

Petar Grujičić<sup>1</sup>  
Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

## ODRICANJE OD DIJALOGA

792.01  
82.01  
COBISS.SR-ID 148032009

### Apstrakt

Potaknut tekućim pozorišnim repertoarima u Srbiji, autor u tekstu razmatra trend odricanja od dijaloga i odlike ovog trenda. U prvom delu teksta bavi se teorijskom kontekstualizacijom, naročito povodom teorija koje su verbalne i tekstovne odlike dijaloga videle kao obeležje tzv. klasične dramske forme i težnji da se ona prevaziđe. Takođe, ispomoć smo pronašli i u jednoj vanumetničkoj oblasti – savremenoj teoriji nauke, gde je tema dijaloga prisutna već nekoliko decenija, uz opservacije koje nas navode i na zanimljive pozorišne analogije. U drugom delu teksta bavi se osvrtima na predstave novije srpske produkcije. Odricanje od dijaloga uočava se mahom kao destruktivna pojava, naročito povodom dve grupe primera: onih koje pripadaju političkom teatru i predstava nastalih po motivima proznih dela. Na drugoj strani, priroda scenskog dijaloga razmatra se i povodom primera gde on i dalje egzistira unutar predstava s jasnom dramskom strukturom.

### Ključne reči

dijalog, monolog, postdramski teatar, repertoari, politički teatar

*Misli me dole vuku, reči gore lete;  
Reči bez misli ne stižu u dvore svete.*

*Hamlet, III, 3*

Već duži period u srpskom teatru svedočimo prevlasti pojave koju nazivamo odricanjem od dijaloga. Ta prevlast je postala toliko učestala i predvidiva u

1 petar.grujicic@fsu.edu.rs; ORCID iD 0009-0002-4794-4992

svom ispoljavanju da najposle otvara pitanja o kontekstualizaciji ovog neo-bičnog, u mnogim aspektima novog teatarskog fenomena. Iako je o tekstovno-verbalnom dijalogu prioritarno i najviše razmatrano u oblasti dramske forme – teatar tradicionalno podrazumeva dijalošku formu i umeće pisanja dijaloga – regresija ili potpuni nestanak dijaloga u mnogim predstavama, repertoarima, festivalskim strategijama, čak i u teatrološkim konceptima, dovede nas do granice preko koje naš pogled jedva da nazire neku narednu fazu. Napominjemo i to da ovu situaciju sagledavamo nezavisno od upadljive erozije dijaloga u svim javnim diskursima u srpskom društvu tokom poslednjih decenija, kao i nezavisno od stanja u ostalim narativnim umetnostima gde dijalog opstaje u svojim različitim formama (proza, film, igrane TV serije). Ovu pojavu takođe ne shvatamo ni kao posledicu vanpozorišnih pritisaka, u vidu cenzure ili samocenzure, koje bi bitno uticale na tekuće repertoarske politike koje, u suštini, nigde i ne vidimo u nekom jasno artikulisanom obliku. Lokalne specifičnosti su u srpskim pozorištima trenutno takve da je reduciranost scenskog dijaloga i njegovih funkcija, donekle očekivano, otvorila prostor za bujanje monoloških formi, ali i za teorijske spekulacije kojima i ovaj tekst pretenduje da se pridruži. To ćemo učiniti kroz osvrt na teatrološko nasleđe o scenskom dijalogu, kao i na argumentacije koje su se poslednjih decenija pojavile van estetičkih, pa čak i van društvenih sfera, tj. u oblasti prirodnih nauka i njihove istraživačke metodologije, a čije implikacije smatramo podsticajnim i za teatar.

U teatrologiji, kriza scenskog dijaloga najčešće je apostrofirana povodom pitanja o prevazilaženju klasične dramske forme, a koja su se izravno ili posredno ticala upravo dijaloga i njegovih funkcija. Ova se oblast teorijskog interesovanja do danas pretvorila u jedno obimno nasleđe, naročito od trenutka kada je pre skoro stotinu godina Peter Sondi u *Teoriji moderne drame* obznanio tzv. krizu drame, uočenu kroz nastojanja istaknutih dramatičara da prevaziđu istrošene šablone u načinima pisanja za teatar. Sve potonje teorije moderne drame uzimaju u obzir ove Sondijeve kritike, koje su se ticale prvenstveno kreiranja teksta koji prethodi inscenaciji, sužavajući ili pak sasvim lišavajući izvođače i publiku dimenzije sadašnjeg trenutka prilikom izvedbe teksta. Reč je, dakle, o različitim temporalnim dimenzijama u percepciji izvođača i publike, povodom kojih ni praksa ni teorija nisu bile u stanju da se usaglase jer: „Dramski dijalog je u svakoj svojoj replici neopoziv i bremenit posledicama. Kao jedan kauzalni niz, on konstituiše svoje sopstveno vreme i samim tim se izdvaja iz toka vremena. Otuda i apsolutnost drame.“ (Sondi 2008: 106)

Ukratko, shvatanje da je dramski tekst ograničenje ili čak nepremostiva prepreka da se inscenirani sadržaji uključe u percepciju sadašnjeg trenutka izvođača i publike s vremenom je dovelo u pitanje ne samo pojedine žanrove poput istorijske drame već i mogućnosti pisca da napiše potpuno uverljiv dijalog, čak i kada je njegov dijalog realističan, obremenjen podtekstom, didaskalijama ili drugim paratekstovnim alatom. Moderna drama je s vremenom gomilala prigovore klasičnoj dijaloškoj formi, iako su se problemi javili znatno ranije. Jedno od poznatih poglavlja iz istorije teatra, premijera Igoove *Hernaniu* Comedie Francaise iz 1830, slikovita je ilustracija do koje mere se ovaj događaj ticao upravo dijaloga: eksplozivne reakcije u publici koje su prelomile čitavu jednu epohu, pobjedu romantizma nad klasicizmom u Francuskoj, inicirane su uvodnom replikom koja nije bila izgovorena u aleksandrincu, već kao obično, kolokvijalno pitanje postavljeno sa scene.<sup>2</sup> Sličan, još davniji primer je i predanje o poreklu pozorišnog dijaloga kod starih Grka, kada se jedan član hrabro izdvojio iz hora i stupio s njim u dijalog. Tog horovođu, oca grčke tragedije, apokrifna tradicija nazvala je Tespisom. Ali da se po Tespisa ova uloga loše završila govore predanja i likovne predstave koje ga vide u permanentnom bekstvu od publike, koja nije mogla da prihvati saopštene joj istine. Baš kao i povodom pomenute premijere *Ernani*, ovaj primer nam takođe govori da dijalog nije samo odnos koji se uspostavlja na sceni, već i tamo gde ga u novije doba Rolan Bart jedino opaža u teatru, tj. u publici (Barthes 1972).

