

АНГАЖМАН И ДРАМСКА ФОРМА  
У ТЕОРИЈСКОМ МИШЉЕЊУ  
СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Матица српска, Нови Сад  
Одељење за књижевност и језик

**Апстракт:** Рад анализира теоријско мишљење Слободана Селенића о ангажману и драмској форми, са тежиштем на студији *Анџман у драмској форми*. Полазећи од претпоставке да је ангажман фокусна тачка сваког драмског текста и да се вредност драмског дела може сагледавати у односу на степен сагласја ангажмана и драме, рад систематизује кључне постулате које Селенић успоставља у тумачењу модерне драме. Посебна пажња посвећена је његовом одбацивању догматских естетичких система и инсистирању да се критеријуми вредновања траже унутар затвореног света конкретног драмског дела. Разматра се Селенићево разграничење натуралистичке и конструктивистичке форме, његова размишљања о илузији и антиилузионизму, као и улози језика, мита, као и о извођачком аспекту у обликовању драмског ангажмана. Упоредно се, у мери у којој је методолошки релевантно, укључују и увиди из *Драмских љраваца 20. века*, као и трагови теоријске мисли у позоришним критикама и антологичарском раду, како би се указало на континуитет и развој ауторових ставова. Циљ рада је да покаже због чега је Селенићево разумевање ангажмана и форме и даље ваљан теоријски оквир за савремено читање драме и позоришта, нарочито у контексту односа текста и сцене.

**Кључне речи:** Слободан Селенић, ангажман, драмска форма, натурализам, конструктивизам, илузија, антиилузионизам, позоришна критика, театрологија

Кроз анализу теоријске мисли Слободана Селенића покушаћемо да систематизујемо његове кључне увиде о односу ангажмана и драмске форме, са тежиштем на студији *Анџман у драмској форми* (1966).

Полазимо од претпоставке да је управо у овој књизи Селенић обликовао основне категорије за тумачење модерне драме развијајући став да је ангажман основни принцип драмског текста и жариште његове уметничке убедљивости. Теоријску мисао свакако треба пратити и кроз есејистички рад, интервјуе, позоришну и књижевну критику, као и антологичарски рад. У овом истраживању пратићемо траг теоријске мисли и у антологичарском делу и у позоришним критикама, односно у делима која су посвећена разматрању драме – у складу са тежиштем наше истраживачке теме. Онда када се учини релевантним, укључићемо и Селенићева разматрања теоријских аспеката драмских праваца из књиге *Драмски љраваци 20.*

века (1971), која примарно не припадају истраживачком корпусу у овом раду. Овакав приступ изучавању Селенићеве теоријске мисли показује због чега је Слободан Селенић и даље важан када је реч о драмској књижевности, и који су његови основни закључци о поетичком, жанровском и тематском преплитању у драмском свету. На ту актуелност упућују и речи Ненада Прокића, који истиче да је Селенићев уџбеник за студенте, конципиран крајем шездесетих, и данас незаобилазан, и да су његови теоријски осврти задржали свежину убедљивости упркос идеолошки тешком времену у којем су настали (Прокић 2004: 70). Због тога је важно поново размотрити Селенићев модел размишљања, модел који одбацује догматску критику и универзалне естетичке системе, захтевајући да се критеријуми вредновања траже унутар затвореног света конкретне драме. Полазећи од театролошког приступа који у Селенићевом случају прожима књижевност, филозофију, историју и естетику, овај рад ће анализирати његово тумачење натуралистичке и конструктивистичке форме, као и разматрања о илузији и антиилузији. Указаћемо и на значај његових ставова о улози језика, миту и о извођачком аспекту у обликовању ангажмана, имајући у виду оно што говори Ингарден: да на сцени имамо посла „са другачијим типом дела него код чисто књижевног текста“ (Ингарден, према Лазић 2014: 43). Отуда произлази и Селенићево мишљење да је важно стећи добру вештину *чишћања њозоришња*, као код Ан Иберсфелд у делу *Чишћање њозоришња* (1982), ослањајући се, првенствено, на нужност проучавања узајамног дејства драме и извођачког аспекта позоришног чина.

Својим размишљањима о театру и драмској уметности Селенић стаје у ред оних изучавалаца без којих не можемо приступати даљем проучавању позоришно-драмског света. Активни позоришни критичар и професор драматургије „упио је, и то свесно, илузију и мисис театра“ (Тополовачки 1992: 39).

Свој допринос позоришном свету Слободан Селенић није дао само кроз антологије *Авангардна драма* и *Антилопија савремене српске драме*, теоријске књиге *Ангажман у драмској форми* и *Драмски њравици 20. века*, и позоришну критику, већ и кроз вишедеценијско активно учешће у друштвеним и културним догађањима, ангажовање у представљању културних догађаја у телевизијским емисијама, у професорским активностима, модерирању округлих столова на Стеријином позорју и другим фестивалима, као и трибина о позоришној и драмској уметности. Селенић проучавање драмске књижевности заснива на театролошком приступу, али се театрологија, у његовом случају, схвата као научна област која се непрекидно прожима с књижевношћу, филозофијом, историјом, естетиком и историјом уметности.

Намера нам је да представимо како се позоришна превирања 20. века огледају у разматрањима Слободана Селенића, професора, кри-

тичара и ствараоца, с додатним освртом и на теоријске поставке које су у позоришној литератури већ објашњене и разматране. Циљ рада је да покаже због чега Селенићево разумевање ангажмана и драмске форме представља теоријски оквир за савремено читање драме и позоришта, нарочито у односу текста и сцене, као и да истакне разлоге због којих је *Анјажман у драмској форми* остао један од темељних текстова у домаћем промишљању модерне драмске уметности.

### Рецепција Ангажмана у драмској форми

*Анјажман у драмској форми* једна је од оних студија без којих се не може темељно изучавати ангажман у драми и позоришту, и књига која је битно померила полазишне теоријске поставке кад је о овом питању реч. Упркос томе, унеколико је парадоксално што је изостала темељнија рецепцијска реакција на ову књигу. Након њеног објављивања, током 1965. године не појављује се много текстова о овој студији, што показује и озбиљно урађена библиографија Селенићевог дела у *Сјоменици Слободана Селенића* (Путник 2007: 176).

Објављени судови о *Анјажману у драмској форми* нису унисоно позитивни: Јован Ђирилов сматра да је Селенић овом књигом „стао иза својих *добрих и лоших кријшика*, стао свом снагом њене обавештености“ (Ђирилов 1965: 11; подвукла ауторка), Петар Волк замера „упрошћене релације“ у којима се крећу ауторова размишљања (Волк 1965: 3), док Зоран Глушчевић бележи да ова књига делује „анахроно, чак и аматерски“ (1965: 16). Владан Бајчета уверен је да су и „позитивни и негативни судови засновани на постојећим квалитетима и недостацима Селенићевог теоријског списка“, и да је ова студија ипак „застала на нивоу аутопоетичког, не домашујући домен поетичког у значењу синонимном са теоријом књижевности“ (Бајчета 2023: 48). Главни разлог за то Бајчета види у „исувишној термилошкој екстензији средишњег појма ауторових разматрања“ (Исто: 48). Насупрот наведеном, мишљења смо да је овај суд преоштро формулисан и да, у односу на постојећу литературу о ангажману, Слободан Селенић даје, управо у теоријском погледу, значајне аргументе за ново сагледавање и дефинисање ангажмана и конструктивистичке и натуралистичке драме, а истовремено оставља не само својеврсно драгоцену аутопоетичку упутство за читање властитих текстова, већ и темељну теоријску потку за разматрање драмске књижевности 20. и 21. века. Милосав Мирковић подсећа да је драмска књижевност у *Анјажману у драмској форми* „ослобођена жудње за монологом, жудње тако изразите и заразне кад год се крене у теоријски рад“ (1994: 170).

