

TEORIJA MODERNE DRAME

PETER SZONDI

UVOD: POVIJESNA ESTETIKA I POETIKA KNJIŽEVNIH RODOVA

Od Aristotela su teoretičari dramske književnosti izvrgavali ruglu javljanje epskih crta na tom području. No tko danas nastoji prikazati razvoj novije dramatike ne može više tako rasuđivati: iz razloga koje je uvodno dužan razjasniti sebi i svojim čitateljima.

Prijašnja učenja o drami opravdavaju zahtjev za poštivanjem dramskog oblikovnog zakona osobitom koncepcijom oblika koja nije poznavala ni povijest niti dijalektiku oblika i sadržaja. Prema tim učenjima, zadani se oblik u dramskom umjetničkom djelu ostvaruje sjedinjenjem s građom koja se bira u skladu s njim. Ne uspije li ova realizacija zadanog oblika, nosi li drama nedopuštene epske crte, tada se greška pronalazi u izboru građe. Aristotelova *Poetika* nalaže: *Dramski pjesnik treba [...] imati u vidu da tragediju ne oblikuje kao ep. Pod epskim oblikovanjem podrazumijevam, međutim, mnogostruki sadržaj kao kad bi netko npr. htio dramatizirati cijelu građu Ilijade.*¹ Goetheovo i Schillerovo nastojanje oko razlikovanja epskog i dramskog pjesništva također je služilo praktičnom cilju da se spriječi pogrešan izbor građe.²

Ovo tradicionalno shvaćanje u temelju kojega je izvorna dvojnost oblika i sadržaja ne poznaje ni kategoriju povijesnoga. Zadani je oblik historijski indiferentan, povijesno je izvorna samo građa, a nastala drama se pojavljuje, prim-

jereno zajedničkoj shemi svake prehistorijske teorije, kao historijsko ostvarenje nekog bezvremenskog oblika.

Shvaćanje da dramski oblik ne stoji u svezi s poviješću istodobno znači da je drama moguća u svakom dobu i da je mogu zahtijevati poetike svakog doba.

Ova nas veza između nadpovijesne poetike i nedijalektičke koncepcije oblika i sadržaja vraća zajedničkom vrhuncu dijalektičkog i historijskog mišljenja: Hegelovu djelu. U *Znanosti logike - Wissenschaft der Logik* nalazi se rečenica: *Istinska umjetnička djela su jedino ona čiji se sadržaj i oblik pokazuju posve istovjetnim.*³ Ova istovjetnost je dijalektičke naravi: na istom mjestu Hegel naziva *apsolutni odnos sadržaja i oblika [...] njihovim prometanjem jednoga u drugo, tako da sadržaj nije doli prometanje oblika u sadržaj, a oblik nije doli prometanje sadržaja u oblik.*⁴ Poistovjećivanje oblika i sadržaja također ukida i opreku bezvremensko-povijesno, sadržanu u starom odnosu, te ima tako za posljedicu historiziranje pojma oblika, na poslijetku i historiziranje same poetike književnih rodova. Lirika, epika, dramatika pretvaraju je iz sistemskih u historijske kategorije.

Nakon ove promjene u temeljima poetike, znanosti su ostala otvorena tri puta. Ona je mogla biti mišljenja da su tri osnovne kategorije poetike zajedno sa svojim sustavnim bićem izgubile pravo postojanja: odatle njihovo uklanjanje iz estetike u djelu Benedetta Crocea. U dijametralnoj opreci prema tome bila je težnja za ponovnim premještanjem težišta s historiziranog temelja poetike, konkretnih vrsta književnog stvaralaštva, u bezvremensko. O tome svjedoči (pored nezamašnog djela *Pokušaj psihološkog utemeljenja književnih rodova - Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* R. Hartla) poetika E. Staigera, koja pojmove književnih rodova ukotvljuje u različitim načinima čovjekova postojanja, na poslijetku u trima "ekstazama" vremena. Tim se novim utemeljenjem poetika mijenja u svojoj cjelovitosti, osobito u odnosu

¹ Aristoteles, *Über die Dichtkunst*, prir. A. Gudeman. Phil. Bibliothek, sv. 1, Leipzig 1921., str. 37.

