimeyer Verlag.

Краљ 1966: Краљ, Владимир. Увод у драматургију. Нови Сад: Стеријино позорје.

Lehmann 2004. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Preveo Kiril Miladinov. Zagreb–Beograd. Centar za dramsku umjetnosti i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.

Lessing 1950. Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburška dramaturgija*. Preveo Vlatko Šarić. Zagreb. Zora.

Radosavljević 2013. Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave Macmillan.

Sarazak 2009: (pr.) Sarazak, Žan-Pjer. *Leksika moderne i savremene drame*. Prevela Mirjana Miočinović. Vršac. KOV.

Selenić 1971: Selenić, Slobodan. *Dramski pravci XX veka*. Beograd. Umetnička akademija u Beogradu.

Trencényi 2014: (ed) Trencényi, Katalin and Cochrane, Bernadette. *New*

FROM DRAMA TO THE PLAYTEXT – A HISTORICAL REFLECTION ON THE ROLE OF DRAMATIC TEXTS AND AN ATTEMPT TO EXAMINE POSSIBLE DIRECTIONS OF ALTERNATIVE THEATRICAL FORMS

Summary: Starting from Duvignaud's claim that theatre is an art whose roots are found in the social life, all shifts and changes in the social environment (political, economic, social, technical-technological) are reflected onto the theatre. In contrast to the performing practices of the East, Western theatre from the classical antiquity period, systematized in Aristotle's *Theory of Poetry* (circa 330 BCE), is defined by a dominance of dramatic text. At the turn from the 20th to the 21st century, western culture is experiencing a re-examination of language dominance, where a new kind of literacy has been created – the Internet, which has introduced us to an interactive field of a digital era. Contemporary theorists are trying to emphasize the non-literary aspects of dramaturgy, and this paper will attempt to offer a historical overview of theatrical practices up to the present and suggest what could happen in the 21st century, from the middle of the second decade's perspective. Examining perspectives of alternative forms of theatrical expressions in the 21st century will be based on books *New Dramaturgy – International Perspectives on Theory and Practice* (2014) by Katalin Trencsényi and Bernadette Cochrane, *Theatre-Making in the 21st Century* (2013) by Duška Radosavljević.