

Ivan Medenica

## POKUŠAJ SEMIOLOŠKOG DEFINISANJA POJMA "KLASIČAN DRAMSKI TEKST"

U odgovoru na pitanje o prirodi klasičnog dramskog teksta treba poći od opštih, dobro poznatih premisa semiološkog tumačenja dramskog teksta *en général*. Dvoje vodećih pozorišnih teoretičara, Bernard Dort i An Ibersfeld, slažu se u shvatanju da se svaka drama sastoji od dva glavna teksta – dijaloga i didaskalija.

Takođe, oboje se slažu, a nasuprot tradicionalnom, akademskom shvatanju, da je dijalog nedovoljan za konstituisanje značenja dramskog teksta. Ibersfeldova konstatuje da "dijalog kao tekst predstavlja mrtvu reč koja ne označava"<sup>1</sup>, dok Dort<sup>2</sup> dodatno razlaže ovaj stav, ukazujući na činjenicu da je govor likova – dijalog – uvek sekundaran, da ga nije moguće doslovno prihvatiti, jer on uvek zavisi od onih koji ga izgovaraju, od momenta radnje u kome je izgovoren, od odnosa između onih koji ga izgovaraju i onih kojima je namenjen. Jednom rečju – od uslova scenskog iskazivanja.

Tu nedostatnost dijaloga nadomešćuje upravo drugi konstitutivni tekst drame, tekst didaskalija. Kao piščeva uputstva, didaskalije pružaju potrebne okolnosti scenskog iskazivanja dijaloga (ko, kako i zašto govori dijalog) i na taj način grade dramske situacije koje jedine imaju označavajući karakter, koje aktiviraju dijalog i omogućavaju konstituisanje njegovog značenja.

Međutim, didaskalije nikad, čak i kod onih pisaca koji su im naročito naklonjeni, ne pokrivaju celu "površinu" dijaloga. Tekst didaskalija nikad nije kompletan (to bi, zapravo bilo nemoguće, jer bi za svaku repliku dijaloga trebalo da postoji *bar jedna* didaskalija), tako da je drama nužno ispunjena onim što semiolozi nazivaju "prazninama". Primer praznina u dramskom tekstu koji je dala Ibersfeldova postao je u međuvremenu čuven i često se navodi: na početku *Mizantropa* ne samo da ništa ne znamo o godinama, izgledu i uverenjima

1 Ibersfeld, An, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str. 92

2 Dort, Bernard "Le text et la scène; pour une nouvelle alliance", iz *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995.

Alsesta i Filenta, nego čak ne znamo da li ih zatičemo na sceni, ili oni tek dolaze, a ako dolaze ne znamo kako dolaze – trčeći ili ne? ko koga sledi?<sup>3</sup>

Upravo su praznine te koje najdirektnije prizivaju teatarsku praksu. U njih se upisuje inscenacija: domaštavajući didaskalije tamo gde ih nema, reditelj zajedno sa glumcima određuje način iskazivanja dijaloga na sceni i tako gradi dramske situacije koje daju smisao celokupnom dramskom tekstu. Međutim, ne treba pogrešno zaključiti da je teatarska praksa aktivna samo u prazninama, dok se tamo gde postoje didaskalije ona svodi na njihov pasivan prenos – teatarskim sredstvima – na scenu. Dort<sup>4</sup> jasno ističe da je samo teatarska praksa ta koja odlučuje o sudbini didaskalija, a s njim se slaže još jedan semiolog, Patris Pavis, koji tvrdi da didaskalije ne predstavljaju "ultimativnu istinu teksta". Drugim rečima, one predstavljaju korisna uputstva za inscenaciju drame, one "sugerišu moguću predstavu", ali režija ni u kom slučaju nije obavezna prema njima, može s njima sasvim slobodno da postupa, pa čak i da ih u potpunosti odbaci<sup>5</sup>.

