
ALEKSANDRA JOVIĆEVIĆ

INTERPRETACIJA I REINTERPRETACIJA SVETSKIH KLASIKA U POZORIŠTU NA KRAJU DVADESETOG VEKA

I

Problem interpretacije i reinterpretačije klasika u pozorištu na kraju dvadesetog veka nametnuo se kao neizbežna tema u razmatranju tokova i svojstava pozorišne komunikacije, pre svega, zato što je u pozorištu našeg vremena (vreme istorijskih promena) i u načinu života svetske zajednice (između "globalnog sela" i "vavilonske kule") došlo do veoma izraženog interesovanja za izvođenje i tumačenje onoga što se smatra klasičnom literaturom.¹⁾ Naime, klasična literatura je opšte dobro,

¹⁾ Mada upotreba reči "klasik" i "klasično delo", zbog svog širokog značenja, zahteva definiciju, a potom i detaljnu analizu, mi ćemo se za sada, ograničiti na objašnjenje da pod ovim pojmom podrazumevamo "uzorna i savršena ili veoma značajna i tipična književna i umetnička dela uopšte". Ovde treba spomenuti razliku koju je napravio T.S. Eliot između nacionalnih klasika koji se uzdižu u odnosu na književnost svog vremena od "univerzalnog klasika" (Vergilija npr.). Mnogi pisci raznih naroda ubrajaju se u klasike svog jezika zbog osobenosti i profinjenosti stila, snage izraza, zrelosti misli i dr. Takvi su npr. Dante, Šekspir, Igo, Servantes, T.Man, Tolstoj i dr. (vidi *Rečnik književnih termina* drugo dopunjeno izdanje, Nolit, Beograd, 1992, str.354-357.)

pristupačno, poznato i manje-više razumljivo svima, nje-
na komunikativnost omogućava čitav niz tumačenja i
ponovnog tumačenja na sceni, kao i primarni interes pub-
like. To se najbolje vidi na primeru pet svetskih pozorišnih
festivala koji su, prošle (1992.) godine, poslužili kao os-
nova za ovo istraživanje (Avinjon, Sirakuza, Taormina,
Edinburg i BITEF).²⁾

Programi svih pet festivala, koji su većinom, ako
ne i u potpunosti, sastavljeni od klasičnih tekstova, još
jednom su potvrdili proces koji je u evro-američkom
pozorištu započeo negde početkom osamdesetih godina

²⁾ Četrdeset i peti festival u Avinjonu, koji je prošle godine trajao
od 10. jula do 3. avgusta, otvoren je predstavom *Vitez iz Olmeda*
Lope de Vege. Veći deo festivala bio je posvećen delima klasika
latino-američkog sveta, kao što su Servantes i Kalderon. Između
ostalog, prikazan je i scenski spektakl napravljen prema
Kalderonu Pjer Paola Pazolinija, kao i projekat Georgesa
Lavaudanta *Terra Incognita* načinjen prema meksičkim mito-
vima.

Sofoklovom tragedijom *Kralj Edip* otvoren je 32. festival
klasičnih predstava u antičkom pozorištu u Sirakuzi, na kome su
između 33 predstave, prikazane i predstave koje su kasnije
gostovale u Epidaurusu u Grčkoj, na primer Euripidova *Alkestida*
i Sofoklov *Filoktet*.

U Taormini su prošlog leta, od 9. do 19. avgusta prikazane tri
festivalске premijere po klasičnim tekstovima: *Varijacije po*
Marivou (*Variazioni su Marivaux*), *Sa stola mog pamćenja* (*Dalla*
tavola della mia memoria) prema *Hamletu*, i *Odakle potiče slika*
sveta (*Dove esita l'immagine del mondo*, una parabola) projekt
inspirisan Sofoklovom *Antigonom*.

Tokom festivala u Edinburgu, koji je održan od 16. avgusta do 5.
septembra 1992. godine, pored brojnih muzičkih, plesnih i
dramskih manifestacija, prikazano je nekoliko klasičnih
predstava: obnovljena predstava Pine Bauš *Kafe Miler* koja je
prvi put prikazana pre više od deset godina; *San, šta drugo* (*Ein*
Traum, was sonst?) prema tekstovima Klajsta, Getea i Euripida
koju je režirao Hans Jurgen Syberberg; Euripidove *Medeja*,
Trojanke i *Elektra*, pod zajedničkim nazivom *Antička trilogija* u
originalu i u režiji Andreja Šerbana; i najzad nova verzija *Fuente*
Ovehune Lope de Vege koju je napisao Adrian Mitchell za Roy-
al National Theatre.

