

---

ZORICA JEVREMOVIĆ

---

# IZMEĐU SUBJEKTIVITETA I KRITIČKE SVESTI

---

Nimalo slučajno, Dževad Karahasan počinje knjigu<sup>1)</sup> ogledom koji razmatra odnos „subjektiviteta i kritičke svesti” na primeru našeg najistaknutijeg posleratnog kazališnog<sup>2)</sup> kritičara, Eli Fincija, a završava je čistao teorijskom prolegomenom o potrebi kritičkog pristupa kazališnoj predstavi kao „umetničkom tekstu”. Između ova dva eseja („Subjektivitet i kritička svijest” i „Kazališna predstava kao umetnički tekst”), smešteno je dvadeset i tri ogleda koji postepeno, u nizu, razvijaju tezu o moguće objektivnom proučavanju predstave i stvaranju kritike „koja nije poluprivatni impresionistički zapis”. Iako već jednom objavljeni (u reviji *Odjek* i časopisima *Izraz*, *Život*, *Treći program Radio-Sarajevo*), ovi napisi, postavljeni sukcesivno, valjano ekspliciraju metod „od pojedinačnog ka opštem”, iskazujući autorovu težnju za sistemom koji će pristup kazališnoj predstavi osloboditi naslaga „sada i ovdje” — da bi se shvatila kao „objektivna struktura koja postoji i nakon što se spusti zavesa”. Ne može se reći da je Dževad Karahasan ovom zbirkom inaugurisao celovit teorijski sistem, ali, po mnogo čemu, ponudio je više od „materijala za sistematsko proučavanje relacije kazalište-kritika”. To je za naše prilike, van svake sumnje, više nego ohrabrujuće. Posle *Eseja o drami* Mirjane Miočinović (1975), ovo je prva knjiga iz oblasti pozorišta koja iskazuje i teorijsko znanje autora, i potrebu da se valjano primeni to znanje.

<sup>1)</sup> Dževad Karahasan, *Kazalište i kritika*, Svjetlost, 1980, Sarajevo.

<sup>2)</sup> Radi jezičkog uravnjenja upotrebljavaće se izraz „kazališno” namesto „pozorišno”, kako je uobičajeno u ovdašnjoj praksi.

U prvom poglavlju („Kazalište i kritika”) autor polazi od ograničenja koje nameće „angažiranje subjektiviteta” u „samopromišljanju kritičke svijesti” konstatujući postojanje „odsustva kritičke svijesti” u našoj kritičarskoj praksi. Određujući kritiku Eli Fincijsa kao „kritiku identifikacije” (iz načina na koji Finci govori o glumačkoj igri), Karahasan ustvrđuje da je to primer kritičara koji „umetničko delo interpretira iz perspektive svog ličnog modela”, i to, „govoreći o delu ono što ono znači za kritičara kao čoveka”. Kako je za takvu kritiku primaran „ljudski značaj umetnosti”, kritičar vrši „humanu funkciju” i po cenu da sukobi ishodišta različitih teorijskih sistema, čak šta više, okorišćava njihovu metodološku suprotstavljenost u ime razmatranja stepena „suosećanja” (Einfühlung). U plediranju za kazališnu kritiku („koja je moguća koliko i lingvistika i književna kritika”), autor upoređuje kritičku analizu sa gledanjem na sat — „otvaranjem časovnika i određivanjem sati iz položaja kotačića”. Ti „kotačići” nisu drugo do *radnja* koja jeste „idealna shema” predstave. Radnja je i ishodište predstave, i ishodište njene kritičke analize. Kritička analiza koristi radnju „kao fiksiranu tačku” u odnosu na koju se vrši analiza. Autor naglašava postojanje dveju radnji: radnje u drami, i radnje u predstavi. Radnja predstave se toliko razlikuje od radnje u drami „da predstava ironizira radnju drame”. Radnja drame je zapravo „poredbena kopula” u odnosu na koju se vrši analiza predstave „razlaganjem 'svijeta' predstave na nivoe (riječi, pauze, specifični zvučni efekti, dekor, kostimi, pantomima, shema kretanja likova na sceni i njihovih ulazaka i izlazaka), deskripcije i analize unutrašnjih konstrukcija tih nivoa, te određivanja odnosa svakoga od njih ponaosob prema ostalima i prema radnji”. Drama je neposredni „označitelj” označenoga tj. realnosti, a predstava je sistem sastavljen od dve oznake: onoga što se recipira (što se prima sa scene) i „idealne sheme” predstave.

