

# KAZALIŠTE, KNJIŽEVNOST I ESTETIKA

## STOLJEĆA HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTA

*Zlatko Posavac*

Neće biti slučajno da na povijesnim počecima razvitka specifičnog i danas već planetarno univerzalnog tipa europske kulture stoje Aristotelova razmišljanja o pjesništvu i tragediji. Pozivamo li se, međutim, pri modernim razmatranjima o teatru na jedno prastaro teorijsko djelo, starije no što je početak najstarije hrvatske književnosti, na spis, koji nesumnjivo leži u temeljima europske kulture uopće, a teatra i književnosti napose, nužno je upozoriti da u razmatranju globalnog povijesnog konspekta otpadaju jeftine optužbe o »konzervativizmu« i »nesuvremenosti«, no isto tako i zamjerke, poput inače opravdane Kombolove objekcije, kako su se u hrvatskoj književnosti druge polovice 19. stoljeća protivnici naturalizma, dakako nesuvremeno, javljali »s Aristotelom u ruci«. <sup>1</sup> Takvi prigovori naprosto ne dolaze u obzir, jer kod razmatranja povijesne perspektive cjelokupnog hrvatskog teatra i pripadne književnosti ne može biti riječi o nesporazumu s duhom i stilom vremena pojedinih epoha međusobno (čega inače ima i suviše, kako u historiji kao zbilji zbivanja tako i u historiografiji), nego, naprotiv, o uklopljenosti cjelokupnog corpora hrvatske književnosti za-

jedno s kazalištem u sklop europske kulture kao cjeline. I to ne tek uvrštavanjem u njen muzeološki okvir na temelju puke geografske inventure, ne kao više ili manje važni dio apsolutne sume njene arhivske građe, nego upravo bitno po uklopljenosti u živi tijek povijesnosti njene povijesti. Izvan nje hrvatska književnost zajedno s kazalištem niti postoji niti je razumljiva! Konstatacija je to, koju ne treba tek dokazivati. Ona je samorazumljivi polazni okvir i metodološka pretpostavka svakog ambicioznijeg istraživanja. Ako je nešto upitno bit će to vrijednosni kriteriji, horizont, intelektualna doraslost, rang i opseg, a ne pripadnost.

Ali čemu ovom prilikom spominjati Aristotela? Jednostavno stoga, što je iz fragmenata o tragediji, koji su do nas doprli tradirani pod naslovom *Poetika*(!!!), čitka struktura nekih bitnih relacija determinatornih za cjelokupnu veliku europsku tradiciju, mjerodavnih dakle i za relacije kazališta i književnosti unutar hrvatske kulturne historije.

Iz Aristotelova je spisa, naime, vidljivo da tragedija, ili komedija, pa zatim i sve ono što danas zovemo teatrom, kazalištem, stoji u najtješnjoj i to tako rekavši substancijalnoj sprezi s pjesništvom, dakle tekstom, tj. književnošću. Baš zato nije nikakav nesporazum što se Aristotelov spis tradira upravo pod nazivom *Poetika*. Time gotovo arhetipski — dakako ne normativno — otkriva temeljne koordinate kazališnog horizonta cijele kulturne povijesti Zapada. I to u velikom rasponu, za koji možemo, ni u čemu neskromni, reći: od Aristotela do Gavelle, a u stvari do danas.

Ali da upravo formulirana teza ne ostane »visjeti u zraku« samo s Aristotelom argumentirajmo ju primjerima koji s različitih pozicija i pobuda iz različitih povijesnih dionica govore o istom. Dakako bez ambicije i mogućnosti prezentirati ovdje provedbu kompletne historijske fenomenologije izrečenog stava.

Da je i kako je Gavella favorizirao funkciju teksta u sprezi s kazalištem, izrekavši to u 20. stoljeću, smatrat ćemo da je bar kod nas poznato. (Informativno vidjeti ovdje bilješku 16.) Uzmimo stoga primjer iz 18. stoljeća. U svom glasovitom *Paradoksu* prosvjetiteljski materijalist Diderot tvrdi: »onaj, koji velikom glumcu ostavlja najmanje da sam zamišlja, to je najveći dramski pesnik«.<sup>2</sup> Ne baveći se ovdje Diderotom kao piscem drama, evidentno je da njegova teza podrazumijeva doradenost i važnost dramskog teksta. U istom smislu govori primjerice u 19. stoljeću idealist Hegel kako to čitamo u njegovim

*Vorlesungen über die Aesthetik.* Za Hegela znamo da mu je riječ (jezik) najprimjerenijim izrazom duha, a dramska poezija, dakle i kazalište uopće, za njega čini završni blok njegovoj zgradi umjetnosti, zauzimajući u toj strukturi najviše mjesto. Baš u takvoj koncepciji Hegel razlikuje »dva sistema« kazališta i glume: »Prvi sistem po kome glumac treba da bude više samo pesnikov duhovno i telesno živi organ« kojega su se »pridržavali u svojoj tragediji... naročito Francuzi«, dok je drugi onaj gdje od »pesnika potiče samo izvestan akcesorium i izvestan okvir u kome treba da se razviju prirodne sposobnosti dotičnog glumca« čime su se rukovodili naročito Talijani u *commedia dell'arte*.<sup>3</sup> Ono, oko čega za velikog dijalektičara osciliraju ova »dva sistema« očito je *tekst*, dramska poezija ili općenito književnost, i u tome kod Hegela u velikoj povijesnoj perspektivi opet vidimo onu *istu* crvenu nit koja s raznih pozicija spaja tako velike povijesne raspone od Aristotela do Diderota, Hegela, pa dalje. A u tom bismo smislu, respektirajući konkretne oblike razvitka, vjerujemo, mogli nizati brojne uvjerljive primjere iste kulturne hemisfere.

Onog pak povijesnog trenutka ili bolje rečeno u vrijeme epohe, kojoj smo i sami sudionici, kada se počinje raspadati bitna korelacija teksta i uprizorenja, kazališta i književnosti, na djelu je, možda i s uvjerenjem da je riječ o evoluciji, čak revoluciji, a u svakom slučaju o progresu, zapravo ipak nihilizam i rastakanje velike europske tradicije. Naravno, ne tek njene prošlosti, nego i budućnosti! Riječ je i o razaranju i o raspadu njenih vrijednosnih sustava, njezina tipa mišljenja i egzistiranja, njenih postignuća. I to svagda, kada se raskine Aristotelovom *Poetikom* apostrofiranu arhetipsku spregu. Nije, međutim, riječ o tome da bi se ovdje unaprijed izricalo protivljenje mogućim izvaneuropskim prinovama i plodnim utjecajima; ne, jer samo ukazujemo na spoznaju kako takve prinove nije moguće učiniti pukim adirenjem i mehaničkim uvođenjem »noviteta« koji bitno pripadaju nekim drugačijim strukturama i stvarno su tradicija nekih drugih, bitno drugačijih kulturnih krugova. Sve to, uostalom, nije nepoznato, nije »otkriće« od jučer. Poznato je, naime, kako je Antonin Artaud smatrao da će kazališnu praksu učiniti autentičnijom i bogatijom postulatom inspiracije na vrelima drugih velikih, ali zato izvaneuropskih krugova; svagda uz jednu te istu središnju tvrdnju kako je »važno da prije svega prekinemo s podvrgnutošću kazališta tekstu«. <sup>4</sup> »U svakom slučaju — piše drugom prilikom Artaud drastičnije — pozorište koje podčinjava

režiju i scensku realizaciju, znači sve ono što je specifično pozorišno, tekstu, to je pozorište za idiote, luđake, homoseksualce, gramatičare, bakale, antipesnike i pozitiviste, to jest Zapadnjake«. <sup>5</sup> Ne upuštajući se u lako prepoznatljivu genezu tog stava, danas je isuviše jasno kako više nije u pitanju protest radi europocentrizma, nego nesporazum oko projekta jednog temeljnog i eventualno budućeg planetarnog modela.

