

Александар ПЕЈЧИЋ

(Београд)

sasa.pejic@yahoo.com

ОД ИГРЕ КА ПОЗОРИШТУ: ЛУДИЧКИ РАЗЛОЗИ

(Флоранс Дипон. *Аристотел или вампир западног позоришта*, Београд: Клио, 2011, 176 стр.)

УДК 792-01(049.32) : 82-2:792(049.32)

Најзад се после више година можемо похвалити једним издавачким подухватом, који наговешћује укључивање у савремене токове научне мисли о драми. Након само четири године од француског издања више него теоријски и епистемолошки провокативне студије професорке Флоранс Дипон *Аристотел или вампир западног позоришта* (Éditions Flammarion, Paris, 2007), издавачка кућа Клио осмелила се да објави ову монографију.

Може се слободно рећи да француским теоретичарима драме припада водећа улога, те је можда упутно овим поводом скренути пажњу и на друге ауторе чије би студије такође могле бити преведене (Патрис Павис, Бернар Дорт, Жан-Пјер Саразак, Даниел Лемаје). Вреди посебно похвалити труд преводиоца професорке Мирјане Миочиновић, која се постарала да после гласовитих књига Антоена Артоа, *Позориште и његов двојник* (1971), *Сурово позориште* (1976), затим Ан Иберсфелд *Читање позоришта* (1982), *Речник кључних термина позоришне анализе*, 1996, потом и зборника које је приредила, *Рађање модерне књижевности – драма* (1975), *Модерна теорија драме* (1981), а у новије време и зборник који је приредио Жан-Пјер Саразак, *Лексика модерне драме* (2009), представи свим приврженицима драмске књижевности једну књигу, која ће, сасвим сигурно, пољуљати уврежене приступе драми и позоришту и, верујем, подстакнути другачије промишљање драмске литературе. Вреди напоменути да се претходно појавио краћи извод у часопису „Сцена“ Стеријиног позорја (бр. 2–3, 2008) у преводу Катарине Ћирић-Петровић.

Флоранс Дипон предаје на универзитету Париз 7 – Дени Дидро. Област њеног интересовања је римска књижевност. Ауторка је више књига од којих се најчешће издвајају *Глумац-краљ или позориште у старом Риму* (1985), *Латинско позориште* (1998), а нарочиту пажњу је скренула својом провокативном књигом *Хомер и Далас*, где нуди читање класичне књижевности у кључу савремене популарне културе. У српској периодици најпре се јавила занимљивим и иновативним антрополошким истражи-

вањем у студији *Од јајета до јабуке, римска цена, опседнутост храном у Риму*.

У студији *Аристотел или вампир западног позоришта* Дипон локализује три аналитичка жаришта. Иако се епистемолошки обрушава на Аристотелову *Поетику* деконструишући је, не упада у замку да порекне њене теоријске постулате, већ радикално напада утицај који је *Поетика* извршила на западно позориште, поглавито на „читање позоришта“, да се послужим синтагмом Ан Иберсфелд. Најпре анализира процесе који су водили стварању поетике, филозофског система који је потчинио театарску праксу из идеолошких побуда. Потом, што је део другог проблемског жаришта, указује, у једном књижевноисторијском захвату, на процесе прихватања и наизглед одбацивања Аристотелове поетике, њених канонских категорија (фабула). Међутим, обрушава се и на текст и на режију који, чинећу универзалну тријаду, происходе из Аристотелових постулата. Трећи и најважнији истраживачки проблем јесте указивање и на једно другачије позориште, ван западних регула, позориште које није у бити драмско, као оно проистекло из *Поетике*, већ позориште игре (римска комедија).

Дипон се суочила са нимало лако решивим питањима. Ако се на једној страни налази теза о позоришту игре коју оличава римска комедија у првом реду, требало је на другој страни проблематизовати досадашње читање атинске трагедије, коју је управо Аристотел успео да потчини теоријским модусима.

