

ZNANOST O KNJIŽEVNOSTI I TEATROLOGIJA

Dariko Gašparović

Uspostavljanje i promišljanje relacija između znanosti o književnosti i teatrologije (koja se njemački naziva *Theaterwissenschaft*, dakle znanost o kazalištu), nipošto nije proizvoljno problematiziranje. Jer, s jedne je strane znana činjenica da se humanističke znanstvene discipline, premda konstruiraju vlastite teorijske modele primjerene predmetu svoga istraživanja, u većoj ili manjoj mjeri prožimaju, zasnivajući često metodologiju na kakvoj općoj epistemi. A s druge pak, u ovom posebnom slučaju, stoji spoznaja o tome da je književni tekst u nepreglednu mnoštvu predstava koje tvore povijest kazališta od početka do danas ponajčešće bio i jest ne samo polazištem, nego i važnim konstitutivnim elementom njegovim. No prije nego prijedemo na uočavanje i opisivanje najvažnijih odrednica spomenute relacione veze, valja pojmovno razgraničiti njene članove, i to poimajući ih prvenstveno kao povijesne kategorije.

Znanost se o književnosti u novije doba konstituirala kao trovršno motrište na literaturu: dijakronijsko (povijest književnosti), sinkronijsko (teorija književnosti) i pankronijsko (književna kritika). Ne ulazeći u često postavljano pitanje koliko je koja od njih znanstvena u smislu mogućnosti davanja općih spoznaja i zakonitosti o svome predmetu, upozorit ćemo da se u pojedinim razdobljima iz toga trovršna motrišta neka

od njih posebno nameću kao dominantna. Tako je XIX stoljeće obilježeno pretežito književno-povijesnim sintezama nacionalnih literatura s metodološkog stajališta pozitivizma, dok je XX vijek u kojemu se težište nedvojbeno pomiče na teorijsku refleksiju i kritičku analizu, no bez nekog prevladavajućeg teorijskog modela koji bi se sa sigurnošću mogao označiti znanstvenom paradigmom. Hipotetično se, doduše, može ustvrditi da će ona možebitno kasnije, s nužne vremenske distance, biti raspoznata bilo u liniji koja od ruskog formalizma, preko praškoga strukturalizma vodi do suvremenih strukturalno-semiotičkih škola, bilo pak u fenomenološko-egzistencijalističkom smjeru koji utemeljiše Husserl i Heidegger. Ali takav je eventualni sud stvar budućnosti i ne može se prejudicirati. Živeći još uvijek ovo naše stoljeće možemo se tek priklanjati jednom ili drugom (ili nekom trećem) teorijskom modelu, tragati možda za njihovim, barem parcijalnim, sintezama — ali svagda s punom svijješću o objektivnoj ograničenosti ovih ili onih opredjeljenja, jer proizlaze iz osobnih teorijsko-kritičkih afiniteta, a ne po sebi logična i prirodna prezuzimanja u datom vremenu objektivno utvrđene i potvrđene paradigme.

Spomenuta i istaknuta mnoštvenost teorija u suvremenoj znanosti o književnosti posve je, uostalom, sukladna temeljnoj slici sama njezina predmeta. Književno-jezični modeli nastali u XX stoljeću toliko su u svojim misaonim intencijama, pa poetičkim i oblikovnim načelima, različiti i disperzivni, da ih je očito vrlo teško, ako ne i nemoguće, obuhvatiti jedinstvenim metajezičnim opisom. Kad govorimo o književnosti u kazalištu, zbiva se, dakako, bitna preobrazba riječi kao znaka, jer ona ulazi u nov složen prostor interakcija s drugim znakovnim elementima teatarskoga sustava, a to su dekor, kostim, rasvjeta, zvuk, pokret i, najvažniji, koji ih na neki način objedinjuje: glumčevo tijelo.

Uvodeći sada teatrologiju u obzor propitivanja, pokazat ćemo da njeni modeli, uspostavljeni u suodnosu s predmetom, pružaju identičnu sliku onoj koju smo utvrdili kod znanosti o književnosti.

