

Игор Перишић¹
Институт за књижевност и уметност, Београд

821.163.41.09-2 Поповић Ј.
С. (049.32)
COBISS.SR-ID 133251081

СТЕРЕО СТЕРИЈА

(Петар Грујичић, *Театар протусловја: антитетички театар Јована Стерије Поповића*, Нови Сад: Академија уметности и Позоришни музеј Војводине, 2022)

Ретки су теоретичари који се подједнако сигурно осећају у више културних и уметничких поља. Са стаменим залеђем у театрологији и књижевној теорији, Петар Грујичић тетовиран је широким образовањем које омогућава поглед на предмет не само из примарна два, него заправо из више, стерео углава. *Театар протусловја* стога и своју основну тему, драмско дело Јована Стерије Поповића, чини многоликом што је самом предмету као изванредно сложенем дакако иманентно.

У тумачењу Стеријиног класичног и канонског драмског опуса, Грујичић се оправдано највише ослања на теоријске поставке Харолда Блума (Harold Bloom) који је баш на парадоксалан или протуслован начин описао процес конституисања књижевно-културних канона. Сапутница у интерпретацији Блумових ставова све време је студија Предрага Бребановића *Антитетички канон Харолда Блума* (2011) у којој је изузетно темељно проучена и протумачена мисао овог „тешког” теоријског писца и креативног критичара митопоетског и профетског кова. Још један значајан светски књижевни теоретичар, Лубомир Долежел (Lubomír Doležel), и његова теорија могућих светова, која је углавном била примењивана на прозне жанрове, на иновативан начин искоришћена је у театролошкој анализи. Уз то, аутор *Театра протусловја* умео је добро да пробере из актуелне српске науке о књижевности. Обимна монографија Ненада Николића *Идентитет српске књижевности* (2019) важна је теоријска помоћ при преиспитивању механизма како се конституише српски књижевни и културни канон. Поуздан ослонац јесте и књига Зорице Несторовић *Класик Стерија* (2011), која је по квалитету и син-

1 perisigor@gmail.com

тетичком набоју у тумачењу Стеријиног дела канонска претходница ове Грујичићеве.

Сложеност Стеријиног дела је, запажа на почетку Грујичић, „без председана у српској културној историји” јер је засновано не само на генеалогичкој сличности него још више на „тематским, формалним и идеолошким противречностима” (8). Вршачки писац усамљена је појава у српској књижевности, скоро без претеча и узора (осим оних који су долазили из европских књижевности), и дуго времена без правих настављача. Његово дело даје право литерарног гласа потпуно различитим становиштима унутар истог контекста док се присуство једног начела увек може довести у везу са супротним садржајима, при чему се ниједно од њих не искључује. У ширем културном окружју, такав начин подстиче полемику опозитних становишта као „залог једне шире, антитетичке равнотеже чији предуслов је очување полемичког дискурса и његових (само)подривалачких капацитета” (115).

И друштвену стварност и уметничку фикцију Стеријин театар третира као „перманентну прекретницу у којој напоредо и на драматичан начин коегзистирају најмање два културна модела, један традиционалан и један иноваторски, један конзервативан и један еманципаторски” (123). У тој рекло би се природно-архетипској борби дакако нема победника и пораженог. Како поетички тако и културолошко-идеолошки, полемички дискурс јесте предуслов уметничког стварања али и „здраве” комуникације у друштвеној заједници. (Данашњим речником казано, Стерија је у свом књижевном делу и имплицитном културолошком програму покушавао да уједини „две Србије”.) Увек му је било потребно јако супротно начело да би и он сам делатно постојао.

Претензије српског писца биле су дакле (имплицитно) канонске. Снажни, класични писци или сублимишу или деконструишу затечену традицију што се у Стеријиним јединственом случају одвијало по принципу преиспитивања не српског, него канона европске књижевности, да би наоко парадоксално тиме себе створио као класика српске културе. Насупрот увреженом мишљењу, класици су контрадикторни и баш због тога постају камени међаши у културној историји. Срж оваквог блумовског схватања класика, као и основну тезу своје књиге, Грујичић сажима у следећим речима:

Довољно ће бити уколико понуђена разматрања успеју да Стерију отргну од још увек снажног дискурса о просветитељско-патриотској мисији пишчевог дела као примарном аспекту, јер нити су [...] Стеријина драмска дела настајала у функцији непосредног дидактичног поучавања, нити су она била национално-патриотска с идеолошким, махом романтичарским призвуком који је пратио оснивање и рад свих српских театара у XIX веку. То, међутим, не значи да су ова дела лишена својстава која би ишла у прилог и таквих наведених оцена, али преваходно на начин помоћу којег би се њихово присуство увек могло довести у везу са супротним, опонирајућим садржајима, не искључујући нити једно од њих из једне отворене, од стране писца широко схваћене културне типологије (17).

Као крунски доказ да су велики, канонски писци субверзивни у односу на све вредности, Грујичић подастире пример *Родолубаца* који у (само) ревизионистичком обрту подривају „чак и оне вредности које је сам писац темељио у својем дотадашњем опусу” (199).

