

# GLAS IZ PUBLIKE

*Almir Bašović*

UDK: 792.01

Tekst se bavi odnosom koji presudno određuje unutrašnju logiku teatarske umjetnosti, a to je odnos između pojedinca i kolektiva. Razmatraju se implikacije koje proizilaze iz činjenice da je teatarski kritičar pojedinac koji piše o umjetničkom djelu kojem je prisustvovao kao dio nekog kolektiva te tako zapravo sudjelovao u gradnji jednog konstitutivnog elementa umjetničkog djela o kojem piše. Ovo pitanje se razmatra u vezi sa Aristotelovom *Poetikom*, zatim knjigom *Elementi drame* J. L. Styana i knjigom *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* francuske autorice Florance Dupont, da bi se na kraju odnos između kritičara kao pojedinca i kritičara kao dijela kolektiva osvijetlio preko slavnog spisa *Rođenje tragedije* Friedricha Nietzschea.

Ključne riječi: kritika, pojedinac, kolektiv, vrijednost, glas, publika

*Vrijednost jezika kao govora mjeri se intersubjektivnošću onoga  
'mi' koje on preuzima.*

Jacques Lacan

*Mi nije množina riječi Ja.*

Emanuel Levinas

U svojoj dugoj povijesti, europski teatar mogao je postojati bez raznih elemenata, a jedina konstanta u toj povijesti jeste prisustvo glumca i publike. Važna osobina teatarske kritike ogleđa se u tome što je onaj ko tu kritiku piše sudjelovao u gradnji konstitutivnog elementa predstave, dakle u gradnji konstitutivnog elementa umjetničkog djela o kojem piše. Teatarski kritičar je pojedinac, osoba koja sa izvjesnom distancom piše o predstavi kojoj je neposredno prisustvovala, a pošto su kolektivnost produkcije i recepcije obilježja koja bitno određuju unutrašnju logiku i drame i kazališta,<sup>1</sup> to znači da je tokom izvedbe kritičar nužno bio i dio nekog kolektiva. Još od Platonove *Gozbe* teatarska umjetnost se tretira s obzirom na činjenicu da prilikom prisustvovanja predstavi, kako to Sokrat kaže Agatonu, čak i razumni ljudi pripadaju množini. Ovaj rad želi ukazati na jedan aspekt teatarske kritike koji je određen činjenicom da teatarski kritičar jeste neki pojedinac koji piše o svom iskustvu gledanja predstave kojoj je prisustvovao kao dio nekog kolektiva.

Na važnost odnosa između pojedinca i kolektiva u vezi sa pozicijom kritičara na izvjestan način nas upozorava i Aristotelova *Poetika* kao prvi kritički spis u europskoj tradiciji, a to je spis koji se nimalo slučajno bavi dramom. U staroj Grčkoj, ep služi da se grčka kultura konstituira u odnosu na nekog drugog, a moglo bi se reći da tragedija nastaje u vrijeme kada je ta kultura u stanju artikulirati neke vrijednosti i u drugom sposobna vi-

---

<sup>1</sup> Usp. Pfister, Manfred, *Drama. Teorija i analiza*, preveo Marijan Bobinac, Zagreb, 1998., str. 34-35.

djeti jednu verziju same sebe, odnosno tragedija potvrđuje da je ta kultura dostigla stupanj na kojem je sposobna drugog tretirati ne kao neprijatelja kojeg treba ukloniti iz svijeta već ga je sposobna tretirati kao sugovornika. Ako nas, dakle, povijest europske kulture uči da je uslov i za dramu i za teatar sposobnost jedne kulture da artikulira svoje vrijednosti, onda nas Aristotelova *Poetika* kao prvi kritički spis u europskoj kulturi upozorava na to da je kritika znak samosvijesti jedne kulture. Osim što upozorava na to da kritici prethodi forma koja živi od dijaloga, Aristotelova *Poetika* nas uči i tome da se kritika zasniva na izvjesnim predstavama o vrijednostima koje je usvojilo jedno društvo, na vrijednostima oko kojih se to društvo kao kolektiv okuplja.