Govor o „nivou”, „sloju” ili „elementu” i njihovoj funkciji kao „konstituentima” funkcije radnje kazališne predstave, autor obrazlaže postojanjem „pantomimičkih elemenata predstave” nasuprot „jezičkom delu predstave”. Pantomimički elementi predstave mogu biti koherentni s jezičkim elementima predstave i onda kada se ova dva sloja negiraju. Varijacije pantomimičkih elemenata u odnosu na radnju (1. ponavljanje poruke odnosno podcrtavanje informacije, 2. neposredna negacija, ironiziranje, karikiranje, asinhronost i 3. odnos razmimoilaženja) čine ovaj sukob mogućim, ali, i onda, taj

sukob mora graditi nova značenja „oko centralnog smisla“.

Raznorodnosti elemenata koji grade strukturu kazališne predstave autor će jednom predložiti da se analiziraju „fenomenološko-formalističkom kritikom“ (str. 18), nešto kasnije primenom „teorije funkcionalnosti u formi“ (str. 28), no, očigledno je da je semiološko iskustvo sprovedeno kroz sve oglede. Nepristajanje na dosledno semiotičko uporište, dovešće autora nekoliko puta u kontradikciju „sa sopstvenim fenomenološkim težnjama“ koja se, naravno, može pravdati potrebom za nalaženjem „potpunog“, ispravnog teorijskog pristupa pozorišnom fenomenu „gde je predstava metafora publike, a publika označeno na koju se odnosi simbol predstave“. Tako, za predstavu „Tako, tako“ (Pe-karna iz Ljubljane, tekst Mirka Kovača, režija Ljubiše Ristića) reći će „da se zasniva na pogrešnoj pretpostavci o mogućnosti identičnosti života i umjetnosti, čime se izbrisala razlika između gledališta i scene (a to negira predstavu kao umetničko delo)“. Sa nešto više obrazloženja u istom tekstu („Dekor“) u istom poglavlju („O fenomenologiji predstave“), za „Pozdrave“ Ivice Boban i pored komplimenata predstavi napomenuće da se završava „prekoračenjem rampe“, „pokušajem glumačke ekipe da se identifikira s publikom, a to je analogno pokušaju slikara da ostvari sliku lijepljenjem novinskih listova na platno“. U narednom tekstu, „O morfološkim elementima predstave“, Karahasan definiše šta je za njega semiotička analiza: „Semiotička analiza daje za pravo kritičaru da povezuje u jedno elemente realizirane u različitim materijalima ako je njihov odnos sa kontekstom istovetan“. Po tome, ono što su činili Ristić i Bobanova je sasvim „u mediju kazališta“. Ali, na drugoj strani, u predstavi „Sumnjivo lice“ (Atelje 212, režija Zorana Radmilovića), Karahasan će prevideti „prelaženje rampe“: „Radmilovićeva predstava počinje posluženjem gledalaca slatkim i vodom, čime se određuje prostorni i vremenski kontekst „idejnog polazišta“ predstave (Nušićeva Srbija)“. Inače, ova analiza „Sumnjivog lica“ („Simbolički i pučki teatar“, str. 135) pokazuje sve instrumente semiotičkog pristupa, i predstavlja u celoj zbirci jedan od najuputnijih primera teorijski zasnovanog kritičkog pristupa. Između predstava „Tako, tako“ i „Pozdrava“, i „Sumnjivog lica“ protekla je jedna jedina godina (sara-jevske „male scene“, XVI, odnosno XVII po redu), a toliko toga se izmenilo u autorovoj proceni „vanscenskog materijala“. Za „nemisleće“ kritičare to je mnogo, za uporne istraživače kakav je ovaj teatarski pregalac to ide normalno „u rok službe“. Inače, insistiranje na

