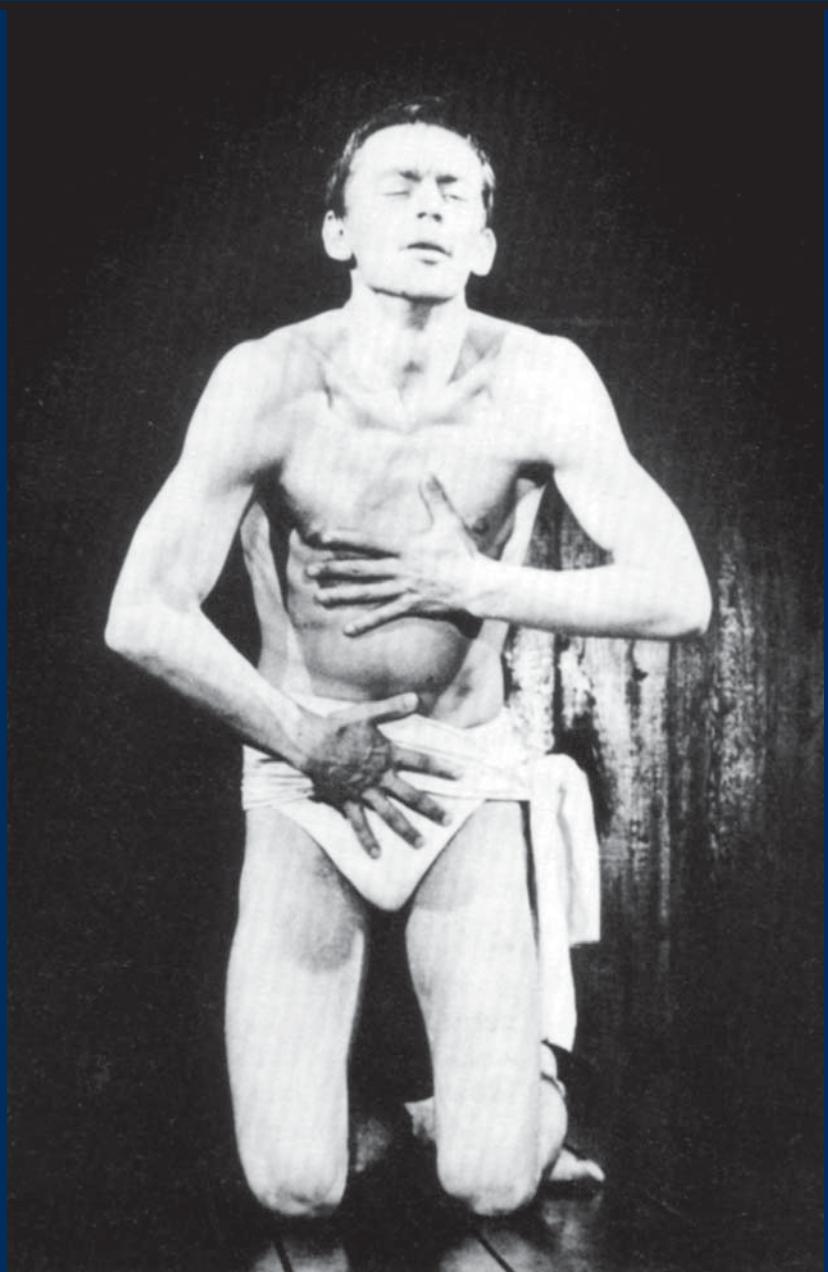
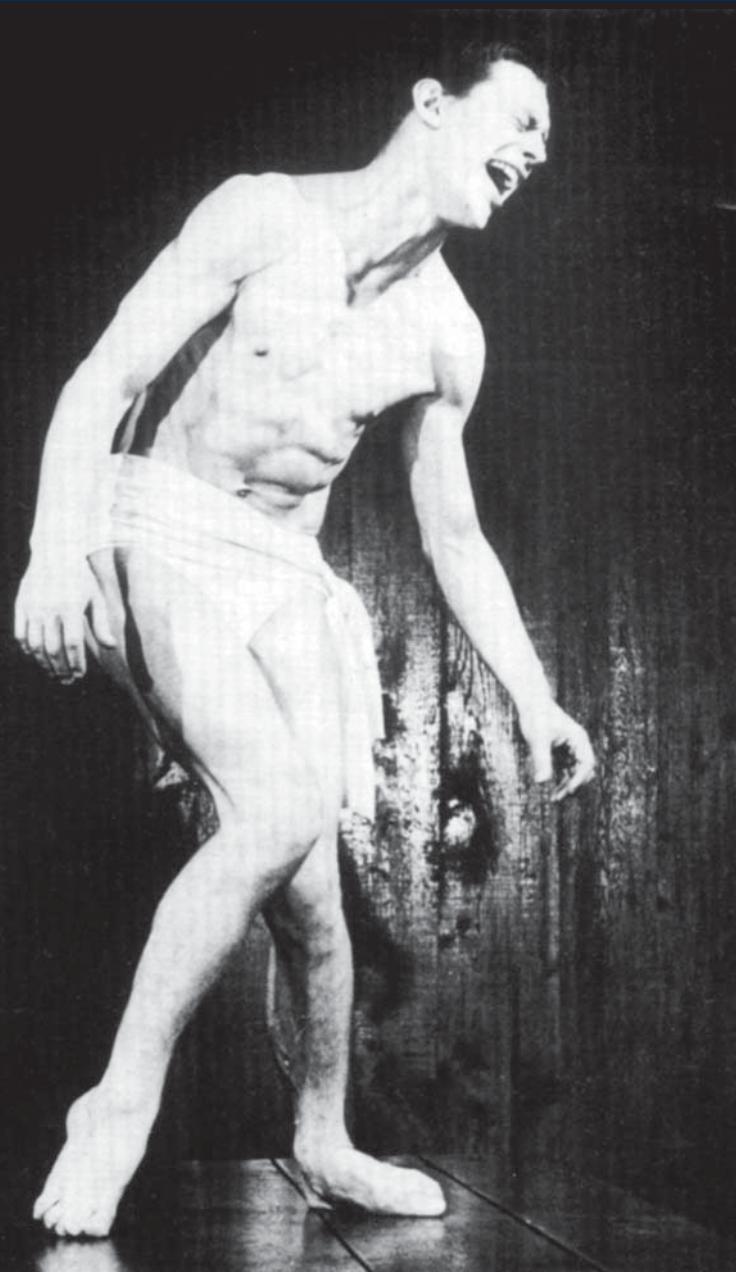


# MEDUČIN

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



# MEDUĆIN

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



International Theatre Institute  
World Organization for the Performing Arts

Izdavač:

- Srpsko narodno pozorište
- Srpski centar Međunarodnog pozorišnog instituta

Za izdavača: Aleksandar Milosavljević, upravnik SNP-a

Godina I, mart 2014, broj 1

Uredništvo:

Darinka Nikolić, glavni urednik

Svetislav Jovanov

Laslo Blašković

Aleksandar Milosavljević

Miloš Lazin

Darko Lukić

Prelom:

Ljiljana Bilbija

Norbert Barcal

Naslovna strana: Rišard Češlak

u predstavi Postojani princ Kalderona, u režiji Ježija Grotovskog

CIP - Каталогизација у публикацији	Библиотека Матице српске, Нови Сад
792	
<b>МЕДУЋИН</b> [Elektronski izvor] : časopis za pozorišnu umetnost / glavni urednik Darinka Nikolić. - [Online izd.] - Elektronski časopis. - 2014, br. I- . - Novi Sad : Srpsko narodno pozorište, 2014-	
Način dostupa (URL): <a href="http://www.snp.org.rs/medjucin.html">http://www.snp.org.rs/medjucin.html</a> ISSN 2335-0091 = Medućin (Online) COBISS.SR-ID 284080391	



# Sadržaj

*dr Ivan MEDENICA*  
Merkel gleda *Edipov grad*

4

*Darko LUKIĆ*  
Antropologija izvedbe – pitanja za 21. stoljeće

7

*Milan BUDIMIR*  
Poreklo evropske scene

28

*Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ*  
Male porodične radionice užasa

32

*Ksenija KRNAJSKI*  
O iskustvu rada na operi *The Last Siren* Iana Wilsona u Irskoj

43

*Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ*  
Povratak političkog teatra

47

*Karol Fišer ZORGENFRAJ*  
Zanemelo zvono – japanska No drama: *Dōjōji*

52

*Svetislav JOVANOV*  
Rečnik drame i pozorišta

58

E + U Č | N

# Merkel gleda *Edipov grad*

U nedelju 30. decembra 2012. Angela Merkel gledala je predstavu EDIPOV GRAD u Deutsches theater-u u Berlinu. Na istoj predstavi sam bio i ja, kritičar i teatrolog iz Srbije. Gospođa Merkel imala je mesto 16 u prvom redu prve galerije, a ja 22 u trećem redu iste galerije. Dovoljno je pogledati raspored sedišta u Deutsches theater da bi se ustanovilo da se s mog mesta veoma pregledno vidi njeno.

Istog trenutka kada sam shvatio ko ulazi, samo korak ispred mene, na galeriju, odlučio sam da tokom cele predstave, kao na teniskom meču, pratim igru na sceni i reakcije kancelarke. Glavni razlozi ovakve odluke su bili pozorišni a zatim, dosta iz njih, i oni opštije prirode: političke i kulturološke.

Šta je za mene lično bila predstava EDIPOV GRAD?

Svaka predstava nastaje u jedinstvenom prostoru teatra, u nerazlučivoj međuzavisnosti znakova i energije koji se emituju sa scene i reakcija gledalaca na njih. Za svakog pojedinačnog gledaoca predstava nije samo ono što čuje i vidi na sceni, već i sve ono što se dešava oko njega u sali. Za mene lično, predstavu

EDIPOV GRAD, izvedenu 30. 12. 2012, ravnopravno su gradile scenske radnje i reakcije nemačke kancelarke na njih. Moja predstava, moj scenski tekst, nedvosmisleno je glasio – „Merkel gleda EDIPOV GRAD”.

Njene reakcije, međutim, ne bi bile toliko zanimljive da u pitanju nije bila baš ova predstava.

Kao što sugerise sam naslov, priča koju je razvio reditelj Štefan Kiming, spajajući nekoliko grčkih tragedija Eshila, Sofokla i Euripida, svodi se na sudbinu države Tebe, na njeno postepeno propadanje pod sukcesivnom vlašću tri kralja: od nesebičnog, odgovornog, ali prokletog Edipa, preko smelog i takođe prokletog Edipovog sina Eteokla, do pragmatičnog, vlastoljubivog i ovozemaljskog Kreonta. Različiti načini vladanja državom – nesebični i sebični, časni i nečasni, uspešni i neuspešni – pletu sagu o mitskoj Tebi koju gleda i u kojoj se ogleda kancelarka Nemačke i, ujedno, političarka od koje zavise sudbine i drugih modernih država i njenih stanovnika: moje države i mene, recimo... Teško mogu danas da zamislim snažnije i složenije međusobno ogledanje, iskušavanje i

potkazivanje politike i pozorišta, stvarnosti i fikcije, sveta i umetnosti, nego što je igranje ove predstave s Angelom Merkel u gledalištu.

Ovakvoj hipotezi mogu se postaviti mnoge primedbe. Pre svega, u savremenom dobu pozorištu odričemo njegovu viševekovnu ulogu i moć društvene reprezentacije, jer su nju preuzele druge društvene inscenacije i, pre svega, novi, brži, atraktivniji i manipulativniji mediji. Takođe, predsednik vlade u savremenoj demokratiji nije monarch iz drevnih vremena čije je pojavljivanje u javnosti vid samoreprezentacije njegove vlasti, već je on/ona građanin koji ima pravo i na svoju privatnost. I, zaista, ova kancelarkina poseta pozorištu bila je privatna i, kao takva, građanski vrlo diskretna: podizali su je zakasneli gledaoci, njen ulazak i izlazak nisu pravili nikakve smetnje, dvojica telohranitelja bila su skoro neprimetna.

Ipak, iako političar(ka) nesporno ima pravo na privatnost, nijedno njegovo/njeno pojavljivanje u javnom prostoru – a pozorište je od svog nastanka jedno od „najjavnjih” – nikada nije potpuno privatno, jer je nužno nabijeno simboličkim značenjem. Ove simboličke konotacije, ovaj dekonstrukcijski „trag” političke personе u privatnoj ličnosti posebno su izraženi upravo u slučaju Angele Merkel. Iako nesporno oličava demokratske principe, ona sobom nosi i aura retko velike moći, ali i političke nedokućivosti – jednu dimenziju iznad one koju ima obični političar, makar bio i kancelar. Zato njen dolazak u teatar može biti samo „inscenacija” privatnosti, a nikako stvarno „privatni čin”.

U nastavku ću, dakle, vrlo slobodno, „čitati” reakcije kancelarkinog tela na scensku radnju – o duševnim, naravno da ne mogu da svedočim – i to u kontekstu šekspirovskog

ogledanja pozorišta i politike. Njene reakcije imaju, naravno, i sasvim prizemno objašnjenje, čak fiziološko, ali to ne sprečava kritičara da ih čita subjektivno, metaforički i psihanalitički.

U trenutku relaksirajućeg odlaska u privatnu posetu pozorištu, na kraju teške godine, sasvim je razumljivo da je umor ophrvao osobu s puno obaveza i odgovornosti. U prvom delu predstave, koji pokriva priču Sofoklovog Cara Edipa, telo Angele Merkel popušтало je pod umorom, iako nimalo upadljivo. Jedan od trenutaka fizičke slabosti desio se, međutim, u zapanjujućoj situaciji. Edip Ulriha Matesa staje, s izbodenim očima, na ivicu proscenijuma i podiže, starovremski patetično, ruke i glas, pozivajući Tebu da vidi šta je uradio i sebi i njemu, svom voljenom polisu. To je, znamo, trenutak u kojem Edip istovremeno spoznaje i svoje poreklo i to da je odgovoran za stradanje države. Dok nas kralj bez očiju poziva, podižući ruke prema prvoj galeriji, da gledamo njegov fizički, metafizički i politički poraz, i dok nju samu ja bespoštedno posmatram, kancelarka zatvara oči! Koji bi kritičar odoleo psihanalitičkom tumačenju? Jedan od najmoćnijih političara modernog sveta zatvara oči, doslovno i metaforično, pred životnom, filozofskom i političkom lekcijom koju je mitski kralj platio upravo svojim očima.

Da li je ovde teatar potkazao život, da li je Edip razotkrio Merkel? Da li je kancelerka, kao i Edip, odgovoran i čestit vladar koji ne vidi da vodi svoju zemlju (i ne samo nju) na stranputicu? Ili ona ne vidi (ne može da vidi) Edipa jer s njim, naprotiv, ne može da se identifikuje: s njegovom plemenitošću, političkom odgovornošću i herojskom veličinom...? Angela Merkel svojoj zemlji danas obezbeđuje političku i ekonomsku moć iz koje proističe i liderska pozicija Nemačke u Evropi, ali je i opšte mesto da je njena strateška vizija enigmatična i neprozirna – ne vidi se u kom pravcu vodi državu. Nemoć da se

sagleda sADBINA države – taj bi motiv ponajpre mogao da spoji Merkel i Edipa.

U drugom delu, onom koji pre svega odgovara radnji Sofoklove ANTIGONE, pažnja gospođe Merkel bila je mnogo izoštrenija. Recimo, u scenama koje su bile urađene komično, kao što je ona u kojoj se glasnik plaši da kralju saopšti neprijatnu vest, Merkel se smejala kao i većina gledalaca. Međutim, pre i nezavisno od kancelarkinih reakcija, postoji još jedna ravan na kojoj se, potpuno neplanirano, međusobno ogledaju pozorište i stvarnost. Kiming je, naime, odlučio da kralja Kreonta iz ANTIGONE igra – žena (Suzane Volf). Za tumačenje ove rediteljeve odluke čak nije važno prisustvo Merkel u teatru. S kancelarkom ili bez nje u sali, verujem da žena u ulozi pragmatičnog, modernog i ambicioznog kralja, danas nužno nameće asocijaciju na Angelu Merkel.

Da li je kancelarkina pažnja ovde bila veća zato što je, od plemenitog junaka Edipa, koji strada zbog odanosti državi, više zanima pragmatični real-političar(ka) koji neumoljivo nameće sasvim ovozemaljske zakone, eleminišući pri tome sve protivnike?... Takođe je opšte poznato da kancelarka suvereno vlada i državom i svojom partijom, da blagovremeno politički eliminiše potencijalne takmace. Neumoljivost njenih „zakona” osećam i sasvim lično. Iako se slabo i neuverljivo bori s demonima svoje neslavne novije prošlosti, Srbija ipak korača ka EU, ali joj je na tom putu jedna od glavnih prepreka kancelarkina politika – zalaganje za usporavanje procesa prijema novih članica.

Ipak, nikako ne želim da ogledanje Angele Merkel i njene politike u priči o mitskoj Tebi bude neizostavno negativno po nju. Ne treba zaboraviti poznato i uticajno tumačenje po kojem je Kreontova pozicije vredna poštovanja. Tragičnost Sofoklove

ANTIGONE nije, prema Hegelovom stavu, u tome što oholi, vlastoljubivi i samoživi kralj proganja principijelu, plemenitu i srčanu devicu, već u tome što se tradicionalni religijski zakoni (Antigona) sudaraju sa podjednako validnim svetovnim, državnim interesom (Kreont). Ipak, ovakvo tumačenje teško bi moglo da se iščita iz postavke reditelja Kiminga i glumice Volf. Njihov Kreont, koji se na sceni doslovno igra krunom, ili filozofski provocira ideju vlasti ili tu vlast bahato rabi, zloupotrebljava, ali izvesno nije ozbiljan i odgovoran političar.

Da li se kancelarka može, na simboličkoj ravni, identifikovati s Kreontom, bio on samodržac ili čestit i odgovoran vladar? Zašto ne može ili ne želi da vidi Edipov herojski pad?... Pitanja ostaju otvorena, ali bi možda najprimerenije bilo da se iz reakcija Angele Merkel na predstavu Edipov grad izvede teza slična onoj koja se u Nemačkoj uveliko čuje. Ova je žena nenapadnog ponašanja – „ličnost s tajnom”. To nije Edipova tajna porekla – znamo ko je ona i odakle dolazi – već tajna u pogledu sADBINE države: kuda to kancelarka vodi Nemačku i Evropu?

\* OVAJ ESEJ JE OBJAVLJEN JE NA NEMAČKOM, U ČASOPISU ZA POZORIŠTE „THEATERHEUTE”, JUNSKI BROJ 2014, KAO I NA PORTALU „PEŠČANIKA”

# Antropologija izvedbe – pitanja za 21. stoljeće

(iz uvoda u knjizi „Uvod u antropologiju izvedbe; kome treba kazalište?”)

Iako je antropologija kroz cijelo 20. stoljeće vrlo snažno utjecala na teatrologiju, povratno je i teatrologija (kao i druge discipline) izvršila snažan utjecaj na antropologiju. Zbog toga uistinu „antropologija danas više ne nastupa kao samostalna disciplina, nego kao rezultat presjeka strukturalističkih, medicinskih, povijesnih, kulturnoanalitičkih, etnografskih ili razvojnopsiholoških diskursa” (Hörisch 2007: 46). Njezin je razvoj pritom prošao mnogo faza (vidi Barnard i Spencer 2006: 44). Potreba da se kazalište razmatra sa stajališta antropologije javila se već samim početkom 20. stoljeća i na strani antropologije i na strani kazališta, kod različitih autora neovisno. Tek su se naknadno ti odvojeni istraživački procesi manje ili više povezivali. Tragove takvih razmatranja možemo prepoznati još kod Lévi-Straussa i Artauda, u pitanjima o korijenima, podrijetlu i nastanku kazališta, u upitima o funkciji kazališta u društvenoj zajednici, u izučavanju kazališnih povijesti te proučavanju izvedaba u kontekstu kulture. Ta su se istraživanja oslanjala i na psihološka proučavanja, kao i na

istraživanja rituala, antropološka istraživanja religije, sve do različitih tehnika glume, razmatranja mjesta i uloge kazališta u društvu, ali i na istraživanja bioloških i socijalnih korijena kulture, pa i na vrlo stara pitanja o podrijetlu jezika i o podrijetlu, značenju i kulturnoj funkciji mitova. Korijeni takvih istraživanja sežu i dublje od dvadesetoga stoljeća. Sir James Frazer krajem 19. stoljeća postavio je teoriju da „primitivne kulture“ (pod čime on podrazumijeva kulture bez pisanih jezika) izvode različite rituale da bi osvojile naklonost prirodnih sila, nakon čega takve rituale formaliziraju, a potom nastaju priče kako bi objasnile rituale. Prema njegovoj teoriji, ljudi su oponašali bogove, bića, ili prirodne sile, što je rezultiralo razvojem osjećaja za dramatično. Senker (2013) vrlo jasno pokazuje stajališta koja je o tezi nastanka kazališta iz rituala (u antičkoj Grčkoj) imao britanski znanstvenik Gilbert Murray krajem 19. i početkom 20. stoljeća (vidi Senker 2013: 44-50), a rana istraživanja umjetničkog izražavanja u mlađem paleolitiku započeo je još 1902. godine u svojim radovima

francuski arheolog Émile Cartailhac. Prve tragove proučavanja kulturne uloge društvenih izvedaba moguće je pronaći još i prije. Ideja o popularnoj kulturi („Volkskultur“) potekla je s istog mjesta i vremena kao i ideja „kulturne povijesti“ – iz Njemačke 18. stoljeća. Istina, tek šezdesetih godina 20. stoljeća skupina uglavnom anglofonih znanstvenika posvetila se proučavanjima tog fenomena (vidi Burke 2010: 25). U svakom slučaju, upravo sredinom dvadesetoga stoljeća niz različitih proučavanja stvara pretpostavke za snažniji prodor antropologije u teatrologiju. U razmatranjima dosega i ograničenja međusobnih razmjena i susreta između antropologije i izvedbe, prije svega treba navesti istaknute antropologe koji su se u svojim radovima bavili dramom, kazalištem ili izvedbom u širem smislu. Senker posebno ukazuje na Victora Turnera i njegovu performativnu antropologiju (vidi Senker 2013: 77-88). Škotski antropolog Victor Turner doista je iznimno zaslužan za poimanje izvedbe u društvenoj zajednici kao posebnog izvedbenog oblika (za koji on rabi naziv „društvena drama“). On, dakako, ne primjenjuje antropologiju u teatrološkim proučavanjima, nego elemente teatralnoga uvodi u antropološka razmatranja. Turner pritom raščlanjuje „društvene drame“ koristeći se kazališnim nazivljem da bi opisao neskladne ili konfliktne društvene situacije i ističe da je promoviranje trenda antropologije izvedbe zasluga Miltona Singera i njegova pojma „kulturne izvedbe“ (Turner 1978: 21, navedeno prema Peterson Ryce 2004: 3). Turner se pritom posebno usredotočuje na razumijevanje teksta unutar konteksta, uočavajući važnost okruženja i sociokulturalnih procesa, i na komunikacijska svojstva umjetnosti u interakciji pojedinaca i skupina. Još prije, i Erving Goffman jednako se izravno koristi kazališnom paradigmom u opisu različitih društvenih odnosa. U jedno od temeljnih (i najranijih) djela koja dotiču ovu problematiku svakako spada Goffmanova slavna knjiga „Samopredstavljanje u svakodnevnom životu“