Ovde treba napraviti manju digresiju i naglasiti da pitanje praznina i njihovog tretmana stvara izvesna neslaganja među semiolozima. Pavis se ne slaže sa mišljenjem nekih svojih kolega, po kome se režija svodi na scensko popunjavanje tekstualnih praznina. Svoje neslaganje Pavis objašnjava time da ne poseduje samo dramski tekst praznine, već da je to obeležje *svakog* teksta. Pavis dalje ne razvija ovaj stav, ali verovatno hoće da kaže da praznine kao "zone nedeterminisanosti" predstavljaju nužan preduslov za stvaranje fikcionalnog sveta bilo kog teksta, a ne samo dramskog; bez njih ne bi bio moguć proces interpretacije, proces *čitanja*. Ovaj uvid je neosporno tačan (iako postoje izvesne razlike u strukturnoj poziciji i funkciji praznina u dramskom tekstu i nekom drugom tekstu), ali on ne predstavlja argument u prilog Pavisove početne tvrdnje. *To što je popunjavanje praznina nužno za stvaranje fikcionalnog sveta bilo kog teksta, ne znači da se ovo popunjavanje u slučaju dramskog teksta ne sprovodi upravo kroz proces scenske konkretizacije, kroz režiju.*

Pavis se, dakle, ograđuje od stava da scensko popunjavanje praznina u dramskom tekstu konstituiše njegova značenja, ali zato, reklo bi se, ovaj stav prihvata u jednom širem kontekstu, u onom koji se tiče prirode bilo kog teksta; dakle, u kontekstu *teorije teksta*. On smatra da te praznine, te zone nedeterminisanosti, te strukturne ambivalentnosti čine (svaki) tekst "imanentno nestabilnim" – nemoguće je računati na tekst kao na nešto stabilno i nepromenljivo.

3 Ubersfeld, Anne "Text dramatique", iz *Le Théâtre*, Bordas, Paris, 1980.

4 Dort, Bernard, *ibid.*

5 Pavis, Patris "From Page to Stage", iz *Theater at the Crossroads of Culture*, Routledge, London and New York, 1992.

Upravo iz te imanentne nestabilnosti, Pavis izvodi zahtev za *interpretacijom*, kao sredstvom (postupkom, procesom) za konstituisanje značenja teksta.

U ovom osnovnom semiološkom vjeruju – da usled njegove nestabilnosti, značenja teksta (bilo kog, ne samo dramskog) zavise od interpretacije – Pavis se, naravno, direktno nadovezuje na shvatanja Rolana Barta. U svom čuvenom eseju *Od dela do teksta*<sup>6</sup> Bart konstatuje da se razlika između dela i teksta sastoji u tome što je delo entitet – knjiga, određeno značenje – dok je tekst "metodološko polje". Tekst nije nešto što se jednom zauvek kon-zumira, već nešto što se neprestano ponovo kon-struiše. Tekst se zasniva na mnogostrukosti značenja, što nikako ne znači, insistira Bart, da je on koegzistencija velikog, ali ipak odredivog broja značenja; naprotiv, on je nepregledna mreža značenja, nezaustavljivo uzmicanje značenja, neprekidna igra značenja. Iz shvatanja da tekst postoji samo u uzmicanju od fiksiranog značenja, dakle, samo u svojoj *razlici*, Bart na kraju radikalno zaključuje da tekst ne zavisi čak ni od interpretacije, koliko god slobodna ona bila.