Pomalo »anakroničarsko« post festum citiranje Artauda i njegovog poznatog, očito već općeg mjesta, najmanje ovdje želi biti poziv za vraćanje na pred-artaudovsko vrijeme. To ne! Ali kao poziv za razmatranje povijesnog iskustva najnovije nam kulturne povijesti — u sklopu velike europske tradicije — to da! Jer upravo i Artaud, *negacijom*, markira bitnu determinantu zapadnoeuropskog teatra: vezu kazališta i teksta, tj. književnosti. Dakle ono isto, što je na početku prepoznato u Aristotelovoj *Poetici*, a od čega je danas, kako se o kompleksu aristotelovskih tema na jednom mjestu precizno izrazio Marijan Matković, ostala samo »karikatura aristotelovskog postulata«. <sup>6</sup>

Iz prepoznavanja korelacije odmah proizlazi međusobna funkcionalnost, koja ne mora biti mehanički simetrična, ali jest — reverzibilna. Obezvrijeđenje i odstranjenje, podcjenjivanje ili nerazumijevanje teksta, tj. književnosti od strane kazališta unutar europske naročito moderne kulture, negativno se reflektira na samo kazalište: počinje obezvrijeđivanje i nerazumijevanje kazališta kao takvog. Kriza u kazalištu reflektira se i u književnosti, kao što evidentno kriza književnosti, kriza teksta, umijeća pisane i govorene riječi, postaje krizom kazališta. Zajedno, obe unutar krize duhovnog života modernog svijeta i njegove umjetnosti uopće — sudbonosno. A to i jest stanje stvari novije povijesti europske moderne kulture, znatnog dijela dvadesetog stoljeća, sve do danas — ukoliko je dopušteno zaključivati na temelju nama dostupnih uvida.

Kao što suvremena europska zbivanja ne mimoilaze ni moderne pojave hrvatskog kazališta i hrvatske književnosti, po čemu su oba relata svojim usponima i padovima opet prepoznatljivi kao europski, tako isto, ukoliko pripadnost europskom kontekstu nije samo fraza, mora biti moguće prepoznati oznaku europske sudbine na njihovom početku. I tamo gdje još nismo našli eksplicitne tragove Aristotela. Da tu oznaku u renesansi s Držićem i ostalim tekstovima hrvatska književnost, a to tad znači i koncept kazališta, doista imaju, danas će osporavati malo tko. No tu je oznaku imala, načelno, znamo danas,

hrvatska književnost već i u srednjovjekovlju. I to ne samo po mehaničkom prenošenju vjerskih tekstova, nego i u prepoznatljivom tragu pozitivnog augustinskog odnosa prema fenomenima glume; čak u glagoljaškim tekstovima;<sup>7</sup> dakle s tolerantnim stavom spram kazališta u tradiranju antičke kulture, koje su itekako dovodili u opasnost načini shvaćanja što ih registrira primjerice Poljički statut. A da je Augustin integralnije prevođen u Hrvatskoj tek u novije doba i da je, čini se, Aristotelovu *Poetiku* na hrvatski književni jezik preveo tek Armin Pavić 1869, ne mijenja ništa na paralelizmu s europskom relacijom kazališta spram književnosti i u Hrvatskoj. No da ne bi izgledalo kako se za *Poetiku* Aristotelovu nije u nas znalo stoljećima, podsjetiti je na podatak da u Zadru Jacobino Mainenti 1393 radi na prijepisu teksta *Poetike*. Očito u svrhu proučavanja.

Zaključiti je, dakle, da u pozadini, ili još bolje, u podlozi horizontu cjelokupne povijesti hrvatske kulture neprijeporno stoji model europske neraskidive sprege *kazališta kao čina i teksta kao književnosti*. Stoga je logično i nužno proučavanje hrvatske kazališne zbilje povezati s istraživanjima hrvatske književnosti, ali tako da zbog toga ne mogu ni jednom od područja biti nametnuti normativi drugog relata — dakle ni jednoznačne književnopovijesne prosudbe o književnosti — kazalištu. I obratno. Potrebno je zato razmotriti tu relaciju s implikacijama.

Ono, što je svojedobno Artaud osjećao i tako vehementno propagirao kao kreator, uskoro je, i opet u sklopu europske velike tradicije, ponešto svojevrsno i drugačije, trijezno, teorijski formulirao za relaciju književnosti odnosno poezije i teatra — Nicolai Hartmann. Upućenost na imaginaciju, točnije, imaginativno predočivanje, što se najvećma drži prednošću nekih grana umjetnosti, pa tako i književnosti, Nicolai Hartmann u svojoj *Estetici* doslovno smatra »slabom stranom pjesništva«, budući da poeziji, u njenom najširem značenju, manjka opažajnost, dakle dimenzija osjetnog i materijalnog fizičkog »prednjeg plana«. Nedostatak, koji se, po mišljenju Hartmanna, upravo »nadoknađuje u dramskoj umjetnosti«, uprizorenjem, realizacijom u kazalištu; ali »samo na taj način — doslovce citiramo Hartmanna — što se tu umeće druga umjetnost i drugi umjetnik između pravog pjesništva i čitaoca: glumačka umjetnost i gluma«.<sup>8</sup> I Hartmannova teza dakle afirmira tekst koji mora postojati da bi mogao biti glumački posredovan. Osim toga, to je istodobno teorijska objecka, u kojoj možda treba vidjeti mome-

nat mogućih dedukcija podjednako za prednosti, no i ograničenja »opažajnosti«, oslikovljene, materijalizirano fiksirane osjetilnosti nekih modernih medija kao što su film i TV.

Insistiranje na fiksiranju teksta kao *bitne* determinante kazališta u velikoj europskoj tradiciji, otkrivanje okolnosti da bez tog temeljnog esencijalnog izvorišta ona i nije moguća, ne znači ni po intencijama ovih izvoda, kao ni unutar Hartmannovih pogleda kao da bi tekst bio jedina i nikakvim drugim suodrednicama strukturirana realizacija i ozbiljenje kazališnog čina. U Hartmannovoj verziji riječ je o višeslojnoj kompleksnosti, koja za ovdje ekspliciranu tezu sadrži potvrdu korelativne funkcionalnosti dvaju momenata: *bez teksta nema se što uprizoriti*, pri čemu kazališna realizacija nije puka ilustracija teksta, nego posebno i samostalno estetsko područje bez kojeg bi potreba »nado-knađivanja »nedostataka« pjesništva ostala nepoznata, nespoznata i neosviještena, dok bi dramsko *pjesništvo* sa nedopunjenom svojom slabom stranom ostalo — slabije zauvijek. Jer dok bi npr. lirski karakter možda i mogao biti doveden u paralelizam s likovnom umjetnošću,<sup>9</sup> epski, kao ni dramski, ne bi mogao, u čemu je dijelom tada i ležala historijski potencijalna mogućnost nekih oblika modernog teatra: epskog primjerice, kao kod Brechta, kod kojeg i kad govori o »antiaristotelovskim« postupcima ostaje, htio on ili ne, na djelu uvjetno rečeno — aristotelovska tradicija.