Na 26. BITEF-u održanom krajem septembra 1992. godine u
Beogradu, sve predstave (12), osim jedne, bile su napravljene
prema klasičnim tekstovima, od kojih su četiri bile napravljene
prema Šekspiru, među kojima i dve verzije *Hamleta*, jedna u režiji
Andraša Urbana iz Subotice, a druga u režiji Gorčina Stojanovića
iz Beograda. Na taj način, čak je i prošlogodišnji BITEF, koji je
nosio podnaslov "Bitef pod embargom" dobio internacionalni
karakter.

ovog veka, kada se povukao i poslednji talas avangarde iz šezdesetih godina i kada su se oprobani eksperimentatori u pozorištu okrenuli klasičnim tekstovima. Danas, gotovo da nema nijedne "preživle" avangardne pozorišne trupe ili reditelja koji nije pokušao da "obradi" neki klasični tekst ili mit. U većini predstava koje su prikazane na ovim festivalima, od kojih su neki, takođe, bili poligon svetske avangarde, bilo je moguće uočiti četiri različita pristupa u interpretaciji i reinterpretaciji klasičnih dela:

U nekim slučajevima, a to je retko, postojao je pokušaj potpune istorijske rekonstrukcije i interpretacije klasičnih dela na način na koji se pretpostavlja da su ti klasici igrani u vreme kada su nastali, kao što je to slučaj sa Euripidovom *Antičkom trilogijom* (*Medeja, Trojanke, Elektra*) rumunskog reditelja Andreja Šerbana, koju je Nacionalni teatar iz Bukurešta izveo na starogrčkom jeziku na Edinburškom festivalu, 1992. godine. Šerban je istu trilogiju režirao tokom sedamdesetih godina u njujorškom pozorištu La Mama, koja je posle bila obnavljana dva puta. Rumunska verzija obuhvata pedeset glumaca, hor i muzičare, a predstava započinje svojevrsnim progonom ili ritualnom povorkom glumaca, da bi se nastavila u istom stilu, aludirajući na Eleusinske misterije, iz kojih je potekla grčka dramska književnost i svi njeni arhetipovi.³⁾

Drugi, najčešći pristup klasicima je pokušaj njihove adaptacije i osavremenjivanja, to jest pokušaj pronalazjenja njihove političke i socijalne relevantnosti za vreme u kome se prikazuju. Najočigledniji primeri su italijanska predstava *Odakle potiče slika sveta* (*Dove esita l'immagine del mondo*) parabola inspirisana Sofoklovom *Antigonom* u adaptaciji i režiji Gustava Frideria (Gustavo Frigerio) prikazana na festivalu u Taormini i jugoslovenska predstava *Hamlet* koja je u režiji Andraša Urbana prikazana na BITEF-u. Parabola o Antigoni, čiji je naslov poznati stih italijanskog pesnika Salvatora Kvazimoda, jeste parabola o savremenoj Antigoni koja živi na Siciliji, gde se sukobljavaju drevni mitovi i rituali jednog patrijarhalnog, odumirućeg doba sa elementima savremene korupcije i tehnologije, a sukob Eteokla i Polinika

³⁾ Ovakav broj nije bio uobičajen za Euripidovo vreme u kome su nastupala tri glumca, horovoda i hor od petnaest članova.

je predstavljen kao sukob između mafije i zakona. Urbanov *Hamlet* polazi od toga da je "Sve trulo u državi Danskoj", od jednog nihilističkog viđenja sveta i bavi se problemom političke i socijalne korupcije i dekadencije koja odvodi u totalnu propast, zanemarujući neke druge probleme koji se nalaze u suštini ovog teksta.