Позивајући се на референтну, претежно савремену, литературу, француска професорка подједнако убедљиво доказује неодвојивост позоришта старе Грчке и старог Рима од ритуала. Издвојивши грчку/атинску трагедију од праксе ритуала, умањивши, односно занемаривши значај музике, плеса, маске, костима, глуме, Аристотел је, сматра Дипон, вођен и политичким, а не само епистемолошким разлозима, одузео трагедији њену суштственост. Такође наглашава да се мора имати у виду временски распон између историјске реалности атинског позоришта и *Поетике*. „Није могућно“, изричито је Дипон, „издвојити трагедије из целокупног литургијског и такмичарског контекста, тако што ће се проучавати само њихов вербални материјал, а оне тумачити као текстови“. У том погледу њена анализа креће од Аристотелових термина који до *Поетике* нису били у оптицају (*drama*, *muthos*, *dramatikon*) или бар нису у значењу које им даје Аристотел. Лингвистичка анализа је ту да потврди тезу о једном идеолошком програму, затим и да укаже на непреводивост кључног термина *muthos*, као и термина *mimèsis*, за који сматра да је најприхватљивији превод „представљање“, који су понудили Жан Лало и Розлин Дипон-Лок.

Већ у уводу студије „Није лако бити неаристотеловац“ доводи у питање естетске постулате западног позоришта укотвљеног у аристотелизму, који се манифестује у (пред)убеђењу да је позоришна представа одувек била представљање неке приче.

Процењиване с тог становишта Плаутове и Теренцијеве комедије са својим типизираним радњама, ситуацијама, ликовима, лишене су одговарајуће академске пажње, те стога и даље чекају, а ту се јавља Флоранс Дипон, на своју научну ревалоризацију. Један од кључних проблема је што се комедије римских комедиографа нису контекстуализовале (веза са оновременим позориштем) и што се и даље исказује немоћ у једном имагинативно актуализујућем приступу, који изискује савремени тренутак (замислити какво би то позориште могло бити данас).

Стога се креће од обрнутог процеса – уместо од концепта литерарног позоришта иде се ка детектовању историјске реалности римске комедије. На тај начин одмах се долази до ритуала и до термина, теоријске поставке *позоришта игре*, којем, за разлику од строго драмског позоришта, циљ није фабула, већ игра повезана са ритуалом и спектаклом. „Текст и прича били су само материјал у служби лудичког спектакла. Римска комедија није, дакле, била текст стављен на сцену, већ перформанс чији се текст није могао издвојити из ритуала чијем је слављењу допринио.“ За њу су Аристотелови термини, категорије ништа друго до еклатантни примери једног доминирајућег позоришног етноцентризма. Проистекли из одређеног система мишљења (фабула, мимеза), господаре ауторитативно и данашњом сценском праксом, а не само књижевно-теоријском мишљу. Римске комедије служе да се нападне, доведе у питање, па и оспори западно позориште утемељено на аристотелизму, али тај подухват ствара и веће последице, јер не само да се тиме деконструише доминирајући систем мишљења, већ се књижевно-теоријски постулати до крајњих граница проблематизују. Иако ће на једном месту истаћи како би несврсисховито било супротставити драмском позоришту позориште игре, Дипон управо то чини. Ако се *muthos*, схваћен и интерпретиран као фабула/прича, кохерентан систем радњи транспонован на сцену негира, уједно се тиме руши и традиција драмске књижевности, која је утемељена на *Поетици*. И не само то, како је *Поетика* извршила знатан утицај на приповедну књижевност (мимеза, карактери, мисли, фабула, доследност, доличност), коју ни наратологија не потцењује, да ли то значи да се може прича „дозволити“ само недрамском жанру? Ако позоришта Атине и Рима зависе од позоришне праксе, ритуалног контекста, може ли се усмерити и другачији поглед на позориште класицизма, романтизма, реализма, натурализма, на пример, поглед који би узео у обзир другу културну праксу, засновану на тексту, читању, а не више и само на игри, лудичким разлозима?