Ovovjeko je kazalište bitno obilježeno, prostorno i vremenski, simultanim pojavljivanjem ne samo različitih već i suprotstavljenih teatarskih estetika i teorijskih postulata što se primjenjuju i razvijaju u ostvarajima kazališne prakse. Dovoljno će za ovu zgodu biti da se podsjeti na opreku između naturalizma i simbolizma u prvome desetljeću XX stoljeća, iz koje je Craig, priklanjajući se odlučno ovom drugom, izveo zamisao o kazalištu kao autohtonoj, sinkretičnoj umjetnosti

vizualne naracije; i na kasniju, u međuraću izvedenu i oblikovanu, totalnu polarizaciju Brechtova i Artaudova kazališnog mišljenja koja su moćno utjecala i na poslijeratna teatarska kretanja. Ali ako rekosmo da je teatrologija u odnosu spram svoga predmeta u navlas istu odnosu kao i znanost o književnosti spram svoga, moramo utvrditi i jednu razliku koja nije esencijalnog, već eminentno historijskoga značaja: među svim disciplinama koje rade o umjetnosti teatrologija je zasigurno najmlađa, nemajući niti stoljeće postojanja. Štoviše, Bernard Dort je u svoje *Tri riječi o kazalištu*, izrečene na Petom međunarodnom simpoziju kazališnih kritičara i teatrologa u Novom Sadu 1982. godine, ustvrdio da je »Theaterwissenschaft ili teatrologija riječ još do pred desetak godina smatrana smiješnom, a danas je vrlo popularna.« Možemo se složiti da ta tvrdnja, polazeći od specifično francuskoga jezičnog osjećaja, kojemu je i dan-danas stran i termin »science de la littérature«, ima nužno ograničen značaj. Pa ipak je ona u jednom općijem smislu točna i znakovita.

Problem uspostavljanja znanstvenoga diskursa kojemu je predmetom teatar složeniji je, naime, i zaoštreniji nego u slučaju literature. Povećana upitnost proistječe iz specifična statusa kazališne predstave koja, za razliku od književnog ili bilo kojeg drugog umjetničkog djela, u svojoj materijalnoj supstanci opstoji u vrlo ograničenom, k tome ireverzibilnom vremenskom tijeku, te se kao predmet estetske analize i znanstvenog proučavanja mora rekonstruirati bilo memorijom (kad je riječ o suvremenoj predstavi), bilo izokolnim dokumentarnim materijalom. Sasma konkretno: dok znanost o književnosti u svakome trenutku ima pred sobom pojedinačnu umjetninu iz bilo kojeg tradicijskoga segmenta unutar višemilenijskog kontinuuma umjetnosti riječi, teatrologija si »de visu«, osim onih iz najnovijega razdoblja, ne može predočiti ni jednu jedinu. Ona je, znači, nužno upućena na više ili manje probabilističko građenje slike svoga predmeta posredovanjem dostupnih dokumenata o njegovu izgledu i značenju. Ti su dokumenti raznovrsne provenijencije: od onih koji nastaju tijekom procesa nastajanja kazališne predstave do kritičkih prosudbi njena konačnog rezultata. Ali samo je jedan dio njih vizualnog karaktera: scenografske i kostimografske skice, nacrt mizanscena u redateljskoj knjizi, ranije slikarska platna koja prikazuju kakvu predstavu, a u posljednjih stotinjak godina fotografske snimke. Dramaturške, redateljske i inspicijentske bilješke, sav ostali teatrografski materijal, kazališne kritike napokon — verbalno su prevo-

đenje intencija i značenja jednoga akta koji primarno uspostavlja vizualnu komunikaciju.

S toga aspekta teatrologija bi bila bližom povijesti umjetnosti nego književnosti, ali opet s jednom bitnom razlikom: pred sobom ima samo naizgled autentično predočene segmente predmeta svoga motrenja i proučavanja, a ne sam predmet u njegovoj cjelovitosti i dovršenosti. Da je i toj segmentiranosti autentičnost prividna, postaje jasnim iz trivijalne činjenice da skica kostima ili dekora nije, naravno, ostvareni kostim i dekor u kontekstu predstave, a režijski mizanscen pretvoren u nacrt nije onaj koji živi u dinamičnu i elastičnu prostoru svoje konkretizacije u kazališnom činu. Dok, primjerice, Michelangelova *Pietà* ili freske u Sikstini stoje i danas predočeni u svojoj autentičnoj biti, onakvi kakvi su stvoreni prije četiri stoljeća, o tome kako je Talma nosio čuveni historijski rimski kostim možemo s većom ili manjom vjerojatnoćom tek nagađati. Istina, postoje suvremene slike koje prikazuju velikog francuskog glumca klasicističkoga razdoblja, odjevena u togu. Ali mi ne možemo oživjeti Talmu, ni vratiti vrijeme, kako bismo vidjeli način kojim je taj glumac nosio kostim u pokretu, gestu kojom je skupljao njegove skute; ne možemo, u jednu riječ, neposredno prozreti dinamičku strukturu koju tvore glumac i njegov kostim, jer ona opstoji jedino ona dva-tri sata koliko traje predstava, da bi njenim završetkom nepovratno nestala.

