

Апстракт: У раду ауторка полази од тезе да је семиологија у проучавању драме и позоришта увела следеће новине: понудила је начин како помоћу истог модела успешно анализирати тзв. класичне драме односно драмска дела настала на принципима аристотеловско-хегеловске драматургије и тзв. модерна или авангардна дела односно драмска дела која раскидају с овом традицијом; доказала је да се не може говорити о тачном преношењу драмског дела на сцену јер драмско дело и представа не оперишу истим знаковима; утврдила је да је позориште моћна друштвена пракса. Увођење авангардних драма у корпус српске драмске традиције и прелазак на редитељско позориште догађали су се код нас паралелно с превођењем књига и промовисањем семиолошких студија драме и позоришта. Први талас се одиграо крајем седамдесетих и почетком осамдесетих, а други након две хиљаде. Ауторка кроз студију случаја истражује да ли су (и који) критичари допринели промовисању, разумевању и усвајању ове промене у нашем позоришту, користећи семиологију као начин читања позоришта и драме.

Кључне речи: семиологија, позориште, драма, позоришна критика, режија

Увод – семиологија као део тренда промене у позоришту

Од почетка седамдесетих до краја осамдесетих година 20. века догодила се промена у перцепцији позоришта код нас. Изменио се начин на који се посматра однос драмског текста и представе (од тзв. невидљиве режије ка тзв. редитељском позоришту). У позоришној продукцији промену су донели редитељи који су радили у неинституционалним позориштима (нпр. Љубиша Ристић који је водио КППГТ) и/или у институционалним позориштима (нпр. Дејан Мијач у Српском народном позоришту и Југословенском драмском позоришту). Промени су значајно допринела два најутицајнија фестивала у земљи – БИТЕФ (Београдски интернационални театарски фестивал) преко кога је наша публика могла да се упозна с новим тенденцијама у свету и Југословенске позоришне игре (Стеријино позорје) на којима су извођене репрезентативне представе из читаве СФРЈ, настале на основу домаћег драмског текста. Промену су у својим текстовима препознали, описали и анализирали цењени позоришни критичари: Јован Христић, Владимир Стаменковић, Мухарем Первић и Драган Клаић.

Мирјана Миочиновић је семиолошки метод анализе драмског дела применила на драми *Маска* Милоша Црњанског, коју је објавила у *Есејима о драми* 1975. године. Користећи ову методу, показала је да је маргинализованани драмски првенац Милоша Црњанског у ствари прва српска авангардна драма. Превод дела најзначајнијег одломка књиге Ан Иберсфелд (Ann Ubersfeld) *Читање позоришта*, под називом „Актанцијални модел у позоришту“, објавила је у својству приређивача у књизи *Модерна теорија драме* 1981. године. Књига је публикована у издању Нолита у едицији „Књижевност и цивилизација“ чији је уредник био Јован Христић. Годину дана касније, у издању „Вука Караџића“ (библиотека Зодијак, уредница Мира Грујичић), Мирјана Миочиновић у сопственом преводу објављује књигу Ан Иберсфелд у целини. Ова књига се у Београду појављује само четири године након првог објављивања у Француској. Мирјана Миочиновић није писала позоришне критике те се због тога нећемо бавити њеним радовима. Такође, предмет овог истраживања неће бити ни позоришне критике Владимира Стаменковића јер иако је као дугогодишњи селектор Стеријиног позорја и критичар НИИ-а промовисао нове позоришне тенденције код нас, он се углавном није експлицитно ослањао на семиолошку студију Ан Иберсфелд нити је полемисао с њеним тезама о позоришту. Мухарем Первић је објављивао теоријске радове о књижевности, промовисао нове тенденције у нашем позоришту, писао о БИТЕФ-у, али такође није употребљавао семиолошки метод те стога нећемо писати ни о њему. Пажња ће бити усмерена на Јована Христића, који је као уредник у Нолиту допринео промоцији идеја Ан Иберсфелд и Етјена Суриоа (Etienne Souriau), а у својим критикама је полемисао с идејом да се семиологија може применити у позоришту, и Драгана Клаића, који је био велики заговорник иновативних приступа позоришту, како у тумачењу позоришта тако и организовању позоришног живота, те су му идеје о „читању позоришта“ биле блиске.

Јован Христић је по образовању био филозоф. Био је цењени драмски писац, песник, критичар, театролог и професор драматургије на ФДУ. Године 1973. изашао је зборник *Нова кристика* за који је Јован Христић написао предговор. Три године касније (1976) за потребе Факултета драмских уметности приредио је зборник о теоретичарима ренесансе и класицизма, који је и данас главни уџбеник за историју развоја теорије драме овог периода. На основним студијама држао је изванредна предавања о односу античких филозофа и позоришта и тумачио Аристотелово дело *О њесничком умећу* као и утицај Аристотела на разумевања трагедије као драмског жанра. Посебно су значајна била његова предавања о трагедији која је држао на магистарским студијама и која су касније сабрана у истоимену књигу. Његова студија *Чехов драмски писац* и данас се сматра једном од најрепрезентативнијих студија о драмском делу А. П. Че-

хова, јер је суверено разбио стереотипне представе о драматургији Чеховљевих комада. Но, за тему којом се бавимо, а то је утицај различитих књижевних теорија на критику, посебно је значајан његов уреднички рад у издавачкој кући Нолит, у библиотеци „Књижевност и цивилизација“, где су објављена и данас најутицајнија дела из домена теорије драме и позоришта. Међу бројним насловима истакла бих већ поменути *Модерну теорију драме* и *Двеста хиљада драмских ситуација* Етјена Суриоа. Ова потоња књига појавила се код нас исте године (1982) кад и *Читање позоришта* и значајна је јер се у свом истраживању Ан Иберсфелд наслања на Етјена Суриоа. Јован Христић је објављивао критике у виду позоришних хроника у часопису *Књижевност* које су сабране и објављене у четири књиге (*Позориште, позориште I, II* и *Позоришни реферати I, II*). Ове књиге ће бити главни извор у истраживању Христићевог комплексног односа према семиологији.