Međutim, u jednom drugom tekstu Bart sprovodi prećutnu reviziju ovog shvatanja i priznaje legitimitet interpretacije. U eseju *Istorija ili književnost*<sup>7</sup> on ističe da se bavljenje književnošću zasniva na pretpostavci da postoji označavajuća veza između teksta i sveta – tekst označava nešto što se nalazi izvan njega. Problem se nalazi u tome što je nemoguće tu vezu dešifrovati, jer ne postoje dokumenti koji bi garantovali interpretaciju, a svaki znak je, sam po sebi, beskrajno ambivalentan, za svakog označioca postoji bezbroj označenika. Da bi se napravio izbor među tim beskrajnim mogućim značenjima, mora se pribeci određenom sistemu mišljenja; ako se u istoimenoj Rasinovoj tragediji Mitridat protumači kao figura Oca, onda se delu pristupa iz psihoanalitičke perspektive. Bartov zaključak je da čitanje nikad nije nevino, da je svaki izbor značenja angažovan i da se ceo problem nalazi u obznanjivanju interpretacijskih pozicija. Iz ovog se može zaključiti da Bart ostaje pri svom osnovnom stavu o beskonačnim značenjima, ali da ipak vrši bitnu reviziju: ne tvrdi da tekst ne zavisi od interpretacije, već (prećutno) prihvata njen legitimitet, ali samo pod uslovom da interpretacija priznaje svoj parcijalni, subjektivni karakter.

Semiološko uzdizanje interpretacije vremenom je mutiralo u krajnje radikalne teorije kritike, po kojima tekst postoji jedino kroz lanac odgovora (*interpretaciju*) na pitanja koja pokreće. Početkom devedesetih, ovakvom shvatanju oštro se suprotstavlja jedna drugi čuveni semiolog, Umberto Eko, suočavajući se tako i sa svojom vlastitom intelektualnom prošlošću, i pokušava da

6 Bart, Rolan, *Od dela do teksta*, "Književna reč", Beograd, 1983, XII/212

7 Bart, Rolan, "Istorija ili književnost", iz *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.

u jednoj zbirci eseja, koji predstavljaju rezultat akademske debate, uspostavi neka ograničenja *interpretacijskom totalitarizmu*.<sup>8</sup>

Osnovni Ekov kriterijum u ograničavanju interpretacije je *kriterijum ekonomičnosti*: ne treba od neke slabe veze među pojmovima praviti zaumnju, komplikovanu interpretacijsku konstrukciju, ukoliko se ta veza može objasniti na jednostavniji, pregledniji, *ekonomičniji* način. Drugi kriterijum je kriterijum poštovanja "namera teksta"; kao semiolog, Eko, naravno, smatra da se interpretacija ne može rukovoditi "namerama pisca" (šta je pisac hteo da kaže), na čemu insistira konzervativna, akademska škola, ali zato treba da poštuje "namere teksta". Ovaj komplikovan pojam Eko teško uspeva da objasni; po svemu sudeći, on se svodi na *izvorni leksički i kulturološki background teksta*.

Ova digresija, koja je trebalo da bude kratka, imala je za cilj da ukaže na činjenicu da svaki tekst, a ne samo dramski, ima strukturne ambivalentnosti (praznine, nedeterminisanosti), da iz toga proističe njegova imanentna nestabilnost, neprekidno uzmicanje značenja i da to dalje priziva interpretaciju kao nužno sredstvo za konstituisanje fikcionalnog sveta teksta i njegovih značenja. U slučaju dramskog teksta, ta interpretacija se svodi na praksu scenskog popunjavanja praznina. Kao što smo videli, ovo shvatanje je mutiralo u radikalniji stav da je ceo tekst zapravo jedna velika praznina, koja se popunjava isključivo kroz proces interpretacije, što je dalje proizvelo oštru reakciju i pokušaj da se postave bar izvesna ograničenja interpretacijskom zahvatu.

Priča o strukturnim ambivalentnostima predstavljala je neophodan uvod u priču o prirodi klasičnog dramskog teksta. Naime, kako to Pavis odlično primećuje<sup>9</sup>, pored strukturnih ambivalentnosti, koje poseduje svaki tekst, *klasični tekst (ne samo dramski) poseduje dodatne ambivalentnosti, one koje nastaju kroz proces udaljavanja od izvornih okolnosti recepcije, kroz promene vremenskog i kulturnog konteksta*. Pavis daje primer da je u klasičnom dramskom tekstu vrlo teško utvrditi da li ponašanje i govor nekog lika odgovaraju njegovom socijalnom miljeu, zato što mi danas taj milje, usled vremenske i kulturne distance, slabo ili uopšte ne poznajemo.