Kostim je ovdje uzet, naravno, proizvoljno. Jednako smo se tako mogli poslužiti primjerom bilo kojeg drugog konstitutivnog elementa kazališne predstave i zaključak bi bio isti. A on vodi skeptičnoj, ali realnoj spoznaji da se predstava kao estetički objekt teatrološke ekspertize ne da strogo znanstvenim kriterijima uspostaviti nečim trajnim, dakle provjerljivim, čak ni s pomoću dokumentarnih opisa koji evociraju njegovu vizualnu komponentu. Ne treba ni govoriti koliko to onda u još većoj mjeri vrijedi za onaj drugi, verbalno iskazan, izvor dokumenata bez obzira obuhvaćaju li oni teatarsku procesualnost ili konačan rezultat. Obično se, doduše, smatra da su podaci što ih ostavljaju sudionici kazališnoga procesa pouzdaniji, kažimo egzaktniji, nego oni u kritičkim prosudbama. Pojednostavnjeno rečeno, prvi bi bio objektivna, a drugi subjektivna značaja. Često je doista tako, ali nipošto ne uvijek. Jer, i u »objektivnim opisima«, i ne samo kad je o teatru riječ, znaju se proturiti mnoge subjektivnosti i pristranosti; a s druge strane, kritički osvrt, ako je pisan znalacki i *sine ira et studio*, može i te kako biti

jednim od elemenata teatrološke rekonstrukcije. Pri tome valja, dakako, imati iskusno i osjetljivo teatrološko oko da bi se — više na temelju indicija no čvrstih dokaza — razaznalo što je od toga pouzdano a što nije.

Sve što je do sada kazano nedvoumno vodi zaključku da je pitanje rekonstrukcije kazališne predstave kao bitnog predmeta teatrologije jedna od njenih najvažnijih, ali i najsloženijih zadaća. Do točke na kojoj kritičke opservacije i teorijske refleksije o svim drugim umjetnostima započinju, teatrologija se, kao znanost o kazalištu, mora tek probiti minucioznom analizom svih raspoloživih izvora o konkretnoj predstavi, da bi ju iznova uspostavila u svijesti samo preciznom akribijom i jakom intuicijom. Pri tom je ona upućena, evidentno, na kombiniranu metodu, ali joj je nužna i temeljna hipoteza bez koje je nemoguće pouzdano i uvjerljivo sastaviti sliku svoga estetičkog objekta. Najvažnije je, drugim riječima, prevladati isključivo pozitivističko gomilanje činjenica bez njihove sinteze, doseći onaj induktivni skok koji jedini omogućuje da se u jednom času prozre stvar u njenoj biti. U tom smislu čini se recentno najpoticajnijim postupak uočavanja i analitičkog motrenja homolognih struktura kazališta i društva. Budući da socius, poznato je, u najvećoj mjeri dijalektički prožima kazališnu praksu u njenoj historijskoj pojavnosti i povijesnoj određenosti, takav je metodički postupak više nego opravdan.