Ovo razmišljanje o kolektivu i vrijednosti u vezi sa dramom i teatrom preživjelo je sve do 20. stoljeća, tako da ono naprimjer značajno određuje knjigu *Elementi drame* J. L. Styan. U prvom dijelu te knjige Styan se bavi elementima koji grade »događaje« na pozornici, u drugom dijelu načinom njihovog sklapanja, a u trećem dijelu reakcijom gledalaca. Po Styanu, pisac govori okolišno kroz cijeli komad i namećući našoj pažnji neki govor ili postupak, on to čini da osigura našu suradnju u zajedničkom poduhvatu komuniciranja.<sup>2</sup> Suština drame, kaže Styan, ne ogleda se u tome koliko je moguće glumiti neki dijalog, nego koliki je doprinos naše mašte.<sup>3</sup> Dramatičar stvara svoje utiske tako da njegovo značenje bude i naše značenje: »utisci nemaju nikakvu vrednost ako ne posедуju neki imaginativni značaj«.<sup>4</sup> Styan dalje kaže da sam pisac sjedi u publici pored gledaoca i ukazuje na značenje svom sugovorniku u umjetničkom poduhvatu, jer dramski pisac se izražava slikama koje se kreću i govore, u uvjerenju da će oni koji ih posmatraju rekreirati njegovu ideju.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> J. L. Styan, *Elementi drame*, preveli Nadežda Vuković i Svetozar Ignjačević, Beograd, 1970., str. 49.

<sup>3</sup> Ibid., str. 72.

<sup>4</sup> Ibid., str. 106.

<sup>5</sup> Ibid., str. 211.

U kojoj mjeri Styan ozbiljno uzima publiku i vrijednost, na najbolji način svjedoči njegova tvrdnja da radnja leži u svijesti gledaoca,<sup>6</sup> a o tome pogotovo svjedoči naslov trećeg dijela njegove knjige – *Vrijednosti*. U tom dijelu knjige Styan se prvo bavi *Sudjelovanjem gledalaca*, zatim *Donošenjem suda*, a čitava knjiga završava poglavljem *Posmatranje predstave kao umjetnost*. Styan reakciju gledalaca povezuje upravo sa vrijednošću, upozoravajući da se ta vrijednost ne pojavljuje kao problem sve dok komad ne osjetimo kao cjelinu.<sup>7</sup> U zaključnom dijelu svoje knjige Styan piše da pozorišni komad treba ocjenjivati prema njegovom dejstvu na one koji ga gledaju.<sup>8</sup>

Povodom Aristotelove *Poetike*, moglo bi se reći da on vrijednosti povezuje i sa čitanjem tragedija kao individualnim činom. Na jednom mjestu Aristotel kaže da se katarza kao svrha tragedije (a svrha je po Aristotelu najvažnija od svega) može doživjeti i »bez predstava na javnim natjecanjima i glumaca«,<sup>9</sup> jer »čak i bez gledanja slijeda događaja fabula treba da je tako sastavljena da svatko ko sluša o onome što se događa u tragediji osjeća i strepnju i sažaljenje zbog njihova ishoda; a to je ono što bi osjetio netko tko sluša fabulu *Edipa*«. <sup>10</sup>

U svojoj zanimljivoj knjizi *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* Florence Dupont piše o implikacijama koje proizilaze iz višestoljetnog autoriteta Aristotelove *Poetike*. Ona Aristotela duhovito svrstava u »sveto trojstvo« europskog diskursa o grčkoj tragediji, nazivajući ga jednim od tri stuba »ideološke katedrale« (druga dva stuba su – zahvaljujući Nietzscheu i Hegelu – Dioniz i demokratija).<sup>11</sup> Čitava ova knjiga jeste »razotkrivanje«

---

<sup>6</sup> Ibid., str. 61.

<sup>7</sup> Ibid., str. 10.

<sup>8</sup> Ibid., str. 193.