Knjiga plesova, Peru, 1978. (Odin teatar)



(„The Presentation of Self in Everyday Life“) objavljena 1959. U toj knjizi autor polazi s motrišta kazališne predstave, koristeći se preuzetim načelima predstave i dramatuškim načelima, da bi istražio i opisao „način na koji pojedinci u svakodnevnim radnim situacijama predstavljaju sebe i svoje aktivnosti drugima, načine na koje vode i kontroliraju predodžbu koju stvaraju o sebi, i vrste stvari koje čine ili ne čine dok održavaju svoju predstavu pred drugima“ (Goffman 1959: xi). On zbog toga često rabi upravo izraz „predstavljanje“ da bi opisao sve aktivnosti pojedinca koje se pojavljuju tijekom vremena označenoga kao njegova kontinuirana prisutnost pred posebnim skupom promatrača i koji imaju nekog utjecaja na promatrače (vidi Goffman 1959: 22). Pojedinci pritom svoje postupke dramaturški ostvaruju, a važan je i postupak idealiziranja (isto, str. 34), pa tako „kad se osoba predstavlja pred drugima, njezina izvedba teži k tome da uključi i pokaže za primjer službeno priznate vrijednosti društva više nego što to čini njezino ukupno ponašanje“ (isto, str. 35). Goffman analizira različite „tehnike upravljanja predstavljanjem“ (isto, str. 208), a izvedba, kako je on vidi, događa se u društvenom prostoru koji je svako mjesto okruženo čvrstim ogradama za opažanje u kojemu se posebna vrsta aktivnosti redovito održava (isto, str. 238). Goffman u sagledavanju problema izvedbe uočava pet perspektiva/pristupa: tehnički, politički, strukturalni, kulturnalni i dramaturški (isto, str. 240). Brojni su drugi antropolozi također posezali za kazališnim pojmovljem ili prispodobama, ili su pak izravno proučavali elemente društvene izvedbe. Émile Durkhem razmatrao je fenomen kolektivnoga uvjerenja unutar skupine, dok Michel de Certau prebacuje težište s proučavanja umjetnika na proučavanje publike. Zanimanje antropologa posebno se usmjerava prema kulturi. Bronisław Malinowski nastojao je izgraditi univerzalnu teoriju kulture na temelju ljudskih bioloških potreba, utvrđujući „stalne životne nizove“ koji se uklapaju u sve poznate kulture, Clifford Geertz (1973)

uspostavlja dvosmjernu uvjetovanu vezu između kulture i čovjeka jer, po njemu, ne postoji nikakva ljudska priroda koja bi bila neovisna od kulture. Geertz pritom primjenjuje dramsko ili dramaturško načelo na proučavanje kulture i čak piše knjigu „kazališnoj državi“ na Baliju u 19. stoljeću. Značajan doprinos susretima teatrologije i antropologije dao je, kako to podrobno pokazuje Senker, i Francis Fergusson (vidi Senker 2013: 51-66). Tijekom 1950-ih i 1960-ih godina antropološka istraživanja preplavljuju različiti „dramaturški modeli“. Početkom 1970-ih dolazi do određena preokreta u načinu na koji se to pojmovlje rabi (vidi Burke 2010: 116) pa se „dramaturški modeli, kulturne uloge, društveni scenariji“ i slično kazališno nazivlje sve češće pojavljuju u kulturnim studijima. Istodobno, antropologiji izvedbe sve čvršći oslonac pružaju zajednički napor psihologije, antropologije i filozofije. Howard Gardner (1982) upozorava na velik doprinos što su ga oblikovanju antropologije izvedbe dali psiholog Jean Piaget, lingvist Noam Chomsky i antropolog Claude Lévi-Strauss, prije svega u artikuliranju interdisciplinarnog pristupa u području kognitivnoga putem više različitih znanstvenih pristupa. Njima trojici zajedničko je bilo uvjerenje da um funkcioniра prema prepoznatljivim pravilima, najčešće nesvesnim, koja pružaju uvide u fenomene ljudskog jezika, djelovanja i rješavanja problema. Ta ih njihova zainteresiranost za operativna načela uma čini posebnim i jedinstvenim u njihovu vremenu (vidi Gardner 1982, Kindle, loc. 147 i loc. 572). Kad se Gardner u svojim istraživanjima usmjerava na razmatranje sposobnosti ljudskog mišljenja da oblikuje i rabi simbole, on ukazuje da je još njemački filozof Ernst Cassirer postavio bitnu tezu da je „ključ za različite oblike kreativnosti u razumijevanju načina na koje se ljudi koriste sustavima simbola“. U tom je pravcu poslije nastavila istraživati jedna Cassirerova studentica, Susanne Langer, a dalje i filozof Nelson Goodman (isto, loc. 153). Susanne Langer dijeli sa školom GESTALT psihologije nekoliko zajedničkih tema:

umjetnost kao područje prirodnog sudjelovanja ljudskih bića, važnost oblika i sadržaja umjetnosti u ljudskom životu, ideju da svijet znanja uključuje umjetnost i znanost i, što je posebno važno za antropologiju izvedbe, diskurs i predstavljanje. Upravo je Piaget pokazao da dijete konceptualizira na način posve različit od odrasle osobe. Zato za njega razvoj predstavlja slijed kvalitativno različitih kognitivnih stadija. Piaget je tako ukazao na mehanizme kojima se igrom uče i usvajaju društvena pravila jer u učenju igara djeca uвijek upoznaju pridošlice s pravilima igre. Za filozofa Ernsta Cassirera i njegove sljedbenike, posebno Susanne Langer, važno je bilo sagledati jednu drugačiju inaćicu psihologije „uma”, koja ističe ljudsku sposobnost razvijanja simboličkih oblika. Po njima je ljudsko znanje neodvojivo od sposobnosti stvaranja apstrakcija, sposobnosti da se uhvati i prenese njihov sadržaj u simboličke sustave kao što su glazba, slikarstvo te formalni ili prirodni jezici. Oni drže da umjetnost ima evolucijske izvore u prvim generaliziranim kategorijama, koje je „primitivni čovjek” izvukao, zapravo konstruirao iz vlastita iskustva, i tako stvorio temelje jezika, mitova i rituala. Takvo djelovanje, upozorava Gardner, zapravo predstavlja čovjekove napore da kontrolira elemente iskustva, napore ljudskih bića da daju značenje svojim osobnim i društvenim životima te da povežu subjektivnu svijest s materijalnim objektima (vidi Gardner 1994: 14).

Problemom razumijevanja umjetnosti bavile su se, dakle, mnoge znanosti i discipline, od estetike unutar filozofije (vjerojatno najstarije discipline), preko povijesti umjetnosti, umjetničke kritike, komparativne estetike, estetičke morfologije, sociologije, etnologije pa do psihologije umjetnosti. Razumije se, i antropologije te (poslije) kulturnih studija. Zbog svega toga antropologija izvedbe jednostavno mora računati s interdisciplinarnim pristupom. Dvadeseto je stoljeće u velikoj mjeri preoblikovalo prethodna shvaćanja umjetnosti i posebno

ljudske kreativnosti. Chris Bilton (2010) ukazuje na činjenicu da su u šezdesetim godinama 20. stoljeća većinski prihvaćene postavke o kreativnosti kao individualnoj osobini i pojedinačnim procesima uveliko prevladane i napuštene krajem 20. i početkom 21. stoljeća. On upozorava na premještanje pozornosti s pojedinca na sustave, procese i okruženje, na interakcije i društvene okvire (vidi Bilton 2010: 57 i dalje, 87 i dalje). Sve zanimljivijim predmetom proučavanja u umjetničkim praksama postaju kulturne sheme – mentalne predstave prototipskih događaja, ponašanja ili stvari (vidi Barnard i Spencer 2006: 145). Zahvaljujući takvim pristupima, „Suvremena je Moderna ideja umjetnosti da je to u prvom redu izražavanje, predstavljanje, utjelovljenje, ili znak nakanâ proizvođača: oblik, profil, ili amblem stvarateljeve unutarnje istine” (Preziosi i Farago 2012, Kindle, loc. 512). Ovakva je preobrazba poimanja umjetničkih praksa postavila brojna pitanja antropologiji izvedbe. Još se 1970-ih godina značajna knjiga „Psihologija umjetnosti” Hansa i Shulamith Kreitler (1972) temeljito bavila ne samo stvarateljima, nego posebno i promatračima umjetnosti, ljudskim bićima u procesu recepcije umjetničkog djela, točnije, psihološkim procesima ljudskih bića tijekom takve recepcije/sudjelovanja. Pritom to djelo vrlo iscrpno razmatra glavne teorije tijekom prvih triju četvrtina 20. stoljeća o promatračkom iskustvu umjetnosti – psihoanalizu, GESTALT teoriju, biheviorizam i neobiheviorizam te teoriju informacija (vidi Kreitler i Kreitler 1972: 5-6). Hans i Shulamith Kreitler u velikom su broju svojih radova još od sredine 1960-ih pa do sredine 1970-ih oblikovali svoju teoriju kako „značenja i složene strukture vjerovanja – tj. kognitivna orientacija – određuju, oblikuju i usmjeravaju ponašanje” (isto, str. 328). Osim antropološki usmjerene psihologije, na temelje antropologije izvedbe utjecala je i socijalna antropologija. Dvadeseto stoljeće proteklo je u znaku snažnoga usmjeravanja antropologije prema kulturi (vidi Fabietti, Malighetti i Matera

2002: 53-70). Štoviše, kultura je postala središnjom temom antropoloških istraživanja (vidi Barnard i Spencer 2006: 136-145). Tu je važno spomenuti snažan utjecaj koji su na antropologiju imali Pierre Bourdieu i Michel Foucault svojim promatranjima ljudskog društva i uloga pojedinaca kao izvođača u tim društvima. Robert Desjarlais također je ušao u područje antropoloških studija razmatranjem estetike iskustva i kulturnih formi koje na nju utječu. Takvi su utjecaji krajem stoljeća učvrstili shvaćanja poput onog Jana Assmanna da je „kulturna čovjekova druga narav” (vidi Assmann 2005: 160). Upravo Assmannova razmatranja prijelaza od ritualnog pamćenja ka tekstualnoj koherenciji (isto, str. 105 i dalje) i razumijevanje prošlosti kao rezultata „kulturne konstrukcije i reprezentacije” uvijek vođene posebnim motivima, oblikovanim u sadašnjosti (isto, str. 106), pri čemu se „kulturno pamćenje ne nasljeđuje biološki, ono se kroz slijed generacija mora održavati putem kulture” (isto, str. 107), postavili su važno pitanje o antropološkoj dimenziji igre i izvedbe (vidi Barnard i Spencer 2006: 424). Jon McKenzie (2013) ukazuje na činjenicu da su „tijekom zadnjih pet desetljeća, izvedbeni oblici povezani s kazališnom predstavom pretvoreni u analitička oruđa”, ugrađeni u različita područja gdje su „antropolozi i folkloristi proučavali rituale skupina i domorodaca i dijaspore kao izvedbe, sociolozi i teoretičari komunikacije proučavali su izvedbe društvenih međuodnosa i neverbalnog komuniciranja, dok su kulturni teoretičari istraživali svakodnevna djelovanja rasnih, rodnih i seksualnih politika s aspekta izvedbenosti” (McKenzie 2013, Kindle, loc. 278). U natuknici o izvedbenim studijama u „Vodiču Johna Hopkinsta kroz književnu teoriju i kritiku” („The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism”) upravo McKenzie sažeto i pregledno pokazuje smjer u kojem su sredinom dvadesetoga stoljeća teoretičari i znanstvenici uvodili kazališnu terminologiju i kazališne modele u istraživanja društva, kao i drugi smjer kojim su desetljeće ili dva nakon toga

kreнуli eksperimentalni redatelji na putu od društvenih rituala ka predstavi, da bi se, desetljeće ili dva potom uobličile i ideje o različitim vrstama kulturne izvedbe (vidi natuknicu o izvedbenim studijama u Groden, Kreiswirth i Szeman 2005). On također podsjeća da je upravo u prostoru između kazališta i antropologije nastala paradigma izvedbenih studija i da je u tom suodnosu „kazalište opskrbilo antropologe i etnografe FORMALnim modelom ‘promatranja’ izvedbe, kako bi uočili takve pojave u društvu i konceptualizirali načine kojima su se društvena značenja i vrijednosti utjelovili u ponašanjima i događajima” (McKenzie 2013, Kindle, loc. 867, kurziv autorov). Jednako je tako i zanimanje antropologije za pitanja religije (isto, str. 482-487) utjecalo na završno oblikovanje vrlo jasno izdvojena skupa problema koji otvaraju antropološke dimenzije izvedbenih praksa (vidi Lukić 2010: 68-77). Bronislaw Malinowski tako je pretpostavio da je mitološko mišljenje funkcionalno u drevnom društvu kao sredstvo racionalizacije institucija koje su prevladavale u ta vremena. Claude Lévi-Strauss ukazao je na narav dvojnosti u kulturi koje umjetnost i mit žele „posredovati.” Pritom je, prirodno, i sama antropologija kao znanost u različitim izvedbama (u kazalištu, ali i u svim ostalim oblicima izvedbe) imala iznimno zanimljiv prostor ne samo istraživanja i proučavanja, nego i mogućnosti eksperimentiranja. Hrvatski etnoteatrológ Ivan Lozica (1990) posebno se bavio izvedbeno-antropološkim aspektima karnevala, o čemu svakako treba vidjeti Senkerov „Uvod u suvremenu teatrologiju 2” (vidi Senker 2013, str. 8-9). Unatoč tome, u teorijskim radovima koji povezuju antropologiju i teatrologiju dotaknut je razmjerno uzak krug problema. Tu činjenicu razmatra, doduše, kako konstatira Senker, „razmjerno kratko i nepotpuno” (Senker 2013: 44) i teatrolog Marco De Marinis. „Pojava antropološkog očišta u kazalištu ili na njega bila je sve do nedavno vezana za filogenetički i ‘genealoški’ tip propitivanja kazališnog fenomena, koji bismo mogli sažeti kao

**PITANJE O PODRIJETLU:** kada i kako se rodilo kazalište, kada i kako je čovječanstvo prešlo s obreda na predstavu, kada i kako je svećenik-saman postao glumac i tako dalje” (De Marinis 2006: 153; kurziv autorov). Pitanje podrijetla kazališta i njegova čvrsta povezanost s ritualom čine posebno zanimljivu pojavu. Sažimajući, Senker izlučuje pet temeljnih pitanja koja tijekom dvadesetog stoljeća antropolozi postavljaju u svezi s kazalištem: „(1) pitanje o podrijetlu kazališnih predstava u ritualnim izvedbama, (2) pitanje o elementima rituala uklapljenim u kazališne predstave i transformiranih u njima, odnosno o analogijama između drame i mitske priče te kazališne predstave i ritualne izvedbe (3) pitanje o dodirnim točkama teatrologije i antropologije (4) pitanje o odnosu kazališta i života, (5) pitanje o zajedničkim svojstvima izvedbenih praksa u različitim (povijesnim i/ili zemljopisnim) okruženjima” (Senker 2013: 44). Uočavamo da su u prvom redu istaknuta pitanja o ritualima. Istina je da još od devetnaestoga stoljeća ona prevladavaju u svim razmatranjima podrijetla i nastanka kazališta. I upravo je to najporoznije mjesto i najslabija karika antropoloških doprinosa teatrologiji od devetnaestoga stoljeća do danas. Zbog toga ću upravo pitanju odnosa rituala i izvedbe unutar proučavanja suvremene antropologije izvedbe (uključujući i dosege devetnaestog i dvadesetog stoljeća) u ovoj knjizi posvetiti posebno poglavje. Ovdje je zasad dovoljno podsjetiti kako su te iznimno utjecajne teorije o nastanku kazališta iz rituala čak i do



Džulija Varli u uličnoj predstavi Odin teatra, u Njujorku

danasmajstvo je nevjerojatno otporne na sve činjenice koje ih ozbiljno osporavaju. O tome sam već i u knjizi „Kazalište u svom okruženju: kazališni identiteti“ opširno pisao (vidi Lukić 2010: 47-51, 169-175). Potpuno je razumljivo da su rituali u antropološkim razmatranjima u najvećoj mjeri temeljito istraženi (vidi Barnard i Spencer 2006: 490-493). Ništa, međutim, ne daje pritom povoda tvrdnji kako su upravo oni „rodno mjesto“ kazališta. Mnogi su teatrolozi ukazivali na činjenicu da je takvo stajalište u najmanju ruku krajnje upitno. Upravo je zbog toga nadvladano bezuvjetno prihvatanje teorije o nastanku kazališta iz ritualnih izvedaba u nekakvu izravnom i linearnom razvoju. Štoviše, brojni su čvrsti dokazi da tome najvjerojatnije nije tako, na što sam već upozoravao (vidi Lukić 2010: 72-77). Uostalom, još je Bertolt Brecht u „Malom organonu“ (paragraf 4) vrlo energično isticao jasnu razliku između kazališta i rituala, prihvatajući tek uvjetno mogućnost nastanka kazališta iz rituala, ali i tada samo činom potpuna razdvajanja od njega (vidi Pavis 2004: 160). Najvjerojatnije je čvrsta ukorijenjenost rituala (i) u zapadnjačku kulturu (vidi Halpern i Ruano-Borbalan 2009: 206) mogla dostatno objasniti različite dinamike ljudskog ponašanja u skupinama (isto, str. 430). Kao što će podrobniye pokazati u posebnom poglavlju o ritualima, moćna britanska antropološka škola uspjela je uvjerljivo nametnuti teoriju o izravnem postanku kazališta iz rituala na primjerima antičke Grčke. Gotovo je nevjerojatna lakoća s kojom britanski antropolozi i teatrolozi tog usmjerena svoje, Senker bi krajnje decentno rekao „podosta poetične“ (Senker 2013: 50) hipoteze pretvaraju u „neupitne istine“ iako u tim teorijama bjelodano izostaje bilo kakva jaka i održiva utemeljenost u izvedenim dokazima, i iako je njihovo područje promatranja toliko usko i ograničeno (samo jedno razdoblje na samo jednom dijelu svijeta iz kojega, uostalom, gotovo da nije preostao nijedan izvorni dokument). Unatoč tako sićušnu uzorku i posvemašnjem nedostatku izvora, njihovo je čvrsto

uvjerenje posve neupitno. Kako je to uopće moguće? Britanski sociolozi i antropolozi s kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća, zbog vremena i konteksta u kojem stvaraju, imaju, naime, jedno vrlo važno ograničenje. Nažalost, doista ne postoji suptilan način da se ovo kaže, oni (najčešće nesvesno i internalizirano) zastupaju posve ograničeno eurocentrični, monokulturalni (u osnovi imperijalni i kolonijalistički) pogled na svijet, pa tako i na kazalište. Kroz tako gustu koprenu predrasuda oni uspijevaju sagledati samo one činjenice koje (p) održavaju tako ograničenu sliku povijesti i kulture. Zbog toga je cijeli njihov veliki posao „ritualističke teorije kazališta“ ostao jednim zanimljivim i originalnim pokušajem pronicanja u podrijetlo (nešto manje i u narav) izvedbe, čije je rezultate i zaključke u obliku ozbiljnih dokaza i polazišnih teza danas zaista jedva moguće pronaći. Pa i to isključivo u zastarjeloj, pseudoznanstvenoj i u pravilu provincialno beznačajnoj literaturi o kazalištu i izvedbama.

Jednako je raznovrsna, dinamična i zanimljiva situacija tijekom dvadesetoga stoljeća i među kazališnim praktičarima, uglavnom redateljima, koji posežu za antropologijom u svojim predstavama i/ili teorijskom raspravama o kazalištu. Marco De Marinis s pravom uočava da je „Antropologija [je] vjerojatno jače i temeljitije od svih znanosti utjecala na kazalište dvadesetoga vijeka, na teorijsko promišljanje novoga povezanog s eksperimentiranjem u praksi“ (De Marinis 2006: 151) i navodi Petera Brooka i Jerzyja Grotowskog kao kazališne praktičare koji su „radili kao antropolozi“ (isto, str. 152). Tragove te pojave među redateljima možemo pratiti sve do Artauda, iako se on sam nikad nije pozivao na antropologiju, i iako uistinu „Artaud nije bio antropolog, čak ni samouki. Ni kazalište koje je više zamišljao negoli stvarao nije bilo antropološko...“ (Senker 2013: 102). Istina je, međutim, da je nadahnuo brojne kazališne akcije i predstave

kojima su u temeljima različiti ritualni modeli, proučavanja ritualnih učinaka izvedbe, a koji su, vrlo jasno, upravo na tragu Artauda, uključivali antropologiju (vidi Pavis 2004: 22). Izravno u dijalogu s antropologijom jesu redatelji Jerzy Grotowsky i njegovo „kazalište iskona” (vidi Lukić 2010: 34, 82 te Lukić 2011: 203.) i još više Peter Brook s „antropološkim kazalištem” (vidi Senker 2013: 104). U svojim počecima potaknut i izravno nadahnut antropološkim, etnografskim i etnomuzikološkim istraživanjima Colina Turnbulla, Brook na različite načine izravno uključuje antropologiju u svoj kazališni izričaj. Njegovo „siromašno kazalište”, brojna istraživanja afričkih izvedaba, kao i stalno zanimanje za etnologiju, za sakralnu sastavnicu kazališta, za glumčevu tijelo, preispitivanje artoovskih načela „kazališta okrutnosti”, zanimanje za prirodne elemente, za mitologiju, kao i njegovo „interkulturnalno kazalište” i „posvećeno kazalište”, stalno istražuju u područjima antropološkog (vidi Lukić 2011: 166). Zbog ograničenja i ograničenosti dvadesetoga stoljeća, o kojima će poslijepodrobnije pisati, Brookov je rad ipak uspio ukazati na neke ozbiljne probleme u interkulturnoj komunikaciji, ako ne i uzrokovati ih (vidi Lukić 2011: 204 i dalje).