Treći pristup, sve vidljiviji na svetskim scenama, jeste pokušaj pozorišne dekonstrukcije – korišćenje jednog ili više dramskih ili tekstova iz drugih medija kao premise za eksperimentisanje i stvaranje pozorišne predstave u kojoj klasični tekst služi samo kao povod za novo dramsko delo. Jedan od primera je nemačka predstava *San, šta drugo?* prikazana na festivalu u Edinburgu, 1992. godine. Za ovu predstavu - monodramu u izvođenju glumice Edit Klever - reditelj Hans Jirgen Siberberg i Edit Klever su iskoristili tekstove Euripida, Klajsta i Getea, muziku Betovena, kako bi prikazali sudbinu nemačke grofice Fon Bizmark koja provodi poslednje dane Drugog svetskog rata u svom zamku, čekajući ruske "oslobodi-occe". Tekstovi klasika su korišćeni kao podloga uspom- enama junakinje na jedan svet koji je u potpunosti uništen. Na istom festivalu prikazana je *Fuente Ovehuna* za koju je engleski pisac Adrijan Mičel napisao potpuno novi tekst na temu čuvenog komada Lope de Vege. Mičel je ovu tragikomediju pretvorio u neku vrstu scenskog spektakla/mjuzikla sa igranjem i pevanjem koja pleni publiku u Londonu. Mičel je umanjio njenu političku podlogu, insistirajući na njenom populističkom i pastoralnom aspektu.

Ova tradicija dekonstrukcije u teatru, koju su započeli Living teatar i Grotovski, nastavljena je u glavnoj struji pozorišta osamdesetih godina, tako da su njeni najistaknutiji predstavnici postali nemački pisac Hajner Miler i američki pisac Dejvid Henri Vong (David Henry Wang), ruski reditelj Anatolij Vasiljev i američki reditelji Robert Vilson i Piter Selars. Vilson je u martu 1986. godine režirao predstavu *Alkestida* u Američkom repertoarskom pozorištu (American Repertory Theatre) u Bostonu, koja će se ponovo prikazati iduće godine. Ne samo što će se ova predstava obnoviti posle nekoliko godina (što je takođe primetna tendencija u svetskom teatru, da se obnavljaju nekada uspešne predstave, dakle ne samo tekstovi), već je ona pogodna za analizu kao odličan prim-

er dekonstrukcije u pozorištu i njeno izvođenje zaslužuje posebno mesto u modernoj pozorišnoj istoriji kao estetski fenomen.

Alkestida je bila prva velika predstava koju je Vilson režirao u Americi posle *Ajnštajna na plaži* (1976) i predstavljala je prvi Vilsonov pokušaj da režira klasični dramski tekst. Kada je Vilson počeo da radi na predstavi, koristio se Euripidovim tekstom u klasičnom prevodu na engleski, Vilijama Arousmita (William Arrowsmith), načinivši rudimentarnu verziju komada koji je trajao četiri sata. Prvo što je Vilson uradio bilo je da skрати pesme hora, svodeći ga uglavnom na vizuelno prisustvo. Pošto je nemački pisac Hajner Miler napisao prolog za istoimenu Glukovu operu koju je Vilson ranije režirao, Vilson je ponovo iskoristio taj prolog u bostonskoj predstavi. Milerov tekst je savršeno korespondirao ne samo sa Euripidivom tragedijom, već i sa slikama koje je Vilson koristio u predstavi, iako nije bilo prethodne konsultacije među njima. Vilson je odlučio da ovaj prolog izdeli na fragmente koje je ubacio tokom čitave predstave i da neke delove teksta snimi na kasetu.

U međuvremenu, Vilson je nastavio da radi na prevodu Fitsa i Fitdžeralda, sa izvesnim skraćenjima koje je za njega napravio Robert Brustin, upravnik pozorišta. Vilson je najzad napravio svoju adaptaciju teksta dok su glumci vežbali pokrete. Držeći se strogo Euripidove strukture, Vilson je potpuno izmenio tekst: izbacio je reči hora, isti tekst podelio različitim govornicima, ponavljao pojedine pasaže i uplitao u tekst delove Milerovog prologa, kao i neke ključne reči koje su se upotrebljavale sve vreme uživo ili na traci. Najveću promenu koju je Vilson uveo u Euripidov tekst je menjanje "srećnog" kraja u misteriozan, zastrašujući i ambivalentan završetak. Na sugestiju Hajnera Milera, Vilson je u predstavu upleo još jedan, treći tekst, koji obrađuje temu smrti i obnavljanja, *Lovac na ptice u paklu*, japansku kjogen farsu nepoznatog autora iz sedamnaestog veka. Vilsonova *Alkestida* traje jedan sat i pedeset minuta. Interkulturalni i istorijski kontinuum koji je Vilson pokušao da obuhvati u tekstovima, takođe se ogleda u eklektičnim kostimima i scenografiji, kao i različitim stilovima izvođenja.