<sup>9</sup> 1450 b 15. Svi citati iz *Poetike* navode se prema prijevodu Zdeslava Dukata, Zagreb, 1983.

<sup>10</sup> 1453 b 1-5.

<sup>11</sup> Dupont, Florence, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, prevela Mirjana Miočinović, Beograd, 2011., str. 13.

utjecaja koji je Aristotelova *Poetika*, kao spis o drami, imala na kazališne izvedbe u europskoj tradiciji. Dupont podsjeća da je Platon Aristotela zvao čitaocem i da Aristotel nije imao iskustvo gledanja izvedbi tragedija o kojima piše. Ona o *Poetici* piše kao o trostrukoj promjeni paradigme: od pjesme ka poeziji, od spektakla ka čitanju, od događaja prema tekstu/predmetu.<sup>12</sup> Dupont o tome kaže:

*Na mesto realnog performansa kao predmeta procenjivanja došla je priča (muthos). Aristotel tako poriče publici i žiriju koji predstavlja grad sposobnost da procene komad na podlozi proživljene stvarnosti takmičenja. Na taj način on raskida sa celokupnom grčkom tradicijom koja mu prethodi, a po kojoj vrednost jedne predstave zavisi od njene usklađenosti s društveno i kulturno definisanim kontekstom iskazivanja, pa dakle i od delotvornosti nje kao realnog događaja. Taj raskid je temeljan, jer na taj način Aristotel zamenjuje pozorište-događaj pozorištem-tekstom. Tragedija se, dakle, ne procenjuje kao performans i prema svojoj podudarnosti s trenutkom, već po svojoj usaglašenosti sa suštinom.*<sup>13</sup>

Dupont Aristotelovu *Poetiku* naziva »ratnom mašinom« usmjerenom protiv pozorišne institucije<sup>14</sup> te naglašava Aristotelov »tuđinski pogled«, jer on nije bio Atenjanin, nije slavio Velike Dionizije, nije pjevao u korovima, nije bio porotnik,<sup>15</sup> a povodom katarze ona kaže da Aristotel stvara teoriju prakse jedne utopijske tragedije.<sup>16</sup> Na važnost odnosa između kritičara kao pojedinca i kritičara kao dijela kolektiva upozoravaju nas tvrdnje koje Dupont iznosi povodom Velikih Dionizija. Ona kaže da jedini cilj pjesnika, kao i glavnog glumca, jeste dobiti nagradu te podsjeća da žiri određuje

---

<sup>12</sup> Ibid., str. 23. i d.

<sup>13</sup> Ibid., str. 24.

<sup>14</sup> Ibid., str. 21.

<sup>15</sup> Str. 21-22.

<sup>16</sup> Str. 37.

pobjednika poslije jedne složene i demokratske procedure, kojom je trebalo spriječiti sve moguće podvale.<sup>17</sup> Dupont dalje piše:

*Prema tome, lepota jednog dela ne može se proceniti nezavisno od moralne vrednosti pesnika, od suda publike ili prilika u kojima je izvedena predstava; ono je procenjivano u funkciji svoje društvene vrednosti, ovde i sada. To su kriterijumi porotnika u vreme Velikih Dionizija. Javno proglašavanje pobjednika istovremeno je slavljenje vrednosti zajedničkih grupi koja organizuje i nudi svetkovinu. Demokratski konsenzus jeste prilika da se potvrdi sloga među građanima.*<sup>18</sup>

Podsjećajući na to da Sofoklov *Kralj Edip* (kao »najljepša tragedija«) nije pobijedio na takmičenju one godine kada je izveden,<sup>19</sup> Dupont iznosi tvrdnju da je po Aristotelu stvarna publika najgori mogući prosuditelj jedne tragedije te da on odvaja pozorišnu praksu od procjene komada.<sup>20</sup> Iz Aristotelove *Poetike* kao cjeline, jasno je da Aristotel za svog omiljenog pisca uzima Sofokla, ali je također jasno da za razliku od nagrađivanja u staroj Grčkoj i *presude* o tome koja je to tragedija ove godine najbolja, kod Aristotela se kritika ne shvata kao *presuda* već kao *sud*, dakle kao proces. Kritika se kod Aristotela tretira kao individualni čin i ona u *Poetici* nije odvojiva od Aristotelovog sistema, što proizvodi izvjesne implikacije.

