

Светозар Рапајић<sup>1</sup>

Факултет драмских уметности, Универзитет уметности Београду,  
Београд, Србија

## ПОЗОРИШТЕ И СЕЋАЊЕ<sup>2</sup>

### *Апстракт*

*Позоришно живо уметничко дело постоји само у тренутку извођења у интеракцији са гледалиштем, оно се никад не може поновити на идентичан начин и зато нема дефинитивни и трајни облик.*

*Истраживања позоришне прошлости се зато заснивају на посредним материјалима и сведочењима, а не директним сазнањима. Сва та посредна сведочења су заснована на нечијем сећању и не могу се више проверити.*

*Сећање је врло битно у позоришном процесу. Прво се јавља у току стварања представе, која се обликује уз помоћ личних, колективних, културних сећања на претходне слојеве сазнања и осећања стваралаца представе. Затим се дејство представе кроз живу енергију интеракцијом преноси у слојеве чулног и мисаоног сазнања гледаоца, који опет врше интерактивно дејство на извођаче. Потом представа више не постоји, осим у сећању гледаоца. Ово сећање није механичко нити буквално, и зато није потпуно аутентично. Оно је креативно и селективно. Гледалац у својој свести ствара своју сопствену драматуршку конструкцију у којој извесне елементе представе наглашава, а друге запоставља. На тај начин се у позоришту на конкретан начин потврђује теза да уметничко дело свој крајњи облик добија тек у рецепцији, односно у свести примаоца, који на тај начин постаје и сам саучесник у стварању представе.*

---

1 svrapajic@gmail.com

2 Овај текст је настао у оквиру рада на пројекту бр. 178012 „Идентитет и сећања: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1989-2014)“, Факултета драмских уметности (Универзитет уметности у Београду), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

### ***Кључне речи***

*реконструкција, књига режије, сећање, интеракција, драматургија гледаоца, саучесник*

Истраживање позоришта прошлог и прошлих времена заснива се најчешће на доступним посредним изворима архивске, музејске и библиотечке природе, новински чланцима, критикама, интервјуима, програмима представа, скицама, фотографијама, као и накнадним исказима учесника представа и записаним сећањима савременика. На томе се базирају ретки и незахвални покушаји дескриптивне реконструкције представа, ипак драгоцени када су темељни и свеобухватни. Најзад, у ранијој редитељској пракси постојале су, пре као изузетак него као правило, такозване књиге режије (*Regiebuch*), исцрпни редитељски припремни пројекти, у којима су детаљно били испланирани и целина тока будуће представе, и свака сцена појединачно. То се примењивало нарочито у некадашњој „гвозденој“ немачкој традицији, посебно код Рајнхарта (*Max Reinhardt*), као и код Станиславског (*Константин Сергеевич Станиславский*) и његових директних епигона.

Рајнхартове књиге режије, „рађене помно и чиновнички педантно“ (Сенкер 1984: 125-126) садржавале су не само најситније детаље изгледа сцене, распореда и облика реквизита, правце из којих допире светлост и њене тонове и интензитет, најситније звукове и шумове, распоред и кретање ликова, него чак и њихову гестикулацију и мимику, емотивне токове ликова и начин на који се они изражавају.

У српској позоришној историји познат је један једини случај таквог детаљног писаног редитељског пројекта, односно књиге режије, и то за представу *Непријатељи* Максима Горког (*Максим Горький, Враги*) у Народном позоришту у Београду 1946. године, у корежији Хуга Клајна и Раше Плаовића. О томе, у својим сећањима, сведочи и сам Раша Плаовић: „И тада први и последњи пут у историји нашег позоришта, нас двојица смо по Станиславском написали комплетну редитељску књигу у којој је све било детаљно обрађено, готово свака реченица, свако парче је имало своје име, своју посебну студију. Баш онако како је некада Станиславски радио... са цртежима, приказом мизансцена, психолошким анализама... За то смо добили награду од 5.000 динара, да би затим ово наше дело отишло у архиву.“ (Шукуљевић 1977: 12). Ипак, овакав пример, не само у нашој пракси, више је инцидентни куриозитет и раритет, и далеко је од

неког прихваћеног стандарда, и у ранијем, а камоли у данашњем времену. Да не говоримо да су постојала и оспоравања овог метода, као принципа који спутава креативност глумаца и цео процес стварања представе подређује искључиво реализацији задатог пројекта.