² Usp. Goethe, *Über Epische und dramatische Dichtung*. U: *Samtll. Werke, Jubiläumsausg.*, sv. 36, str. 149 ff, kao i Schillerovo pismo Goetheu od 16. 12. 1797. (U: Joh. W. Goethe, *Briefwechsel mit Friedrich Schiller*, prir. E. Beutler. Jubiläumsausg. der Werke, Briefe und Gespräche, sv. 20, Zürich 1964., br. 394.)

³ Hegel, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe (prir. G. Lasson / J. Hoffmeister), Leipzig 1911. ff., sv. 8, str. 303.

⁴ Isto, str. 302.

prema samom književnom stvaralaštvu, a to pokazuje i nužna zamjena triju osnovnih pojmova "lirika", "epika", "dramatika", pojmovima "lirsko", "epsko", "dramsko".

Treća se mogućnost, međutim, ostvarivala ustrajavanjem na historiziranom tlu. To je, slijedeći Hegela, vodilo do spisa u kojima je zacrtana historijska estetika ne samo književnog stvaralaštva, kao što su *Teorija romana - Die Theorie des Romans* G. Lukásca, *Podrijetlo njemačke tragedije - Ursprung des deutschen Trauerspiels* W. Benjamina, *Filozofija nove glazbe - Philosophie der neuen Musik* Th. W. Adorna. Hegelova dijalektička koncepcija odnosa oblika i sadržaja ovdje je urodila plodom tako što se oblik na kraju shvaćao kao "kristalizirani" sadržaj.⁵ Ta metafora, dajući obliku svojstvo nečeg čvrstog i trajnog, ujedno izražava njegovo ishodište u sadržajnom, dakle njegovu sposobnost iskaza. Na taj je način moguće razviti samosvojnu semantiku oblika, a dijalektika odnosa oblika i sadržaja pojavljuje se tada kao dijalektika između oblikovanog i sadržajnog iskaza. Time je, međutim, već otvorena mogućnost proturječja između sadržajnog i oblikovnog iskaza. Kreće li se sadržajna tematika, u slučaju podudarnosti oblika i sadržaja, donekle u okviru oblikovnog iskaza kao problematika unutar nečega neproblematičnoga, tada nastaje protuslovlje tako što se sa strane sadržaja dovodi u pitanje nesumnjivo čvrsti iskaz oblika. Takva je unutarnja antinomija, međutim, uzrok tome što neki oblik književnog stvaralaštva postaje povijesno problematičnim, a ovo je izlaganje ovdje pokušaj da se različiti oblici novije dramatike objasne načinom razrješavanja takvih protuslovlja.

Ono stoga ostaje unutar okvira estetike i odriče se zahvaćanja u dijagnozu vremena. Proturječja između dramskog oblika i problema sadašnjosti ne treba postavljati in abstracto već ih treba sagledati u nutrini konkretnoga djela u tehničkom smislu, odnosno kao "poteškoće". Pri tome je razumljiva težnja da pomake u novijoj dramatici proistekle iz problematskih područja dramskog oblika odredimo na temelju sustava poetike književnih rodova. No, treba napustiti sustavnu, dakle normativnu poetiku, dakako ne da bi se izbjeglo nužno negativno vrednovanje tendencija epiziranja, već stoga što historijsko-dijalektičko shvaćanje oblika i sadržaja lišava sustavnu poetiku kao

takvu njenih temelja.

Terminološku polazišnu točku tako čini jedino pojam drame. Kao historijski, on predstavlja stanovitu književno-povijesnu pojavu, naime onu dramu kakva je nastala u elizabetanskoj Engleskoj, no prije svega u Francuskoj sedamnaestog stoljeća i kakva je dalje živjela u njemačkoj klasici. Iznoseći na vidjelo što se od iskaza o ljudskom postojanju kristaliziralo u dramskom obliku, on određuje fenomen povijesti književnosti kao dokument povijesti čovječanstva. Njegov je zadatak otkriti tehničke zahtjeve drame kao zrcaljenje egzistencijalnih zahtjeva, a cjelovitost koju zasniva nije sustavne već povijesnofilozofske prirode. Povijest je ukopana u jazove među oblicima književnog stvaralaštva, a premostiti ih je moguće jedino povijesnom refleksijom.