Jerzy Grotowski ostavio je teatrolologiji iznimno korisno proučavanje ljudskoga izvedbenog ponašanja i vrlo suptilno nijansiranih emocionalnih i fizičkih detalja u izvedbama, istina bez iskazana posebna zanimanja za razloge tako posebne ljudske djelatnosti kakva je izvedba. Eugenio Barba, čije se ime gotovo poistovjećuje s nazivom „kazališna antropologija” (vidi Lukić 2010: 82-83, 119, 231, 258, 297, Senker 2013: 89), vrlo je temeljito istraživao različite istočnjačke izvedbene tradicije u njihovu sučeljavanju sa zapadnjačkim. Barbin istraživački laboratorij etablira „kazališnu antropologiju” kao prepoznatljivo područje interdisciplinarnih teatraloških istraživanja (prvotno usmjereno na istraživanje konkretnih izvedbenih praksa i

eksperimentiranje u području kazališta i drugih izvedbenih oblika), ali istodobno izaziva žestoke kritike znanstvenika koji se bave antropologijom već i zbog same (zlo)rabljenja naziva antropologije. Antropolazi su Barbi jednostavno odricali pravo uporabe imena te znanstvene grane jer ne posjeduje formalno antropološko obrazovanje, ne djeluje u području znanosti i ne koristi se znanstvenom metodologijom, a posebno ne istraživačkim protokolima antropologije, upozoravajući da je antropologija znanost, a ne hob (vidi Lukić 2010: 82-83). I to je doista točno. Uostalom, jednakako kao što su se profesionalni antropolazi glasno pobunili protiv (zlo)rabljenja naziva antropologija za sve što se u kazalištu, temeljito ili usput, bavi antropološkim temama, tako su, iako tiše i diskretnije, teatralozi u Europi, u SAD-u, pa i u nas, prosvjedovali protiv pomodne navade da se kazališni kritičari, kazališni publicisti i esejisti koji pišu i o kazalištu redom proglašuju „teatrolozima”, upozoravajući da je teatrologija (kao i svaka „-logija”) egzaktna znanost koja zahtijeva znanstveno obrazovanje i znanstveno djelovanje. Osobno sam polazio radionice koje su vodili Jerzy Grotowski, Dario Fo i Eugenio Barba na Barbinu institutu ISTA u Holstebrou u Danskoj 1995. godine (vidi Lukić 2010: 258) i imao mogućnost izravno se uvjeriti da su ta istraživanja izvedbe snažno antropološki usmjerenia, ali i bez odgovarajuće znanstvene aparature i metodologije. Za razliku, primjerice, od Richarda Schechnera koji upravo naglašava sličnost (gotovo istovjetnost) izvedbenih praksa na sceni i u svakodnevnu životu, Barba ustrajava na naglašavanju (gotovo nepremostivih) razlika između svakodnevice i pomalo idealizirano-teologiziranog svijeta kazališnoga iskustva (vidi De Marinis 2006: 155, Senker 2013: 89, 91, Lukić 2010: 82-83). Posve neovisno o pitanju ima li Barbina antropologija legitimitet antropološke znanosti, formalno pitanje naziva i (ne)pripadnost jednom znanstvenom području još uvjek ne rješava problem sadržaja Barbinih istraživanja. Ta njegova cjeloživotna



Tai kon plesač u osnovnom položaju inspirisanom borilačkim veštinama / Dario Fo tokom demonstracije na ISTA u Volteri, 1981.

aktivnost, kako god je klasificirali i zvali, predstavlja, zapravo, uistinu impresivno proučen i brižljivo usustavljen korpus izvedbenih praksa izvan europskoga kulturnog kruga. Bilo da je u pitanju istraživačka djelatnost, autentična izvođačka tehnika, nova izvedbena metoda, korisna enciklopedija raznorodnih izvedbenih sredstava, ili, kako je maliciozniji kritičari neslužbeno zovu „ni antropologija-ni teatrologija”, Barbina ostavština nedvojbeno je akumulacija dragocjenih izvedbenih podataka. Ništa manje, ali ni više od toga. Iako uočava sličnosti i razlike prikupljenih i opisanih izvedbenih praksa, ona ne daje ni jedan održiv odgovor na pitanja zašto se sve kulture bez iznimke bave izvedbom, od kada datiraju izvedbe u ljudskim zajednicama, koji su njihovi razlozi i korijeni... Ne samo da ne daje odgovore, ona čak i ne postavlja ta pitanja. Pritom je neobično zanimljivo da se u brojnim tekstovima i raspravama o

„Barbinoj antropologiji” i „Barbinim teorijama” najčešće gotovo posve zanemaruje i prešućuje doprinos koji je tom pristupu dao Nicola Savarese, Barbin dugogodišnji suradnik i koautor slavne knjige „Kazališna antropologija – Glumčev tajno umijeće” („L’arte segreta dell’attore”). Upravo je taj sveučilišni nastavnik i znanstvenik Barbinim istraživanjima pridodao akademsku sustavnost, formalno znanstvenu strukturiranost i metodološku organiziranost. U kazališnoj praksi, redateljica Ariane Mnouchkine godinama istražuje u izravnom procesu rada na predstavi (poput Barbe i Brook) različite antropološke probleme kao što su biološki procesi kod glumca, ritualno-psihološke funkcije ritma, geste i retorike. Katalonska skupina „La fura dels Baus” na istom se tragu bavi istraživanjima ritual(izira)ne izvedbe. Ipak, posebno mjesto među kazališnim praktičarima koji su se intenzivno posvetili i teorijskom

istraživanju izvedbe, i to na tragu antropoloških pitanja, svakako pripada Richardu Schechneru. Richard Schechner, kojemu se pripisuje autorstvo pojmove kao što su „ambijentalno kazalište” i „izvedbene prakse”, utemeljitelj je suvremenih izvedbenih studija. On spaja akademsku karijeru i umjetničku praksu koju u počecima označava izrazito oduševljenje istočnjačkim formama izvedbe. Kako uočava Senker, upravo se Schechner posebno fokusirao na prepoznavanje i opisivanje dodirnih točaka između teatrologije i antropologije, uvodeći u svoja istraživanja znanstvenu aparaturu i „antropološki analitički instrumentarij” (Senker 2013: 67). Na samim počecima karijere, Schechner kratko surađuje s antropologom Victorom Turnerom koji je pojmove izvedbe uveo u fokus svojih istraživanja otprilike dvije do tri godine prije toga. I nakon napuštanja Turnera, Schechner dosljedno drži da postoji velika usklađenost između kazališta i antropologije, a nerijetko piše o tome kao da je riječ o posve jednakoj stvari. Schechner drži Goffmanovu razliku između iskustva promatranja i iskustva sudjelovanja (engl. „insiders” i „outsiders”) ključnom za svoju teoriju izvedbe (vidi Schechner 2005, Kindle, loc. 5858). Sažimajući prva tri desetljeća svoga praktičnog kazališnog rada i teorijskih pisanja, u svojoj „Teoriji izvedbe” Schechner (2005) pokušava doći do preciznih definicija i čvrstih dokaza. Polazi od svoje teze da je „izvedba uključujući pojam”, a kazalište „tek jedan oblik u kontinuumu koji se kreće od ritualiziranja u životinja (uključujući ljude), preko izvedaba u svakodnevnu životu, izražavanja emocija, obiteljskih prizora, poslovnih uloga” pa zatim igara i izvedbenih oblika kao što su „sport, kazalište, ples, ceremonije, rituali i izvedbe velika opsega” (isto, loc. 83). Jasno je iz tih zaključaka da je antropologija sama bit njegove teatrologije, a izvedba gotovo glavno obilježe ljudskosti. On tvrdi: „Za mene je izvedba nešto drugo, svjesnije ‘odabранa’ od slučaja do slučaja, i prenosiva je kulturno, a ne genetički. Izvedba vjerojatno

pripada tek malom broju primata, uključujući ljude” (isto, loc. 2204). Štoviše „kazališna je paradigma ključ za razumijevanje širega plana ljudskih društvenih interakcija” (isto, loc. 4709). Unatoč tome, Schechner ima značajnih problema ne samo s antropolozima nego i s antropologijom. Jednako kao i u sukobu antropologa s Barbom, Senker prepoznaje temeljne uzroke svih Schechnerovih površnosti u činjenici da je on „u antropologiji ipak samouk” (Senker 2013: 68). I to, nažalost, nije jedini problem sa Schechnerovim znanstven(ičk)im radovima. Čak i vrlo odmjereni Senker neumoljivo iskreno zaključuje da je taj svakako iznimno značajan opus zasjenjen autorovom arogancijom, nesnošljivošću prema različitu mišljenju i da je Schechnerov veliki znanstven(ičk)i nedostatak „višak samouvjerjenosti” koji ga „zna odvesti u površnost” (isto). S neusporedivo manje pristojnosti ja se usuđujem primijetiti da u Schechnera postoji upravo NEPODNOŠLJIVA LAKOĆA DEFINIRANJA. Iako se (s pravom) lucidno i nadmoćno ruga znanstvenicima s Cambridgea i njihovo (gotovo banalnoj) postavci o izravnu nastanku kazališta iz rituala, Schechner nije nesklon počiniti iste greške olaka uopćavanja, prevelika pojednostavljivanja, šarmantne površnosti i kozerske „argumentacije”. Pa je u njega tako, na primjer, „Drama (je) ono što pisac piše; scenarij je unutarnji zemljovid konkretne izvedbe; kazalište je poseban skup gesta koji izvode izvođači u bilo kojoj izvedbi; izvedba je cijeli događaj, uključujući publiku i izvođače (također i tehniku, sve koji su ondje). Teško je definirati ‘izvedbu’ jer su granice koje ju odvajaju na jednoj strani od kazališta i na drugoj strani od svakodnevna života proizvoljne” (Schechner 2005, Kindle, loc. 2014). Ili: „Vjerujem da je dramski tekst ono što organizira izvedbu, čini je razumljivom” (isto, loc. 2289). Pa zatim: „Kazalište je nastalo kad se pojavila podjela između gledatelja i izvedbe” (isto, loc. 2888). Nadalje: „Pomak od rituala ka kazalištu dogodio se kad se sudjelujuća publika raspala na skupine osoba koje su dolazile

zato što je predstava oglašena, koje su platile ulaznice, koje su prosuđivale ono što će vidjeti prije, tijekom i nakon gledanja. Pomak od kazališta k ritualu dogodio se kad se publika preobrazila od skupine odvojenih pojedinaca u skupinu ili kongregaciju sudionika.” (isto, loc. 3232). I tako: „Preobrazba prostora u mjesto znači stvoriti kazalište” (isto, loc. 3582). Iako u takvu pojednostavljuvanju ima i vrlo lucidnih uvida, razumljivo je da u znanstvenu djelu (na kakvo Schechner neprestano pretendira) ništa nije baš toliko jednostavno. Još veći problem u Schechnerovim pokušajima da svoje kazališne eseje oblikuje kao znanstvena istraživanja jest pitanje njegove metodologije. On vrlo često poseže za ilustracijom svojih teza u obliku grafikona, ili nečega što bi trebali biti grafikoni. U „Teoriji izvedbe” (2005), knjizi od 301 stranice, nalazi se tako nevjerljivih 49 crteža, tablica i „grafikona”. U tim crtežima strelice povezuju krugove s tekstrom, piramide se preklapaju, pojmovlje se povezuje ili međusobno isključuje, elipse se dodiruju ili sijeku, crte se približavaju ili udaljavaju, katkad sijeku, ali u svemu tome, nažalost, nema ničega od temeljnih elemenata tipiziranih znanstvenih grafikona. Čitatelji naviknuti na znanstvene grafikone uzalud će pokušavati pronaći u Schechnera, na primjer, os vrijednosti ili os kategorije, znanstvene, statističke ili tehničke podatke, prikaze skupova podataka, mjerena ili veličina, crtlu vremenskog tijeka, brojčane podatke, algoritam ili legende. Pravila statistike uopće se ne poštuju. Unatoč nakani da tekstu daju znanstvenu težinu, ti su Schechnerovi crteži jednostavno samo crteži, ilustracije koje služe slikovitijem prikazu teksta. Nerijetko improvizirani koliko i sam tekst, oni su svojevrsne redateljske skice koje pomažu lakšem razumijevanju ideje, a ne znanstveni grafikoni. Mora se priznati da su te iscrtane i opisane sheme socijalnih međuodnosa različitim izvedbenih praksa često vrlo zanimljive. Najvećim dijelom i zbog nedostatka znanstvene metodologije, Schechner, međutim, ne uočava ni njihove ishodišne točke ni

tendenciju kretanja. On prije svega uzima postojanje izvedbenih praksa kao nešto samorazumljivo, sveprisutno i posve neupitno. Preuzima na sebe velik pionirski posao da te prakse uoči i razluči, razmjerno usustavi i dosta podrobno opiše, dijelom usporedi i definira. Mora mu se odati priznanje za velike zasluge u emancipiranju studija izvedbe, kao i za brojna lucidna uočavanja mnogih, uglavnom zanemarivanih ili neprimijećenih funkcija izvedaba u ljudskom životu. Ali Schechner se baš nikad ne pita odakle uopće izvedbe u ljudskim zajednicama, zašto su oduvijek tu u tolikom broju raznovrsnih oblika, zadržavajući pritom tijekom povijesti u osnovi uglavnom nepromijenjen temeljni obrazac.

Znanstvenom načinu istraživanja među praktičarima s teoretičarskim ambicijama nije, nažalost, mnogo pomogla ni glasovita antropologinja izvedbe Anya Peterson Royce (1987, 2004). Uglavnom preuzimajući Schechnerovu definiciju izvedbe i Barbinu metodologiju istraživanja pojedinačnih studija slučaja izvedbenih praksa u različitim kulturama, ona gradi svoju „antropologiju izvedbene umjetnosti” oslanjajući se na vlastito plesačko iskustvo i tridesetpetogodišnje promatranje naroda Isthmus Zapoteka u južnom Meksiku te na nekoliko svojih ciljnih istraživanja (studija slučaja) u konkretnim europskim i izvaneuropskim izvedbenim praksama. Pritom je, nažalost, metodološki vrlo neujednačena (svako je istraživanje provedeno različitom metodologijom), a zbog osobne karijere plesačice ponajviše je fokusirana na plesnu izvedbu zbog čega zanemaruje (gotovo sve) ostale oblike izvedbe. Posebno joj nedostaje uvažavanja uvida drugih znanosti i disciplina (primjerice arheologije, neuroznanosti, evolucijske psihologije), tako da svoje postavke temelji uglavnom na opisu studija slučaja bez čvršćeg oslonca na znanstven(ičk)e protokole. Utoliko njezini radovi ostaju vrlo zanimljivim štivom i bogatim izvorom primjera, i mogu korisno poslužiti istraživanjima antropologije

izvedbenih umjetnosti, ali ne dosežu razinu sustava, pravca ili učenja na kojemu bi se mogla utemeljiti neka održiva teorija ili škola, niti se mogu svrstati u znanstvena istraživanja antropologije izvedbe.

U sagledavanju dosega kazališnih praktičara koji su se bavili teorijama izvedbe s osloncem na antropologiju, osim spomenute neznanstvenosti pristupa, dogodili su se, na veliku žalost, i neki krupni kulturni propusti. Iako je točno, kako ističe De Marinis, da je uza sva ograničenja antropologija u teatrolologiji 20. stoljeća uvelike „pridonijela tome da se prebrodi ograničeno i etnocentrično poimanje kazališta kakvo nam je ostavila u naslijeđe europska kultura proteklih stoljeća“ (De Marinis 2006: 153), to baš i nije bilo posve tako, ili barem ne uvijek do kraja tako. Ostajući kroz razmjerno dugo razdoblje posve nepromijenjenim i okamenjenim, nerijetko rigidno netrpeljivim prema mogućim promjenama paradigime, ovakvo je kazališno djelovanje, sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća izrazito napredno, krajem osamdesetih i u devedesetima postalo na teoretskoj i praktičnoj, izvedbenoj razini upravo konzervativno, pa i reakcionarno (vidi Jovićević i Vujanović, 2007: 20-21). I što je još gore, ni uz najdublje štovanje ne može se prešutjeti notorna činjenica da s motrišta suvremene postkolonijalne teorije upravo takvo fanatično oduševljenje koje Brook, Barba, Schechner, Mnouchkine, Peterson Ryce i drugi pokazuju prema različitim izvaneuropskim izvedbenim praksama (ponajviše zbog manjkavosti znanstvene metodologije u pristupu), posve nehotično odražava internalizirani eurocentrizam. Tako je to njihovo ushićenje, potpuno oprečno njihovim namjerama, često grubo reaffirmiralo kolonijalne predrasude i stereotipe o „primitivnim“ kulturama (vidi Lukić 2011: 204-210). Slikovito je to pokazao Pavis (1989) upravo u komentiranju

interkulturnalne predstave „Faust“ u postavci Eugenija Barbe. (vidi Pavis 1989: 37-57; Jovićević i Vujanović 2007: 94).

Za oblikovanje temeljnih pravaca antropologije izvedbe u 21. stoljeću najveći znanstveni poticaj daju upravo interdisciplinarni pristupi koji su se pojavili tijekom 20. stoljeća. Među njima, Claude Lévi-Strauss među prvima uvodi ozbiljne znanstvene pristupe, ali valja upozoriti da je kod njega riječ o antropologiji kazališta, a ne kazališnoj antropologiji (vidi Senker 2010: 178 i dalje). Od suvremenijih autora, Patrice Pavis svakako je najozbiljniji znanstvenik, teatrololog sa širokim uvidima u antropologiju i srodne znanstvene discipline. Pavis (2004) kombinira znanstvena istraživanja i izvedbene prakse i ističe da sama kazališna izvedba djeluje poput nekakva antropološkog pokusa (vidi Pavis 2004: 157). Posebno važnu ulogu ima Pavis u emancipiranju pojma etnoscenologije. Taj je naziv predložio Jean-Marie Pradier 1996. za novu znanstvenu disciplinu koja izvedbene prakse proučava u totalitetu svjetskih iskustava, a ne iz eurocentrične pozicije, uporabom etnologije i kulturne antropologije u teatraloškim proučavanjima (vidi Pavis 2004: 92, Lukić 2010: 83-84 te Lukić 2010: 118). To je bio važan preokret u pristupima antropologiji izvedbe i njezinu uključivanju u pitanja položaja i mjesta umjetničkih praksa, i posebno izvedbenih praksi, u humanoj evoluciji. Prije se znanstvenici u razmatranju evolucije nisu posebno bavili pitanjima umjetnosti. Iznimka je Charles Darwin, koji je još je 1871. u knjizi „Podrijetlo čovjeka“ („The Descent of Man“) posvetio nekoliko stranica evolucijskom aspektu glazbe. Na tom su tragu, znatno poslije, etnomuzikolog John Blacking, 1970-ih, i lingvist Derek Bickerton, 1990-ih, postavili glazbu i jezik u samo središte promišljanja procesa ljudske evolucije, ali su to još uvijek bili usamljeni pokušaji, koji su otvorili put za šire razmatranje teme tek krajem 20. i početkom 21. stoljeća. Teorije o „protojeziku“ u evoluciji jezika javljaju

se krajem 20. stoljeća. U isto vrijeme razvijaju se i utjecajne holističke teorije o evoluciji jezika (najznačajnija im je zastupnica britanska lingvistica Alison Wray) koje zastupaju tezu da su prije nastanka jezika ljudi komunicirali razmjenama različitih sustava poruka. Na Sveučilištu u Ženevi znanstvenici Klaus Scherer i Marcel Zentner istraživali su načine na koje glazbena izvedba proizvodi emocionalna stanja u izvođača i slušatelja te razlučili četiri razine utjecaja: akustička svojstva glazbe, način izvedbe, stanje slušatelja i kontekst izvođenja. Također je znanstvenim pokusima dokazano da glazba može povećati stupanj suradnje u skupinama stvaranjem dobroga ozračja. Ovakva su istraživanja nužno ispostavila pitanje nastanka, razvoja i oblika izvedbenih kapaciteta i izvedbenog ponašanja unutar ljudske vrste. Dječja psihologinja i jedna od najznačajnijih zastupnica etoloških proučavanja, Ellen Dissanayake, fokusirala je svoja istraživanja evolucijske uloge umjetnosti na mikrodinamiku odnosa između majke i djeteta, putem koje učimo kasnija istraživanja emocionalnih izraza u pokretima, na licima i u glasovima drugih. Neurobiolog Walter Freeman istraživao je ulogu glazbe u društvenom povezivanju preko njezina utjecaja na kemijske procese u mozgu. To je značilo presudan prekid s dotadašnjim, u zapadnjačkoj misli tradicionalno ukorijenjenim poimanjem umjetnosti, i početak novih pristupa koji će ključno obilježiti suvremenu antropologiju izvedbe. John Carey (2006) upozorava da su dva i pol stoljeća ljudi na Zapadu imali „ekstravagantne“ predodžbe o umjetnicima i umjetnosti, pripisujući im svetost, uzvišenost, duhovnost, što je po njemu „slučajan spoj uvažavanja“ koji odražava stajališta od Hegela pa do Geoffreyja Hartmana (Carey 2006: ix). U složenu pitanju „što je umjetnost?“, koje smatra posve modernim pitanjem, a koje u Europi nitko nije postavljao do kraja 18. stoljeća, Carey vidi i izazov i ograničenje. Naime, kako on podsjeća, sve do kraja 18. stoljeća zapravo i nisu postojala „umjetnička djela“ u onom smislu u



Primeri biomehaničkih vežbi koje je sastavio Mejerholjd za obuku svojih glumaca



kojem su poslije shvaćana (isto, str. 7) jer ni Grci, ni Rimljani, ni srednjovjekovna Europa, uopće nemaju posebnu riječ za umjetnost u smislu u kojem je danas poimamo. Sama ideja da je nekim predmetima smisao postojanja sama ljepota i njihova estetska vrijednost ne postoji nigdje osim na Zapadu, i to tek od 19. stoljeća. Riječ „estetika“ nepoznata je sve do 1750. kad ju je skovao Alexander Baumgarten, nakon čega je Immanuel Kant prvi uobliočio estetsko shvaćanje Zapada i odredio ga za narednih dvjesto godina. U tom je razdoblju općeprihvaćeni pojam ljepote i apsolutne kategorije kriterija lijepoga onemogućio postavljanje pitanja o umjetnosti unutar nečega tako „banalnog“ kao što je ljudska biologija. Zbog toga Carey postavlja pitanje „što umjetnost nije“, ili „što umjetnost ne može biti“ (isto, str. 4-15). U tom pravcu značajan doprinos daje i Jon McKenzie (2013) koji se bavi proučavanjem složenih odnosa između kulturne, organizacijske i tehnološke izvedbe kao triju različitih istraživačkih paradigma vlastite „teorije u nastajanju“ (McKenzie 2013, Kindle, loc. 375). I to nas već uvodi u područje suvremene antropologije izvedbe kojim se bavi ova knjiga.

