

Оригинални научни рад

Урош З. ЂУРКОВИЋ*

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

О ДИДАСКАЛИЈАМА И ПРИРОДИ ДРАМСКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ**

Апстракт: У раду се излаже преглед проучавања дидаскалија као књижевног и театролошког термина. Сходно различитим теоријским сагледавањима, одређење дидаскалија се креће од *парапексиа* у античкој драми, преко помоћног (секундарног) драмског текста, до текста који драму одређује драмом. У контексту дидаскалија разматране су специфичности драмске комуникације, које подразумевају мултимедијалност, проблем ауторског гласа и сложен однос између драмског текста и драмског извођења.

Кључне речи: дидаскалије, драмски текст, сценска упутства, ауторски глас, епско и драмско у драми.

Појам *дидаскалија* има древно порекло које расветљава и његову потоњу употребу. Означавајући записник архонта о драмском надметању у античкој Грчкој, дидаскалије су најпре биле својеврсна административна белешка, са прецизно утврђеним елементима (Ђурић 1971: 261). Ове белешке садржале су основне податке о извођењу драма на античким драмским надметањима: имена аутора драма, називе дела, податке о времену одвијања свечаности, као и сажету оцену – резултате такмичења (Ђурић 1971: 261). О значају сачињавања овакве белешке, која се чувала у државном архиву, говори и Аристотелово несачувано дело о овој теми. Пракса писања дидаскалија постаје временом још развијенија – у римској књижевности подразумева још шири опсег – детаљније бележење података о околностима извођењима и извођачима (Lazarević 2001: 132–133).

* Докторанд, стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, uros.durkovic@gmail.com

** Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2020-14/200020 од 24. јануара 2020. године.

Дакле, од самог свог настанка – дидаскалије су представљале својеврстан *йарайтекст* – текст који је од значаја за само драмско дело, али који није његов припадајући део. Међутим, улога и значај дидаскалија у драмском тексту ће се мењати. Тако су данас дидаскалије, за разлику од античког времена, несумњиво иманентне драмском делу – оне се најчешће дефинишу као текст који је, заградама или друкчијим графичким фонтом, издвојен од главног (дијалогског) тока дела и који у односу на њега има *йомоћну улогу* (Lazarević 2001: 132–133). Дидаскалије разјашњавају различите појединости драмског дешавања, од амбијента и изгледа сцене до поступака драмских лица. У појединим речницима, дидаскалијама се даје *савейтодавна* улога – оне представљају пишчеве напомене у драмском тексту које представљају смернице за режисера и глумце (Porović 2007: 138). Дакле, фокус је у дефиницији измењен од несамосталне допуне главног текста, до практичних и конкретних предлога за инсценацију.

У дефинисању дидаскалија постоји још незанемарљивих нијанси – тако Патрис Пејвис [Patrice Pavis] савремено схватање дидаскалија поистовећује са сценским упутствима (Pavice 2004: 54). Сценска упутства се дефинишу као „Svaki tekst [...] koji glumci ne izgovaraju čija je svrha olakšati gledateljevo razumijevanje ili razjasniti način prikazivanja komada” (Pavice 2004: 335). Као примери неких сценских упутстава наводе се: имена ликова, назнаке за уласке и изласке на сцену и опис места радње (Pavice 2004: 335). Дакле, дидаскалије у овом виђењу представљају свеукупност неизговореног драмског текста – све оно што драмска лица *не* изговарају на сцени, а написано је у делу. Ипак, и ово одређење има својих ограничења, јер је понекад однос изговореног и неизговореног неразлучив, као у комадима Елфриде Јелинек (*Зимско йуишовање*) или Саре Кејн (*Психоза у 4.48*). У оба дела не постоји подела на драмска лица, тако да није јасно која инстанца и како изговара драмски текст, а у делу Елфриде Јелинек не постоји ниједна парентетичка структура која би могла да функционише као сценско упутство. Текст Саре Кејн упркос својој радикалној аморфности ипак задржава структуре у заградама које означавају степеноване интервале тишине (тишина, дуга тишина и веома дуга тишина), те се могу повезати са дефиницијом дидаскалија. Ови несвакидашњи примери су индикативни јер се у односу на њих проблематизује поимање драме као књижевног рода, а тиме и статус дидаскалија. Једно од питања које се намећу јесте – уколико не постоји диференцијација монолошко-дијалогских деоница и дидаскалија, шта је упориште драмског текста?