Nadalje, pojam drame nije povezan s historijom jedino svojim sadržajem nego svojim postankom. Budući da iz oblika umjetničkog djela uvijek govori nedvojbenost, spoznaja takvog oblikovnog iskaza uspijeva uglavnom tek u onoj epohi u kojoj se je ono nekad nedvojbeno pretvorilo u dvojbenu a samo po sebi razumljivo postalo problemom. Prema tome, drama se ovdje shvaća sa stajališta sprečavanja njena oblika u današnje vrijeme, a takav se pojam drame razumijeva i kao moment u pitanjima o mogućnosti moderne drame.

U daljnjem se izlaganju dakle kao "drama" označava samo određeni oblik kazališnog stvaralaštva. Tome ne pripadaju ni srednjovjekovne religiozne igre niti Shakespeareove povijesne drame. Povijesni način razmatranja zahtijeva da se ne obaziremo ni na grčku tragediju, zato što je njenu bitnost moguće spoznati tek na nekom drugom obzoru. Pridjev "dramski" ne izražava u daljnjem nikakvu kvalitetu (kao u djelu *Temeljni pojmovi poetike - Grundbegriffe der Poetik*⁶ E. Staigera), nego jedino označava "ono što pripada drami" ("dramski dijalog" = dijalog u drami). Suprotno od pojmova "drama" i "dramski", "dramatika" se također rabi i u širem smislu odnoseći se na sve što je pisano za izvedbu u kazalištu. Treba li se ponegdje shvatiti pojam "drama" i u tom smislu, on će se staviti pod navodnike.

Budući da se razvoj u suvremenoj dramatici udaljava od same drame, nije moguće provoditi njegovo razmatranje bez nekog suprotnog pojma. Kao takav nameće se pridjev "epski": on označava zajedničku strukturalnu osobinu epa, pripovijesti, romana i drugih književnih vrsta, naime

⁵ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften 12, Frankfurt a. M. 1975., str. 39 f.

⁶ Zürich 1946. (8. izd. 1968) usp. str. 12 f.

prisutnost onoga što se zvalo “subjekt epskog oblika”⁷ ili “epsko ja”.⁸

Prije onih osamnaest studija u kojima se uz odabrane primjere pokušava sagledati stanoviti razvoj, dolazi prikaz same drame na koji će se odnositi sve što poslije slijedi.

I. DRAMA

Novovjekovna je drama nastala u renesansi. Nakon raspada srednjovjekovne slike svijeta, bio je to smioni duhovni čin samoosvijestjenog čovjeka da svoju djelatnu stvarnost, u kojoj se htio potvrditi i odražavati, izgrađuje jedino na oponašanju međuljudskog odnosa.⁹ Čovjek je ušao u dramu takoreći samo kao svoj suvremenik. Sfera “međuljudskog” činila mu se kao ona bitna u njegovu postojanju; sloboda i obveza, volja i odluka bila su njegova ponajvažnija određenja. “Mjesto” gdje je dolazio do dramskog ostvarenja bio je čin samoodlučivanja. Opredijelivši se za suvremenost, njegov je unutrašnji svijet postao očevdan kao i dramska sadašnjost. Suvremenost se, međutim, njegovom odlukom na djelo odnosila na njega te je kao takva prvi put dospjela do dramske realizacije. Sve što je bilo s ove ili one strane toga nije nalazilo mjesta u drami: ono što je nemoguće izraziti kao i izraz, zatvorena duša kao i ideja već otuđena od subjekta. I na kraju bezizražajno, predmetni svijet koji nije dosezao u međuljudski odnos.

Cijela dramska tematika formulirala se u toj sferi “međuljudskoga”. Borba *passion* i *devoir*, na primjer, u položaju Cida između njegovoga oca i voljene. Komični paradoks u “naopakoj” međuljudskoj situaciji, primjerice u onoj seoskog suca Adama. I tragika individuacije kakva se ukazivala Hebbelu, u tragičnom konfliktu između vojvode Ernsta, Albrechta i Agnese Bernauer.

