

ДИДРООВА ТЕОРИЈА ГРАЂАНСКЕ ДРАМЕ²

Дени Дидро (Denis Diderot, 1713–1784), истакнути представник француског просветитељства, имао је широко поље књижевно-теоријског делања у 18. веку. Интелектуалну способност и филозофско умеће, које је изнедрило *Енциклопедију* (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751–1771), антироман *Фаталиста Жак и његов џоџодар* (*Jacques le Fataliste et son maître*, 1796), антиклерикалну сатиру *Редовница* (*La Religieuse*, 1796), Дидро је употребио и да теоријски размотри драму као књижевну врсту. У овом раду размотриће се Дидроова теорија *грађанске драме* (« *drame bourgeois* ») онако како ју је француски просветитељ изнео у списима *Разговори о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757) и *О драмској поезији* (*De la poésie dramatique*, 1758). Будући да му позориште француског класицизма 17. века није у потпуности уметнички одговарало, иако је многа класицистичка начела у својој теорији усвојио, Дидро је представио нову драмску поетику за позориште 18. века које би, једним делом, у духу античког позоришта, просветитељски деловало на публику, и, другим делом, истицало грађанске вредности за које се он залагао.

Кључне речи: Дидро, грађанска драма, просветитељство, етика, позориште.

1. Увод: књижевно-политички заокрет од класицизма ка просветитељству

Француски 17. век обележен је, политички, апсолутистичком владавином Луја XIV (Louis XIV), и, уметнички, поетиком класицизма, теоријски оличеној у Боалоовој *Песничкој уметности* (*L'Art poétique*, 1674), а практично представљеној у делима француских класичара Корнеја (Corneille), Ла Бријера (La Bruyère), Паскала (Pascal), Ларошфукоа (La Rochefoucauld), Фенелона (Fénelon), Расина (Racine) и многих других, мање или више запаженим у областима у којима су стварали. Последње

¹ milannjanjic@gmail.com

² Овај рад настао је у оквиру пројекта *Превод у систему компаративног изучавања српске и сличне књижевности и културе* (ОИ 178019), који у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

две деценије 17. века у знаку су политичких превирања, сељачких буна које су биле директно уперене против апсолутизма Краља Сунца (Roi Soleil). Политички живот Француске у следећој епохи, у 18. веку, свакако је утицао и на њен књижевно-уметнички живот, те је заокрет био неминован и у даљем драмском стваралаштву. Теоретичар Коцјубински (Коцјубинский), у исцрпној студији совјетских академика *Историја француске књижевности од најстаријих времена до Револуције 1789. године (История французской литературы. С древнейших времен до Революции 1789 г., 1946)*, запажа како је крај 17. века антиципирао епоху просвећености и да се „у стваралаштву свесних заштитника класицизма (Расин, Фенелон)“ запажа „порастан реалистичких тенденција“ (КОЦЈУБИНСКИ 1951: 547). Управо је политички режим осамдесетих и деведесетих година 17. века утицао на, како вели Коцјубински, „изумирање старих, појаву нових и даљи развитак оних жанрова који су били у зачетку“ и „да најрадикалнији писци тога доба одлучно напуштају позориште“ (1951: 547). Просветитељско позориште 18. века ће, након неуспелих покушаја да се обнови класицистичка трагедија и достигну Расинове уметничке висине, ипак одступити од начела класицизма, чиме је променило свој даљи уметнички пут.

Француска класицистичка трагедија, писана у римованом александринцу, стварана према начелима епохе класицизма, у почетку је служила као основа и узор за драмско стварање. Француски историчар књижевности Гистав Лансон (Lanson), који је приредио опсежно издање *Историје француске књижевности (Histoire de la littérature française, 1894)* на крају 19. века, примећује да је 18. век учинио одређени напор да се трагедија оживи, али проницљиво закључује да су је такви покушаји ипак убили (ЛАНСОН 1964: 645). Два књижевника 18. века који су неговали трагички песнички израз, и настојали да уздигну трагедију, а које Лансон издваја у студији, јесу Кребијон (Crébillon) и Волтер (Voltaire). Њихови комади нису успели да достигну висине француских класика, пре свега Расина, а француски историчар књижевности, као један од разлога за такав резултат, издваја Волтеров пример који, како закључује, једноставно није имао довољан гениј да спроведе у дело зацртане идеје и којем је недостајало уметничког стрпљења јер је комаде писао пребрзо (1964: 650).³

Неуспешни покушаји у домену трагедије отварају врата комедији, те је она била у првом плану до тренутка када Дидро теоријским списима покреће расправу о грађанској драми. У том контексту, књижевно-теоријски пут развоја француског позоришта 18. века, од Кребијонових и Волтерових трагичких покушаја до Дидроове теорије, окренуо се коме-

³ Лансон бележи да је Волтер трагедију *Заира (Zaïre)* написао за седамнаест, а *Олимпију (Olympie)* за свега шест дана (1964: 650).