Делећи Стеријина весела и жалосна позорја по симболичком модусу „театра наивности” и „театра невиности”, што му отвара перспективе за разбокорене појединачне анализе засноване на бравурозним увидима, Грујичић износи читав низ веома корисних запажања за нове позоришне делатнике који буду постављали на сцену Стеријине комаде.

У кључу опште амбиваленције плодотворан је труд да се теоријски обухвати суштина комичке катарзе чија нам „дефиниција” из познатих разлога вековима измиче. Индикативно по теорије комике и смеха јесте то што се Стеријине комедије углавном не завршавају срећно, или се окончавају протусловно јер у себи имају и трагичке аспекте. Пишчева комичка катарза је стога специфична. Равнајући се према Аристотеловим схватањима о изазивању страха и сажалења у трагедији, Стеријини комички ликови доживљавају прелаз из среће у несрећу, што би по старогрчком мислиоцу требало да изазове осећај гнушања (индигнације), а по српском драматичару стање у којем „порок травестира у нову, пробуђену свесност” (110).

С друге стране, разматрајући Стеријине некомедииографске списе (трагедије, јуначка позорја, алегорије и мелодраме), Грујичић се нарочито труди да покаже како су нека ауторова можда у први мах и пригодна

театарска дела ипак знатно сложенија. Стога их не би требало посматрати само као панегирике наручиоцима, односно тадашњој власти у лицу кнеза Александра Карађорђевића. Суштина ових комада није у вулгарној прагматици у којој би се драматуршки таленат изнајмљивао искључиво у сврхе ефемерних позоришних послова. Ипак, Грујичић не спори да после свих херменеутичких прегнућа и даље остаје чињеница да је некомедииографски крак слабији део Стеријиног драмског опуса. На питање зашто је писац истрајавао у стварању нечега што по општој вредности није било близу његових комедија, одговор се поново налази у уверљиво објашњеним аутобиографско-антитетичким потребама константног бављења супротностима, односно (несвесном) жељом да се писањем успостави равнотежа између опозитних начела, у овом случају комичког и трагичког модуса.

На стилско-техничком плану, у *Театру протусловја* Петар Грујичић врло вешто води теоријско приповедање како би се одржала пажња читалаца, скоро као у узбудљивим фиктивним жанровима. Чак уме да у излагање убаца мали приповедачки саспенс у сталним наговештајима, протканим дуж прве половине нарације, о важности сезоне рада Театра на Ђумруку (1841–1842) за Стеријину поетику, уз обећање и одлагање задовољства испуњења тог обећања све до пред крај студије. Тада ће развити хипотезу да се једносезонско деловање у овом иначе веома значајном театру у историји српског позоришта негативно одразило по Стеријино драмско стваралаштво које је после тога почело да показује знакове креативног опадања. Када је писац добио привилегију да буде скоро комплетан аутор позоришних представа, а не само текста, показало се да његов опус није био адекватан за скромни ниво извођача и публике. Испоставило се такође да ни сам Стерија није имао довољно искуства као позоришни практичар те је касније одустајао од експерименталних сценских амбиција (173).

Међу осталим откривалачким микроувидима ове синтетичке монографије вреди издвојити запажање да у готово целокупној српској књижевности нема писца чије дело толико изравно и полемично коментарише самог себе, што би Стерију одлучно померило у ону линију књижевне традиције у којој је аутопоетички слој веома битан за значење дела (метанаративне традиције присутне од античких дана све до постмодернистичке књижевности и уметности). Херменеутичке иновације аутор доноси и преко истицања да су неки Стеријини полемички комади налик антидрамама театра апсурда 20. века, затим и констатацијом да ће

се колективни јунак *Родољубаца* на „европским позорницама појавити тек у театру модернизма више деценија касније” (120). Тиме се Стерија још једном открива као европски релевантан драмски писац.

У случају *Родољубаца* хвале је вредан избалансиран приступ чувеном комаду. Петар Грујичић чини отклон од искључиво или претежно антинационалистичких тумачења *Родољубаца*, што је било изражено, блумовски речено, „јаким погрешним читањем” у последњих педесетак година. Узрок овакве моде проналази се, културолошки децентно, у преклапању појачаног репертоарског интересовања за Стеријине комедије и изласка расправе Радомира Константиновића *Философија паланке* (1969) те последичне злоупотребе појма паланке из овог списка као идеологеме која се изненада појављује и решава све ствари. У благом протесту против моноидеолошких читања *Родољубаца* крије се један од Грујичићевих апела за комплексно сагледавање театарских и књижевних феномена. То би увек требало да подразумева антитетичко или програмски противречно ангажовање интелектуалних и имагинативних способности при стварању уметничког дела (позоришне представе), јер суштина театра и драматургије јесте у сучељавању супротности, а не у њиховом поништавању.

У целини гледано, Петар Грујичић доследно и концентрисано развија почетну тезу *Театра протусловја* без иједне непотребне дигресије или рукавца који не би био функционалан. У синтетичком приступу, осим драматуршког рада вршачког класика, чувени протопостмодернистички *Роман без романа* такође ће бити предмет Грујичићеве успутне али убедљиве анализе, а ту је и зналачка интерпретација Стеријине поезије. Ауторова теоријска суматраистика, где се повезује све што је повезивању било склоно, учиниће да после ове монографије Стерију видимо и чујемо много боље, уз слику и тон који имају високу резолуцију и стерео својства.