Међутим и овако подробна документација, у случају да је сачувана, тешко да омогућава тачну живу сценску реконструкцију представе каква је некад била. За разлику од балетског позоришта, у коме су обнове некадашњих класичних кореографија скоро правило, или оперског позоришта, у коме се понекад постављају обнове некадашњих историјских режија, на пример Стрелера (*Giorgio Strehler*), или Зефирелија (*Franco Zeffirelli*), у драмском позоришту је то крајње ретко, а још ређе успешно. Уз много прилежног труда, или чак и среће, могуће је у извесној мери реконструисати физичке елементе представе, декор, костим, музику, чак и елементе мизансцена, али је скоро „немогућа мисија“ реконструисати живог глумца.

О томе у својој, могло би се рећи капиталној студији *Класика и њене маске*, посвећеној моделима у режији драмске класике, говори и Иван Меденица. Он издваја тешкоће или чак немогућност у реконструкцији контекста, идеологије или значењског нивоа (Меденица 2010: 37), у случају постојања сачуване књиге режије, поставља се питање њене поузданости зависно од тога да ли је настајала априорно (Меденица 2010: 73), током стварања представе, или можда чак апостериорно, а посебно истиче:

У односу на просторна, костимска, светлосна и звучна решења, која се с доста великом прецизношћу могу реконструисати према редитељској књизи и фотографијама из представе, редитељско-глумачка поставка ликова само једним делом може се предочити на основу оваквог материјала. Ако се мизансцен и физичке радње, као саставни делови улоге, и могу ишчитати из редитељеве сценске партитуре, други елементи улоге – у првом реду емоција – превазилазе оквир писаних коментара, јер превасходно зависе од индивидуалног глумачког остварења. Зато о појединим аспектима глумачких решења из даље прошлости – чак и о онима о којима постоје тако прецизни документи – може да се говори само условно. (Меденица 2010: 121)

Па и у историјама позоришта, чак и у оним веома скрупулозним, највише је података о драматургији, текстовима, о архитектури сценских простора и о односу сцене и гледалишта, о социјалном аспекту феномена позоришта, нешто мање о визуелним аспектима простора и костима, још мање о евентуалним концептима поставки, а најмање о глумачкој игри. И то је тако не зато што је ауторима ових књига, како то мисле неки фрустрирани глумци, глумачка игра била најмање важна, већ напротив, зато што се ради о феномену који је најмање доступан некој врсти егзактне вербалне транскрипције, јер је у огромној мери неухватљив и непоновљив.

Јасно је да позориште – као „усуд пролазности“ (Марјановић 2001), као временска (наравно и просторна) уметност у којој дело постоји само у тренутку извођења, у којој извођења једне представе никада не могу бити сасвим идентична (јер се не може два пут крочити у исту воду, односно у исти проток времена), у којој дело после извођења не постоји – нема, као друге уметности, могућност поузданог накнадног проучавања. Више немамо могућност да своје судове и анализе упоређујемо са самим делом, оно више објективно не постоји. Остају нам евентуални ретки записи стваралаца представа, у новијим временима скице и фотографије, ретки случајеви сачуваних редитељских књига, као и записи других људи о одгледаним представама, новински текстови, критике, мемоарски текстови, али понекад и наизглед тривијални материјал техничке природе – театрографски подаци о пробама и извођењима, инсписијентски записи, подаци о организацији, уговори, књиговодствени подаци о трошковима представе и слично. Тако се могу склопити понеки елементи о основној физиономији представе, декору и костимима, понешто чак и о концепту, значењским нивоима, мизансценским захватима, о рецепцији гледалишта, о одјеку јавности.

