

Петар ГРУЈИЧИЋ

pgbarbarin@gmail.com

ТЕАТАР (БЕЗ) ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ

Академија уметности,
Нови Сад

Апстракт: У првом делу текста се, у основним цртама, представља теорија дијалога Дејвида Боме и предлажу могућности њене позоришне примене. Инспирисан открићима из квантне механике, чувени физичар објашњава дијалог као струју значења која тече између учесника, док уобичајено схваћену вербалну конверзацију види само као ограничен оквир, чак супротност правом дијалогу. Позоришне импликације ове теорије сматрамо подстицајним не само у истраживањима театарске комуникације као активног информационог поља, већ и у областима попут позоришне историографије. Нарочите погодности видимо у реконструкцији почетних фаза у развоју појава, где се најлакше уочавају разлике у нивоима извођача, публике и драмског теста, такође схваћених као учесника у шире схваћеном дијалогу. Као пример нудимо опус Јоакима Вујића с почетка 19. века, и његове теме, као и ограничен домет њиховог пласирања. Разлоге овог неуспеха тражимо пре свега у Вујићевим настојањима да механички примени један средњоевропски, просветитељски позоришни модел, чије теме публика није сматрала блиским. На другој страни, Вујићево комплексно театарско искуство, понекад и на нивоу лошег укуса, откриће нам неочекиване потенцијале на другој страни, у приказима људске глупости као основама једне комуникације чију сложеност тек данас успевамо да уочимо.

Кључне речи: дијалог, културни идентитети, просветитељство, позоришна историја, колонијализам, репертоарска политика

Потекла из области природних наука и примарних компетенција аутора, књига чувеног физичара Дејвида Боме *О Дијалогу* (прва издања објављена су 1990. године) до данас једва да је разматрана у теорији драмских уметности. Разлог ових оскудних интересовања је и у томе што се опис дијалога који нуди Бом битно разликује од устаљених схватања о дијалогу као разговору две или више особа.

Основу својих запажања Бом проналази већ у етимологији грчке речи *диалогос*: „*Лоџос* значи 'реч', или у нашем случају 'значење речи', док „*диа* значи 'кроз' а не 'два', на основу чега чувени научник извлачи закључак:

Дијалог може бити између било којег броја људи. Чак и једна особа може имати осећај дијалога у себи, уколико је дух дијалога присутан (Bohm 2004: 6–7; даље бележимо само страницу овога издања књиге).

Зато Бом дијалог објашњава пре свега као *стирују значења*, која се јавља у свим групама људи, стварајући између њих мање-више невидљиво ткиво које обично називамо „духом дијалога“. Садржајно и методолошки, запажања су изведена из посматрања феномена у квантној механици, али и услед потребе да се истраже начини у превазилажењу субјективних образаца комуникације, пре свега услед открића да ови обрасци имају заправо супротне последице од жељених, тј. да пре или касније укидају комуникацију – и стварају конфликте чак и између истомишљеника.

Током последњих деценија ова запажања инспирисала су разне области истраживања и практичне примене, у међувремену поставши толико богата и сложена да ћемо овом приликом дотаћи само она која нам нуде јасне позоришне аналогije, међу којима издвајамо одлике сценског дијалога, могућности реконструкције у позоришној историографији, као и питање о културним идентитетима као актерима позоришне комуникације. Кад кажемо одлике сценског дијалога, мислимо пре свега на однос говорног текста и подтекста, у светлу Бомових схватања о дијалогу као путу до утврђивања кохерентних истина, где искази обитавају не само на изреченом, већ и на нивоу „који се може измерити само осећањима“ (16), а све на основама „претпоставки које *прећућино* погађају цело значење онога што се ради“ (22). Као и у позоришту, ово нарочито важи за групе људи и њихове културне образце, јер:

Ако имамо заједничко значење, онда оно тече међу нама; држи групу на окуп. Тада је свако осетљив на све нијансе које се дешавају околу, а не само на оно што се дешава у његовом уму (46).

Зато се наиндивидуални карактер сваког дијалога тиче и групних идентитета који не обухватају само познате, већ и прећутане садржаје, па чак и оне о којима учесници немају никакве, или имају чак погрешне податке (баш попут речи *дијало* чије је значење, по Бому, управо супротно од оног које користимо у свакодневној употреби).

Бом наводи и најчешће врсте ограничења за успостављање дијалога као последици природе човековог мишљења. Ту посебно издваја одсуство кохеренције, које узрокује расејаност и фрагментацију чији су корени дубљи: „а то је да је мисао веома активна, али процес мисли да не ради ништа – да вам говори само како ствари стоје“ (10–11). Одсуство кохеренције настаје и у помешаности нивоа дословних и укључујућих мисли као двама опречним облицима мишљења, где „буквална мисао тежи да буде фрагментарна, док укључујућа мисао тежи да ствари обједини“ (99). Ове две врсте мишљења су и међузависне – јер тек у присуству дословног резоновања долазимо у позицију да уочимо појаву другачијег мишљења, онога које је обдарено способношћу самопосматрања и утврђивања чињеница.

У области театра, један од основних Бомових постулата – „Мисао је у константном стварању проблема на начин којим покушава да их реши“ (29) – препознајемо у различитим видовима, попут мотивације драмских ликова, постизања сценских ефеката различите врсте, као и у конструкцији драмских заплета. Ове видове најлакше уочавамо у комедији, али их налазимо и у осталим жанровима. Такође их затичемо у приказима комплексних психолошких мотивација, нарочито поводом немогућности да лик тренутно изрази своју комплексну намеру, мисао или стање. Иако се, по Бому, ради о врсти обмане коју имплицира сваки механизам мишљења, у екстремном виду га нарочито препознајемо као одлику буквалног резоновања, својственог особама које у обичном животу сматрамо недовољно интелигентним, тј. глупим, слабоумним или чак лудим. Но управо такав низак начин резоновања технички је неминовно скопчан са знатним умећем сценског представљања, што је приметио још Хајнрих фон Клајст у свом познатом тексту „О постепеном настајању мисли током говора“. Немачки класик наводи чест парадокс да, ако је представа-исказ у свакодневним околностима збркано или нејасно изражена, „из тога се још не може извући закључак да је она нејасно и замишљена; пре би и лако могло бити да су најзбрканије изражене представе најјасније замишљене“ (Клајст 1964: 452). У том смислу Клајст указује на потешкоће у вербалним артикулацијама, које се не одвијају синхроно са процесом мишљења, наводећи пример питања о држави, које се поставља искусном правнику; свестан комплексности адекватног одговора, овај ће имати потешкоће да га одмах изрази док, на супротној страни, „само они сасвим простачки духови, људи који су јуче научили напамет шта је држава а већ сутрадан то заборавили, биће овде необично брзи на одговору“ (Клајст 1964: 453).