„funktionalnosti činioca” na osnovu „njihovih materijalnih određenja”, koštaće ovog autora u više navrata i kritičke stupice (recimo, u pokušaju određenja morfeme kazališta kao osnovnog činioca, najmanjeg dela predstave). Kad ne može drugojačije no semiotički prići datom problemu, Karahasan će se pozvati na lingvistiku, i izreći da se termin „morfem upotrebljava krajnje uslovno” („jedan je od elemenata pojedinačnog, cjelovitog znaka koji je ranije određen kao jedinstvo glumačke geste, dekora, teksta i svjetlosti — i zato se ovdje neće voditi računa o materijalnoj prirodi pojedinih činilaca predstave” — str. 47). Ili, šta reći za analizu „Bure” (Pozorište mladih, režija Dragan Jović, Sarajevo)? To svakako nije primena „fenomenološko-formalističke” metode.

Da je i samo kazalište paradoksalno (a ne samo njegovi istraživači), pokazaće Karahasan na primeru postojanja dva fenomenološka ispoljavanja predstave: 1. kazališna predstava je jednaka svojoj pojedinačnoj predstavi, i 2. kazališna predstava postoji idealno, kao zadata shema. Po tome, pojedinačno izvođenje predstave je samo „konkretizovanje te idealne sheme”. No, ono što je očigledno paradoksalno, ne mora biti za kritičare „slučujući poniv”, pa Karahasan razrešava ovaj problem povezujući naznačena dva ispoljavanja predstave u nešto „treće” — što jeste različito od predhodna dva stava. Ova „kopula paradoksa” zasnovana je na vezanosti kazališta za ritual (u odvijanju rituala, odnosno predstave, lik postaje ličnost posredstvom glumačke igre). Glumačka igra je ono „treće”, ono što doriče „mjesto nedorečenosti” (termin Romana Ingardena koga autor na više mesta spominje). Tako, „kopula paradoksa” u trećem stavu se iskazuje kao „idealna shema koja pretpostavlja pokrete, riječi i ostale konstante kojima glumac — diskurzivno komunicira emocije, ali i stvarajući autentično i neposredno značenje tih znakova”. U tom smislu, „utoliko je jedna predstava neponovljiva” — zaključuje Karahasan. U jednom „od najvažnijih oblika glumačke igre — organizuje se mizanscen kojim se uspostavlja odnos lika i elementa dekora, između replike i postupka”. Mizanscen je „morfološki” i „sintaksički element predstave”, istovremeno je unapred data jedinica idealne sheme predstave, i oblik glumačke igre.

U određivanju korelacije drame i predstave Karahasan će primeniti svoje fenomenološko znanje: „Ovaj odnos se može ilustrovati kao odnos između motiva (u značenju koji daju ruski folkloristi) i umetničkog dela sagrađenog prema motivu”. Po tome se i „Priča drame može podvesti