Jezični je medij tog međuljudskoga svijeta bio, međutim, dijalog. On je u renesansi, nakon ukidanja prologa, kora i epiloga, možda prvi put u povijesti kazališta (pored monologa, koji je ostao epizodijski te stoga nije konstituirao dramski oblik) postao jedinim sastavnim dijelom dramskog tkiva. U tome se razlikuje klasična drama i od antičke tragedije i od srednjovjekovne religiozne drame, od baroknog svjetskog teatra i od Shake-

peareova povijesnog komada. Vladajuća uloga dijaloga, odnosno međuljudskoga govora u drami, odražava činjenicu da se drama sastoji samo od oponašanja međuljudskog odnosa i da ona poznaje samo ono što se o toj sferi rasvjetljava.

Sve ovo ukazuje na to da drama u sebi predstavlja zatvorenu ali slobodnu i u svakom momentu iznova određenu dijalektiku. Time se pak objašnjavaju sve one bitne osobine nužne da se drama prikaže:

Drama je apsolutna. Kako bi bila čisti odnos, to jest: kako bi dramski djelovala, drama se mora riješiti svega izvanjskoga. Ona osim sebe ništa ne poznaje.

Dramatičar je u drami odsutan. On ne govori, on je potaknuo razgovor. Drama se ne piše, nego se sklada. Sve su riječi izgovorene u drami neopozive, one se govore povodom određene situacije i u njoj ostaju; nipošto se ne smiju shvatiti kao izjave samoga autora. Drama pripada autoru jedino kao neka cjelina, a taj odnos nije bitan za njeno postojanje kao djelo.

Jednaku apsolutnost drama iskazuje spram gledatelja. Kao što dramska replika nije autorov iskaz, tako ona nije ni obraćanje gledatelju. Štoviše, gledatelj prisustvuje dramskome govoru: nijem, ruku vezanih na leđima, sputan dojmom nekog drugog svijeta. Međutim, njegova totalna pasivnost (na tome počiva dramski doživljaj) treba da se pretvori u iracionalnu aktivnost: gledatelj je bio i biva uvučen u dramsku igru, postajući sam govornikom (i to, razumije se, kroz usta svih likova). Odnos gledatelj-drama poznaje samo potpuno razdvajanje i potpuno poistovjećivanje, ali ne dopušta i zadiranje gledatelja u dramu ili oslovljavanje gledatelja putem drame.

Tip pozornice kakav je sebi stvorila renesansna i klasična drama, često odbacivana “pozornica-kutija” i jedini se pokazao adekvatnim apsolutnosti drame, potvrđujući to u svim svojim osobinama. Takva pozornica ne poznaje nikakav prijelaz (primjerice stube) prema gledalištu, kao što se ni drama ne odmiče postupice od gledatelja. Ona mu tek na početku dramske igre, često pak nakon izgovorene prve riječi, postaje vidljivom, dakle stvarnom: na taj se način ona javlja kao stvorena od same drame. Na svršetku čina, kad se zastor spusti, izmiče opet gledateljevu pogledu, nestaje zajedno s dramskom igrom potvrđujući time svoju sraslost s njom. Obasjavajući scenu s rampa osmišljava privid kao da dramska igra na pozornici sama sebi poklanja svjetlo.

⁷ G. Lukacs, *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920. tsr. 36, nova izdanja.: Neuwied-Berlin 1963, 1965, 1971, 1974.

⁸ R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1934.

⁹ Usp. o sljedećem: Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, nav. dj., sv. 14, str. 479 ff.

I glumčeva je umjetnost u drami usmjerena prema apsolutnosti. Odnos glumac-uloga ne smije nipošto biti vidljiv; štoviše, glumac i dramski lik moraju se sjediniti u dramskom čovjeku.

Da je drama apsolutna, to se može pod jednim drugim aspektom ovako formulirati: Drama je primarna. Ona nije (sekundarno) prikazivanje nečeg (primarnoga) nego samu sebe prikazuje, ona je to što jest. Dramska je radnja kao i svaka replika u njoj "izvorna", realizira se izvirući iz same sebe. Drami je jednako tako nepoznat citat kao i varijacija. Citat bi dramu doveo u vezu s citiranim, varijacija bi dovela u pitanje dramsku primarnost, odnosno "istinitost" i (kao varijacija nečega i među drugim varijacijama) ujedno bi se pokazala sekundarnom. Uza sve to bi se pretpostavljao netko tko citira ili varira i na koga bi se drama odnosila.

