

Svetislav Jovanov¹
Srpsko narodno pozorište, Novi Sad

**SAZREVANJE TEATROLOGIJE:
PRIKAZ KNJIGE IVANA MEDENICE:
TRAGEDIJA INICIJACIJE ILI
NEPOSTOJANI PRINC, Beograd:
Institut za pozorište, film, radio i televiziju
FDU/ Clio, 2016.**

Knjiga Ivana Medenice *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ* proširuje vidike srpske teatrologije na problemskom, interpretativnom i metodološkom nivou, uvodeći je u bitne tokove savremenog svetskog promišljanja tragedije i tragičkog junaka, ali i nova područja analize dramskog teksta uopšte. U središte svog interesovanja Ivan Medenica stavlja mladog junaka (po pravilu naslednika prestola), zatečenog u „situaciji inicijacije”, to jest u trenutku prelaska iz faze detinjstva/mladosti u zrelost. Tragičko jezgro, kako ukazuje autor, proizilazi kako iz činjenice da alternativa inicijaciji/sazrevanju ne postoji, tako i iz nemogućnosti junaka da je ostvari, zato što odbija antropološke neminovnosti ili društvene konvencije koje sazrevanje podrazumeva. Dramski model koji se na temelju ove situacije oblikuje označava se kao „tragedija inicijacije”, da bi se tokom analize varirao i kao „drama inicijacije” – što je razumljivo s obzirom na konkretne primere posredstvom kojih se ovaj model analizira: Euripidov *Hipolit*, Šekspirov *Hamlet*, Molijerov *Mizantrop*, De Miseov *Lorencačo*, Šilerov *Don Karlos* i Bihnerovi *Leons i Lena*. Pošto, s jedne strane, u razmatranju ovog tragičkog fenomena polazi od tumačenja lika (tragičkog protagoniste), a s druge strane, kompleks inicijacija/sazrevanje vidi kao uslovljen društveno-istorijskim kontekstom, autor sa punim pravom i znalački kombinuje psihoanalitički i psihološki pristup sa sociološkim i antropološkim metodom.

U uvodnoj studiji „Rast ili smrt: *Hipolit*”, autor predstavlja tragičku sudbinu Euripidovog protagoniste kao slučaj „prekinute inicijacije”. Pri tome, Hipolitovo odbijanje seksualnosti/erosa, kao i odbacivanje odgovornosti koju

1 svetislavjovanov.iti@gmail.com

podrazumeva vladarski položaj, razmatra se na dva plana. Najpre, junakovu gordost zbog vlastite čistote Ivan Medenica efektno predočava kao kanonski slučaj *hibrisa* (izazivanje gneva boginje Afrodite) i s tim povezane *hamartije*, tragičke pogreške (čin odbijanja Fedrine naklonosti). Za autora je, međutim, važnija činjenica da Hipolitovo odbijanje „seksualnosti i političnosti” – dveju bitnih odlika zrele individue ne samo u atinskom polisu nego „u svim vremenima” – znači i odbacivanje samog *načela promene*, a to, po njemu, upućuje na jedno univerzalnije, egzistencijalno shvatanje tragičkog (obuhvatnije od aristotelovskog poetičkog kanona).

Kao što tumačenje Hipolitove tragičke inicijacije nagoveštava, Ivan Medenica ne samo što razmatra jedan specifičan tragički model u okviru univerzalne poetike žanra, već, istovremeno, nastoji da i samu tu poetiku kritički razmotri sa stanovišta modernog senzibiliteta, polazeći od bitnih uvida savremene dramske teorije. S obzirom na složenost takvog tematskog konteksta (i prostornu ograničenost našeg prikaza), najuputnije je osvetliti smer autorove strategije posredstvom dvaju primera: Hamleta, protagoniste komada koji se smatra nesumnjivom tragedijom (ako se zanemari Benjaminov stav) i Alsesta, junaka Molijerovog komada *Mizantrop*, dela čiji je žanrovski status vekovima predmet polemika.