дији, која је до тада била потчињена трагедији. Комедија 18. века угледа се на Молијерову комедију, али 18. век, како то сагледава совјетски историчар књижевности Гендрихсон, нуди нове идеолошке тенденције (ГЕНДРИХСОН 1951: 677). Свест о грађанству, о трећем сталежу које је било занемаривано током апсолутне монархије, у 18. веку почиње да се мења, како кроз уметност, тако и кроз политички живот, будући да ће управо трећи сталеж касније изнедрити Револуцију (« Révolution française »). Претече Дидроове теорије грађанске драме у француској књижевној историји јесу писци Филип Нерико Детуш (Néricault-Destouches) и Нивел де Ла Шоце (de La Chaussée). Детуш је тридесетих и четрдесетих година 18. века неговао форму коју је теоријска мисао назвала *поучном комедијом* (« comédie morale »). Она настаје као „антитеза декадентне племићке аморалне комедије“ – како то напомиње Гендрихсон (1951: 678). С друге стране, следећи Детуша у погледу комедије, Ла Шоце у својим комадима нагиње од *поучне* ка *плачној комедији* (« comédie larmoyante »), иако суштинске разлике између њих нема.⁴ У том контексту, у Детушовом и Лашосеовом периоду трагедија је била маргинализована, чиме је комедија у позоришту била супериорнија од трагедије, како вели Лансон (1964: 652); међутим, она није била теоријски проматрана на оном нивоу који ће достићи Дидро у погледу грађанске драме.

У опсежној студији *Драма у Француској 18. века (Le Drame en France au XVIII^e siècle, 1910)*, француски истраживач драме Феликс Геф (Gaiffe), истиче како у периоду од скоро једног и по века, између класицизма 17. века и романтизма 19. века, најснажнији напор да се обнови позоришна поетика, да се поред трагедије и комедије размотри и *драма*, припада управо Дидроу и његовој школи – јер се у том периоду осећало да публици више не одговарају Корнеј, Молијер и Расин (ГЕФ 1910: 10). Дидроова жеља да се бави позориштем долази нагло у каснијим годинама његовог живота, онда када му је било четрдесетак година (ВИЛСОН 1985: 218), бележи Артур Вилсон (Wilson) у студији о Дидроу. У целости је објавио три позоришна комада – *Отац породице (Le Père de famille, 1758)*, *Ванбрачни син (Le Fils naturel, 1757)* и *Је ли добар? Је ли зао? (Est-il bon ? Est-il méchant ?, 1834)* као илустрације за своју теорију. Што се тиче теорије позоришта, Дидро је оставио три списа: *Парадокс о глумцу (Paradoxe sur le comédien, 1820)*, у коме излаже теорију *глуме по разуму* супротстављену теорији *глуме по осећању*, *Разговори о Ванбрачном сину (Entretiens sur le Fils naturel, 1757)* и *О драмској поезији (De la poésie dramatique, 1758)*. Последња два списа, који долазе као додаци комадима *Ванбрачни син* и

⁴ Као примери моралне и плачне комедије у студијама из историје књижевности издвајају се Детушов *Ожењени филозоф (Le Philosophe marié, 1727)* и Ла Шоцева *Лажна антипатија (La Fausse antipathie, 1733)*.

Отац породице, за разлику од *Парадокса* који је први пут објављен тек у 19. веку, биће разматрани у овом истраживачком огледу да би се пружио увид у Дидроова драмска начела и како би се проценио домет његове теорије о грађанској драми чију је поетику изнео у овим списима.

2. Дидроов просветитељски класицизам

Инспирисана грчком митологијом и римском историјом, а писана по узору на античке претходнике, трагедија француског класицизма није била тематски у складу с друштвеним тренутком у коме је стварана, док је античка кореспондирала с духом свог времена. Митолошке и историјске изворе, који су напајали позориште 17. века, Дидро мења животним реализмом 18. века. Иако је препознао песнички врхунац појединих драматичара 17. века, које велича и узима за пример не само у списима који се у овом раду разматрају већ и у осталим својим делима, ипак он није тежио, као Волтер, томе да обнови класицистичку трагедију. У том смислу, он није био изричито против поетике класицизма, као што ће то бити случај с романтизмом 19. века, када ће романтичари направити јасан отклон од класицизма. Када говори о драмској уметности, Дидро пледира да употпуни француски класицизам, да надогради класично позориште и приближи га реалности 18. века. У том смислу, и *О драмској поезији* и *Разговори о Ванбрачном сину* обилују референцама, директним или индиректним алузијама на античке поете, трагичаре и философе, али и на француске писце класицистичке епохе као неприкосновене, и до тада непревазиђене, узоре. На тај начин Дидро не води критичко-теоријску битку с поетиком прошлих епоха, већ им одаје признање и настоји да крене новим путем. Француски просветитељ наставља традицију започету још у доба ренесансе, када је Жоашен ди Беле (du Bellay), у спису *Одбрана и слављење француског језика* (*La Défense et illustration de la langue française*, 1549), препоручио савременицима да се угледају и опонашају, тиме и такмиче с античким песницима, што ће у 17. веку доживети процват. У епохи француског класицизма, начела драмске уметности утврдио је Никола Боало (Voileau) у стихованом спису – *Песничка уметности* – по угледу на истоимени Хорацијев спис (*Ars poetica*), и на основу песничке продукције 17. века. Француски класичар (БОАЛО 1971: 254–257) у првом певању излаже поетичка начела и заговара разум као врховно начело у песничком стварању, наводи да су чистота и јасност стиха пут до узвишеног стила, чиме се достиже врхунац у уметности. Треће певање бави се драмском уметношћу, на које се Дидро индиректно наслања касније у својим списима. У том одељку Боало излаже чувена правила три једин-