Dupontova, naime, kaže da Aristotel hoće svesti na jedinstvenu normu grčku kulturu, posebno poeziju, što nalaže odvajanje od rituala u kojem se ona iskazuje i mijenja. Da bi to postigao, on stvara sofističku teoriju tragedije kao teksta, odvaja je od ritualne funkcije i pripisuje joj drugu svrhu proisteklu iz samog teksta i njegovog čitanja, koju će nazvati pročišćavanjem afekata.<sup>21</sup> Po Dupontovoj, slabost i snaga Aristotelovog teksta je

---

<sup>17</sup> Str. 20.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibid., str. 36.

<sup>21</sup> Ibid., str. 38.

u njegovoj koherentnosti,<sup>22</sup> ona *Poetiku* naziva intelektualnim sistemom koji je uspostavio i stvorio Aristotel<sup>23</sup> te dodaje da njegove filozofske rasprave predstavljaju znanje kao apsolut.<sup>24</sup> Na jednom mjestu Dupont kaže da *Poetika* »uistinu zadivljuje svojom konceptualnom tačnošću i svojom ‘kartezijanskom’ stranom«. <sup>25</sup>

Jasno je da Aristotel pišući *Poetiku* insistira i na konkretnoj *praksi čitanja/gledanja tragedija*, dakle bavi se kritikom kao najnižim stupnjem općosti, ali je jasno da se on u ovom svom spisu bavi i uspostavljanjem sistema. To je razlog zbog kojeg Aristotel ne piše o teatru kao fenomenu koji je po svojim važnim osobinama – kao što su naprimjer ireverzibilnost ili odvijanje u sadašnjem trenutku – blizak životu. Zbog toga Aristotel ne piše o fenomenu koji se, baš kao ni život, ne da »ugurati« u bilo kakav uređen sistem, već piše o tragediji kao dovršenoj i »fiksiranoj« formi. Možda su to razlozi zbog kojih *Poetika* utemeljuje »jedno literarno, elitističko, profano, ozbiljno i samotničko pozorište, bez tela i muzike, pozorište čitalaca«. <sup>26</sup>

Dupontova također kaže da Aristotelovo naglašavanje važnosti misli proizilazi iz njegovog negiranja važnosti muzike te da iz toga nastaje jedna varljiva slika »intelektualne« tragedije.<sup>27</sup> Ona podsjeća na to da grčki tračari – Eshil, Sofokle i Euripid – nisu sebe zvali drukčije nego *aoidoi* (pjevači),<sup>28</sup> a kod Aristotela pjesnik je prije definiran kao »tvorac (*poietes*) *muthoi* nego kao skladatelj stihova, on više nije ‘muzičar’«. <sup>29</sup> Naglašavanje racionalističke tendencije i njegova neodvojivost od umanjivanja značaja muzike, koje kod Dupont služe kao glavni argumenti protiv Aristotelovog utjecaja na kazalište, tema su i slavnog spisa *Rođenje tragedije* Friedricha

---

<sup>22</sup> Ibid., str. 12.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibid., str. 23.

<sup>25</sup> Ibid., str. 40.

<sup>26</sup> Ibid., str. 46.

<sup>27</sup> Dupont, op. cit., str. 34.

<sup>28</sup> Ibid., str. 12.

<sup>29</sup> Ibid., str. 28.

Nietzschea.<sup>30</sup> Možda bi nam kratko razmatranje tog najslavnijeg filološkog »promašaja« u historiji europske kulture moglo pomoći da bolje razumijemo odnos između pojedinca i kolektiva u vezi sa teatarskom umjetnošću. Zato se ukratko podsjetimo na temeljne postavke iznesene u ovoj Nietzscheovoj knjizi.