Најзад, данашњи технолошки напредак нам омогућује видео-записе представа. То је свакако драгоцен информација, кориснија него сви други материјали, али она не може заменити живо виђење представе. Два су разлога за то: прво, што недостаје директна, жива комуникација са гледалиштем која увек бар у некој мери обликује живу представу, и друго, што сваки снимак опет представља личну селекцију видео-редитеља, вођење гледалачке концентрације по његовом нахођењу, које се не мора поклопити са распоредом концентрације предвиђеним од инсценације, односно спонтано доживљеним од гледаоца у тренутку интеракције са живом сценом.

Зато ипак од свих елемената сазнања о склопу некадашњих представа највећа тајна остаје евокација глумца. Колико је могуће реконструисати, бар дескриптивно, глумачки поступак и дејство глумачког израза, који понекад најмоћније функционише преко нечега што је немогуће вербално фиксирати, можда тек преко неког титраја у оку, загрцнуте реченице, изненадне интонације, или геста и језика тела, пуног значења и тајанствене енергије.

У том смислу је Петар Марјановић (2009) начинио прави подвиг, ројећи по архивама (а знамо да нисмо били баш пажљиви у чувању документације прошлих времена, бар што се тиче позоришта), успевши да из парчића сачуване преписке, давних новинских извештаја, докумената локалне администрације, трговачких рачуна и слично, склопи уверљиву реконструкцију околности и начина извођења у првим годинама постојања Српског народног позоришта у Новом Саду, укључујући чак и елементе глумачког израза, говора, покрета, гестикулације, комуникације са гледалиштем.

Међутим, иако су сведочења људи који су видели у прошлости неку представу драгоцене, из њих сазнајемо пре свега о њиховом личном читавању, па зато записи и критике из ранијих времена (као уосталом и данашње критике) неретко могу бити противречни, а за разлику од данашњих критика, немамо могућности да их лично проверимо. Једино нам остаје да из тог противречја покушамо да пронађемо неку резултанту, или да по сопственом разумевању и осећању дођемо до евентуалног сопственог закључка. Тако се трагови неког позоришта прошлости преко личних сећања тадашњих сведока трансформишу у нашој свести и кроз тај сусрет постају и део нашег личног читавања и сећања.

Лично читавање гледаоца неизоставни је чинилац позоришне уметности, а и уметности уопште, како је то сматрао, слично данашњим погледима, још Шопенхауер (*Arthur Schopenhauer*): „Садејство посматрача, неопходно да би се уживало у уметничком делу, почива делом на томе што свако уметничко дело може бити дејствено само посредством маште, коју оно због тога мора подстицати и никада је не сме испустити из игре и оставити је неделотворном.“ (Schopenhauer 468)

То наравно још у много већој, и могло би се рећи чак апсолутној мери, важи за живу позоришну уметност, у којој дело постоји само у тренутку извођења и сусрета са гледаоцем. Зато и Мејерхољд (*Всеволод Эмиль*

*евич Мейерхољд*), у тежњи да истакне предности стилизованог позоришта и условног метода, проглашава, поред драмског писца, глумца и редитеља, и гледаоца за четвртог ствараоца представе, (1976: 90) и закључује да „позориште почиње да постоји оног тренутка, када се у гледалишту појави одјек онога што се чини на другој страни рампе.“ (Meyerhold 1993: 477).

Иако у много чему потпуно различит од Мејерхољда, Рајнхарт је заступао став који се може упоредити са Мејерхољдовом тезом о гледаоцу као четвртом ствараоцу представе. Суптилни и елегантни Хофманстал (Hugo von Hofmannsthal), иако аутор позоришних комада писаних високим литерарним стилем, пред крај своје богате каријере успешног позоришног писца закључио је да је „драмски текст нешто непотпуно, и чак тим непотпуније, што је већи драмски песник.“ У складу са тим својим искуственим резимеом, Хофманстал наводи, као неку врсту аксиома, речи које му је као неку идеју-водиљу саопштио Рајнхарт, његов дугогодишњи редитељ и лични пријатељ: „Да би неки позоришни комад стигао до свог задњег, најпотпунијег дејства, песник мора оставити слободан простор редитељу, редитељ глумцу, а глумац гледаоцу: тек у његовој души ће се та игра наизменичности довршити.“ (Hofmannsthal 1993: 485-486).