Hartmannova pak teza kako se »slaba strana pjesništva«... »nado-knađuje u dramskoj književnosti«, potpuno u skladu s objektivizmom njegovog ontologizma, samo je suptilnijom analizom popraćen tradicionalni europski koncept u kojem on svoju »opažajnost« mora utemeljiti ne samo na *osjećajnosti*, odnosno »uosjećanju«, tj. »aristotelovskom Einfühlungu«, kako bi se ne baš precizno izražavao Brecht, nego i načelno, temeljnije, na *osjetnosti* kao takvoj; kao na izvorištu svega estetskog, pa čak i samog imena estetike! Ne treba zaboraviti da je kod Baumgartena, utemeljitelja estetike kao samostalne discipline i čovjeka koji joj u novovjekovju 1750. daje ime, ona per definitionem »scientia cognitionis sensitive«.

Sfera osjetnosti kao teorijska i praktična pretpostavka svakog europskog teatra, a primarno u njegovoj matičnoj verziji povijesnog razvitka velike tradicije, odavno je u malom osviještena i u hrvatskoj estetičkoj refleksiji, uočena kao esencijalan momenat učinka teatarskog čina. Primjer za to je u 19. stoljeću posve jednostavan teorijski koncept

našeg liberalnog kanonika Vebera Tkalčevića; koncept, koji vjerojatno nije originalno njegov, ali je suvislo izveden upravo iz osjetnosti i — osjetilnosti!<sup>10</sup> Veber uzore svojim shvaćanjima može imati na raznim stranama, različite su mogućnosti na koga se sve mogao ugledati, ali je isto tako moguće da se kretao unutar domaće tradicije. U pogledu »otkrivanja« osjetilne sfere dramskog pjesništva prethodnik je Veberu, no pišući još na latinskom jeziku, Matija Petar Katančić, kojem su *predstave* — *spectacula!* — kako piše 1817. »u stvari prozване po gledanju jer ih se prima samo očima«. <sup>11</sup> Pa premda bi Katančić bio precizniji da je rekao »i očima«, tj. zorno, u zorovima, budući da je dramska poezija ipak i pjesništvo, to njegovu poziciju, što je dobro zapaženo, svejedno možemo smatrati, naročito u intenciji spram dramskog pjesništva, »estetikom osjetilnog«. <sup>12</sup> Uzme li se još u obzir okolnost kako je Veber dijelom školovan u Budimpešti, gdje je Katančić bio interniran, dopustive su barem neke asocijacije, ako se baš i ne povuku određene konzekvencije bez konkretnih dokaza.

Vebera je pak ovdje vrijedilo spomenuti uz Hartmanna — si licet parva componere magnis — kao analogiju. Ono što je kod Hartmanna u europskim i svjetskim razmjerima teorijski za 20. stoljeće završno jasno, nalazimo stotinu godina ranije, sredinom 19. stoljeća, kada je ta tematika u Europi rasla i sazrela, početno u hrvatskom narodnom jeziku naznačeno i kod Vebera-Tkalčevića; točno sredinom stoljeća, ne s ilirizmom i u njegovo vrijeme, nego poslije ilirizma, kada je u Hrvatskoj stvarno započeta, makar u naznakama, epoha realizma i — moderniteta.<sup>13</sup> Jer kao što Hartmann zasniva svoju teoriju na »opažajnosti« kao višoj i autentičnoj manifestaciji estetičke svijesti, tako Veber-Tkalčević vidi snagu teatra upravo u samoj njegovoj osjetilnoj pojavnosti; naprosto, dakle, u osjetilnosti. Za oba teoretičara pozicija suprotna jednoj možda preradikalnoj Goetheovoj tezi, prema kojoj se »u kazalištu zabavljanjem vida i sluha ograničava refleksija«; tezi, koju će aktualizirati Adorno u kritičkom razmatranju modernih medija, navlastito — televizije.

Kad smo već kod usporedbe s Hartmannom korisno je upozoriti na još jednu moguću, ovaj put inverznu komparaciju problema s Veberovom pozicijom; problema, koji Hartmann smatra itekako važnim, no koji je, poslužimo se Heideggerovom frazom, tijekom povijesti moderne umjetnosti sve više padao u *zaborav*, a koji gotovo da je neodvojiv od europske tradicije uopće i posebice njenog vezivanja kazališta

s književnošću. Riječ je, naime, o relaciji umjetnosti, dakle estetskog uopće, pa i kazališta napose, spram — *etičkog*. Ta je relacija u novijoj europskoj, te otud opet u hrvatskoj, kako teoriji tako i kazališnoj praksi, velikim dijelom izgubljena, zahvaljujući jednoj staroj, u popularnoj verziji očito dosta površno shvaćenoj formuli kako se područja etičkog i estetskog ne moraju poklapati. Naravno da je time kazalište osiromašeno, ustrajući u nesporazumima i vrlo često zabludama, ili, što je još gore, u etičkom vacuumu. Utoliko više je korisna usporedba kojom su apostrofirana neka dijametralno suprotna rješenja. Veber se razlikuje od — recimo to tako — ranog »šilerijanizma« u Hrvatskoj, koji već 1852. prihvaća tezu »čudorednost je sredstvo tragediji, ne pako tragedija čudorednosti« (Macun). Ali ovdje smjeramo na jedan drugi akcent. Dok je, naime, za Vebera etičko svrha i cilj estetskog, dakle i kazališnog, i to uzeto prilično moralizatorski, kao što će to vrlo slično kasnije zastupati Franjo Marković, a što se može kritizirati, pa otkloniti, dotle etičko za Hartmanna nije ni svrha ni sredstvo, nego čini *pretpostavku* pri stvaranju i razumijevanju kazališta, pa je snalaženje u etičkim vrijednostima pretpostavkom za dosizanje i doživljavanje estetskih. Riječ je kod Hartmanna o spoznaji kojoj moderni teatar sve češće okreće leđa i pred njom šuti kao zbrunjeni učenik, ne zato što naprosto nije naučio lekciju, nego zato jer ju uopće nije razumio. I opet otklanjajući svaki nedobronamjerni prigovor von oben da je dovoditi etičko u vezu s estetskim nešto regresivno i konzervativno! Ne dakle *da li*, nego *kako!* I što uopće podrazumijevati pod etičkim!? U tome, naime, i jest smisao izvedene digresije: tezu osjetilnosti samo u simplificiranoj verziji može se svesti jedino na hedonizam, kao što s druge strane kompleks etičkog uopće ne isključuje genetičku osjetnost i osjetilnost kazališta, ni Hartmannovu »opažajnost«, a otud načelno, dakako, ni hedonizam, tjelesnost itd. Za kazalište kao predstavu povijesno se pokazuje pogubnim svaki redukcionizam.