Slično Pavisu, Bernar Dort smatra<sup>10</sup> da te dodatne ambivalentnosti klasičnog dramskog teksta potiču odatle što današnjem gledaocu izmiče ono što Dort naziva *nad-tekst*. Odnos između pod-teksta i nad-teksta, onako kako ga

8 Eco, Umberto "Interpretation and history", "Overinterpreteting texts", "Between author and text" iz *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1992.

9 Pavis, Patris "The Classical Heritage od Modern Drama: the Case of Postmodern Theater", iz *Theater at the Crossroads of Culture*, Routledge, London and New York, 1992.

10 Dort, Bernard, *ibid*.

Dort postavlja, mogao bi ovako da se objasni: kao što pod-tekst utvrđuje značenja drame tako što postavlja individualne okolnosti iskazivanja dijaloga (ko, kako i zašto govori dijalog), tako ih utvrđuje i nad-tekst koji postavlja opšte okolnosti iskazivanja (gde i kad se govori dijalog) i tako upućuje na *socijalni i istorijski kontekst priče i likova*. Rečeno rečima samog autora, nad-tekst čine "savremeni socijalni i ideološki uslovi komada i predstave". Dortov primer nad-teksta vezan je za funkciju novca u komedijama Marivoa: podatak o visini damine rente jasno predočava da li ljubavnik zavodi malograđanku ili stvarnu bogatašicu. Naravno, ovaj podatak ništa ne govori današnjem gledaocu, tako da pred njim iskrsava nova, neočekivana ambivalentnost (zona nedeterminisanosti) – da li je dama malograđanka ili stvarna bogatašica? – koja nije postojala za gledaoca-savremenika.

Dodatne zone nedeterminisanosti, koje nastaju udaljavanjem od izvorne recepcije, uočava i An Ibersfeld kao odliku klasičnog dramskog teksta. Ona počinje od jednostavne tvrdnje da su klasični tekstovi oni *koji nisu pisani za nas*, a zatim pokušava da to određenje suzi: "klasično je sve ono što je napisano u i za (podvukao I.M.) jedno društvo različito od našeg"<sup>11</sup>. Ibersefeldova tačno uviđa da u ovom njenom određenju najveći problem predstavlja nedorečenost sintagme "društvo različito od našeg"; ona pokušava da je precizira svodeći je na pojam društva u kome važe drugačiji socijalni mehanizmi. Konsekventno toj pretpostavci, ona radikalno zaključuje da Miseov *Lorencačo* nije klasičan dramski tekst jer "mi još uvek možemo da razumemo socijalne mehanizme koji vode do ubistva vojvode i do smrti njegovog ubice"<sup>12</sup>. Elaboraciju svoje teze Ibersfeldova završava smelim stavom: u francuskoj književnosti klasici su oni dramski pisci koji se javljaju u rasponu od Korneja do Bomaršea.

Ovaj stav može se problematizovati već na primeru koji daje Ibersfeldova: da li je to što razumemo mehanizam nekog atentata dovoljan garant da ćemo shvatiti celokupan *nad-tekst* drame? Da li postoje neki elementi nad-teksta koji nadilaze ove preusko postavljene granice? Ako atentatori od Miseovog do našeg vremena ubijaju na isti način da li to znači i da vole na isti način? Da li se politička i kulturna istorija uvek poklapaju?... Iz svih ovih pitanja kao da se nameće samo jedan odgovor: vezujući ga samo za socijalne mehanizme, Ibersfeldova je preusko postavila pojam "društva različitog od našeg". Emotivni život junaka, koji predstavlja mnogo značajniji element priče jednog komada od zavera, dvorskih spletki i atentata, morao bi takođe da se posmatra kao društveno, kulturno i istorijski uslovljen i kao takav uzme za kriterijum u