Другачији пример је Драган Клаић, колега Јована Христића и Мирјане Миочиновић, професор историје светског позоришта и драме на Факултету драмских уметности. Драган Клаић је дипломирао драматургију на ФДУ и докторирао историју позоришта, драмску књижевност и позоришту критику на престижном америчком универзитету Јејл (Yale University). За разлику од Христића који је предавао драматургију (писање драмског дела и теорију драме) и био критичар и теоретичар скептичан према примени теорије у изучавању уметничке праксе, Драган Клаић је био драматург (у позоришту КПГТ), позоришни критичар који је био веома отворен за нове тенденције у драми и позоришту (активно је сарађивао у организацији БИТЕФ-а, водио округле столове). Док је живео у Србији (до децембра 1991. године) активно се бавио и промишљањем организације позоришног живота и писао критике. Своје есеје о проблематици организације позоришта у Југославији и перспективама развоја објавио је у књизи *Театар разлике* (Стеријино позорје, 1989). Писао је критике за НИН, *Полиџику*, часопис *Сцена*. Међутим, никада није објавио своје сабране критике јер је сматрао да су позоришне критике сувише везане за један конкретан позоришни тренутак. Након што је отишао из земље, водио је Позоришни институт Холандије и објавио низ студија и књига о проблему трансформације позоришних институција и фестивала у Европи. Заокружена визија могуће позитивне трансформације европског институционалног позоришта представљена је у Клаићевој књизи *Resetting the Stage (Public Theatre Between the market and Democracy)* која је објављена годину дана након његове смрти, 2012. године. Издавачка кућа Клио, Универзитет уметности у Београду и Факултет драмских уметности Цетиње су заједно 2016. године објавили превод ове књиге под називом *Почетни изнова*.

Већ од половине осамдесетих услед економске нестабилности све се мање штампају и преводе дела из домена нових теоријских

практи. Ситуација се радикално погоршава почетком деведесетих. Незадовољан укупном ситуацијом у земљи Драган Клаић напушта земљу, а Мирјана Миочиновић се повлачи у унутрашњи егзил. Шта је то значило за семиологију позоришта код нас показаћемо следећим примером. Књига *Чишање ѿозоришћа* штампана је код нас само четири године након француског издања. На превод књиге Ерике Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) *Семиоѿика казалишћа* чекали смо 32 године, а и када смо га добили 2015. године, то је у ствари било посредно преко хрватског издавача Disput, чија су се издања могла наћи само у нашим најопремљенијим књижарама. Примерци ове књиге најчешће су стизали код нас приватним каналима. Књига *Чишање ѿозоришћа* је у Србији остала главни извор за разумевање употребе семиологије у тумачењу позоришта.

Ипак, у самом позоришту ситуација се делимично побољшава почетком 21. века када долази до промене у друштву, промене позиције наше земље у Европи и релативне економске стабилности. Редитељи средње и млађе генерације стварају представе у којима структурално, па чак и глобално трансформишу драмски текст, а неретко и сами и/или у сарадњи с драматурзима и глумцима креирају текст представе без ослањања на драмски текст. Термине структурна и глобална трансформација текста преузели смо од Ерике Фишер-Лихте. Уводећи појмове линеарне, структурне и глобалне трансформације текста драме у текст представе, Фишер-Лихте теоријски легитимизује различите приступе драмском тексту у процесу проба што је од изузетног значаја за нове приступе позоришту (Фишер-Лихте 2015: 388). За разумевање рада Ерике Фишер-Лихте важна су и њена истраживања у домену студија извођења. Наиме, појам извођачке праксе је у савременој театрологији преузет из лингвистике и означава све уметничке облике у којима је суштина у извршењу радње било којим сценским поступком. О вези семиологије и студија извођења Ерика Фишер-Лихте пише: „Анализа извођачких пракси је постала део позоришних студија тек 1970-их, након такозваног семиотичког заокрета“ (Fischer-Lichte 2014: 71, превела М. М. М.). У овој књизи, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Ерика Фишер-Лихте инсистира да је немачка театрологија још од почетка 20. века оријентисана на извођачке праксе (Fischer-Lichte 2014: 12). У књизи *Ästhetik des Performativen* (преведена у региону као *Естетика ѿерформативне уметности*), која је претходила *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, ауторка наводи следеће:

Перформанс је на тај начин створио ситуацију у којој су на нов начин одређене двије релације које су темељне за херменеутичку као и за семиотичку естетику: прво, однос између субјекта и објекта, проматрача и проматраног, гледалаца и глумаца, и друго, однос између тјелесности односно материјалности и знаковних елемената, између сигнификанта и сигнификата.

За херменеутичку као и за семиотичку естетику фундаментално је јасно разликовање субјекта и објекта. Уметник, субјект (1), ствара умјетничко дјело као артефакт који је од њега одвојив, који се може фиксирати, који се може традити, којему припада властита егзистенција независна од ствараоца. То представља претпоставку за то да га произвољни реципијент, субјект (2), може учинити предметом опажања и интерпретације (Фишер-Лихте 2009: 8).

Управо у периоду кад се појављују ове књиге у нашем позоришту долази до промене разумевања идеје позоришта. Поред драмског позоришта (заснива се на драмском тексту) јављају се и извођачке праксе. Укупан број оваквих представа код нас, па и у читавом региону, јесте релативно мали, али је њихов утицај на разумевање позоришта био веома велики захваљујући знатној пажњи која им је поклањана и значајним успесима на фестивалима Стеријино позорје и БИТЕФ. Семиолошка анализа позоришта постала је драгоцену управо у тумачењу знакова тог новог начина. Ипак, кад је у питању примена семиолошког метода у анализи позоришта у Србији, морамо истаћи да је улога Ан Иберсфелд несумњиво најзначајнија, а да је Ерика Фишер-Лихте (која се бавила и семиолошким изучавањем позоришта) превасходно утицајна због студија извођења. *Семиошика казалишта* Ерике Фишер-Лихте значајна је јер полази од идеје да је позориште пре свега културни систем. Она је веома педантно анализирао различите односе новог позоришта према драмском тексту и тексту представе, те како у систему стварања позоришних знакова учествују глумац (тј. гест, тело, глас, мимика), костим, сценски простор, светло, музика итд. Ерика Фишер-Лихте у *Семиошици казалишта* дозвољава много слободнији однос према драмском тексту у позоришту него што то чини Ан Иберсфелд (Иберсфелд 1982: 15). У књизи *Ästhetik des Performativen* ауторка користећи семиологију као метод излази из домена (драмског) позоришта у перформативно. Она истражује аутопоетичну повратну спрегу (*feedbackloop*) која повезује извођача и гледаоце и која свако извођење чини јединственим догађајем (Фишер-Лихте 2009: 38).

За промоцију рада Ерике Фишер-Лихте најзаслужнији је Иван Меденица. У свом разумевању ове ауторке, Меденица се пре свега ослања на онај део њеног истраживања који се тиче проучавања извођачких пракси, а као критичар (кад пише о драмском позоришту) легитимизује три начина трансформације драмског текста како их наводи Ерика Фишер-Лихте, као и разумевање позоришта у смислу културног система. Његов критичарски рад укључен је у ово истраживање да бисмо указали на путеве утицаја семиологије у савременој театрологији и истакли семиологију као теоријску повезницу између две генерације критичара.