Drama je primarna: ovo je jedan od razloga zašto povijesna drama uvijek ispada "nedramatična". Pokušaj da se inscenira "Luther, reformator", implicira odnos prema povijesti. Kad bi pošlo za rukom, u apsolutnoj dramskoj situaciji, prikazati Lutherov put prema odluci da reformira vjeru, stvorila bi se reformacijska drama. Ipak, ovdje iskrsava jedna druga poteškoća: Objektivni odnosi kojima bi se tu odluku trebalo motivirati zahtijevaju epsku obradu. Dramsko prikazivanje bi bilo jedino moguće zasnovati na Lutherovim životnim prilikama, no to bi, razumije se, bilo strano intencijama reformacijskog komada.

Kao što je drama uvijek primarna, tako je i dramsko vrijeme uvijek sadašnjost. To ni u kojem slučaju ne znači statičnost, nego samo osobiti način protjecanja dramskog vremena: sadašnjost prolazi i biva prošlost, ali i kao takva nije više sadašnja. Sadašnjost prolazi povlačeći za sobom promjene, uzrokujući iz svoje oprečnosti neku novu sadašnjost. Protjecanje vremena u drami je apsolutni slijed sadašnjosti. Drama sama jamči svoju apsolutnost, ona sama utemeljuje svoje vrijeme. Stoga svaki moment treba u sebi sadržavati klicu budućnosti, "nagovještavajući buduće događaje".¹⁰ To omogućuje njezina dijalektička struktura koja sa svoje strane počiva na međuljudskom odnosu.

Odatle se iznova poima i dramaturški zahtjev za jedinstvom vremena. Vremenska je rascjepkanost scena uparena protiv načela apsolutnog slijeda sadašnjosti, budući da svaka scena ima svoju pretpovijest i posljedicu (prošlost i budućnost) izvan dramske igre. Tako se pojedinačne scene

relativiraju. Osim toga, scenski niz u kojem svaka scena prouzrokuje slijedeću (dakle onu koju drama ovdje traži), kao jedini ne implicira postojanje sastavljača. Replika (izgovorena ili neizgovorena) "Sada neka prođu tri godine" pretpostavlja pripovjedački subjekt.

Nešto slično ovome u prostornom smislu utemeljuje zahtjev za jedinstvom mjesta. Okružje mjesta (kao i vremena) mora se isključiti iz gledateljeve svijesti. Jedino na taj način nastaje apsolutno okružje, a to je dramska scena. Taj je posao sve teži što je češća izmjena scena. Osim toga, rascjepkanost mjesta (kao i vremena) pretpostavlja pripovjedački subjekt. (Klišé: "Sada ostavimo urotnike u šumi i potražimo u palači kralja koji ništa ne sluti".)

Shakespeareov dramski oblik, kako je poznato, razlikuje se od oblika francuske klasike prije svega u te dvije točke. Ali se njegov nevezani i višeprostorni scenski niz treba sagledati dakako u svezi s povijesnim dramama u kojima (usp. npr. *Henrik V.*) pripovjedač označen kao kor publici iznosi pojedinačne činove kao poglavlja kakve pučke povijesne priče.

Na apsolutnosti drame počiva i zahtjev za eliminacijom slučaja, za motivacijom. Ono što je slučajno zapada dramu izvana. No, motiviranjem ono se obrazlaže, odnosno ukorjenjuje u temelju same drame.

Cjelovitost je drame napokon dijalektičkog porijekla. Ona se ne stvara zahvaljujući pripovjedačkome subjektu koji se upliće u djelo, nego putem postupno ostvarenog i opet sa svoje strane poništenog dokidanja međuljudske dijalektike koja u dijalogu postaje jezikom. Dijalog je, dakle, i s ovog posljednjega gledišta nositelj drame. O mogućnosti dijaloga ovisi mogućnost drame.

Preveo s njemačkog Ivo Katić

Prva dva ulomka iz knjige Petera Szondijsa: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978.)

¹⁰ Usp. određenja dramskoga stila kod E. Staigera, *Grundbegriffe der Poetik*, nav. dj., str. 143 ff.