Čemu je onda ovamo zalutao Veber Tkalčević? Nije on, dakako, neki osobito veliki teoretičar kazališta, niti je u nečemu »revolucionirao« poglede na kazalište; još manje ga u filozofskom pogleda treba omjeravati s Hartmannom. Međutim, osim ilustrativne inverzije ili suglasja tematike u bitnom orijentiranju pozicije pri razmatranju problema, Veber Tkalčevići naivni pogledi relevantni su za hrvatsku kulturnu povijest jer su iz njegovih teorijskih premisa slijedile spoznaje s konzekvencijama danas važnim za hrvatsku kulturnu historio-



grafiju: Veberova je teorija moguće ishodište po kojem postaje shvatljivo da kazališna praksa i teorija, književno i teatrološki, u Hrvatskoj početkom druge polovice 19. stoljeća, poznaje, pripoznaje i osvještava *sve komponente našeg novovjekog shvaćanja kazališta*.<sup>14</sup> Ne još načinom kao u Europi, gdje već dozrijevaju ideje »Gesamtkunstwerka«, nego tek u elementarnoj formi, počevši od eksplicitne mogućnosti, ali zato plauzibilne; da se u osjetnosti, u osjetilnoj zornosti, osim personificiranja tekstualnih likova, otkrije strukturalne momente scenografije, kostimografije, glazbe, školovanog i kultiviranog ne samo jezika nego i govora, gestike itd., itd. Njihovo je prepoznavanje omogućeno tek »malim« pomakom spoznaje da osim verbalne, tj. književne i tekstovne dimenzije, kazalište počiva na realizaciji u živoj pojavnoj osjetilnosti koja sa svoje strane, sama u sebi raznolika, povlači za sobom i utemeljuje raznolika područja u kojima tada rastu *sve komponente* uprizorenja. Ukratko, *pozornicu* determiniraju *zorovi*; nije ih moguće reducirati na tekst, niti apsolvirati samo tekstom; nije ih moguće deducirati iz književnih poetika što ih u to vrijeme u Hrvatskoj npr. objavljuju Sladović i Macun, nego tek iz osjetilnosti na koju ne zaboravlja Veber Tkalčević.

S druge pak strane, upravo je taj momenat, koji teorijski omogućuje identifikaciju svih komponenata kazališta u njihovom bogatstvu i raznolikosti, iz koje nastaje punoća kazališne predstave, dakle upravo iz tog, *sit venia verbo*, za 19. stoljeće tipičnog pozitivističkog pozivanja na spektar osjetilnosti, proizlazi u gotovo dijalektičkoj antitezi *redukcionizam*, kojeg se u prvi mah ne prepoznaje, ali koji raste iz 18. i 19. stoljeća, da bi kulminirao u naše doba, u našem stoljeću, odnosno točnije, u posljednjih pola stoljeća uspona, padova i kriza moderne umjetnosti uopće, pa i kazališta. Omogućuje taj redukcionizam paralelno pozitivističko simplificiranje slike svijeta u cjelini istovremenim pozitivističkim analitičkim raščlanjenjem cjeline doživljaja i predodžbe predstave upravo u *komponente*, koje komponirane na temelju različitih sfera osjetilnosti, postaju, s pozitivnim i negativnim rezultatima takvog razvoja — »autonomne«. U modernom su, naime, teatru te tzv. *sve komponente kazališta* maksimalno dispoitivne, s maksimalističkim ambicijama svakog područja, dakako u njegovoj tzv. »autonomnoj slobodi«, gdje je sve, navodno, maksimalizirano, osim cjeline smislenog funkcioniranja same predstave. Scenografija jedva još korespondira s glumom ili tekstom, glazba i zvuk jedva još da imaju sluha za najim-

perativnije didaskalije, govor je toliko »autonomna« kreacija glumca da se posve zaboravilo što zapravo glumac govori i što je to širina registra ili raspon skale kultiviranog izraza, pozornica je redukcionističkom apstrakcijom postala najapstraktnije samo neodređeni »prostor« u kojem se — upotrijebimo vulgarno nihilističku frazu naše kulturne svakodnevice — »nešto događa«, režija se svodi na siromaštvo i ordinarni privatni subjektivizam voluntarističkog »vlastitog čitanja teksta« o čemu je bolje i ne zapodjenuti kavgu, glumac nažalost jedva još zna što je lik, lice, individua, osoba, osobnost i personalnost, on je naprosto veliko »ja... pa dugo, dugo nitko« ili je pak sveden, reduciran jedino na tjelesnost, fiziku i fiziologiju... itd., itd. Ukratko, usporedo s povijesnim procesom u kojem je tekst postupno sve više gubio na težini prestajući biti težište smislenog strukturiranja organizma predstave, tekao je njen raspad na komponente, koje se, doduše, više ne zapostavljaju, nego se, čak što više, obratno, hipertrofirano nameću kao autonomne, što tad in ultima linea i vodi u spomenuti redukcionizam reduciranjem na njih same. U takvom se procesu, povijesno i pojedinačno kazališni čin zbiljski raspada u svoje analitički sastavne dijelove i pojavljuje se jedino kao *mehanički zbroj svojih komponenata*, gdje sad više sad manje nadjačava ova ili ona pojedina komponenta, na koju je, već prema prilikama, od slučaja do slučaja reducirano kazalište našeg vremena. Sve je slučajnost, osim konstante da je izgubljeno smisleno duhovno središte, »duhovni etimon« rekao bi Leo Spitzer, pri čemu ovdje ne mislimo tek psihološki etimon, nego doista duhovni.<sup>15</sup> Uz paralelno neprikriveno sve jači otklon od teorijskog, a to će reći podjednako od kritičkog, historiografskog i uopće umnog uvida. Zar i od historiografskog? Naravno, simptomatično možda najprije i najlakše od njega, budući da se preučuje kako povijest nije tek neki relativizam, ili još gore nešto »antikvarno«; ona je, naime, ako je, imamo, i prošlost i sadašnjost i budućnost našeg opstanka in hac lacrimarum valle ovzemaljskog nam života.

Jesu li to zloguki glasi najcrnjeg pesimizma, pervertirani užitak u držanju nadgrobnih govora? Ne, to je najjednostavnije teorijsko razmatranje s intencijom da se pokaže kako stoje stvari, da se ne zatvore oči pred dijagnozom, da bismo pitali kako i gdje osvijetliti putove. Doduše, ne postoje recepti ni formule, ali dio razloga za fatalnu dezorijentaciju naslutiti nam je i u prepoznatljivom predumišljaju da se povećava stupanj obnevidjelosti: u »sustavnom« ignoriranju teorije, u

gašenju kritičkog duha, u otklonima umnog uvida, i, sumarno, u odbacivanju estetike kao još žive relevantne filozofije i teorije umjetnosti. Nije slučajno da se upravo iz epohe najvećih kriza umjetnosti zdušno radi na smrti estetskog i — estetike.