Иван Меденица је на предмету Историја светског позоришта и драме наследио Александру Јовићевић кад је напустила земљу (која

је пре тога наследила Драгана Клаића кад је он емигрирао). У својој докторској тези бавио се феноменом редитељских поетика у читању тзв. драмске класике, то јест проблемом односа драмског текста и текста представе (што јесте једно од поља интересовања семиолошког читања позоришта). О Меденичином приступу семиологији сведочи следећи цитат из његове театролошке књиге *Класика и њене маске*:

Да је предмет изучавања овде важнији од метода, доказаће се и односом према том методу, који ће бити флексибилан и релаксиран: више ће се користити општа начела одређеног начина мишљења него његова конкретна апаратура и речник. У том погледу, у потпуности се реферишемо на схватање Тадеуша Ковзана (Tadeusz Kowzan) који у својој чувеној анализи *Тартифа* у режији Рожеа Планшона (Roger Planchon) истиче: „Што се тиче нашег приступа, далеко смо од тога да будемо индиферентни према ономе што је речено и урађено у домену семиологије позоришта. Али, на странама које следе ретко се примењује семиолошки речник. Више смо по начину на који се приказују ствари него по речима желели да нагласимо значај нивоа означавајућег и нивоа означеног“ (Меденица 2010: 15).

Кад се погледа библиографија ове књиге јасно се види да се Иван Меденица ослања на француске театрологе који су користили семиолошки метод: Ан Иберсфелд, Бернар Дорт (Bernard Dort) и Патрис Павис (Patrice Pavice), као и на поменутог пољског театролога Тадеуша Ковзана¹ (који је такође радио у Француској). Меденица је годинама био критичар *Полишике*, затим недељника *Време* и НИН-а. Значајно је допринео развоју нашег позоришта као дугогодишњи селектор Стеријиног позорја. Неколико година уназад је уметнички директор и селектор БИТЕФ-а.

Сва три критичара о којима ћемо писати били су (а Меденица и даље јесте) активни учесници нашег позоришног живота и написали су велики број позоришних критика, што нам парадоксално отежава посао. Истражујући утицај семиолошких теорија на нашу позоришну критику суочили смо се с чињеницом да се оне углавном објављују у медијима (штампаним) и да ти медији намећу своје захтеве комуникације. Начин писања критике мора бити прилагођен самом медију, односно онима којима се обраћа медиј (читалаштву), што обично нема много додира с теоријским промишљањима. Последица тога јесте да се критичари користе семиолошким начином размишљања о позоришту и драми, али веома ретко и терминима (о чему сведочи и горенаведени цитат). Зато смо истраживање базирали пре свега на уочавању сличности у размишљању о позоришту, али смо издвојили и критике у којима се непосредније види веза са

¹ У свом тексту „Знак у позоришту“ из 1968. године, Тадеуш Ковзан прави систематизацију знакова у позоришту која је слична оној коју прави Ерика Фишер-Лихте. У истраживању о утицају семиологије на позоришну критику много су важније анализе односа представе и публике које су у фокусу интересовања Ан Иберсфелд и Ерике Фишер-Лихте.

семиологијом. Имајући у виду да су Клаић и Христић писали критике у исто време, одлучили смо да издвојимо њихове критике о једној представи где им се ставови сасвим разилазе (*Хамлеј* Виљема Шекспира, редитељ Љубиша Ристић, ХНК Сплит) и једне где се слажу кад је реч о вредности представе, али своје ставове образлажу различитим аргументима (*Хрвајски Фауст* Слободана Шнајдера, редитељ Слободан Унковски, ЈДП). *Хрвајски Фауст* смо изабрали и због тога што су и текст и представа настали управо у жеку промоције *Читиња њозоришња* и зато што се и драма и представа баве питањем знака и значења у позоришту, истовремено указујући на позориште као друштвену праксу. Иван Меденица пише много касније од Христића и Клаића тако да ћемо његов рад проучавати посебно, на примеру критике представе *Родољубци* Јована Стерије Поповића редитеља Андраша Урбана у Народном позоришту Београд. У овој критици видећемо како критичар слободни приступ према драмском тексту у драмском позоришту легитимизује и нормализује (у духу приступа Ерике Фишер-Лихте) и како се пажња критичара с тумачења текста драме пребацује на анализу аутопоетичке повратне спреге која повезује глумце и публику у један јединствен позоришни ангажман.

Имајући у виду да и Ан Иберсфелд и Ерика Фишер-Лихте велику пажњу посвећују односу драмског текста и представе, те да се главна промена у српском театру за последњих пола века огледа управо у промени односа према драмском тексту, анализу ћемо почети одатле.

Промена разумевања односа драмског текста и представе

Какав је био устаљен однос позоришта и драме пре почетка промена може се јасно видети на примеру чувеног уџбеника за режију и једне критике. Књига *Основни проблеми режије* професора режије на ФДУ, психолога, редитеља и позоришног критичара Хуга Клајна има три издања: „Рад“ из 1951, Универзитет уметности 1979. и 1995. године. Једина врста позоришта о којој овај аутор пише је реалистичко позориште. Основа је аристотеловско-хегеловска драматургија као начин писања комада и *Систем* К. С. Станиславског као начин како се поставља представа. Овај модел рада био је база за поставке драмских комада код нас од Другог светског рата,² а књига је и данас основни уџбеник режије на свим уметничким школама. Главна пажња посвећује се тачном тумачењу идеје драмског текста на сцени:

² Идеје о раду на представи инспирисане *Системом* Станиславског биле су познате нашим позоришницима још од првог гостовања МХАТ код нас, и због рада његових ученика (одмах након Првог светског рата), али је после Другог светског рата уведен као обавезан модел рада у социјалистичком позоришту. Тиме је наша култура постала део социјалистичке културе које су, што се позоришта тиче, модел „по Станиславском“ узимале као обавезујући још од времена стаљинизма.

Сценски приказ драмског дела мора, разуме се, не само приказати ликове и њихову акцију него и казати основну идеју дела. Међутим, и позоришна представа је уметничко дело и као такво и она мора имати једну, своју, основну идеју. Та идеја, основна идеја представе, у тесној је вези са основном идејом драмског дела, а ипак није истоветна с њим (Клајн 1979: 45).