ства, која се у драмској уметности провлаче још од антике,⁵ и поручује драматичарима: „Нек’ се место радње зна и не премешта [...] / Захтевамо да се радња вешто води, / Да на једном месту, за дан, јединствена, / Држи све до краја испуњен театар“ (БОАЛО 1971: 266). Све ће то један век касније и Дидро усвојити, као добар пример драмског стваралаштва, чиме начела француског класицизма за Дидроа представљају полазиште у полемици о драмској уметности уопште.

У боалоовском духу, али с полемичко-аналитичким приступом карактеристичним за просветитељску епоху, Дидро је Француској 18. века представио нову позоришну поетику, коју излаже у прози. *Разговори о Ванбрачном сину*,⁶ писани у дијалогу између Дидроа и Дорвала (Dorval), јунака комада *Ванбрачни син*, представљају коментаре на сâм комад. Међутим, овај дијалог, састављен од три разговора, у помало платоновском маниру философско-уметничког расправљања о књижевности, носи значајне рефлексије о драмској уметности уопште, Дидроовом односу према минулим писцима и поетикама, као и „рецепт“ за нови жанр – грађанску драму – који би помирио комично и трагично. Код Дидроа није реч о пуком мешању жанрова. На једном месту у трећем разговору он и напомиње да је *трагикомедија* лош жанр „јер су у њему помешани жанрови који су, иначе, удаљени и одвојени природном границом“.⁷ Дидро у свом приступу драмској уметности мири комично и смешно, али на посве другачији начин и сматра да поред два *крајња жанра* (« genres extrêmes »), тј. трагедије и комедије, мора постојати средина; јер, како то посматра француски просветитељ, човек није увек само у болу или само у срећи (ДИДРО 2000: 1165). Спој трагичног и комичног Дидро постиже

⁵ У предговору студије *Поетика хуманизма и ренесансе* (1963), југословенски теоретичар Мирослав Пантић појашњава да су чувена правила три јединства, „која су господарила драмској уметности кроз много векова и епоха“, јасно формулисана тек у поетици ренесансе, а да се пре тога за њих није знало у таквом облику, да сâм Аристотел, за кога се и везују, није помињао сва три, а оне које је укључио у *Поетици* „није схватао као некакве законе“ (ПАНТИЋ 1963: 89).

⁶ Дидроови теоријски списи штампани су у исто време кад и комади, који и представљају примену његових теза о грађанској драми. *Разговори* су пратећи полемички текст за *Ванбрачног сина*, а спис *О драмској поезији* долази након *Оца йородице*. Од Лорана Версинија, приређивача критичког издања дела Денија Дидроа у пет томова, сазнајемо да је *Ванбрачног сина* и *Разговоре* писао 1756. године, а објавио их годину дана касније, док је *Ванбрачни син* своју премијеру у Комеди-Франсез (Comédie-Française) имао 26. септембра 1771. године (ВЕРСИНИ 2000: 1077–78).

⁷ « Vous voyez que la tragi-comédie ne peut être qu’un mauvais genre, parce qu’on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle » (ДИДРО 2000: 1167) – сви употребљени преводи навода из Дидроових списа и писама, као и коришћене стране литературе, јесу ауторови, осим у случајевима када се користио већ објављени српски, тј. српскохрватски превод.

у грађанској *драми*, приказима из реалног живота, а не пуким спајањем супротних жанрова. У том смислу, он је и понудио теоријско одређење драмског система (« *système dramatique* ») који има своју ширину. Проблематику врста у драмској уметности образложио је у уводном поглављу списа *О драмској поезији*,⁸ објављен годину дана након *Разговора*, који је посвећен његовом пријатељу Фридриху Мелхиору Гриму (Grimm). Лоран Версини (Versini), у „Уводу“ (« *Introduction* ») за четврти том, где је уврстио Дидроове списе о позоришту и естетици, наводи (ВЕРСИНИ 2000: 1066) да термин *драма* (« *drame* ») Дидро користи у етимолошком значењу *радње комада* (« *action d'une pièce* »), која може бити трагична, комична или „средња“ (« *moeyenne* »), али да француски просветитељ радије користи термин *грађанска или породична трагедија* (« *tragédie bourgeoise, ou domestique* »), или *озбиљна комедија* (« *comédie sérieuse* »).