Što znači ovaj priziv na teoriju? Ukazivanje na njeno izvorno, nedeformirano značenje. *Theoria* je, naime, gledanje, promatranje, viđenje, jer ćemo samo ukoliko vidimo prave stvari kao i pravi put metodički naći izlazak iz mraka koji se spušta iz začaranog kruga u koji smo dobrim dijelom uvaljeni bez naše volje. Grčki *theorein* je gledanje, viđenje, promatranje, a *methodos* put prema nečemu. Treba htjeti vidjeti put, no i znati — prema čemu!

Relevantnost za kazalište? Kada je riječ o područjima *svih* komponenata kazališta onda nije teško ustanoviti kako će se one iz analitički zajedničkog temelja osjetilnosti najednom pojaviti kao parcijalizirane, atomizirane: umjetnost riječi u sferi pjesništva i znanosti o književnosti, scenografija na području likovnosti, njene teorije, kritike i historiografije, glazba će se utopiti u muzikologiju itd., itd. U sferi kazališta mogu se tada sva ta područja sresti samo još, vidjesmo, u slučajnoj mehaničkoj sumi, konfuznom zbroju, ali ne više u smislenoj funkcionalnoj strukturi kulturnog života kao entiteta objektiviranog i objektivnog duha u Hegelovu, Marxovu i Hartmannovu značenju tih pojmova zajedno i svim onim implikacijama što ih u njima sadrže stečevine epohalnih rezultata filozofije 19. i 20. stoljeća. Sva ta područja *svih* komponenata kazališta mogu samostalno biti na možda najvišem nivou — što je ovdje, naravno, samo relativno — ali kao relati kazališne cjeline više se međusobno ne potpomažu niti se uzajamno osvjetljuju, najmanje potpomažući i osvjetljujući zajedničke sintetičke intencije kazališne predstave kazališta kao takvog.

Budući da je i samo kazalište jedan od članova, tek jedna od grana umjetnosti, to za razumijevanje, razabiranje smisla uzajamnog funkcioniranja svih grana, relata i komponenata treba osigurati onaj njihov zajednički horizont, koji, otkrivajući upravo zajedničke specifičnosti cjelokupne sfere umjetnosti, može, ne poričući njihove individualnosti, progovoriti o temeljnim i za sve njih bitnim, relevantnim, esencijalnim stvarima.

Uočavanja i konstatacije kriznih situacija ne trebaju obeshrabrit pred postulatom da s dubljim promišljanjem zatečene zbilje doraslo pokušamo pronaći ono izgubljeno, ono što uzmiče ili se povlači: zajed-

nički smisao. Donedavno je taj napor povijesno bio usmjeren kroz područje što ga tradicija zove filozofijom lijepog, uzvišenog i umjetnosti, a u novovjekovlju je zahvaćeno nazivom estetike. No s krizom umjetnosti usporedno se javila kriza estetike — ili je možda s krizom estetike nastupila kriza umjetnosti te danas nije lako na prvi pogled reći što je čemu posljedicom, a što uzrokom!? U svakom slučaju je na vidljiv način dovedeno u pitanje i samo ime, s obzirom na svoje značenje, zajedno s onim što je označavalo. Neobičnom žustrinom generaliziralo se sada nekad samo egzemplarno i pomalo ekshibicionističko okretanje leđa svakoj estetici bez razlike. Ali ukoliko u naše vrijeme tako na brisanom prostoru zatečena estetika po svom dosadašnjem značenju, s mnogo dosadašnjih načina definiranja okvira svoje zadaće i predmeta, metodâ i rješenja, uistinu više nije bila u mogućnosti osigurati dovoljno jasnu i dostatnu spoznaju općenito, pa zato ni za kazalište sa njegovim zamršenim kompleksom »svih komponenata«, to ni u kom slučaju ne znači da je time dobiven argument ili čak isprika za tobože opravdano odustajanje od teorije, od kritičkog i umnog uvida uopće, a od pronicanja estetičkog, kao uvjetno tim imenom nazvanog specifičnog gravitacionog polja posebno. Naime, samo po načelnom uvažavanju i razumijevanju dosad prijednog povijesnog puta estetike, njene stare i novovjeke tradicije, iz nje i samo iz nje, bit će uistinu moguće snaći se na novim putovima, bit će moguće promišljeno koraknuti povijesno naprijed u nove obzore kako ih pri uzajamnoj sprezi otvaraju stara i nova dijalektika, stara i nova fenomenologija, stara i nova hermeneutika, stara i nova ontologija umjetnosti. Iz njih će onda biti moguće u gravitacionom polju smisla osvijetliti, pa otud, nadajmo se i osmisliti one tzv. *sve komponente*, *sve estetičke* komponente svake umjetnosti svega estetskoga pa i kazališta u svojstvu specifičnog kompleksa napose: sa svim njegovim bitnim komponentama, u zbiljskom sklopu tj. strukturi njihovih suvislih funkcija i optimalnih potencija.

Respektirajući dakle kriznu situaciju kao i kritičke inovativne spoznajne napore, nova egzistencijalna iskustva, nema razloga da uz potrebne korektivne opsege i sadržaja razmatrani, a sad i osuvremenjen i proširen tematski kompleks i u buduće označujemo odnosno nazivamo »estetskim«. Naziv je tako i tako do stanovite mjere konvencija, ali koja funkcionira samo ukoliko pogađa ili čak ukoliko sama čini očitovanje stanovite zbilje, zbilje koju to ime nakon bitnih determinativnih korekcija ne promašuje u polaznoj pojmovnoj orijentaciji, a u prizivanju

traga tradicije svojom prolongiranom istošću govori u prilog njegovog očuvanja tj. da se potrebne teorijske uvide, ma bili oni egzistencijalni, hermeneutički ili ontološki, ipak, uz kritičku budnost, i dalje naziva — estetikom.

Nakon uvažavanja ekspliciranih korektiva, ma samo i najznačajnijih korektivnih digresija, postaje jasnije, a nadamo se i obrazloženo, zašto je moguće, no i nužno tvrditi, kako je koordinator svih grana umjetnosti koje se sintetski sabiru u kazalištu, kao i uopće generalni teorijski konspekt svih umjetnosti (jer drugog sastajališta nema!), svagda od kad se pojavila, bila, jest i ostaje, a smatramo da i u buduću treba biti — estetika. Shvaćena filozofijski! Ili, što je isto, a možda zvuči jasnije, premda »regionalnije« (ali ne više u značenju regionalna ontologija), filozofija umjetnosti. Utoliko se ovakav bitan zahtjev u ime živog aktualiteta tako inoviranog shvaćanja estetike, može, naravno ne u substancijalnom i metafizičkom značenju, a unatoč svim analitičkim, strukturalističkim i formalističkim invektivama protiv proskribirane, ali potrebne riječi, nominirati — esencijalizam.