Бомова размишљања о дијалогу су, током последњих деценија, инспирисала богату праксу „решавања проблема“ у разним областима, почев од психотерапије, дипломатије, научних истраживања или корпоративног управљања. Театарске импликације су, међутим, још увек слабо разматране, претећи да доживе судбину Михаила Бахтина чије се схватање дијалога као полифоније наративних гласова показало као изузетно продуктивно у теорији прозе и текстологији, али недовољно у театрологији. Ипак, Бомова концепција нуди бројне позоришне аналогije, нарочито имајући у виду да се бави посматрањем процеса мишљења међу учесницима чији број може варирати. Појава унутарње мисли са једног вишег интелигибилног нивоа (Бом користи израз *propioception thought* – мисао која је у акцији свесна сама себе), баш као и у позоришту, могућа је само у групама људи, у околностима препознавања „сличности потешкоћа унутар група са конфликтима и некохерентним мислима унутар појединца“ (24). Такве аналогije су заправо честа позоришна

инспирација, чак врста метафоре читаве театарске уметности као огледала, нарочито у околностима вербалне суспензије или блокаде која помаже да – и на сцени и у публици – унутарња мисао постане могућа, „да створи огледало које ће да види резултате ваше мисли“ (29).

Смисао дијалога је, дакле, у дељењу садржаја око којих не постоји почетна сагласност, а зарад појаве новог квалитета – „клице микрокосмоса или шире културе“. Ово је сасвим другачије од дијалога као уметања наших мисли у размишљања других људи, и обротно (као, иначе, често навођен пример код Бахтина), већ пре са идејом активног информационог поља које одређују нивои интелигенције учесника или, прецизније речено, њихови интелигибилни потенцијали.

Бомов следбеник и теоретичар дијалога Ентони Блејк ово повезује са Бомовом идејом активне информације „на основу које можемо видети дејство из самог информативног поља, идеје коју у психоаналитичкој традицији поједини кругови изражавају као да су то мисли које чекају да буду изречене“ (Blake 2015: 71). Ова реалност неизречених мисли уједно нам отвара и питање о културним идентитетима учесника, који се не тичу само већ утврђених, њима познатих садржаја и одлика, већ и оних који тек треба да се уобличе. У том смислу, дијалог се јавља као трансформишућа сила, где способност учесника да сопствени идентитет доведу у питање постаје кључна. „Веома је важно да видимо како нам наша култура даје погрешан траг о мислима и осећањима“ (61), запажа Бом на помало узнемирујући начин, поводом чега наслућујемо да и културни идентитети могу бити вид прећутног знања чијег дејства нисмо потпуно свесни – попут вожње бициклом: умеће којим владамо али не знамо да га опишемо.

На другој страни, дијалог отвара простор за појаву унутарње мисли која је једина у стању да опише ове процесе, задирући у области које обично називамо подсвесним, архетипским, митским, имплицитним, синхронијским и сл. По Бому, унутарња мисао исходи управо из ових, нама невидљивих области, и баш као свака класична драмска радња презентује фазе свога одвијања.¹ Код театролога ова појава одмах буди асоцијације на метатеатар и његове различите перспективе „позоришта у позоришту“. Ситуација у којој неко позади, скривен, „посматра шта није у реду, али није примећен“ (95), такође нас интригира и на плану позоришне историографије, пре свега због спознаје да свака позоришна појава у сопственом добу

¹ Бомова књига обилује запажањима о прећутном знању и његовим парадоксима, међу којима издвајам: „Физички, прећутно знање је тамо одакле акција потиче. Физичка промена зависи од промене прећутног одговора“ (90); „Увид перцепције мења целу ствар чак и на хемијском нивоу – мисао није у стању да посматра себе, али то тражи од појединца“ (95).

одражава своје потенцијале у најмање троструком виду: на нивоу текста, на нивоу изведбе и на нивоу публике – где ове нивое такође схватамо као учеснике у димензији једног још већег дијалога. Ови се потенцијали, међутим, скоро никада не поклапају потпуно: ма колико да је сценски функционално написан, текст драме никада у потпуности не кореспондира с потенцијалима извођача и публике, док хоризонт очекивања публике не прате ниво изведбе и текста, баш као што, најпосле, и извођачи ретко кад идеално балансирају своје потенцијале у односу на окружење. Најбољи пример овога су драмски класици чији текстови резонирају у различитим временским и просторним координатама публике и извођача, стотинама година након што су написани, понекад чак и боље него код савременика. Позоришну историографију то чини посебно сложенем сфером јер несинхронизовани, некомплементарни потенцијали у театру увек дају прилике за нова балансирања у наредним генерацијама, где повољан развој једне области, на пример глуме, може да погрешно асоцира на једнако повољно стање у другим областима, попут драматургије или социјалних статуса учесника.

Колико ту ситуација може бити сложена показује нам чувена студија Пола Рикера *Време и њрича*, чија су разматрања постала незаобилазна за све текстовне реконструкције прошлости. Стога и ми преузимамо Рикерову основну поставку о три врсте мимесиса, инспирисане Аристотеловом *Поеџиком* и схватањима о трострукој димензији времена код Светог Августина, а тичу се текста (мимесис I), његове рефигурације кроз наратију (мимесис II), као и домена перцепције која се довршава у читаоцу (мимесис III). Основна трансформација одвија се, заправо, у фази мимесиса II, који „црпи своју интелигибилност из своје способности посредовања, односно вођења од исходишта до одредишта текста, преображавања исходишта у одредишта путем моћи конфигурације“ (Рикер 1993: 74). У сфери театра, Рикерову троструку схему скоро да потпуно можемо довести у раван са драмским текстом (мимесис I), његовом изведбом (мимесис II) и рецепцијом публике (мимесис III), а који се у театру увек одигравају у садашњем тренутку изведбе и њеног информационог поља. Верујемо да овакав приступ, између осталог, може бити подстицајан за многе историографске реконструкције, где откривене разлике између презентованог и репрезентованог, у свом квалитету и садржају поседују могућност осветљавања једне потпуније слике прошлости, слично околностима у којима – да се послужимо једним од Бомових поређења – откривамо шта ради мађионичар при изведби својих трикова.