11 Ubersfeld, Anne, "Le jeu des classiques: réécriture ou musée", iz *Les voies de la création théâtrale*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1978, str. 181

12 Ubersfeld, Anne, *ibid.*

prepoznavanju "društva različitog od našeg", prepoznavanju koje je za Ibersfeldovu osnovni detektor *klasičnosti* dramskog teksta. Ovaj propust još više čudi kad se zna da i sama autorka, doduše uzgred, uočava: "možda je još mnogo teže premostiti razlike u neuhvatljivoj oblasti ponašanja i osećajnosti – dakle, u kulturi; mi nemamo nikakvu ideju, na primer, o načinu na koji su ljudi, u jednom determinisanom miljeu, voleli u 17. i 18. veku"<sup>13</sup>.

Bez obzira na rezultat, ovaj pokušaj Ibersfeldove je od velikog značaja, jer na opštem planu ukazuje na vrlo ozbiljan problem određivanja granice između "današnjeg" i "jučerašnjeg" konteksta drame, bez koje je teško utvrditi koja je drama klasična, a koja ne. Pošto ta granica zavisi od recepcije – mi, kao današnja publika određujemo da li nam kulturni i istorijski kontekst drame izmiče ili ne, da li je on naš ili nije – postavlja se pitanje kako se to određivanje sprovodi. Zamislimo publiku na jednoj predstavi sastavljenu od deda i baba s jedne strane i njihovih unuka s druge; istorijski kontekst komada iz prve polovine ovog veka biće odlično poznat prvima, ali potpuno neuhvatljiv za druge. Da li je onda taj komad klasičan ili nije? Ili, zamislimo kolektivnu posetu pozorištu studenata istorije: njima je istorijski kontekst nekog komada i iz mnogo dalje prošlosti bliži nego ostalim gledaocima iste predstave... Čini se da je nemoguće pružiti apsolutne, teorijske kriterijume za utvrđivanje ove granice. Već sama ekstremnost i ekskluzivnost naših primera nagoveštava, doduše uopšten, ali, reklo bi se, jedini mogući odgovor: gubljenje istorijskog konteksta neke drame u procesu recepcije – na osnovu čega se određuje da li je ona klasična ili ne – zavisi od *odluke većinskog dela prosečno kompetentne publike*.

Pitanje kompetentnosti publike skreće pažnju na činjenicu da se u dosadašnjem delu ove analize pojam "izvornog konteksta drame" isključivo svodio na istorijski (u smislu *političke istorije*), socijalni i ideološki kontekst *priče*. Međutim, pored priče postoje još neke dimenzije klasičnog dramskog teksta, koja su takode istorijski i kulturološki kodifikovane i koje u još većoj meri od drugih izmiču savremenom gledaocu, jer od njega očekuju izuzetnu, specijalističku kompetentnost. Reč je o *jezičkoj i poetičkoj dimenziji* klasičnog dramskog teksta.

Ovaj problem najbolje uočava Patris Pavis<sup>14</sup>. On ističe da klasični francuski jezik Molijera ili Marivoa stvara neku vrstu "neprozirne pregrade" između današnjeg, običnog čitaoca/gledaoca i fikcionalnog sveta drame. Složenost klasičnog jezika nesvesno stvara svojevrsan efekat začudnosti, onemogućava nam da uspostavimo direktnu, neposrednu vezu između sveta i diskursa drame, kakvu

<sup>13</sup> Ubersfeld, Anne, *ibid.* str 18.