Деконструкција Аристотелове *Поетике* предмет је поглавља „Неприкосновеност *muthosa*: трагедији није потребно представљање да би била представа, Аристотеловска дефиниција *muthosa* у односу на *praxis*“. Полазећи од радова Sophie Klimis, *Le Statut du muthos dans la Poétique d’Aristote* (1997), и Claude Calame, *Poétiques des muthos dans la Grèce antique* (2000), систематично

изводи да је *muthos* до Аристотела представљао чин говора, а да је тек Аристотелова дефиниција револуционарног карактера, који термин одређује „са становишта производње исказа“. Посредством *muthosa i mimeze* афирмише се читалац/читање насупрот спектаклу, чиме се искључује позоришна пракса и метатеатралност. Подробном анализом *muthosa*, који је „истовремено средиште трагедије и парадигма његових саставних делова“, спочитава се таквом кохерентном систему радњи искључивање сваке произвољности (театралности). Заобилажење и игнорисање услова исказивања, нарочито свођење хора на корифеја, води Аристотела, по мишљењу Дипон, да „дефинише литерарну рецепцију, а не ритуално саисказивање“. Међутим, Дипон овде не стаје, већ се усмерава и на гласовити појам *катарзе* тврдећи да се ради о последици „теорије трагедије као текста“. Следећи Пола Рикера, катарзу, која не долази из позоришне праксе, повезује са *pathé* као резултат *muthosa*. У свом истраживању долази до консеквенција радикалних размера, које нису неутемељене: „Аристотел је, намерно истргнувши позориште из контекста исказивања, одузео овоме сву његову снагу институције (...) Стога она нема никакву перформативну снагу и не користи се метатеатралношћу. Ни игра с публиком, ни игра с кóдом, ни игра са осталим песницима немају ту места“. Одатле и утицај на тумаче *Поетике* и теоретичаре драме све до наших дана, где је не само *muthos* сведен на појам фабуле/приче, већ је и канонизована позиција читаоца „што ће, с једне стране, дати простор херменеутици позоришних текстова; с друге стране, режији као читању комада и сценског писма“.

У уводу наредног поглавља, индикативног наслова „Ширење пошаста: три аристотеловске револуције“, Дипон прелази на други, кључни, истраживачки проблем. Полазећи од тезе да је модерно позориште од XVII века све више аристотеловско, јер је остварило „темељан пројекат *Поетике*: ставити текст у средиште представе, а у средиште текста причу, укинути кóд игре, сву типологију ликова, сваку традицију, ставити гледаоца у положај читаоца и, најзад, пружити једној апстрактној публици задовољство (пре)познавања“. Три аристотеловске револуције, засноване на позоришту *muthosa* као кохерентне приче/фабуле, Дипон најпре види у Голдонијевој реформи позоришта комедије дел арте, Дидроовој концепцији четвртог зида, потом другу „револуцију“ обележава појава редитеља крајем XIX века (Антоан, Станиславски), на коју се логички надовезала, произашла трећа револуција у XX веку са Брехтовом теоријом позоришта и драме (дистанцијација, актуализовање фабуле). Оспоравајући естетску вредност, као и теоријске постулате постдрамског позоришта, које утемељује Ханс-Тис Леман, Дипон тврди да „истинско постаристотеловско позориште било би народско позориште (подвукао АП), где би позоришни догађај био емоционална манифестација једне културе речи, слика, гласова и тела, која би овде и сада била заједничка писцима, редитељима, глумцима и гледаоцима“. Теза

смело постављена, аксиолошки заводљива, толико је теоријски уопштена да отвара широко поље тумачења. Поставља се питање о естетици тог „народног позоришта“, односно његовој карневалској димензији, затим, нарочито о емоционалној манифестацији једне културе заједничке свима. Зар се тако конципираном позоришту не фаворизује комедија у односу на друге жанрове, као што је то чинио и чини свеprisутни аристотелизам фаворизујући трагедију и драму? Не сме се заборавити да је пре Флоранс Дипон о концепту позоришта за народ, његовим карневалским аспектима писао још француски драматичар Ромен Ролан 1903.

Дипон позориште до XVII века види пре као перформативно но литерарно, позивајући се на владајућу праксу да су текстови били штампани тек по извођењу. Тек са филозофима просветитељства, предвођених Денијем Дидроом, креће се у другом правцу, који имплицитно прокламује реалистичко позориште затворено у парадокс илузије. Утицај ове прве аристотеловске револуције видљив је и данас, „нарочито у два вида: сувереност текста, тежња за истинитошћу у игри“. Кад говори о контролисаној театралности Дипон наводи индикативан пример. Глумац Жозеф Талма, подржавајући Дидроов концепт глуме (*Парадокс о глумцу*), тежи реалистичком стилском изразу који ће бити копија стварности. Међутим, касније, средином XIX века, Талмин сценски израз перцепциран је као пример високопарности и театралног геста. Дипон стога луцидно закључује да нема позоришта без театралности и да „оно што је за неког оличење природности за другог је врхунац конвенције“.