Dramski dijalog kao konstrukt koji je nemoguće oživeti u sadašnjem trenutku pozorišne izvedbe česta je meta u kritici teorije i prakse, ali i izgovor da se sa scene potisne ili čak protera. U tom istorijskom, postepenom odricanju od dijaloga, eliminacija stiha kao vrhunske forme nehotice je obelodanila novo ograničenje – nemogućnost komunikacije između različitih, međusobno distanciranih nivoa (društvenih, teoloških, profesionalnih i sl.), pa čak i uverenje da ovi nivoi uopšte postoje. Nekada su tu razliku gajili klasični žanrovi u prikazu kraljeva, bogova, demona ili pripadnika društvene elite koji međusobno nisu bili u stanju, ili čak nisu ni smeli da govore istim jezikom. Izuzetak su komedije i nesporazumi poput onog iz Sterijine *Pokondirene tikve*, kada Fema upozorava Ružičića da ne govori „visoko“, „jer je devojkica mlada“. Jedna od posledica ukidanja tih nivoa bila je da drame realizma i naturalizma

2 „*Seraitce deja lui?*“ *Da li bi to već mogao biti on?* Onog trenutka kada je ta replika izrečena nastao je urnebes. Nenačakovanom uhu to pitanje jedva da zvuči dovoljno uvredljivo da bi moglo da izazove konzervativne posetioce, koji su zauzimali sedišta po parteru i po ložama, da povcima neodobravanja pozovu na borbu protiv pukova sa jeftinijih sedišta koji su kontraaplaudirali, ali to se dogodilo.“ (Harvud 1998: 245)

više nisu napuštale društvenu sferu i oblast svakodnevice. Tako se paradoks „apsolutizacije dijaloga u konverzaciju“, tj. u formu čije su teme zaokupljene isključivo socijalnom pitanjima kao što su „žensko pravo glasa, slobodna ljubav, brakorazvodno pravo, mezalijanse, industrijalizacija, socijalizam“ (Sondi 2008: 105), pretvorio u negaciju svih procesa koji se (ne) mogu konstatovati izvan konsenzusa unutar kolokvijalne, svima razumljive konverzacije.

Tendencije moderne drame, a zatim i teatrologije, težile su prevazilaženju dijaloga kao funkciji dramske radnje. Polovinom 20. veka nastupa prevlast rediteljskog teatra na evropskim, a potom i na domaćim scenama, kao podsticaj novim formama među kojima je i potraga za tzv. univerzalnim pozorišnim jezikom, često shvaćenim kao povratak neverbalnim ritualima. Naporedo, razvoj pozorišne semiotike je u svojim kodifikacijama sve više napuštalo shvatanja o isključivo verbalnoj strani dijaloga. Oslonac su ponudila iskustva dramatičara poput Morisa Meterlinka koji je uočio mogućnost „drugog dijaloga“, onog koji u govoru nije neophodan u funkciji radnje, ili zapažanja Bernara Anrija Koltesa da je dijaloška situacija sučeljavanje dva monologa koji traže zajedništvo.<sup>3</sup> Najposle, u verovatno najcitiranijoj teatrološkoj studiji novijeg doba, *Postdramskom teatru* Hansa-Tisa Lemana, dolazi se do jednog radikalnog ishodišta: umesto o dijalogu koji skoro da se i ne pominje, govori se o „jezičkom materijalu“, „tekstu“ inscenacije ili „tekstu“ izvedbe, u funkciji nove vrste pozorišta koje „postaje mestom pripovedačkog čina“ (Lehmann 2004: 144). U duhu odricanja od dijaloga Lemana eksplicira: „Za postdramsko pozorište je simptomatično da dijalošku strukturu zamenjuje monološka i horska“ (Lehmann 2004: 168), te iznosi uverenje da je dijalog u pozorištu zapravo nemoguć, ne samo usled prevelikog jaza između onih koji na sceni govore već i usled lažnog konsenzusa koji sve govorne radnje vodi u smeru prethodno osmišljenih događaja, čak i prilikom sukoba. Otud postdramski teatar razvija čitav jedan repertoar monološko-horskih strategija, solo-govorenja, govornih činova, čitanja kao „nesamorazumljivog“ procesa i sl., stvarajući utisak da je spor između teksta i izvedbe već okončan eliminacijom verbalnog dijaloga, ali i onih koji dijaloge pišu, tj. dramatičara.

Tako je savremeni teatar postao prva i jedina narativna umetnost koja se, paradoksalno u odnosu na svoje poreklo i tradiciju, odrekla dijaloga kao svoje vrhovne verbalno-tekstovne odlike. Teorijska razmatranja Mihaila Bahtina i dalje nude uverljive eksplikacije ove pojave, iako se čuveni teoretičar bavio prvenstveno proznim formama, smatrajući da pozorišni dijalog nije u sta-

3 Preuzeto iz: *Leksika moderne i savremene drame*, ur. Ž. P. Sarazak (2009), 31–32, kao i iz poglavlja „Nova podela glasova“ iz *Poetika moderne drame* (Sarazak 2012: 143–147).

nju da se oslobodi „monolitnog jedinstva“ dramske strukture.<sup>4</sup> Zato fenomen odricanja od dijaloga vidimo na tragu zamerki koje je Bahtin stavljao pre svega na račun dijaloga tzv. platonovskog tipa kao lažnog dijaloga, konstrukciji filozofske majeutike koja se odvija mehanički glatko „kao podmazana“, s predvidivim odgovorima „da“ i „ne“ na pitanja koja postavlja superiorni Sokrat. Bahtinovo viđenje Sokrata kao dogmatičnog demijurga čiji je govor kavez iz kojeg istinski dijalog ne uspeva da se oslobodi zamerka je koju čuveni teoretičar pripisuje manje-više svim dramskim piscima. Istu argumentaciju u novije vreme skoro potpuno preuzimaju i postdramske poetike.