U interpretaciji i reinterpretaciji klasika postoji naravno i četvrti pristup koji je interkulturalnog karaktera

– preuzimanje klasika iz dramske baštine neke druge kulture ili civilizacije i pokušaj njihovog interpretiranja (prevođenja) u pozorišnu tradiciju druge kulture, kao što je predstava *Terra Incognita* prikazana na festivalu u Avignonu. Žorž Lavadon je iskoristio drevne meksičke mitove i misterije kao podlogu za ovu, gotovo ritualnu predstavu u duhu Pitera Bruka, koji je pionir ove vrste interpretacija (na primer, njegove predstave *Pleme Ik* i *Konferencija ptica*, kao i poslednja *Mahabharata*). Slični primeri mogu se pronaći u delima nekih drugih savremenih reditelja koji se bave problemima rituala i pozorišta drugih kultura, kao što su Eudenio Barba i Ričard Šekner.⁴⁾

Naravno, svi ovi primeri još uvek ne rasvetljavaju u potpunosti ovu tendenciju evro-američkog pozorišta prema klasičnim delima. Jedan od uzroka svakako može biti i "kriza dramskog teksta" - činjenica da porast broja dramskih pisaca ne podrazumeva i njihov značaj - ili, činjenica da novi tekstovi ne komuniciraju tako dobro s ostatkom sveta, kao klasični. U svakom slučaju, dalji istraživački rad na interpretaciji klasika bi trebalo da obuhvati i sledeće faktore:

- a) politički faktor - na primer, da li je oportuno igrati nekog klasičnog pisca u određeno vreme ili da li taj pisac ima implicitnu subverzivnost, koja ne može da se cenzuriše, jer je u pitanju klasik;
- b) socijalni faktor - pre svega, mogućnost komuniciranja preko ovakvih opštepoznatih dela, potom naglašena okrenutost tradiciji ili interes za neku sličnu ili potpuno egzotičnu epohu; promena uslova života; odnos publike, kritičara i teoretičara; pokušaj preispitivanja tradicije u novom svetlu i, najзад, definisanje uloge i značaja ovakvog teatra u novonastalim socijalnim uslovima;
- c) ekonomski faktor - pre svega, autorska prava su javno dobro i dostupna su svim pozorištima, trupama i zemljama, samim tim omogućena je velika sloboda u pristupu i promenama teksta;
- d) kulturni faktor - klasični tekstovi omogućavaju i olakšavaju dodir i prožimanje među kulturama (in-

⁴⁾ Šekner je, na primer, režirao Čehovljev *Višnjičik* u Indiji, ali to je već tema za neku drugu oblast istraživanja.

terkulturalnost i multikulturalnost) kao i obogaćivanje tradicije;

- e) estetski faktor – klasično delo je već estetski afirmisano i predstava je samo njegova nadgradnja ili dekonstrukcija kao i stvaranje novih, značajnih pozorišnih predstava koje dobijaju svoje mesto u estetici pozorišta.

Svakako da interpretacija klasika ne pripada ekskluzivno dvadesetom veku. Pokušaji osavremenjivanja klasika postojali su u svim istorijskim razdobljima, s manjim ili većim prekidima (ovde izuzimamo one epohe u kojima je došlo do otvorene konfrontacije sa klasičnom baštinom, što je opet na neki način označavalo razmišljanje o klasicima.)

II

Montenj, čija se četrstogodišnjica smrti prošle godine obeležavala svuda u svetu, jednom je zapisao: "Mi smo samo interpretatori interpretacija", parafrazirajući Platonov opis rapsoda u *Ijonu*. Prema Margerit Jursenar, upravo je grčka mitologija, odnosno njeno "utkivanje u umetnost i književnost" započela još sa Euripidom ili čak Homerom i traje do naših dana. Ona piše da je grčka mitologija za evropskog umetnika i pesnika, "kao algebra, notni i metrički sistem i crkvenolatinski jezik, pokušaj univerzalnog izražavanja".⁵⁾ Na taj način pisac koji koristi već poznatu potku, unapred utvrđene pojedinosti i okvir koji oduvek postoji, može odmah da pređe na suštinu svog dela, bez nepotrebnog zadržavanja na formi.