Kad je riječ o antropologiji izvedbe, dvadeseto je stoljeće, unatoč velikim doprinosima u otvaranju pitanja, imalo vrlo ograničene dosege u pronalaženju odgovora. Senker nakon iscrpana raščlanjivanja uočava ograničenja i ograničenosti dosega djela Gilberta Murrayja (Senker 2013: 50), kao i znanstven(ičk)u nekonzistentnost Francisa Fergussona (isto, str. 51, 55, 66), i usput jasno ukazuje na veliku sličnost između teorijskih postavki Jana Kotta i Fergussonovih zaključaka (isto, str. 63-66).

Nameće se pitanje zašto su dosadašnja istraživanja antropologije izvedbe bila toliko ograničena dometa i (pre)često neučinkovita?

Eurocentrizam i etnocentrizam zapadnjačke misli, ali i njezin temeljni antropocentrizam, bitno su ograničili znanstvenike. Preziosi i Farago (2012) ukazuju na to da bi bilo sasvim logično očekivati da su do današnjih vremena srednjovjekovni modeli europskog poimanja sebe kao civiliziranih i drugih kao egzotičnih trebali posve nestati, ali podsjećaju na to da stvarnost pokazuje kako su nevjerojatnom upornošću te predrasude još uvijek prisutne. Do 18. stoljeća u Europi se stvorila slika domorodaca iz drugih krajeva svijeta kao primjera „ranih ljudi“ (vidi Preziosi i Farago 2012, Kindle, loc. 571) koja su u velikoj mjeri opteretila i ograničila antropologiju 20. stoljeća. S druge strane, među praktičarima i umjetnicima, ograničenja je nametala njihova neznanstvenost (već su spomenuti razni kazališni umjetnici kao više-manje kvaziznanstvenici). Ograničenosti istraživanja pridonio je i nedostatak mreže u 20. stoljeću, od tehnoloških umreženosti (povezanost znanstvenika, internet) preko umreženosti područja – interdisciplinarnosti i odvražnosti za transdisciplinarna istraživanja (petrificiranost znanstvenog i akademskog sustava). Poseban ograničavajući čimbenik bila je tradicionalna nesuradnja između društvenih i humanističkih znanosti na jednoj, s prirodnim znanostima na drugoj strani „akademskog zida“ koji je podignut među njima. Nedostatnost (ili nepostojanje) informacija, uvida i spoznaja neuroznanosti, genetike, etologije, arheologije izvedbe i drugih znanosti, kojim danas raspolažemo također je držala i antropologe i teatrologe i druge znanstvenike koji se bave ljudskim (umjetničkim) ponašanjem u neznanju. Tako su ograničenja raspoloživih znanja i okorjele predrasude zajedničkim djelovanjem sustavno onemogućavale postavljanje većine pitanja kojima se suvremena antropologija izvedbe danas okreće. Kroz cijelu prvu polovicu dvadesetoga stoljeća u poimanju umjetnosti i kazališta prevladavaju patetične mistifikacije ne mnogo znanstvenije od gotovo nebuloznih vizija Rudolfa Steinera s početka stoljeća kad se u proučavanju

„Naravi i podrijetla umjetnosti”, u dijelovima koji se bave izvedbom, govori o „Duhovima Pokreta” i „Duhovima Oblika”, koji tvore „ritmički obrazac”, pri čemu mistična bića postavljaju „svoje želje i strasti u mimiku i pantomimu kako bi se izrazili” i samo onaj koji im se preda „postaje povezan s arhetipom umjetnosti glume” (Steiner 1909). Već početkom druge polovice dvadesetoga stoljeća pojavljuju se prvi značajniji koraci u pravcu prevladavanja takvih ograničenja i ograničenosti, u prvom redu dovodeći u pitanje postojeće općeprihvaćene postavke o umjetničkim praksama i ozbiljno izazivajući gotovo sve okoštale predrasude u akademskoj zajednici. U 19. stoljeću na Zapadu je bilo uobičajeno shvaćanje da je zadaća umjetnosti učiniti ljudska bića boljima i tako popraviti samo društvo, ali je 1960-ih Marghanita Laski istraživala pitanja ne samo čini li nas uistinu umjetnost boljima, nego ima li uopće ičega posebnog u iskustvu koje nam umjetnost pruža (vidi Carey 2006: 121). Na tom tragu Ellen Dissanayake (1988) ukazuje na činjenicu da su „Pisci koji pišu o temi odnosa umjetnosti i života, i vrijednosti umjetnosti za ljudska bića, obično književnici, a ne znanstvenici“ (Dissanayake 1988: ix) i u svojoj knjizi zato proučava „umjetnost kao oblik ponašanja“ (isto, str. x). Ona ističe da se filozofi, osobito estetičari, bave metafizičkim i ontološkim položajem umjetničkih djela, sociolozi i antropolozi pristupaju umjetničkim formama i funkcijama, bile one ekonomske, političke, duhovne, praktične, društvene, u skupinama ljudi, psiholozi i psihoanalitičari bave se utjecajem umjetnosti na pojedince... (isto, str. 3). U tim proučavanjima dolazi do zaključka da je „Današnja zapadnjačka koncepcija umjetnosti [je] zbrka. [...] ... suvremena estetika operira s prepostavkama preuzetim iz europske filozofije 18. i 19. stoljeća. [...]... mislioci prosvjetiteljstva i romantizma priznavali su isključivo umjetnost svoje vlastite kulture i podneblja, nesvesni činjenice da su i oni i cijelo čovječanstvo evoluirali, biološki i kulturno“ (isto, str. 5). Donald Preziosi i Claire Farago

idu još dalje od prepostavke da moderno poimanje umjetnosti ima korijene u njemačkome klasičnom idealizmu i proučavaju religiozna poimanja umjetnosti koja prethode prosvjetiteljstvu (Preziosi i Farago 2012, Kindle, loc. 634). Zaključuju da „moderna koncepcija” (koja je temeljno europska ideja) podrazumijeva to da je umjetnik „prvotni čimbenik ili uzrok umjetničkoga djela”, i zbog toga su razmatranja o umjetnicima uvijek bila povezana s pojmovima uzročnosti i odgovornosti prema budućim naraštajima konzumenata (isto, loc. 786). Podsjecaju, međutim, da i danas prečesto zanemarujuemo činjenicu da su i na Zapadu prije prosvjetiteljstva i moderna načina mišljenja, ideje o umjetniku, umjetnosti i stvaranju umjetničkoga djela bile ono što mi pojednostavljeno zovemo „religioznim”, a zapravo su održavale kolektivni skup uvjerenja i praksa (isto, loc. 2480). Donedavno se, iz neznanja, držalo i da je sama umjetnost, kao posebna ljudska praksa, znatno mlađa nego što zapravo jest. Zbog eurocentričnosti arheologije i kolonijalizma te donedavnog praktičnog nepostojanja arheologije u Africi, i sama granica pojave umjetničkih praksa kod ljudi postavljena je isključivo temeljem arheoloških nalazišta u Europi, i stajala je znatno bliže u prošlosti nego što su kasnija afrička istraživanja dokazala. Christopher Boehm (2012) tako piše da je u svojim ranijim istraživanjima uvijek polazio od općeprihvaćene prepostavke da su ljudska bića postala u kulturnom smislu moderna prije 45 000 godina, kad su evolucijski dosegla stupanj sposobnosti koje imaju i danas. Ali odmah priznaje da „takvo datiranje može biti unekoliko konzervativno, jer su ljudi postali anatomski moderni još prije 200 000 godina, što znači da su u najboljem slučaju postali fizički istovjetni nama“ (Boehm 2012, Kindle, loc. 1485). Uočava da je problem u tome što se „kulturna modernost“ razvila u Africi, a afrička arheologija istom započinje svoja ozbiljnija istraživanja i tek će njezina buduća iskapanja donijeti potrebne znanstvene dokaze.

U svakom slučaju dopušta da bi već prema sadašnjim arheološkim spoznajama njegovu prijašnju granicu „kulturne modernosti” od prije 45 000 godina bilo moguće pomaknuti najmanje na 50 000 ili čak 75 000 godina (isto). Tako je i Sally McBrearty upozorila da su zablude o znatno kraćem razdoblju u kojemu imamo dokaze o mentalnim aktivnostima ljudske vrste bile posljedica eurocentričnoga pristupa i zanemarivanja afričkih arheoloških dokaza. Prema tim dokazima tragovi uporabe boje u dekorativne svrhe sežu do prije više od 100 000 godina (vidi Bellah 2011, Kindle, loc. 1534). Novija istraživanja, o kojima će poslije govoriti, pouzdano dokazuju da je tu granicu moguće spustiti još znatno dublje u (pra)povijest.

Ni razumijevanje postanka zapadnjačkoga kazališta do kraja dvadesetoga stoljeća nije bilo ništa manje ograničeno. Nije nam poznat nikakav pisani izvor o ranom kazalištu i drami suvremen s razdobljem u kojem je taj oblik umjetnosti nastao. Svi pisani izvori potječu od (znatno) kasnijih autora pa su, dakle, u najboljem slučaju, sekundarni izvori. Prije vrhunca klasične drame u Grčkoj, u zapadnom društvu jednostavno nema sačuvanih zapisa o ranim kazališnim oblicima. Čak i Herodot, suvremenik grčke klasične drame, ne nudi pouzdane podatake o prethodnom stoljeću, u kojemu se, najvjerojatnije, grčko kazalište razvilo kao oblik umjetnosti. U svih devet knjiga „Povijesti” Herodot bilježi samo dvaput nešto što podsjeća na kazališnu aktivnost. U drugoj knjizi, gdje raspravlja o podrijetlu grčkih bogova i njihovoj povezanosti s egipatskim božanstvima, opisuje jedan egipatski festival i u njemu nekakvo ritualno oponašanje bitke, što se doima kao rani oblik drame iako cijela proslava više izgleda kao vjerski obred (Herodot, „Povijesti”, knjiga 2, 58-63). Aristotel je, još i više, u najmanju ruku sekundarni (i nepouzdan) izvor kada je u pitanju postanak grčkog kazališta jer piše o događajima koji su se događali puna dva stoljeća prije njegova vremena, a pritom

su nam njegovi izvorni rukopisi sačuvani isključivo u znatno kasnijim prijevodima i prijepisima (vidi Lukić 2010: 57-67). Već sam istaknuo koliko su teorije utemeljene na kulturnom antropološkom djelu devetnaestog stoljeća „Zlatna grana” („The Golden Bough”) Jamesa Frazera ograničene predrasudama njegova vremena. Sve prihvaćene teorije o nastanku kazališta u dvadesetom stoljeću idu u pravcu jednog od pet temeljnih „izvora” ili pet temeljnih „korijena” (pripovijedanje, pokret/ples, društveni poredak, mistično nadahnuće, rituali) ili njihovih različitih kombinacija. Sve su te teorije, kao što sam već naglasio, posve ograničene raspoloživim znanjima i pouzdanim znanstvenim dokazima.

Postojeće razumijevanje antropologije izvedbe suočilo se s posebnim ograničenjima krajem dvadesetoga i početkom dvadeset prvoga stoljeća, u susretu s pojmom intermedijalnih izvedaba i posebno, naknadno, s pojmom virtualnih izvedaba. Na tom mjestu postojeće teorije izvedbe postaju krajnje nedostatnima. Schechnerova teorija izvedbe, kao i teorije njegovih sljedbenika, kako upozorava Ralf Remshardt (2008) suočavaju se pred izazovom intermedijalnih izvedaba s najmanje dvama ozbiljnim problemima. Prvi je prividno paradoksalan, a to je činjenica da što više teorija proširuje svoj referencijalni doseg, toliko je ograničeniji njezin kapacitet da istančano odgovori na nove izazove izvedaba osobito kad su u nekom svom obliku intermedijalne. „Postavlja se pitanje, ako je bilo što izvedba, ili barem izvedbeno u namjeri, gdje je poseban slučaj izvedbe u bilo kojem konkretnom događaju?” Drugo je ograničenje izvedbene teorije u tome što je, unatoč velikoj naklonosti prema poststrukturalističkoj kritici prisutnosti i utjelovljenja, „zadržala epistemičnu i institucionalnu povezanost s antropologijom i analizom kulturalne izvedbe, i s motrištem koje bi se moglo nazvati konzervativno antropičkim” (Remshardt, 2008: 49). Zbog toga je u virtualnoj stvarnosti, u slučaju CGI i u drugim posredovanim izvedbenim okruženjima

upravo „ono nešto drugo“ to s čim se izvedbena teorija tek treba sporazumjeti. „Čini se da smo u prijelaznome trenutku kad su čak i ‘posthumano’ i ‘virtualno’ samo prikladni izvršitelji za sve što post-humanu sadrži“ (isto, str. 61). Matthew Causey (2006) također je uočio da je teorija izvedbe zatajila upravo u slučaju postorganske i posthumane izvedbe i zbog toga poziva na novu, značajno proširenu teoriju izvedbe koja se može kompetentno baviti pitanjima digitalnih medija, virtualne stvarnosti, CYBER-izvedbe i kazališta (vidi Causey 2006, Kindle, loc. 1290-1299). Jednako kao što je postojeća teorija izvedbe nedorasla pitanjima s kraja 20. i početka 21. stoljeća, tako je i antropologija izvedbe 20. stoljeća nespremna za suočavanje s pitanjima i nedostatna za razumijevanje odnosa izvedbe u svjetlu posve novih znanja. Suvremena antropologija izvedbe u potrazi je za samom biti izvedbe, a ne samo za istraživanjem i opisivanjem predstavljačkih sredstava bilo koje vrste. Općepoznata je činjenica da upravo sve ljudske zajednice, pa čak i one bez uobičajenih institucionalnih kazališnih predstava, imaju izvedbe u kojima se jasno mogu prepoznati članovi zajednice koji gledaju i oni koji su gledani. Takva izvedba ne mora nužno biti „kazalište“ u oblicima u kojima ga poznajemo i tako nazivamo. Zbog toga predmet antropologije izvedbe i izvori kojima se koristi u istraživanjima nisu ništa manjeg opsega nego što je to samo ljudsko društvo. Novoj antropologiji izvedbe doslovno svi oblici izvedbe (kao ljudske autonomne aktivnosti koja uključuje predstavljanje, izvođače i publike), raznovrsni festivali, proslave, rituali i slične obredne aktivnosti u kojima ljudi gledaju druge ljude „igraju neke uloge“, pružaju dokaze o tome otkud potječe sama izvedba i zbog čega uopće postoji.

Zbog toga možemo zaključiti da je pred novom antropologijom izvedbe prije svega nužnost REDEFINIRANJA SAMIH PITANJA KOJA POSTAVLJA. U nedostatnosti teorija i praksa 20. stoljeća nije samo riječ o tome na koji su način postavljana pitanja

(znanstveno ili esejski, metodološki ispravno ili neispravno, analitički ili publicistički, teorijski ili praktično...) nego KAKVA SU I KOJA PITANJA UOPĆE POSTAVLJENA. To jesu li ona bila znanstveno relevantna i znanstveno utemeljena tek je drugi, iako ne manje važan stupanj problematiziranja. U većini slučajeva, kao što sam pokazao, sama su pitanja bila previše ovisna o predrasudama i ideologijama, i previše ograničena razinom postojećih (ne)znanja, da bi uopće mogla dati odgovore znanstvenoga značaja.

MOJA JE KNJIGA „UVOD U ANTROPOLOGIJU IZVEDBE; KOME TREBA KAZALIŠTE?“ IZ SVIH OVIH RAZLOGA JEDAN POKUŠAJ UVODA I UVIDA U NOVE, ZNANSTVENO RELEVANTNE PRISTUPE ANTROPOLOGIJE IZVEDBE U 21. STOLJEĆU.

### Literatura

- Assmann, Jan (2005) KULTURNO PAMĆENJE, Zenica, Vrijeme
- Barnard, Alan i Spencer, Jonathan (ur.) (2006) ENCYCLOPEDIA OF SOCIAL AND CULTURAL ANTHROPOLOGY, London and New York, Routledge
- Bellah, Robert N. (2011) RELIGION IN HUMAN EVOLUTION, FROM THE PALEOLITIC TO THE AXIAL AGE, [Kindle DX Version], preuzeto s Amazon.com
- Bilton, Chris (2010) MENADŽMENT I KREATIVNOST, Beograd, CLIO
- Boehm, Christopher (2012) MORAL ORIGINS - THE EVOLUTION OF VIRTUE, ALTRUISM AND SHAME, [Kindle DX Version], preuzeto s Amazon.com

- Burke, Peter (2010) OSNOVI KULTURNE ISTORIJE, Beograd, CLIO
- Carey, John (2006) WHAT GOOD ARE THE ARTS?, Oxford, Oxford University Press
- Causey, Matthew (2006) THEATRE AND PERFORMANCE IN DIGITAL CULTURE, [Kindle DX Version], preuzeto s Amazon.com
- De Marinis, Marco (2006) RAZUMIJEVANJE KAZALIŠTA. OBRISI NOVE TEATROLOGIJE, Zagreb, AGM
- Dissanayake, Ellen (1988) WHAT IS ART FOR?, Seattle & London, University of Washington Press
- Fabietti, Ugo, Malighetti, Roberto i Matera, Vincenzo (2002) UVOD U ANTROPOLOGIJU, Beograd, CLIO
- Gardner, Howard (1982) ART, MIND AND BRAIN - A COGNITIVE APPROACH TO CREATIVITY, [Kindle DX Version], preuzeto s Amazon.com
- Gardner, Howard (1994) THE ARTS AND HUMAN DEVELOPMENT, New York, Basic Books
- Geertz, Clifford (1973) THE INTERPRETATION OF CULTURES, New York, Basic Books
- Geertz, Clifford (2010) LOKALNO ZNANJE. ESEJI IZ INTERPRETATIVNE ANTROPOLOGIJE, Zagreb, AGM
- Goffman, Erving (1959) THE PRESENTATION OF SELF IN EVERYDAY LIFE, New York, Anchor Books
- Goffman, Erving (1967) INTERACTION RITUAL - ESSAYS ON FACE-TO-FACE BEHAVIOR, New York, Pantheon Books
- Goffman, Erving (2009) STIGMA, ZABELEŠKE O OPHOĐENJU SA NARUŠENIM IDENTITETOM, Novi Sad, Mediterran Publishing (prvo izdanje 1963)
- Groden, Michael, Kreiswirth, Martin i Szeman, Imre (ur.) (2005) THE JOHNS HOPKINS GUIDE TO LITERARY THEORY AND CRITICISM, London, The Johns Hopkins Press Ltd.
- Hörisch, Jochen (2007) TEORIJSKA APOTEKA, Zagreb, Algoritam
- Jovićević, Aleksandra i Vujanović, Ana (2007), UVOD U STUDIJE PERFORMANSA, [PDF izdanje], Beograd, Fabrika knjiga
- Kreitler, Hans, i Kreitler, Shulamith (1972) PSYCHOLOGY OF THE ARTS, Durham N.C., Duke University Press
- Lukić, Darko (2010) KAZALIŠTE U SVOM OKRUŽENJU, KNJIGA 1, KAZALIŠNI IDENTITETI, Zagreb, Leykam International
- Lukić, Darko (2011) KAZALIŠTE U SVOM OKRUŽENJU, KNJIGA 2, KAZALIŠNA INTERMEDIJALNOST I INTERKULTURALNOST, Zagreb, Leykam International
- Lukić, Darko (2013) UVOD U ANTROPOLOGIJU IZVEDBE. KOME TREBA KAZALIŠTE? Zagreb, Leykam International
- McKenzie, Jon (2003) PERFORM OR ELSE: FROM DISCIPLINE TO PERFORMANCE, [Kindle DX Version] preuzeto s Amazon.com
- McKenzie, Jon, Roms, Heike i C.J.W.-L. Wee (ur.) (2012) CONTESTING PERFORMANCE: EMERGING SITES OF RESEARCH

(PERFORMANCE INTERVENTIONS), Basingstoke, Palgrave Macmillan

Pavis, Patrice (1989) Dancing with Faust; A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise-en-scene, u: TDR, vol. 33, no. 3, str. 37-57.

Pavis, Patrice (ur.) (1996) THE INTERCULTURAL PERFORMANCE READER, London i New York, Routledge

Pavis, Patrice (2004) POJMOVNIK TEATRA, Zagreb, ADU, CDU i Izdanja Antibarbarus

Peterson Royce, Anya (1987) THE ANTHROPOLOGY OF PERFORMANCE AND THE PERFORMANCE OF ANTHROPOLOGY, <http://www.indiana.edu/~anthro/faculty/royce.html>, (pristupljeno 14. ožujka 2013.)

Peterson Royce, Anya (2004) ANTROPHOLOGY OF THE PERFORMING ARTS, New York, Altamira Press

Preziosi, Donald i Farago, Claire (2012) ART IS NOT WHAT YOU THINK IT IS, [Kindle DX Version], preuzeto s amazon.com

Remshardt, Ralf (2008), Beyond Performance Studies: Mediated Performance and the Posthuman, u: CULTURE, LANGUAGE AND REPRESENTATION, vol. VI / 2008, str. 47-64.

Schechner, Richard (1985) BETWEEN THEATRE AND ANTHROPOLOGY, Philadelphia, University of Pennsylvania Press

Schechner, Richard (1988) PERFORMANCE THEORY, London, Routledge

Schechner, Richard (1993) THE FUTURE OF RITUAL, London, Routledge

Schechner, Richard (1996) The Five Avant Gardes Or... Or None? U: Huxley, M. i Witts, N. (ur.) THE TWENTIETH CENTURY PERFORMANCE READER (str. 308-326), London, Routledge

Schechner, Richard (2002) PERFORMANCE STUDIES: AN INTRODUCTION, London, Routledge

Schechner, Richard (2005) PERFORMANCE THEORY, [Kindle DX Version], preuzeto s Amazon.com

Schechner, Richard i Schuman, Mady (ur.) (1976) RITUAL, PLAY AND PERFORMANCE: READING IN THE SOCIAL SCIENCES AND THEATRE, New York, Seabury Press

Senker, Boris (2010) UVOD U SAVREMENU TEATROLOGIJU I., Zagreb, Leykam international

Senker, Boris (2013) UVOD U SAVREMENU TEATROLOGIJU II., Zagreb, Leykam international

Steiner, Rudolf (1909) THE NATURE AND ORIGIN OF THE ARTS, A LECTURE BY RUDOLF STEINER BERLIN, OCTOBER 28, 1909, GA 271, <http://wn.rsarchive.org/Lectures/19091028p01.html> (pristupljeno 16. studenog 2012.)