Када ово пише он у ствари хоће да каже да нова поставка старог текста мора имати у виду савремену публику: „То, наравно, не значи да редитељ сме у дело уносити нешто чега у њему нема, али може и мора из њега извући и у приказу подвући оно што представа треба да каже савременој публици“ (*Истио*, 46). Управо из те свести о савремености представе Хуго Клајн истиче чињеницу да представи чине три фактора: комад, извођачи и публика (*Истио*, 45). Он даље не развија ову тезу јер је циљ књиге тумачење метода стварања представе чија је основа драмски текст, а не гледалац „као онај који ствара представу (више но и сам редитељ)“ (Иберсфелд 1982: 35). У Клајновом приручнику више од једне трећине књиге посвећено је редитељској анализи драмског текста, а у блоку посвећеном раду с глумцима половина је поново посвећена анализи драмског текста за столом с глумцима. Из тог разлога Клајнову књигу наводимо као пример редитељског поступка у коме је његов задатак да правилно тумачи драмски текст. Исто тако, прилично је јасно да за Клајна драмски текст и представа нису знаковно идентични, али је главни циљ позоришта да публика разуме представу онако како је редитељ протумачио текст (који он не сме да изневери).

Колико је ово било чврсто становиште да режија мора правилно тумачити текст види се још јасније кад се читају критике настале у време док је Клајн писао *Основне проблеме режије*. Критичари више од половине текста посвећују анализи дела и проверавању у којој мери је редитељ поштовао или „изневерио“ идеју дела. И не само то! Они, пре свега, себи дају задатак да испитају да ли позориште извршава своју идејну мисију. Као пример нека нам послужи критика Милана Дединца на прве три режије Бојана Ступице у Југословенском драмском позоришту којима је отворено ово позориште 1948. године. Почиње се од места и улоге позоришта у друштву која је својеврсна социјалистичка варијанта Шилерове (Friedrich Schiller) идеје о позоришту као моралној установи: „Позориште у нашој земљи треба да одигра улогу васпитача народа. Оно мора бити школа“ (Дединац 1950: 127). Затим се опширно, у пет пасуса, анализира само драмско дело и његова идеја. Режију комада Дединац спомиње тек у петом пасусу критике, а анализира је у шестом и седмом од девет пасуса. И ту критичар наступа с унапред задатим идејама шта режија треба да буде:

Место психологизирања, режија би морала данас, пре свега, да усмери рад, кроз студиозну психолошку режију, ка што јаснијем оцртавању ли-

кова, типова ондашње словеначке стварности и то типичним у њима, типичном коју је аутор тражио (Дединац 1950: 132).

Ипак, важно је истаћи да је Милан Дединац написао и изванредну критику „Смрдић и Шербулић продају Војводину“ у којој до танчина анализира глумачке поступке у једној сцени представе *Рођубаца* Мате Милошевића у Југословенском драмском позоришту. Ову критику не наводимо из разлога што је она била изузетак, а не правило. Критичар, у време кад пише свој приручник Хуго Клајн, проверава да ли драмски текст и његова поставка одговарају захтеву који је постављен пред позориште. Овакве врсте дискусија биле су актуелне све до почетка осамдесетих година 20. века, о чему речито сведоче анализе рецепције изборâ селектора Југословенских позоришних игара Георгија Пара и Владимира Стаменковића (в. Миливојевић Мађарев 2018 и 2019).

Велика новина коју доноси семиолошка студија позоришта Ан Иберсфелд јесте промена разумевања односа драмског текста и представе:

Прва дијалектичка противуречност коју скрива у себи позоришна уметност јесте *ојозиција њекст-ипредстава*. [...] порицање разлике између текста и представе доводи до силних заблуда већ самим тим што се различита концептуална оруђа користе за анализу сваког од њих. Пометња је озбиљна и из ње настају сви редукционистички ставови према позоришној чињеници. Први могући став је класичан „интелектуални“ или псеудоинтелектуални став: он предност даје тексту а представу сматра изразом или преводом књижевног текста. Задатак редитеља био би дакле „да преведе на један други језик“ одређен текст према којем је дужан да остане „веран“. Став у чијој је основи претпоставка о *семантичкој истовешности* писаног текста и његовог извођења (Иберсфелд 1982: 13).

Ан Иберсфелд сматра да не можемо говорити о „верном“ преношењу текста јер драмски текст и позоришна представа немају семантичку истовешност и овакав приступ назива се редукционистички јер један шири знаковни систем (позориште) своди на ужи. Драмски текст се састоји од дијалога и дидаскалија – кроз дијалог „говори“ драмски лик, а кроз дидаскалије „говори“ драмски писац. Његова материја израза је лингвистичка:

Он се изговара дијахронијски према линеарном читању што је у супротности са материјално полисемичким карактером знакова у представи. Књижевни текст [...] претпоставља читање у временском следу [...] док перцепција извођења захтева да гледалац просторно-временски организује многобројне и симултане знаке (Иберсфелд 1982: 14).

Позоришна представа и драмски текст не оперишу идентичном врстом знакова и зато је немогуће „тачно превођење“ текстуалног у позоришни језик. Ако се ова тврдња прихвати, онда се отвара нова

тема – текст представе³ као спона између текста драме и представе.⁴ Текст представе настаје током процеса пробе (и фиксира се током играња) од скраћеног и прилагођеног текста драме. Легитимизација разговора о тексту представе (а не само о тексту драме) постаје начин на који се у српској театрологији отвара ново поље истраживања – тумачење редитељских поетика. Ово би могла бити инспиративна тема за неки други рад, али ми ћемо се сада усредсредити на позоришне критике. У позоришној критици ова новина се огледа у расправи о прихватљивој мери слободног редитељског интерпретирања текста уместо да се тражи тачно читање истог. Колико је ово било важно показаће жестока дискусија Јована Христића и Драгана Клаића о представи *Хамлеј* Виљема Шекспира и режији Љубише Ристића (ХНК Сплит) коју су обојица гледали на 14. БИТЕФ-у.

Како је начињена Ристићева представа? Рецепт је једноставан. Треба узети текст Шекспирове трагедије, исецкати га на ситне комадиће, комадиће ставити у шешир и извучити један по један, па шта буде (метод познат и под именом смуги-па-проспи методе) (Христић 1982: 271).

Клаић као да жели да полемише с Христићем и онима који деле његово мишљење. У великом тексту посвећеном БИТЕФ-у у часопису *Сцена* пише:

Расправа шта се с једним класичним драмским текстом сме, а шта не сме чинити потпуно је депласирана. Ниједна представа не може да угрози интегритет књижевног дела, јер оно остаје ненарушено у свом медијуму – у тексту. Исто тако ниједна представа не може да буде у потпуности верна драмском писцу и његовом делу јер је она нови, аутономни стваралачки чин, и то у другом медијуму. Свет позоришне представе не може никад да се у потпуности подударе са светом драме (Клаић 1982: 23).