U potrebi da izađemo iz začaranog kruga teoretisanja o dijalogu, skrećemo pažnju na snažan impuls koji je u novije doba došao iz prirodnih nauka, zahvaljujući raspravi koju je inicirao čuveni fizičar Dejvid Bom knjigom *On Dialogue* (1990). Bomova su razmatranja potaknuta problemima naučne metodologije, ali i komunikacije između različitih nivoa fenomena u kvantnoj mehanici, oblasti kojom se proslavio. Nemogućnost dijaloga i žestinu konkurentnih stanovišta Bom je uočio kao veliku prepreku u svim subjektivnim relacijama, počev od individualne psihologije, društvenih struktura pa do kvantne mehanike. Stoga dijalog on danas vidi kao način ekspanzije svesti učesnika, vrstu laboratorije koju definiše na sledeći način:

*Pojam dijaloga je izveden iz grčke reči dialogos. Logos znači 'reč' ili u našem slučaju 'značenje reči'. A dia znači 'kroz', a ne dva. Dijalog može biti između bilo kojeg broja ljudi, a ne samo dvoje. Čak i jedna osoba može imati osećaj za dijalog u sebi, ukoliko je prisutan duh dijaloga. Slika zamisli koju ovo stanovište sugerise je tok značenja koji protiče kroz nas i između nas. (Bohm 1996: 6–7)*

„Igra dijaloga“, po Bomu, zasniva se na pravilima između kojih izdvajamo: fasilitator daje samo osnovne principe dijaloga, ali bez hijerarhije učesnika i bez ponuđene agende; put se određuje tokom procesa na osnovu hronologije koraka; učesnici su u poziciji da slušaju jedni druge, uz posmatranje onoga

4 Bahtinove opservacije o pozorišnom dijalogu uglavnom su usputne i bez širih razmatranja o odlikama dramske strukture. Stanovište o monolitnosti dramske forme Bahtin pominje u *Problemi poetike Dostojevskog* (Bahtin 1967: 69), dok u drugim tekstovima, pre svega u *Autor i junak u estetskoj aktivnosti* (1991), ulazi u razmatranja koja se posredno tiču dramske forme, naročito povodom neizbežnog primera Edipa (Bahtin 1991: 78–80). Donekle suprotno prethodnim prigovorima, ovde vidimo kako, po Bahtinovom tumačenju, stabilnost dramske forme ne ograničava Edipa u njegovoj pogrešnoj percepciji samoga sebe, kroz sukcesivno upuštanje u dijaloške odnose sporenja, saglašavanja ili opovrgavanja u jednoj ipak polifoničnoj celini, kroz stanovišta koja oličavaju svi dramski akteri, a ne samo glavni protagonista.

što se dešava kod sebe i u grupi; nijedna ideja, ma koliko zvučala iracionalno, ne sme biti odbijena i dr. Svrha takve forme je saglasnost u kojoj se, suprotno pozorišnom agonu kao takmičenju sučeljenih stanovišta, svaki učesnik nalazi u dobitnoj, *win-win* poziciji. U ovoj vrsti dijaloga se do činjeničnih istina ne dolazi sukobom i odbranom mišljenja, već i iz onoga što je prećutano, usled čega dijalog teško opstaje u religiji ili nauci gde nepomirljive omraze izbija-ju upravo među istomišljenicima (tu navodi primer Anštajna i Nilsa Bora koji nisu više mogli zajedno da sede u istoj prostoriji). Na prvi pogled, Bomov model dijaloga nadasve je forma grupne psihoterapije, panel-diskusija ili *conflict management*, lišen neposrednih reakcija čije se izbegavanje shvata kao poželjno ishodište. Konfliktna sučeljenost, tj. ono što pozorišnu dramu najviše zanima kao tema i situacija, bila bi zapravo ništa drugo do prekid Bomove vrste dijaloga, i to mahom iz neočekivanih, nevidljivih razloga u trenutku njihovog odvijanja. Uviđanje i ispitivanje ovih prekida kao neizbežnih životnih situacija takođe su predmet Bomovih zanimljivih ispitivanja, gde je nemogućnost verbalizacije često povezana i sa uplivom uvećane svesnosti učesnika.

Od Bomovih učenika posebno izdvajamo Britanca Antonija Blejka, koji se kroz više izvanrednih studija posvetio temi dijaloga kao prisustvu više, nadsubjektivne inteligencije čije učešće opredeljuje kvalitet delatnosti, ali uz određene preduslove i razvijenu veštinu učesnika. Bez mogućnosti da ovde ulazimo u Blejkova opsežna, inspirativna zapažanja iz širokog polja nauke, religije, književnosti i ezoterije, skrećemo pažnju na bliske nam pozorišne analogije. Tako u svojoj studiji *The Living Eneagramme* (1996), u poglavlju *Drama*, Blejk razmatra strukture pozorišnih i filmskih narativa. Posebno je zanimljivo što se mogućnost dijaloga kao kvalitativnog pomaka uočava na određenim tačkama unutar implicitne strukture u svakoj dovršenoj naraciji, gde Blejk priziva u pomoć i modele tradicionalne dramaturgije, poput Aristotelovog razmatranju o početku, sredini i kraju tragičke priče (Aristotel 1988: 57) ili Frajtagove piramide, najpoznatijeg univerzalnog modela kreiranja i interpretacije dramskih struktura. Blejkov pristup izdvaja i uvid da se unutar dijaloškog procesa njegova dinamika, etape, prostorni ambijent, emocionalno stanje i kvalitet nužno menjaju, i to na pravilan, zakonomeran način u kojem je verbalizovanje nužna, ali ne i konstantna osobenost. Veštinu dijaloga Blejk naziva „vrhovnom umetnošću“ (podrobno opisana u knjizi *The Supreme Art of Dialogue*), a koja se u teatru ne tiče samo izvođača i publike već i onih koji dijalog pišu i balansiraju amplitude njegove promenljive direktne i indirektno razmene. Tu je i glavna razlika koja ove pristupe odvajava od semiotičkih opisa pozorišnog dijaloga u odno-

su na formu, žanr ili diskurs,<sup>5</sup> a mnogo ređe, kao što otkriva Blejk, u odnosu na njihovo mesto u strukturi naracije kao dovršenog procesa, zavisno od broja i nivoa učesnika.