Svestan nepojmljivog bremena kritičke literature o *Hamletu* (i Hamletu), Ivan Medenica suptilno i eruditski nadmoćno izbegava klopku „zaokruženog”, što će reći *monomanskog* tumačenja Šekspirovog remek-dela. Istina, on u ogledu „Rođen iz groba: *Hamlet*” polazi od jedinstvene pretpostavke da komad predočava putanju od „tragedije inicijacije” u okviru koje je, idealistički nastrojani buntovnik nepomirljivo suprotstavljen svetu „izašlom iz zgloba”, do modernog „egzistencijalističkog moraliteta”, čiji protagonist stiče zrelost prihvatanjem ideje o sopstvenoj smrtnosti i „izmirenjem sa samim sobom.” Međutim, dramaturška i značenjska dinamika Hamletovog *smrtonosnog sazrevanja* nije predočena sa nekakvog dogmatski zatvorenog, prividno doslednog stanovišta. Naprotiv, vešto kombinujući metodologije (psihoanaliza, novi istorizam, teorije roda) i minuciozno suočavajući tačke gledišta, autor nam pruža autentičnu predodžbu Hamletove tragičnosti posredstvom triju osnovnih, a međusobno dijalektički povezanih dimenzija: relacije *rodni identitet – seksualni izbor* (trauma majčine udaje za strica-uzurpatora, ali i višeznačni odnosi u trouglu Hamlet–Horacio–Laert); relacije *misaonost–skepsa–pasivnost* (to jest, preobražaj načela akcije u načelo spoznaje); najzad, relacije *individua–transcendencija/apsolut* (junakova re-fleksija tragičke sudbine). Teorijska utemeljenost sa kojom autor uobličava poslednju od nave-

denih dimenzija (Kjerkegor, Blum, Ferni) ima podjednako ubedljiv korelat u interpretativnoj samosvojnosti, poentiranoj stavom da Hamlet, „kad sazri za smrt, sazreo je i za osvetu”. Ovakvim dijalektičkim „kontrapostiranjem”, Medenica u *slučaju Hamlet* vidljivo prevazilazi tematiziranje „tragičke inicijacije”, svrstavajući se u red značajnih nedogmatskih tumača danskog kraljevića, poput Stivena Buta, Majnarda Maka ili En Berton.

Dok je analiza Euripidovog *Hipolita* značajan povod za autorovo određivanje prema kanonskim (istorijskim) elementima tragičkog modela, a razmatranje *Hamleta* (opravdana) prilika za razvijanje univerzalnog, egzistencijalnog pojma tragičkog, problemsko-metodološki okvir ogleda „Iz salona u smrt: *Mizantrop*” predstavlja *pitanje žanra*. Ili, kako to sam Ivan Medenica formuliše, „žanrovsko-značenjska otvorenost i ambivalencija drame *Mizantrop* svodi se na mogućnost oprečnih tumačenja...” Upravo u ovom višeznačnom analitičkom prostoru Molijerove „komične radnje sa ozbiljnim završetkom”, autorov diskurs na temu „tragičke inicijacije” je najsloženiji, najsuptilniji, i, ne na poslednjem mestu, *plodonosno protivrečan*. Ne zadovoljavajući se, naime, konstatacijom da je komična tek preteranost sa kojom Alsest iznosi svoje stavove i osećanja (isključivost, agresivnost, samoljubivost), dok su sami ti stavovi i osećanja (iskrenost, pravednost, poštenje) autentično tragički (a samim time uzrok junakovog poraza), autor posebno propituje sve bitne argumente na osnovu kojih bi *Mizantrop* bio svrstan u komediju ili tragediju. Logično, na onoj tački analize u kojoj se javlja spoznaja da se Molijerovom junaku možemo smežati (bez moralne osude), ali da nas to ne sprečava da sa njim i *sao-sećamo*, dospevamo do pojma *tragikomičnog*. Uvođenje ove „heteronomne” žanrovske oznake obogaćuje i produbljuje dalju analizu (sazrevanje kao slom ideala, Filent kao „iskusan mizantrop” naspram Alsesta); pa ipak, autor do kraja ne definiše *Mizantropa* (za razliku od *Leonsa i Lene*) kao tragikomediju. S jedne strane, ovakav postupak je opravdan, pošto značenja analiziranih junakovih odlika načelno odgovaraju pojmu „drama inicijacije”. S druge strane pak razlog se možda krije u činjenici da su, za razliku od modernih tragikomedija, junaci tragikomedija iz Renesanse i klasicizma po pravilu shvaćeni kao „potencijalno tragični likovi unutar krajnje komičnog sveta” (Virna A. Foster).

Proširujući diskurs o tragediji inicijacije specifičnim tematsko-motivskim relacijama kao što su fenomen maske i kontra-inicijacija (*Lorencačo*), generacijski sukob i ideali (*Don Karlos*) ili igra i rascep identiteta (*Leons i Lena*), Ivan Medenica upotpunjava teorijsko-kritički diskurs koji u mnogim vidovima nema pandana – a samim tim ni uporišta za poređenje – u našoj teorij-

skoj misli o drami. Otuda se njegova knjiga može okarakterisati ne samo kao istraživački intoniran, slojevit i eruditski utemeljen spoj teorije, tumačenja i kritike, već i kao jedan od značajnih koraka u sazrevanju naše teatrologije.