(Sve ilustracije uz tekst preuzete su iz knjige „Tajna umetnost glumca“ Euđenija Barbe i Nikole Savareza, koju su preuzele i priredile Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić)

# Poreklo evropske scene

(*Odlomak*)

Od tri reči koje sadrži ovaj naslov, druga i treća su starobalkanskog porekla. Već po tome se može oceniti koliki je udeo balkanskog istočnika kada se govori o drami, antičkoj i modernoj. Ako dalje produžimo tim putem, pa pomenemo još nekoliko termina iz te oblasti, situacija će postati još jasnija i opipljivija. Evo nekoliko takvih termina: teatar (koji su Slovenci najvernije preveli kao „gledališće“), amfiteatar, drama, tragedija, komedija, mim, pantomim, prolog, scena, orkestар, protagonist, korifej, dijalog, monolog, hor, ditiramb, episoda (prvobitno u drami), tragična katarsa, koturn itd.

Ali da idemo redom i da počnemo sa najpoznatijim terminom – SCENA. Ovaj termin nije došao Evropljanima neposredno sa balkanskih istočnika, nego posredno, preko starog Rima, gde se javlja u dva oblika – SCAENA i scena. Prvi, stariji, oblik potiče iz dorskog dijalekta u kojem je glasio Σκανά, a drugi, mlađi, iz jonsko-antičkog dijalekta. Ova reč se javlja u antičkom rečniku početkom V v. st. e. i označava: prvobitno neku vrstu čadara ili barake, od drveta, razume se. Takva primitivna scena služila je u Atini kroz podrug veka glumcima za njihove nastupe. Ispred te i takve pozornice bila je polukružna

orhestra (òρχήστρα) na kojoj se nalazio hor. Grčka reč χώρος znači zapravo: igra, i to najstarije značenje sačuvano je u crnogorskom terminu ORO, dok je u evropskom rečniku izmenila smisao, pa označava hor, zbor pevača. Pozornica ispred koje su bili igrači nije bila na mnogo višem nivou nego orchestra, tako da je u najstarijem antičkom teatru publika sedela na drvenim klupama na istoj visini kao i sami igrači: mogla je da preko scene i igre glumaca gleda u otvorenu prirodu. Tek sredinom IV veka zamenjena su drvena sedišta, koja su ranije po završetku predstave uklanjana, tesanim, kamenim sedištima, koja su išla. naviše u obliku amfiteatra. Isto tako je i sama pozornica, građena od tvrdog materijala, imala na obe strane kao neke kulise od pokretnih stubova na kojima su bili prikazani razni mitološki prizori.

Prostor između takvih kulisa zatvarao je onizak zid i tako je postao PROSKENION, pored PARASKENIJA sa strane, gde su bile smeštene pozorišne mašine i rekviziti. Glavna razlika između antičkog i modernog pozorišta leži u tome što ni antička pozornica ni antičko gledalište nisu bili pokriveni, pa se tako nad samom scenom mogla pojavit i glavna mašina

– sastavljena od nekoliko dasaka – sa koje su govorili bogovi (θεολογετον).

Druga važna mašina, zvana ἐκκύκλημα, okretala se na pozornici i omogućavala publici da vidi šta se dešava u unutrašnjosti kuće.

Ispred kamenih sedišta određenih za običnu publiku nalazio se red umetnički izrađenih kamenih stolica, određenih za sveštenu lica. To je pouzdan dokaz da je antička scena služila u prvom redu kultu boga Dionisa i da je, prema tome, antička drama bila u osnovi sveštена, zapravo kultska radnja. Na taj prvobitni karakter antičke scene podsećaju nas i potonji mirakuli u hrišćanskoj srednjovekovnoj Evropi.

Među navedenim terminima koji su svojstveni klasičnoj sceni susrećemo većinom originalne grčke reči. To bi značilo da je ova oblast kulturne delatnosti bila prvenstveno grčka tvorevina). Ali izrazi kao koturn (κόθορπος), svojstven tragičkim glumcima, pa JAMB, DITIRAMB i drugi, nisu dosada mogli naći nikakvo ubedljivo rešenje koje bi govorilo u prilog njihova grčkog porekla. Kako je u najstarijoj sceni horu i muzici koja prati pevače i igrace pripadala glavna uloga, a svi termini iz te oblasti pripadaju dogrčkim Balkancima, može se pouzdano zaključiti da je i najstarija grčka scena bila plod saradnje doseljenih Grka sa zatećenim starincima. Stoga je za poreklo evropske scene važna ne samo arheološka strana antičkog pozorišta nego isto tako i celi niz negrčkih termina koji se javljaju u toj oblasti.

Ako je Fridrik Niče, po zanimanju klasični filolog, smatrao da poreklo grčke tragedije treba tražiti u muzici, nije mnogo pogrešio, kako to misle njegovi protivnici. Nazivi muzičkih instrumenata i imena igara koje ti instrumenti prate, pa isto

tako i imena lica koja sačinjavaju sam hor, dokazuju isto ono što veli i glavni istorijski izvor kada je reč o postanku grčke drame. Taj izvor je poznato Aristotelovo delo O POETICI (ILI O PESNIČKOM STVARANJU) koje nam nije potpuno sačuvano. Pored Aristotelovih obaveštenja, stručnjaci vrlo često pozivaju u pomoć etnološke paralele, naročito one uzete iz života primitivnih naroda, da bi objasnili najstarije pojave grčko-balkanske scene.

Kad kažemo „grčko-balkanske“, time smo već rekli da nikako ne smemo zanemariti one stanovnike starog Balkana koje su Grci zatekli pri svome doseljavanju i sa kojima su stupili u vrlo tesnu društveno-kulturalnu simbiozu. O tom negrčkom udelu obaveštavaju nas, kako smo već rekli, dosta brojni negrčki, odnosno starobalkanski termini koji se odnose na pesmu i igru, scenu i muziku, a pre svega na sam kult boga Dionisa, kome u prvom redu služe mnoge kultske igre – naročito komedija, tragedija i satirska drama. Izraz satirska drama označava igru kojom se završavala svaka tetralogija, a sam po sebi kazuje da su satiri bili glavna lica u antičkom horu, bez kojeg u starija vremena nema ni komedije ni tragedije. Ovde moramo odmah naglasiti da dogrčko ime Σάτυρος Σνέμα baš nikakve veze sa latinskom reči SATIRA, iako je ona ranije glasila SATURA. Oba su termina potpuno nezavisnog porekla; zajedničko im je samo to što nam je njihovo poreklo još uvek nepoznato. Dodajemo da, množina Σάτυροι jeste drugi naziv za satirsku dramu, pa su prema tome satiri glavni elemenat u sva četiri dela klasične tetralogije. Stoga i Aristotel ističe osobenu važnost satirskog elementa u najstarijoj tragediji.

Evropska scena nasledila je sa starog Balkana, većinom preko rimskog posrednika, još neke oblike i tvorevine antičkog pozorišta. Tu u prvom redu mislimo na mim čiji je glavni predstavnik bio Epiharmov zemljak Sofron, stariji od Sofokla

i Evripida. Njegov se mim odlikuje živim i neposrednim dijalogom, koji se naročito svđao Platonu. Kažu, stoga, da je ovaj majstor filosofskog dijaloga, svoj primerak Sofrona često uzima u ruke i držao ga pod uzglavljem. Docnije su u helenističko doba nastale razne varijante mima kao što su magodija „glumac u ženskom odelu“, simodija, lisiodija itd. Herondini mimijambi opisuju u stilu klasičnog verizma scene iz svakodnevnog života, dok pantomim produžuje svoj vek u figure Klauna i glupavog Avgusta. Čak i pozorište lutaka potiče iz antike, kako se to vidi iz opisa one čudne pećine u Platonovoj Državi. Stoga se može sasvim pouzdano tvrditi da su naš lutak Ćira i Kuku Todore, isto kao i francuski GUIGNOL i POLICHINELLE, a pogotovo trbonja HANSWURST i KASPERL kao i njegova sabraća JEAN POTAGE i JACK PUDDING – svi odreda komične figure. Ovi se lakrdijaši odlikuju velikim apetitom kao junačina Herakle ili atički Maison (Μαίσων) i kampanski Dosen (DOSSENNUS) – sve varijante parazita koji naizmence igra u stvari dve uloge: sad je prava budalina, a sad opet premudri savetnik.

Ove figure nisu vezane samo za scenu, one su relativno brzo proširile svoj delokrug i ušle u anegdotu i pripovetku. Njima pripada i Nasradin-hodža, čija istorijska autentičnost nije nimalo važna, a pogotovo Petrica Kerempuh i Til Ojlenšpigel. Smeh je ubojito oružje protiv demona smrti i pouzdani i nepresušni izvor života. Neugasiv je smeh olimpskih bogova, a elevinskemu Demetru nasmeje Jamba svojim bestidnim gestom. Stoga je strogi spartanski zakonodavac Likurg podigao statuu Gelotu kao božanstvu smeha. Nije bez razloga što se takav spomenik pojavio upravo na balkanskem jugu, u oblasti gde žive izmešani dorski doseljenici i ilirski starinci. Istoj oblasti pripada, po svoj prilici, već tretirani termin komos (χῶμος), čiji su derivati, pored ostalih, komika, komedija i komed (κωμῳδος).

Ovaj poslednji naziv odnosi se najpre na pevača koji peva smešne i podrugljive pesme povodom Bakhove svetkovine. Osnovno, komos ne označava samo svečanost u slavu boga Bakha i njenu veselu povorku u dorskim krajevima na Peloponesu nego i veselu družinu uopšte, kako se to vidi u homerskoj Himni posvećenoj bogu Hermu, koja je puna smešnih i komičnih scena. To znači da ovaj termin ne pripada samo dorskom dijalektu niti samo onoj oblasti na koju nas upućuje Likurgov bog smeha Gelot. Očigledno se radi o kultskom smehu, koji je dokumentovan u Elevsinskim misterijama i u Vergilijevoj Četvrtoj eklozi, gde spasitelj sveta kao „božansko dete“ otvara zlatni vek smehom, a ne plačem.

Pored satira i satirskog elementa u najstarijoj tragediji pominje Aristotel i pevače ditiramba. I u ovoj pesmi, koja je posvećena Dionisu i koja se prvi put pominje oko 650. g. st. e. kod jambografa Arhiloha, glavnu reč imaju satiri, mladi praktičari samog Donisa pod rukovodstvom dede Silena, tačnije Paposilena. Sva ova imena, izuzetna važna i svojstvena najstarijoj drami, nisu dosada mogla biti objašnjena grčkim jezikom. Rečeno je da satiri čine jezgru satirske drame, koja se stoga i zove naprosto Satiri. Tome treba dodati da komediograf Aristofan u svojim Žabama, gde se vodi borba o najboljem tragičaru, umesto izraza tragedija upotrebljava prost izraz drama, dok je istoričaru Polibiju izraz tragedija sinonim za udes, jer znači tragičan događaj. Docnije je termin tragedija još više popustio u svom prvočitnom značenju, jer označava naprosto pesmu, a ne samo junačku pesmu o nekom heroju.

Pre nego što nastavimo moramo objasniti imenicu δράμα (srođno δρομέα, „obredi“ u misterijama) koja je očigledno grčkog porekla i čiji deminutiv glasi DRAMATION (mala drama), odatle naša pozajmica DRAMAT. Reč drama znači zapravo

radnja, δραμοσυνη, kultska radnja, obred. Sa njom je istog korena izvedenica drastičan, sinonim za energičan ili efikasan.

Aristotel u svojoj čuvenoj definiciji tragedije, razume se, one u njenom završnom stadiju na kraju klasične epohe, kaže da je tragedija prikaz ili reprodukcija nekog ozbiljnog i krupnog čina, koji se kod njega zove PRAKSIS (πράξις). I ova grčka reč dobila je docnije specifično značenje pa ne označava svaku radnju bez razlike, nego naročito mađijsku radnju. U tom smislu prevedena je bukvalno i na srpski, gde imamo izraz čini, slično latinskim prevodima pomenutog grčkog originala OPERA i FACTURA, i ruskom čin (ritual). Sve ovo potvrđuje da korene evropske scene treba tražiti u antičkom kultu i religiji, vezanim za boga Dionisa.

Međutim, bog Dionis, prema jednodušnom sudu antičkih i savremenih stručnjaka, ne potiče sa grčkog zemljишta. On se, kažu, doselio u Heladu sa severoistočnog Balkana, iz daleke Trakije. Kako je ime njegove majke Semele (Σημηλη) po svoj prilici tračko, misli se da je i ime Διονυσος isto tako tračkog porekla, pa nam je teško dokučiti pravo značenje tog imena i, prema tome, i njegovu prvobitnu prirodu. Što je još gore, Dionis ima još nekoliko imena, kao Βάκχος, Ζαγρεύς, Λυατός, Διτθραμβος, Σαβαζίος, Φαλης, itd. Ova polionimija glavni je razlog što ne možemo utvrditi osnovnu funkciju boga vina i veselja, tragedije i komedije.

Obe ove vrste drame, po kazivanju Aristotelovu, potiču iz jednog jedinog korena.

Štaviše, Aristotel na kraju pete glave svoje POETIKE kaže da osim ozbiljne tragedije postoji i suprotna vrsta tragedije, koju on zove neozbiljna (φαῦλη). Ta suprotna vrsta je komedija, koju Aristofan zove τρυγωδία. Da se u ovom slučaju Aristofan

ne šali, vidi se najbolje po tome što su peripatetički profesori ovaj termin uzeli sasvim ozbiljno, a još više po tome što i sam Aristofan na jednom drugom mestu pesnika ili pevača komedije zove τρυγωδός. To nas primorava da u varijantama TRAGÖDOS-TRUGÖDOS vidimo dokaz neke starije fonetike, drukčije od grčke. Štaviše, istu takvu promenu imamo u varijantama Dionisova imena Βάκχος. Stoga se sa dosta razloga mogu najstariji nazivi grčkog glumca koji igra i tragične i komične uloge vezati na osnovu fonetskih promena a/u, svojstvenih ilirskoj fonetici, sa latinskom tuđicom DRAUCUS-δρακίς (lakrdijaš, atleta, komedijaš).

I Horatije i Takit, svaki na, svoj način, obaveštavaju nas o scenskoj umetnosti višeg stepena kod ilirskih plemena na jugu i severu Italije. U prilog našem tumačenju, da u prvom delu složenice TRAGÖDOS-TRUGÖDOS ne možemo tražiti nikakva jarca, kako se to obično uzima, jer ta životinja nigde nije prikazana u dramskim scenama atičkih vaza, govori i leksička činjenica što se satir, glavna i centralna figura antičke drame, u Sofoklovim SLEDNICIMA zove DRAKIS, i što je to ime istovetno sa starim sinonimom za komičara ili lakrdijaša, kojeg Grci zovu δρακιστης.

Iz knjige *Sa balkanskim istočnikima*  
SKZ, Beograd, 1969.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

# Male porodične radionice užasa

*O predstavama Gospođa Olga Milutina Bojića u režiji Gorčina Stojanovića,  
Narodno pozorište Sombor i Zla žena Jovana Sterije Popovića u režiji Egona Savina,  
Narodno pozorište „Toša Jovanović”, Zrenjanin*

Da li je danas potrebno pravdati se zbog pisanja pozorišne kritike?

Možda – ako uzmemu u obzir vreme u kojem živimo i uveliko malaksaо kritički diskurs na bezmalo svim poljima ovdašnjeg umetničkog, pa i društvenog života.

Svakako, uzme li se u obzir činjenica da radim u jednom ovdašnjem teatru, pa otuda pisanje kritike o predstavama drugih domaćih pozorišta spada u kategoriju prestupa koje određuje pojам SUKOB INTERESA.

S treće strane, aktuelno stanje u našoj teatarskoj kritici, kao i činjenica (koju, nadam se, nije neophodno posebno argumentovati) da u ovom času o umetničkim dometima domaće pozorišne produkcije svedoče dve do tri ozbiljne i pismene osobe, ne može da me ostavi u stanju ravnodušnosti.

I na kraju, u ovom naumu me hrabri želja da posvedočim o uspehu svojih kolega. U prvom slučaju to su Somborci, a u drugom Zrenjaninci. Dakle, ne samo kolega, nego i komšija iz teatarskog života Vojvodine, za koji mnogi vele da je u ovom času najvitalniji element srpske pozorišne stvarnosti. Nameram je, naime, da hvalim konkurenčiju.

Prvo o somborskoj GOSPOĐI OLGI.

Pišući svojevremeno o inscenaciji ovog komada, koji je u beogradskom Narodnom pozorištu režirala Vida Ognjenović, Jovan Hristić će konstatovati da bi srpska književnost dobila još jednog izvanrednog komediografa samo da je Prvi svetski rat (ili kako to ovih dana kod nas svi više vole da kažu – Veliki rat, upotrebljavajući uvreženu evropsku sintagmu) počeo godinu dana docnije. Nemamo razloga da ne verujemo Hristiću, vrsnom poznavaocu ne jedino dramske i ne samo domaće literature, premda ne mogu – bez želje da dovedem u pitanje

njegov sud – a da se ne prisetim kako drugi naši autori, u teatrološkim analizama domaćeg dramskog stvaralaštva prošlog stoleća, nisu našli za shodno da se bave ovim Bojićevim delom, ne propuštajući, međutim, da nadugačko i naširoko pišu o drugom komadu ovog pisca, KRALJEVOJ JESENI – njegovom ne odveć ubedljivom pokušaju revitalizacije srpske istorijske drame (za koje pak Hristić nije imao reči hvale, prepoznajući u ovom delu „više retorike nego istine o našem HOMMO POLITICO, više zvuka nego misli o sudbini čoveka u istoriji“).

Bojićevu GOSPOĐU OLGU Jovan Hristić brani kao „jednu od naših boljih društvenih komedija“ načinjenu od „pronicljivog i sigurnog posmatranja života“, kao komad koji se napaja sa neiscrpnog vrela naravi i običaja...“.

Pozorišnom kritičaru „Književnosti“, koji je i sam bio dramatičar, u GOSPOĐI OLGİ se dopala smela oštrica Bojićeve kritike prestoničkog društvenog licemerja, a na tom planu se od njegova vremena do danas ništa nije promenilo, dok je pesniku Hristiću, koji je i te kako uvažavao Bojićevu autentičnu poeziju, u KRALJEVOJ JESENI zasmetao Bojićev pokušaj imitiranja rostanovskog stiha.

Istina, autor pozorišne kritike će, uprkos prethodno izrečenoj pohvali Bojićevom komediografskom daru, donekle relativizovati ovaj sud konstatacijom da se GOSPOĐI OLGİ, kao komediji, ne može dogoditi najstrašnije

Scena iz predstave *Gospođa Olga*



što može tragediji, kao na primer KRALJEVOJ JESENI, a to je da vremenom postane smešna.

I zaista, da li danas GOSPOĐU OLGU uistinu doživljavamo kao komediju? Da li nas, kao svedoke apsolutnog sloma svih vrednosnih sistema, impresionira britka Bojićeva poruga na račun posrnuća građanskog morala u predvečerje Prvog svetskog rata? Koliko danas može biti efektna Bojićeva pronicljiva analiza svakovrsnih devijacija onovremene „zlatne beogradske mладеžи“, s obzirom na aktuelna posrnuća o kojima svedoči beogradska „silikonska dolina“? Ne deluje li naivno i nevino drama porodice advokata Novakovića spram današnjih roditelja koji od kćerki prave sponzoruše a od sinova junake realiti šou programa i kriminalce?

Nema sumnje da je oštrica Bojićeve dušvene komike vremenom otupela, nedovoljno je britka da bi načinila ozbiljan rez na licu našeg doba.

Svega toga je, razume se, u potpunosti svestan Gorčin Stojanović, te inscenaciji Bojićevog komada pristupa bez ustezanja, otkrivajući u ovom delu ibzenovski tešku atmosferu loma jedne porodice.

I ovaj put Stojanović se prihvata posla scenografa i ponovo taj posao obavlja na odličan, autentično rediteljski način, fokusirajući se na suštinu svoje rediteljske ideje. Zato nas suočava sa stilizacijom građanskog salona svedenog na zid koji krase ogledalo i trofejni jelenski rogovi, kao i klupu koja će za ovu priliku u sebi sublimirati stilski nameštaj i neizbežni salonski mobilijar.

I kao što zrcalo omogućava akterima predstave da se s vremenom na vreme uvere kako poseduju ljudski lik i IZGLEDAJU upravo

onako kako žele i kako pokušavaju sebe da predstave drugima – da su, dakle, lepi, zdravi i dobro odeveni (za što je u ovom slučaju bila zadužena Lana Cvijanović, kreirajući tačne kostime koji odgovaraju eposi), tako će trofejni rogovi, postavljeni u istu ravan s ogledalom, sugerisati da je odraz u zrcalu do kostiju ogoljena laž, da je sve to samo obična prevara (mnogo dublja, teža i ozbiljnija od metafore o rogonji kao simbolu raspada porodične idile), pri tom nas efektno podsećajući na poznatu Borhesovu konstataciju da su očinstvo i ogledala gnušne stvari.

Ali, tu je još jedan komad nameštaja – salonsko kanabe, divan nalik onom sa slike na kojoj je ovekovećena Madam Rekamije, ali na njemu je sada Olga Ristićka, supruga trideset godina starijeg gospodina Ristića, bogatog starca kojeg žena besramno vara s advokatom, na očigled porodice Novaković, ali i TOUT BELGRADE. Novaković, međutim, nije uspešan advokat. U godinama prosperiteta beogradskog građanstva on se nije najbolje snašao, te ga izdržava Ristićka – i njega i njegovu porodicu. Olga, otuda, i bukvalno dominira prostorom: ležaj na kojem se ona odmara reditelj/ scenograf smešta iznad „salona“. S tog kanabeta ona nadgleda porodicu čak i kada deluje nezainteresovano. I kada za nju vele da je otišla iz prigradske kuće Novakovića, ona je još i te kako prisutna.

Stojanović relativizuje odsustvo/ prisustvo i u slučaju ostalih aktera svoje predstave i na toj relativizaciji temelji jedan od najbitnijih elemenata analize psihičkog stanja i odnosa dramatis personae. Ono, naime, što bi moglo da posluži kao jedan od najefektnijih momenata građenja intrige, pa i scenske komike – tajno prisustvo treće osobe, koja prisluskuje intimni razgovor druge dve persone (na čemu, uostalom i Bojić bazira komične situacije u komadau), reditelj somborske predstave

koristi da bi maksimalno pojačao dramski naboј inscenacije. A то čini na sjajan način, postižući snažan efekat i dodatno bojeći psihološke valere i dimenzije relacija koje se uspostavljaju između likova.