Ova teza Margerit Jursenar dobila je svoju potvrdu upravo u pozorištu, u kome je, još antičkih vremena, kada su pojedina Eshilova dela i posle njegove smrti ponovo izvođena na Velikim dioniskim svečanostima, nastao pojam interpretacije klasične dramske literature u različitim istorijskim razdobljima, na osnovu njihove aktuelnosti, utilitarnosti, estetskog doživljaja i popularnosti. Tako, Rimljani stvaraju "univerzitetske i prevratničke" predstave na osnovu grčkih uzora, a renesansno pozorište gradi svoju tradiciju na osnovu prevoda, imitacija, adaptacija i prerada antičkih i rimskih uzora, dok

⁵⁾ Margerit Jursenar, "Grčka mitologija i mitologija Grčke", *Eseji*, Izbor, prevod i predgovor Ivana Hadži Popović, Književna zajednica Novog Sada, 1991, 11.

pozorište Restauracije u Engleskoj prilagođava dramsku literaturu elizabetanskog perioda ukusu ondašnje publike. Ovakvi procesi, ponovnog pisanja, prepisivanja i tumačenja klasika na sceni u duhu novog vremena, ponavljaju se u svakom istorijskom razdoblju, proširuju i obogaćuju jezik teatra, stvaraju zajedničku kulturnu baštinu, kao i jedinstvenu i višeglasnu mimetičku stvarnost.

Svako novo tumačenje ili interpretacija, na određen način, menja naš odnos prema originalnom tekstu, a ponekad i sam tekst. Ako Valter Benjamin definiše idealni prevod kao svojevrsnu "transfiguraciju" ili "izobličavanje" originala, onda se i interpretacija klasika u pozorištu može smatrati svojevrsnom "transfiguracijom" arhetipskih tekstova. Ova transfiguracija se vrši na dva načina: direktnom adaptacijom teksta pre izvođenja (novi tekst koji sačinjava pisac/adaptator ili dramaturg) ili nova predstava (koju stvaraju reditelj ili glumci). S obzirom da je potpuna i autentična rekonstrukcija klasičnog teksta neizvodljiva, sve pozorišne predstave koje nastaju na osnovu ovih tekstova, mogu se smatrati "parodičnim" na način na koji Baktin koristi taj izraz u definiciji romana.⁶⁾ Svaka pozorišna predstava koja se zasniva na klasičnom tekstu je, na određen način, parodija. Ako klasični tekst pripada jednom određenom razdoblju (u kome je napisan), a radnja komada se odigrava u nekom drugom vremenskom periodu i ako mizanscen, gluma, scenografija, kostimografija i tehnologija pripadaju razdoblju u kome se predstava prikazuje, onda je to "namerno dialogiziran hibrid" u okviru koga jezici i stilovi aktivno i međusobno osvetljavaju jedni druge.⁷⁾ Prema Baktinu, u prirodi svake parodije je da prenese vrednosti stila dela koje se parodira, kroz naglašavanje pojedinih delova, dok se ostali ostavljaju u senci: parodija je uvek na neki način pristrasna, a ta pristrasnost je uslovljena nekim izražajnim oblicima jezika parodije, njenim sistemom akcentuacije i njenom strukturom. Međutim, da bismo bili u stanju da prepoznamo i osetimo prisustvo originala u parodiji, i odnos parodije prema originalu,

⁶⁾ M.M.Bakhtin, "From the Prehistory of Novelistic Discourse", *The Dialogic Imagination*, Edited by Michael Holquist, Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981, p.75.

⁷⁾ *Ibid.*

treba da poznajemo sam original koji je dopro do nas u prerađenom obliku. Dakle, problem interpretacije klasika je takođe problem autentičnosti, poznavanja i recepcije umetničkog dela koje se reinterpreтира na sceni.

S toga bi centralna preokupacija pozorišnih istraživača interpretacije i reinterpretacije klasika u pozorištu bila ne samo originalnost tekstova, već i dinamika u interakciji i interpretacijama (ili tumačenjima) dela različitih istorijskih perioda, dinamika o kojoj govori Hans Robert Jaus. S obzirom da je problem interpretacije klasika usko povezan s njihovom recepcijom kod publike, koja je sama po sebi sociološki fenomen, onda su, pored pojma parodije, teorija recepcije i socijalni okvir pozorišta, dve najznačajnije odrednice u teorijskom istraživanju interpretacije i re-interpretacije klasika u teatru.