Друга аристотеловска револуција са појавом редитеља следи из отпора према народском позоришту „булевара злочина“. Театралност водвиља, нарочито заводљиве мелодраме са типизираним ликовима, радњама, ситуацијама одговара спектаклу за који се залаже Дипон. Мелодрама омогућава поигравање кóдом радње, удвостручавајући лудизам, чиме се и потврђује као спектакл пре него што постане текст. На тај начин се опирала читању режије која довршава/завршава текст. Последице ове револуције предвођене режијом видљиве су у семиологији позоришта. Редитељ се намеће као неприкосновени тумач текста (допуњавање текстуалног света који се потчињава контексту исказивања; гледалац се налази у позицији читаоца представе; изједначавање позоришне представе са текстуалном праксом). Као најзначајнијег теоретичара семиологије позоришта види Ан Иберсфелд, која у својој гласовитој студији *Читање позоришта* у средиште ставља појам представе као текста.

Супротстављајући се Аристотелу Бертолд Брехт (почетак треће револуције) парадоксално постаје највећи аристотеловац, јер канонизује фабулу, која суштински одговара термину *muthos* и уједно устаје, као и Аристотел, против ритуалног концепта позоришта. Дистанцијација, по речима Дипон, није метатеатралност, већ се „користи њоме“. Касније ће Бернар Дорт и Антоан Витез

наставити у правцу сакрализације наративног разлога, текста утемељеног у представи, док ће Пол Рикер само поставити филозофске, метафизичке и теолошке темеље првенства *muthosa*. Закључак овог другог поглавља своди се на последице „досађивања у позоришту“ (омиљена синтагма, теза Флоранс Дипон), где је гледаоцу наметнута позиција читаоца у позоришту лишеног празника, спектакла, игре ради игре. Једино је „отпадник од Станиславског“ Мејерхолд успео да се врати неаристотеловском позоришту, без већег утицаја, поготово у француској текстосцентричној култури (увођење гледаоца у позоришни процес, враћање глумцу атракцијске функције, уздизање импровизације, маске).

Треће поглавље „Далеко од Аристотела. Плаут, Теренције, Молијер, Есхил, Софокле и Еурипид“ упућује на друго, недрамско позориште које је постојало и пре и после Аристотела. Римска комедија узима се као еклатантан пример таквог, ритуалног, недрамског позоришта, као позориште без *muthosa*, *drame* и *mimeze*. Овде треба бити опрезан, јер и Теренцијеве, нарочито Плаутове комедије разликују фабулу, такође и каузалност радње, само у комедији стереотипно кодованом. Процењивана са становишта теоријских постулата *Поетике*, римска комедија са сличним радњама, стереотипним ликовима, подсећа Дипон, неминовно је одбацивана, потцењивана. Стога изнова упозорава да се мора тражити нови приступ недрамским позориштима какво је римско и то у кључу сценских игара. У том смислу „римска позоришна представа јесте лудички перформанс. Текст је само једно од средстава за слављење ритуала игара“. Један од далекосежних закључака, који из обредног карактера текста проиходи, јесте да „игре нису средство да се прави позориште, већ циљ позоришта“. У том смислу ритуални пролози и завршеци омеђавају један део спектакла игара.