Verziju Bomovog dijaloga slikovito je opisao još jedan teoretičar nauke, Ervin Laslo, kao bajku o igri koja generiše sopstveni cilj. Tenzičnost ovakvog tipa dijaloga proističe iz prethodnog scenarija, ali i njegove alternativne verzije kao u igrama asocijacije. Naučnik-ispitivač na sebe preuzima ulogu svojevrsnog glumca, i to na sledeći način:

*U uobičajenoj verziji ove igre, jedna osoba napusti prostoriju, a ostali se dogovore o tome koju stvar ili objekat ta osoba mora da pogodi. Data osoba može da postavi najviše dvadeset pitanja, pri čemu na svako može da dobije samo odgovore „da“ ili „ne“. Ali, svako pitanje sužava dijapazon mogućnosti, zato što isključuje alternativne mogućnosti. Na primer, ako je prvo pitanje „da li je živo?“ (kao suprotnost neživom), odgovor „da“ isključuje sve drugo osim biljaka, životinja, insekata i jednostavnih organizama.*

*U alternativnoj verziji, osoba napušta sobu, a ostali se, ne obaveštavajući je o tome, dogovore da se ne dogovore o datoj stvari ili objektu, ali pretvarajući se kao da su se dogovorili. Ipak, oni moraju da daju dosledne odgovore. Sledstveno tome, kada se njihov suigrač vrati i pita „Da li je živo?“ i odgovor koji dobije je „da“, onda svi naredni odgovori moraju da se pretvaraju da je stvar koja treba da se pogodi biljka, životinja ili možda mikroorganizam. Iskusni igrač može da suzi obim mogućnosti na takav način da u okviru od dvadeset pitanja identifikuje jedan konačan odgovor – na primer, mače iz susedstva. A ipak, to nije bio cilj onda kada je igra počela. Nije postojao nikakav cilj – onaj koji se pojavio generisala je sama igra! (Laslo 2007: 148)<sup>6</sup>*

- 
- 5 Kao primer jedne takve semiotičke analize koja pozorišni dijalog posmatra kao vid kreiranja estetičkog značenja, izdvajamo podelu Erike Fišer Lihte na četiri tipa dijaloga u dramskim tekstovima: literarno-literarni, literarno-usmeni, usmeno-literarni i usmeno-usmeni dijalog (E. F. Lihte, 1984). Kao što vidimo, podela je načinjena na osnovu, u teatrologiji danas inače preovlađujuće distinkcije literarne/neliterarne, zapravo tekstovne/vantekstovne komunikacije, i potpuno se razlikuje od shvatanja dijaloga kao procesa unutar dramske strukture. O toj dinamičnoj strani dijaloga semiotičke definicije jedva da bilo šta govore.
  - 6 Istovetnu igru dijaloga takođe opisuje i Blejk, o tome kako sasvim različiti ljudi mogu imati istovetnu stvar na umu a da toga uopšte nisu svesni, gde se u procesu dijaloga na kraju pojavljuje neupitni rezultat – onaj koji nije ni postojao pre započetog dijaloga. Za ovu vrstu dijaloga Blejk smatra da bi se „mogla dokazati kao najmoćniji metod mišljenja do sada razvijen na ovoj planeti“ (Blake 2008, 227).



U svetu književne fikcije, sličan dijaloški obrazac opisivao je još Bahtin povodom romana Dostojevskog, donekle čak kao negativan savet za romansijere-početnike: pisac se upušta u pisanje romana tako što u ekspoziciji postavlja glavne likove unutar šturog sinopsisa, ali ne znajući kako će njihovi odnosi kasnije da se razviju. Istovetan proces lako je uočiti prilikom pisanja i dramskih testova, gde dijalog u svom verbalno-tekstovnom obliku potpuno gubi onu vrstu determinisanosti i funkcionalnosti od koje izvođačka praksa strepi. Takođe možemo da govorimo i o, u pozorišnoj praksi inače čestoj, izgradnji neke nove, vantekstovne strukture nakon određenog broja scenskih izvođenja ili čak nove verzije teksta. Pre svega tu mislimo na prostor glumačke improvizacije, na tragu zapažanja poput Tomasa Ričardsa, učenika Jeržija Grotovskog, da je improvizacija moguća samo unutar stabilne strukture, te da se visok nivo spontanosti može „postići *samo u komadu koji je strukturiran*“ (Ričards 2007: 93).

Ovde okončavamo naš izbor teorijskih tema o dijalogu dovoljnih da se upustimo u razmatranja o primerima konkretnih predstava.

Iz tekuće brojne repertoarske ponude izdvajamo više primera, ali po strani od nekoliko istaknutih, nagrađivanih predstava jasne monološke i horalne strukture kojima se ovde nećemo baviti (poput *Kaspara* Petera Handkea u izvođenju Jugoslovenskog dramskog pozorišta, *Kretanja* Dimitrija Kokanova u izvođenju Bitef teatra, kao i *Dece* Milene Marković u izvođenju Narodnog pozorišta). Takođe nećemo razmatrati ni neke od komercijalno plasiranih projekata poput *Lepa Brena prodžekt* (Bitef teatar), kao i možda pre svih, popularnu monodramu *Dejt* Sandre Silađev, čija je *stand-up* forma proistekla na monološkim fragmentima unutar kratkih video-klipova na društvenim mrežama kao primarnoj, dakle nepozorišnoj formi.

Osvrt započinjemo s repertoarske margine (postavke na malim scenama ili uz upadljivo retka izvođenja), povodom dva teksta inostranih autorki izvedenih u Ateljeu 212, *Amsterdam* Mare Jare Asud i *Revolt* Alis Berč, strukturiranih u dijaloškoj formi, ali shodno njihovoj postdramskoj poetici (uz sve neizbežne probleme koje ova legitimacija nosi prilikom inscenacije) bez naznačenih likova koji ih izgovaraju, pa čak i njihovog tačnog broja. U oba slučaja, razuđenost dramske strukture postavlja se nasuprot ovoj fundamentalnoj nejasnoći kao glasan, neupitan kritički stav o konkretnim društvenim pitanjima. U *Amsterdamu* Mare Jare Asud taj stav se tiče konformističkog zaborava savremenih generacija u odnosu na Holokaust tokom Drugog svetskog rata, dok se u *Revoltu* Alis Berč osuđuje potlačenost žene u savremenom