Укупно узев, рекли бисмо да изостајање опширније и темељније теоријско-критичке рецепције ове, по нашем мишљењу, зна-

чајне теоријске књиге може сигнализирати и незаинтересованост уредничке политике периодичних публикација које су у то доба пратиле књижевну и театролошко-позоришну продукцију, с једне стране, а с друге, може подразумевати и свесно заобилажење онога што најављује уплив светских театарских модела, који шире границе позоришног и драмског живота код нас. Реч је, треба истаћи, о периоду у којем је „већ у потпуности афирмисан такозвани умерени модернизам у уметности“, а та тенденција се, у оквиру позоришта, према мишљењу Ксеније Радуловић, радикализује „појавом Битефа од 1967. када Селенић показује интелектуалну отвореност и компетентност не само као позоришни критичар него и као водитељ запажених телевизијских хроника овог фестивала“ (Радуловић 2023: 20–21). У суштини, зачудна је чињеница да, упркос томе што Селенића уврштава у круг „најученијих, најангажованијих и најчитанијих писаца“ (Орсић 2014: 214) његове генерације, иста та савремена критичка јавност не оглашава се у великој мери о његовим теоријским књигама.

Основни појам, који је и средишње питање истраживања ове његове теоријске студије – *ангажман* – код Селенића добија значајно шире значење, које је примењиво не само на позоришну већ и на ширу културну слику књижевности, позоришта и ликовне уметности. Нешто касније, у *Искораку у стварности*, Селенић термин ангажман користи у описивању политичког активизма – у покушају да опише савременог интелектуалца:

Стављен је пред нерешиву дилему. Има две могућности. Има могућност да ни у чему не учествује, да са презиrom гледа на тај одиста ружан политички приказ који је пред њим. У једном тренутку сам поверовао да управо то треба да радим, а онда су ми, вероватно с разлогом, многи пребацивали: немаш права на то, то просто није довољно савесно у овом тренутку, није морално, човек мора да се ангажује. Тада сам почео, да употребим тај стари израз, да се ангажујем, чувајући се да се не претворим у политичара, па су одмах почеле да пљуште примедбе: Ти си луд, шта ћеш ти тамо, зашто скачеш у прљавштину, шта те се све то тиче?! Најгоре у свему је што знам да су и први, и други, и трећи и четврти у праву. И да ту правог избора нема. [...] Мислим да интелектуалац мора да се ангажује, али да треба ипак да остане сам (Selenić 1995: 150).

Седам година пре *Искорака у стварности* Слободан Селенић у *Политици* објављује следеће:

Човек мог доба и поднебља изложен је политици као голишави купач немилосрдном сунцу на бескрајном песковитом жалу. Нигде хлада. Све је политика. Не могу из епохе никуда, ни сам ни са другима. Моја конфигурација је моја књижевна домовина (Селенић 1988: 9).

У његовом поимању интелектуалца постоји само *ангажовани интелектуалац*. Тако у интервјуу „Литература и свети Крлежа“ он износи духовито поимање ангажованог интелектуалца:

Ангажовање је увек покушај да прошириш маргину за слободну размену мишљења, за потпуно слободно изражавање својих идеја. И мислим да се заправо на то ангажовање интелектуалца у овој нашој средини мање-више и своди. То не мора чак нужно да буде ни у књизи. Било би погубно оспорити право писца да пише о цвећу и пролећу, али мислим да у јавном животу има нешто себично и нешто калкулантски уколико од тога направим своју филозофију а не учествујеш (Селенић 1987 – репринт).<sup>1</sup>

Иако се често указује на то да је имала изузетни значај за развој српске драме и позоришта, показало се да је рецепција прве Селенићеве теоријске књиге *Ангажман у драмској форми* оскудна, иако без ње није могуће разумети ни потоње Селенићеве исказе о ангажману, које смо овде детаљно експлицирали. Исти случај је, у суштини, и са осталим Селенићевим теоријским и антологичарским књигама, али и са теоријском литературом његових савременика.

### Основни постулати *Ангажмана у драмској форми*

Свестан да ствара у времену отварања „наших театара ка светској драми“ (Selenić 1965: 7), Слободан Селенић поставља питања која су важна не само за домаће стваралаштво већ и за европска позоришта. Реч је о добу када своје драмско дело стварају, између осталих, Ранко Маринковић (*Глорија*), Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић (*Небески одрег*), Јован Христић (*Чисте руке*) и др. Појаву различитих поетичких и естетичких опредељења код драмских писаца свога времена Селенић оцењује као „доказ виталности једне драматургије која још увек није достигла своје највише домете“ (Исто: 8). Та стваралачка разнородност створила му је погодна тло за тумачење и преиспитивање елементарних појмова и о ангажману и о драмској форми. Опште узев, ова књига Слободана Селенића може послужити као једна врста есејистичко-поетичког појмовника за јасније сагледавање савременог драмског живота код нас и у свету. Петнаест поглавља ове студије на различите начине одговарају на питања о ангажману драмске форме, о језику, илузији и антиилузионистичком драмском принципу, миту, конструктивизму, ангажованом дезилузионизму, стилском јединству драмског света итд.

1 Видети: <https://www.ekspres.net/intervju/literatura-i-sveti-krleza-reprint-intervjua-slobodana-selenica-iz-1987> – приступљено 21. 2. 2024. године.

## Естетски системи, догматизам и критеријуми критичког погледа на драму

Свакодневна потреба да се разматра и процењује драмски и позоришни репертоарски свет присутна је не само код позоришних критичара већ и код свих еманципованих гледалаца / читалаца. Селенић непоколебљиво верује да се

[К]ао једно од најактуелнијих, готово практичних питања већ готово читаву деценију поставља питање пристрасности, опредељености, одређености критичког погледа на један врло еклектичан позоришни репертоар (Selenić 1965: 8).

Питање разлика и сличности међу писцима и поетикама, сматра он, питање је односа према пишчевом делу. Селенић тако истиче да драмски квалитет Шекспирових трагедија не оповргава несумњиве квалитете Расинових трагикомедија, и да не би требало да се једној врсти литературе не признаје поетичка и естетичка вредност само зато што се она разликује од неке друге вредне литературе (Исто). Због тога питање критеријума, из више разлога, јесте питање које се изједначава с питањем критичког (недогматског) погледа на драму или позориште, као и на поезију, прозу и друге жанрове.

У својој уводној речи, Селенић наглашава да је непорециво против генерализације и крутог дефинисања јер „готово свака генерализација значи грешну симплификацију и опасно осиромашење њеног пуног смисла“ (Исто). Такав отклон према сачињавању једног (јединог) естетског система, односно одбацавање могућности постојања једнообразних критеријума за тумачење свих уметничких, у овом случају драмских дела, он сликовито изриче, дајући му потенцијално дубљи смисао:

У историји драме примера ове врсте, примера који показују како је везивање за један естетички систем и некритичко поуздавање у њега спутавало непрејудицирано вредновање драмских дела – има напретек. Правила готовог естетичког система примењују се на дела да би се путем сравњивања одређеног књижевног дела с правилима система утврдило да ли је дело добро или није. Критеријуми за процењивање уметничког дела не траже се у самом делу, већ изван њега (Исто: 9).

Како би објаснио везу између естетичких критеријума и система у којем се неко дело тумачи, Селенић подсећа на Лефеврову тврдњу, у *Прилогу естетички*, да „естетичке теорије зависе од система“ (Lefevr 1957: 3), као и на Дидроов духовит коментар да је свако уметничко дело које се „не уклапа у распон тих ограничења – чудно и рђаво“ (Дидро, према Selenić 1965: 10; оригинални навод Diderot 1956). Таква правила лако је пратити у доношењу естет-

ских, етичких, поетичких и класификационих закључака о драмској уметности (и свакој другој), али је Селенић мишљења да не постоји „ништа смелије и креативније него покушати да се изиђе из њихових оквира како би уметност још једном креирала још један нови свет“ (Selenić 1965: 9).