Историографска реконструкција коју нудимо као пример активног информационог поља у позоришту тиче се настанка српског театра у 19. веку, и његовог родоначелника Јоакима Вујића. Зачетке

театарских појава видимо као посебно погодне за ову врсту истраживања, нарочито када се ради о појави врхунских остварења у наизглед неповољним друштвеним или техничким условима – што Вујићев театар, због својих драматуршких недостатака, свакако није био. На предстојећа разматрања потакла нас је и недавна појава Вујићевих сабраних дела (Стеријино позорје, 2022), те, након пуна два века, први пут указана прилика да се осведочимо у драмски опус по обиму и разноврсности без преседана у националној култури. Реч је о публиковању до сада сачуваних 17 од укупно 28 познатих наслова из Вујићеве заоставштине, махом превода или посрба, чије су компаративне анализе у односу на изворнике углавном већ истражене.² Овако објављене драме су такође добар пример сваког опуса да у сопственом квантитету одрази својства аутономног дискурса, монаде чије се особине међусобно тумаче или допуњују, али и као пример који оличава свака позоришна ситуација у датом историјском контексту, у њеним (не)уједначеним извођачким и рецепцијским потенцијалима. Код Вујића затичемо изузетно идентитетско шаренило тема и жанровских приступа, који нам, између осталог, отварају и начелна питања о постојаности, извору и садржају културних идентитета уопште. Као методолошки узор, капитално дело Ерике Фишер-Лихте *Историја европске драме и театра* (1990) нуди нам примере развоја културних идентитета као импресивну трансформацију колективне и индивидуалне психе у трајању од преко два миленијума, док се у нашем разматрању крећемо у знатно скромнијим оквирима епохе просвећености, у зони средњоевропских културних модела на основу којих су настајала сва српска позоришта у 19. веку, па и она чији је рад обележио Вујић.

Осим великог броја драмских наслова, Вујићев опус видимо као подесан материјал за предстојећа испитивања и због његових просветитељских, дидактичних тежњи. Ипак, Вујићеви просветитељски пориви нису ни близу толико вишеслојни као што ће то бити код Јована Поповића Стерије, на шта нам посредно указује и то да драматичар у својој сценској терминологији није користио термин „позорје“, а чија етимологија већ сама по себи асоцира на активност фокусиране пажње, о којој смо нешто већ говорили поводом Бомовог схватања унутарње мисли, док је Вујић у приређивању својих текстова користио махом неутралне термине, попут „исход“ и „јављеније“.³ На другој страни, све време имамо у виду и то да културна

2 Компаративним истраживањима о Вујићевим узорима бавили су се многи наши историчари и театролози, међу којима је најпознатији био Павле Поповић у својим класичним радовима *Српска комедија у XIX веку* (Београд 2001), и *Нештампане драме Јоакима Вујића* (Београд 1905), као и Б. Ковачек, П. Марјановић, Д. Рњак и Д. Михајловић у зборнику *О театарском делу Јоакима Вујића* (Нови Сад 1988).

3 Термин позорје у техничком смислу, у својим драмама први користи Лазар Лазаревић, док га Стерија касније користи у једном обухватном, надовршеном смислу – видети: Грујичић 2022.

историографија Вујићу није доделила високо место; штавише, у њој затичемо и једну од најстрожих констатација уопште, ону Јована Скерлића да је Вујић „слаб као писац, смешан као личност“, као и то да су о оснивачу нашег театра „савремени српски писци судили горе но и о једном од познатијих старијих“ (Скерлић 1967: 150). У прилог таквих оцена говори и знатно биографско наслеђе о Вујићу, творећи један осебујни портрет чије ћудљиве, недоличне стране нису сакривали чак ни они који су га интелектуално уважавали. У светлу предстојећих разматрања, и ове биографске податке настојимо да не изгубимо из вида, тим пре што је Вујић био наш први и до данас последњи тотални позоришни аутор који је, као организатор, писац, преводилац, глумац и редитељ, у једној личности обједињавао све основне позоришне делатности.

Различите културне идентитете у Вујићевом театру пробаћемо да разврстамо на основу тема његових драмских текстова и афинитета публике, дакле на основу онога што смо у театарском преводу Рикерове схеме означили као мимесис I и мимесис III. Пре свих, у Вујићевом опусу се наглашено истичу драме о драстичним цивилизацијским разликама тадашњег доба, кроз теме о „племенитим дивљацима“, урођеницима или робовима који се у одбрани од својих европских поробљивача приказују као трагичне жртве, али и као морално супериорне особе. На нивоу рецепције, међутим, упадљиво је да се радња ових комада одиграва у амбијентима који не иду у прилог поистовећења код Вујићеве публике. И не само његове: за већину студената историје позоришта увек је немало изненађење када схвате да први позоришни комад изведен на српском језику, *Крешћалица* Јоакима Вујића из 1813, обрађује и тему расне дискриминације над Афроамериканцима, иначе потпуно одсутне из наше националне културе до данашњих дана. Антиколонијална тема је у овој драми највише пласирана кроз лик црнца Ксурија – роба, заправо слуге Јоакима, сина-повратника у дом Бошка Павича. Ксуријева драмски најактивнија улога у комаду, те његова продаја папагаја, која везује напоредне токове драме, најпосле доводи до једног свеопштег препознавања и срећног свршетка. Ксуријева доброта, оданост и захвалност због избављења од ужасног ропства – али и заступљеност народног језика у његовим репликама, за разлику од „гражданског“ стандарда у говору осталих ликова – чинили су га вероватно најпопуларнијим ликом драме, приликом извођења.

Међу несачуваним Вујићевим рукописима помиње се још и превод драме Густава Хагемана *Селико и Бериза или Љубав између Нејри*, по чијем наслову закључујемо да су главни ликови такође били црнци. Проблем расне дискриминације обрађују и *Нејри или љубав ко сочеловеком својим*, комад који осуђује трговину робљем и бездушну експлоатацију на једном средњоамеричком острву крајем 18. века. Упркос потреби да се морално жигуше експлоатација људи