То Рајнхартово помињање „душе“ као пресудног фактора рецепције, односи се наравно на токове мишљења и осећања, али пре свега на токове маште и сећања. Уопште се феномен позоришног чина на многоструке начине додирује са путевима сећања. У процесу стварања представе функционишу различити трагови сећања, од наслеђених колективних и историјских нивоа, кореспонденције са уметницима претходних епоха, до личних слојева проистеклих из реално доживљених догађаја и њихових трагова на, како је то Станиславски називао, „подводне“ токове актера, али и на пројектовање таквих токова у радњи ликова представе.

Затим у процесу рецепције долази до сусрета таквих, више или мање јасних или тек наслућених сећања, са личним доживљајем гледаоца зависним и од његових личних сећања; па се онда тај лични доживљај гледаоца стапа у неку врсту више или мање обликоване скупне енергије гледалишта, неку врсту колективног сећања гледалишта. А затим представа наставља да живи, бар кроз извесне слике, звуке и евокације, у појединачном сећању гледалаца.

Како каже француски театролог Жан Жак Рубин (*Jean-Jacques Roubine*), „сећање глумца, као и редитеља, на неки начин је такође и моје, или ваше... Треба отворити и истражити поље у коме се такво искуство (глумца, редитеља) сусреће са искуством гледаоца: колективно наслеђе, постојање заједничких вредности, патње које смо делили, преузети табуи, све то у чему се кује идентитет једног друштва.“ (Roubine 1996: 180).

С друге стране, сећања, и она на нешто претходно доживљено или замишљено, и она пробуђена у размени сцене и гледаоца, и она у накнадној реминисценцији, превасходно су чулна. Бечка теоретичарка позоришта Маргрет Дитрих (*Margret Dietrich*) сматра (и сама се ограђујући од формулације, за коју каже да има преносни смисао) да се ова веза између сцене и гледаоца остварује као Hautkontakt (контакт преко коже, значи телесни, значи чулни контакт). Она износи и даљу тврдњу, која потенцира функцију гледаоца и претвара га не само у некога ко одговара на дејство са сцене, него и у некога са активнијом функцијом, некога ко и сам иницира размену: „Већ присуство гледаоца је нека врста активитета, који се кроз енергију очекивања устремљује према својој мети, и чије дејство се непосредно осећа на позорници. Само то присуство, уз очекивање да се приме утисци, као нека сисаљка превлачи учинак глумца и његово дејство преко рампе.“ (Dietrich 1993: 503-504).

Леман овај процес повезује и са чувеном Прустовом причом о мадлени, колачићу чији укус изазива сећања на прошле тренутке у којима је тај укус некада први пут доживљен. Такво сећање изазвано је директним дејством чулне сензације укуса (слике, звука итд.), а не свесном вољом или намером (*mémoire involontaire*). Тако и позорница, неминовно материјална и чулна, побуђује изненадне и неочекиване кореспонденције артефактним средствима која дејствују на пробуђено сећање.

Пруст осветљава чаролију ненамерног сећања, у коме се одређено осећање истовремено доживљава у две димензије: настањено у само замишљеном, представљеном сећању кроз чисте снове имагинације (*rêves de l'imagination*), и зато без терета актуелне стварности; и истовремено, за разлику од пуких слика маште, у стварној телесној садашњости. Кроз доживљај истог укуса, истог звука сећањем дозваној стварности прошлог тренутка и истовремено садашњости реалног чулног доживљаја, додаје се нематеријалном сећању *idée de l'existence* (идеја о постојању) кроз осећање ма

теријалног. Из тога се може закључити: позориште већ у моменту своје рецепције делује као ненамерно сећање, у Прустовом смислу. (Lehmann 1999: 188-189).