Po Nietzscheu, apolonske – likovne i Dionizove – nelikovne glazbene umjetnosti, spajaju se u umjetničkom djelu antičke tragedije. Za Apolona Nietzsche kaže da bi ga se moglo nazvati divnom božanskom slikom načela individuacije, a kršenje tog načela dolazi iz najdublje čovjekove nutrine, iz same prirode, što je po Nietzscheu bit dionizijskog: »Uz pomoć narkotika, ili pod silinom nadolazećeg proljeća, bude se dionizijski porivi uz porast kojih ono subjektivno iščezava do potpunog zaborava.«<sup>31</sup> Pred dionizijskim, nastavlja Nietzsche, rob je slobodan čovjek, lome se sve krute, neprijateljske ograde što su ih nužda, samovolja ili »drska moda« postavili među ljude; svako se osjeća ne samo sjedinjenim, pomirenim, stopljenim sa bližnjim nego kao jedno; čovjek je član nekog višeg zajedništva.<sup>32</sup> Ni-

---

<sup>30</sup> U svojoj knjizi Dupont piše o sukobu Vilamovic – Nietzsche kao o sukobu filologa i filozofa te kaže: »Tragedija je kod Ničea konceptualan predmet, kao kod Aristotela. Njemačka filozofija, još od Hegela, dovela je u pitanje iluziju empatije s Grcima. Njegovi savremenici filozofi zamerali su Vilamovicu što je, dovršivši svoju istorijsku obnovu, u nju smestio svoju subjektivnost. Vilamovic čita likove Euripidove »Fedre« kao likove iz Ibenove »Hede Gabler«, reći će Rajnhart. Iz tog razloga, a u nameri da oslobode tragediju istorijskog sticaja okolnosti i kulturne relativnosti, filozofi se – bilo da je riječ o Hegelu, Ničeu ili drugima – klade na pojam. Bilo da tragedija raspravlja o zakonu, pravdi ili gradu, ili da bez kraja i konca predstavlja sukob između Dioniza i Apolona, ona nije razumljiva ako je zagnjurenjena samo u grčku kulturu (...) Obe škole su i dalje žive, a borba između Nietzschea i Vilamovica se nastavlja mada se menjaju pozicije svakog od tabora, a savezi se sklapaju i ruše. Ovaj sukob i dalje je rat smisla, rat oko teksta, aristotelovski rat koji zauzima celi prostor« (str. 151-152).

<sup>31</sup> F. Nietzsche, *Rođenje tragedije*, prevela Vera Čičin-Šain, Zagreb, 1983., str. 26.

<sup>32</sup> Ibid., str. 27.



etzsche kaže da je to »opojna zbilja koja se ne osvrće na pojedinca, nego nastoji individuum uništiti i izbaviti ga u mističnom osjećanju jedinstva«<sup>33</sup> pred kojim uzmiču i država i društvo, uopće razlike među ljudima.<sup>34</sup> Dalje, pojašnjavajući dublje značenje Schlegelovog shvatanja kora, Nietzsche piše da je kor idealni gledatelj utoliko što jedini on gleda svijet vizije na sceni, a on tu vidi mogućnost da se previdi kulturni svijet oko sebe, da se sebe vidi kao koreuta. U skladu s tim, kor se shvata kao samozrcaljenje dionizijskog čovjeka.<sup>35</sup>

Po Nietzscheu, estetski fenomen je jednostavan, to je sposobnost da se vidi živa igra i da se stalno »živi okružen četama duhova«, to je nagon za vlastitom preobrazbom i progovaranjem iz tuđih tijela i duša kao uslovom da se bude dramatičarem.<sup>36</sup> On dalje kaže:

