

Nebojša Romčević

NIVOI SPOZNAJE DRAMSKIH LIKOVA I PUBLIKE

DISKREPANTNO SAZNANJE

Fridrih Durenmat smatra da diskrepanca između spoznaje kod publike i likova sadrži esenciju dramskog:

"Ako pokažem dvoje ljudi kako piju kafu i govore o vremenu, politici ili modi, koliko god mudro oni to radili, to još uvek nije dramska situacija ni dramski dijalog. Nešto mora biti dodato što će njihov govor učiniti posebnim, dramskim, višečnačnim. Ako, na primer, publika zna da je otrov u jednoj od šolja, ili u obe, kakva je posledica ovakog trika?"¹

Ambiguitet o kome Durenmat ovde govori ilustruje upravo preklapanje internog i eksternog komunikacijskog sistema, kao jedno od ključnih obeležja dramske komunikacije.²

U novijim radovima u Engleskoj, termin koji i mi koristimo – 'discrepant awareness' – diskrepantna spoznaja – najbolje opisuje ovaj fenomen. Od najvećeg značaja za naše razmišljanje na ovu temu navodimo rad Bertranda Evansa, koji se bavio Šekspirovim komedijama sa posebnim osvrtom na njegovo "stvaranje diskrepantne svesti" i 'piščevog mišljenja u stvaranju, održavanju i eksploraciji različitosti u saznanju učesnika i razlikama između saznanja'.³

Koncept 'diskrepantnog saznanja' odnosi se na dve različite relacije. Kao prvo, postoje razlike u nivoima saznanja među dramskim likovima; drugo, takve razlike postoje i između publike i fikcionalnih likova. Tako se prvi aspekt odnosi samo na unutrašnji komunikacijski sistem, dok se drugi tiče relacije između unutrašnjeg i spoljnog komunikacijskog sistema.

1 Fridreich Duerenmatt, *Writings on Theatre and Drama*, London, 1976.

2 v. Nebojša Romčević, *Epske komunikacijske strukture u drami*, Letopis Matice Srpske, Novi Sad, 1998.

3 Bertrand Evans, *Shakespeare's Comedies*, Oxford, 1960.

Iz dogadaja koji prethode prezentaciji priče, likovi nose osnovu informacija koje potom artikulišu u smeru dramske radnje. Nas zanima informacija koja je unapred artikulisana od strane likova. Ta informacija se potom razvija u pravcu samoga komada informacijama koje primamo iz dijaloga i njihovog odnosa likova prema kontekstu (onog njegovog dela koji je za njih bitan). Tako je moguće izračunati zbir informacija koje nosi svaki dramski lik u bilo kojoj tački teksta, a koje može da koristi kao osnovu s kojom pristupa određenoj dramskoj situaciji. Tako, kao rezultat diskrepance znanja među samim likovima, likovi različito prilaze istoj situaciji. Direnmatov primer služi kao ilustracija toga: lik A koji zna da B pije otrovanu kafu, prilazi situaciji drugačije nego lik B. Ili – ako je simetrično – ako A zna da je B-ova kafa otrovna, a B zna da je A-ova kafa otrovana njihova procena situacije je dijametralno suprotna. Jedina relevantna informacija koju publika prima je konverzacija likova. I ovde je moguće uspostaviti nivo znanja publike za svaku tačku u tekstu sa koje procenjuje svaku pojedinačnu situaciju.

Diskrepantno znanje koje odvaja likove od publike je rezultat dva kontradiciktorna faktora. Kao prvo, publika je uvek prisutna kao grupa posmatrača zbivanja, dok likovi obično ne učestvuju direktno u svim scenama. Publika je tako u prilići da skuplja pojedinačna 'znanja' likova. U isto vreme, informacija koju nose likovi uvodi element nesigurnosti za publiku, zato što se sve do kraja ne zna da li je lik informacije artikulisao u potpunosti, ili su neki od važnih delova ostali skriveni. Ova dva faktora rade jedan protiv drugog i daju suprotstavljene strukture diskrepantnog znanja. Prvi stvara situaciju gde publika zna više od likova, a drugi je suprotan.