Осим што изричито не прихвата истовремено постојање догматизма и анализе (посебно естетичке анализе), Селенић у *Анјажману у драмској форми* снажно оповргава и теорију о постојању одређених правила за стварање уметничких дела. Свако уметничко дело, према Селенићевом мишљењу, јединствена је и аутентична творевина и тумачи се искључиво правилима која су оформљена из њеног властитог система. Пример *Поеџике* Селенић користи као доказ да и Аристотелови филозофски погледи и ставови о драми могу бити „само узор, и живи пример, али не и образац, што је она вековима била“ (Исто: 11). Пример инерције *естетичке и поетичке анализе* Селенић илуструје правилима која је Аристотел успоставио у *Поеџици*, а која су и драмски писци и тумачи до дан-данас прихватили без помисли да их преиспитају или допуне, ако не и сасвим оповргну.<sup>2</sup> Прихваћено је да је трагедија „подражавање озбиљне и савршене радње [...] говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима...“ (Аристотел 1955: 15). Правила три јединства вековима су међу теоретичарима прихватана као критеријуми за одређење вредности уметничког дела, што Селенић сматра великим недостатком, који се огледа у тежњи ка стварању унапред датих естетичких система, што се до његовог времена показује као тенденција која не доприноси продубљењем тумачењу и откривању, већ, напротив, све већем затварању у естетички и поетички систем у којем се дела различитих поетика вреднују по истим критеријумима и правилима. Као пример аналоган догматском поштовању Аристотелових правила и онда када су она изневеравала властиту суштину, Селенић наводи и коришћење Маркових цитата у сврху „оправдавања критичарске праксе која је често у директној супротности са суштином марксистичког начина мишљења“ (Selenić 1965: 14).<sup>3</sup> Такво коришћење правила, и с њима усклађених критеријума за тумачење, или пак стварање уметничких дела, књижевност приближава, како Селенић

2 О овоме Селенић говори и у интервјуу који је дао Милошу Јевтићу, *Очи у очи са Селенићем* (1991: 51–52).

3 Селенић даље објашњава на примеру мисли Маркса и Енгелса оно што зове „цитатоманијом“, специјални метод коришћења марксистичких мисли: „Критичар ће према потреби узети неколико Маркових, Енгелсових или Лењинових реченица или делова реченица, и, у супротности са контекстом из кога су извађене, аранжираће их на начин који служи његовој сврси. Сврха може да буде најразличитија: да се докаже *формализам* свега што је написано на Западу, и онда када је написана књижевност објективно и садржински богата и јасно опредељена...“ (1965: 14). Таква „цитатоманија“ (теоријска и идеолошка) и данас се може учити.

сматра, пропагандној публицистици.<sup>4</sup> Такву врсту пропагандне уметности он покушава да избегне, и најстроже је осуђује – како у свом теоријском раду тако и у позоришној критици. Једнообразно сачињавање правила за постизање уметничког утиска, према Селенићевом мишљењу, јесте, пре свега, „средство за постизање политичких циљева“ (Исто: 18), а то никако није прави пут ка стварању уметничке вредности.

Наметање једноумља приписује се политичким уценама које „траже од књижевности да брани неустрашиву људску истину и јасан критички суд“ (Селенић 1971: 322).

Овакве Селенићеве ставове сматрамо битним и далекосежним зато што сматрамо да и данас, иако се може учинити да више нема тако непосредног идеолошког условљавања драме и позоришта, могу бити важан аргумент за боље дефинисање улоге и места које драмска и позоришна књижевност има у друштву. Чак и у савременом театру таква врста мишљења коју критикује Селенић не доводи до правог политичког театра о којем пише Пискатор (1985), или *критичкој казалишћу*, како пише Мелхингер (1989: 32). Политичко позориште није производ нашег времена, и има своју историју: *homo politicus* с правом може да позоришни чин тумачи као израз политичке идеје, и може да „закључи да је позориште само по себи политички чин, чин политичког мишљења“.<sup>5</sup> Требало би у том смислу разумети Селенићев отпор према догматском мишљењу и доношењу одређених правила за формирање уметничког дела – било да је реч о драмском, позоришном или неком другом.

Селенић истиче како аналошким упоређивањем више уметничких дела, како би се дошло до оцене појединачног уметничког дела, Т. С. Елиот долази до „критеријума за одређивање вредности

---

4 Овакав закључак Селенић објашњава на примеру руске књижевности и књиге *Болшевичка партија и совјетска књижевност* из 1947. године, која говори о руковођењу литературом: „Од писаца се тражи да у њиховим делима буде ‘што мање интелектуалних размишљања’, и што више конкретних тема, као што је борба ‘против алкохолизма’, на пример. Писцима се издају директиве по тачкама: ‘ликвидирати удружења пролетерских писаца’, рецимо, или ‘да се истражи даљња судбина јунака и градова из дјела Горкога’. На тај начин руководиоцима руске књижевности полази за руком да совјетску литературу дотерају у ред, тако да је Жданов с поносом могао да изјави 1934. године: ‘Њен пораст [књижевности – прим. С. С.] је израз успеха и тековина нашег социјалистичког уређења. Наша књижевност је најмлађа од свих књижевности свих земаља и народа. Па ипак, она је најидеалнија, најнапреднија и најреволуционарнија књижевност. Нема и никада није постојала књижевност, осим совјетске књижевности, која би организовала трудбенике и угњетаване у борбу за коначно уништење свега и сваког израбљивања и јарма најамног ропства. Нема и никада није било књижевности која у основи тематике својих дела ставља живот радничке класе и сељаштва, као и њихову борбу за социјализам. Нигде, ни у једној земљи на свету, нема књижевности која би штитила равноправност трудбеника свих нација и заступала равноправност жена“ (1965: 15–16).

5 Видети: Кулић 2017: 100.

елемената који уметничко дело чине уметничким“ (Selenić 1965: 19). Такво упоређивање уметничких дела у „апсолутним координатама литературе као целине“ (Исто), које примећује код Елиота, Селенић упоређује са дефиницијом метафизике коју даје Дороти Еме:

Метафизика узима готове концепте од неке форме искуства или од неког односа унутар неке форме искуства и затим проширује њихову примену било са намером да каже нешто о природи реалности, било да упуту на могући начин усаглашавања искуства друге врсте са искуством из којег је концепт првобитно изведен (Emmet 1945, наведено према преводу С. Селенића – Исто: 20).

Иако не подржава једнообразно приступање тумачењу књижевности, Слободан Селенић додатно објашњава Елиотов концепт тумачења књижевности. Елиот, истиче он, примећује један концепт на сва дела литературе „с намером да укаже на могући начин усаглашавања свих литерарних искустава из којег је његов концепт првобитно изведен“ (Исто: 20). Селенић додаје да је позитивна страна Елиотовог естетског система управо у традиционалности и осећају за традиционалну природу књижевног или уметничког дела.

Тумачећи Елиотов принцип естетског система Селенић закључује да је његова традиционалност у потпуности заснована на *религиозности* јер је у стању да постоји у безвременом и прихвата *ипролазно у безвременом*, и свој живот у вечности. Он, даље, и Елиотов приступ књижевним делима означава као догматску критику:

Из сваког појединачног дела целине могу тако да се извуку правила која важе за све делове целине. Такво резонување одводи Елиота на догматске позиције можда и против његове воље али неминовно, јер признавање једних дела условљено је одбацивањем свих других, или свих која су различита од оних која смо признали, што је најопштија али чини ми се и најтачнија дефиниција догматске критике (Исто: 22).

Блискост између Селенића и Елиота заснива се у давању примата „есенцији искуства“ у уметничком делу. Док Елиот сматра да је проучавање те „есенције“ – „проучавање закона по којима се књижевност конституише и процеса приликом њеног стварања“ (Исто), Селенић ипак мисли да таква врста закона или правила непорециво доводи до догматског екстремизма критике. Такво тумачење „есенције искуства“ за Слободана Селенића кључно је питање ангажмана у уметничком делу, а пре свега у драмској књижевности, док Елиот сматра да у уметности, нарочито у поезији, нема места ангажману.