društvu. U *Amsterdamu* radnja započinje incidentom kada glavna junakinja shvata da je na njen račun za utrošak električne energije, birokratskom omaškom, nakalemljen dug bivših stanara, Nemaca koji su tokom Drugog svetskog rata u istom stanu živeli na račun zakonitih vlasnika – Jevreja nastradalih u Holokastu. Ali to nije ekspozicija dramske radnje, već uvod u rekonstrukciju davnih događaja, gde ne samo da ne razaznajemo jasnu poziciju protagonista u sadašnjosti iz koje se govori već se, u jednom prepoznatljivo proznom vrludanju fokalizacije s prvog na treće lice naracije, scenska radnja i njen dijalog prepuštaju tavorenju izvan artikulacije intersubjektivnih odnosa i njegove razrade. Sličnu vrstu kvazidijaloga zatičemo i u *Revoltu* (originalni naziv komada: *Pobuni se. Rekla je. Opet se pobuni*), iako tekst nema podrazumevanu težinu društveno-istorijske teme kao u *Amsterdamu*. Tekst takođe nema utvrđen broj likova ni njihov opis, izuzev govornih radnji koje tek delimično artikuliraju ono što u predloženim okolnostima u tekstu skicirani likovi (ne)osećaju i (ne)misle. Jasno je jedino to da se radi o ženama koje se u svojoj rodnoj ulozi osećaju neadekvatno, potlačeno, psihotično i bolesno, kao i o muškim likovima koji manje-više motivišu ovu radikalnu, povremeno čak mizandrijsku sliku muško-ženskih odnosa. Gustu (post)dramsku narativnu maglu ne raščičava ni povišen ton replika, kao ni čitav jedan pravilnik uputstva o načinu njihovog izgovaranja koji se prilaže na početku teksta. Još više od *Amsterdama*, *Revolt* nudi svojevrstan strukturni i dijaloški kolaž, naizgled otvoren za različita rediteljska čitanja, ali u biti hermetičan, pseudodijaloški, neurotski konfuzan, te stoga nećemo ni ulaziti u to kako su rediteljske postavke ove dve predstave izlazile na kraj s problemima pred koje su ih stavile njihove nagradama ovenčane evropske autorke.

Prethodni primeri nas dovode i na teren političkog teatra, i njegovih poriva da direktno ili indirektno ukaže na postojeće društvene probleme. Inspirisan odsustvom dijaloškog diskursa u javnoj sferi koja mahom grupiše istomišljenike (politika, mediji, intelektualne grupacije), srpski politički teatar je s vremenom oformio jedan već ustaljen, predvidljiv način izbegavanja ili čak otvorenog negiranja dijaloške forme u korist čitavog niza postdramskih, to jest monoloških i kvazidijaloških postupaka. Situacija se doima paradoksalno: pledirajući za afirmaciju dijaloga, čiji se nedostatak vidi kao urgentna potreba i simptom obolelog društva, ove predstave nude skoro isključivo monološke sadržaje i postupke. Takođe je primetno i da se ovaj pristup artikulisao u okviru jedne krajnje ultimativne verzije rediteljskog teatra. Uprkos međusobnim razlikama u poetikama, vodeće reditelje srpskog političkog teatra (Kokan Mladenović, Andraš Urban, Zlatko Paković) povezuje bliski ideološki diskurs, naročito povodom tema tzv. kulture sećanja i aktuelizacije

dramskih i prozних dela, koje se često zasnivaju i na indirektnoj kritici repertoarskog *mainstream*-a, ali uz pretenzije da se iz institucionalne pozadine na taj prostor suvereno zakorači. Otuda brojni, tokom godina već izgrađeni rediteljsko-dramaturški šabloni, uz već rutinsko korišćenje postdramskog narativnog arsenala poput songova i horalnih partija, pevanih i govornih, a tu je i učestalo korišćenje medijskih pomagala poput mikrofona, čije je akustičko (pre)naglašavanje s vremenom dodatno urušilo ionako već krhke, mahom ilustrativne ambicije sve ređih dijaloških partija. Da je odnos prema tekstu u ovakvim pristupima ponekad moguće iscrpiti na nivou obične parole, reklamnog slogana, anegdote ili pak dosetke svedoči i hronološki poslednji primer iz ove grupe predstava na beogradskim scenama, Šekspirov *Tit Andronik* u režiji Andraša Urbana i u izvođenju JDP-a. Kontekstualizacija i diskurs interpretacije čuvene tragedije u predstavi počinje i završava se već u njenim prvim minutima, obrušavanjem poslednjeg slova scenografije koja u dubini scene markira ime TITO: epohu maršala Tita smenjuje epoha Tita Andronika. U svojem interpretativnom reduciranju Šekspirovog tragičkog prvencu kao neupitne titoističke apoteoze, predstava se u potonjem trajanju ni idejno ni strukturno ne pomera od svoje početne teze, opstajući u domenu sveopšte kakofonije čiji vizuelni i akustički kanibalizam već unapred prekida sve dijaloške relacije i na sceni i u publici.

Fenomen dedijalogizacije takođe je nemoguće posmatrati po strani od dubinskih promena u procesu nastajanja predstava u srpskim pozorištima. One su dovele do izrazite afirmacije reditelja ne samo kao ključne već i kao isključive egosfere koja suvereno zadire u skoro sve pozorišne discipline i kompetencije. Tako su scenografi, kompozitori, a naročito oni koji pišu dijalog za pozorište, tj. dramaturzi i dramatičari, već duže vreme na meti jedne ekstremno protumačene ideje o reditelju kao totalnom pozorišnom autoru. Ovde nećemo ulaziti u sve produkcione, ponekad i banalne motive za legitimaciju takvog stanovišta, poput skraćivanja vremena za pravljenje predstava ili pojeftinjenja njihovog koštanja. Produkciono privilegovanu, a u biti monološku usamljenost reditelja odslikava i sve učestalija pojava tzv. autorskih projekata, naročito povodom dramatizacija klasičnih romana kao, ispostaviće se, omiljene postdramske pretenzije. S već priličnom pouzdanošću možemo reći da se ovo iskustvo pretežno pokazalo kao negativno, naročito povodom aktuelizacije klasične proze u svetlu savremenih političkih i ideoloških diskursa, gde su, donekle predvidivo, od srpskih pisaca najgora prolazili Andrić i Crnjanski.<sup>7</sup>

7 U grupi najgrubljih revidiranja tokom poslednjih godina izdvajamo: feminističke interpretacije u *Anika i njena vremena* (SNP), aktuelizaciju o građanskom ratu u Bosni 90-ih u *Na Drini ćuprija* (SNP), kao i vrhunac ovih nasilnih, čak potpuno banalnih revizija – *Roman o Londonu*

Na drugoj strani, monološki koncepti autorskih projekata iskristalisali su se i kao klasičan prostor storitelinga, naznačen minimalističkom scenografijom sa stolicama i mikrofonima (tim nemilosrdno rabljenim alatom dedijalogizacije na srpskim scenama), gde nalik Bomovoj koncepciji grupnog, beskonfliktnog dijaloga tokom predstave pratimo unakrsna izlaganja o razmatranoj temi. Pojedine rediteljske poetike, kao u predstavama reditelja Jerneja Lorenčija (*Jevanđelju po F. M. Dostojevskom, Carstvo nebesko*), zasnivaju se upravo na takvom obrascu, gde umesto artikulacije odnosa između scenskih aktera, slušamo monološke ispovesti na zadate teme, kroz mešavine fiktivnih, dokumentarnih i privatno-biografskih sadržaja. Ali deskripcija u govoru i naraciji ostaje dominantno prozna i pseudodokumentarna, pa ukupni dometi ipak ostaju duboko u senci kompleksnosti tema, tek kao skice, obični uvodi ili preporuke publici da se upusti u dalja, vanpozorišna proučavanja.