Od teorije recepcije moguće je preuzeti Jausovo nastojanje da naglasi značaj čitaoca/gledaoca, njegovu "specifičnu dispoziciju", "koja može da bude empirijski određena i koja prethodi psihološkoj reakciji kao i subjektivnom razumevanju pojedinačnog čitaoca". Empirijska dispozicija, prema Jausu, određuje se prema "horizontu očekivanja", koji se sam po sebi zasniva na tri faktora: "poznatoj normi ili imanentnoj poetici žanra", "implicitnom odnosu prema poznatim delima iz književno-istorijskog okruženja", i "suprotstavljenosti između fikcije i realnosti".⁸⁾ Ova žanrovska očekivanja i odnosi prema drugim delima (intertekstualnost), pokazali su se podjednako relevantnim i korisnim za istraživanje klasika u pozorištu kao i za njihovo čitanje. Međutim, odnos ili suprotstavljenost između fikcije i realnosti je još važniji, ako se uzme u obzir centralna uloga koju imaju mimezis i ikonografija u pozorištu, naročito kada su u pitanju klasični tekstovi.

Umberto Eko je takođe analizirao recepciju čitaoca iz semiotičkog ugla, što je, u poslednje vreme, ispalo prijemčivije za pozorište nego Jausova teorija. Od brojnih Ekovih postavki, naročito su se dve pokazale kao veoma stimulativne za razmišljanje o teatru, a to su definicije "modela čitaoca", kao i problem otvorenog i zatvorenog teksta. "Model čitaoca" je onaj potencijalni čitalac kojeg

⁸⁾ Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, Translated by Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p.22-23, 25.

autor zamišlja i kome namenjuje svoje delo, čitalac koji će biti u stanju da pročita delo onako kako ga je autor zamislio.⁹⁾ Italijanski semiotičar pozorišta, Marko de Marinis, govori o "modelu gledaoca" koji se zamišlja prilikom stvaranja pozorišne predstave.¹⁰⁾ U modernom pozorištu, zamišljeni "model gledaoca" bi svakako bio reditelj, koji zauzima mesto gledaoca u gledalištu i modifikuje tekst prema imaginarnoj reakciji gledalaca.

De Marinis ide dalje, primenjuje na pozorište i Ekove pojmove otvorenog i zatvorenog teksta, ali uz određene izmene: dok Eko definiše kao zatvoren tekst onaj tekst koji je usmeren ka izazivanju precizne reakcije kod jedne manje-više određene grupe empirijskih čitalaca, a tekstove koji pružaju mali broj određenih i prepoznatljivih odgovora kao otvorene, de Marinis sugerise da pozorišne predstave mogu da budu zatvorene (kao u didaktičnom teatru) ili otvorene (većina modernih avangardnih predstava), ali takođe skreće pažnju na određeni paradoks, da su otvorene predstave često nepristupačnije od zatvorenih. Upravo nedostatak unapred definisanog smera za gledaoce može da ograniči njihov broj na nekoliko "superkompetentnih gledalaca" koji su spremni da preuzmu na sebe složeni zadatak reagovanja koji im je nametnut i da ga potom nametnu drugima.¹¹⁾

Međutim, čak i u otvorenim tekstovima, Eko stavlja naglasak na tekst kao primarni faktor koji određuje njihovu interpretaciju, što je postalo karakterističan način razmišljanja u svim skorašnjim radovima teorije recepcije. Ova tendencija, koja se može naći i kod Jausa, suprotstavljena je nastojanjima jednog drugog semiotičara, Stenlija Fiša, čija se teorija recepcije zasniva radije na društvenoj dinamici prema kojoj se različite interpretacije usmeravaju i unapređuju, čak i identifikuju, nego kroz

⁹⁾ Umberto Eko, *The Role of the Reader*, Bloomington: University of Indiana Press, 1979, p.7.

¹⁰⁾ Marko de Marinis je, pored Keira Elama i Patrisa Pavisa, jedan od najznačajnijih semiotičara koji se najviše bavio mestom gledalaca u pozorišnoj predstavi. Za ovaj tekst korišćeni su sledeći de Marinisovi tekstovi: "Dramaturgy of the Spectator", *TDR*, 31:2, 1987; "L'esperienza dello spettatore: Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale", *Documenti del lavoro*, Urbino: Centro di Semiotica e Linguistica di Urbino, 1984; "Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach", *Theatar*, 15:1, 1983; kao i *Semiotica del teatro*, Milano: Bompiani, 1982.