<sup>14</sup> Pavis, Patris, *ibid.*

uspostavljamo u interpretaciji drame napisane savremenim jezikom. Isti problem uočava i Uberto Eko: kao što je već istaknuto, Eko pokušava da ograniči nesputane slobode interpretacije tako što ukazuje na činjenicu da se vremenom jezik menja i leksički i kulturološki. Eko daje odličan primer: pogrešno je u savremenoj interpretaciji iz reči *gej* konotirati homoseksualizam, ukoliko se ova reč pojavljuje u tekstu iz epohe u kojoj ona nije imala to značenje<sup>15</sup>.

Poetički kontekst klasične drame takode često stvara dodatne praznine za današnjeg, prosečno obrazovanog gledaoca: u delima iz prošlosti, mnogo češće nego u savremenim, prisutni su citati i parafraze, reference na neka druga literarna ostvarenja (antička književnost i mitologija, Biblija, itd.). Ova prisutnost *interteksta*, kako ovu mrežu referenci naziva Pavis<sup>16</sup>, pre svega potiče iz viševjekovnog (doromantičarskog) poetičkog zahteva da se pisci rukovode klasičnim uzorima.

Dosadašnja elaboracija pojma "klasičnog dramskog teksta" išla je samo u jednom pravcu; stvaranje dodatnih ambivalentnosti (zona nedeterminisanosti, praznina) komada kroz proces udaljavanja od njegove izvorne recepcije, kroz povećavanje distance između izvornog konteksta komada i konteksta savremene publike, kroz gubljenje izvornih istorijskih, socijalnih, ideoloških i drugih konotacija – sve to upućuje na zdravorazumski zaključak *da je klasična ona drama koja nam, usled svoje mnogostruke arhaičnosti, postaje gotovo nerazumljiva*. Do sličnog, radikalnog zaključka dolazi i Bernar Dort: "dovodeći stvari do apsurda, možemo da podržimo stav da klasična dramska dela danas nemaju nikakav smisao"<sup>17</sup>. Iz ovog zaključka, Dort izvodi zahtev za scenom, kao jedinim sredstvom da se, kroz rekonstituisanje ili preoblikovanje izvornog konteksta, klasičan dramski tekst učini razumljivim.

Međutim, ovde se postavlja jedno zdravorazumsko pitanje: zbog čega se prihvatati ovako složenog posla, kao što je nedomešćivanje izgubljenih istorijskih konotacija kroz scensku praksu, ako se ceo tekst iscrpljuje u tim konotacijama, ako bez njih on, kao što Dort provokativno nabacuje, "nema nikakvog smisla"? Drugim rečima, dolazimo do nužnog pitanja da li klasičan dramski tekst ima i neke *univerzalne vrednosti (značenja)*, koje bi pružile dovoljan motiv za poduhvat scenskog popunjavanja praznina, nastalih kroz istorijsko distanciranje od izvornog konteksta?

Pitanje univerzalnih vrednosti klasičnog dramskog teksta je vrlo delikatno, jer se na njemu oštro sukobljavaju klasična, akademska škola i semiološka

15 Eco, Umberto, "Between author and text", *ibid.*, str. 68-69.

16 Pavis, Patris, *ibid.*

17 Dort, Bernard, "Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin", iz *Histoires littéraire en France*, Editions sociales, Paris 1975, str. 159.

teorija. Tekst Aleksandre Jovićević *Interpretacija i reinterpretacija klasika u pozorištu na kraju XX veka* skreće nam pažnju na to akademsko, "klasično" određenje klasike: "uzorna, ili veoma značajna i tipična književna i umetnička dela"<sup>18</sup>. Kao što se na prvi pogled da zaključiti, ovo određenje je, paradoksalno, suviše restriktivno u svojoj uopštenosti: ono je isključivo aksiološke prirode, jer se zasniva samo na isticanju apriornih (univerzalnih) vrednosti klasičnog dela, a ništa ne kazuje o njegovoj strukturi, o njegovoj (ne)zavisnosti od izvornog konteksta.