У првом поглављу овог списа француски просветитељ нуди свој тријадни систем драмских врста, као што је Платон имао свој у *Држави* (ΠΟΛΙΤΕΙΑ), или Аристотел у *Поетици* (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ). Основ овог система, који је вековима владао у уметничком стваралаштву, а који Дидро преузима и надограђује, чине два осећања која се провлаче кроз уметност: комично и трагично. У Дидроов систем спада драма која је између комедије и трагедије, затим драма која је између *озбиљне врсте* (« *genre sérieux* ») и комедије и, на крају, драма која је између *озбиљне врсте* и трагедије. У таквом драмском систему на комедију и трагедију гледа се двојачко: пре свега као на два супротна песничка израза и, потом, као на осећања која се у човековом животу истовремено преплићу. Дидро даље појашњава да постоји „весела комедија која обрађује смешну страну и пороке, озбиљна комедија обрађује врлине и дужности човека. Трагедија, која би обрађивала наше домаће невоље; трагедија која обрађује опште катастрофе и несреће великих“ (ДИДРО 1985: 15).⁹ Дакле, Дидро поред комедије разликује и две трагедије, једну прошлу, самим тим и застарелу, и нову, породичну, грађанску којој даје предност, када је теоријски утемељује у својим списима, будући да би она обрађивала проблеме из непосредне стварности. У том смислу писац *Разговора* наводи да је покушао да у *Ванбрачном сину* да „идеју о једној драми која би се налазила између комедије и трагедије, да се *Ошац породице* налази између *озбиљне врсте Ванбрачног сина* и комедије“, а ако буде имао „времена и храбрости за то“,

⁸ *Ошац породице* и *О драмској поезији* излазе из штампе у новембру 1758, а у *Комеди-Франсез* први сценски приказ *Оца породице* пада у фебруару 1761. године (ВЕРСИНИ 2000: 1077–78).

⁹ « La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie aurait pour objet nos malheurs domestiques ; la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands » (ДИДРО 2000: 1279).

нада се да ће успети да састави драму „која би стајала између озбиљне врсте и трагедије“ (ДИДРО 1985: 14).¹⁰ У том тријадном драмском распону се протеже Дидроова грађанска драма, која према поетичким начелима подсећа на класицистичко позориште.

Разговор између Дидроа и Дорвала почиње полемичким освртом на класичарска правила о три јединства: време, место и радњу, чиме драмско дело достиже свој уметнички сјај. Француски енциклопедиста придаје изразити значај овим правилима, која је и сâм поштовао у комадима, када каже да су, иако тешка да се спроведу, веома разумљива (ДИДРО 2000: 1132). У даљој елаборацији и критичком полемисању с Дорвалом, Дидро сматра да ова правила изврсно одговарају позоришној уметности, јер управо она дају комаду јасност, прецизност и кохерентност. Тако се код Дидроа осећа дух класичарске одмерености и једноставности, те он као и антички драматичари пре њега, пре свега Софокло на којег се директно позива, сматра (2000: 1133) да ће комад бити успешан уколико је „једноставан, а не пренатрпан догађајима“ (« qu'une pièce soit simple que chargée d'incidents »). Гледалац, као судија, моћи ће без напора да прати ток комада, а приказ догађаја ће бити интересантнији, само онда када песник испоштује задата правила (2000: 1132).

Посебну пажњу Дидро је посветио јединству радње, а у спису *О драмској поезији* он заступа тезу да добро изведена радња обећава целокупни успех комада и у једном поглављу полемише о разлици између простих и сложених драма. У овом делу, Дидроов теоријски спис подсећа на аристотеловски концепт који је антички философ изнео у *Поетици* у којој је изложио начела о јединству трагичке радње, о простој и преплетеној радњи. Главни пример којим Аристотел аргументује своју теорију о јединству радње и њеном значају у драмском песништву јесу Хомерови списи *Илијада* и *Одисеја*. Платонов ученик објашњава да Хомер у *Одисеји* није опевао све оно што је старогрчки јунак доживео, а да у *Илијади* нису испричане све појединости тројанског рата, већ само један део, те тако и трагичка прича „треба да подражава једну радњу и то целу, и поједини делови догађаја треба да буду тако повезани да се целина, ако се ма који део премеће или одузима, одмах ремети и растура“ (АРИСТОТЕЛ 1990: 58–59, 82). У 18. веку, знатно касније, Дидро усваја Аристотелов драмски концепт, као и класичари из претходне епохе, и предлаже драму која ће имати један заплет, и допушта да се он усложњава само онда када је у питању једна иста радња јер „скоро је немогуће водити два заплета у исто време, а да један од њих не одвлачи пажњу на штету другог“ (ДИДРО 1985:

¹⁰ « J'ai essayé de donner dans *Le Fils naturel* l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie. *Le Père de famille* [...] est entre le genre sérieux du *Fils naturel* et la comédie. Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie » (2000: 1279).