¹¹⁾ *Semiotica del teatro*, 198-199.

mehanizme u tekstu koji omogućavaju ili nastoje da kanališu takve interpretacije. To je navelo Fiša da od Jausovog "informisanog čitaoca" ili "modela čitaoca" i Ekove "zajednice čitalaca" načini čitaoca koji su društveno definisani i koji dele kolektivne vrednosti i određuju kolektivne norme i konvencije na osnovu kojih se onda odvijaju pojedinačna, individualna čitanja.¹²⁾

Fišov pristup je takođe veoma stimulativan za pozorišno istraživanje. Društvena organizacija pozorišta, i u njegovom stvaranju i u njegovom doživljaju, čini njegovu institucionalizovanu strukturu očiglednijom od one koja se nalazi u knjizi. Njene podzajednice gledalaca, zbog svog aktivnog izbora da prisustvuju predstavi, mnogo su očiglednije kao grupa samima sebi i drugima od mnogo apstraktnijih književnih zajednica. Osim toga, pozorišne zajednice mogu da se formiraju na nekoliko nivoa, od prilično apstraktnih ili razuđenih zajednica i podzajednica, sve do veoma kompaktne grupe gledalaca, koje u pozorišnom svetu odgovaraju onima koje je opisao Fiš u literarnom svetu, kao specifičnoj i jedinstvenoj zajednici koja se formira radi praćenja određene predstave. Nema razloga da se sumnja da čak i ove privremene zajednice funkcionišu kao grupa u toku čitajućeg procesa.

Društveni okvir, u koji je smešteno pozorište, očigledno određuje u velikoj meri ukus i čitanje pojedinca. Pritisak publike i njene reakcije mogu da utiču na pojedinačne članove da strukturišu i interpretiraju svoje iskustvo pod pritiskom grupe, na način do koga nisu došli sami. Pozorišna istorija je prepuna primera publike koja nije na očekivani način reagovala na izvedeno delo, i ta česta pojava jasno pokazuje da zajednica gledalaca okupljenih oko pozorišnog događaja može da primeni strategije koje se razlikuju od reakcije modela čitalaca koje su zamislili autori predstave. Problem se često pojavljuje u slučaju kada neko eksperimentalno delo pruža otpor prema strategiji čitanja pojedine publike koja očekuje više od uobičajenog. U slučaju prvog čitanja, čitalac može da odustane, odloži knjigu i okrene se nečemu drugom. Pozorište kao društveni događaj ohrabruje aktivniji otpor, što se u istoriji često događalo u vidu javnog protesta ili demon-

¹²⁾ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class*, Cambridge: Harvard University Press, 1980, p.349.

stracija kod publike, kao na prvim izvođenjima Igoovog *Ernanija* i Žarijevog *Ibija* koji nisu odgovarali pravilima koje je publika očekivala.

Zato je de Marinis definisao da se "tekst predstave" može simultano tumačiti na dva načina: kroz samu predstavu i kroz publiku. Ni jedan ni drugi odnos nisu dovoljno proučeni, a veoma su važni za analiziranje interpretacije klasika u pozorištu. Pre svega, načini i mehanizmi kroz koje se ovo prvo čitanje odvija, a to je pretvaranje literarnog dela u tekst predstave, i s druge strane, doprinos publike formiranju te interpretacije, naročito su važni i izraženi u slučaju interpretacije tradicionalnih tekstova. Publika na BITEF-u je dosta zbunjeno reagovala na Urbanov *Hamlet*, pitajući se kakve veze ta predstava ima s originalom. Njen otpor je bio vidljiv za vreme predstave, bilo je dosta onih koji su izašli, mada je većina ostala do kraja, kako bi mogla da vidi dokle može da ide to "izobličavanje" originala. Kasnije, i kritika je prihvatila ovakav stav publike i prilično loše ocenila ovu predstavu, potpuno zanemarujući doprinos glumaca i ostalih saradnika na predstavi.

Tokom većeg dela istorije zapadnog pozorišta, izražena konzervativnost u odбору tema i organizaciji žanrova pružala je gledaocima veoma predvidljive psihološke modele koji se primenjuju u interpretaciji starih dramskih dela (ili u interpretaciji novih). Od Grka pa sve do našeg doba, definisanje dramskog teksta kao komedije ili tragedije uticalo je na gledaoce da očekuju određeni emotivni ton, određene tipove karaktera, čak i određene teme i određenu strukturu radnje.