U „igri“ koja se odvija unutar porodice Novaković, sve je već odavno poznato, a Stojanović odbija da se članovima ove familije podsmeva tako što će im dozvoliti da se prave kao da ne znaju odakle stiže novac od kojeg žive, za Novakovićevo neverstvo, za koristoljublje njegovog sina, za mogućnost da su mladi Novaković i mlada Ristićka, budući verenici, zapravo brat i sestra...

Naprotiv, u najintimnijim duo scenama (Novaković – Novakovićka, Novaković – Novakovićev sin, Ristićka – Novakovićev sin) on uvodi treću osobu, upravo onu koje se najviše tiče razgovor koji je u toku, i ona na sceni nije slučajno, ne krije se da bi iz potaje prisluškivala. Nemim prisustvom treće osobe reditelj ne samo da naglašava licemerni karakter kompletne situacije, nego i produbljuje psihološku dimenziju odnosa likova, sugerujući dubinu patologije u kojoj oni žive. I tek kada u potpunosti definiše obrise te patologije, tek pošto scenski razigra dramsku situaciju koja ukazuje na moralni rasap porodice kao temelja društva, Stojanović će u drugoj polovini predstave postepeno otvarati prostor za blago i odmereno karikiranje, za glumački fino nijansiranu komiku, dabome zasnovanu na Bojićevom dramskom tekstu.

Već je rečeno da beogradski salon ovde ne definiše prostor u kojem se ima dogoditi scenska igra. Atmosferu iz koje raste ova predstava reditelj pronalazi u kabareu, tačnije u naznakama kabaretske igre. Na taj način Stojanović otvara još jednu dimenziju ove „društveno porodične igre“ karakteristične za njegovu scensku interpretaciju GOSPOĐE OLGE.

Nimalo slučajno, ulogu ceremonijalmajstora, svojevrsnog vodiča kroz ovu igru beščašća, naizgled surovu, a u stvari tako laku i laganu (poput nepodnošljive lakoće postojanja) ili naizgled laku a zapravo surovu (kako to obično i biva u kabareu, ali i u životu), Stojanović dodeljuje mladom Gidri, Novakovićevom sinu, koji je od oca (da li jedino od njega?) naučio kako se treba vladati u ovom i ovakvom društvu, kako valja izaći na kraj sa životom – i svojim i tuđim.

I upravo će se on, mladi Gidra, suvereno i nadmoćno poigravati svima – i roditeljima, i verenicom, i budućom taštom, koju će kao ljubavnici naslediti od oca – poletno će pevati songove i govoriće stihove (Bojićeve dakako), recitovaće splin još jednog izgubljenog naraštaja, ali ovaj put generacije koju nisu uništili rat ili finansijski razlozi (ekonomска kriza, na primer), pa ni dekadencija koja poput sudbine neumitno sakati uspon svake familije. Ne, ovog Gidru, koji igra rolu svog vršnjaka, isto tako mladog i zanesenog Čehovljevog Trepljeva, uništava on sam, samo naizgled tražeći alibi u očevoj slabosti, majčinoj popustljivosti, Ristićkinom nemoralu, rđavoj reputaciji Ristićkine kćerke, a zapravo svesno u sebi (i sobom, svojim svetonazorom) otvara prostore nove epohe i drugačijeg vremena – našeg sadašnjeg trenutka.

Gidrin trepljevski vapaj za novim formama u sebi ne sadrži buntovništvo, niti prekor na račun postojećeg. Poezija, kako je on govori, samo je poza, obična laž kojom on sam u sebi podstiče nove cikluse igre moći, ali moći koja ne podrazumeva odgovornost, pa ni vladanje, nego se iscrpljuje u bezbrižnosti i nehaju, u samodovoljnosti koja prevazilazi puki nivo sebičnosti i postaje WELTANSCHAUUNG, pogled na svet, svetonazor.

Stojanović nije prepuštao somborskim glumcima da sami popunjavaju prirodne praznine koje uvek postoje između

rediteljske ideje i početne eksplikacije, te konačnog oblika predstave. Teško da je razlog tome što je ovaj put radio komad do kojeg mu je stalo, jer on uvek režира drame koje mu znače. Preće biti da je pažljiv i predan rad s glumcima posledica njegovog specifičnog odnosa sa Somborcima i poverenja tamošnjih glumaca u ovog reditelja. A možda je i danas, u našim teatrima, sve teže pronaći uistinu posvećene a odlične glumce, spremne na ozbiljan rad i učešće u procesima koji ne pripadaju kategoriji „instant“ teatra.

Rezultat ove saradnje su sjajne glumačke kreacije Saše Torlakovića, Tatjane Šante Torlaković, Ivane V. Jovanović, Marije Bergam, Milijane Makević i Branislava Jerkovića.

Fokusirajmo se u ovom času samo na interpretacije jedina dva muška lika u GOSPOĐI OLGİ, ponajpre zato što su obe zasnovane na sjajno uspostavljenim ravnotežama. Saša Torlaković je uverljivo pokazao Novakovića kao kolebljivca, razapetog između davno zgaslih strasti i materijalnih interesa, te potrebe da sačuva privid dostojanstva pater familiasa i moralno devastirane osobe. U momentu kada, međutim, postaje evidentno da advokat nije u stanju da kontroliše situaciju, i da je na svim poljima gubitnik, Torlaković plasira fino nijansirana i pažljivo odabrana komička sredstva te, izbegavajući karikaturalnost, tek naznakom gesta, promenom izraza lica ili tonom glasa, ukazuje na to da će njegova rola u budućim porodičnim odnosima biti svedena na karikaturu. Naizgled jednostavne zadatke Torlaković je realizovao odmereno, bez prenaglašavanja, suvereno afirmišući ogromno iskustvo i glumačku moć.

Advokatov sin Gidra Branislava Jerkovića bio je dvosmislen kada je to bilo potrebno, ali i bolno jasan kada je to želeo, vešt je balansirao između prividne naivnosti mladog, žovijalnog,

nesvršenog sudenta koji nema nameru da žrtvuje komoditet zarad bilo kakvih obaveza, i beskrupuloznosti kalkulanta lišenog idealja, časti i odgovornosti. Ipak, najimpresivnija u Jerkovićevoj igri bila je raznoteža koju je uspostavio između kabaretskih nastupa, s jedne, i dramske uloge koju je tumačio, s druge strane. Ova ravnoteža je, naime, podrazumevala precizno odmeremo prisustvo tobožnje Gidrine nevinosti u nastupu ceremonijalmajstora, baš kao i finu stilizaciju kabaretske provenijencije u pojavi mladog advokatovog sina.

Jedna porodična priča – tragična koliko i komična – je okončana. Milutin Bojić, priznati poeta i ugledni pozorišni kritičar, predao je dramu GOSPOĐA OLGA Direkciji beogradskog Narodnog pozorišta u kojem je redovno gledao predstave iz sedišta broj 87, početkom 1914. Nekoliko meseci docnije počeo je rat. Još jedan za koji se verovalo da posle njega ništa nije bilo isto.

\* \* \*

Somborska predstava me je žanrovskim poigravanjima, ali i promišljenim preispitivanjem dometa i smisla komedije, baš kao i analizom odnosa koji se uspostavljaju unutar porodice, odavno načete slomom vrednosnih sistema i raznim oblicima patologije, podsetila na lanjsku premijeru Narodnog pozorišta „Toša Jovanović“.

Sada, dakle, o ZLOJ ŽENI i sudbini još jedne neobične porodice.

Šta nam danas kazuje šaljivi komad o jednoj od pokondirenih Sterijinih junakinja, napisan s ambicijama konzervativnog racionaliste ubeđenog u prosvjetiteljsku moć dramske literature i pozorišta? O čemu, u ovim vremenima koja su davno digla

Scena iz predstave *Zla žena*



ruke i od prosvjetiteljskih ideja i od vere da se umetnošću, pa i teatarskom, svet može menjati, svedoči ova slabašna Sterijina komedija? *ZLA ŽENA* je, naime, zasnovana na naivnom zapletu na kojem pisac gradi dramsku priču o domišljatom mužu koji se poigra zamenom identiteta vlastite supruge da bi je suočio s naličjem stvarnosti koju ona, u svojoj oholosti, ne primećuje, te na taj način, uz svesrdnu pomoć komšije – grubog i neotesanog

čizmara, uspeva da očita lekciju odveć razmaženoj i nadmenoj supruzi.

Teško je danas pronaći pravi pozorišni ključ za osavremenjavanje Sterije, posebno nakon Mijačevog svojevremenog kopernikanskog obrta u scenskom pristupu POKONDIRENOJ TIKVI, pa i posle niza pozorišnih interpretacija

literature ovog dramskog klasika u režiji sâmog Egona Savina, a naročito pošto je Ljuboslav Majera bažljivo biranim teatarskim sredstvima, u Somboru, upravo na primeru *ZLE ŽENE*, demonstrirao mogućnost ozbiljnih, naglašeno poetskih poniranja u zaumne psihološke dubine Sterijinih dramatis personam, otvarajući prostore za prepoznavanje beketovske atmosfere u ambijentu panonske palanačke čamotinje.

Lapidarna konstatacija da se ovaj put, režirajući *ZLU ŽENU*, Savin pozabavio fenomenom nasilja u porodici, što bi mogla biti prva asocijacija koju zrenjaninska predstava provocira, zapravo je tek površno povlađivanje tezi da pozorište uvek mora da referiše na najmarkantnije aktuelnosti svakodnevice. Istina je, međutim, da je, baveći se porodičnim nasiljem, Savin otišao mnogo dalje. I, zajedno s glumcima, zaronio neuporedivo dublje.

Scena iz predstave *Zla žena*



Već prvom scenskom slikom reditelj precizno definiše ambijent u kojem se dešava predstava. Pred nama je oneobičeni, stilizovani prostor u kojem se, kao na kakvoj nadrealističkoj slici, pretapaju elementi altdoјč nameštaja raspoređenog preko slamom zastrtrog poda. Pod istim krovom, bez pregradnih zidova, smešteni su krevet, komoda, ogroman trpezarijski astal i kupaonica. Tu su, dakle, i elementi epohe u kojoj je Sterija pisao komad, no i kroki crtež koji u nekoliko brzih poteza naznačava podneblje. Ali ukazuje i na mnogo više od toga. Atmosfera je to građanske Vojvodine Sterijina doba, natopljena štalskim smradom, dok iz pozadine, s ulice, odjekuje pseći lavež.

To mora da je ona famozna vojvođanska kera, vezana za dugi lanac, koja zalaje kad god neko prođe sokakom. A pošto se oko oronule, nekoć impozantne kuće Grofa Trifića neprestano neko vrzma – kako to vazda biva u palankama gde se s pažljivo motri na svako novo pokleknuće nekada ugledne familije – pas neće prestati da laje sve do kraja predstave.

U prostoriji zatičemo Grofa kojem to što poluodeven nehajno leškari na krevetu ne smeta da na glavi zadrži brižljivo očešljjanu periku. Naspram bračne postelje nahodi se drvena kada u kojoj služavka kupa mladu suprugu. Priprema je za prvu bračnu noć. Tu je i ostatak posluge: sluga koji bi da igra rolu kamerdinera, a prisutni su i tamburaši zaduženi da muzikom daruju romantični štimung prvom ljubavnom susretu tek venčanog para.

Kako to i nalaže atmosfera autentične plemičke dekadencije, makar sâma grofovská titula bila sumnjivog porekla, služinčad i muzikanti imaju poveze preko očiju. Prisutni su, obavljuju svoja zaduženja, ali ne treba da vide ono što će se dogoditi. Mlada, sveže okupana, namirisana, izlazi iz kade, ogrće se prozirnim velom i prilazi ložnici...

A onda – rez, kao na filmu; zavesa se načas spušta, da bi u narednoj sceni gledaoci namah shvatili da posluga nije nosila povez preko očiju da ne vidi šta će se zbiti prve bračne noći, nego da ne svedoči o onome što se nije dogodilo. A nije se desilo ono što se moralo zbiti na prvom ljubavničkom susretu supružnika. U tom kontekstu postaje opravdana docnija nervosa mlade grofice, njena prekomerna prekost i oštar ton kojim se obraća sluškinji. Nezadovoljstvo zbog neispunjene muževljeve bračne dužnosti ubrzo dobija obrise teške ženine frustriranosti.

Sasvim novim svetлом će bračne odnose obasjati iznenadni dolazak provodadžije zaslužnog za ovaj brak. Ujedno, njegovo prisutvo će biti i nagoveštaj onoga što sledi, jer provodadžiju prepoznajemo kao pukog podvodača, a slutimo i da ovo nije prvi aranžman koji je obavio za Trifića.

Od tog časa, nakon namerno usporene ekspozicije, skraćujući Sterijin tekst, vešto vodeći radnju dramaturškim prečicama, ali i ubacujući replike iz ŽENIDBE I UDADBE, Savin munjevito odmotava klupko zapleta. Ono što smo u prvi mah prepoznali kao salon ispod čijih se obrisa, poput pentimenta, pomalj ambijent staje, sada identifikujemo kao štalu u koju su lagerovani ostaci propalog stilskog nameštaja. Ono za šta smo slutili da je enterijer grofovskog doma, postaje ruševina kuće bez pravih temelja. Ono što je odisalo dekadentnim mirisom nekadašnjeg noblesa, ko zna kada zatvorenog u malene bočice parfema kupljenog u Vijeni ili Pešti, pretvorilo se u puki privid čiju suštinu odaje otužni vonj surove i sirove stvarnosti koja može da bude i palanačka, i seoska, i gradska, ali i vojvođanska, balkanska ili miteleuropska. Jer, junaci ove jezive „igre“, ove nameštaljke u koju je uvučena Sultana, naivno verujući da se udaje za uglednog čoveka, zapravo mogu da budu od bilo koje fele, bez obzira na plemičku titulu, ekonomski status, društveni rang.

Ono što je, dakle, nagovešteno kao idila prve bračne noći, nije ništa drugo do ambijent jeftinog kupleraja, s tom razlikom što u Trifićevom domu nema pravog mužjaka, nego tu ulogu ljubavnički neuspešno igra impotentni grof.

Da bi ova efektna slika naličja simuliranog građanskog sjaja, ispod kojeg se krije perverzna ljudska nakaznost, uistinu bila kompletna, reditelju ne treba baš svaka Sterijina indikacija, pa ni replika iz komada. Ali su mu svakako potrebni briljantno kreirani kostimi Lane Cvijanović. Otuda u zrenjaninskoj prestavi nesrećna Sultana neće biti preseljena u komšijsku čatrlju, Sretinu čizmarsku radionicu. Biće dovoljno da je, opijenu morfijumom, preodenu u dronjave haljine služavke Pele i puste je da se probudi u stvarnosti sasvim drugačijoj od one u kojoj je prinudno usnula. Sve se u međuvremenu promenilo, a da je zapravo sve ostalo kao što je bilo pre Sultaninog sna. Uostalom, da se ništa nije promenilo potvrđuje onaj isti, uporni pseći lavež.

Nemoć muškarca – u ovom slučaju seksualna – provociraće ženinu frustraciju koja će se kod Sultane manifestovati nervozom i naprasitošću, i to prepoznajemo kao scenario koji, evidentno, odavno uhodano funkcioniše u „radionici“ za prevaspitavanje žena, „radionici“ kojom rukovdi impotentni Trifić, a u kojoj precizna zaduženja, zadatke i uloge imaju ostali akteri. Krug nasilja je, dakle, zatvoren. Tolstojeva maksima koja veli da su sve srećne porodice srećne na isti način, dok je svaka nesrećna na svoj osobeni, ovde se transformiše u nakazni princip sveopšte laži koja prevazilazi nivo razobličavanja konkretnog „slučaja zle žene“, pa i rđavog usuda nesrećnog braka, te postaje zastrašujuća slika stvarnosti zasnovane na prividu čija žrtva može postati svako. Savin, dakle, režira psihološki horor, ako nam je baš stalo da po svaku cenu žanrovski odredimo ovu prestavu.

Naivna Sterijina igra zamene identiteta i nevino prosvetiteljsko prevaspitavanje osione „zle žene“, u ovom kontekstu Savinu više nije potrebno. Sve iluzije u ovoj i ovakvoj stvarnosti postale su suvišne, bespredmetne. Sasvim su dovoljni „argumenti“ s kojima će Sultanu suočiti akteri ovog zamešateljstva. A njihov argumentarij će biti primena čiste sile – od žestokih batina i šibanja kaišem, do psihološke torture koja je, pokazaće se po ko zna koji put, gora od fizičkog nasilja.

Vrhunac je scena „otrežnjenja“, kada nad zadignutom Sultaninom suknjom Trifić i Sreta, uz asistenciju sluge, diskutuju čija to zapravo supruga leži prebijena i ponižena na patosu. Ono što muškarci izgovaraju moglo bi da pripada tekstu komedije, ali prizor koji nam reditelj nudi ledi krv u žilama.

Lice ovde prestaje da bude predmet identifikovanja. Žena, savijena u klupko mesa, pretvorena u živu, otvorenu ranu, svedena je na polni organ. Vagina na osnovu koje se vrši prepoznavanje nije više samo metafora mačoističkog cinizma, već izraz konačnog ukidanja ljudskosti. I dželata i žrtve. Žrtva je još jednom samo potvrdila svoj prvobitni status. Svet u kojem ništa nije onako kako izgleda ponovo je trijumfovao. Iza lažne slike stvarnosti ukazala se nova laž. Ovaj svet je očigledno načinjen po modelu muškarca, ali sada ne lovca, viteza, ratnika, zaštitnika, više ili manje moćnog ljubavnika ili zavodnika, nego usahlog pozera koji jedino ume da afirmiše princip sile, gole prinude.

U tom svetu koitusa naravno neće biti. Niko, naime, neće silovati obeznanjenu Sultanu. Trifić je, videli smo, impotentan, a Sreti čizmaru, koji bi to fizički najverovatnije bio u stanju da uradi, dovoljna satisfakcija će biti mogućnost ispoljavanja fizičke sile. On je nalik Simovićevom Dropcu, ali će zanavek ostati lišen buđenja duše.

Iza mutnih naslaga psihološke motivacije za koju bismo mogli da prepostavimo da pokreće Sterijine dramske likove, u Savinovoj predstavi prepoznajemo u osnovi jednostavne ljudske porive. Do te mere jezivo ljudske da ih jasno identifikujemo i kada se ljudi pretvaraju u zveri. U tom kontekstu, sasvim je nebitno da li su junaci ove predstave žrtve nekog upravo prohujalog rata, da li ih je izobličila društvena tranzicija ili ih pokreće pohlepa za novcem koji prevarom inkasiraju na ime miraza. Savin, naime, sugestivno prikazuje suštinu mehanizma ljudskog zla, a publici prepušta učitavanje eventualnih motiva.

Stilizacija koju reditelj kreira na planu scenografije ne prenosi se, međutim, u potpunosti i na plan glumačke igre. Savinovi glumci igraju realistički, oslobođeni ma kakvih nagoveštaja patosa i persiflaže – čak i kada evidentno igraju role u „pozorištu“ namenjenom Sultani. I to, razume se, nije slučajno, nego ishodi iz rediteljskog prosedea.

U tako uspostavljenom koordinatnom rediteljskom sistemu, Sanja Ristić Krajnov postiže sugestivnu transformaciju od koketne neveste, preko besne domaćice i razjarene gazdarice kojoj se tlo izmiče pod nogama, do prestravljene žrtve surovog batinanja koja bez ikakvih spoljašnjih sredstava, unutrađnjom energijom vlastitog glumačkog habitusa, poništava svaki trag ženskosti, pa i ljudskosti, pretvarajući se u bespolnu krpu.

Trifić Jugoslava Krajnova je na samom početku predstave umeo efektno da pozira kao Kazanova, ali i da vešto plasira svesno iritantnu igru kojom sistematski provocira Sultanu, da bi u ključnoj sceni ženinog sloma, svedenim glumačkim sredstvima naznačio Trifićevu rastrzanost između seksualne požude, dalekih tragova emocija i besa zbog sopstvene nemoći.

Jovan Torački je Sretu glumački vodio iz sfere sterijanski naivne i blage karikature zastupnika patrijarhalnog principa, preko terena na kojem je precizno zaoštravao čizmarov primitivizam, da bi na kraju odigrao ulogu perfidnog i nemilosrdnog izvršioca, dželata.

Dragomir Pešić služitelja Stevana boji finim nijansama prečanske, banačanske blagosti i trpeljivosti, iza koje se sve intenzivnije pomaljala opskurna priroda poslušnika, jednog od onih koji će se vremenom, možda, izboriti za zapaženje uloge u ovoj maloj porodičnoj radionicici užasa.

Sanja Radišić efektno koristi kratki monolog služavke Pele, zanesene haljinama gospodarice, a koje je imala nostiti kao što se u teatru nosi kostim, sugerijući mogućnost postojanja lepšeg ali nedostižnog sveta, drugačije stvarnosti koju je jedino moguće slutiti, ali i to tek na čas, samo u trenucima kad kostim, svilene rukavice i damska šešir od sluškinje načine lažnu glumicu.

Miljan Vuković je ulozi provodadžije darivao sirovost i glumački valjano plasiranu dozu hinjenosti, čak nemarnosti, koja je samo otkrivala do koje mere nikome od zaverenika nije stalo da prikrije suštinu onoga čime se bave.

Ksenija Krnajski s ekipom opera *The Last Siren* u Irskoj



Ksenija KRNAJSKI

# O iskustvu rada na operi *The Last Siren* Ianja Wilsona u Irskoj

Ian Wilson, jedan od najizvođenijih i najdarovitijih irskih savremenih kompozitora, poslao mi je prošlog leta prvu ruku svoje prve drame i zamolio me za mišljenje, komentare. Dopala mi se priča o poslednjoj preostaloj starogrčkoj sireni koja živi (čitaj: trune) na nekom otpadu, na napuštenoj plaži na koju su zaboravili i brodovi i bogovi. Dala sam Janu, posle se ispostavilo, za njega vrlo korisne i inspirišuće sugestije. Oboje smo posle toga nastavili sa svojim projektima i nismo pričali o SIRENAMA do sredine jeseni. Tih nekoliko meseci je bilo dovoljno da se u njemu ideja oblikuje i želje formulišu.