21). У том смислу, Дидро теоријски наставља онај ток који француски истраживач Ален Менил (Ménil), у студији *Дидро и драма (Diderot et le drame, 1995)*, назива „аристотелизам на француски начин“ (« aristotélisme à la française ») – који је још од тридесетих и седамдесетих година 17. века, преко траката, предговора и посланица, који су пратили позоришне комаде, дао прилог теорији класицистичке доктрине (МЕНИЛ 1995: 11). Дидроова концепција *уметности и интриге* (« art d'intriguer ») у директној је вези с јединством радње, а на једном месту у *Разговорима*, француски просветитељ вели да успешно вођена радња мора бити повезана тако да задовољи разум гледаоца (ДИДРО 2000: 1132). Тиме се француски теоретичар драмске поезије директно надовезује на 17. век и његово главно начело – разум; на тај начин примењује се Боалоов савет, век пре Дидроа: „Заволите разум: нек’ списима вашим / Он једини увек сјај и вредност даје“ (БОАЛО 1971: 254). Драмски комад је посебан књижевни облик, и за разлику од романа, који може имати и више од два догађаја, заплете, трајање радње од неколико година, он износи само одређене појединости из живота, тиме је ограничен и усредсређен на једну ствар (2000: 1132). Француски просветитељ предлаже да је боље када је комад једноставан него натрпан догађајима. Из изложених детаља јасно је да је класичарска једноставност полазна тачка Дидроове теорије грађанске драме, а будућим драматичарима он саветује да буду једноставни ако хоће да буду читани и дуготрајни (ДИДРО 1985: 21).

У том смислу, Дидро као теоретичар драме јесте класичар, у оном виду у којем његова начела настављају добру песничку праксу зачету још у најстаријој књижевности у Европи – хеленској књижевности. На то упућује и Артур Вилсон, истакнути Дидроов биограф у 20. веку, када нас подсећа на Дидроове речи да му је природа дала „укус једноставности“ (« goût de la simplicité »), а да је његов задатак да га усаврши читајући Старе (ВИЛСОН 1985: 276). Класицистичким начелима, која су по угледу на претходнике из антике, наставили ренесансни хуманисти и каснији класичари 17. века, окренуо се и Дидро, али је за разлику од 17. века настојао да их прилагоди духу нове епохе, која се силовитом брзином мењала, како у политичком тако и уметничко-стваралачком погледу. Тако је Дидроов просветитељски класицизам пружио другачије виђење драмске уметности, која се у начелима не разликује од класичарске већ се од ње одваја у оном моменту када отвара поглед на реалност, која није била митолошка или историјска као у 17. веку, тиме и удаљена од живота обичног човека, већ непосредна, грађанска, француска.

3. Драма као одраз грађанске стварности

Иако је Дидро ценио античку уметност, тиме и класичаре који су јој се вратили у 17. веку, у његовој елаборацији грађанске драме долази и до размимоилажења с таквом поетиком. Наиме, оно што су француски философи 18. века, као друштвено ангажовани појединци, замерали позоришту 17. века резимирао је Нермин Вучељ у раду о дидактичком позоришту 18. века на следећи начин:

„класицистичку трагедију одликују митолошке или псеудо-историјске основе позоришне радње, јунаци су из непостојеће стварности, болесне страсти су у основи трагичког сукоба, драмски расплет је сведен на испуњење сталешких дужности, кретање на сцени је аутоматизовано, костими су свечани и у опреци с околностима радње, а говор је неприродан услед опонашања античког скандирања“ (ВУЧЕЉ 2012: 166).

За 17. век антички писци били су неприкосновени узор и модел за подражавање, али и такмичење. И књижевност 18. века се позива на античку уметност, али из другачијих разлога и побуда него што је то био случај с претходном епохом. Дидро је у античком театру нашао инспирацију за грађанско, тј. политичко позориште – оно треба да буде поука за људе баш као што је било и античко. У једном тренутку у *Разговорима* (DIDEROT 2000: 1156) Дидроов Дорвал примећује да нема више „јавних представа“ (« spectacles publics »), и реторски се пита која је веза између окупљања у француским позоришним салама и оних јавних у Атини или Риму. Разлику између трагедије код Грка некад и Француза у 17. веку теоретичар Менил сагледава на примеру из *Књижевне преписке* (*Correspondence littéraire*),¹¹ где се наводи да је трагедија код старих „представљала политичку институцију, религиозни чин“, док је за епоху класицизма била забава и разбиривање; код Грка и Римљана, народ је ишао у позориште (МЕНИЛ 1995: 20). Публика у 17. веку је била аристократска и дворска, а не народна. У белешкама које прате превод *Песничке уметности*, Слободан Витановић подсећа да је Боало правио јасну разлику између дворана и грађана и да је „искључивао народ и као извор типова и као део позоришне публице чијем укусу би такође требало удовољавати“ (ВИТАНОВИЋ 1971: 302). Геф напомиње да су теоретичари драме 18. века, међу којима се истиче Дидро, „упућивали [су] философску пропаганду не само аристократском слоју, за кога је чар позоришта била резер-