Свакако најзанимљивији део овог поглавља тиче се статуса лика у позоришту игре. Лик овде није део кохерентне фабуле, већ је функционализован у односу на игру/*ludus*, те је стога прилично флуидан, концептуално отворен у динамици сталне изградње и разградње. Кад пређе на термилошку диференцијацију лика, Дипон, насупрот актанцијалном моделу Ан Иберсфелд, редефинише термине, а да при том не нуди додатна обавештења. За њу сви се ликови недрамског позоришта сабирају под три истанце исказивања – *актант*, *актер* и *улога*. Тако је актант радње означен личним именом, улога је костим, маска, а актер је славитељ игара. Новим се инструментима анализе заобилазе важећи, теоријски актуелни актанцијални модели. Док се актанцијални модел Ан Иберсфелд утемељује у семиологији позоришта, примату *muthosa* као фабуле, дотле актант код Дипон није део дубинске структуре. „Актанту, кога обично уводи *argumentum*, потребна је улога да би ступио на сцену, потребна му је *persona*, конкретно речено, костим који ће навући на своје тело глумац с маском“. Са актантом Ан Иберсфелд актант Флоранс Дипон дели само покретачку улогу у заплету.

Следеће важно питање јесте значај метатеатралности за позориште игре. Игра ликова/глумаца („Када глумац игра глумца“) нарушава концепцију целовите драмске приче, чији је ток вероватан, која се миметизује независно од публике. Међутим, примере које Дипон проналази код Плаута срећемо и касније, у протореалистичком, чак и у реалистичком позоришту (Трифковић, *Избирачица*). Што сведочи, о чему ће касније више бити речи, о повратном утицају позоришта на драму/текст.

Дипон позориште игре противставља аристотеловском позоришту утолико што се овде ради о поетичком систему организованом око глумчеве игре, публике и ритуалног перформанса. У потрази за неаристотеловским позориштима која нису знала за *Поетику*, француска теоретичарка се усмерава не само на античке трагедије, већ и ка комедији-балету са двора Луја XIV. Пошавши од екстранаративне кодификације римске комедије, где се заплет руши уз помоћ прављења игре (*ludificatio*), аналитички се усмерава ка другим извођачким разлозима. Тако анализа Молијерове комедије *Грађанин племић* даје неочекиване резултате, проналазећи оне особености карактеристичне за позориште игре. У комедији-балету помера перспективу па запажа балет „у који су уметнути дијалогски делови проистекли из жанра комедије“. Такође, и у разумевању атинске трагедије (инсистира на прецизности појма, јер не познајемо грчке, већ атинске трагедије) креће од музичких структура, њене ритуалне функције у својству дионизијског хора.

Закључци до којих Дипон долази свакако да отварају нове интерпретативне позиције – узимање у обзир извођачких разлога (лудички, балетски, хорски). Антрополошки метод омогућа да се открије „посебно значење сваког спектакла чији траг носи на себи сваки текст, а да при том није његов смисао“.

Кад се суочи са питањем шта радити данас са класицима у позоришту, Дипон више остаје у домену спекулације, нудећи већ постојеће праксе, у првом реду музику и игру, затим предлаже активирање оних невербалних кодова који кореспондирају са савременом културом. Све то би требало да послужи као полазиште „позоришном празнику ослобођеном тираније смисла“.

У закључку „Неколико начина да изађемо из савременог аристотелизма и да се не досађујемо у позоришту“ Дипон позива на радикалну ревизију историје позоришта уз отварање према позориштима у свету, што подразумева деконструкцију појмова *mimèsis* и *fabule*.

Не само да је Флоранс Дипон деконструисала основне теоријске поставке (и термине) Аристотелове *Поетике*, већ је, колико год се томе опирала, понудила и једну епистемолошки супротстављену теорију *позоришта игре*, уједно увевши и нове

термине, нпр. *лудизам* (одбацивање озбиљности у корист игре, плеса и привида). Како римска комедија измиче аристотелизму, често истиче тезу да је „римска позоришна представа лудички перформанс“. Ако је неспорно да римске комедије треба читати у лудистичком кључу мимо Аристотелове поетике¹, сматрам да лудистичка форма није страна ни аристотеловској концепцији позоришта и драме. Ради се о саоднесу различитих концепција позоришта и драме које се никако не искључују. Драмско позориште, као и постдрамско и позориште игре, које Дипон испитује, додирују се управо преко игре/лудизма. Разлика је, наравно, у облицима лудизма, којих се ни реалистичка поетика позоришта није лишавала, већ их је прилагођавала и драмском писму и сценском изразу, о чему сам већ писао.²

Игра позоришним кôдовима (кôдови улога, на пример) не мора бити предуслов спектакла како га замишља Дипон, нити, с друге стране, изостаје таква игра у драмском позоришту заснованом на правилима *Поетике*. Дobar је пример Трифковићева *Избирачица*. Након расплета Малчика прекорачује рампу обраћајући се публици из улоге (поука), што није део комичког света. У таквом обраћању јасно се препознаје комичко наслеђе позоришта игре (римска комедија), односно конвенција ритуалног завршетка. Позив на аплауз, као и позив публици да дâ извесни суд и/или изведе закључак у римској комедији подређује фикцију спектаклу.