„JA BIH VOLEO DA PREOBLIKUJEM ONAJ KOMAD U LIBRETO I DA PROBAM DA OD NJEGA NAPRAVIM KAMERNU OPERU. DA LI BI MI POMOGLA?“

„NARAVNO, BIĆE MI ZADOVOLJSTVO!“

Poslali smo predlog projekta i biografije autorskog tima irskim fondovima za kulturu i posle dva meseca dobili pozitivan odgovor! Odobrena su nam sva tražena sredstva za „razvoj projekta“ i zimu smo proveli radeći na libretu. Preciznije,

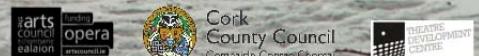


# THE LAST SIREN

AN NEW OPERA CONCEIVED AND WRITTEN BY IAN WILSON IN COLLABORATION WITH VOCALIST ELAINE MITCHENER, SOUND ART COLLECTIVE THE QUIET CLUB AND DIRECTOR KSENIJA KRNAJSKI

1st performance of work-in-progress:  
**3pm TUESDAY 29<sup>TH</sup> APRIL 2014**  
**Theatre Development Centre,**  
**Triskel Christchurch, Cork**

Admission is FREE but seats are limited  
so booking is required:  
[info@theatredevelopmentcentre.com](mailto:info@theatredevelopmentcentre.com)



dopisujući se. Ja sam na sebe preuzela „ulogu“ profesorke grčke mitologije koja insistira na preciznosti u zapletu i motivaciji za svaki postupak glavne (i u ovoj verziji libreta jedine) junakinje, u stvari, antiheroine. Morala sam, jer sam u ekipi imala troje fascinantnih izvođača, kojima je improvizacija smisao umetničkog postojanja i kompozitora kojem je muzikalnost reči, dakako, važnija od njihovog dramskog ustrojstva.

THE LAST SIREN nije „klasična“ opera. U njoj uopšte nema tradicionalnih instrumenta (sem glasa), a muzički tekst se zasniva na kombinaciji sound art-a, improvizacije i kompozitorskih intervencija na nivou osmišljavanja strukture, korišćenju semplova i slično.

Najjuži autorski tim našeg MUZIČKOG POZORIŠTA činili su, pored mene, jedinog nemuzičkog faktora: Ian Wilson, kompozitor, Elaine Mitchener, vokalna umetnica koja se bavi prvenstveno eksperimentalnom muzikom, ali je jednako impresivna i dok izvodi gospel i džezi, kao i Michael O’Shea i Danny Mc Carthy, koji se bave sound art-om i već godinama nastupaju kao QUIET CLUB. Koristeći najluđe sprave, procesore i predmete iz običnog i neobičnog života, oni svojim mini „orquestrima“ prave čuda, istražujući svaki put iznova šta sve sintagma „savremena muzika“ može da znači.

Vežbali smo preko skajpa, dogovarali se preko mejla, a uživo zavoleli tek u aprilu kad sam otišla u Kork da finiširamo POSLEDNU SIRENU i predstavimo je publici i potencijalnim producentima. Naš „projekat“, a ne finalni proizvod, je tako izašao na tržište i postao nešto čemu ćemo se, nadam se, u bliskoj budućnosti vratiti i porinuti ga u IZVOĐAČKO more kako bi ga čulo i videlo što više ljudi.

Fotografije: Ed Cashman



Scena iz predstave *Dr Nušić*





Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

# Povratak političkog teatra

*Branislav Nušić: Dr Nušić, adaptacija i režija Kokan Mladenović, Kruševačko pozorište i Narodno pozorište Sombor*

Gledalac predstave DR Nušić, somborsko kruševačke koprodukcije, nedovoljno upućen u povest domaće dramske književnosti, lako može steći utisak da Branislav Nušić spada u red domaćih pisaca koji su najradikalnije kritikovali vlasti svoga doba. Isto tako, mlađi naraštaji pozorišne publike, suočeni s ovom predstavom, mogu biti zbumjeni teatarskim „rečnikom“ koji je reditelj Kokan Mladenović postavljajući na scenu vlastitu adaptaciju Nušićeve komedije Dr, kao i prisustvom politike koja dominira predstavom.

Istina je, međutim, da se Nušić čuvao izrazitijeg literarno političkog angažmana, dok je reditelj Kokan Mladenović ovom predstavom samo nastavio da se bavi politički angažovanim teatrom, uspostavljajući tako

kontinuitet sa vremenima kada je ovakav tip pozorišta bio preovladavajući.

Što se Nušića tiče, pošto je kao veoma mlad pisac dopao robije nakon objavlјivanja žestoko satirične pesme DVA RABA, on se u docnjoj karijeri čuva mogućih sukoba s vlastima. Pa i kada je, recimo u komedijama SUMNJIVO LICE, GOSPOĐA MINISTARKA, VLAST, PROTEKCIJA ili NARODNI POSLANIK, ismeavao sreske načelnike, narodne poslanike, supruge ministara i njihove familije, kada se smejavao otvorenoj korupciji, besprizornom nepotizmu ili neprikivenom nameštanju izbora – to je činio uživajući u dramskom portetisanju likova iz našeg naroda koji na očigledan način reprezentuju ovdašnji mentalitet i primitivizam mladog, neobrazovanog srpskog građanstva, uživao je u nevinosti



Scene iz predstave *Dr Nušić*

i naivnosti svojih dramatis persona, kakva je, na primer, Živka Popović, njegova slavna gđa ministarka.

S druge strane, istorija domaćeg pozorišta prepuna je primera koji pokazuju na koji su način reditelji koristili Nušića da bi, upravo polazeći od poruge na račun mentaliteta ovog naroda, izrekli pogubne istine o aktuelnim političkim prilikama i, posebno, našim političarima čiji je politički angažman davao presudni pečat konkretnoj epohi. Prisetimo se, na primer, devedesetih godina prošlog veka i vremena kada su na repertoarima ovdašnjih teatarâ inscenacije Nušićevih komedija predstavljale supstitut za odsutna politički angažovana domaća dramska dela savremenih pisaca.

Kokan Mladenović, na tragu odavno afirmisanog rediteljskog puta zasnovanog na izrazitom političkom angažmanu, sada pravi obrt u smislu da vlastitom adaptacijom, uz pomoć glumaca, osavremenjuje Ben Akibu, te u njegovim nevinim opservacijama, koje se tiču univerzalnih i vanvremenih fenomena, poput beskrupulognog bogaćenja ili korupcije, nalazi osnovu na kojoj gradi oštru i maksimalno zaoštrenu dijagnozu vremena u kojem danas živimo. Mladenović, dakle, kombinuje Nušićevu komediju DR i komentare na Nušića, da bi ispričao priču o večitom primitivizmu koji uvek iznova generiše iste stvari: gramzivost, manipulativnost, politikantsko varakanje, korupciju, bogaćenje na račun tuđeg rada i muke...

Političku oštricu satire reditelj gradi na pažljivo osmišljenom proširivanju literarnog volumena svakog lika iz jedne od najnevinijih Nušićevih komedija, otkrivajući moguće (logične) „rukavce“ u biografijama svake dramatis personae, i tako produbljuje dramske okvire priče. U ovom postupku specifične dramaturško rediteljske nadgradnje, Mladenoviću su od pomoći i songovi koje je komponovala Irena Popović, a za

koje je tekstove napisao Marko Šelić, popularni reper Marčelo, poznat po beskompromisnom skidanju šarenih velova sa (svih) lica naše ušćerene društvene stvarnosti.

Reditelj, međutim, songove ne koristi na način podoban brehtovskim principima; njihov smisao nije da nas načas distanciraju od toka radnje komada, nego da, naprotiv, još intenzivnije akcentuju scenska dešavanja, snažno naglase ono na šta nam predstava skreće pažnju. Još jedan elemenat – osim teksta i karaktera songova, kao i načina njihove upotrebe – ukazuje na formu ove predstave. Debeli sloj bele boje i drugi elementi takozvane teške šminke na licima glumaca, baš kao i maske s Nušićevim likom koje oni nose, te kostimi Dragice Laušević koji podržavaju specifičnu stilizaciju, ne samo da otkrivaju rediteljev naum da se distancira od realističkog prosedea, nego sugerisu i poigravanje kabaretskom formom, tako da bi naslov ove predstave mogao da glasi i KABARE DR NUŠIĆ.

I zaista, Mladenović tretira elemente teksta komedije Dr samo kao okosnicu predstave, kao siže kojem, u tipičnoj kabaretskoj atmosferi, dodaje komentare plasirane kroz songove i, dabome, uz ples koji je koreografisala Andreja Kulešević, a sve to u svedenoj scenografiji Marije Kalabić, takođe prilagođenoj ambijentu kabaretske igre. Jer, na sceni su adaptabilni elementi scenografije koji namah, uz minimalne intervencije aktera, dobijaju drugačiju funkciju, te menjaju smisao i značenje prostora.

U takvim okvirima se razvija ova scenska igra, naizgled vesela, jer šta bismo drugo mogli da očekujemo od inscenacije Nušićeve komedije. U takvom ambijentu se dešava ova priča koja temetizuje mračna naličja svakodnevice društva u kojem je apsolutno sve postalo predmet trgovine, a najnižu cenu,

razume se, ima moral. Jer, u Srbiji je sve moguće prodati i kupiti. Ako je predmet prodaje pokvareno meso, dovoljno je samo malo „podmazati“ i – problema neće biti, ako je, s druge strane, cilj lansirati sina u najviše sfere društvenog (i političkog) života države, onda ni na tom planu nema problema, jer je u same vrhove vlasti moguće stići kupovinom lažnih diploma, falsifikatima, uz pomoć nameštenih brakova, donacija za (korumpirani) nevladin sektor, podmićivanjem medija, lažima, prevarama i na razne druge načine koji svedoče o apsolutnoj devastaciji kompletne društvene strukture i svih elemenata državnog mehanizma. Upravo se to, očigledno, nije promenilo od Nušićevih vremena do naših dana, da bi vremenom steklo status uobičajene metodologije funkcionisanja društva.

Mladenovićeva predstava je duhovita koliko i gorka; ona je pohvala Nušićevom humoru koliko i opomena da sve ono što je ovaj pisac mislio a nije do kraja izrekao, ne samo da i danas postoji, nego je u međuvremenu i naraslo menjajući oblik od naivne, nevine poruge mentalitetu u hronično stanje duha nacije koja se više nema čemu nadati.

Gledaocima se na momente može učiniti da je upravo u toj u sferi, na planu prepoznavanja Nušića kao danas aktuelnog pisca, Mladenović pokatkad scenski naglašavao i stvari koje su same po sebi jasne. No, zar reditelj ovu predstavu nije definisao kabaretskom formom i zar se kabare ne poigrava očiglednim, zar upravo preterivanjima, pa i naglašenom stilizacijom stvarnosti, kabare ne ukazuje na anomalije svima prepoznatljive svakodnevice?

Ovakav Mladenovićev rediteljski koncept zahteva je glumačku posvećenost, preciznost igre i spremnost angažmana na nedovoljno istraženom terenu koji ovdašnji glumci ne pohode često. Ne radi se ovde samo o problemima koje nameće

specifična glumačka artikulacija, o uvežbanosti aktera da dramske fakture likova nadograđuju i upotpunjuju plesom i pevanjem, niti da se uklope u specifičnosti kabaretske scenske forme, nego da zajedno sa rediteljem poniru u dublje slojeve nušćevskih karatera, za koje se ovde veruje da su odavno definisani, da je ključ za njihovu interpretaciju dobro poznat, te da se tu više nema šta ni dodati ni oduzeti.

Da glumačka ekipa okupljena u ovoj predstavi nije bila spremna da odgovori na vrhunske zahteve kakve podrazumeva Mladenovićev koncept, DR Nušić verovatno ne bi bio više od puke, premda efektne, demonstracije banalno shvaćenog rediteljskog teatra. No, glumci, a naročito Saša Torlaković, Biljana Keskenović, Branislav Trifunović, Milica Janevski i Bojan Veljović, u potpunosti su ispunili postavljene zadatke, te uspeli da plasiraju mnogo više od onoga što smo mogli da očekujemo od domaće interpretacije Nušića. Recimo, brehtovskim tonovima obojen karakter Živote Cvijića (Torlaković), mefistofelovsku prirodu Milorada Cvijića (Trifunović), mračna sličja naizgled naivne Mare (Keskenović) i preduzimljivog a brljivog Blagoja (Veljović), kao i ozbiljno produbljenu studiju lika Slavke (Janevski), koja otvara drugačiju vizuru na mahom zanemarene likove kćerki u Nušćevim komadima.

Kruševačko–somborska koprodukcija je mnogo više od svečarske, prigodne predstave kojom se obeležava Nušćev jubilej; ona je bolno, teatarski atraktivno i valjano osmišljeno svedočanstvo da nas slavni komediograf ničemu nije podučio, ali i rečiti dokaz da nije pisao uzalud. Na direktni način, baš kako je to i primereno ovoj vrsti teatra, DR Nušić nas je ponovo suočio sa politički angažovanim pozorištem. U teatarskoj stvarnosti, koja je sve češće primorana da se komercializuje, i u državi koja sve ređe ima priliku da se suočava s istinom o sebi, dobro je i zdravo imati i ovakvo pozorište. Ako sve propada, neka se jednog dana barem zna da je imalo šta i da propadne.



I UCI, I MAM NACINE DRUGACE.

Scena iz predstave *Dr Nušić*



# Zanemelo zvono – japanska No drama: *Dōjōji*

Šta je No-drama?

Da li prisustvovanje ambijentalnom izvođenju No komada iz petnaestog veka u okružju budističkog hrama predstavlja zanimljiv događaj? U savremenom Japanu, sve je veći broj pomodne urbane publike koja se okuplja na letnjim predstavama No drama kao što je *Dōjōji* (Dōjōji-naziv hrama u kojem se zbiva radnja), izvođenih u vidu TAKIGI Nō, ili No pri svetlosti baklji. U čemu je privlačnost ovog žanra koji i mnogi Japanci smatraju zastarem, razvučenim i nerazumljivim?

Jedan od mogućih odgovora može biti privlačnost glavnog junaka No drama - SHITE, onaj koji dela. U mnogobrojnim No dramama, uključujući i *Dōjōji*, kao glavni likovi ističu se izmučene žene, ili njihovi duhovi, žene koje su u ovozemaljskom životu bile lepotice – ali po pravilu izdane, posednute demonskim silama ili, jednostavno, lišene razuma. Njihovi razgnevljeni duhovi bore se protiv molitava koje budistički sveštenici (muški likovi) izgovaraju kako bi ih smirili.

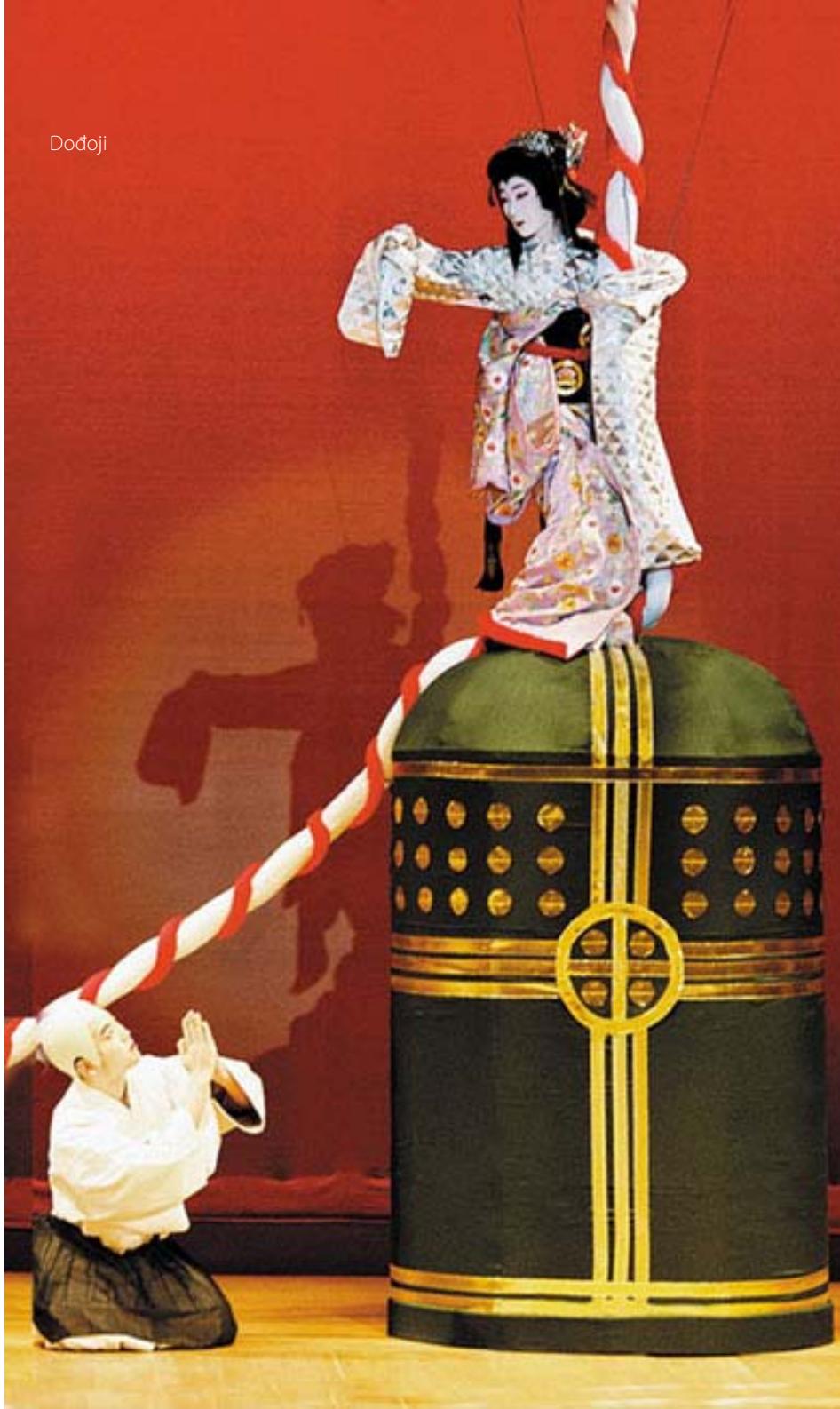
Siloviti plesovi, hipnotička muzika i zadivljujući kostimi i maske sjedinjavaju se sa ambijentalnim osvetljenjem, kako bi omogućili stvaranje visoko stilizovanog, pomodnog pozorišnog čina. Ali izvan toga, mora da su za stvaranje ovakvog žanra postojali razlozi koji sežu od daleke srednjovekovne tradicije, do savremenog Japana? Da bismo na ovo pitanje odgovorili, moramo spoznati elemente kulturnog konteksta u kojem se No drama razvijala. S obzirom na interesovanje koje izazivaju komadi poput *Dōjōji*, sa njihovom posebnom vrstom ženskih likova, „oboružanih” mitskom ženstvenošću, možemo takođe istražiti funkciju ovakvih portreta žena u okviru dominantno muškog žanra kao što je No drama.

Klasične No drame su izvođene na izdignutoj drvenoj pozornici, pokrivenoj krovom koji su podupirala četiri stuba, čak i kada se pozornica nalazila u zatvorenom prostoru. Glavni prostor za igru nije bio veći od sedam, osam kvadratnih metara. Ispod poda pozornice nalazile

su se keramičke vase, koje su pojačavale zvuk hodanja glumaca. Na zadnjoj strani No pozornice nalazi se naslikano stablo bora, koje je u stvari simbolizovalo „drvo otkrojenja” – oko kojega je božanstvom obuzet sveštenik obavlja svoj ples. Nije bilo posebnog dekora niti osvetljenja, a i scenska tehnika je svedena na minimum. Viseći most (HASHIGAKARI) spaja pozornicu sa (zavesom odvojenom) „sobom ogledala” u kojoj se glumci pripremaju; HASHIGAKARI je ujedno shvatan kao put od ovog sveta (oblasti gledališta) ka svetu duhova (otelovljenom u glumcu koji prelazi preko tog mosta). Gledaoci, obično oko četiri stotine ljudi, sede s dve strane pozornice (frontalno, i sa leve strane, posmatrano iz publike). Postoje stepenice kojima se silazi sa pozornice u frontalni deo gledališta – nasleđe razdoblja Tokugava (1603-1868), kada bi glumci silazili sa scene da prime darove šoguna i njegove svite.

Danas su profesionalni No GLUMCI gotovo bez izuzetka muškarci, a glumačkim veštinama ih još od malih nogu podučavaju iskusni rođaci. Kako bi se pripremao za izvođenje na pravi način, glumac dugo i uporno zuri u sopstveni maskirani (a često i nemaskirani) odraz u „sobi ogledala”. Na taj način on otelovljuje lik, ali ne zapada u trans. Glavni lik, SHITE i sporedni lik, WAKI (što znači „slušalac” ili „pomoćnik”) mogu imati sadrugove (epizodiste) koji se nazivaju TSURE. Obično se

Dodaji







Dodaji

na pozornici prvi pojavljuje WAKI i predočava situaciju; nakon toga ulazi SHITE. Dok igra, SHITE prepričava i ponovo proživljava sopstvene minule patnje i muke. S druge strane, WAKI je često putujući budistički sveštenik, od kojeg se traži da pomoću svojih molitava iskupi SHITE-ovu izmučenu dušu. Dok SHITE pleše, hor ga prati pesmom.

Osam do petnaest članova Hora kleče na desnoj strani pozornice gledano iz publike, to jest suprotno od HAŠIGARI-JA. Za razliku od grčkog hora, oni ne plešu i ne preuzmaju nikakav poseban identitet u konkretnom komadu. Muzičari, pak (flautisti i bubenjari), sede u zadnjem delu pozornice, ispred naslikanog stabla bora: njihova vokalna razrada ritmičkog zvuka instrumenata (KAKOGOE) predstavlja takođe deo muzičke matrice Scenski radnici (KOKEN) raaspoređuju rekvizitu, popravljaju kostim ili sufliraju glumcima. Njihovo prisustvo je nenametljivo, ali vidljivo za gledaoce.

Što se tiče maski, njih koriste samo SHITE (i ponekad prisutni epizodisti, TSURE). Pošto su manje od dimenzije lica odraslog muškarca, maske omogućavaju gledaocima da istovremeno vide i „ulogu“ koju maska označava, ali i deo stvarnog glumčevog lica. Kostimi su otmeni, skupi i krajnje stilizovani. Osnovni „scenario“ predstave je napisan na arhičnom narečju, kićenim stilom koji predstavlja sintezu dobro poznatih priča, poetskih izraza i budističkih izreka.