у име лажне цивилизованости, Вујић је ипак свестан недовољног предзнања публике о овој проблему. Тако у предговору *Нејрима* он указује да се црнци у српском језику погрешно називају Арапима, док поједина места у драми настоје да феномен колонијалног ропства у Гвинеји чињенички реконструишу у конкретним историјским и географским координатама (Вујић 2022: 497). Али упркос посезању за овом врстом едукације, поједине реплике слуте као да ни сам писац није увек осећао јасну разлику између Афроамериканца, Арапа, Индијца или Индијанаца. Слично је и са профилима њихових тлачитеља, освајача или робовласника, међу којима није увек лако разабрати њихову етничку припадност, као ни колонијалне руте на широким потезима између Северне Америке, Енглеске, Француске или Шпаније. Иако теме о племенитим дивљацима, колонизацији и ропству одражавају просветитељски светоназор аутора, данас се најпре поставља питање којој публици су се такве теме обраћале. Текући, изузетно бурни друштвени и историјски контекст антитурских устанака на почетку 19. века могао је да овим комадима подстакне само удаљене, мутне асоцијације међу српском публиком с обе стране границе Хабзбуршке монархије. Наша зачуђеност је утолико већа због спознаје да је овим драмама Вујић промовисао и нову уметност позоришта међу сународницима – чије је скромно или непостојеће театарско искуство било упоредиво управо с (не) познавањем чињеница о колонијализму онога доба. Још удаљенија је овој публици морала бити и идеолошка оптика оригиналних аутора, махом Аустријанаца и Мађара, чије је текстове Вујић за сцену преводио и посрбљивао: Хабзбуршка монархија тада није била колонијална сила, па стога назиремо и намере да се оваквим репертоаром искаже критика, чак врста моралне надмоћи над оним европским државама и културама које се нису либиле колонијалних подухвата.

Теме колонијализма и „племенитих дивљака“ приказује више Вујићевих драма, међу којима је и његов први објављени комад из 1805, *Фернандо и Јарика*. Радња се одиграва на једном од америчких острва и приказује сусрет бродоломника са урођеницима, при чему се рађа љубав између насловних јунака – урођенице и освајача. Мелодрама се одиграва под сенком масовних погИБија невиних жртава-домородаца, који исповедају наивну, пацифистичку веру да „за највеће безакоње држимо кад су људи између себе непријатељи“ (Вујић 2022: 49). И овде смо затечени Вујићевим одабиром теме и невеликим изгледима да њоме побуди јаче интересовање публике, у то време заокупљене ништа мањим, али реално опипљивим опасностима у текућим устаничким и постустаничким временима. У том светлу чак бизарно звучи податак да је ова посрба о егзотичним поднебљима и тамошњим неприликама изведена приликом свечаног проглашења Сретењског устава у Крагујевцу 1835. Прикладан

повод, као и познати члан из Устава да „Сваки роб који крочи на српско тло, постаје слободан човек“, ипак не изгледа као довољан разлог да се на позоришној сцени изглади велики контраст између текућих догађаја, радње комада и интересовања публике.

Сусрет различитих, међусобно конфронтираних културних идентитета у линималној сфери театра инспирисаће Вујића до краја каријере, па и у његовом последњем тексту, преводу Коцебу-ове драме *Ла Перјуз или великодушје једне дивје* (1834), о трагичној љубави француског официра и урођенице на неком од океанских острва. Захваљујући Душану Михајловићу и његовој анализи, којом је опонирао Павлу Поповићу и његовој оцени о Вујићевој драми као промашеној прилици да се напише добра мелодрама, данас са више уважавања говоримо о вредностима овог дела, као и читаве једне драматургије где великодушно жртвовање главне јунакиње „уздиже овај комад до потресне трагедије, а публику и читаоце до праве катарзе, људске и етичке, враћајући поверење у људску природу“ (Михајловић 1988: 146). Но упркос квалитетима, као и универзалној теми о трагичним последицама колонијалних апетита великих држава, ипак остајемо у неверици да су овакви садржаји могли да привуку и колико-толико оформе првобитну српску публику почетком 19. века, о чему најсликовитије говори то да се ова тематика неће, никада више, јавити међу српским драматичарима.

И за неке од тема из Вујићевих драма – о друштвеној еманципацији и мушко-женским односима – такође можемо рећи да су мало или чак нимало одражавале друштвене реалије публике, нарочито у патријархалним околностима живота већине Срба тога доба. У те примере можемо уврстити чак и лик удовице Пелагије Жеравић из *Крешћалице*, чија уводна појава и песма о жудњи за слободом утамничене птице поседује приватне конотације Вујића као посрбљивача, инкорпориране у целину комада чија се радња одиграва у писцу блиској, али за огромну већину публике географски и културно удаљеној градској средини, тј. у Трсту.

Када говоримо о друштвеној слици у Вујићевим драмама, треба поменути и често игран превод *Жрџиве смрти*, драме о финансијском слому протагонисте током индустријске револуције у Енглеској. Прикази друштвених неправди и социјалних разлика у форми „бајке о људској племенитости“ (Ковачек 1988: 53), у којој банкротирани трговац доживљава морални преображај у саосећајног грађанина, српску су публику могли да дотакну више као мелодрама, али не и као друштвена слика чије су се драстичне одлике у непосредном окружењу једва могле наслутити. Штавише, пре би се могло рећи да је грубо поједностављена, црно-бела карактеризација ликова вероватно имала сврху да, у функцији дидактичке поруке о победи добра над злом, анулира друштвене нијансе о којима српска публика једва да је било шта знала, а камоли да се са њима поисто-

већивала у свом патријархалном, још увек балканско-оријенталном амбијенту.

У исти мах, импресионира лакоћа са којом Вујићев опус задира у друге традиције и културе. Тако у преводу „волшебне игре“ *Добро-действениј дервиш или звекейуша кайа*, Вујић разматра езотеријску традицију ислама на начин који је делимично већ присутан у нашој усменој традицији, док су спектакуларни прикази империјалних освајања, попут оних из *Блајородне и великодушне жене Лунара у Персији* или *Шпањоли у Перувији (или Ролова смрти)* такође били прилика да српска публика упозна друге културе и поднебља, и то на начин близак европским репертоарима, чије су се предромантичарске, популарне мелодраме одигравале у амбијентима ваневропске егзотике – у далекој Кини или нешто ближеј Турској. Индикативно је, међутим, да за многе од ових Вујићевих комада немамо податке о извођењима, која се вероватно нису ни десила.

На другој страни, у Вујићевом опусу налазимо и теме из националне историје, али презентоване у другачијем кључу од барокне драме и њеног једновековног примера *Трагедокомедије* Козачинског из 1734, и њених преписа. Ту пре свих истичемо *Српски вожд Георгиј Пејирович иначе наречени Црни или Ошјайије Београда од Турака*, превод и прераду текста Вујићевог пријатеља, глумца Иштвана Баллога. Посебно је занимљив репертоарски контекст из ког је поникао оригинални текст, у окриљу популарног жанра са аустријских репертоара о актуелним политичким догађајима, у које се, иако првобитно цензурисан и забрањиван за приказивање, несумњиво убрајао и Први српски устанак као „врућа“ тема онога доба. Занимљиве су и Вујићеве преправке Балоговог комада, и то у правцу прилично неочекиваном за Вујића, и његово развијено сценско чуло, где су игриви елементи оригиналног дијалога претварани у преопширне тираде и несценичне наративне партије. Божидар Ковачек анализира ове прераде и изриче дијагнозу:

У односу на Балогов рукопис Вујићев текст је на неким местима толико развучен и распричан, толико реторичан, да се не само обимом подвостручава, него и Балогове мисли казује на један веома потенциран, пре-наглашен начин (Ковачек 1991: 74).