U ime očuvanja kritičkog duha valja itekako energično protestirati što se dulje vrijeme s predumišljajem *uporno i paušalno estetiku denuncira* kao da bi apriori već sama sobom bila nešto konzervativno u najlošijem značenju riječi. Takvim se, uglavnom jednostranim, većinom trivijalno »obrazloženim«, a ničim ozbiljnije argumentiranim ogovaranjem automatski postiže nedobronamjernu nakanu: onemogućuju se (ili izbjegavaju) uvidi u zbiljsko stanje područja o kojem govori estetika, uštkava se svaka kritička i dublja misao, zamračuju se prostori njenog važnog teorijskog obzora; ukoliko su pak prigovori nastali iz ozbiljnijih pobuda, kakve susrećemo kod malobrojnih produbljenijih zahvata našeg stoljeća, valja upozoriti da i oni prečesto suviše lako previđaju porazne posljedice preobraćanja istih riječi istinske spoznaje u trivijalne, štetne i neistinite krilatice. Jer, naravno, nije riječ tek o disciplinarnom pitanju ili »nadahnutom« zaziranju od pedanterije. Za slabo i površno »epohalno« mišljenje ne može se, naime, krivnju svaliti na estetiku. Naročito ne samo na njeno ime.

Ne progovara li u tom izvodu estetika i estetičar isključivo — pro domo? Ne treba zanemariti ni takve momente, ali valja uvažiti prije svega da u apologiji digniteta estetike (s tim da smo uvažili relevantne korektivno-kritičke determinante našeg doba), progovara upravo ono, na što je ukazano početkom ovog razmatranja: uporna borba za život

i afirmaciju svih relevantnih rezultata povijesti umnog i duhovnog, dakle kulturnog stvaralaštva velike europske tradicije, u kojoj ljepota i umjetnost nisu nebitne. U njenoj prošlosti, no i u njenoj budućnosti, s tim da ne previdimo i ne prešutimo kako sve uočljivijim postaju brbljiv govor i nemisaoone šutnje o sadašnjosti...

Odavno je poznato da estetika nije normativna, niti po prirodi stvari ima ambicije da arbitrira — zbog čega joj zato nije moguće nametnuti šutnju, niti zbog toga dobiva pravo da više ne progovori. Estetika je kao jedna od relativno najmlađih filozofskih disciplina onaj horizont u kojem već stoljećima europski duh teorijski i kritički progovara o umjetnosti, vidi ju, promatra i razmatra, promišlja, razumije i shvaća njenu bit, njen smisao, traži u njoj ono bitno. Pa premda estetika nije, kako se gotovo na pučki način misli, nešto što dolazi post festum, to uistinu, ako se iz našeg svijeta i života eliminira estetsko, smisao za estetsko kao nešto duhovno i tjelesno u isti mah, smisao i radost za umnu osjetilnost (ukoliko je ovdje barem kao metafora dozvoljen takav izraz), onda, naravno, nije potrebna ni estetika. No retoričko je pitanje da li uopće želimo i je li uopće moguć svijet, ljudski svijet, svijet u jednom višem smislu — lišen estetskog? A budući da estetika nije nešto post festum postaje i u tom aspektu razaberivim zašto valja smatrati da je upravo iz njenog horizonta — nakon uvažavanja svega što valja uvažiti od upućenog na njenu adresu — moguće unijeti potrebno svijetlo i za kazališne probleme. I nakon, a bolje rečeno još više upravo poslije razornih kritika »estetičke svijesti« kao takove i novovjeke »metafizike subjektiviteta« iz horizonta postmetafizičke filozofije s postulatnom autentičnog, nepatvorenog, no smislenog povijesnog i egzistencijalnog iskustva.

Znači li sve ovdje rečeno zahtjev da se utemelji nešto kao »kazališna estetika«? Uporaba takvog termina često je vrlo korisna, no u strogoj terminološkoj provedbi estetika je izraz koji generalno podrazumijeva sve umjetnosti. Ukoliko se razborito postupa u svakodnevici se ne treba lišiti sintagmi kao što su estetika filma, estetika kazališta, estetika likovnih umjetnosti ili estetika glazbe, ali je jasno kako preuzetno zvuči termin »estetika književnosti«, koji se povijesno nije instalirao, jer tako nešto kao estetika kazališta, filma, televizije, glazbe i književnosti doista ni ne postoji. Bolje je govoriti o njihovim poetikama. Poetika je izraz za teoriju književnosti, teoriju književnog činjenja, začinjanja i sačinjanja, teoriju o umijećima umjetnosti riječi, pa

zašto tad ne bi u istom smislu bili prikladnijim izrazi poetika filma, poetika televizije, uostalom i svih drugih umjetnosti, pa tako i za poetiku kazališta? Naravno svagda sub specie aestheticis. Zlatna nit velike europske tradicije na taj način ostaje neprekinuta. Jer zaista nije slučajno, ponovimo to još jednom, da je glasoviti Aristotelov estetički spis tradiran pod nazivom — *poetika*.

Primijenimo li spoznaje ovih izvoda i konkretiziramo na građi cjelokupne povijesti hrvatske književnosti koordinirano s problematikom kazališta, ne previđajući ni najsvremenije situacije modernog doba u sklopu novih medija, tad smo uvjereni da valja uvažiti barem dvije glavne teze. Prvo: spoznaju, kako razaranje tekstovnog težišta kazališta znači razaranje vlastitog kazališnog organizacionog načela, pa se stoga, i u obratnom, pozitivnom smislu, proučavanje kazališta ne samo može, nego i mora koordinirati s književnošću. Pozitivna strana ove spoznaje povijesno je u Hrvatskoj dosegnuta s Gavellom.<sup>16</sup> Neizgrađeno ili slabo, no također i loše ili pogrešno razumljeno tekstovno tj. književno težište nužno se funkcionalno negativno reflektira na kazalište. Atektualno kazalište i uopće svi fenomeni koji funkcioniraju bez teksta, ako funkcioniraju, samo su granični slučaj, s tim da se ni najrazvijenija književnost i pripadna joj znanost ne može nametnuti umjesto autentično kazališne problematike. No dok je nužna sprega kazališta s književnošću uglavnom akceptirana, ponekad čak i pretjerano, ukoliko ju u svjetskim razmjerima ne razaraju neki aspekti shvaćanja moderniteta, dotle je drugi važan problematski kompleks atrofirao i u Hrvatskoj poprimio karakter pomalo već tradicionalne alergije ili čak gotovo idiosinkrazije: perpetuira se tendencija da se teoriju nikako ne uvažava i ne akceptira; vidno raste negativan odnos prema teoriji! Gotovo da se dotjeralo do patološki samodopadnog uživanja u atmosferi nerazvijene teorije; ukoliko bi pak taj odnos bio aktivan i pozitivan, što je rjeđe, on hipertrofira, ili se deformira, i to tako da se najčešće teorijom drži ono što naprosto uopće nije teorija; nekad nehotice, često iz neznanja, neobrazovanosti, a nerijetko čak simultano.