За Петера Сондија основа драме јесте дијалектичког порекла, а могућности драме зависе од могућности дијалога (Sondi 1995: 17). Дакле, оно што је пресудно за драмски текст јесте интеракција између драмских лица, а дијалог представља кључно средство међуљудског посредовања света (Sondi 1995: 14). Сонди инсистира на примарности и *аисолујиносћии* драме – она мора

да буде ослобођена свега спољашњег, да се реализује у сопственом извирању, за разлику од епских дела чије је постојање увек посредовано (Sondi 1995: 15). Док је за епику кључан *ојис догађаја*, у драми имамо *догађај сам* – стога би се однос између епског и драмског могао посматрати и као садејство између слојева драмског текста: дидаскалије (опис догађаја) и говорног текста (догађај сам). Епске тенденције у драми, дакле, оснажују развој посредованих комуникационих система и присутне су и много пре Брехтовог епског театра (Pfister 1993: 71). Аналогно односу нарације и дескрипције у наратологији, однос епског и драмског у драми јесте испреплетан од самих почетака драме, а временом ће добијати различите облике и размере.

Манфред Фистер истиче како се Сондијево виђење драме везује за одсуство медијатора – фикционалног наратора типичног за епику (Pfister 1993: 5), као и то да је у прози и поезији дијалог опционалан, а у драми фундаменталан (Pfister 1993: 6). Међутим, не треба превидети две чињенице – мултимедијалну природу драмског текста (Pfister 1993: 7) као и то да је драмски дијалог, заправо, увек делатан, да сам по себи представља акцију (Pfister 1993: 6). Специфичност рецепције сваког драмског текста извире из ова два феномена – а сама драмска игра, живот драмског текста на сцени, несводив је на сам текст – стварност драмског извођења увек је шира од свог предлошка. Ни најдетаљнија сценска упутства не могу обухватити сваку појединост инсценације текста, а читање драме неодојиво је од његовог сценског постојања. Тако треба уочити разлику између обичног и драмског говора, јер у драмском говору све што је изречено има још један важан фактор – публику (Pfister 1993: 103).

На трагу размишљања о референцијалној природи драмског говора, Милан Буњевац проучава комуникациону сложеност драме. Ослањајући се на Јакобсонову схему комуникације, Буњевац указује на вишеструко уоквиравање нивоа драмског дискурса у односу на његову референтну улогу (Bunjevac 1992: 70). Сваки комуникациони ниво има свој подскуп: од реалног аутора који поруку упућује реалном читаоцу, преко имплицитног аутора и имплицитног читаоца, наратора и „сабеседника” све до односа између драмских ликова као пошиљалаца и прималаца информација (Bunjevac 1992: 70). Дакле, сваки дискурзивни ниво драме, установљен на основу пошиљалоца информације, реферише на неки други ниво, као гарант његовог постојања. Будући да оваква сложеност није својствена прозном тексту, на основу проучавања разлике између приповетке и драме Видосава Стевановића, Буњевац долази до закључка за који сам тврди да је неочекиван и парадоксалан – драму, заправо, не карактерише дијалог већ начин на који је уведен, односно, дидаскалије (Bunjevac 1992: 71). Штавише, није битно да ли ће доћи до драмског извођења или не, већ да ли читалац прима драмску поруку и то не као опис догађаја, већ као средство за његово

остваривање (Bunjevac 1992: 71). Ово својство Буњевац повезује са оним што се у прагматици назива илокуциони чин, односно, чин исказивања онога што се чини, без обзира на резултат чињења.¹ Основа тог чина, по својој функцији у драмском тексту, јесу дидаскалије. Сходно томе, драма без дидаскалија, по Буњевчевом виђењу, не може постојати, а стална је грешка све дијалашке форме повезивати са драмом, јер дијалашка форма није обавезујућа за драму, већ њен илокуциони статус, који је издваја од не-драмских дела. Довољно је навести неколико разнородних епских, прозних дела која у себи интегришу дијалашке структуре, што их не чини драмским делима – од средњовековног жанра дијалашких беседа (вапроси и одвети), преко Доситеја Обрадовића (*Животи и њриклученија*) и Денија Дидроа (*Фаталиста Жак и његов њосјодар*), до Џојсовог *Уликса* или савременог српског романа *Арзамас* Иване Димић. Иако свако дело може добити своју драмску обраду (драматизацију), а тиме и своју инсценацију, само она дела која имају посебан однос према остваривању драмског садржаја, који подразумева усмереност свих вербалних и невербалних елемената дела ка остваривању његових сценских потенцијала, јесу драме.

Анализа Милана Буњевца стога доноси још једно сагледавање дидаскалија које није подударно претходном – дидаскалије су, дакле, не само оно што је у драмском тексту обележено на посебан начин и што има помоћну функцију у појашњавању драмске радње, већ гарант драме. Зато, уколико не постоје, дидаскалије су присутне својим одсуством. Ово, широко схватање дидаскалија говори о томе да, уколико не постоји референцијално преплитање – стално уоквиравање и пресликавање драмских нивоа – не постоји ни драма. Од упутног и успутног, помоћног текста, дидаскалије су постале драмски фундамент, оно што одређује театралност дела (Sarazak 2009: 186–190).