У драмском позоришту, супротно позоришту игре, лудизам је такође средство позоришног чина, али неретко и циљ, форма заплета (чешће у комедији). Облицима игре у драмском тексту долази се до обликовања другостепене фикције, као и метафикционалне равни. Ради се о наслеђу старе грчке и римске комедије, које се може препознати на симболичком нивоу заплета, или у структури ситуација, радње.

Као што је Дипон приметила поводом мелодраме, нарочито оне извођене почетком XIX века, да се сценска пракса уписује у драмски текст, односно текст подређује спектаклу, тако исто се, иако теже читљиво, могу пронаћи слични и/или исти елементи који сведоче о лудистичким аспектима, чак и у реалистичким комедијама. Ако се Дипон с правом критички односи према семиолошкој поставци представе као текста, чини се да пропушта да из тога изведе друге закључке променом перспективе. С једне стране, неспорно је да се одређена сценска пракса, као и драмска естетика, конципира по датом литерарном моделу, али, с друге стране, управо елементи лудизма, као и ритуални семантички слојеви указују и на концепцију текста као представе (*позориште*

¹ „Позориште игре, за разлику од драмског позоришта, јесте перформанс чији циљ није да представи причу, већ да слави онај ритуал који Римљани називају 'игре' (*ludi*). Тако је римски позоришни перформанс укључен у ритуално време игара и нужно се потчињава њиховим вредностима“ (Дипон, 2011: 110).

² Александар Пејчић, *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*, Чигоја, Београд, 2012, стр. 23–24.

у тексту). Наиме, колико год да је радња драме ослобођена кохерентне приче/фабуле, ма се радило и о сценаријима комедије дел арте или римској комедији Плаута и Теренција, имамо посла са фиксираним текстовима. Текстови фиксирају импровизацију, удвостручавају лудизам, али се они не морају отворити током представе ка новим импровизацијама, мењању текста реплика, ситуација. Позоришна, игрива импровизација уписује своје трагове у драмски текст, док се то уписивање не претвори у конвенцију парадигматичког статуса. Такође, и текст својим одређеним кодовима може утицати на представу, развијајући њену перформативну димензију. Импровизацијом глумца (па и редитеља) може се променити и жанр драме, уписати одређена нова значења која припадају актуалном културном коду, такође може се и поигравати одређеним исходима ситуација, делова заплета. Другим поводом Флоранс Дипон наводи занимљив пример игре француског глумца Фредерика Леметра, који је створио нов стил мелодраме, „претварајући један поучан комад, *Крчма у Адрејима*, у иморалну комедију“ 1823. године. У нашој традицији може се навести пример представе *Радован III*, која је игром Зорана Радмиловића у потпуности била подређена лудистичком кључу и спектаклу како га дефинише Дипон.

Из овога се, ма колико баналан, изводи закључак да су фабула/прича и игра својствене позоришту. Немогуће је не препознати трагове ритуала, игре, спектакла у драмама од XVII века наовамо, исто тако немогуће је у драмским текстовима пре и после Аристотела (атинска трагедија, римска комедија) не уочити основне чиниоце приче/фабуле. Веће или мање учешће гледалаца ствар је естетичке и културолошке традиције, а није занемарљива ни жанровска условљеност. Метатеатрални искораци, кокетовања с публиком готово да никада нису напустили комедију. Трагедија припада, и то је неспорно, ритуалном контексту, међутим, грађанска и модерна драма, по нестанку класичне трагедије, иако нису део ритуалног контекста, јесу иманентне културолошким контекстима. Ако је Аристотелова *Поетика* извршила несумњиво најзнатнији утицај у теоријском промишљању трагедије и драме, очекивано је, стога, што се концепција драмског позоришта, позоришта фабуле „уписало“ у текстуалну праксу/текстове драма. Ако се чини грешка што се трагедије перцепирају као литерарно позориште, још већа грешка била би одбацивање аристотеловског позоришта управо због његове епистемолошке и литерарне димензије, јер је она управо неодвојиви део модерне, савремене културе. Осим тога, како год приступали *Поетици*, као и атинској трагедији и римској комедији, не сме се губити из вида да је реч само о делу наслеђа, о културним праксама које су само делом осветљене и које су стране савременом, хришћанском добу. Уосталом, *Поетика* је остала недовршена, претрпевши и одређене корекције, те стога не треба да чуде недоследности, нелогичности, на које Дипон упућује. Пре је ближе истини да је писана