Очигледан је, дакле, Вујићев порив да уместо позоришног фељтона о актуелним догађајима понуди монументалну верзију историје са више статичних табло-призора, не либећи се преопширних реплика у форми једне велике ансамбл-представе. Иако је у Вујићевом опусу игнорисање српске епике и њене легендарне историје приметно, овде по први пут наилазимо на реторски стил, који ће следити цела наша историјска драма 19. века, а где прикази историјских тема из даље и ближе прошлости, ради достојанственог тона и свечарске укочености, ауторе (парадоксално) лишавају бриге

о чак и основним правилима позоришне сценичности. На делу је, дакле, необична инверзија у Вујићевом опусу: за разлику од драма о колонијалним освајањима, представљена тема овде је веома блиска публици, али је њена артикулација нефункционална, сценски скоро неупотребљива.

Још је необичнија обрада националних тема у Вујићевом псеудоисторијском комаду *Паунка Јајодинка*. Због својих бројних нелогичности и алкавости у историјском реконструисању, драма је брзо изашла на лош глас код критике и публике, што доказује и њена пропала праизведба у Араду, о којој пише Душан Михајловић (Михајловић 1988: 138–139). Третман политичке историје је у комаду неодређен, предочен у нејасним временским координатама, уз врсту драмске статичности и распричаности какву не затичемо у Вујићевим преводима других великих ансамбл-драма. Оригинални изворник *Паунке Јајодинке* остао је неоткривен, па је још пре пола века Властимир Ерчић понудио до дан-данас уверљиву претпоставку о компилацији више немачких текстова, а на основу којих је Вујић направио овај псеудоисторијски *bricolage* (Ерчић 1974: 394–398). Реч је, дакле, о јединственом поступку у нашој читавој историјској драми – врсти пародије, механичког калемљења иностраних мотива на домаће теме, али без подразумеваног модела пародирања и било каквих историографских садржаја. Или, да се послужимо Рикеровом схемом, мимесис I, као основ рефигурације, овде упадљиво изостаје: у намери да прикаже историју у садашњем тренутку сценске изведбе, аутор бежи од историографије и њене театарске транспозиције, па самим тим себи гради један већ унапред загарантован неуспех.

Поводом *Паунке Јајодинке* истичемо и запажање Душана Михајловића о језичкој страни Вујићевих драма, тј. да у вокабулару драме славеносрпских речи има значајно више него у осталим текстовима (Михајловић 1988: 136), очигледно у сврху свечарског уозбиљавања, које смо уочили већ у драми о Карађорђу. Тим поводом нам се намеће и питање о славеносрпском идентитету аутора и његовог опуса. Вујић себе често види и поносно истиче као славеносрпског списатеља, чији је језик „наш мили и млекосладосни славеносрпски“ (Вујић 2022: 33). Али, његови комади о српској историји понајбоље откривају све потешкоће да се славеносрпски претвори у разумљив и функционалан сценски говор, па стога не чуди то што, нарочито у његовим комедијама, ликови доминантно говоре народним језиком. Још упадљивије је да, осим поменуте две драме, и *Сибинске шуме* – о ердељском кнезу који прави планове да се ожени бугарском краљицом, у Вујићевом опусу уопште не затичемо теме о словенским народима и културама. Уједно, његове посрбе тек делимично прате (или чак нимало не прате) књижевни укус Милована Видаковића, најчитанијег писца славеносрпске оријентације, и његових романа-романси о авантурама српских јунака у далеком,

егзотичним земљама. Изузев у *Крешћалици*, као својеврсном мета-театру о писцу и његовој породици, српски се ликови код Вујића ретко затичу на далеким путовањима, а никад у рангу протагониста или хероја. Све то доводи нас до закључка о Вујићевом славеносрпском идентитету само као о декларативној самолегитимацији, док су, као што смо се уверили, суштинске одлике његовог театра гравитирале једном другачијем, типично средњоевропском културном моделу, о чему сведочи угледање на комедију и мелодраму, као и избор тема које су се, упркос својој изузетној разноликости унутар опуса, упадљиво држале по страни од српских, словенских и балканских садржаја.

Шаролик, чак ексклузиван Вујићев одабир тема, често у драстичном раскораку са текућим друштвеним амбијентом, профилем публике и њеним интересовањима, у први мах слуги на слепо пре-сликавање иностраних репертоара, без реалног увида у посебности сопствених извођача и публике. Али наша истраживања ипак демантују ту процену. Исто примећује и Исидора Поповић, приређивач Вујићевих драма, тврдећи „да су готово све Јоакимове драме на првом месту предлошци позоришних представа, да су тако концепиране, без обзира на то да ли су у стварности икада на сцену постављене“ (Поповић И. 2022: 19).

На чему су се такве драматичаре процене заснивале? Продукционе одлике појединих комада, њихов обим и трајање, а пре свега сложена мелодрамска структура попут оне у *Крешћалици*, тешко да су могле почивати на развијеним афинитетима извођача и публике, али ни на умећу писца да у целости избалансира токове захтевних жанровских структура. Решење се, ипак, указало на другој страни, у Вујићевој потреби довођења у први план једне групе ликова о којима смо већ понешто рекли, ликова урођеника, слугу, сиромаха, робова или наивних простака. Хоризонт очекивања и писца и публике овде се није тицао толико тема комада, колико процене о способностима глумаца-дилетаната да прикажу поменућу групу ликова, што је на крају довело до једне необичне сагласности – на коју у предстојећим разматрањима желимо да скренемо посебну пажњу.

Наиме, представљање наивних, јуродиво добрих урођеника заиста није подразумевало велико глумачко умеће, не веће од разумљиво изговореног текста на сцени. Њихову пасивну позицију трпљења неправде или насиља, махом у оквирима црно-белих типизација, те ретких преображаја и промена односа између ликова, било је могуће представити уз минимум напора, слично као у комадима за децу – о чему је у нашој историографији о почецима српских театара већ било речи.⁴ А визуелна, ликовна компонента ту је често

4 О овој врсти „дечије“ рецепције код публике наших првих театара најбоље је писао Јован Христић поводом одлика Стеријиних комедија (Христић 1994: 144).