У даљем тексту Драган Клаић наступа као професор историје светске драме и позоришта, те противнике Ристићеве представе подсећа да идеја о редитељу као тумачу драмског текста постоји тек од половине 19. века, а да је до тада драмски текст био сасвим слободно прилагођаван потребама конкретне глумачке трупе. Овде морамо скренути пажњу да Ан Иберсфелд одбацује кључне идеје које постоје у реалистичком позоришту, као што је на пример лик као репрезент људске психологије: „Лик у позоришту не може се изједначити ни са једним дискурсом који би се могао конструисати његовим поводом“ (Иберсфелд 1982: 95). Драган Клаић с Ан Иберсфелд дели и идеју да је позориште изузетно значајно као друштвена пракса:

3 Ан Иберсфелд текст представе назива текст режије. У наставку рада користили смо појам текст представе јер се овај термин усталио код нас.

4 Текст представе као појам не постоји код Клајна. Поглавље „Анализа текста“ почиње изричитом тврдњом: „Редитељ се мора трудити до крајњих могућих граница да ауторов текст остане нетакнут; ипак ће у томе ретко успети. Подешавање се најчешће своди на изостављање неких места, на скраћивање. Мењање текста и додавање свога је недопуштено“ (Клајн 1979: 89).

Због свог особеног односа текст-представа, а још више због обима материјалног и финансијског улагања, позориште, више но било која друга уметност – па отуд и његово опасно и повлашћено место – јесте *друшћивена пракса*, чија зависност од производње, па тако и од борбе класа, никад не бива укинута [...] (Клаић 1982: 12, курзив М. М. М.)

Клаић своју опширну одбрану Ристићевог *Хамлеџа* базира управо на тврдњи да је вредност ове представе у томе што је Шекспиров драмски текст повезао са савременом друштвеном праксом и након опширне анализе односа драмског текста и текста представе закључује:

Тада *Хамлеџ* из Сплита [...] израста у жесток и елоквентан став о актуелном свету, изграђен позоришним говором који своју снагу црпе из прераде петрификованих, конвенционализованих наслага властитог језика (Клаић 1980: 24).

Међутим, за Христића је реч о најобичнијој банализацији великог драмског текста, чак лажном представљању:

У праву постоји нешто што се зове лажно представљање, и ако онај ко се лажно представља из тога извуче некакву корист, то је кривично дело. Ова представа зове се *Хамлеџ*, за текст је речено да га је написао Вилијем Шекспир, а Љубиша Ристић извукао је – бар у неким круговима – естетичку корист од тог лажног представљања. Ако је хтео драму о томе како Норвежани, маскирани у глумце, окупирају Данску у којој Хамлет, Гертруда и Клаудије постају вође отпора, зашто је није сам написао? Шекспир је писао о нечем далеко озбиљнијем (Христић 1982: 272).

Зашто се редитељи сами не потпишу испод сопственог комада?! То је питање које је у оно време у критици било често, а у позоришној јавности у неформалним разговорима је и данас присутно. Међутим, треба нагласити да Ан Иберсфелд у уводу своје књиге осим о заблуди реалистичког позоришта пише и о заблуди „авангарде“, то јест оних који драмски текст своде на један од споредних елемената представе (Иберсфелд 1982: 15). У њеном фокусу је прецизно „читање“ текста.

Међутим, други угледни позоришни семиолог, Ерика Фишер-Лихте, проблем односа драмског текста и представе види на начин који је ближи Клаићевом. Она легитимизује више различитих приступа драмском тексту који су већ препознати у позоришној пракси: литерарни (гумац интерпретира текст линеарно, тј. од реплике до реплике), затим је ту структурална трансформација која полази од комплексних делимичних структура попут лика, простора, призора или радње и глобална трансформација која полази од смисла драмског текста (Фишер-Лихте 2015: 388–391). Драган Клаић и Ерика Фишер-Лихте деле идеју да: „Казалиште као културни састав међу другима, опћенито има функцију творбе значења“

(Фишер-Лихте 2015: 16). Она истражује како се кроз гест, мимику, костиме, маску, шминку, сценографију, светло, музику читају нова значења која у један културни систем доноси позориште.

На претходном примеру видели смо како то изгледа кад ова два критичара имају супротстављене ставове о представи и како оно што је за једног легитиман поступак, за другог је „лажно представљање“. Сад ћемо покушати да покажемо како се њихов однос према семиологији може још јасније видети кад обојица имају позитиван став према представи.

Хрвајски Фауст – позориште као друштвена пракса

У „Привременом закључку“ Ан Иберсфелд пише:

Ове анализе позоришног значајца нису безазлене: оне се отварају према идеолошким перспективама на чије место никако не могу да дођу, баш као што ни обратан поступак није могућан: и у том се смислу сасвим слажемо са формулацијом Јулије Кристеве коју цитира Режин Робен: „Дијалектичка разлика значилац/идеологија утолико је значајнија јер је реч о томе да се од једне теорије створи конкретна означитељска пракса – рецимо, филм. Ставити идеологију на место значајца представља у том случају не само теоријску заблуду, већ блокира *чисто филмски њосао* који бива замењен дискурсима о његовој идеолошкој функцији“. То се исто може рећи за позориште. Но позориште је, више него филм, једна активна пракса, чак и за самог гледаоца, пракса укључена у конкретне борбе (Иберсфелд 1982: 231).

Дакле, Ан Иберсфелд своје *Чишање њозоришња* почиње анализом односа драмског текста и представе, а завршава односом позоришта и идеологије. Ово је веома важно истаћи зато што управо у то време, почетком осамдесетих, све отвореније се говори о идејама претходне генерације, као и о идеологији која блокира „чисто позоришни посао“. Подсетићемо да смо то видели и на примеру два одломка из критике Милана Дединца. Критичар се поставља у позицију моћи одакле испитује ваљаност позоришне представе.

Јован Христић и Драган Клаић одбацују позицију моћи претходне генерације и полазе од покушаја да тумаче драмски текст и однос представе према драмском тексту. Ту су обојица блиски Ан Иберсфелд. Зато ћемо истраживање о односу према семиологији наставити на примеру драмског текста и представе који су веома податни за овај вид тумачења.