Margerit Jursenar i Tadeuš Kovžan su ukazali da su upravo Grci ti koji su utvrdili praksu preuzimanja zapleta za svoje tragedije iz poznatih priča, legendi, mitova i istorije.¹³⁾ Drama je od klasičnih vremena bila literarni model naročito otvoren za prerađivanje ranije utvrđenih i obrađivanih odnosa između likova i konfiguraciju radnje. Gledaoci koji su prisustvovali originalnim predstavama klasičnih grčkih tragedija takođe su prisustvovali proagonu ili ritualnoj procesiji u vreme otvaranja dramskog festivala, tokom koje su autori i glumci bili pred-

¹³⁾ Tadeusz Kowzan, *Literature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thematiques et semiologiques*, The Hague: Mouton, 1975, p.25.

stavljani, kao i imena drama koje će se izvesti. Pošto je opšta struktura tragedije bila uvek ista i priče bile izvučene iz kulturnog magacina, njihovi gledaoci su dolazili u pozorište pripremljeni, mada određena predstava nije bila predstavljena nikada ranije. Kasnije, kada je došlo do obnavljanja klasičnih dela, prethodno poznavanje određenog dramskog dela proširilo je gledaočevu pripremljenost ili nepripremljenost ako je u pitanju bila radikalna prerada originala.

Za razliku od tragedije, klasična komedija nije koristila materijal preuzet iz legende ili istorije. Komedija se bavila aktuelnim društvenim i političkim problemima (staroatička komedija i Aristofan), ali je već u rimskom dobu bila utvrđena veoma konzistentna narativna struktura koja uključuje lukavstvo i ljubavne intrige, s prepoznatljivim likovima. Ovakva struktura se kasnije ponavljala i obnavljala u učenoj komediji i popularnim oblicima tokom renesanse, što je veoma uticalo na strukturu komedije i učešće publike u pozorištu.

Na kraju osamnaestog veka, tradicionalna podela na komediju i tragediju bila je ozbiljno uzdrmana i dovedena u pitanje. Didro i kasnije Igo, zahtevali su, u ime stvaralačke slobode, ukidanje svih pravila i tradicije koji su sputavali umetničku imaginaciju. Određeni ciljevi ovih napada, tradicionalne komedije i tragedije klasicizma, bili su već u velikoj meri iscrpljeni, ali je žanr sam po sebi bio toliko značajan za dinamiku recepcije publike, da ga je bilo teško izbeći. Vekovno iskustvo u kontaktu s publikom pokazalo je da se publika mnogo bolje osećala kada je dolazila u kontakt s predstavama na predvidljiv način, pa je na taj način pozorište devetnaestog veka, pozorište postromantičarskog doba, umesto da se oslobodi restrikcija žanra, razvilo veliki broj usko-specijalizovanih žanrova, od kojih je svaki imao svoju publiku koja je bila dobro upoznata s njegovim pravilima. Veliki broj pozorišta se prosto takmičio u osvajanju publike i mnoga od ovih pozorišta su stekla i zadržala publiku specijalizujući se za određene vrste komada, često naručenih tekstova koji su bili specijalno napisani ili prilagođeni za to pozorište. Tako, čak iako nisu znali o kom se specifičnom tekstu radi, gledaoci su tačno mogli da predvide kakav će biti, znajući koja se vrsta tekstova prikazuje u određenom pozorištu, sa svim očekivanim

žanrovskim manifestacijama, bez obzira da li je u pitanju bila "nautička melodrama", vodvilj, burleska ili fantastična komedija.

Ova vrsta pozorišta se zadržala u rudimentarnom obliku i u dvadesetom veku, ali je paralelno došlo do ukidanja žanrovske podele, naročito zahvaljujući brojnim avangardnim pokretima na početku veka. Pozorište se više nije definisalo samo u žanrovskom ili tekstualnom smislu, već su i ostali elementi u stvaranju pozorišne predstave počeli da se sagledavaju kao ravnopravni činiooci. Tokom dvadesetog veka došlo je do formiranja zajednice gledalaca koji nisu bili samo poznavaoци tekstova određenih žanrova, već ljudi koji su u pozorište odlazili pripremljeni za određeni stil reditelja, glumca ili pozorišnog ansambla. Istovremeno, gledaočeva uloga se izjednačava s ulogom stvaraoca u predstavi, tako da zajednica novih gledalaca sa svoje strane pokušava da ispuni zadatak "modela gledaoca", dolazeći na predstave unapred pripremljena za ono što je čeka na pozornici, a to je poznavanje klasičnog teksta u originalnom obliku ili bar em u onom obliku za koji se misli da je originalan. Tako je i postalo jedino moguće za gledaoca da prepozna određeni pristup u interpretaciji i reinterpretaciji nekog klasičnog dela.