била довољан мамац за публику, нарочито у приказима црнаца, особа другачије боје коже, који су у тој групи ликова били нарочито атрактивни, као искуству већине гледалаца фасцинантна непознаница. Уопште, примери наших првих позоришта у 19. веку указују нам на знатну бригу о визуелним аспектима изведби, не само кад је реч о изгледу ликова, већ чак и у погледу могућности коришћења пиротехнике, групних сцена или „волшебних“ ефеката, као у Театру на Ђумруку.⁵ На другој страни, Вујићеве вербалне структуре (уз већ поменути изузетак текстова о националној историји), са приметним економисањем у дијалозима и монолозима, и на овом примеру нам сведоче да је нашој првој позоришној публици било важније оно што се на позорници види од онога што се са ње чује.

Варијанту претходно поменуте групе ликова, али у другом жанру и са другачијим рецепцијским импликацијама, препознајемо у комедијама као најизвођенијем делу Вујићевог опуса. Узећемо пример *Шнајдерској калфе*, до данас најизвођенијег и најанализиранијег Вујићевог комада, и већ на његовом почетку појаву слуге Кузмана. Из увода сазнајемо да је, уместо да чува газдину кћерку Мацу од удварача, Кузман овима чак нехотице помогао тако што им је дао мердевине да кришом уђу у кућу. Иако Кузман за себе мисли да је mudar, ниво дословног резоновања открива га као особу чија тврдоглавост није у стању да спроведе никакву рационалну намеру, па га, после свих догађаја, свршетак комада затиче одевеног у туђе хаљине, када добија батине, и у очима публике постаје оличење глупака. Уопште, исмевање човекове глупости као несувислог резоновања присутно је у целој комедији, а највише поводом насловног лика Гаврила Скакавца. Облике хумора везане за овај лик већ је истраживала Исидора Поповић, надовезујући се на изузетно оштре, у више наврата изречене оцене Павла Поповића, који је ову комедију сматрао срамном а њеног писца безмало малоумним.⁶ Театролошкиња се, у одбрани Вујића, посебно осврће управо на „свесно обесмишљавање“ као неоткривен квалитет комедије, уз „уношење

5 Податке о репертоару, техничким условима и потребама Театра на Ђумруку подробно наводи Милорад Николић у својој монографији *Teater na Ćumruku* (1971).

6 „У многим, а нарочито оним старијим књижевноисторијским студијама, овај комад добио је не само поражавајуће оцене већ и епитет његовог најгорег, па и најсрамнијег остварења. Већ је на више места помињана чувена студија Павла Поповића, изразито ненаклоњена Вујићу, у којој је управо *Шнајдерски калфа* оцењен као 'једна необично вулгарна и протачка шаљива игра, писана с потпуним одсуством укуса и духа, с досеткама на које би се једва деца насмејала, једна од најгорих и најнеотменијих ствари које је овај и иначе неотмени књижевник пружио српској публици'. Иако се дуго одржавао, овај став је данас у великој мери ревидиран. Ипак, углавном је остало важеће једно друго Поповићево мишљење, оно у вези са вредносним нивоом комике *Шнајдерског калфе* – '[...] шала је у овој комедији једна од најгрубљих, највише детињастих, бесмислених, онаква каква се може наћи само у најгорим мађарским комадима'" (Поповић И. 2014: 190–191).

несувислости и нелогичности у говор, а понекад и у поступке про-тагониста“, и потом образлаже:

Мишљења сам, међутим, да је ово заправо једна од највреднијих особености овог, у многим другим стварима, неуспелог комада. Апсурди и реплике потпуно противне логици у овој комедији толико су концентрирани да је просто немогуће да су се случајно ту нашли или да су плод Вујићеве неинтелигентности, како је то тврдио Павле Поповић. Значајни комички потенцијал и добар простор за игру садржан је управо у том својеврсном онеобичавању неких, у основи обичних и баналних појава (Поповић И. 2014: 194).

Управо на трагу ових запажања, на нивоу теме и поступка, можемо говорити о читавој једној естетици (не)интелигибилности, перпетуираног над-глупљивања до једне чак дехуманизујуће мере, у приказу ликова и њихових односа. У одсуству интелигентног резоновања, сведоци смо мање или више окрутне игре надметања у ступидностима: ко ће од ликова испасти глупљи, слабоумнији, луђи, и са што мање интелигибилних потенцијала. Неумерене лажи (Вујић 2022: 583), фрфљање на француском, и остале ситуације, углавном варирају исмевање глупости на нивоу баналних неспоразума и инфантилности, што у једном тренутку, кријући се да је шнајдер, Гаврило изражава чудећи се: „Боже мој, како је будаласт прости народ!“ (Вујић 2022: 590).

Реч *йросиѝ* у српском језику обједињује значење једноставности и вулгарности, што нам пластично описује и природу наведених ситуација и њиховог гротескног хумора. У комаду не налазимо никакву поруку ни дидактичну тежњу, чак ни слутњу да је она могућа, али осећамо да су баш овакве сцене, понекад као обичан гег или пантомима, биле повод исмевању глупости ликова и њихове несувисле, заправо непостојеће индивидуалне психологије, као предуслова једне укупне позоришне комуникације унутар њених реалних оквира. Сличним поводом Исидора Поповић се осврће на израз „простодушни“, који Вујић, у уводу својег *Животѝоописанија*, наводи у опису публике којој се превасходно обраћао, што је и „основни квалификатив којим се може ближе одредити Вујићево дело у вредносном смислу“ (Поповић И. 2014: 198). То нам говори и о још неуоченом, парадоксалном утицају који је Вујићев театар имао на већ наредну театарску генерацију, оличену у Стерији и његовом позоришном просветитељству „за неуке, за нашу младеж“.⁷ Иако говоримо о највише осуђиваном и критикованом Вујићевом тексту, управо на његовом примеру наслућујемо све потенцијале драматичарева намере у откривању механизма човекове глупости као

⁷ Овде мислимо пре свега на предговор првом издању Стеријиног првенца *Светѝслав и Милева* (Стерија 2014: 24). О томе како је наивност и невиност Стерија разумео као неинтелигибилности на којима је изградио своју оригиналну позоришну естетику, писао сам детаљније у *Театру йросѝусловја*.

деловања буквалне мисли, а чије су окрутне консеквенце биле својствене читавој галерији глупака у његовим комедијама, али подједнако и страдањима наивних, „простодушних“ урођеника од стране свирепих освајача у некомедиографском делу Вујићевог опуса, као својеврсној значењској паралели – са којом је публика била у стању да се поистовети.