Драма Слободана Шнајдера *Хрвајски Фауст* у поставци Слободана Унковског у Југословенском драмском позоришту значајна је зато што је отворила питање употребе уметности у идеолошке сврхе. Основни мотив *Хрвајског Фауста* преузет је из стварног догађаја. После премијере Гетеовог *Фауста* у ХНК у Загребу за време Другог

светског рата, група уметника, међу којима је био и Вјекослав Афрић (играо је Фауста), отишла је у партизане. То је био шамар усташкој власти јер је управа позоришта поставила Гетеовог *Фауст*а како би истакла своју духовну блискост с нацистичком Немачком. Представа је уз силне проблеме одржавана на репертоару ХНК све до краја рата. Након завршетка рата глумац се враћа у своје позориште, а партијски комесар од њега тражи да поново игра Фауста, али сада за потребе нове идеологије. Ова позоришна прича о позоришту које разоткрива идеологије, док идеологије са своје стране покушавају да га употребе, податна је за тумачења у оквиру семиолошког проучавања знака и преиспитивање позоришта као друштвене праксе. Тој жељи да се представа тумачи кроз књигу сигурно је допринело и то што су обе изашле исте 1982. године. Једном речју, *Хрвајтски Фауст* на сцени ЈДП-а био је доказ критичког, аналитичког и уметничког потенцијала нашег позоришта који су препознавали оба критичара, али су то показивали на различите начине.

Драган Клаић прави велики увод, наводећи и анализирајући различита књижевна дела која за тему имају фаустовску нагодбу са жељом да покаже како свако време доноси ново тумачење:

[...] у *Хрвајтском Фаусту* Слободана Шнајдера (1981)⁵ стари мит је прожет идеологемама, оне сад творе срж његове обнове. Али ова појава тек је улога, глумачки задатак, игра која, међутим, својом симболичком снагом доприноси моделирању стварности – и индивидуалног тумача и колективног гледаоца. Нагодба Фауста и Мефиста печати нагодбу глумца са тоталитарном државом и њеном идеологијом расног чистунства, али та друга нагодба изиграва се колико и прва и када се глумац Афрић повуче из игре (оде у шуму), његово место заузима сврсисходнији заменик – интендант Жанко, чијем Фаусту није потребан Мефисто јер га већ сам у себи садржи (Клаић 1989: 12).

Користећи речник који је близак семиологији, Клаић објашњава заплет Шнајдеровог комада: Афрић на сцени игра Фауста који склапа погодбу с Мефистом (Гетеов *Фауст*) кога усташка идеологија, односно њен репрезент Жанко, покушава да заврбује. Глумац који игра Мефиста и глумица која игра Маргариту су илегалци (комунистичка идеологија) преко којих Афрић одлази у партизане, тј. слободу. Кад Афрић побегне у партизане, интендант Жанко убија глумце који су играли Мефиста и Маргариту и сâм игра и Фауста и Мефиста. Очигледно је да комад заиста даје много материјала за семиолошка тумачења. То види и Христић, али другачије почиње текст. За њега је мање важно како је некада тумачен мит о Фаусту. Битно је да је на сцену стигао нов и значајан домаћи драмски текст: „Видели смо једну одличну представу једне одличне драме, и још једном се потврдила стара истина да нашег позоришта не може бити

5 Година настанка комада.

без наше драме“ (Христић 1992: 100). Дакле, за Христића је најважније истаћи да наше позориште успешно тумачи на сцени нашу драму. Могуће читање кроз семиологију и феномен историје мита о Фаусту су такође препознати, али с дискретном дозом ироније:

[...] ако оставимо по страни све интелектуалне надградње о проблему Фауста, комплексу Фауста и судбини интелектуалца у нашем времену, којим је *Хрвајски Фауст* био немилице засут, тако да је већ почео да се под њиховим теретом повија, оно што ме је у Шнајдеровој драми задивило био је начин на који је овај млад писац успео да готово виртуозно испреплету позорницу са животом и живот са позорницом. Од класика знамо како личности драме излазе из својих улога у живот, и како од живота улазе у улоге; код Шнајдера се оба процеса збивају истовремено (*Исјо*).

Оно што Христић жели да анализира у својој критици јесу вредности самог текста и како су те вредности надграђене позоришним знаковима. Он је задовољан костимом – каже да доприноси тумачењу лика (истиче превелику усташку униформу послужитеља као знак једног ситног бића у крупној историјској улози). Затим наглашава разлику између просторног решења које даје текст у дидаскалијама и оног како је поставио редитељ, али није задовољан сценографијом:

Хрвајски Фауст је просторно доста расута драма. Унковски је интелигентно сва збивања у њој довео на позорницу Државног казалишта, али апстрактни и хладни декор Мете Хочевар – углавном од пластике, с неразумљивим пластичним спагетама што висе над позорницом и постепено се пуне црвеном течношћу – замаглио је неке важне односе и прелазе у Шнајдеровом комаду (Христић 1992: 101).

Сценски простор који има посебно значење за њега је непотребни шум у систему знакова представе – представа је пре свега глумачко тумачење ликова. Ан Иберсфелд проучава знаковност сваког аспекта представе, али њена пажња је на линији: актант, актер, лик и глумац на сцени као носилац значења. Највећи део Христићевог текста посвећен је детаљној анализи сваког лика и ономе како је тај лик играо одређени глумац. Почине од главног глумца Микија Манојловића који игра Афрића и Фауста. Анализирајући однос Манојловића према улози, Христић закључује да Афрића-Фауста глумац тумачи с појачаном дозом нервозе која не припада лику већ је његов глумачки манир. Критичар хвали начин на који Бранислав Лечић игра интенданта Жанка, односно како игра улогу у улози:

У његовој улози видели смо све слојеве Интендантове личности, претварање католика, дендија и естете у усташког логорника, претварање о коме би психоаналитичари без сумње много имали да нам кажу. Лечић се није устезао да нам открије патолошке стране Интендантове личности, али је исто тако био потпуно свестан оне тешко одредљиве границе на којој би његов Жанко престао да буде уверљива личност, и постао само пацијент (Христић 1992: 102–103).

Током читаве ове надахнуте анализе, једино према чему има скепсу је семиологија у позоришту:

[...] *Хрвајски Фаусџ* је сасвим модеран комад, што ће рећи да је писан за позориште које је закупљено знацима и њиховим значењима, а не узроцима и последицама. Под теретом значења представа Унковског се повремено и ломила (Христић 1992: 101).

Са становишта *Чињања йозоришџа* могло би се приметити да су тумачењу подложни само знакови чак и кад се ти знакови називају узроком и последицом. Но, то за нашу тему није од значаја – важно је да критичар зна да је такво тумачење могуће и није неопходно да га прихвати као своје. Јован Христић препознаје вредности новог начина тумачења односа драмског текста и представе, уме да користи квалитете овог приступа, али тај приступ једноставно не воли и то показује у критици представе *Хрвајски Фаусџ*. Зато је он скоро ироничан јер се за њега текст и представа „ломе“ под теретом „знака и значења“.