Дијалог који у овој студији успостављају Елиот и Селенић одговара на питања религиозности, традиције и односа према прошлости у нашем времену, и нуди нове перспективе за тумачење Селенићеве теоријске мисли. Размишљајући о догматском критицизму против којег је Селенић износио јасне аргументе, уверени

смо да нема острашћености било које врсте у његовим делима, оне острашћености које никако и не би требало да буде у теоријским разматрањима књижевности или позоришта.<sup>6</sup>

Селенић закључује да догматично размишљање, засновано на „једнообразним естетским и поетичким погледима“ на уметничко дело, у већини случајева запоставља остале аспекте уметничког дела. Такозвану „догматску критику“ Селенић препознаје по томе „што признајући одређени број уметничких дела, мора да одбаци одређени број уметничких дела само зато што су различита од признатих“ (Selenić 1965: 25). Неспособност естетског система и унапред задатих критеријума за оцењивање форме и садржине уметничких дела да уметност сагледају у тоталитету, за Селенића је највећи недостатак догматског приступа – пошто се књижевност увек мења, а правила, *макар била и Аристотелова*, увек остају иста. Селенић одбија да процењује уметничко дело кроз различите вештачки оформљене критеријуме – филтере, кроз које се провлачи књижевно дело, како би његова вредност зависила „само од критичарског метода који применим на дело“ (Исто). Исти принцип Селенић примењује и у позоришној критици. Једини критеријум за процену драме, који, даље, кроз *Ангажман у драмској форми* прихвата као смислен, јесте „оцењивање типа и оријентације њеног ангажмана, фокусне тачке сваке драме“ (Исто: 42).

Треба, најзад, истаћи и то да Слободан Селенић у осталим аспектима свога бављења позоришном уметношћу, посебно у позоришној критици, показује знатно шире схватање ангажмана и своју критичарску мисао посвећује и другим аспектима неког драмског дела, а не само ангажману драме. Размишљања о догматском критицизму се, међутим, поклапају с размишљањима у његовим позоришним критикама.

### **Ангажман у драми, саопштавање ангажмана, конструктивизам као услов ангажованости гледаоца, ангажман и ликови, и ангажовани дезилузионизам**

Свестан да се ангажована драма и у време сачињавања ове књиге везује најпре за Жан-Пола Сартра и његов филозофски закључак *Човек је слобода* (према Селенић 1965: 29), Слободан Селенић ангажман у драми као примарни појам изучавања своје књиге заснива на вишеслојним изворима и обимној литератури. Појму ангажман у

<sup>6</sup> Иван Негришорац, у тексту „Како теоријски утемељити проучавање књижевности“, о Зденку Лешићу, теоретичару књижевности, казује да никада није „препуштен острашћености теоријских уверења, никада понесен мисаоним радикализмом било које врсте“ (2010: 729). Исти суд можемо изрећи и за Слободана Селенића када је реч о његовим теоријским и критичарским радовима, посебно када имамо у виду његов однос према догматској критици и догматском размишљању.

теорији књижевности придају се различита значења, у зависности од простора или времена у којима се овај термин тумачи. Тенденциозна књижевност (*Tändenz-literatur*) и ангажована књижевност, иако блиска по значењу, имају сасвим различите дефиниције, будући да су ти термини успостављени на различитим просторима.

Поновним покушајем да се дефинише ангажованост у књижевности, Селенић улази у питања теоријског преиспитивања граница нашег језика и вишезначности термина, који у теорији, посебно у теорији књижевности, некада имају више значења.<sup>7</sup> Уз подсећање да је, за Сартра, *слобода* кључна реч када је реч о ангажману, Селенић и наглашава да човек своју слободу остварује „у процесу који је сасвим сличан стварању уметничког дела“, односно да слобода представља могућност „духа да ствара и замишља“ (Selenić 1965: 30). Неизбежност ангажовања слободе у Сартровом виђењу Селенић препознаје у потреби да се слобода оствари за све око нас, а да би се то постигло, мора постојати ангажованост. Важно је да се не само слобода, већ и остали процеси пренесу на друштво, те да се друштво, марксистички речено, мења кроз уметност, тј. у овом случају кроз драмско дело. Строго филозофска дефиниција ангажмана код Сартра („слободна креација себе кроз уметничко дело, које именује понашање других и на тај начин постиже да субјективност других постане део објективног духа“ – према Selenić 1965: 32), тежи ка таквом развоју драмског правца којим ће нова драма постати у потпуности „морална“ и „проблемска“.

Селенић своју дефиницију ангажмана најуопштеније формулише као

[П]ристрасност било које врсте било ком филозофском правцу, социјалној теорији или религиозној опредељености – било којој идеологији, као и консеквенце које идеологија имплицира (Исто: 36).

За њега је и Брехтов комад *Мајка Храброст и њена деца* непо­рециво ангажован („јер је ангажована на страни пролетаријата у борби против буржоаских експлоататора“ – Исто), као и Елиотово *Убиство у катедрали*, јер „у традиционалној форми хришћанског ритуала слави мучеништво једног католичког архиепископа“ (Исто).

7 Пример за то Селенићу је „несрећна“ околност са речју „реализам“: „Када, рецимо, кажем за један одређени уметнички садржај да је *реалистичан*, или да је *реалистички ангажован*, или да припада правцу који ћу назвати *реализам*, нисам рекао готово ништа – јер *реализам* у Лукачевој интерпретацији, смисао који термину даје рецимо Вилхелм Ворингер, значење које реч има код неког другог критичара, рецимо код Мери Макарти и оног што сам подразумевам под реализмом, не само да се разликује у нијанси, већ се значења исте речи у разним контекстима међусобно искључују и једна другима супротстављају. Реализам, слобода, форма, ангажованост, садржај итд. – речи су за које би Оскар Давичо казао да су изгубиле невиност, Сартр да су провидне, Брис Перен да припадају болесном језику у коме *мир* значи агресију, а *слобода* тиранију и експлоатацију“ (Selenić 1965: 30).

Уз убеђење да је ангажованост одлика драме његовог времена, Селенић сматра да писац у много чему ограничава своје дело тиме што пропагира неку од својих преокупација: социјалну, филозофску, религиозну и слично (Исто: 37).

Занимљиви су Селенићеве полемички искази о дефиницијама драме и питању ангажмана:

*Цар Едип* није ништа мање ангажована драма од Сартрових *Мува* не само због тога што су и Софокле и Сартр пристрасни, ангажовани у откривању специфичног, свог света, већ и зато што полазе од заједничке и можда подједнако интензивне жеље да своју специфичну пристрасност, да свој специфични ангажман учине и ангажманом гледаоца (Исто: 39).

Ипак, Селенић истиче да се ангажман чини очигледнијим код Сартра него, рецимо, код Софокла. И Аристотел је, према Селенићевом виђењу, заступао ангажованост јер „склоп најлепше трагедије треба да буде не прост него сложен, и то такав да подражава догађаје који изазивају страх и сажалење“ (Аристотел 1955: 16), а управо та емотивна реакција „на специфичан начин приводи гледаоца закључку, намери, ангажману који су и пишчеви“ (Selenić 1965: 40). Широко значење ангажмана заступа и Енгелс: „Отац трагедије Есхил и отац трагедије Аристофан, обојица су били врло изразити тенденциозни песници, не мање Данте и Сервантес“ (Енгелс, према Selenić 1965: 40). И овде је реч о осећањима које позоришна уметност буди у гледаоцу.<sup>8</sup>

Ангажман у драми, дакле, за Слободана Селенића не представља само поруку драме, већ „читав мисаони и емотивни тотал драме из кога произлази, јасно или мање јасно, порука условљена тим тоталитетом“ (Selenić 1965: 42). Већ у наредним реченицама *Ангажмана у драмској форми* Селенић одговора на оно што би се могло замерити оваквој дефиницији па каже да је драма ангажована због: имплицитне сврхе писања, сврхе садржане у чињеници настанка драме; писања драме, која је по својој природи ангажована, јесте само свесно и организовано изражавање ауторове намере да свој ангажман учини и ангажманом оних за које пише (Исто). Стога Селенић доноси закључак да драмски комад и није ништа друго до „одређени, партикуларни ангажман у нарочитој, драмској форми“ (Исто).