за одређене потребе, као резултат промишљања о драми него о представи. Многа питања која је Дипон покренула (ритуални контекст у првом реду) нису нова, али је нов приступ проблемима. Иако о овим питањима постоји обимна литература, упутио бих најпре на Зденка Лешића³, који се сажето, али аналитички прецизно бавио настанком *Поетике*, значаја ритуала за грчки полис и за развој трагедије.

Спекулативно виђење *Поетике* није на чврстим основама. Дипон заборавља да је ритуал дионизија изгубио онај културно-религијски значај за Атињане Аристотеловог доба, те је стога проблематично приписивати Аристотелу извесне идеолошке побуде. Дипон губи из вида и контекст настанка списа, који је, у ствари, притајена полемика са Платоном о значају поезије, подражавања. Напоследку, као што теоретичари упадају у замку самеравајући *позориште игре* (римска комедија) постулатима драмског позоришта, тако исто греши и Дипон која недовољно јасно не спочитава теоријској традицији анализу комедије инструментима анализе трагедије. Несумњиво многи проучаваоци греше, најпре што фаворизују један жанр, трагедију најчешће, потом и што углавном не узимају у обзир да трагедија и комедија захтевају различите аналитичко-интерпретативне приступе, различите и редефинисане термине. Превиђа се да је још Аристотел теоријски простор дао комедији у засебном, несачуваном, спису правећи разлику међу жанровима. Питање је такође да ли је уопште *Поетика* имала већег утицаја изван школе перипатетичара. С друге стране, утицај на теоретичаре драме од класицизма, као и на ауторе прескриптивних теорија драме је несумњив, на шта упозорава и Дипон. Први такав прескриптивни теоријски спис јесте Хорацијева *Ars poetica*, стога чуди што Дипон није већу пажњу посветила Хорацију, јер он уистину устаје против позоришта игре, спектакла, тражећи између осталог доличност подражавања (*imitatio*) и први прописује правила драмског (текстуалног) стварања. Чини се одатле да је важнија улога Хорација и његових следбеника у стварању тзв. литерарног, драмског позоришта.

Флоранс Дипон, свасвим сигурно се може рећи, написала је темељну, а не само провокативну студију, која ће имати прекретничку улогу, равну оној Ханса-Тиса Лемана *Постдрамско позориште*. Иако и данас постоји подела у академским круговима на текстосентристе и сценосентристе, ова студија може поново опоменути све истраживаче драмског наслеђа и књижевности да никада не смеју губити из вида сценску праксу, као ни услове извођења. Такође, опет бих скренуо пажњу, да ни запостављање драмског литерарног позоришта не може извести на прави пут.

Писана заводљивим есеистичким стилем, како је то већ приметио рецензент књиге, студија *Аристотел или вампир западног*

позоришта, аналитичко-синтетичким пресецима приступачна је нешто ширем кругу читалаца (књижевни теоретичари, театролози, писци, редитељи, студенти, љубитељи уметности драме и позоришта). Научна утемељеност, изузетна ерудиција, луцидност, али и храброст у закључцима представља професорку Флоранс Дипон као врсног научника. Иако се одређене тезе могу оспоравати, не могу се крајњи резултати студије оспорити, у првом реду: теоријско заснивање позоришта игре, издвајање лудичких аспеката, музике и песме, скретање пажње и на тзв. недрамска позоришта.