Овим поводом издвајамо и комедију *Љубовнаја зависџи чрез једне циџеле*, коју и на нивоу теме и на нивоу поступка такође схватамо као потпуну контекстуализацију људске глупости и њене окрутне логике. На њу указују и две јеврејске пословице из предговора издању из 1805: „Ето, злодеј, који (и) чини неправо и добива лукаво, и од свега онога што прими и добива, не остаје му ништа“, као и „Злодеј копа јаму и копа ју сам за себе и падне сам у њу, коју је он ископао.“ У упоредној анализи две верзије истог комада, Душан Рњак скренуо је посебну пажњу на појаву слушкиње Баба Стане уместо слуге Живка као, испоставиће се, Вујићеве оригиналне креације и уједно најмаркантније карактеризације у комедији (Рњак 1988: 22). Ова крестуба, грбава креатура, чије неразумљиве реплике чине мешавину фрфљања и говорних мана, те њен злоћудни порив да по сваку цену разори интиму двоје љубавника, добар су пример окрутног хумора који се заснивао искључиво на спољашњем ефекту. Сви ликови наречене комедије делују махом без икакве сувисле мотивације, укључујући ту чак и лоше процене негативаца да се одваже на своје бесмислене подлости, које ће их на крају прескупо коштати. Комични ефекат је – као на примеру пандура Марка, који све време ћути – понекад сведен само на пантомиму, док већину ликова карактерише одсуство икакве рационалне мотивације, и то без обзира на њен етички предзнак: негативни ликови се из механичких разлога понашају рђаво, једнако као што се и добри ликови понашају механички часно, без додатних мотивација – које писац није сматрао потребним да уведе.

Истоветан ниво површне карактеризације ликова, али без комичних ефеката, прати и Вујићеве мелодраме, попут *Наџражденија и наказанија* из 1807. године. Прохтев старијег ишпана Немира, којег један од ликова назива „горим од Луцифера“, да се по сваку цену, уз уцене и протеривања из дома, ожени малолетном девојком, дати су на једнако поједностављен, „прост“ начин као и лик главне јунакиње Санде, али са обрнутим, морално позитивним предзнаком у карактеризацији. Идеализовани лик прогоњене девојке оличава женски принцип мелодраме, али уз упрошћености и патетику за које често нисмо сигурни колико су условљени жанром а колико ограничењима тадашње публике и извођача-дилетаната. Немар или незнање да доврши сложену жанровску и наративну структуру мелодраме Вујића неизбежно доводи до потпуног колапса, па отуд и примедба најгласнијег Вујићевог критичара:

Оно како и колико мали Андрица жали своју матер, оно што ова умире баш на прагу своје куће, оно што Радомир не може никако да погоди да је она умрла иако то, логично, одмах треба да дозна (чак је гроб њен зато на позорници) – све су то апсурдне претераности, које није нужно доказивати (Поповић П. 2001: 13).

Али ту уочавамо још један парадокс као потешкоћу у приказима најнижих нивоа интелигенције – за које верујемо да су пресудили неуспеху Вујићевог театра. Ради се о томе да ови прикази не само да приликом писања и изведбе не толеришу произвољности и недостатке, већ да, сасвим супротно, захтевају врхунско позоришно умеће. Познато је да једноставне типологије ликова, засноване на свега неколико или чак на само једној особини – што је управо случај с особама које у обичном животу називамо неинтелигентним, глупим или лудим – најуспешније егзистирају управо у сложеним драмским структурама, попут мелодраме или водвиљске комедиографије. У Вујићевом случају, одсуство интелигибилности извођача и публике било је могуће надоместити једино драматичарским умећем, али које писац није био у стању да понуди. Зато се, руководећи се Рикеровом схемом о три врсте мимесиса, генерално може рећи да је у Вујићевом театру изостао потребан ниво мимесиса I, на нивоу текста, и мимесиса II, на нивоу изведбе као рефигурације текста на потенцијално вишем нивоу од понуђеног. Будући да обична публика у Вујићевим текстовима није имала теме за које је могла интимно да се веже, преостали су једино свима разумљиви, драстични призори људске глупости, који су на сцени изазивали смех или пак згражање, на нивоу онога што ће до данас остати обележје само вулгарних облика театарске комуникације.

Претходна запажања демантују, између осталог, и уврежено схватање да је на позоришној сцени, као и у већини животних ситуација, конверзацијски ниво одржив само на линији најмање интелигентних учесника. Овде је пре реч о томе да потенцијали не обитавају у учесницима дијалога, већ – баш као и поводом уводних разматрања Дејвида Боме – између учесника, где присуство неинтелигентних актера не мора да заустави проток значења и поништи „дух дијалога“ – уколико потенцијали постоје код макар једног од учесника.

Осим код већ поменутог Клајста, још једно уверљиво објашњење ове појаве из позоришне праксе налазимо код Рудолфа Штајнера, чувеног езотерика и тумача Гетеа, који у једном од својих предавања о драмским уметностима наводи: „Играти улогу простака захтева највишу уметност; најмање њему раван је такав простак“, тј. глумац који је „природно“ глуп – као потенцијални тумач улоге глупака. По Штајнеру, неинтелигентан човек не успева да исправно артикулише мост између физичких опажаја и говора, па „стога драматург треба да зна да таква особа остаје на сензацији, да не може да пређе на говор који ће резултирати из душевног искуства“; „[...] простак“,

наводи даље Штајнер, „када је свестан неког осећаја у себи, треба да покаже целим својим ставом и гестом да очекује да му околина каже како да то изгради речима“. Стога би исправна индикација таквом глумцу била:

Само треба да га пустите да стално оставља утисак да је одјек оних који стоје около и истовремено праве одговарајуће гестове, и поставићете на сцену веран приказ простака. У стварном животу нећете наћи баш таквог [глумца – прим. П. Г.] (Steiner 1986: 268–269).

За разлику од честих редитељских и драматуршких индикација при креирању улоге кроз рефлексију других ликова (присуство краља, на пример, на сцени одају гестови и ставови осталих лица а да овај не мора ни да проговори, и сл.), овде говоримо пре свега о нужди натпросечне активности лика да сопствени идентитет артикулише из једне наглашено инфериорне психолошке позиције. Но, колико год да су потенцијали публике и извођача у Вујићевом добу били ограничени и ниски, важније је приметити да ни списатељски пориви код Вујића нису били знатно већи. О томе нам посредно сведочи и то да је драматичар све своје комаде и посрбе јавности представљао као сопствене, што данас схватамо мање као нескромност писца да себи приписује туђе ауторство, већ пре као начелно потцењивање текста у театру. Да се ту не ради само о превазиђеном начину позоришног резонувања, сведоче нам и неки од савремених, постдрамских трендова наглашеног свођења театра на његове искључиво вантекстовне, перформативне одлике, на основу необичног уверења да је одсуство мимесиса I на нивоу текста не само могуће, него и пожељно.