Имајући ово у виду треба истаћи дистинкцију Манфреда Фистера између примарног (главног) и секундарног (помоћног) драмског текста, коју успоставља на основу истраживања Романа Ингардена (Ravice 2004: 376–377). Док је примарни текст једнак говору, секундарни представља целину свих сценских упутстава, укључујући и наслов, посвету, попис драмских ликова и бележења драмских потцелина – чинова, сцена и призора (Pfister 1993: 13–14). Фистер раздваја секундарни текст од његових сценских упутстава, за које наводи да могу да реферишу или на глумца или на визуелно-аудитивни контекст дела (Pfister 1993: 15). Међутим, сценска упутства могу припадати и примарном и секундарном тексту драме – с тим што су она

1 За разлику од локуционог чина који представља сам чин говорења (шта је речено) и перлокуционог који означава дејство које има на слушаоца (шта је резултат), илокуциони чин представља исказ обликован са неком комуникационом сврхом (шта је учињено).

у примарном тексту скривена. У говору драмских лица може бити присутна информација о понашању актера – уколико, на пример, једно драмско лице примећује како другом дрхте руке, или плаче, није неопходно тај закључак обележити на посебан начин у тексту (заградама или друкчијим фонтом), будући да је он уписан у говорном исказу (Pfister 1993: 16). Питање је, међутим, да ли такве „потенцијалне” сценске напомене, које носи сам говорни чин и које се остварују посредно, могу бити схватане као дидасталије? То што се из говорног исказа може доћи до дидасталија, не значи да саме дидасталије као сценске напомене заиста постоје, већ да их је могуће извести.

Иако се Милан Буњевац у свом раду ослања на Фистерове закључке о разлици између примарног и секундарног текста, Јакобсонову схему комуникације (Pfister 1993: 27) као и на Фистерове примере драмских дела (идентична Бекетова и Ханкеова дела наведена су и код Буњеваца и код Фистера) (Bunjevac 1992: 60), Буњевац нигде не наводи Фистера као референцу. Ово изостављање збуњује, будући да би навођење извора могло само да да кредибилитет раду. Без обзира на то, не треба занемарити да прожимање идеја постоји.

Исто тако постоји комуникација између Сондијевог сагледавања односа епског у драмском и Фистеровог разматрања секундарног драмског текста као текстуалне целине која се у модерним уметничким тенденцијама еманципује од своје помоћне функције. Стога дидасталије неретко постају самосталне уметничке и комуникационе целине које понекад ни не могу бити транспоноване на сцену (Pfister 1993: 72). Једно питање које се само намеће јесте – какав је статус таквих дидасталија имајући у виду њихово постојање унутар самог текста, као и њихов потенцијални сценски живот? Поједина дела (попут драма Милоша Црњанског и Мирослава Крлеже) имају развијене лирско-есејистичке деонице које нису нужно у уској корелацији са драмским текстом, а понекад, као у драми *Андрокле и лав* Џорџа Бернарда Шоа, секундарни текст (у овом случају пишчев предговор), превазилази више од два пута примарни текст драме (Pfister 1993: 14). Још један теоријски подстицајан проблем који произилази из раздвајања примарног и секундарног драмског текста, јесте често истицана утилитарна функција дидасталија. Уколико се дидасталије доживе пре свега као *јомоћни шексџ*, од какве су помоћи онда потпуно противречни искази у Јонесковој *Пелавој њевачици*, попут упутства да се госпођа Смит пољуби или не пољуби (Jonesko 1997: 94)? Очито је да се инструкције сасвим противречних исходишта не могу подвести под дефиницију дидасталија као помоћног драмског текста. Давање *избора који њо није* у дидасталијама покреће питање статуса ауторске инстанце у делу. Самосталност и самодовољност дидасталија које не морају да буду у непосредној вези са текстом, упућује на то да у оквиру дидасталија може постојати и *скривена ауторска фигура*.