Но иако је позоришно сећање превасходно чулно, као и укус Прустове мадлене, обновљена чулна (визуелна, звучна, ритмичка, енергетска) сећања отварају и подстичу и даље слојеве. „При усликавању садржаја сећања сачувани су не само безвредни снимци исечака ранијих доживљаја, него и значења, осећаји и осећања које су нам ти доживљаји произвели.“ (Kreuder 2005: 118).

Тако и Ели Финци у предговору („Уместо предговора“) својој петокњижној колекцији позоришних критика, која носи заједнички наслов *Више и мање од живота*, упечатљиво и подробно описује какве слике и привиђења, потресе и узбуђења у његовој свести и подсвести изазивају сећањем пробуђене и обновљене сензације крика старице из представе *Село Степанчиково (Федор Михайлович Достоевский, Село Степанчиково)* Московског художественог театра, или слика лика обавијеног црним плаштом тајанства из Пиранделовог *Хенрика IV (Luigi Pirandello, Enrico IV)*, или муња светлости која пропара мрак у визији преплетених руку балерине Мије Чорак-Славенске. (Финци 1955: 14-16).

Најзад, представе које смо лично видели давних година, претварају се у драгоцене фондус нашег позоришног сећања. Међутим, и ту се поставља питање колико је то наше сећање поуздано, односно колико се протоком времена трансформисало. „Јер из перспективе реципијента посматрано, представа је један покретни, флуидни чин, који се... опире било каквом фиксирању.“ (Kreuder 2005: 118). У том процесу између некадашњих представа и нашег сећања игра се стална интерактивна, наизменична и комплементарна игра замене улога.

Наиме, наше сећање није никад ни потпуно ни дословно. Наше читавање, које смо остварили током живог гледања представе, током протока времена сећања, подвргнуто је опет својеврсној селекцији и драматизацији.

Нешто што нам се догодило у прошлости одлучује о томе шта ћемо на пример из тока догађаја неке представе ухватити и задржати... Сећања нису копије доживљаја, и више су комплексне субјективне конструкције усликаних исечака..., који се у природи и текстури,



квалитету и квантитету, разликују од догађаја на које се односе.  
(Kreuder 2005: 118).

Елементи представе, који потврђују наше читавање, временом постају преовлађујући у нашем сећању, добијају израженије димензије, док други елементи постепено копне и нестају. У оно што смо стварно видели уплићемо и неке нијансе онога што смо додали у својој машти, у својој личној жељеној, замишљеној инсценицији. Зато „специфични модалитети дописивања одређене представе – пре свега кроз лично сећање доживљаја – све више постају предмет театролошког размишљања.“ (Kreuder 2005: 118-119)

Слично се дешава са ликовима нама драгих покојника. Често се испоставља да је њихова слика у нашем сећању у мањим или већим нијансама друкчија од онога што можемо видети на старим фотографијама. Најзад, догађа се и да, када после много година наиђемо на ретки и чудом сачувани снимак (тада још само филмском техником) неке представе коју смо некад давно волели, доживимо разочарање, јер се оно што видимо на снимку не слаже са сликама нашег сећања.

Фолкер Клоц (*Volker Klotz*) уводи термин „драматургија публике“, у коме је појам публике у двосмисленом генитиву, јер функционише и као објект и као субјект. Публици је као објекту усмерена енергија стваралаца представе. Међутим, публика као субјект „преотима задатке, драмског писца, драматурга и редитеља... Она суделује на отвореној актуелизацији драмско-сценског текста, односно догађаја. Док публика прерађује оно што види и чује у особени смисаони и чулни склоп, она и сама спроводи сопствену драматургију. Она у својој свести уређује и размешта оно што оптички и акустички, у сликама и језику, долази са сцене, нечему диже значај, а понешто запоставља. Публика према томе степенује и вага притисак или га смањује. Тако гледаоци у другој инстанци још једном драматуршки разрађују драмски материјал и конструкцију драмског догађаја који су понудили ствараоци представе. Тек на тај начин се, посредством прераде од стране присутних гледалаца, догађа крајње драматуршко уређивање текста.“ (Klotz 1993: 519-522).