*Dionizijsko je uzbuđenje kadro cijelom mnoštvu udijeliti taj umjetnički dar da sebe vidi okruženo takvom četom duhova s kojom se u svojoj nutrini osjeća poistovječeno. Taj proces tragedijskog kora dramski je prafenomen: da čovjek pred sobom vidi sebe preobražena i onda postupa kao da je doista zašao u neko drugo tijelo, u neki drugi lik. Taj je proces početak razvitka drame. Tu je nešto drugo nego rapsod koji se sa svojim slikama ne stapa nego ih, poput slikara, motrećim okom gleda izvan sebe; ovdje se već napušta individuum, svraćanjem u tuđu narav. A taj fenomen nastupa poput epidemije: cijelo se mnoštvo na taj način osjeća opčinjeno.<sup>37</sup>*

Kao misterijski nauk tragedije Nietzsche navodi »temeljnu spoznaju o jedinstvu svega postojećeg« te »shvaćanje individuacije kao prauzroka

---

<sup>33</sup> Ibid., str. 28.

<sup>34</sup> Ibid., str. 51.

<sup>35</sup> Ibid., str. 55.

<sup>36</sup> Ibid., str. 56.

<sup>37</sup> Ibidem.

zla«,<sup>38</sup> a umjetnost je »radosna nada da se okovi individuacije mogu slomiti – kao slutnja ponovno uspostavljenog jedinstva«. <sup>39</sup> U svom slavnom spisu Nietzsche polazi od ideje da je postojanje svijeta opravdano samo kao estetski fenomen.<sup>40</sup> On na jednom mjestu kaže da tek u dionizijskim orgijama kršenje načela individuacije postaje umjetničkim fenomenom.<sup>41</sup> Ali, s obzirom na ovakvo tretiranje odnosa između pojedinca i kolektiva, nameće se pitanje kakvo to pozorište Nietzsche doziva, odnosno da li bi njegova ponovno rođena tragedija bila bliža ritualu ili estetskom fenomenu.

Naime, u svom radu *Autor i junak u estetskoj aktivnosti* Mihail Bahtin se autorom u estetskoj aktivnosti bavi tretirajući ga kroz njegov aktivni odnos sa junakom. On tvrdi da sa jednim, jedinim i jedinstvenim učesnikom ne može biti estetskog događaja; estetski događaj zahtijeva dva učesnika, on pretpostavlja dvije nepodudarne svijesti. Da bi pokazao razliku između književnosti i formi u kojima ne postoje dvije odvojene svijesti kao uslov estetskog, Bahtin prvo navodi slučaj kada se junak i autor podudaraju, ili se nalaze jedan pored drugog pred licem općih vrijednosti, ili jedan protiv drugog kao neprijatelji. Tu se završava estetski događaj i počinje etički (pamflet, manifest, optužnica, pohvalni govor ili govor zahvalnosti, grdnja, samoobračun, ispovijest itd.). Kada junaka uopće nema, čak ni potencijalnog – javlja se spoznajni događaj (traktat, članak, predavanje). Tamo gdje se kao druga svijest javlja sveobuhvatna svijest boga, odvija se religiozni događaj (molitva, kult, ritual).<sup>42</sup>

Onako kako Aristotelovo razmišljanje o tragediji jeste određeno konkretnim Sofoklovim dramama, tako i Nietzscheovo razmišljanje o tragediji očigledno jeste određeno tragedijom njegovog omiljenog tragičara Eshila,

---

<sup>38</sup> Ibid., str. 67.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibid., str. 13.

<sup>41</sup> Ibid., str. 30.

<sup>42</sup> M. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo Aleksandar Badnjarević, Novi Sad, 1991., str. 22.

a to je tragedija koja čuva sjećanje na ritual (tragedija koja *je* ritual). Na primjer, Orest na početku drugog dijela Eshilove *Orestije* ritualno reže uvojak kose na grobu svoga oca Agamemnona, a prepoznavanje kao dramaska radnja koja spaja dva vremenska trenutka upućuje na mitsku logiku: osim po uvoju kose, Elektra svoga brata Oresta prepoznaje po haljini iz djetinjstva i po otisku stopala. Racionalistička logika bi nalagala da se upitamo: kako je moguće da, s obzirom na vrijeme koje je proveo izvan rodnog grada, Orest nije prerastao tu haljinu i kako je moguće da mu za to vrijeme noga nije porasla? Ali, Eshil računa na logiku mita i rituala, a ta logika nije zasnovana na principu isključivanja niti pristaje na mehanički, mjerljivi prostor ili mehaničko, mjerljivo vrijeme.