У оквиру својих стилистичких истраживања Марина Катнић Бакаршић доноси још једну дефиницију дидаскалија која се знатно разликује од претходних. За њу, дидаскалије су *ауџорски њовор у драми* (Kатнић-Бакаршић 2013: 162), који није истоветан особеностима говора присутног у прозном тексту (Kатнић-Бакаршић 2013: 162). Катнић Бакаршић утврђује разлику између драмског и прозног ауторског говора, као и особености дидаскалија попут честе употребе презента у трећем лицу једине и глаголских прилога, што објашњава сталном упућеношћу дидаскалија на *сада* и *овде*. Ова деиктичка димензија дидаскалија, њихово везивање за одвијање драмске радње, примећена је више пута и може се повезати са схватањем дидаскалија као сценских упутстава. Међутим, неки већ споменути сложенији примери које представљају праве прозне екскурсе у драми (како ауторка тврди, они су „својеврсна прозна острвца у драми”) не морају се уклопити у ово тврђење. Зато ауторка закључује да су функције дидаскалија различите и да се крећу од референцијалне до поетске, укључујући и метајезичку функцију (Kатнић-Бакаршић 2013: 169). Међутим, уколико, подржавајући дефиницију Катнић Бакаршић, дидаскалије разумемо само као *ауџорски њовор* у драми, занемарујемо свако њихово друкчије виђење, укључујући и поигравање ауторских инстанци у драми, па и оних унутар дидаскалија. Претпоставка да се иза дидаскалија крије *један* ауторски глас не мора бити обавезујућа (Sarazak 2009: 58–59). Ипак, споменута дефиниција представља још једну значајну перспективу у проучавању наше теме, будући да, иако не проблематизује природу ауторског гласа, долази до важног увида – начелног разликовања драмског говора ликова од гласа у дидаскалијама, без обзира на његово порекло.

Уколико бисмо сумирали досадашње закључке везане за поимање дидаскалија то је да су оне одређиване као: 1) белешка о драмским надметањима у антици (Ђурић), 2) графички маркиран помоћни текст (речници књижевних термина), 3) синоним за сценска упутства (Пејвис), 4) сценске напомене секундарног текста (Фистер), 5) начин увођења дијалога у драми који има илокутивну (Serl 1991: 70, 114–124) функцију (Ђуњевац), 6) ауторски говор у драми (Катнић Бакаршић).

Из овог списка јасно је да је сам термин *дидаскалије*, иако један од најчесталијих театролошких појмова, недовољно одређен, као и да му није посвећена довољна теоријска пажња (Kатнић-Бакаршић 2013: 162). Ипак, у односу на издвојене ставове, може се закључити да дидаскалије представљају углавном неизговорени део драме, који је на неки начин у саодносу са говорним делом драме и који представља, ако не најважнији, онда један од важнијих одлика драме као књижевног рода. Такође, у прегледу различитих перспектива тумачења дидаскалија, приметно је да се њихов статус унутар драмског текста, кретао од 1) *џарџексиа* преко 2) секундарног (помоћног) текста до 3) суштине драме.

ЛИТЕРАТУРА

- Bunjevac 1992: Milan Bunjevac. „Drama s gledišta komunikacije”. *Književni rodovi i vrste IV*. Glavni i odgovorni urednik Zoran Konstantinović. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Ђурић 1971: Милош Ђурић. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије.
- Jonesko 1997: Ežen Jonesko. *Pozorište: sabrana dela*. Beograd: Paideia.
- Lazarević 2001: Predrag Lazarević. „Didaskalije”. Ур. Dragiša Živković. *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov.
- Pavice 2004: Patrice Pavice. *Pojmovnik teatra*. Prevela Jelena Rajak. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Antibarbarus.
- Pfister 1993: Manfred Pfister. *The Theory and Analysis of Drama*. Translated by John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press.
- Popović 2007: Tanja Popović. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Katnić-Bakaršić 2013: Marina Katnić-Bakaršić. *Stilistika dramskog diskursa*. Sarajevo: University Press.
- Sarazak 2009: *Leksika moderne i savremene drame*. Priredio Žan-Pjer Sarazak. Prevela Mirjana Miočinović. Vršac: Književna opština Vršac.
- Serl 1991: Džon Serl. *Govorni činovi: ogled iz filozofije jezika*. Prevela Mirjana Đukić. Beograd: Nolit.
- Sondi 1995: Peter Sondi. *Teorija moderne drame*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Lapis.

Uroš Z. ĐURKOVIĆ

STAGE DIRECTIONS AND DRAMATIC COMMUNICATION

SUMMARY

According to various theoretical perspectives, views of didaskalia as a literary and theatre term have been changing from *paratext* through element in *secondary text* (Pfister) to *essence of drama*. Therefore, meaning of stage directions can be important for an overview of communication strategies in drama, such as multimedia, issue of auctorial voice in drama, and complex relationship between dramatic text and staging. Also, as an element in a secondary text, stage directions can maintain certain degree of independence, which emphasizes their distinct nature. This paper shows how various meanings of stage directions can fundamentally change the way we approach drama.

Key words: didaskalia, stage directions, theatre play, auctorial voice, epic treatment of drama.