Тако процес инсцениције тече много шире и даље од самог пројектовања, пробања, утврђивања и извођења представе. Од читавања у свести редитеља, преко реализације поставке и укључивања свих сарадника са својим личним нијансама читавања у концепт редитељске

инсценације, преко рецепције читавањем представе у гледалиште, али и гледалишта у представу током извођења, до постепеног преображавања путем читавања сећањем.

„Сени давних представа“, како је успомене у којима једино опстају некадашњи позоришни доживљаји, називао Јован Христић (Христић 1977: 175), преображавају се у нашем сећању и постају својеврсна лична инсценација некадашњих инсценација, а наше сећање постаје наш лични музеј позоришних старина, у који само ми имамо приступ, и у коме експонате уређујемо по сопственом осећању. Зато се за инсценацију може рећи да је процес који у разним видљивим и невидљивим видовима траје и преображава се протоком сећања, процес коме се можда може одредити почетак, али се тешко може знати када и какав му је крај.

### *Литература*

- Dietrich, Margret. (1993), „Der Schauspieler und das Publikum“ in Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (eds.) *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, (501-506)
- Klotz, Volker. (1993), „Was ist und wie faßt man Dramaturgie des Publikums?“ in Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (eds.) *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, (518-525)
- Kreuder, Friedemann. (2005), „Gedächtnis“ in. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (ed.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Verlag J.B.Metzler, Stuttgart – Weimar, 117-119
- Lehmann, Hans-Thies. (1999), *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Марјановић, Петар. (2001), *Позориште или усуд пролазности*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Марјановић, Петар. (2009), *Почеци српског професионалног националног позоришта*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Меденица, Иван. (2010), *Класика и њене маске*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Мејерхољд, Всеволод Е. (1976), *О позоришту*. Београд: Полит.
- Meyerhold, Wsewolod. (1993), „Rede an der Gedenkfeier für J.B.Wachtangow“, in Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (eds.) *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 477 – 478
- Roubine, Jean-Jacques. (1996), *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris: Dunod.

- Schopenhauer Arthur. (1993), „Über das innere Wesen der Kunst“ in Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (eds.) *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 465-469
- Сенкер, Борис. (1984), *Редатељско казалиште*. Загреб: Цекаде.
- Финци, Ели. (1955), *Више и мање од живота I*. Београд: Просвета.
- Hofmannsthal, Hugo von. (1993), „Max Reinhardt“ in Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (eds.) *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 484-486
- Hristić, Jovan. (1977), *Pozorište, pozorište*. Београд: Просвета.
- Шукуљевић, Ксенија. (1977), *Позоришно стваралаштво Хуга Клајна*. Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије.

Svetozar Rapajić  
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade,  
Belgrade, Serbia

## THEATER AND MEMORY

### **Summary**

*The living theatrical work of art exists only at the moment of being presented on the stage, through interaction with the audience. It can never be repeated in an identical way and thus has no definitive or durable form. Research on theater of the past is accordingly founded in indirect material knowledge rather than direct experience. Furthermore, these indirect testimonies are based upon personal recollections and therefore cannot be verified.*

*Memory plays an important part in the theatrical process. The very process of the creation of a performance is inevitably influenced by a recollection of the different intermingled sediments of personal, collective, or cultural memory which appear through the knowledge of participants and which contribute to the realisation of a certain theatrical project. During a performance the effect of the stage action is transmitted – through the living process of interaction – to the recipient and creates a sort of energetic dialogue. After this living exchange the performance does not exist anymore except in the recipient's memory. Such theatrical memory is not mechanical or literal and therefore it is neither fully authentic. It is selective and creative, also highly subjective.*

*After watching and – in a way – participating in a show the recipient creates her own dramaturgy. In her memory an exclusively personal dramatic reconstruction gradually appears in which certain elements of the performance are forwarded and emphasised while others are pushed to the background and neglected. In this way the theater confirms the thesis that the work of art achieves its final version only in the process of reception. During this process the recipient becomes a sort of a co-author of the performance.*

**Key words:** *reconstruction, directing project (Regiebuch), memory, interaction, dramaturgy of the spectator, performance, theater*