Nasuprot Eshilu, Nietzsche u svom djelu postavlja Euripida, koji je »na scenu doveo gledatelja«. <sup>43</sup> Euripid se, kaže Nietzsche, uzdigao nad mnoštvom, ali se nije uzdigao nad dvojicom gledatelja: jedan je Euripid – mislilac, a drugi je Sokrat. <sup>44</sup> Nietzsche kaže da je kroz Euripida govorio upravo Sokrat, <sup>45</sup> specifični ne-mistik, pravi krivac za smrt tragedije, jer s njim nastaje model teorijskog čovjeka, a mišljenje ne samo da želi spoznati bitak već ga hoće i korigirati. <sup>46</sup> Kao rezultat djelovanja tog nedionizijskog duha Nietzsche navodi to što na scenu dolazi prikaz karaktera. Umjesto vječnog tipa, na scenu dolazi – individualno; umjesto mita – umjetnikova imitacijska snaga; tu dolazi do pobjede pojave nad općim, nastaje teorijski svijet kojem je znanstvena spoznaja važnija od umjetničkog odraza svjetskog pravila. <sup>47</sup> (To je, dodajmo, istovremeno put ka novoj antičkoj komediji i maskama s jednim izrazom. U novoj antičkoj komediji u centar drame dolaze intimni problemi, tu dolazi do mogućnosti diferenciranog govora,

---

<sup>43</sup> Op. cit., str. 74.

<sup>44</sup> Ibid., str. 81.

<sup>45</sup> F. Nietzsche, *Rođenje tragedije*, prevela Vera Čičin-Šain, Zagreb, 1983., str. 84.

<sup>46</sup> Ibid., str. 92.

<sup>47</sup> Ibid., str. 105-106.

naglašavanja pojedinih sentenci. Itd. itd. Treba reći da je to istovremeno put i prema glumi kao samostalnoj umjetnosti, onakvoj kakvu je mi danas poznajemo.)

Zagovarajući važnost dionizijskog načela za teatarsku umjetnost, Nietzsche kao da artikulira tako čest stav današnjih kazališnih praktičara pišući da je naš svijet zahvaćen mrežom aleksandrijske kulture i da kao ideal ima teorijskog čovjeka opremljenog najvišim spoznajnim snagama, koji radi u službi znanosti.<sup>48</sup> Objašnjavajući suštinu dionizijskog, Nietzsche kaže da je muzika sposobna roditi mit, a kao simbol ponovnog rođenja tragedije on navodi Sokrata koji se bavi muzikom. S ponovnim rođenjem tragedije, po Nietzscheu, rodit će se i estetski slušatelj:

*Ko želi ispitati je li estetski slušatelj ili pripada zajednici sokratovsko-kritičkih ljudi, neka se iskreno zapita s kakvim osjećanjem prima na pozornici prikazano čudo. (...) On može odmjeriti koliko je uopće sposoban razumjeti mit, sažetu sliku svijeta, koji kao kratica pojave ne može a da ne sadrži čudo.*<sup>49</sup>

U naknadno napisanom uvodu svoje knjige, pod naslovom *Pokušaj samokritike*, Nietzsche citira svog omiljenog pisca, naime citira svoj spis *Tako je govorio Zaratustra*. On tu dionizijsko definira kao instinkt »protiv morala, instinkt koji zagovara život, protunauk i protuvrednovanje života, čisto artistski, antikršćanski instinkt«<sup>50</sup> te dalje kaže:

*Zaratustra kazivač istine, Zaratustra ismjevač istine, svojoj braći dobacuje krunu nasmijanoga, krunu od ruža. (...) Smijeh sam proglasio svetim; vi, viši ljudi, naučite mi se – smijati!*<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ibid., str. 108.