Насупрот њему, Драган Клаић не крије своје одушевљење и надахнуће које у њему буди представа:

Представа је огледало театарске ситуације, подразумева публику, стварну у гледалишту, имагинарну и привидну у дну позорнице. Ствара противуречности, поиграва се њима, куша у њима себе. [...] Театар се овде бави собом самим, проблематизује властити говор. Метајезик театра није, као обично, у тексту већ у представи. Она раскринкава свој бљесак, лепоту и важност, свој културни и друштвени статус, испитује властиту метафоричку сажетост и расутост властитих фраза и клишеа. Позорница није само забран игре нити лабораториј у којем би се трагало за истином живота, као код Пирандела; она остаје бојиште и стратиште, из експерименталног полигона претвара се у зону коначних, непоправљивих чинова. Промаја што пуше свим позорницама *à l'italienne* не може да одагна тешки дах смрти који допире из завеса, кулиса, из шупљине гледалишта. Имагинарни простор лудорија и ескапада, зачарано острво и беличасти салон; кад хоће и док може позорница сад упија своје окружење, постаје крвава рана (Клаић 1989: 15).

Кад поредимо ова два приступа тексту долазимо до нечега што може деловати зачудно. Христић децидирано препознаје да је *Хрвајски Фаусџ* „модеран комад писан за позориште које је закупљено знацима и значењима, а не узроцима и последицама“, не скривајући своје дивљење за комад и несклоност теорији, док Драган Клаић нигде експлицитно не говори о семиологији, то јест „знацима и значењима“ већ ту терминологију користи у тумачењу представе и текста, стављајући нагласак на позориште које је увек друштвена пракса, како каже Ан Иберсфелд.

Веома значајан део књиге Ан Иберсфелд бави се проблемом актанционог модела у коме се врши истраживање о актанту, актеру,

лику и о основним актанционим паровима на које се могу свести радње свих комада почев од антике до данас. Међутим, критичари који пишу текстове за медије не користе овај модел за анализу драме и представе. Пажња је усмерена на однос драмског текста и текста представе, затим глумца и друштвене праксе. Кад говоре о односу друштва и позоришта, Ан Иберсфелд и Ерика Фишер-Лихте користе различите термине. Ан Иберсфелд пише о позоришту као друштвеној пракси, а Ерика Фишер-Лихте о позоришту као културном систему. За један посебан рад било би занимљиво питање да ли су друштвена пракса и културни систем појмови који значе исто или су комплементарни. Но, у делу рада који се тиче Ивана Меденице користићемо се појмом културни систем јер се културни систем може тумачити не само у односу на друштво већ и на међузависност знакова унутар једног културног система.

Родољубци

Као пример за ту идеју о позоришту као културном систему нека нам послужи критика Ивана Меденице представе *Родољубци* Јована Стерије Поповића у режији Андраша Урбана и извођењу Народног позоришта из Београда. Наглашавамо да критика има око 8.400 карактера с размацима. То за последицу има да се врло комплексно и разгранато дефинисање знакова културног система Ерике Фишер-Лихте мора прилично сабити, чак свести на једну или две речи.

Меденица не почиње критику анализом комада. Напротив, о самом комаду једва да и има речи у критици. Акценат је управо на позоришту као „културном саставу“ и могућим тумачењима: одлуке позоришне управе да представи о српским „родољубцима“ ради Андраш Урбан који је Мађар;⁶ шта ова поставка с овим редитељем значи у контексту традиције Народног позоришта, те како разумети да је у Народног позоришту, чувару наше драмске традиције, један од наших најзначајнијих комада игран за 150 година једва два пута, а ниједном од Другог светског рата, односно како комад који се критички односи према национализму треба да буде приказан у позоришту које негује националну културу. Овој расправи о тумачењу представе унутар наше културе посвећено је првих четири-пет пасуса (у зависности од тога да ли се рачуна и уводни) – отприлике онолико колико би критичар из старе гарде попут Милана Дединца посветио анализи драмског дела као књижевног предлошка за представу.

Након тога критичар прелази на саму представу, односно на третман текста у представи:

⁶ Ова информација сама по себи не би била од значаја да се заплет комада *Родољубци* не бави сукобом Срба и Мађара у Војводини током револуције 1848. године. За разлику од родољубаца који покушавају да револуцију искористе за лично богаћење, Србин Гавриловић и Мађар Нађ Пал су представници разума.

А шта је Урбан конкретно урадио с Поповићевим текстом, проклето актуелним у српском друштву од краја осамдесетих до данас? Пре свега, искористио је лабаву композицију *Родољубаца*, примеренију хроници него драми, како би, сасвим природно, увео сонгове и тако композицију додатно епизирао (драматурзи су Славко Милановић и Сузана Вуковић, а аутор музике, иначе одличне, Ирена Поповић Драговић) (Меденица 2015).

Кад овај део критике погледамо кроз призму семиотике позоришта Ерике Фишер-Лихте можемо да утврдимо да критичар не само да позориште третира као културни систем већ да сматра легитимним и структуралну, па и глобалну трансформацију текста. Дакле, нема говора о издаји текста већ о његовом поновном структурисању у текст представе који обухвата текст драме, текст сонгова и звук:

Увођење брехтовских сонгова омогућава Урбану идеолошко заостравање [...] али и, на плану форме, развијање ритмички динамичне и ликовно атрактивне сценске партитуре, каква нам је добро позната из његових ранијих представа. Наиме, сцене са сонговима – и не само оне – постављене су као знаковно згуснути аудитивни пејзажи, сведене и метафоричне сценске слике у којима је и звучни елемент битан (Меденица 2015).

Акценат је стављен на сâм крај представе у коме су заиста згуснути знакови које критичар детаљно анализира:

[...] последњи чин у ком су родољупци, када су издали патриотске идеале, односно своју Војводину, те с покраденим парама пребегли у Београд, приказан је у спором, али значењски ефектном темпу. Да би Србијанцима показали колики су родољуби, сви су обучени у народну ношњу, али су преко ње, пошто им права природа избија кроз сваку пору, пребацили раскошне бунде (одлични костими Марине Сремац), лежерно, нехајно и блазирано су уваљени у столице, те ћаскају адекватним тоном (и то с већ набаченим београдским нагласком), што све заједно, знаковито и директно, без икаквог увијања, приказује лицемерје, користољубивост и, генерално, зло ових људи (Меденица 2015).