Ali da dijaloški odnos može da egzistira i na monološkim partijama, na neobičan način posvedočio je jedan zaista uspeli primer: *Moj muž* u režiji Jovane Tomić i u izvođenju JDP-a, po istoimenoj zbirci pripovedaka makedonske autorke Rumene Bužarovske. Dramaturško-rediteljska okosnica deluje krajnje jednostavno i s minimalnim intervencijama u odnosu na prozni tekst, pretočen u duo-dramu u izvedbi Sanje Marković i Jovane Belović, koje sukcesivno tumače različite likove iz odabranih pripovedaka. Svaka za sebe, glumice tvore dva oprečna temperamenta, introvertni i ekstrovertni, čija međusobna opozicija unutar relacije govorenje-slušanje tvori jasan, uzbudljiv dijaloški rezultat. Reakcije i gestovi na govor partnerki, iako ne ometaju monologe-ispovesti, često ukazuju na neosveščene, potisnute sadržaje ili protivurečne moralne konsekvence, ali im u isti mah ne oduzimaju autentičnost ili povod za saosećanje. Sve to na sceni tvori dragocenu tenziju za koju imamo utisak da u svakom trenutku može da opovrgne istinitost monološkog iskaza. To se do kraja predstave ipak ne dešava, ali uz veoma uzbudljiv dijaloški rezultat, možda najupečatljiviji tokom nekoliko poslednjih sezona u Beogradu.

Na drugoj strani, neobičan vid dedijalogizacije zatičemo u Sofoklovom *Caru Edipu*, takođe u izvođenju JDP-a, u režiji Vita Taufera. Indikativan je način na koji je ovaj, najklasičniji primer dramske forme u predstavi monološki sveden jednostavnim aktom glumačke podele, tj. dodelom naslovne uloge trenutno najangažovanijem i najistaknutijem domaćem glumcu Milanu Mariću. Javna ali i estradna logika ovde deluje neumoljivo, pa režija svesno kalkuliše plasiranjem „srpskog Edipa“, imajući u vidu veliku popularnost filmskog hita

---

(BDP), u kojem jedan neshvatljivo mlad knez Rjepin, u braku sa znatno starijom suprugom, postaje simpatizer Oktobarske revolucije.

*Toma* s Marićem u naslovnoj ulozi. Aluzije na film su očigledne, što uslovljava aktuelizaciju s kojom je bilo teško, bukvalno nemoguće dovesti čuvenu tragediju u organsku vezu. Tako „naš Edip“ ostavlja utisak korporativnog menadžera koji svoju nemilosrdnu sudbinu postepeno otkriva u pauzama između stresne užurbanosti i poslovnih sastanaka u dekoru lokalne kafane. Kafanski štimung sve suverenije osvaja nevidljivu nam Tebu, a orkestar u pozadini izvodi numere koje kao da pripremaju kulminaciju u refrenu prigodnog hita *Kafana je moja sudbina*. Ali umesto neizvedenog hita, završni obrt otkriva Edipa koji, oslepljen i sav krvav, naglo izranja iz prvih redova publike i izgovara monolog o otkriću Lajevog ubice. Da li je ova efektna scena bila dovoljna kao pokriće u interpretaciji čuvene tragedije? Možda, da je tokom predstave bio uspostavljen makar kakav dramski odnos u orbiti monološke usamljenosti glavnog protagoniste. A ta usamljenost u predstavi nije poticala niti od glume, niti od teksta, niti od dramaturške prerade, već – ističemo to kao neobičan kuriozitet – usled izuzetne popularnosti glavnog glumca i njegove filmske uloge koja je ostale partnere neminovno ostavljala u senci, iako se radilo o veoma reprezentativnoj glumačkoj podeli dotičnog pozorišta.

Donekle su očekivani, ali u svojem dominantno monološkom okruženju sve ređi, pa utoliko i lakše uočljivi primeri u kojima dijalog i dalje egzistira unutar klasične dramske forme. Ne izgleda slučajno što se u ovoj grupi primera izdvaja Ibzen (na kojeg i naučnik Blejk skreće posebnu pažnju u svojim pozorišnim ekskursima), dok mi za ovu priliku izdvajamo *Noru* u režiji Tatjane Mandić Rigonat i u izvođenju Narodnog pozorišta. Upravo je dijalog kod Ibzena tokom više od jednog veka bio meta glasnih zamerki zbog svoje (pre) naglašene funkcije u razvoju dramske priče, a još više usled okolnosti da sve likove i radnju unapred, i pre podizanja zavese, beznadežno vezuje za uzroke u prošlosti. Stoga i likovi i radnja kod Ibzena odražavaju suštinsku nužnost, poziciju neslobode u odnosu na prošlost koja ih determiniše, pa dijalog i njegovi potencijali ostaju upadljivo izmešteni iz dimenzije sadašnjeg trenutka izvedbe. Ono što se, međutim, u ovakvim zamerkama često prenebregava, a predstava Narodnog pozorišta jasno pokazuje, jeste dovršenost Ibzenove „monolitne“ dramske strukture i njene podele na celine, tj. na činove. Radnja je izvesna, ali nivo svesti likova o sopstvenoj situaciji nije, zahvaljujući procedurama koje otvaraju međučinovi i pauze između scena, koje se ponekad okončavaju naglo, čak kao tzv. klifhengeri. Najzanimljiviju situaciju u *Nori* zatičemo pri kraju četvrtog čina, u čuvenom dijalogu kada supružnici „prvi put“ iskreno razgovaraju. U predstavi Narodnog pozorišta ovaj dijalog je imao dodatnog efekta naročito zbog ukupne interpretacije na osnovu koje je postala vidljiva podjednako pasivna i dramska i društvena pozicija oba supružnika