У тумачењу односа између публике и драмског комада, односно глумца и публике, Селенићево размишљање дозива „празан простор“ Питера Брука,<sup>9</sup> уз наговештај да је реч о сукобу две реалности –

8 Не би требало, како наглашава Петар Марјановић, та осећања изједначавати са „замишљеном осећајношћу глумца – код којих је одсуство дословног осећања једно од обележја уметничке креативности“ (Марјановић 2001: 7).

9 „Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном сценом. Неко се креће у том празном простору, док га неко други посматра, и то је све што треба да би се створио театар“ (Брук 1995: 5–8).

света драме, која се одвија на сцени и коју може да игра и само један глумац, и света гледаоца, који у позориште долази да комад гледа. И за Селенића, као за Брука, позоришна представа престаје да буде догађај ако се гледалац искључи – ако немамо једног човека који игра на сцени и једног човека који тај комад посматра. Станиславски слично размишља: играње представе без публике изједначава с „певањем у соби без резонанце, пуној меког намештаја и Ћилимова“, док је извођење пред пуним гледалиштем „које са вама саосећа [...] исто што певати у просторији са добром акустиком. Гледалац ствара такорећи, душевну акустику“ (Станиславски 1982: 235). Уз услов да имамо и драмски комад који се изводи на сцени и публику која тај комад посматра, за прихватање ангажмана у позоришној уметности важна је „навика гледања“, коју Селенић назива и „конвенцијом између писца и гледаоца“ (Selenić 1965: 44). Од тог односа и од искуства које гледалац поседује зависи и степен прихваћености ангажмана одређеног комада или одређене представе.

Везу између конструктивизма и ангажованости гледаоца Селенић заснива на тежњи ка ослобођењу од „фаталистичке предетерминисаности“ (Selenić 1965: 111), тврдећи да конструктивизам може бити трагичан, антиилузионистички, негаторски итд. Наводећи да реалистички приступ драмском комаду не може ваљано приказати савремени ангажман, Селенић дозива конструктивизам, за који верује да омогућава добар приступ дистанцираном и целовитом сагледавању савремених питања и проблема. Конкретно, у позоришном свету

[Г]ледалац [је] у стању да са одстојања гледа у појединачно (глумац), види посебно у појединачном (лик) и истовремено интензивно зна да су појединачно и посебно само сценска објективизација општег и апстрактног које у одражајном погледу мора да буде неразлучиво повезано са реалношћу, али не мора да носи појавни вид стварности (Исто: 114).

Наводећи Брехта као пример, Селенић објашњава промену која се десила у позоришном свету – гледалац не само што има своје мишљење и што позоришна представа то подржава, већ је његова акција, тј. реакција на оно што је видео у позоришној представи – сугерисана и пожељна. Отуђење глумца од илузија које игра у позоришту, и грубо рушење четвртог зида између позорнице и гледалишта, Селенић наводи као основни корак ка ангажованијем позоришном свету, где ће драмски комад моћи да изазове реакције читалаца и публике јер

[А]ристотеловско или буржоаско позориште илузијом и идентификацијом гледаоца са том илузијом отупљује и успављује моћ човековог расуђивања и закључивања, умртвљује његову жељу да мења свет приказан на сцени, чини га послушним чланом друштва које у животу апсорбује

његову акцију на исти начин на који илузионистичка драма то чини у позоришту (Исто).

Такво тумачење може имати и Брехтов исказ „Не буљите тако романтично.“ Савремена драма постала је конструктивистичка у намери да задржи ангажованост која је важна за однос с гледаоцима. За разлику од илузионистичке драме, која преноси илузију о постојању друге реалности, конструктивистичка драма избегава могућност поистовећивања с карактерима и односима у комаду, те је ангажованост комада већа. За то је одличан пример Брехт и његов драмски опус, који је заснован, како Селенић сматра, на тврдњи о „иманентној неангажованости илузионистичког театра“ (Исто: 115). Савременом драмском свету потребан је еманциповани гледалац, који размишља, свесно доноси закључке и опредељује се на основу сопственог искуства, а не на основу поистовећености с карактерима из драмског света. Стога конструктивистичка драма представља важан аспект проучавања савремене драме, не само код нас већ и у европским и светским токовима. Самим тим што је против неговања илузија и дистанце између глумаца и публике, конструктивизам је сам по себи ангажованији и важан за публику која посматра позоришну представу, односно чита драмски текст Селенићевог времена. У намери да гледалац / читалац самостално донесе закључак и одлуку о својим даљим акцијама, савремени писци показују „праву истину“ у својим драмским текстовима. Конструкцијама<sup>10</sup> њиховог дела постиже се првобитни наум, свакако у складу с индивидуалним тежњама, искуствима и осећањима оних који тај комад читају или гледају.

У покушају да докучи смисао ангажмана, Селенић преиспитује и значење маске, однос ангажмана и ликова, глумца на сцени – карактера који глумац игра и лика у стварности који је у позоришту имитиран. Несумњиво је да непосредно искуство драмског писца снажно утиче на његово ауторско мишљење, па се може догодити да ликови комада непорециво подсећају на оно што је у искуству проживљено и виђено, односно да подсећају на некога из стварног окружења. Одговарајући полемички Пиранделу, који сматра да околности из стварности помажу да се сакрије карактер у комаду, и да треба антиилузионистички приказивати не само право лице већ и маску коју гледалац види,<sup>11</sup> Селенић сматра да је форму која показује да је лик све време део намерно створене фик-

10 Код Брехта Селенић наводи следећи елемент форме конструкције: понављање одређене сцене тако да се понављањем сцене код гледаоца рађа спознаја која није била присутна када је гледалац први пут посматрао сцену (Selenić 1965: 115).

11 „Право гледаоца, његово бивше право да се подреди илузији и прими је као реалност – у пиранделовом театру савим је искључено, јер он види сваки детаљ процеса у коме, прво, стварност постаје илузија (стварност која је већ илузија стварности), а затим како илузија открива себе као илузију“ (1965: 100).

ције немогуће разлучити од ангажмана. Селенић издваја технику „позорнице на позорници“ као нешто што је чест случај када је реч о намерном отуђењу гледаоца од „хипнотичне моћи лика“ (Selenić 1965: 102), наводећи да је много „компликованије описати истинитост вишеструке лажности позоришног лика“ (Исто) него назначити парадоксалност позоришне аутентичности за коју знамо да је илузија.

Темом ангажованог дезилузионизма Селенић се бавио полемишући са Пиранделовим начином постизања драмског циља, али овај појам везује не само за Пиранделово, већ и за Коктоово, Брехтово, Јонесково, Адамовљево, Бекетово, Симпсоново дело.<sup>12</sup> Непрактичност и неутемељеност класификовања Селенић и овде наглашава, иако у књизи *Драмски њравци 20. века прави условну класификацију* драмске књижевности. Дезилузионизам Селенић показује на примеру Бекетовог дела, тврдећи да је овакав тип драме изграђен на „најбаналнијим клишеима свакодневног“ и да постаје форма драме која се обликује у „слику некохерентне и апсурдне активности у свету где се ништа стварно не догађа, већ безвременски и бесциљно постоји“ (Исто: 129).