¹¹ Француски стручњак за 18. век Пјер Лепап (Lepape), у студији *Дидро* (Diderot, 1991), бележи да је Дидро 1759. године пристао да сарађује за часопис на Гримов позив. Ради се о ручно преписиваном часопису који се у форми писма дипломатским путем достављао на петнаестак адреса широм Европе; како то пописује Лепап, часопис су добијали: шведска краљица, пруски краљ и немачки принчеви (ЛЕПАП 2000: 233).

висана, већ грађанству, самом народу¹². Управо из тих разлога Дидроова грађанска драма жели да пружи грађанима оно што је у антици било на снази – моралну подуку. Подука која је могла да се пружи драмом морала је да подражава догађаје и мотиве из непосредне реалности, тј. грађанског оквира који би гледаоцима био близак, за разлику од представа које је нудило претходно позориште – инспирисано античком митологијом и историјом.

За хеленско доба митолошки сиже је био непосредна реалност, чиме су митолошки мотиви у књижевности били једини извор. Подражавање антике у 17. веку подразумевало је и обраду митолошких мотива и историјских сижеа, чиме се класицистичка епоха удаљила од своје реалности. Из тих разлога класицистичко позориште постаје неприродно и извештачено за 18. век, а његов просветитељски рационализам митологију сматра за празноверје и заблуду, тада је и сâм термин *миџ* означавао „измишљотину“ – примећују амерички критичари књижевности Велек и Ворен (1965: 217). Дидроов јунак *Ванбрачног сина*, такође, проницљиво запажа да је француска позоришна продукција напустила једноставност интриге и дијалога, али и истинитост приказа (ДИДРО 2000: 1156). Према томе, шта је то што може дирнути страсти 18. века а да није „смрт тиранина или жртва принцезе олимписким боговима“, пита се Дидро алудирајући на сиже који се може пронаћи код Еурипида и Есхила (2000: 1174). Дорвал виспрено одговара да „преокрет судбине, страх од срамоте, последице беде, страст која човека води у пропаст, од пропасти до очаја, од очаја до насилне смрти“¹³ јесу мотиви који се тичу грађанина 18. века. Отуда повратак реалном и грађанском постаје основ тематског извора за драмско стваралаштво код Дидроа. Тако у трећем разговору Дорвал сматра да се треба приближити реалном и наводи да „породична трагедија имаће другачију радњу, нови тон и узвишено које ће јој одговарати“¹⁴ а то узвишено може се пронаћи, на пример, у речима оца који је на смрти у разговору са сином – што ће бити главни мотив Дидроових драма. Сиже за нову грађанску драму француски просветитељ не тражи у причама и легендама из старе епохе, већ у непосредном окружењу, пре свега у окриљу породичног дома, а у фигури оца јунака трагедије: „отац породице, супруг, сестра, браћа. Отац породице! Какав

¹² « C'est que les inventeurs du Drame prétendent adresser désormais leur propagande philosophique non seulement aux classes les plus distinguées de la société, à qui jusqu'ici les plaisirs du théâtre avaient été réservés, mais à la bourgeoisie, au peuple même » (ГЕФ 1910: 88).

¹³ « Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares » (ДИДРО 2000: 1174).

¹⁴ « Mais la tragédie domestique aura une autre action, un autre ton, et un sublime qui lui sera propre » (2000: 1174).

сиге, у веку какав је наш, када се чини да нико не схвата ни најмање шта је то бити отац породице¹⁵. На тај начин митски јунак замењен је грађанином, а трећи сталеж добија на значају. Животну трагику која се описивала када се гнев Олимпљана сручи на јунака, изузетног појединца који им пркоси, Дидро је пронашао у грађанској породици свога доба.