u tumačenju Nade Šargin i Nenada Stojmenovića. Norina dobronamerna, ali lakomislena pozajmica nehotice je dovela Torvalda pred zid njegovih privatnih i poslovnih odnosa, što je u završnom dijalogu predstave obelodanilo dve zanimljive posledice: anuliranje tradicionalne, feminističke interpretacije najčuvenije Ibzenove drame, kao i vrhunac dijaloga koji pre svega Torvalda, u situaciji paradoksa, lišava mogućnosti adekvatne verbalizacije. U dotičnoj sceni to najbolje oličava improvizovan tekst kojeg nema kod Ibzena i pitanje bez odgovora koje Nori postavlja Torvald: „Šta je sad ovo? Neki feminizam?“ Samim tim, i iznenađeni gledalac može da reaguje na sličan način: „Pa ova drama uopšte nije o feminizmu!“, budući da Norino napuštanje kuće u čijem luksuzu je uživala više nije skopčano ni sa kakvim rizikom – jer ta bankrotirana, „lutkina kuća“ zapravo više i ne postoji, otišla ona iz nje ili ne!

Rečeni primer je i dobra ilustracija „protivrečnosti koja zaustavlja um“, situacija koju Antoni Blejk shvata kao poželjan, pragmatičan iskorak u dijaloškim aktivnostima, kroz paradoks kao „otkriće puta ka višoj inteligenciji“ (Blake 2010: 356), a koji se na vrhuncima dijaloga ne mora ili čak uopšte ne može verbalizovati u većini životnih, ali ni pozorišnih situacija. Ovo takođe razumemo i kao protivrečnost „između uslova iskazivanja i sadržine diskursa“, varijante koju je An Ibersfeld opisivala kao konstelaciju gde dijalog funkcioniše kao paradoks, ali uz uvid da se on tu zapravo prekida: čak i kada se verbalizacija nastavlja, njen smer diktira promenjena, uvećana ili pak srozana svest aktera, nesposobna da izrazi novo stanje (Ibersfeld 1982: 222).

Sličan, još efektniji primer zatekli smo u *Ubistvu u Orijent ekspresu* Agate Kristi, u dramatisaciji Kena Ludviga (režija Darjana Mihajlovića u izvođenju Pozorišta Boška Buha). Lik poznatog inspektora Herkula Poaroua u istrazi tapka po mraku da pronade ubicu u čuvenom vozu, čak i nakon anketiranja osumnjičenih. Dramatisacija inteligentno potencira metateatralnu ravan zapleta, koristeći okolnost da je kolektivni izvršilac ubistva niko drugi do jedna dobro uigrana glumačka trupa. Pre nego što to otkrije, frustriranom Poarou se, pred licima lažljivih antagonista, otima uzdah i ključna replika predstave: „Kad vas vidim, misao mi umre!“ Kao i u slučaju Torvalda u *Nori*, mehanički tok konverzacije zatiče kolaps, ali posle kojeg rešenje ubistva postaje moguće. Za potpisnika ovih redova je, međutim, bilo posebno iznenađenje kada je shvatio da navedene replike uopšte nema u originalnoj dramatisaciji, već da je nastala kao rezultat inspiracije glavnog glumca, Andrije Miloševića. Jednako kao i na primeru Stojmenovićevog Torvalda,<sup>8</sup> dakle, i ovde smo svedoci

8 Adaptaciju *Nore* u Narodnom pozorištu potpisuje rediteljka Tatjana Mandić Rigonat, tako da nismo sigurni da li se i u ovoj predstavi možda radi o improvizaciji glumca.

novonastalog teksta koji, upravo zahvaljujući stabilnoj strukturi dramskog komada, poseduje mogućnost nadgradnje u minimalnoj vrsti verbalizacije, ali s maksimalnim značenjskim nabojem.

U trenutku pisanja ovog teksta primer francuskog dramatičara Florijana Celera, kao najzastupljenijeg inostranog dramatičara na beogradskim scenama, takođe razumemo kao pokušaj da se utoli pozorišna glad za klasičnim dramskim dijalogom. Celerove drame, naročito trilogija *Otac, Majka, Sin*, izraziti su primeri klasične dramske naracije, ali za našu temu o dijalogu na poseban način – zapleti se obrazuju oko naslovnih protagonista čije obolele, senilne ili na drugi način psihološki razorene vizure dovode u pitanje njihovu činjeničnu autentizaciju. Dramska struktura je stabilna, ali ne i psiha oko koje se oblikuje. Celerovi dijalozi sa učestalim, kratkim zapitkivanjima i banalnim potpitanjima (procentualno, oko polovine svih replika su forme zapitkivanja) funkcionišu slično kao i u komedijama, ali uz visoku cenu usled koje tematsko središte ostaje prazno. Stoga Celerove drame razumemo pre svega kao eksperimente o preispitivanju ljudske percepcije u graničnim stanjima demencije, mentalne poremećenosti ili ekstremne psihoze, i to ne sa stanovišta protagonista bolesno nesvesnih dešavanja oko sebe, već nadasve publike koja ne shvata šta se u komadu zapravo dešava.

I na samom kraju naših razmatranja, izdvajamo još jedan autentični primer dijaloga, iz gostujuće predstave Crnogorskog narodnog pozorišta, po tekstu srpskog klasika poznatog upravo po tome da njegovi likovi otvoreno, skoro bez ikakvog podteksta saopštavaju svoje namere čak i kada su nečasne, vulgarne ili glupe, i to u neposrednom prisustvu suparnika. Govorimo o Branislavu Nušiću i remek-delu *Pokojnik*, u režiji Egona Savina. Rečeni opis nušićevskog dijaloga je u pozorišnoj praksi i kritici s vremenom artikulisao česte prigovore i negativne konotacije, i to iz onih istih motiva koji moderna drama pripisuje klasičnom dijalogu i njegovom prevelikom oslanjanju na dramaturške i glumačke šablone. Donekle nehotice, i Savinova adaptacija je ponudila primere mentalnog (ne)funkcionisanja dijaloga o kojima je prethodno bilo reči, budući da je usled nekoliko drastičnih skraćivanja teksta (naročito u drugom činu, u čuvenoj 16. sceni pokojnikovog „povratka iz mrtvih“) naslovni lik ostavila bez dorečene motivacije. Time je fokus publike s Pavla Marića premešten na lik Spasoja i njegove, u susretu s paradoksima, reakcije permanentne zbuđenosti, zatečenosti i panike. Slično frustriranom Poarou iz *Ubistva u Orijent ekspresu*, i lik Spasoja u tumačenju Mladena Nelevića dolazi do granice mentalnog funkcionisanja, sa upadljivo sličnim verbalnim formulacijama, ali ovoga puta iz originalnog Nušićevog teksta, a koje se provlače

poput lajtmotiva: „Gospode bože, ja ne umem da mislim. To mi se prvi put u životu dešava da ne umem da mislim...“

I ovde, dakle, zatičemo sjajan primer scenskog dijaloga koji unutar dovršene dramske strukture fluktuirao kroz svoje različite funkcije i potencijale, sve dok na vrhuncu, prilikom buđenja iz jednog začaranog mentalnog obrasca, ne kolabira.