Тврдећи да је немогуће написати неангажовану драму („говорити значи ангажовати се, именовати значи заузети став“ – Исто: 132) Селенић сматра да се у недореченостима и недохватљивости смисла одређеног драмског комада управо и заснива основни концепт авангардне драме, чији ангажман почива на односу илузије и стварности. Свако преобликовање тих релација представља значајан моменат у историји драмске књижевности јер се ангажман може тражити и у самом мишљењу, тумачењу света и у покушају да се та промишљања пренесу другима. У томе размишљању налазимо и поезију о савременом свету, као код Бекета, или осуду буржоаског света, или, коначно, историјске комаде који поновно тумаче најважније историјске моменте. Антиилузионистички комади интересантни су Селенићу и због негације одређених форми које су биле устаљене и у већој мери прихваћене. То Селенића не чуди, он тврди да „тако мора да буде“ јер

[Д]рама [је] писана за позорницу која материјално постоји, за глумце који су физички присутни, речима које морају да изговоре, и покретима који узимају овај или онај вид објективне евидентности. Драма је, дакле, иманентно театарска, подразумевајући под театарским у овом случају – стварно, постојеће, материјално, објективизовано у виду лика, ситуације и реплике (Исто: 133).

12 Селенић објашњава да је тешко ове ауторе сврстати у исту групу, као што је тешко и готово бесмислено сврставати их у било какве групе (1965: 128)

## Илузија и конструкција, антиилузионизам и дезилузионизам

Иако је већ било речи о Селенићевом виђењу илузије, додаћемо и тврдњу да је илузија, за Селенића, поштовање конвенција које гледалац / читалац прихвата као реалност (Selenić 1965: 87). Апсурд помера границу између истине и илузије, имитације и реалности, стварног и позоришног. Управо та граница између имитације и реалности кључно је питање када се говори о илузионизму и конструкцијама у драмској и позоришној уметности. Аристотеловски речено, уметности „подражавају“ стварност (Аристотел 1955: 5), и тако стварају илузију. Та имитација „непосредно појавне стварности“ увек зависи од глумца, односно драмског писца који одређене карактеристике приписује карактерима драме. Таква конвенција између писца, извођача и гледаоца, о којој пише Слободан Селенић, директно утиче на врсту ангажмана који се ствара у уметности, посебно у драмском делу, односно на степен разбијања илузије коју је гледалац спреман да прихвати.

Селенић сматра да је превазилажење натуралистичких конвенција и прихватање „лажне истинитости“, односно „лажне драмске илузије“ важан корак ка ангажованом театру. Однос савременог театра према антиилузионистичким принципима и данас је важно питање, када је позоришна и читалачка јавност прихватила и упознала писце о којима је већ било речи у *Анјажману у драмској форми*. У тренутку писања ове књиге није постојао референтни оквир за проучавање овакве врсте позоришне и драмске уметности, те је Селенићево разумевање оваквих размишљања у много чему усмерило пут теоријске мисли ка напретку и ширењу граница позоришне визије и позоришне праксе. Селенић закључује:

[Под антиилузионистичким подразумева се] театар који плански чини гледаоца свесним театарског илузионизма, и тиме се разликује од илузионистичког театра који кроз хипнотичку моћ идентификације помаже гледаоцу да заборави макар на тренутак да је свет на сцени само илузија стварног света (Selenić 1965: 91–92).<sup>13</sup>

13 Селенић то даље објашњава на примеру точка: „Када је човек пожелио да имитира ходање – каже Аполинер – он је направио точак који ни у ком погледу не подсећа на ногу. Аполинер драматичар жели да створи илузију живота имитирајући га, али на начин који ће објашњавати његову суштину, онако како је он схвата, а не само површину. Нога из стварног живота претрпи на путу до драмске презентације трансформацију облика која је појавно претвори у точак, али точак је стварна презентација ноге, презентација суштине која стоји иза функције овог човечјег органа. Точак је, осим тога, савршенији од ноге, а уметничко дело од имитираног предмета управо по томе што савршеније објашњава појаву, потенцира основне особине појаве“ (1965: 95).

### Натуралистичка и конструктивистичка форма драме, језик као елемент драмске форме и садржај мита као елемент драмске форме

Селенићево тумачење односа драме према илузији и појавном свету имплицирало је поделу на два основа типа драме: *најнатуралистички* („чији је затворени свет сличан непосредно појавном свету“) и њему супротстављени *конструктивистички*. Од врсте ангажмана зависи да ли ће драмски комад тежити конструктивистичком или натуралистичком облику драмске форме. Слободан Селенић и овде избегава *дојмајски кријивизам* и не говори који је тип драме бољи или убедљивији, већ само наводи релевантне примере и објашњава појединости ових драмских облика.<sup>14</sup> Ако усвојимо начин размишљања који Селенић у *Анијажману у драмској форми* износи, јасно је да се затворени облици натуралистичког и конструктивистичког комада не могу комбиновати, јер су њихови приступи драмском свету у потпуности различити.<sup>15</sup>

Објашњавајући на примеру Брехтовог „епског театра“ разлику између драмске форме театра и епске форме театра, Селенић подсећа да се једна драмска форма не може тумачити према правилима друге драмске форме, јер се тако врло лако може десити да тумачимо, на пример, Чеховљеве драме по Брехтовим правилима, па да се испостави да Чеховљеве драме нису довољно вредне, или обрнуто, што би било не само нетачно већ и нефункционално као поступак.<sup>16</sup> Како би се избегле различите недоумице и различита тумачења натуралистичке и конструктивистичке драмске форме, навешћемо Селенићеве, условно речено, дефиниције:

*Најнатуралистичка* драма јесте драма чији коначни облик, чија финална мутација (конкретно-апстрактно-конкретно) тежи да делује као непосредна појавна реалност која у себи крије суштину објективне стварности на начин који је у посредном процесу и непосредној евиденцији открива (Selenić 1965: 67).

*Конструктивистичка* драма јесте драма чији коначни облик, чија финална мутација (конкретно-апстрактно-конкретно-апстрактно) не тежи да постигне своју уверљивост сличношћу елемената своје форме с њиховим корелативима у животу, већ складом и логиком унутар конституираног света на који је гледалац конвенцијом пристао; драма која анали-

14 Тумачећи их на примеру *Орестиде* и *Егиде*.

15 Селенић је, верујемо, свестан да је ово само условна класификација и да није могуће направити јасну поделу. Чини се, ипак, да су овакве условне класификације неопходне за преглед било које књижевне форме кроз историју.

16 „Кад бисмо Чеховљеве драме покушали да процењујемо Брехтовим правилима, Чехов не би прошао ништа боље него Брехт процењиван правилима и логиком Чеховљеве драматургије: једноставно зато што је један тежио натуралистичкој, а други конструктивистичкој врсти уверљивости“ (Selenić 1965: 67).

зира суштину објективне стварности представљајући персонифицирану и акцијом повезану суштину објективне стварности, а не непосредно појавни облик те стварности (Исто).

Овако дефинисане драмске форме, према Селенићевом закључку, не би требало преплитати и мешати у оквиру једног драмског дела, осим ако то нема своју функцију у самом тексту, и жели да сугерише специјални ефекат „намерно изазваног несклада“. Тај „намерно изазвани несклад“ у појединим случајевима изазива смех публике (што Селенић види као знак лоше драме) или представља пишев савремено иронични став према форми и ангажману (што за Селенића представља одлику добре драме). У покушају да покаже како се различити елементи драмске форме манифестују у конструктивистичкој а како у натуралистичкој драми, Селенић тумачи статус језика и мита у овим драмским формама.