An Ibersfeld odbacuje ovo apriorno izdvajanje vrednosti klasičnog dela (njegove *uzornosti, veličine, lepote, značaja...*), jer se to izdvajanje, po njenom mišljenju, svodi isključivo na ideološku praksu, dakle teorijski je irelevantno.<sup>19</sup> Ona pravi delikatnu distinkciju kada ukazuje da se ideološki karakter ovog određenja podjednako nalazi u isticanju "formalne perfekcije" i u isticanju njegove "večnosti", koja proističe odatle što klasično delo opisuje, navodno, "večne ljudske strasti", "večne odlike ljudskog bića". Istorijsko poreklo ovog ideološkog diskursa Ibersfeldova pronalazi u želji buržoazije sa početka 19. veka da prisvajanjem kulturnog i umetničkog nasleđa, u konkretnom slučaju francuskog 17. veka, potvrdi kontinuitet svoje vlasti sa prethodnom i tako joj obezbedi pravo na večno trajanje. Sa ovim shvatanjem slaže se i Pavis koji govori o "buržoaskom prisvajanju kulturnih dobara prošlih epoha"<sup>20</sup>.

Odbacivanje "formalne perfekcije" kao kriterijuma za utvrđivanje dramske klasike može se bez problema prihvatiti, ali ostaju izvesne nedoumice oko odbacivanja kriterijuma "večnosti ljudske prirode", odnosno svega onog što ova sintagma može da implicira. Problem nije u tome što se na ovaj način odbacuje, kao ideološki jednostrana, ideja o nepromenljivost ljudske psihe – ranije smo uvideli da je upravo neophodno posmatrati psihološko-emotivne odnose u drami kao promenljive, kao istorijski, kulturno i društveno uslovljene. Problem je u tome što se na ovaj način implicira da treba odbaciti ideju o večnosti, trajnosti, univerzalnosti *bilo koje dimenzije* klasičnog dramskog dela. A, ukoliko u klasičnom drami ne postoji nijedan kompleks (tematski, strukturni, poetički) koji nadilazi njen istorijski, socijalni, ideološki i ostale kontekste, onda se postavlja pitanje kakav interes takva drama pobuđuje, ili, u krajnjoj liniji, kako ju je danas uopšte moguće interpretirati.

Čini se da se između ove dve suprotstavljene pozicije – jedne koja izvodi univerzalnost klasične drame iz njenih večnih sadržaja i druge koja odbacuje

18 Citat navodi Aleksandra Jovićević u *Interpretacija i reinterpretacija klasika u pozorištu na kraju XX veka*, Kultura, Beograd, 1994.

19 Ubersfeld, Anne, *ibid*.

20 Pavis, Patris "Quelques raisons sociologiques du succes des classiques au théâtre en France après 1945", iz *Text, kontext, strukturen*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987, str. 75



tu univerzalnost, jer sadržaje drame shvata kao istorijski uslovljene, pa zato podložne zastarevanju – ipak može uspostaviti jedan kompromisni stav. *Univerzalni sadržaj klasičnog dramskog dela postoji, ali on se ne sastoji u odgovorima koje nam to delo pruža, već u pitanjima koja postavlja, u pitanjima od opšteg i večnog značaja koja prevazilaze izvorni kontekst dela.* Nije neka drama iz prošlosti od univerzalnog značaja (pa usled toga i klasična) zato što nosi poruku da je ljudska priroda, recimo, nepromenljiva, već zato što *uopšte postavlja pitanje o suštini ljudske prirode.* Naprotiv, ukoliko drama postavlja ovakvo pitanje, a onda na njega daje zatvoren, isključiv, jednoznačan odgovor, onda ona, nemajući univerzalnu vrednost, nije ni klasična. Ona drama iz prošlosti koja pruža zatvorene, jednoznačne odgovore, u potpunosti uslovljene njenim izvornim istorijskim kontekstom, ne može se, dakle, nazvati klasičnom, već samo *dramom koja je nekad bila savremena.*