pod motiv čijom se načelnom idejom koristi reditelj u stvaranju predstave kao novog umetničkog dela". Dobri primeri za ovo su analize nekih predstava XVIII Mesa („Mravinjak”, u režiji Branka Pleše, „1984” u režiji Nenada Puhovskog, „Povratak Arlekina” Ivice Boban). Ipak, iako se često poziva na fenomenologe, posebno na Ingardena, za pažljivog čitaoca ove knjige ne predstavlja nikakvo čudo što je jedno celo poglavlje posvećeno „semiologiji predstave” koje sa sedmim, poslednjim poglavljem (u kome se razmatra pitanje „umetničkog teksta”) čini najseriozniji rad ovog autora. Poglavlje „O semiologiji predstave” sadrži tri ogleđa: „Skica za model predstave kao znakovnog sistema”, „Teorija u kritici, kritika u teoriji”, i „Semiologija kazališnog jezika”. Podnaslov prvog ogleđa glasi „Da li je i koliko moguće semiotičko izučavanje teatra” — što je na neki način i pitanje koje se nameće čitaocu po iščitavanju poslednja dva poglavlja. Ali, u svakom slučaju čitalac nema dvojbe kao autor mu, koji na početku ogleđa „Skica za model predstave...” doslovno kaže: „Ciklus fenomenološko-formalističkih kritika koje čine prvi deo ove knjige postavio je čitav niz teorijskih problema koje je nemoguće ovdje rešiti (...) a u isti mah je taj postupak analize ukazao na put kojim bi dalje trebalo ići pri pokušajima da se izgradi teorijski konzistentna kazališna kritika. Vjerovatno je najvažniji neriješeni problem takvog pristupa klasifikacija konstituenata i slojeva konstituenata koji se dobijaju fenomenološkom analizom predstave: činjenica da se kazališna umjetnost realizira u različitim materijalima koristeći se različitim postupcima i izražajnim sredstvima ozbiljno komplicira postupak fenomenološke analize predstave i klasifikaciju njome dobijenih rezultata jer dovodi u pitanje doslednost analize (odnosno plana na kojem se ona izvodi)”. Za čitaoca ostaje ubedenje da se ovaj autor priklanja semiotičkom pristupu, jer „promatrati predstavu kao sistem znakova znači odrediti ju kao skup formalnih elemenata čiji su odnosi zasnovani na uzajamnom suprotstavljanju, čime se imanentno izriče tvrdnja da je organizacija predstave određena nizom pravila kojima se regulira kombiniranje znakova (odnosno da kazališna predstava realizira sopstvenu metastrukturu sa sintaksom čija se pravila mogu izvesti analizom predstave)”. Poslednje poglavlje („Zaključak sa funkcijom uvoda”) kretaće se između potvrđivanja i osporavanja tvrdnji „da li je opravdano diferencirati predstavu kao idealnoegzistirajući „sistem intencija” (kako je R. Ingarden odredio književno delo u „Das literarische Kunstwerk”) i predstavljanje kao materijalnu realizaciju toga „idealnog egzistirajućeg sistema intencija” i toga da uočena „opozicija” „morfološki plan forme —

sintaksički plan forme" omogućuje, očigledno, veoma precizno proučavanje predstave kao *znakovnog sistema* već zbog toga što se svi odnosi koji su do sada spomenuti mogu grupirati na jednoj od dviju osa koordinatnog sustava kojim se ta opozicija metaforički predočuje". Sasvim razumljivo, Dževad Karahasan oyu polemiku (sa samim sobom) završava rečenicom — „Zato teoriji, čini se, ostaje da se uvijek iznova vraća pojedinačnoj predstavi, da stalno iznova počinje kao kritika" (str. 222). Ili, kako to kaže u završnici poslednjeg oglada („Kazališna predstava kao umetnički tekst") — „...kako bi se mogla parafrazirati definicija teksta na početku, predstava je uređena sukcesija glumačkih postupaka" (str. 240).

U napomeni, na kraju knjige Dževad Karahasan i sâm razložno kaže: „Pošto nije stvarana kao teorijski sistem, vjerovatno u ovoj knjizi ima nedosljednosti, možda čak i kontradikcija. One koje su uočene namjerno nisu otklonjene, jednostavno zato što autor ne zna za koje bi se od mogućih rješenja opredijelio u sebi logičan i definitivno završen teorijski sistem. To je delimično prouzrokovalo i njezinu metodološku nedosljednost, ali ju je u mnogo većoj mjeri prouzrokovao i način na koji je knjiga nastala". U svakom slučaju, pozorišna javnost može očekivati od ovog autora celovitu raspravu o (ne) postojanju „kazališnog znaka", na osnovu čega će se definitivno zaključiti koji je sistem „pravi": semiološki ili fenomenološki.