Искуство просветитељског театарa Јоакима Вујића, и његово упадљиво идентитетско шаренило можемо упоредити и са честим настојањима савремених репертоарских политика да у својој средини нормативно пласирају одређен идеолошки, комерцијални, естетички или неки други тренд, али без реалних увида у расположиве театарске и културне потенцијале. У том смислу, код Вујића се није радило само о превиђању разлике потенцијала међу учесницима – где би, говорећи терминима данашње информатике, текст био врста позоришног софтвера за хардвер који није у стању да га подржи, или обратно – већ и о погрешним проценама аутора да тадашњи славеносрпски идентитет, онако како га је он заступао, својој публици пласира уз помоћ театра чије су доминантне одлике биле претежно средњоевропске, а према чему се публика односила углавном равнодушно или амбивалентно.

Али, на другој страни, на основу претходних осврта можемо рећи да је хоризонт очекивања на којем је Вујићев театар поникао, и само делимично се развио, открио виталне потенцијале нижих нивоа интелигенције или, отворено говорећи, човекове глупости да на парадоксалан начин обједини све учеснике театарске комуника-

ције. У позадини теме о борби добра и зла помаља нам се заправо главна тема Вујићевог театра: људска глупост и окрутно деловање њених образаца, а чија појава и позоришно приказивање омогућава буђење унутрашње мисли – управо оне која је, по Дејвиду Бому, у стању да посматра сопствено одвијање. Тај изнуђени, парадоксални консензус није нажалост био довољан да на почетку 19. века понуди основу која би Вујићевом театру омогућила развој, чак ни на нивоу драматичаревог писања. Тек коју деценију касније, у сличном историјском, културном и извођачком амбијенту, овај напредак ће бити остварен у неупоредиво успешнијој варијанти театра Јована Стерије Поповића. А зашто се он није догодио раније, сугеришу нам и живописна сећања савременика о Вујићевим каприцима, опсценостима, удвориштву и вулгарностима, на начин који је у потоњим генерацијама створио дистанцу и негативне стереотипе, неупоредиве са другим личностима из његове епохе.

Иако је у српском просветитељству тежња ка практичној мудрости своју мисију видела највише код необразованих слојева друштва, имамо утисак да су Вујићеви комади до те исте потребе дошли спонтано, у изнудици једне латентне, али до краја неостварене театарске комуникације, оне која је свој консензус пронашла на нивоу пукe баналности. Али, управо је та инспирација открила своје парадоксалне позоришне потенцијале. На основу претходне реконструкције можемо рећи да је Вујић први у српској позоришној култури приказао људску глупост као скривено деловање дословне мисли, оне која ће омогућити буђење једне другачије врсте мишљења, саморефлексије у осветљавању тамних страна индивидуалне и колективне психе.

Литература

- Вујић, Јоаким. *Сабране драме*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2022.
- Грујичић, Петар. *Театар и рођусловја*. Нови Сад: Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, 2022.
- Ерчић, Властимир. *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1974.
- Клајст, Хајнрих. *Изабрана дела*. Прев. Зоран Глушчевић. Београд: Просвета, 1964.
- Ковачек, Божидар. *Жертва смрти*. У: *О театарском делу Јоакима Вујића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1988, 51–58.
- Михајловић, Душан. *Ла Перјуз или великодушје једне дивје*. У: *О театарском делу Јоакима Вујића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1988, 141–146.
- Поповић, Исидора. *Пред(историја) веселих њозорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.

- Поповић, Јован. *Жалосѣйна ѿзорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.
- Поповић, Павле. *Нешѣямѣане драме Јоакима Вујића*. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1905.
- Поповић, Павле. *Срѣска комедија у XIX веку*. Панчево: Мали Немо, 2001.
- Рњак, Душан. *Љубовнаја зависѣи чрез једне цѣиеле*. У: *О ѿеаѣиарском делу Јоакима Вујића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1988, 21–26.
- Скерлић, Јован. *Исѣиорија нове срѣске књижевносѣи*. Београд: Просвета, 1967.
- Христић, Јован. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- О ѿеаѣиарском делу Јоакима Вујића*, зборник радова. Ур: Душан Михајловић. Нови Сад: Матица српска, 1988.

*

- Blake, Anthony. *Triad*. Wroclaw: Autorsko izdanje, 2015.
- Bohm, David. *On Dialogue*. London and New York: Routledge, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 1990.
- Nikolić, Milorad. *Teater na Đumruku: prvo profesionalno pozorište u Srbiji (1841–1842)*. Beograd: Servis za grafičku delatnost Saveza KUD, 1971.
- Riker, Pol. *Vreme i priča I*. Prev. Frida Filipović, Slavica Mitrović. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
- Steiner, Rudolf. *Speech and Drama*. London: Rudolf Steiner Press, 1986.

Petar Grujić

The Theatre of (Non) Intelligence

Summary

In the first part of the text, David Bohm's dialogue theory is presented and the possibilities of its theatrical application are suggested. Inspired by discoveries from quantum mechanics, the famous physicist explains the dialogue as a stream of meaning that flows between the participants, while he sees the commonly understood verbal conversation only as a limited framework, even the opposite of a real dialogue. The theatrical implications of this theory are considered stimulating not only in the research of theatrical communication as an active information field, but also in areas such as theater historiography. Particular benefits are seen in the reconstruction of the initial stages in the development of phenomena, where the differences in the levels of performers, audience and dramatic test, also understood as participants in a wider understood dialogue, are most easily observed. As an example, particular benefits are seen of Joakim Vujić from the beginning of the 19th

century, and his themes, as well as the limited scope of their marketing. We look for the reasons for this failure, first of all, in Vujić's efforts to mechanically apply a Central European, Enlightenment theater model, whose themes the audience did not consider close. On the other hand, Vujić's complex theatrical experience, sometimes at the level of bad taste, will reveal to us unexpected potentials in the depiction of human stupidity as the basis of a communication whose complexity we only manage to perceive today.

Key words: dialogue, cultural identities, enlightenment, theater history, colonialism, repertoire policy

Примљено: 23. 1. 2026.

Прихваћено: 20. 6. 2026.