Potporu za ovaj naš stav pronalazimo i u mišljenju Bernara Dorta: "Tekst zatvoren u sebe, koji sadrži samo jedan odgovor na pitanja koja su u njemu postavljena, ima malo šansi da ikad ponovo bude postavljen. To je sudbina komada s tezom. Nasuprot tome, jedan otvoren tekst koji na pitanja odgovara novim pitanjima i koji dobrovoljno pristaje na svoju vlastitu nedovršenost, ima sve šanse da traje."<sup>21</sup>

Ako se ovde podvuče crta i pokuša da sprovede prvo sumiranje rezultata do kojih se došlo u analizi pojma klasičnog dramskog teksta, može se doći do sledećeg zaključka: *klasična drama je tekst u bartovskom značenju te reči, dakle tekst izuzetno otvorenog značenja, koji kao takav priziva interpretaciju – u konkretnom slučaju, pozorišnu praksu – da bi bio shvaćen; ta otvorenost potiče iz: 1) imanentnih strukturnih ambivalentnosti i nestabilnosti koje ima dramski, a i svaki drugi tekst, 2) dodatnih ambivalentnosti koje u klasičnom tekstu – tekstu iz prošlosti – nastaju u savremenoj recepciji, a kroz gubljenje izvornog jezičkog, poetičkog, istorijskog, društvenog, kulturnog i ideološkog konteksta, 3) univerzalnosti pitanja koje klasičan dramski tekst pokreće.*

## LITERATURA:

- Bart Rolan, *Od dela do teksta*, "Književna reč", Beograd, 1983, XII/212  
 Bart Rolan, "Istorija ili književnost", iz *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.  
 Dort Bernard, "Le text et la scène: pour une nouvelle alliance" iz *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995.  
 Dort Bernard, "Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin", iz *Histoire littéraire en France*, Editions Sociales, Paris, 1975.

21 Dort, Bernar "Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance" iz *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995.

- Eco Umberto, "Overinterpreteting texts" iz *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1992.
- Eco Umberto, "Between author and text", iz *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1992.
- Eco Umberto, "Interpretation and history", iz *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1992.
- Ibersfeld An, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
- Jovičević Aleksandra, *Interpretacija i reinterpretacija klasika u pozorištu na kraju XX veka*, Kultura, Beograd, 1994.
- Pavis Patrice, "From page to stage" iz *Theater at the Crossroads of Culture*, Routledge, London and New York, 1992.
- Pavis Patrice, "Quelques raisons sociologiques du succes des classiques au théâtre en France après 1945", u *Text, kontexte, strukturen*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987.
- Pavis Patrice, "The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theater", iz *Theater at the Crossroads of Culture*, Routledge, London and New York, 1992.
- Ubersfeld Anne, "Le jeu des classiques; réécriture ou musée"; iz *Les voies de la création théâtrale*; Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1978.
- Ubersfeld Anne, "Le text dramatique" iz *Le théâtre*, Bordas, Paris, 1980.

### Ivan Medenica

## AN ATTEMPT AT A SEMIOLOGICAL DEFINITION OF THE TERM "CLASSICAL DRAMATIC TEXT"

### Summary

Semiological theory rejects academic criteria which emphasize formal perfection and timeless content as defining qualities of a classical (or any other) text. These criteria are inadmissible because they foreground only a few apriori values of the classical work, and say nothing about its structure, or its relation to the context from which it originated.

Connecting numerous interpretations of the related terms – text, dramatic text and classical text – this paper offers a possible definition of the problematic term. According to this definition, classical drama is a dramatic text of exceptionally open significance. As such, it invites interpretation – staging – in order to be understood. Its openness comes from: 1. the immanent structural ambiguities of the dramatic (as well as any other) text, 2. the additional ambivalences created by the modern reception of classical texts, due to the loss of the original language, and the original poetic, historical, social, ideological, and cultural context 3. the universality of the questions that a classical text raises.