<sup>49</sup> Ibid., str. 136.

<sup>50</sup> Ibid., str. 15-16.

<sup>51</sup> Ibid., str. 18.

Smijeh je u antici bio životodavni princip, a parodija je uvijek imala spoznajnu funkciju. Nema sumnje da Nietzsche računa na to i da svojim povlačenjem paralele o Dionizu i Isusu on zapravo sa parodijske strane osvjetljava sličnost u strukturi ovih kultova. (U oba kulta temelj je uskrnuće; u oba kulta centar čini neposredno prisutno tijelo boga oko kojeg je zajednica okupljena; i u dionizijskom ritualu i u euharistiji kao izvoru svih sakramenata temeljna »radnja« jeste kušanje božanskog tijela i krvi; u oba slučaja imamo odnos »licem u lice« koji čini temelj i teatarske umjetnosti...) Sasvim u skladu sa ovim pozivom na smijeh, Nietzscheov san o obnovi tragedije iz duha muzike kao da je dobio svoju parodijsku realizaciju. Naime, Wagnerova ideja o teatru kao sintezi svih umjetnosti na izvjestan način se parodijski realizirala u sintezi umjetnosti i tehnike: u filmu. Tako, naprimjer, u filmovima Sergia Leonea muzički motiv prati pojavu »besmrtnih likova« koji ne mogu imati građanska imena. Glazbu za tri najslavnija Leoneova filma napisao je skladatelj Ennio Morricone, a te filmove Leone je snimao upravo paralelno s Morriconeovom glazbom. Naravno, film je umjetnost u kojoj priča do nas dolazi posredovana kamerom, dakle mašinom, što onemogućuje organsku prirodu tragedije i njeno ponovno rođenje iz duha muzike.

Možemo li u vezi sa problemom kojim se ovdje bavimo možda očekivati da i jedan drugi Nietzscheov san, onaj o estetskom slušatelju, dobije sličnu parodijsku realizaciju? Imamo li po uzoru na Nietzschea danas pravo sanjati o »ponovnom rođenju kritičara« koji bi u svojim kritikama pomirio pojedinca i kolektiv? Navedimo kao opomenu pretjeranom naglašavanju kritičarske individualnosti i kritičarskoj »pohvali razumu«, Nietzscheova zapažanja o Apolonu kao bogu individualacije i etičkog božanstva što zahtijeva mjeru i samospoznaju. Naporedo s estetičkom nužnošću ljepote, kaže Nietzsche, proteže se zahtjev: »Spoznaj samog sebe«, ali i zahtjev: »Ne previše«. <sup>52</sup> Navlačeći na sebe javnu masku individue, današnji kritičar

---

<sup>52</sup> Str. 37.

prečesto zaboravlja da je predstavi o kojoj piše prisustvovao kao dio nekog kolektiva. Imamo li pravo sanjati o tome da će se rođenje Nietzscheovog estetskog slušatelja, koji bi trebao zamijeniti kritičara »premazanog prividom života«, također realizirati kao neka vrsta parodije? Možemo li maštati o rođenju teatarske kritike koja bi dovela do toga da umjesto estetskog slušatelja, dobijemo – glas iz publike?

## VOICE FROM THE AUDIENCE

### *Abstract*

This paper focuses on relationship that crucially determines the internal logic of theater, and that is the relationship between the individual and the collective. We take into consideration implications arising from the fact that the theater critic is the individual who writes about work of art to which he witnessed as part of a collective, and thus he actually participated in the construction of a constituent element of the work of art of which he writes. This problem is considered in relation to Aristotle's *Poetics*, as well as J. L. Styan's *The Elements of Drama* and the book *Aristotle or the Vampire of the Western Theatre* by the French author Florence Dupont. In the end the relationship between the critic as an individual and a critic as a part of the collective is clarified through *The Birth of Tragedy* famous work by Friedrich Nietzsche.

Key words: critique, individual, collective, value, voice, audience