Prethodna razmatranja navode nas na nekoliko zaključaka. Jedan od njih je da je proces dedijalogizacije ili odricanja od dijaloga već duže vreme i u različitim vidovima odlika procesa jedne dubinske komunikacijske, estetske i socijalne redukcije. Kao vid supstitucije dramskog teatra, ovaj je proces svoju teorijsku podršku našao i još uvek pronalazi u raznim performativnim i postdramskim formama koje izbegavaju ili čak otvoreno negiraju korišćenje dijaloga na njegovom tekstovnom i verbalnom nivou, svodeći ga na mahom monološke, pripovedne forme. Tako se savremeni teatar suočio s neobičnom mogućnošću da postane prva umetnost koja se, nasuprot svojem poreklu i tradiciji, odrekla verbalno-tekstovne komponente dijaloga i njegovih narativnih funkcija. Istu je pojavu moguće posmatrati i kroz naporedo uvećan značaj reditelja kao apsolutnog pozorišnog autora. Kao što je u prošlom veku Sondi govorio o „apsolutizaciji drame“ kao destruktivnoj tendenciji, danas na sličan način možemo da govorimo i o apsolutizaciji režije kao interpretativne, monološke egosfere koja natkriljuje sve druge pozorišne kompetencije, oblikujući ne samo repertoare nego i institucionalnu dinamiku vodećih srpskih pozorišta. Hronične posledice su međutim već tu, u konfrontaciji dramskog i rediteljskog teatra, koji je ovom prvom uzurpirao sve prerogative na jednom ionako već suženom kreativnom polju, a čiji rasplet su zloslutno najavile cele dve pozorišne sezone, 2015/16. i 2016/17. godine, kada prvi put posle Drugog svetskog rata na glavnim beogradskim scenama nije praizveden niti jedan nov tekst. Naporedo, u okviru iste tendencije uočili smo porast repertoarske potražnje za dramatisacijama proze i klasičnih dela, i to mahom uz korišćenje postdramskih, kvazidijaloških postupaka, pretočenih u narativno-monološke, recitalske, epske ili horalne partiture. Sličnu situaciju smo prethodno već konstatovali u srpskom političkom teatru, uz njegov paradoksalni rezultat: pledirajući za demokratičnost i uspostavljanje javnog dijaloga povodom širokog spektra tabu-tema, ovaj teatar je počeo da nudi skoro isključivo monološke, od dijaloga opustošene scenske sadržaje.

Najposle, pretili li pozorišnom dijalogu odumiranje kakvo se već desilo tipologiji karaktera, koja se tokom poslednjih stotinu godina iz pozorišta prese-



lila u domen analitičke psihologije i psihoterapijske prakse, ostajući potpuno van interesovanja nove drame i njenih inscenacija? Na prvi pogled, težnja da se teatar reducira na oblike lišene verbalnog i tekstovnog dijaloga izgleda nam na duži rok neodrživo, bezmalo nemoguće. Ipak, česta uveravanja da u konkurenciji novih formi i njihovih monoloških rezultata dramski teatar još nije rekao svoju poslednju reč u savremenom srpskom teatru ima sve manje osnova.

### *Literatura*

- Aristotel (1988) *Poetika*, Beograd: Zavod za učbenike i nastavna sredstva
- Бахтин, М. (1967) *Проблеми поетике Достојевског*, Beograd: Нолит
- Сонди, П. (2008) *Студије о драми*, Нови Сад: Орфеус
- Bahtin, M. (1991) *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo
- Blake, A. G. (1996) *The Intelligent Enneagram*, Boston/London: Shambhala
- Blake, A. G. (2000) *The Supreme Art of Dialogue*, Charles Town: DuVersitu Publications
- Blake, A. G. (2010) *A Gimnasium of Beliefs in Higher Intelligence*, Charles Town: DuVersitu Publications
- Bohm, D. (1996) *On Dialogue*, New York: Routledge
- Fischer Lichte, E. (1988) "The Dramatic Dialogue/Oral or Literary Communication?" u: *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia: J. B. Publishing Company
- Harvud, R. (1998) *Istorija pozorišta*, Beograd: Clio
- Ibersfeld, A. (1982) *Čitanje pozorišta*, Beograd: Kultura
- Laslo, E. (2007) *Nauka i polje akaše (Celovita teorija svega)*, Beograd: Ezoterija
- Ričards, T. (2007) *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Beograd: Clio
- Sarazak, Ž. P. (2015) *Poetika moderne drame*, Beograd: Clio
- \_\_\_\_\_, (2009) *Leksikon moderne i savremene drame* (ur. Žan Pjer Sarazak), Vršac: KOV

## RENUNCIATION OF DIALOGUE

### **Abstract**

*Inspired by current theatre repertoires in Serbia, this paper examines the phenomenon of their renunciation of dialogue and the various characteristics of this increasingly prevalent trend. In the first part, the text addresses the theoretical context, particularly theories that view the verbal and textual features of dialogue as hallmarks of classical dramatic forms, which contemporary theatre strives to overcome. Theoretical support is also drawn from an unrelated field – modern science theory – where the topic of dialogue has been prominent for the last few decades, offering interesting theatrical analogies. The second part of the text reviews recent theatre productions. With rare exceptions, the renunciation of dialogue is generally seen as a destructive tendency, especially in the two most common categories: political theatre and plays based on prose works. Conversely, the nature of stage dialogue is also considered in examples where it still exists within performances that maintain a clear dramatic structure.*

### **Keywords**

*dialogue, monologue, post-dramatic theater, repertoire, political theater*

Примљено 6. јануара 2024.  
Прихваћено: 5. фебруара 2024.