Што се тиче писања о глумцима, критичар подједнаку пажњу посвећује свим аспектима глуме који доприносе креирању значења (тело глумца, глас, говор), од којих је креација лика то јест типа један од аспеката глумачког задатка што је такође блиско семиолошком приступу Ерике Фишер-Лихте:

Овај сведен, експресиван и нереалистички сценски стил, редитељ постиже пре свега захваљујући одговарајућем глумачком изразу у који су, што је велико постигнуће представе, поверовали сви глумци, без обзира на године и своје (различите) уметничке склоности. Такав израз, базиран на снажној телесној експресији (сценски покрет Тамаре Антонијевић) – која често доводи до њиховог физичког трошења које публика и чулно доживљава – и редитељски пројектованој артифицијелности говора, с убрзавањима, оштрим резovima и сличним нереалистичким решењима

ма (врло добар рад на сценском говору Љиљане Мркић Поповић), компактно су донели, без обзира на осцилације које примећујемо поређењем појединачних остварења, следећи глумци, градећи при томе упечатљиве, гротескне типове родољубаца [...] (Меденица 2015).

На крају критике, Меденица се враћа на друштвени контекст, поентирајући оним што сматра кључним, а то је наравно позориште као културни систем:

Врхунац заштравања постиже се у сонгу у ком родољупци репују дугачак списак имена српских политичара од осамдесетих до данас, у распону од Слободана Милошевића до Александра Вучића, не штедећи ниједну политичку струју те се тако извикује и име Бориса Тадића, непрестано понављајући – „има право“. Овај сонг је вишезначан, јер може да се протумачи и као тврдња о континуитету родољубија у српској политици последњих деценија, али и као став да пристајање свих нас („има право“) – јер родољупци нису креатори високе политике, они су њени најнижи извршитељи – на такву политику јесте оно што је за осуду, те тиме Урбанова представа даје *Родољубцима* ново и убојитије значење (Меденица 2015).

Из наведених цитата сасвим се јасно види да у критици нагласак није на односу драмског текста и представе већ на односу представе и друштва преко аутопоетичке повратне спреге без које тешко да бисмо могли говорити о позоришту као културном систему. Ову критику посматрали смо кроз призму семиологије Ерике Фишер-Лихте и потврдили да се утицај семиологије можда може „читати“ кроз начин на који се пише о позоришту, али је веома тешко утврдити непосредне доказе у смислу коришћења термина.

Ситуација се додатно отежава тиме што позоришна критика има све мањи простор у медијима: читаво друштво губи осећај за значај критичког промишљања те врло често простор који је некада имала критика заузима пропаганда. Управо из тог разлога важно је уочити нит која повезује савремене критичаре с представницима претходних генерација критичара, као и с европском породицом истраживача позоришних пракси. Начини преображаја позоришне критике, и место и улога теоријске мисли о томе, могу бити добре теме за једно велико истраживање чији би овај текст могао бити почетак.

ЛИТЕРАТУРА

Миливојевић Мађарев, Марина. „Владимир Стаменковић: Нацрт за будуће театролошко истраживање“. *Сцена*, бр. 3, година LIV (2018): 76–85.

Меденица, Иван, „Убојита значења“. НИН, бр. 3385, 12. новембар (2015).

- Dedinac, Milan. *Pozorišne hronike*. Beograd: Prosveta, 1950.
- Ibersfeld, An. *Čitanje pozorišta*. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1982.
- Klaić, Dragan. „Teatarske avanture“. *Scena*, br. 5, godina XVI, novembar–decembar, Novi Sad: Sterijino pozorje (1980): 22–29.
- Klaić, Dragan. „Dve marginalije uz *Hrvatskog Fausta*“. *Književne novine*, 13. januar (1983).
- Klaić, Dragan. *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1989.
- Klaić, Dragan. *Početi iznova*. Beograd: Clio/Univerzitet umetnosti u Beogradu, Cetinje: FDU Cetinje, 2016.
- Klajn, Hugo. *Osnovni problemi režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1979.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CDU, Beograd: TKH, 2004.
- Medenica, Ivan. *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2010.
- Milivojević Mađarev, Marina. „Georgij Paro kao selektor i umetnički direktor Sterijinog pozorja“. *Kazalište*, br. 84/20 (2019): 118–125.
- Miočinović, Mirjana. *Eseji o drami*. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1975.
- Miočinović, Mirjana (yp). *Drama*. Beograd: Nolit, 1978.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativne umetnosti*. Sarajevo/Zagreb, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput, 2015.
- Nova kritika* (izbor tekstova, predgovor i beleške Jovan Hristić). Beograd: Prosveta, 1973.
- Hristić, Jovan. *Čehov dramski pisac*. Beograd: Nolit, 1981.
- Hristić, Jovan. *Pozorište, pozorište II*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Hristić, Jovan. *Pozorišni referati (Pozorište, pozorište III)*. Beograd: Nolit, 1982.
- Hristić, Jovan. *O tragediji*. Beograd: „Filip Višnjić“, 1998.

The Influence of Semiology on Theater Criticism in Serbia

Summary

In this paper, the author starts from the thesis that semiology introduced the following innovations in the study of drama and theatre: it offered a way to successfully analyse the so-called “classical” plays, i.e. dramatic works based on the principles of Aristotelian-Hegelian dramaturgy, as well as the so-called modern or avant-garde works, i.e. dramatic works that break with this tradition; she proved that one cannot talk about the exact transfer of the dramatic work to the stage because the dramatic work and the play do not operate with the same signs, which legitimizes greater freedom of the artist in performing the work; finally, she found that theatre is a powerful social activity, i.e. cultural system, and thereby provided a theoretical basis for the engaged theatre.

The introduction of avant-garde dramas into the body of the Serbian dramatic tradition and the transition to director’s theatre and engaged theatre happened here in parallel with the translation and promotion of semiological studies of drama and theatre. The first wave occurred in the late seventies and early eighties. Then there was a lull during the nineties, so that after the 2000s, with the publication of translations of previously untranslated books and the inclusion of theatre semiology research into the research of performance practices, we would get a resurgence of interest. Through a case study, the author investigated the relationship to the semiology of the theatre of Jovan Hristić and Dragan Klaić based on the staging of Hamlet by Ljubiša Ristić, about which they had opposing views, and on the example of the staging of Croatian Faust by Slobodan Šnajder, directed by Slobodan Unkovski (JDP), of which both had a positive opinion, but for different reasons.

In order to show how the relationship to semiology in theatre research in Serbian theatre criticism developed through a case study, the author analysed Ivan Medenica’s critical review of Jovan Steria Popović’s play Rodoljupci, directed by Andraš Urban at the National Theatre in Belgrade. In all three examples, the author showed that the critics were familiar with the method of semiological analysis of theatre performance and of the dramatic text, that they used some of the elements of this kind of analysis, but that they did not state so explicitly, because in theatre criticism, due to the nature of the medium for which it is written, the emphasis is on the subject of the article, i.e., the play, and not on the method.

Keywords: semiology, theatre, theatre criticism, director

Примљено 10. 5. 2021.

Прихваћено: 25. 11. 2022.