Napokon, ako kazalište u sudaru s modernim medijima želi opstati, onda mora prije svega biti ono što ono samo jest. Trag i svijest o tome izgubljeni su bez teorije. Kakve su konzekvencije može osvijetliti jedan jedini primjer iz novije kulturne klime u Hrvatskoj. Svježje je i pred našim očima aktualizirano tzv. »dokumentarno kazalište« i »političko kazalište« uopće. Ali samo totalni pad teorijskog nivoa i nedopustivo podr-

žavanje historiografskog zaborava može aspirirati na ozbiljno uvažavanje dok prešućuje da se između Piscatorovog programatskog rezimea *Das dokumentarische Theater* 1929 i *Notizen zum dokumentarischen Theater* Petra Weissa 1968. pojavio *Sin domovine* Augusta Cesarca, briljantan tekst hrvatske književnosti, pisan moderno, kao politički teatar s izrazitom dokumentarističkom ambicijom na koju Cesarec ukazuje u Predgovoru.<sup>17</sup> I nije li, uostalom, Cesarčev *Sin domovine* onaj »teatar činjenica«, teatar kao »jedan od oblika komunikacije« koji je sve više »nalik na praksu«, gdje su »povijesna otkrića prikazana na pozornici, a ne na naslovnoj stranici«, kako to tri desetljeća poslije *Sina domovine* u studiji *Kriza teatarske estetike* postulira William I. Oliver!? Samo što kod Cesarca nema nikakvih pretjeranih drastičnosti, nema izazivanja šoka u publici, ni provokacija kakve traži 1969. profesor s Berkley-University (Californija), dakle ne onog već odavno i tradicionalno konvencionalnog sredstva zapanjiti i zaprepastiti, što će u svijetlu historiografije i teorije doslovce reći »epatirati građanina«.<sup>18</sup>

Ali naravno nije ni teorija ono najvažnije. Ako teatar ne može ni bez teksta, ni bez konkretne osjetilne pojavnosti, no ni bez »apstraktne« teorije, znamo, da on ne može — ni bez publike (ili, *općinstva*, kako dobro kaže jedan stariji hrvatski termin). No tema publike i recepcije ovom prilikom nije razmotrena, pa je to područje ostalo otvoreno kao poseban problem. Trebat će ga zasebno proučiti, respektirajući kako zatečeno stanje u nas, tako i rezultate suvremenih europskih istraživanja.<sup>19</sup> Mi doduše već znamo da pitanje, »što na pozornici budi pozornost publike?« preliminarno ima poznat odgovor koji glasi: zbivanje, događanje, radnja, činidba, čin. Sada tu spoznaju možemo pouzdano dopuniti: čin čini da kao djelo djeluje ono što medij *zornosti* na *pozornici* u kompleksno strukturiranoj sferi osjetilnog i osjetnosti ne tek samo *prikazuje* i *pokazuje*, nego ujedno, a čini nam se *bitnim*, i ono, što u njem *kazalište kazuje*. Taj pak momenat s neprevidivom pozamašno konstitutivnom dionicom izvire iz književnosti, čime je u duhu velike europske tradicije iskazana, kako smo vidjeli, bitna sprega literature s teatrom i u hrvatskoj kulturnoj zbilji. Dalje od toga ne seže ovo razmatranje. Uz pretpostavku da se pojam teksta ne uzima tek »tehnički«, samo u strukturalističkom i poststrukturalističkom značenju, nego šire kao književnost. (Ne zaboravljajući implikacije hermeneutike!) S time da se, nadalje, uvaži kako insistiranje na tekstu i osjetilnosti vidi u toj sprezi dvije elementarne, dijagnostički signifikantne i samo



dvije simptomatične komponente u inače kompleksnijoj strukturi od više ključnih momenata; pa premda su oba ovdje navedena podjednako bitna ne bi valjalo smatrati kako bi s njihovom analizom fenomen kazališta esencijalno bio iscrpljen do kraja kao struktura i cjelina.

Pozivanje pak na veliku europsku tradiciju, istakli smo, ne znači nikakav mahnuti europocentrizam, ni zatvaranje spram velikih inzvan-europskih kultura; no istodobno otklanja snobističku ksenolatriju spram svega izvaneuropskog, kao i spram svega samo europskog, otklanjajući taj tako žalostan, a čest zaborav vlastite zavičajne individualnosti, vlastite tradicije, vlastitih mogućnosti odnosno nemogućnosti; to je poziv da se ne pada ispod povijesno postignutih kriterija i horizonata, poziv da se već dosegnute i ozbiljene, realizirane vrijednosti sačuvaju i ne izgube, ili, što je još gore, a znamo i bolnije, usmrte ili razore... poziv, u ime budućnosti, koju ne bi trebalo uvijek iznova projicirati samo alternativno, kao dilemu između dogmatski fiksiranog programiranja i slobode svih mogućnosti otvorene, ali besciljne, besmislene praznine...

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> KOMBOL, Mihovil, *Hrvatska pripovijetka osamdesetih i devedesetih godina*, predgovor 3. sveska edicije »Sto godina hrvatske književnosti, 1830—1930«, Zgb. 1935, str. 6; isto u PSHK, 1971, knj. 86, str. 250.

<sup>2</sup> DIDEROT, Denis, *Paradoks o glumcu*, citirano prema prijevodu iz knjige *O umetnosti*, Beograd 1954, str. 80. U Zagrebačkom izdanju (Zora, 1958, Mala biblioteka sv. 199) rečenica glasi: »A najveći je pjesnik, koji najmanje pušta velikom glumcu da izmišlja« (str. 63).

<sup>3</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Aesthetik*, citirano prema prijevodu Beograd 1961, knj. III, dio III, glava III, C, III, 2, c, str. 569—570.

<sup>4</sup> ARTAUD, Antonin, *Kazalište okrutnosti* (Prvi manifest), citirano prema knjizi Tomislav SABLJAK, *Teatar XX stoljeća*, Split—Zagreb 1971, str. 171.

<sup>5</sup> ARTAUD, Antonin, *Režija i metafizika*; citirano prema knjizi »Estetika modernog teatra«, Biblioteka »Zodiak«, knj. 35, Beograd 1976, str. 206.

<sup>6</sup> MATKOVIĆ, Marijan, *Dramatičar i današnjica*, ulomci, 1965, citirano prema knjizi Tomislav SABLJAK, *Teatar XX stoljeća*, Split—Zagreb 1971, str. 307.

<sup>7</sup> POSAVAC, Zlatko, *Ars histrionica*, Dani Hvarskog kazališta, Hvar 1984; u istoimenom zborniku, sv. II, Split 1985.

<sup>8</sup> HARTMANN, Nicolai, *Estetika* 1953; citirano prema prijevodu izdanja Beograd 1968, str. 127. Hartmannovi pogledi nisu ovdje uzeti kao uzorna teorija kazališta, nego prije svega kao prikladan, a vrlo sustavan i ozbiljan povod za razmatranja vodena interesom zadane teme.

<sup>9</sup> HARTMANN, Nicolai, op. cit., »Tek sad — zajedno s efektom pozornice — pjesničko djelo je potpuno paralelno s djelom likovnih umjetnosti, ono sad nije više upućeno na fantaziju posmatraču (kao čitaoca) već se direktno obraća čulnom (tj. osjetilnom) viđenju i slušanju; pojavna opažajnost (tj. opažajnost pričina) je zamijenjena stvarnim opažajem« (p. 128). Umeci u zagradama Z. P.