Дидроу је запао за око један детаљ из античке историје који ће му послужити као сиге за драму. О томе сведочи скица која се налази у спису *О драмској поезији* у четвртном поглављу насловљеном „О једној врсти филозофске драме“. У питању је процес који се водио против Сократа и који се завршио његовом смрћу. Будући да је и сâм Дидро трпео прогоне због своје енциклопедијско-филозофске активности у 18. веку, баш као и атински филозоф, овај сиге служи да се изнесу алузије на политичку и друштвену стварност у Француској 18. века. Дидро је замислио *Сократову смрт* (*La Mort de Socrate*) као једночинку у пет сцена која прати правила три драмска јединства: радња се одвија у једном дану, у затворској ћелији. Лоран Версини, у петом тому сабраних дела, који чини Дидроова преписка, коментаришући писмо од 3. јула 1759. године, у којем енциклопедиста Фридриху Мелхиору Гриму износи идеју за свој комад, сматра да би у Сократовом лику Дидро представио себе (ВЕРСИНИ 2014: 112). Тако на овом примеру Дидро показује да и детаљ из антике, који указује на упечатљиве паралеле између двојице филозофа, може послужити као извор за грађанску драму. Артур Вилсон (1985: 226) процењује да је средња класа код Дидроа приказана с поносом и заслужује поштовање, за разлику од 17. века где је грађанин, углавном у комедијама, будући да у трагедијама и не постоји, служио само као средство подсмеха и поруге. Слика непосредне стварности за Дидроа представља позоришни чин који је достојан античког позоришта, а основни задатак његове теорије, коју је предочио у анализираним списима, јесте да позориште 18. века постане институција за моралну подуку.

4. Закључак: одједи Дидроове теорије

Дени Дидро је прижељкивао да остане упамћен као драматичар, како је написао Волтеру у писму од 23. фебруара 1761. године (ДИДРО 2014: 340), а о томе сведоче и бројне позоришне скице које се налазе у његовој рукописној заоставштини и личној преписци. Стога се опробао као драматичар на два нивоа: као теоретичар драме и као практичар, тј.

¹⁵ « Le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille ! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille ! » (2000: 1177).

драмски писац. Тиме је и његова рецепција као драматичара двострука. Дидролози и истраживачи француског позоришта 18. века се слажу да су комади француског просветитеља, по књижевно-уметничком домету, далеко испод његових романескних остварења, попут дијалогске сатире *Рамоов синовац*, антиклерикалног романа *Редовница* и антиромана *Фаталиста Жак и његов господар*. Ален Менил сматра да је у позоришној пракси Дидро завештао будућности само комаде „с патетичким тирадама“ (МЕНИЛ 1985: 107). Међутим, његови теоријски списи који заговарају грађанску драму далеко су надишли његове практичне комаде, иначе врло успешно извођене у Француској у време када су се појавили, а који су остали на нивоу мелодрама, у тону плачне и моралне комедије. Артур Вилсон Дидроовим позоришним остварањима придаје тек симболичан значај за епоху француског просветитељства – она су била револуционарна, пре свега у политичком смислу (ВИЛСОН 1985: 219). Вилсон истиче значај Дидроове теорије реферишући на немачког теоретичара Лесинга (Lessing) који вели да се „ниједан философски дух, какав је Дидроов, није бавио позориштем још од Аристотела“ (1985: 275), чиме алудира на позитиван одјек Дидроових списа код немачких драматичара. Вилсон закључује да Дидро није био иноватор у пракси, већ Детушов и Ла Шосеов следбеник, али је био најзначајнији теоретичар (1985: 219). Совјетски академик Державин подвлачи да дидроовски драмски погледи „представљају врхунац у теорији грађанске драме“ и да је наредној епохи Дидро оставио „сасвим изграђену концепцију драмске уметности“ и да је његова теоријска мисао далеко претекла његову драмску праксу (ДЕРЖАВИН 1951: 721, 723). Нермин Вучељ запажа Дидроов наклон класицистичком духу:

„Иако је грађанска драма поетички била осмишљена да надомести недостатке и одбаци грешке до тада владајуће класицистичке трагедије, у расправи *О драмској поезији*, у којој Дидро заговара ново позориште за ново доба, када своја гледишта жели да илуструје dobrим примерима, овај просветитељ посеже управо за класицистичким театром“ (ВУЧЕЉ 2012: 172).

Истраживање у овом раду настојало је да прикаже нека од основних драмских начела које је Дидро заступао у својој теорији драме коју је он систематизовао у два списа – *Разговори о Ванбрачном сину* и *О драмској поезији*. Будући да су занатска начела драме разматрана у књижевним поетикама од античког доба, преко француског класицизма, до епохе просветитељства, овде су неминовно подвучене паралеле између Дидроових драмских начела и поетика које му претходе. Исто тако, изложене су и основне поставке његове грађанске драме коју је видео као будућност за француско позориште. Изложени делови илуструју теорију Дидроове

грађанске драме која је у поетичко-драмским начелима класицистичка, а према естетици просветитељска, грађанска и друштвено-политички ангажована. Писани с аналитичко-критичком способношћу и с дубоком философском аргументацијом, Дидроови теоријски списи представљају незаобилазну станицу у проучавању теорије драме 18. века.