Moram o se, međutim, obratiti osnovnome pitanju koje do sada nije bilo postavljeno: čemu uopće rekonstrukcija kazališnih predstava iz prošlosti? Nije li dovoljnom zadaćom teatrologije da uspostavi suvremene teorijske modele s pomoću kojih će propitivati teatarsku sadašnjost i postavljati temelje za budućnost? Jer, svakom je kazališnom znalcu, ne tek teatrologu, znano koliko silno široko, gotovo neiscrpivo, polje upita postavlja suvremena kazališna praksa, te bi samo bavljenje njome bilo dovoljno da ispuni više života. Jedan je od razloga, i to upravo iz aspekta suvremenosti, činjenica da se posljednjih godina, koje neki vole nazivati »postavangardom«, kazalište sve učestalije i sustavnije okreće klasičnim djelima. O tome lucidno govori njemački kazališni kritik Peter Iden u svom izlaganju na Petom međunarodnom simpoziju kazališnih kritičara i teatrologa 1982. u Novom Sadu, naslovljenom *Pozorište kao osećanje za prošlost*:

»Pozorište je idealan instrument, idealna slika kolektivnog pamćenja. Ono je idealno da bi se neko društvo podsetilo na svoju prošlost i na

svoju budućnost. Odakle smo došli i kamo idemo, osnovna su pitanja u svakom pozorištu. Prikazivanje klasičnih dela spada u ovaj vid pamćenja, pamćenja koje nam slabi, sećanja koja nam nestaju, ostavljajući nas bez osećanja za prošlost. U ovom je pogledu pozorište koje se bavi klasikom postalo zaista veoma važno. Ono pruža mogućnost da se na pozornici obnove ideje iz prošlosti. Da se obnove ideje iz prošlosti, a takođe, i da se prikažu ideje za budućnost.«

Kao što kazalište, kad poseže za klasičnim dramskim tekstovima, na neki način obnavlja prošlost čak i onda kad joj pristupa ex negativo, destruirajući u avangardnim eksperimentima njenu sliku skoro do neprepoznatljivosti (Hamlet ostaje nekakav Hamlet i u režiji jednog Ljubiše Ristića), tako i teatrologija rekonstruiranjem kazališne baštine pruža neophodan temelj istinskom razumijevanju i tumačenju modernoga teatra i dramaturgije. Ne možemo, primjerice, doista pojmiti značenje ironijske slike civilizacije, ali ni dramaturško ustrojstvo Krležina *Putu u raj*, ako ne uvažimo piščevu natuknicu kako je »sve rađeno po uzoru na crkvena prikazanja na eshatološku temu: uboga ljudska duša kleči pred tajnom posljednjih stvari«. To pak pretpostavlja ne samo temeljito poznavanje duha srednjovjekovnog kazališta, već i sposobnost da si, s pomoću toga poznavanja, pred-očimo teatarski spektakl toga doba. Ne možemo, dalje, potpuno doživjeti gorku parodiju i grotesku koje izbijaju iz Brešanova donjomrduškog *Hamleta* samo iz poznavanja činjenica o određenim zbivanjima prvih poslijeratnih godina u nas, jer njegov smisao izbija u punoj izoštrenosti istom iz kontrapunktiranja sa svojim dalekim, šekspirskim, ishodištem. Nemoguće je, napokon, niti naslutiti značenje Šnajderove parabole o odnosu teatra i ideologije u *Hrvatskom Faustu*, a da nemamo ne tek znanje već i spoznaju o biti ustroja građanskoga kazališta. I tako dalje.

Tako se kazalište u svakom trenutku, bilo toga svjesno (kao u navedenim primjerima) ili ne, određuje spram tradicije, jer je njome dijalektički prožeto u eliotovskom smislu, pa i teatrologija mora, makar implicitno, svagda držati na umu tu tendenciju i onda kad propituje najrecentnije teatarske modele. U teatrologiji, dakle, rekonstrukcija predstave, kao onog entiteta u kojem se zrcali duh kazališne epohe i njen stil, ima analogno značenje tekstološkoj analizi u znanosti o književnosti. I jedna i druga prethode interpretaciji, štoviše njen su temeljan preduvjet. Taj jednostavan i zapravo po sebi razumljiv aksiom nije, međutim, uvijek bio shvaćan fundamentalnom pretpostavkom teatrolo-