<sup>10</sup> VEBER-TKALČEVIĆ, Adolfo, *Niešto o kazalištu*, Danica hrvatska, slavonska i dalmatinska, 1884, također *Djela* 1887, sv. IV; o tome kao i uopće o estetičkim pogledima Vebera-Tkalčevića vidjeti autorovu studiju u »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine«, 1984, knj. 19—20, str. 61—82.

<sup>11</sup> KATANČIĆ, Matija Petar, *De poesi Illyrica libellus ad leges aesthetice exactus...* 1817; sada prvi puta objavljena u latinskom originalu i hrvatskom prijevodu (priredio i preveo mr Stjepan SRŠAN), Osijek 1984; citirano mjesto: Glava 2, paragraf 5, ad 16, str. 75—76 i str. 174.

<sup>12</sup> MARJANOVIĆ, Stanislav, »Knjižica o ilirskom pjesništvu« — *jesenski plod Katančičeva klasicizma*, pogovor citiranoj knjizi (bilješka 11), str. XI i str. XIII — Marjanović upotrebljava izraz »estetika čula«, no čine nam se književno i stručno-terminološki boljima, za preciznost primjerenijima i već ustaljenima riječi *osjetilnost*, *osjetila*, *osjet*, *osjetnost* jer su smisleno šira i srodna s glagolima *osjetiti*, *osjećati* za razliku od specifičnijeg *čuti* ili *čutjeti*.

<sup>13</sup> POSAVAC, Zlatko, *Na razmeđu tradicije i moderniteta*, časopis »Kaj«, Zagreb XVI/1983, broj 1, str. 64—85. — Usporediti također *Interferencija tradicije i moderniteta (studija o »stekliškoj« estetici Ante Starčevića)*, Forum, Zagreb XXIV/1985, broj 1—2, str. 14—56.

<sup>14</sup> Nikola BATUŠIĆ piše u svojoj knjizi *Hrvatska kazališna kritika* (Zagreb 1971): »nove je poglede na kazalište unio u prilično ustajalu atmosferu novi časopis 'Neven' u razdoblju od 1852—1856. Nepotpisani kritičar s tih stranica posvećuje veliku pažnju *svim komponentama predstave*« (str. 27 — kurziv u citatu Z. P.). Glavni urednički ton daje 'Nevenu' Mirko Bogović kao njegov prvi urednik, zatim Ante Starčević, koji će dati ujedno ton i orijentaciju epohe. O estetičkim pogledima Mirka Bogovića vidjeti »Prilozi za povijest hrvatske filozofske baštine«, 1983, broj 17—18.

<sup>15</sup> O podrijetlu izraza i koncepcije vidjeti FRANGES, Ivo, *Stilistička metoda Lea Spitzera*, u knjizi *Stilističke studije*, Zagreb 1959; također PSHK, Zagreb 1980, knj. 149, str. 414—438; za spomenuti termin osobito str. 417 i 418.

<sup>16</sup> »Mislim da sam dao dovoljno materijala za otklanjanje 'ilirskih' obzira prema domaćoj drami. Primanje ili neprimanje domaće drame pitanje je koje se rješava na području *pitanja opće upućenosti drame na teatar i obratno* — *apsolutne upućenosti teatra na književnost*. (kurziv Z. P.) *To je pitanje jedno od najsuptilnijih pitanja cijele estetike* (kurziv Z. P.) jer je u vezi s pitanjima jedinstva umjetničkog stvaranja i fenomena strukturalnog dijeljenja

tog jedinstva na područja, kao posljedica različitosti sredstava materijaliziranja nedjeljivog životnog zadatka umjetnosti. Trebao bi ne 'fragment' nego filozofsko-estetska studija da se to pitanje iznese u cijeloj svojoj značajnosti«. Dr Branko GAVELLA, *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, 1960. Ekstenzivno monografski vidjeti o Gavelli knjigu Nikola BATUŠIĆ, *Gavella*, Zagreb 1983.

<sup>17</sup> CESAREC, August, *Sin domovine*, 1940. predgovor »Mjesto prologa«, sada u PSHK, knj. 97, CESAREC, II, Zagreb 1966, str. 330. — Tekstovi Erwina PISCATORA i Petera WEISSA za ovu priliku konzultirani u knjizi Manfred BRAUNECK, *Theater im 20. Jahrhundert*, 1982.

<sup>18</sup> OLIVER I. William, *Kriza teatarske estetike*, Educational Theater Journal 1969; citirano prema knjizi Tomislav SABLJAK, *Teatar XX stoljeća*, Split—Zagreb 1971, str. 543 — William I. Oliver očekuje kao gotovu stvar da moderni, nekonvencionalni teatar »doprinosi našim uzbuđenjima i reakcijama« koje su »potaknute povijesnim činjenicama, a elektriziraju svojom neposrednošću... »jer nas praktična i ideološka važnost upotrijebljenih činjenica daleko više impresionira od bilo kakvih dramskih ili estetskih obradbi...« (op. cit., 545 i 546). Evidentno izvrsno informiranom o kretanju suvremenog svjetskog teatra treće četvrtine 20. stoljeća Williamu I. Oliveru zajedno sa svim inovacijama(!?) »epatiranja« i definiranjem teatra kao »efektivne komunikacije« shvaćanje ostaje zapravo u okvirima najtradicionalnijeg horizonta, možda s nešto primjesa egzistencijalističkih odjeka, budući da mu je centralni estetički stav »imperativ po kojem drama treba da potiče i uzbuđuje čitavo naše biće« (op. cit., p. 551). U definiciji »Teatar je efektivna komunikacija sredstvima strukturiranih slika situacija u vremenu i prostoru« upotreba moderne terminologije ne prelazi okvire itekako tradicionalnog — formalizma. Dakako, ukoliko se ne zatvore oči pred onim što jest teorija, njena povijest i rezultati (= poznate stvari).

<sup>19</sup> Tematika *receptije* postupno je stizala i do nas pa je od suvremenih varijanti znanstveno respektirana primjerice Jaussova *Estetika receptije* u proučavanju srednjovjekovne književnosti; vidjeti Eduard HERCIGONJA, *Na izvorima hrvatske knjige*, Zagreb 1983. — Problem publike uglavnom je dosad — ukoliko nije tretiran kao tema doživljaja koju obrađuje psihologija ili generalno estetika — obrađivan samo sociološki. U strukturalizmu i teoriji komunikacija samo formalno. Shvaćajući komunikaciju kao »bitno saopćenje« autor je ovog razmatranja svojedobno nastojao izvesti zaokret spram analize strukture fenomena kao cjeline u studiji *Uvodni problemi estetike*, Filozofija, časopis Jugoslavenskog društva za filozofiju, Beograd 1962, broj 1. U novije vrijeme specifičnost problema publike uvažavaju fenomenološke analize kao npr. u razmatranju *Theater, Spiel und Ernst. Ein Diskurs zur theoretischen Grundlegung der Theaterästhetik*, predgovor u gore citiranoj knjizi Manfred BRAUNECK, *Theater im 20. Jahrhundert*, 1982. — Elemente teorijske refleksije *O publici* (specifično kazališnoj!) sadrže *Misli o kazalištu* iz 1939, što ih je u svoju knjigu *Theatralia*, Zagreb 1944, (str. 32—36), uvrstio Marko FOTEZ.