Литература

- АРИСТОТЕЛ 1990: Aristotel. *О песничкој уметности*. Prev. Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
- БОАЛО 1971: Боало, Никола. *Песничка уметност*. Прев. Слободан Витановић. У: *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*. Београд: СКЗ, 1971.
- ВЕЛЕК, ВОРЕН 1965: Velek, Rene i Ostin Voren. *Теорија књижевности*. Prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 1965.
- ВЕРСИНИ 2000: Versini, Laurent. « Introduction et notes ». In : Diderot, Denis. *Œuvres – Esthétique/Théâtre, tome IV*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 2000, p. 1061–1078.
- ВЕРСИНИ 2014: Versini, Laurent. « Notes ». *Œuvres – Correspondance, tome V*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 2014, p. 112.
- ВИЛСОН 1985: Wilson, Arthur. *Diderot, sa vie et son œuvre*. Trad. de l'anglais: Gilles Chahine, Annette Lorenceau, Anne Villelaur. Paris : Laffont/Ramsay, 1985.
- ВИТАНОВИЋ 1971: Витановић, Слободан. „Белешке и коментари уз превод Боалоове *Песничке уметности*“. *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*. Београд: СКЗ, 1971, стр. 283–311.
- ВУЧЕЉ 2012: Вучељ, Нермин. „Дидактички театар епохе француског просветитељства“. *Филолошки преглед, XXXIX*. Београд: Филолошки факултет, 2012, стр. 165–175.
- ГЕНДРИХСОН 1951: Gendrihson, G. N. „Razvitak komedije i romana pre Didroa“. *Istorija francuske književnosti od najstarijih vremena do Revolucije 1789. godine*. Prev. Milan Kašanin. Beograd: Naučna knjiga, 1951, str. 677–699.
- ГЕФ 1910: Gaiffe, Félix. *Le Drame en France en XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1910.
- ДЕРЖАВИН 1951: Deržavin, K. N. „Didro i enciklopedisti“. *Istorija francuske književnosti od najstarijih vremena do Revolucije 1789. godine*. Prev. Milan Kašanin. Beograd: Naučna knjiga, 1951, str. 699–763.
- КОЦЈУБИНСКИ 1951: Kocjubinski, S. P. „Početak raspadanja klasicizma i priprema prosvetčenosti“. *Istorija francuske književnosti od najstarijih vremena do Revolucije 1789. godine*. Prev. Milan Kašanin. Beograd: Naučna knjiga, 1951, str. 545–563.

- ЛАНСОН 1964: Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1964.
- ЛЕПАП 2000: Lepape, Pierre. *Diderot*. Paris : Flammarion, 2000.
- МЕНИЛ 1995: Ménil, Alain. *Diderot et le drame*. Paris : PUF, 1995.
- ПАНТИЋ 1963: Pantić, Miroslav. „Predgovor“. *Poetika humanizma i renesanse I*. Beograd: Prosveta, 1963, str. 7–149.

Извори

- ДИДРО 1985: Didro, Deni. „O dramskoj poeziji“. *Teorija drame XVIII i XIX vek*. Priredio Vladimir Stamenković. Prev. Radmila Miljanić. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1985, str. 13–82.
- ДИДРО 2000: Diderot, Denis. *Entretiens sur le Fils naturel et De la poésie dramatique*. In : Diderot, Denis. *Œuvres – Esthétique/Théâtre*, tome IV. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 2000.
- ДИДРО 2014: Diderot, Denis. « Lettre à Voltaire ». *Œuvres – Correspondance*, tome V. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 2014, p. 339–340.

Milan N. Janjić

LA THÉORIE DU DRAME BOURGEOIS DE DIDEROT

Denis Diderot (1713–1784), le symbole essentiel des Lumières françaises, opéra dans un vaste domaine de la vie littéraire du XVIII^e siècle. Ses facultés intellectuelles et philosophiques ont donné le plus grand projet des Lumières – l'*Encyclopédie*, anti-roman *Jacques le Fataliste et son maître* (1796), satire anticléricale *La Religieuse* (1796), mais aussi Diderot en profitait pour ses considérations théoriques et poétiques sur le genre dramatique en France du XVIII^e siècle. Le but de cet article est d'offrir un aperçu sur la théorie du *drame bourgeois* de Diderot, qui a été élaborée dans ses écrits théoriques *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et *De la poésie dramatique* (1758). Étant donné que Diderot ne voyait pas l'avenir pour le drame moderne suivant la voie de la tragédie classique, qui avait connu son apogée dans la tragédie avec Racine, il a proposé, à l'époque des Lumières, une nouvelle poétique du théâtre. Dans ses essais, Diderot développe la théorie du drame domestique ayant pour but de remplacer la tragédie classique. Le théâtre antique avec son enseignement moral et civique lui sert de modèle. Bien que la pratique théâtrale de Diderot ait échoué, sa théorie avait du retentissement, notamment en Allemagne de la fin du XVIII^e siècle.

Mots-clés : Diderot, drame bourgeois, théorie, théâtre, Lumières.