Језик конструктивистичке драме углавном говори о суштини, док у натуралистичкој драми, сматра Селенић, језик не говори, већ се суштина исказује акцијом и поступцима који су слични непосредној појавној стварности. Речи се, дакле, у натуралистичкој форми користе „као имена појмова“, сугеришу исходом радње и поступцима у драми, док се у конструктивистичкој форми могу користити као „природни објекти“, као апстрактно, симбол итд. Тада само једна реч<sup>17</sup> може представљати целу алегорију о друштву, култури или књижевности. Чак и када је језик у питању, ангажман оправдава драмску форму. Ипак, Селенић сматра да је тумачење језика као елемента форме „која обликује и саопштава ангажман у драмама конструктивистичког и натуралистичког типа, и условљеност језика врстом ангажмана у драми“ (Исто: 70) управо пример неприхватљивости догматске критике о којој је било речи. Различите законитости две драмске форме своја правила примењују и на језик, те се не могу мешати у једном драмском делу нити постојати заједно у једној уверљивој целини. Упркос закључку да ангажман у конструктивистичкој форми „може да буде и често јесте напреднији од многих ангажмана изражених у натуралистичкој форми“ (Исто: 83), Селенић наводи да се не може донети суд о бољој или лошијој драмској форми за исказивање ангажмана. Конкретни ангажман оправдава одабир одређене драмске форме, а свака форма нуди самообјашњење у зависности од врсте илузије коју жели да створи. Чак се и мотив комада разликује у овим двама драмским формама, те се, тако, у конструктивистичкој драми мотив не мора образлагати већ се оправдава усклађеношћу са општом намером драмске форме.<sup>18</sup> Како је у натуралистичкој драмској форми сваки поступак

17 На пример, реч „кухиња“ Селенићу служи да покаже причу о буржоаском друштву, на примеру Вескерове драме *Кухиња* (Selenić 1965: 67).

18 Ово Селенић објашњава на примеру Сартрових и Камијевих дела. Видети Selenić 1965: 121.

следио после опширно објашњеног развоја конкретног мотива (као рецимо убиство и самоубиство у драми *На дну* Максима Горког), Селенић закључује да је оваква врста односа, према развоју мотива, представљала, пре свега, развој њиховог филозофског аспекта промишљања света.

У зависности од одабира драмске форме користи се и мит као елемент који драмску форму обликује у одабраном правцу. Ниво сличности који се остварује с митском причом како би се постигао жељени ангажман различит је у натуралистичкој и конструктивистичкој драмској форми. Сваки поступак оправдан је у драмском комаду постојањем назнаке мита. У натуралистичкој форми цео мит се на самом почетку исприповеда, тј. пре почетка драмског комада; у конструктивистичкој драмској форми мит је само наговештен. У конструктивистичком драмском делу, пише Селенић, све је дато као нека врста конструкта и нужности, и у оквиру тог конструкта намеће се и митска прича, која може постојати као врста случајности / нужности која наговештава сврху ангажмана драмског комада. Потрага за митским у савременом добу јесте, у оквиру овако постављене дискусије о конструктивистичкој и натуралистичкој драмској форми, само потврда да је свака случајност трагички неминовна и нужна.

У зависности од свега наведеног зависи и позоришно извођење одређене драмске форме. Врста извођења, према Селенићевом мишљењу, такође произлази из ангажмана, те се, тако, конструктивистичка форма драмског текста на сцени ослобађа веристичких детаља – Селенић највећом маном савременог театра сматра доследност натуралистичким елементима у позоришном извођењу. Ипак, он мисли да је позориште натуралистички приступ приказивања предало филму, а да у позоришту, упркос свему, преовладава антиилузионистички начин приказивања. Селенић наглашава важност извођачког аспекта сваког драмског дела, тврдећи да елементи извођачког принципа могу имати сличан утицај на вредност ангажмана драмске форме као и језик, употреба мита или елемената натуралистичког и конструктивистичког драмског формата. Сви детаљи извођења одређеног драмског текста наговештавају однос ангажмана и драмске форме – без одговарајућег извођења драма је „не само недовршена већ и неегзистентна“ (Selenić 1965: 159).

### **Правила и логика „затвореног света“ драме и стилско јединство драмског света**

Даље тумачење у *Ангажману у драмској форми* Слободана Селенића доводи до разумевања важности прихватања релативности сваког правила, критеријума и концепта, и напомиње да је важно сваку драму тумачити у оквирима затвореног света у којем важе

правила за процењивање вредности само те појединачне драме и појединачног уметничког дела. Спознаја да се ангажман мења у времену и кроз време, у складу с променама у друштву и култури, наговештава да се аристотеловска формална догматика, настала на делима Софокла и Еурипида, не може примењивати на остала уметничка дела, поготово не на дела нашег времена. Селенић апострофира низ контрадикторности унутар система драмских форми које негују, на пример, Лукач и Елиот када пишу о одређеним драмским писцима, попут Брехта, пропуштајући да примете како његова дела не припадају оном јединственом свету за који они сматрају да је једини вредан.

Лукач и Елиот не могу да кажу ништа о Брехту, осим да покажу да он пише друкчије него што они пишу, или мисле да треба писати. Бесмисленост овог доказа, међутим, вероватно и сами увиђају јер, колико је мени познато, и Лукач и Елиот, врло карактеристично, пропуштају да примете да Брехт постоји. И не само Брехт, што се тога тиче (Selenić 1965: 59).<sup>19</sup>

Пишући о Крлежином драмском језику и односу према његовом затвореном свету и његовом реторичко-полемичком дискурсу, те односу према натуралистичкој и конструктивистичкој драмској форми, Селенић наглашава потребу стилског јединства одређеног драмског дела. На примеру Крлежиног *Ареџеја* он показује како мешање елемената конструктивистичке и натуралистичке драмске форме доводи до несклада и „оставља утисак страног тела у хармонично уобличеној сцени“, као и да у тако разбијеној логици затвореног драмског света постоји низ нелогичности и неусаглашености.<sup>20</sup> Истичући да је тешко читаоцу да поверује у реалистичке елементе у конструктивистички постављеном драмском комаду (на пример, причу о миграцији душа из трећег у двадесети век у *Ареџеју*), Селенић наглашава да мора постојати стилско јединство драмског света, односно да није могуће истовремено пратити и реалну историјску причу и конструктивистичку причу о прогресу човека кроз историју. Иако је Крлежа био неодлучан да ли ће од конкретне грађе настати драма или роман, Селенић га не ослобађа обавезе да од *Ареџеја* направи позоришно усклађен комад.

## Закључак

Закључујући да вредност драме треба тражити у складу између „њене форме и њеног ангажмана“ (Selenić 1965: 49), и да пре свега ангажман одређено драмско дело чини уметничким и успе-

19 Значајна Лукачева књига *Историја развоја модерне драме* објављена је први пут 1911, а код нас је преведена први пут 1978. године. Селенић је често указивао на значај Лукачеве мисли, користећи оригинал и преведећи фрагменте на српски језик.

20 На пример, Аретеј, пратећи птице ариноне стиже из трећег у двадесети век, и ту се сусреће с апатридима и с Моргенсом.

лим, Слободан Селенић на самом крају свог *Анијажмана у драмској форми* на питање постављено самом себи да ли је више за натуралистичку или конструктивистичку форму драме, одговара да је „за драму чија форма адекватно обликује свој ангажман“ (Исто: 161). Терминолошка вишезначност у овој Селенићевој књизи омогућава да се, теоријски речено, на ваљан начин разложе дистинктивна размишљања о натуралистичкој и конструктивистичкој форми, које могу да обликују и изнесу ангажман у драмском делу. Не поричући уводна разматрања о догматској критици и избегавајући доношење теоријски крутих судова, као и строгих класификација, Селенић је своја размишљања о ангажованој драмској форми дао на примерима пиранделовског театра, Коктоове трагичне детерминисаности човекове судбине, античких трагедија, Брехта итд. Свестан важности одређених појмова или ставова, Селенић је у појединим поглављима у *Анијажману у драмској форми* понављао неке судове тежећи да их, још једном, на другачији начин, дефинише, и да више пута објасни одређене појмове на примерима из светске драмске књижевности. Ово не видимо као недостатак ове студије већ као сигнал о приоритетним питањима која Слободан Селенић поставља о драмској уметности. Такве ставове он понавља и у другим теоријским записима, као и у позоришној критици.