SUPERIORNOST PUBLIKE

U istoriji pozorišta od antike do danas, sklonost ka diskrepantnom znanju gotovo uvek je bila u korist publike u odnosu na dramske likove. To važi i za tragediju i za komediju. I zaista, esencija i tragičnog i komičnog se često može pronaći u kontrastu između superiornog znanja publike i inferiornog znanja dramskih likova.

"Istina je, naše iznenadenje je veće ako ne otkrivamo da je Egist Egist pre nego što to učini Meropa. Ali uživanje koje se dobija iznenadenjem je tako slabo! I zašto je piscu potrebno da nas iznenadi? Neka iznenadi svoje likove koliko želi; sa naše strane, mi znamo šta nam je činiti čak i kada smo predvideli događaje koji će im se desiti mnogo pre njih. Da, što duže i više znamo unapred šta će se desiti, toliko je naše učešće veće. ... Ako... znamo sve što će se tiče lika, onda mislim da je to preduslov za izvor najdubljih emocija."⁴

4 Gotfrid Efraim Lesing, *Hamburška dramaturgija*, Beograd, 1973.

Iz svoje superiorne pozicije, publika je u mogućnosti da prepozna diskrepancu između različitih nivoa znanja među likovima. Ona je tako svesna višežnačnosti svake situacije, i tako u poziciji da prosuđuje do koga nivoa se razlikuju polazne tačke svakog od likova u određenoj situaciji. Ova superiorna pozicija može biti vrlo ugodna kao kontrast problemima stvarnog života. Takav pristup recepciji teksta se često osuđuje kao 'eskapistički,' ali dopunjeno estetski, on potencijalno donosi tragičnu ili komičnu diskrepancu između objektivnih okolosti i njihove subjektivne interpretacije, kao i svest da određeni pogled na stvarnost uvek zavisi od nivoa dostupnosti informacija.

INFERIORNI POLOŽAJ PUBLIKE

Inferiorni položaj publike je mnogo redi u istoriji drame. Zapravo, on gotovo obavezno dominira u dramama koje koriste analitički metod. Sofoklovog *Edipa*, na primer, Šiler smatra idealnim modelom za 'tragičnu analizu':

"Najzanimljiviji deo strukture ovoga komada... je činjenica da je čitava istina izneta odmah na početku. Tiresija želi da ostane nem, ali Edip uspeva da iscedi istinu iz njega – zapravo to da je on, Edip ubica koji živi u incestuoznoj vezi. ...I potom polako, korak po korak, govoren i skazi iz prvog dela komada otvaraju se kao potvrda nečega što se prepoznaće kao istina."⁵

I ovde po analogiji superiorne publike, specifično znanje publike je kontrastirano neznanju glavnog lika, koji, iako zna istinu, odbija da je prizna:

"Edip koji vidi, a opet je slep čini prazni centar sveta koji je svestan svoje sudbine, sveta čiji glasnici uspevaju da pokore njegovo unutrašnje biće i osećaj za užasnu istinu."⁶

Struktura Ibzenovih drama se gotovo isključivo oslanja na analitičku tehniku, i dramska sadašnjost se pojavljuje kao posledica događaja iz daleke prošlosti, manifestovana u dijaloškoj formi. Ali, čak ni ovde se inferiorno znanje publike ne može smatrati dominantim pristupom.

Stvaranje obrasca inferiornog znanja najčešće znači smanjenje komunikacijskih mogućnosti koje stoje pred dramskim likom. Nositelj informacija je ostavljen nejasnim i prisutan je samo u dijalogu sa likovima pred kojima mora da čuva važne informacije. U takvim slučajevima, pisac pokušava da izbegne konvenciju kakva je solilokvij. Neophodnost takvih ograničenja koja čini lakšim razumevanje objašnjava zašto postoji tako malo tekstova u kojima dominira obrazac inferiornog znanja. Većina takvih komada su trivijalne drame čiji je glavni cilj izazivanje suspensa i iznenadenja, kroz podsticanje publike da se

5 Friedrich Schiller, *Briefwechsel*, (pismo od 2. 10. 1797. godine), Hamburg, 1956.

6 Isto.

bavi detektivskim poslom. Takvi su engleski i američki 'whodunnits' trileri u kojima se publika takmiči sa detektivom u trci da rekonstruiše događaj koji se desio pre nego što je komad počeo. Naravno, takvi tekstovi su namenjeni jednokratnom gledanju.