gije, naprosto stoga jer se zamjenjivao entitet: umjesto kazališnog čina uzimao se dramski tekst. Literatura, dakle, koja je u teatru tek jedan od ravnopravnih segmenata, pojavljivala se kao totalitet. Posebno se u nas teatrologija sporo i teško probijala do spoznaje o svom pravom predmetu, pa slobodno možemo ustvrditi da je tek posljednjih godina napravljen značajan pomak prema njenu utemeljenju kao samostalne znanstvene discipline koja istom iz prepoznavanja i definiranja svog predmeta može prozreti cilj, pa onda razviti i metodu istraživanja i tumačenja. Ovdje mora biti istaknuto da prevalentnu važnost u tom smislu za hrvatsku teatrologiju ima znanstveni rad Slobodana Prosperova Novaka, koji je, polazeći od iznesenih pretpostavki, temeljito *teatarski* ispitao predrđičevsko i, naročito, Držičevo kazalište (*Planeta Držić*). Usudjemo se ustvrditi da njegova metoda pametnog recipiranja spoznaja recentne teatrološke misli u svijetu, ali i unošenja osobnih inovacija te, naročito, vrlo smionog intuiranja obrazložena egzaktnom argumentacijom, metoda, u jednu riječ, kojom čita predstavu a ne literarni tekst — znači kopernikanski obrat u hrvatskoj teatrologiji, posebice, naravno, onim njenim dijelom što se bavi kazalištem minulih vremena. S obzirom na usmjerenost ovoga teksta na opće probleme teatrologije, ovdje nije mjesto daljnjem elaboriranju ove teze, no nastojat ćemo to učiniti nekom drugom prigodom (možda na nekom od slijedećih Dana Hvarskog kazališta).

U zaključku, nakratko, tek koja riječ o pitanju koje, glede teatrologije, nameće tehnologija »modernih vremena«: da li i koliko suvremena video-revolucija, s mogućnošću ne samo vizualnog fiksiranja predstave, već i usporavanja pa i vraćanja slike, omogućuje da se tako trajno zabilježen kazališni čin uspostavi kao stalno prezentan i analizi neposredno dostupan estetički objekt — analogno, drugim riječima, likovnoj i književnoj umjetnici? I teorijski i empirijski odgovor je negativan. Teorijski, jer slika predmeta, ma bila i najsavršenija, nikad nije sam predmet, pa tehnološko veće ili manje čudo mijenja u biti stvari samo kvantitativno, ne i kvalitativno. Empirijski pak, jer nikakva video snimka ne može obuhvatiti u isti čas i totalitet i detalj kazališnoga prizora, pa je nužnost izbora prepuštena subjektivnoj volji i afinitetu snimatelja, koji se tu javlja kao posrednik između djela i njegove slike. Zato valja zaključiti da nam video (kao i svaka druga) snimka tek evocira vanjski izgled kazališnoga čina, čiji se duh neposredno može prozreti samo i jedino u susretu sa živom izvedbom, njenim vibracijama i fluidnim

pulsiranjima u trodimenzionalnom prostoru. Snimci, svakoj, svagda nedostaje ta treća, bitna, dimenzija: dubina. Prostorna dubina kazališne utrobe, dakako; ali onda, i metaforička dubina kojom jedino duh prodiere predmet svoga zrenja.

Neopravdano bi, međutim, bilo zbog toga zaniijekati svaku važnost suvremene tehnologije, konkretno video-medija, za teatrologiju. Naprotiv: ukazujući na njene ograničenosti imanentne prirode glede kazališne estetike, nikako ne poričemo veliko značenje koje teatrologu pruža sama mogućnost evokacije predmeta njegova diskursa. Put od oka ka duhu zacijelo je i lakši i pouzdaniji kad oko ima pred sobom makar i sliku predmeta, nego kad se mora osloniti jedino na unutrašnje oko koje nije drugo nego intuicija. Napokon, za kazališnu dokumentaristiku ovaj je novum fundamentalan, jer joj najzad omogućuje prikupljanje vizualnog svjedočanstva o predstavi, i to zabilježena u dinamici, a ne statici (kao u crtežu ili fotografiji). Ako prihvaćamo aksiom da je kazalište umjetnost vizualne naracije, moramo se složiti da će odsad svi dokumenti verbalne i statičko-vizualne provenijencije, koji donedavna bijahu i jedini, postati sekundarnim u odnosu na video-snimku kao dinamičku, reverzibilnu sliku. Dakako: koje će još nove mogućnosti donijeti brz razvoj tehnologije u ovome području, i s kakvim posljedicama za znanstveno proučavanje kazališta, pokazat će budućnost.