Јасно је да је ангажман кроз време мењао своје облике, као што је форма драмског текста зависила од друштвене, историјске и тематске преокупираности, као и театарске концепције свога времена, и управо због тога је важан Селенићев закључак да „уметничку аутентичност драмског света можемо процењивати само правилима која нам открива анализа процеса у коме је он настао“ (Исто: 162). Процес напуштања натуралистичке драмске форме и постепено препуштање конструктивистичкој форми јесте битно питање ове књиге, која се и зауставља, како аутор сам признаје у завршним реченицама, тамо где би „права естетичка студија о критеријумима за процењивање уметничког дела требало да почне“ (Исто), то јест тамо где се може дати одговор на питање зашто је једно уметничко дело добро.

Као одговор на коментар о изостајању теоријских објашњења Селенићевих поетичких ставова и о усредсређењу само на аутопоетички аспект, могли бисмо рећи да је такав недостатак наговештен управо у ономе што и сам Селенић на крају своје студије истиче. Реч је о анализи најважнијих савремених драма и покушају додатног разматрања појма ангажмана, без одговора на естетичко питање (које је аутор постављао) о томе зашто је нека драма добра. Одговор на то питање Слободан Селенић оставља за друга теоријска разматрања, најпре за позоришну критику и есејистику, у којима се бави појединачним „драмским случајевима“ и аутентичним драматуршким системима. Све речено потврђује да је *Анијажман у драмској*

*форми* студија која је умногоме померила размишљања о ангажману и модерној драми, и због тога је њен значај за театрологију и историју драмске књижевности непорецив.

## Литература

- Бајчета, Владан. „Схватање природе драмског стваралаштва у теоријском и антологичарском раду Слободана Селенића“. *Сцена*, бр. 3, год. LIX, јул–септембар 2023, 48–54.
- Брук, Питер. *Празан ѝросѝор*. Прев. Оливера Живковић. Београд: Лапис, 1995.
- Волк, Петар. „Изјашњавање“. *Књижевне новине*. 4. IX 1965, 3.
- Марјановић, Петар. *Позоришће или усуд ѝролазности*. Београд: Факултет драмских уметности. Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2001.
- Мирковић, Милосав. „Драме Слободана Селенића“. *Театрон*, год. XVIII, бр. 84–85–86, 1994, 168–172.
- Негришорац, Иван. „Како теоријски утемељити проучавање књижевности“. *Лейойис Маѝице срѝске*, год. 186, октобар 2010, књ. 486, св. 4, 729–736.
- Орсић, Срђан. *Чеѝрѝи и камашне*. Загреб: СКД Просвјета, 2014.
- Путник, Радомир. *Драмаѝуришка аналекѝа*. Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2007, 176.
- Радуловић, Ксенија. „Слободан Селенић, професор драматургије (уз књигу *Драмски ѝравци XX века*). *Сцена*, бр. 3, год. LIX, јул–септембар 2023, 19–23.
- Селенић, Слободан. „Анкета: Опредељења: Слободан Селенић“. *Савременик*, 1971, XXXIII, 322.
- Селенић, Слободан. „Из епохе никуда“. *Полиѝика*, 21. V 1988, 2688, 9.
- Селенић, Слободан. „Литература и свети Крлежа: репринт интервјуа Слободана Селенића из 1987. године). <https://www.ekspres.net/intervju/literatura-i-sveti-krleza-reprint-intervjua-slobodana-selenica-iz-1987>. Приступљено 21. 2. 2024.
- Сѝоменица Слободана Селенића: ѝоводом седамдесетѝоодишњице рођења*. Прир. Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004.
- Станиславски, Константин. *Сисѝем*. Прев. Милан Ђоковић. Београд: Партизанска књига, 1982.
- Тополовачки, Милан. „Структурална драматургија Слободана Селенића 1“. *Сцена*, књ. 2, бр. 6, 1992, 39–46.
- Ђирилов, Јован. „Ангажман у драмској форми“. *Борба*, 8. VIII 1965, 11.
- Јевтић, Милош. *Очи у очи са Селенићем*. Разговор са Слободаном Селенићем водио М. Јевтић. Београд 1991.

- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prev. s grčkog i registar imena sastavio Miloš N. Đurić. Beograd: Kultura, 1955.
- Diderot, Denis. *De la Poesie Dramatique*. Les editions de Minuit. Corespondance de Diderot 1956.
- Emmet, Dorothy. *The Nature of Metaphysical Thinking*. London: Mac Milan and Co., 1966.
- Kulić, Milena. *Let Minervine sove: ogledi o pozorišnoj umetnosti*. Kragujevac: Studentski kulturni centar, 2017.
- Lazić, Radoslav. *Filozofija pozorišta od Platona do Kamija*. Beograd: Autor, 2014.
- Lefevr, Anri. *Prilog estetici*. Prev. Dragutin Todorić. Beograd: Kultura. 1957.
- Melhinger, Zigfrid. *Povijest političkog kazališta*. Prev. Vida Flaker. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. 1989.
- Selenić, Slobodan. *Angažman u dramskoj formi*. Beograd: Prosveta, 1965.
- Selenić, Slobodan. *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta, 1995.

Milena Ž. Kulić

*Engagement and Dramatic Form in the Theoretical Thought of Slobodan Selenić*

*Summary*

This study examines Slobodan Selenić's theoretical thought on the relationship between engagement and dramatic form, focusing primarily on his book *Engagement in Dramatic Form* (1965). With the aim of systematizing the most significant postulates Selenić establishes in his interpretation of modern drama, the paper demonstrates that his contribution is simultaneously poetics-based, methodological, and theatrollogical: he proposes a model of reading drama that rejects dogmatic criteria and insists on an analysis of the internal logic of each individual dramatic work. A key result of the research is the confirmation that Selenić understands engagement more broadly than is common in reductive political interpretations. For him, engagement is not merely a message or an ideological declaration, but the entire intellectual-emotional totality of the drama, its focal point and generative principle. In this sense, drama is understood as "a particular engagement in a particular, dramatic form," and artistic value cannot be determined outside the relationship between engagement and form. The research shows that this premise has a dual function: it is both a theoretical instrument for evaluating dramatic texts and an autopoetic matrix that enables the reading of Selenić's own dramatic solutions. The paper also analyzes Selenić's rejection of universal aesthetic systems and his critique of "dogmatic criticism," which validates recognized works by applying predefined rules and thus necessarily dismisses different poetics. In contrast, Selenić demands that criteria of evaluation be sought within the work itself and within the "closed world" of the drama. This position is shown to be one of the most important aspects of his continuing relevance for contemporary studies of drama and theatre. The study then systematizes his distinction between naturalistic and constructivist forms. These types are not treated as hierarchically opposed, but as different modes

of shaping engagement: naturalistic drama strives for the illusion of apparent reality, while constructivist drama aims to reveal its essence, often through anti-illusionist procedures. The research emphasizes the significance of Selenić's reflections on the role of language, myth, and the performative aspect, as well as his insistence on activating the spectator as a prerequisite for the engagement of modern theatre. In the section on reception, the paper shows that *Engagement in Dramatic Form* was paradoxically weakly received by critics at the time of its publication, which may be related to editorial policies and the ideological-cultural context of the 1960s. At the same time, the research confirms that this book remains a foundational reference point for understanding the poetic, generic, and thematic interweaving of modern drama, and that Selenić's model of the relationship between engagement and form continues to possess strong analytical and interpretative potential.

*Keywords:* Slobodan Selenić, engagement, dramatic form, naturalism, constructivism, illusion, anti-illusionism, theatre criticism, theatrology

Примљено: 6. 12. 2025.

Прихваћено: 15. 12. 2025.