JEDNAKO ZNANJE

Jednako znanje publike i dramskih likova je granični slučaj diskrepantnog znanja u kome je element diskrepance jednak nuli. Bertrand Evans u svojoj intuitivnoj generalizaciji jednako znanje definije kao 'prevladavajući način i u dramskom i narativnom pripovedanju o prošlosti i budućnosti'. Naravno, jednako znanje se pojavljuje sporadično u raznim vrstama istorijski i tipološki različitih tekstova, ali obično samo u određenoj fazi teksta ili u relacijama određenih likova i publike. Postoji, zapravo, vrlo malo tekstova koji ovaj obrazac provode u celosti kroz čitav komad.

DRAMSKA IRONIJA

Teorija o diskrepantnom znanju baca novo svetlo na analizu dramske ironije. U svakoj diskusiji o ironiji bilo bi pogrešno identifikovati dramsku ironiju sa ironijom u drami, pošto ova druga pokriva ogroman spektar ironijskih struktura. Ironični govor Antonijev o 'Bratu, časnom čoveku' nema ništa sa dramskom ironijom. Antonije želi da bude ironičan, a dramska ironija se postiže kroz interni komunikacijski sistem. Dramska ironija se stvara kada se interni i eksterni komunikacijski sistem mešaju i preklapaju.

Naš koncept dramske ironije takođe isključuje sve teorije koje se odnose na ironiju kao intelektualni stav umesto na estetsku strukturu. Mi ćemo pod dramskom ironijom podrazumevati ironičnu kontradikciju koja se stvara kada interni i eksterni komunikacijski sistem dodu u konflikt. To se događa uvek kada superiorno znanje publike stvara dodatni sloj značenja bilo verbalnom iskazu, bilo neverbalnom ponašanju lika na sceni na takav način da dovodi u pitanje ili ruši značenje koje lik želi da stvori. Tako je moguće govoriti o verbalnoj i neverbalnoj dramskoj ironiji.

Definicija dramske ironije se poklapa sa konceptom sofoklovske ironije, koju je formulisala kritika u 19. veku da bi opisala ironičnu diskrepancu između Edipovih reči i dela, i znanja o posledicama koje publika poseduje.

Naš koncept se može dovesti u vezu sa Frajovom podelom na visoko-mimetski, niskomimetski i ironički modus u pripovedačkoj književnosti, iako Fraj definiše moduse sociološki, preko 'moći' lika u poređenju sa primaocem. Ta 'moć' je, opet, na presudan način vezana za kvantitet i kvalitet informacija kojima lik raspolaže na internom komunikacijskom nivou.

Nebojša Romčević

DIFFERENT LEVELS OF AWARENES BETWEEN THE AUDIENCE AND THE CHARACTERS WITHIN THE PLAY

Summary

The essence of tragic and comic effects often lies in the contrast between the superior knowledge of the audience and the inferior, partial knowledge which the individual characters in the play possess. From its superior position the audience is able to recognize the discrepancy between the levels of awareness that the different characters are capable of.

The theory of discrepant awarenesses throws a new light on the term 'dramatic irony'. It would be wrong to identify dramatic irony with the irony which occurs only within the play, since the latter covers a much wider range of ironic structures.

Dramatic irony occurs when the internal and external communication systems collide and overlap. This happens whenever the superior knowledge of the audience adds extra layers of significance to the verbal communication or the non verbal behavior of the character on the stage, in a way that undermines or subverts the meaning which the character is trying to establish. It is therefore possible to speak of the dramatic categories of both verbal and non-verbal irony.