### *Smenjivanje ozbiljnih i komičnih komada*

U prošlosti, celodnevna predstava se sastojala od pet No drama, dok su između njih izvođene kratke komične igre (KYŌGEN). Danas se većina predstava sastoji od jednog do dva No komada i jedne KYŌGEN igre. Kyōgen komadi (doslovno značenje: ludorije) predstavljaju doslovno izvrтанje društvenih uloga No drame i njenih konvencionalnih radnji. Za razliku od No-a, KYŌGEN koristi svakodnevni govor, veoma malo maski, lišen je hora i pesme i plesovi hora su usmereni na komične efekte. Ovlaš ocrtani karakteri – poput žena, lopova, slugu ili zetova – nadmudruju gospodare, očeve, sveštenike i bogove. Ovi likovi predočavaju kolokvijalne šale, a podstiču ih pesma, plesovi, kao i neobuzdani instinkti (glad, žudnja za hranom, vinom, društvenim prestižom, pa čak i pakost). U složenim sekvcencama fizičke komike, oni na lukav način uspevaju da se domognu, zajedničkim naporima, hrane i pića. Izvođači KYŌGEN-A takođe tumače epizodne uloge u međuigramu između dve No drame.

Glumac, pisac i teoretičar Zeami Motokiyo (1363-1443), koji je bitno usavršio No žanr, smatrao je da glumci treba da prilagođavaju stil igre, pa čak i da ga menjaju tokom izvođenja, kako bi zadovoljili gledaoce. Ipak, tokom Edo ili (Tokugava) razdoblja (1603-1863) No se od zabavnog žanra preobrazio u konvencionalnu ritualnu radnju, a varijacije su postepeno

No drama



bivale zabranjene. Pošto je NO-DRAMA žrtvovala svoj scenski ritam kako bi zadovoljila uslovnosti dvorskog rituala, ona se u današnje vreme izvodi tri puta sporije nego što je to bio slučaj u Zeamijevom razdoblju.

### Šta se zbiva u Dođoji?

Kao što smo već napomenuli, zapadnjački teoretičari ne sagledavaju uvek No kao dramu, pošto se ona više zasniva na kontinuiranom nizu lirskih prizora, nego na logičkom

napredovanju zapleta. Francuski pesnik i dramatičar Pol Klodel (1868-1955) čak izjavljuje: „U drami se nešto događa, dok se u No-u neko pojavljuje.“

DOĐOJI je jedna od najpopularnijih i scenski najatraktivnijih No drama. Njen autor je nepoznat, premda je ranije smatrano da ju je napisao Kanze Kojiró Nobumitsu (1435-1516). Drama počinje kada muški opat budističkog manastira Dođoji objavljuje da tokom dugih decenija u hramu nije bilo moguće podići zvono čiji bi zvuk odjeknuo; ali upravo tog sudbonosnog dana, zvono će biti podignuto, a potom i posvećeno.

Opat potom odlazi do sela, zabranjujući sveštenicima da dozvole ženama pristup u hram. Po njegovom odlasku se pojavljuje, u funkciji SHITE, otmena dama koja tvrdi da njoj, kao vrhunskoj plesačici, SHIRABYŌSHI, treba da pripadne čast posvećenja zvona. Priglupi sveštenici popuštaju i dopuštaju joj ulazak u hram.

SHIRABYŌSHI ima na glavi specijalni šešir (eboshi) koji inače nose samo muški dostojanstvenici. Njen ples postepeno postaje haotičan i animalan, te opsenjuje sveštenike. Muzika, koja se, inače, koristi samo u DOĐOJI jeste egzotična, hipnotička vrsta RAMBYŌSHI – svetovna verzija ritualnog SHINTO napeva kojim se eliminišu i demoni.. Pokreti njenih stopala obrazuju na tlu trougaone obrasce, ponavljajući tako figure izvezene na njenoj odori. Konačno, plesačica odbacuje šešir s glave, zatopće snažno nogama i diže pogled prema zvonu. Zatim ona zamahuje lepezom s leva nadesno, podražavajući kretanje klatna u zvonu. Hor počinje da peva: „Ovo gnušno zvono, sad ga se prisećam/ Položivši svoju ruku na zmajevski potiljak, čini mi se da ona uzleće i ulazi u zvono!” Tada se plesačica jednim skokom uzdiže uvis, a zvono se oko nje raspada i stropoštava na tle hrama.

Tokom međuigre (KYŌGEN) koja sledi, sveštenici otkrivaju da je zvono zažareno do usijanja. Kada se opat vraća, on razgnevljeno objašnjava monasima zbog čega je ženama zabranjen pristup u manastir. Jednom davno, seljak iz obližnjeg mesta je saopštio kćeri da će je udati za putujućeg budističkog sveštenika; međutim, kada je devojka sama zapitala sveštenika da li želi da se oženi njom, ovaj je, užasnut, pobegao iz seljakove kuće. Ona se dala u poteru za njim, ali je on odmakao tako što je pronašao čamac da bi prešao na drugu obalu reke. Nošena gnevom, devojka se preobrazila u zmiju, zaronila u reku i domogla se druge obale. Nastavljujući poteru pošto je prešla reku, devojka je sledila sveštenika sve do hrama zvanog DODŽI,

gde je on našao utočište sakrivši se ispod (još nepodignutog) manastirskog zvona. I sada, preobrazivši se ponovo u zmiju, ona se omotala oko zvona, a žar njene strasti ne samo što je zagrejao metal do usijanja, već je i spalio sveštenika koji se krio unutra. Jer, saopštava opat, plesačica nije niko drugi nego razjareni duh seoske udavače.

Za vreme međuigre, plesačica/SHITE ostaje unutar džinovskog zvona, gde glumica koja je tumači menja kostim i masku. Kada zvono biva podignuto, vidimo žensku zmiju-demonu – stvarno oblije plesačice. Opati i sveštenici započinju borbu s njom, nastojeći da je egzorciraju; međutim, ne uspevaju da je savladaju, već samo da je prognaju iz manastira. U finalu komada, Hor peva:

„Ona se ponovo osovila na noge;  
Kužni dah kojim je obavila zvono,  
Pretvorio se u razbesneli oganj.  
Njeno telo sagorelo je sopstvenim plamenom.  
Bacila se u maticu reke,  
U vode reke Hidaši  
I u njima isčezla.  
O, sveštenici, molbe su vam uslišene,  
Vratite se u svoj hram,  
Vratite se u svoj hram.”

Kao što se vidi, da bismo protumačili ovaku dramu, moramo uzeti u obzir njen kulturni i istorijski kontekst. Zeami je dao odlučujući doprinos razvoju No žanra, ali taj žanr nije ni u kom slučaju nastao iz vakuma.

S engleskog  
Svetislav Jovanov

# A Rečnik drame i pozorišta

## AGON

(grčki: ἀγών) – najpričinjije značenje je borba ili takmičenje.

- a) U širem smislu, AGON se kod Helena odnosio na atletska takmičenja, trke dvokolica ili konja, kao i na muzička nadmetanja;
- b) u Staroj (atičkoj) komediji (V vek pre naše ere), AGON predstavlja ili sukob/raspravu junaka (protagoniste) i hora, ili sukob dva lika (protagonist i antagonist), u kojem svakoga od njih podržava polovina hora. Dva najpoznatija komička AGONA nalaze se u Aristofanovim OBLAKINJAMA, u kojima se sukobljavaju Pravični i Nepravični govor, i u ŽABAMA istog autora, gde se odvija nadmetanje Eshila i Evripida;
- c) u helenskoj tragediji AGON je retko izdvojen kao posebna faza celine, ali zato predstavlja gotovo obavezan dramski elemenat najuzbudljivijeg momenta tragičkog zapleta. Najpoznatiji su AGONI sukob Klitemnestre i Hora staraca u AGAMEMNONU,

prvom delu trilogije ORESTIJA, junakinje i Jasona u MEDEJI, drugi sukob Antigone i Kreonta u Sofoklovoj ANTIGONI, kao i rasprava Odiseja i Filoktetu u FILOKTETU istog autora. Prema Aristotelu, u (helenskoj) tragediji postoje dva tipa zapleta: dok se prvi, jednostavniji, zasniva isključivo na AGONU i PATHOSU (patnja), drugi je složeniji i uključuje, pored navedenih elemenata, preokret (PERIPETEIA) i prepoznavanje (ANAGNORISIS).

## ANDREINI, FRANČESKO I IZABELA

Andreini Francesco i Andreini Isabella – glumci, predvodnici glumačke trupe GELOSI (LJUBOMORNI), jedne od najčuvenijih trupa COMMEDIA DELL'ARTE s kraja XVI veka, toskanskog porekla. Frančesko Dal Galo (Francesco Dal Gallo, 1548–1624), uzeo je prezime Andreini kada je osnovao družinu LJUBOMORNIH, koja postaje poznata već krajem sedme decenije XVI veka u severnoj Italiji. Svojim nastupima je odlučujuće doprineo formiranju jedne od glavnih maski u COMMEDIA DELL'ARTE, tipu Kapetana Spavente ili hvalisavog vojnika.



Izabela Andreini (1562-1604), njegova supruga, dala je odlučujući pečat maski/tipu Ljubavnice (INNAMORATA) u okviru žanra COMMEDIA DELL'ARTE, a smatrana je za najznačajniju glumicu svog doba. Nakon što je njihovu predstavu za vreme posete Veneciji 1574. video i francuski kralj Anri IV, trupa LJUBOMORNIH gostuje nekoliko puta u Francuskoj, a u sezoni 1603/4. doživljava u Parizu pravi trijumf.

#### APIJA, ADOLF

(APPIA, ADOLPHE, 1862-1928)  
– Švajcarski teoretičar i scenograf, jedan od najznačajnijih reformatora pozorišne i operske scenografije u dvadesetom veku, tvorac modernog koncepta o sintezi pokreta, svetla i muzike. Najpoznatiji je po nacrtima i konceptima za postavke Vagnerovih opera, koji su bitno uticali na shvatanje scenskog



prostora i mizanscena kod brojnih reditelja na početku stoteća. Jedan od razloga za veliki uticaj Apijinih teorija je i činjenica da su se one pojavile u vreme kada je tehnologija električnog osvetljenja scene doživljavala nagli procvat. Apija je studirao muziku i slikarstvo, a nakon predstave Vagnerovih MAJSTORA PEVAČA (1888) rešava da obnovi „umetnost pozorišta („LA MISE EN SCÈNE“). Godine 1891-2. napisao beleške povodom produkcije (Vagnerovog) PRSTENA NIBELUNGA, a 1892. objavio najznačajniji spis, MUZIKA I REŽIJA (LA MUSIQUE ET LA MISE EN SCÈNE; na nemačkom 1899. kao DIE MUSIK UND DIE INSZENIERUNG). Središnja načela Apijinog koncepta su, s jedne strane, odbacivanje dvodimenzionalne (perspektivne) scene, a s druge, postavke o dinamičnom i trodimenzionalnom kretanju glumaca, kao i zahtev za korišćenjem scenske dubine i horizontalne dinamike scenskog prostora. Apija je sagledavao svetlo, prostor i ljudsko telo kao promenljive i uskladive elemente posredstvom koji treba da se stvori jedinstveni mizanscen. Zastupao je sinhronitet zvuka, svetla i pokreta u svojim produkcijama Vagnerovih opera i nastojao da integrise figure glumaca sa ritmovima i raspoloženjima muzike. U krajnjoj liniji, smatrao je SVETLO PRIMARNIM ELEMENTOM koji ujedinjuje sve aspekte scenske produkcije i uporno nastojao da sjedini muzičke i kinetičke elemente teksta i partiture sa više mističkim i simboličkim elementima teksta. Ubrzo nakon susreta sa Emil-Žakom Dalkrozom, tvorcem „euritmike“ (1906), Apija 1909. počinje da radi seriju skica za svoje „ritmičke prostore“. Pošto je, s jedne strane, još nailazio na teškoće da svoje koncepte realizuje u praksi, Apija je, zajedno sa Dalkrozom, otvorio, u Helerau (Nemačka), školu/institut u kojoj su, na projektima, zajedno vežbali pevači, plesači i scenografi/dizajneri. Prvu kompletну realizaciju – ali i pomalo zakasnelu promociju – Apijinih ideja predstavljala je postavka Vagnerovog dela TRISTAN I IZOLDA 1923. u milanskoj „Skali“. S druge strane, ideja mladog



Adolf Apia, Espaces Rythmics, 1909.

reditelja Valterlina da postavi kompletну Vagnerovu trilogiju NIBELUNŠKI PRSTEN u Bazelu, a sa integralnom Apijinom koncepcijom osvetljenja i prostora, nije doživela realizaciju. U celini, Apijin koncept međusobne dinamičke relacije strukture scene, pokreta igrača/glumaca i osvetljenja, predstavlja jednu od teorija koje su bitno oblikovale profil modernog teatra.

## APOLON

(grčki: Ἀπόλλων – APÓLLŌN; ili: Απελλῶν, Apelon, ili Foibos – Φοίβος)

a) – grčki bog svetlosti, muzike, medicine, streličarstva, proricanja i poezije. Pripada drugoj generaciji bogova sa Olimpa; sin je Zevsa i Lete, kao i sestra mu bliznakinja, Artemida. Po nekim tumačenjima, Apolon vodi poreklo još iz prehelenskog doba, iz Male Azije; u prilog tome se navodi i činjenica da ga Homer u ILIJADI predstavlja kao zaštitnika Trojanaca i najvećeg neprijatelja Grka. Atributi su mu zlatna lira i srebrni luk. Kada je odrastao, krenuo je u Delfe da se osveti zmiji (Pitonu) koji ga je progonio i, našavši ga u jednoj

uvali pod Parnasom, ubio ga je strelama a njegovo telo zakopao u zemlju. Dotada se ovo mesto zvalo Piton, a Apolon mu je promenio ime u Delfi. Reč je, očigledno, o racionalizaciji razvoja tokom kojeg su Delfi, od svetišta nepoznatog ženskog (pelaškog?) božanstva, preko sedišta hrama Geje (Zemlja), postali sedište Apolonovog kulta. U Delfima se nalazio kamen nazvan „pupak sveta“ (OMPHALOS), koji je simbolizovao ideju o večnom vraćanju (palingenezi). U pomenutoj uvali je takođe bio i izvor para koje su pomagale Apolonovim proročicama (Pitijama) da padnu u trans. U helenska proročišta ljudi nisu dolazili, kako se najčešće misli (i kako neke poeme i mnogi motivi iz tragedija sugerisu) da saznavaju šta ih čeka u budućnosti, već „da budu upućeni šta je najbolje da učine za svoju dobrobit“ (Mari Delkur). U Delfima je moliocima koji su dolazili po savet, proročica zvana Pitija sedeći na tronošcu, saopštavala Apolonovu reč, koja je izražavala Zevsov volju.



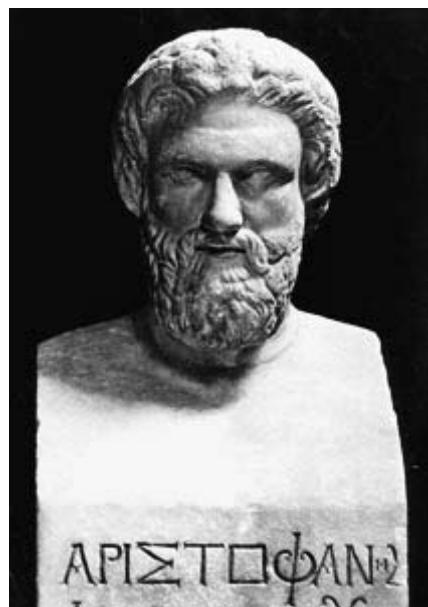
Dok su sveštenici pripadali delfskoj aristokratiji, „pitija” je bila obična devojka iz naroda (u najranijem razdoblju, čak obavezno devica). Po pravilu, bilo je najmanje dve, tri Pitije, koje su se smenjivale u ulozi prenosioca Apolonove reči.

b) Delovanje mitske Nužnosti – koja bitno određuje sudbinu junaka u helenskoj tragediji (čiji je zastupnik Zevs, a glasnik Apolon), često se ispoljava upravo kroz proročanstva, koja junaku (ili nekom od njemu bliskih) izriče delfsko proročište ili sam Apolon. Međutim, kao što u pogledu delovanja Nužnosti kao sudbine kod sve trojice najvećih tragičara postoje uočljive varijacije, tako se menja i razvija i uloga proročanstva, dakle i Apolona. U Eshilovoj ORESTIJI proročanstvo Kalhantovo, koje podstiče Agamemnona na žrtvovanje Ifigenije, izazivajući time niz krvavih događaja „porodičnog prokletstva” (osvetu supruge Klitemnestre, Orestovo ubistvo majke kao odmazdu, a potom i Orestov progon od strane Erinija), predstavlja glavni elemenat strategije kojom pesnik, kroz prikazivanje prelaska sa rodovske (patrijarhalne) na građansku (komunalnu) pravdu dočarava vladavinu „velikog, pravednog ustrojstva sveta” (Albin Leski). Kod Sofokla Nužnost – dakle i nalozi Zevsa – poprimaju elemente dvosmislenosti, a glavni nosilac te dvosmislenosti (višežnačnosti) su Apolonova proročanstva. Dok je proricanje kod Eshila USLOVNO, oblikованo po modelu: „Ako junak bude počinio A – zadesiće ga B” (na primer, u SEDMORICI PROTIV TEBE, Laju je u Delfima rečeno „Bez podmlatka ako umreš/ Svoju spašćeš otadžbinu”), proročanstvo u tragedijama Sofokla je BEZUSLOVNO, pošto se „ono što predskazuje mora dogoditi” (Erik Dods) – ali je istovremeno i VIŠEZNAČNO (suprotstavljenia proročanstva u TRAHINJANKAMA). U CARU EDIPU, premda su propozicije proročanstva iz Delfa s jedne strane precizne (Edip će ubiti sopstvenog oca i oženiti se svojom majkom), one su istovremeno i dvosmislene, pošto se ne navode konkretna imena Edipovih roditelja. Suočen s ovakvim izborom, Sofoklov

junak, najčešće individua probuđenih kritičkih moći, osuđen je na zabludu, a samim tim i na tragički poraz; Apolonovo proročanstvo ukazuje na neusklađenost sveta ljudi i bogova ili sudbine (opštег poretku). Najzad, u Evripidovim tragedijama, delovanje Nužnosti i Zevsa postaje nepredvidljivo, autoritet Apolona i njegovih proročanstava se najčešće pokazuje kao problematičan. Tako, autor u ORESTU svodi Apolona na sofističku figuru koja se čak upušta u cenkanje sa junakom, koji se od begunca preobrazio u bezobzirnog osvetnika. Još radikalnije je oblikovana situacija u Evripidovoj ELEKTRI, gde božanski blizanci, Dioskuri (Kastor i Poluks) u završnici kritikuju i ispravljaju (!) Apolonovo proročanstvo, podstičući junakinju da, u cilju saomopravdanja svog osvetničkog postupka, izjavi: „Apolon ako lud je – ko je mudar tad?”

### ARISTOFAN

(Ἀριστοφάνης, 444-380. g. p. n. e.) – jedan od najvećih svetskih komediografa, glavni predstavnik atičke Stare komedije. Smatra se da je napisao četrdeset četiri komedije, od kojih je sačuvano jedanaest u integralnom obliku. Atička Stara komedija, inače, predstavlja žanr koji je nastao na prelazu iz VI u V vek pre naše ere, spajanjem lakrdijaškog sadržaja pučke farse (poreklom iz Južne Italije) sa formom komičkog ditiramba („falički horovi“). Nje prvi značajniji autor je Kratin (početak V veka), a naredni važan



autor je Eupolis, poznat nam po delu *UDVORICE*. Glavne odlike Stare komedije – koje je Aristofan prihvatio, razvio i usavršio, jesu **NEOBUDZANI HUMOR, FANTASTIKA I KRITIČNOST SPRAM AKTUELNIH DRUŠTVENIH POJAVA**. Za razliku od savremene joj tragedije, Stara komedija je izvođena sa četiri glumca; takođe, karakterišu je višestruka (simultana) scena, kao i slobodne promene mesta zbivanja. Aristofan se pojavljuje i stvara u kriznom i burnom razdoblju Atine, koje karakterišu: Peloponeski ratovi, socijalno raslojavanje, delovanje sofista i razvoj političke demagogije u javnom životu, korupcija i praznoverje. Otuda u njegovim komedijama neobuzdana fantastika i sočan, često i opsceni humor dobijaju novu dimenziju insistiranjem na aktuelnoj **SATIRIČKOJ OŠTRICI** – od koje ne bivaju pošteđeni nijedan sloj, pojava ili istaknuti pojedinac tadašnje Atine. Naime, likovi Aristofanovih komedija su, s jedne strane, tzv. „obični ljudi“, označeni imenima koja upućuju na personifikacije ili mentalitete: junak **AHARNJANA** je Dikeopol („Pravedan građanin“), dok junak **PTICA** nosi ime Pisteter („Lakoćemo“). S druge strane, junaci – a istovremeno i mete Aristofanove nemilosrdne satire – jesu stvarne ličnosti, poput Sokrata (**OBLAKINJE**) ili poznatog demagoga i političara Kleona u komedijama **VITEZOVI** i **VAVILONJANI** (izgubljeni); u oba slučaja, Aristofan je od strane Kleona tužen za klevetu, a jednom se izvukao sa vansudskim poravnanjem). Od sačuvanih Aristofanovih dela, treba izdvojiti, kako po kritičnosti, tako i po komičkoj efektnosti, **OBLAKINJE** (423), koje govore o epidemiji demagogije, to jest sofističkih manipulacija u atinskom javnom životu. Još značajnija je **LISISTRATA** (411), koju možemo nazvati pacifističkom satirom. Okosnica komičkog zapleta je odluka grupe atinskih žena (kojima se uskoro pridružuju i zastupnice Spartanki) da stupe u „seksualni štrajk“, sve dok zaslepljeni muškarci svih zaraćenih strana ne prekinu besmislene ratne sukobe. Činjenica da, tokom napredovanja sukoba, pobunjene žene uspostavljaju glavni štab u **GRADSKOJ RIZNICI NA**

**AKROPOLJU**, pokazuje da autor odlično identificuje ciljeve i pokretačke snage ratova. Za Aristofanovo remek-delo smatra se komedija **ŽABE** (*BATRAKHOI*, 405), kombinacija političke satire i književne parodije. Nastale upravo tokom razdoblja fatalne prekretnice (za Atinu, u Peloponeskim ratovima), **ŽABE** se zasnivaju na središnjem motivu koji glasi: kako pronaći spas za Atinu u postojećim okolnostima? Kako bi odgovorili na taj nalog, glavni junaci komedije, bog Dionis i njegov sluga Ksantija, polaze na opasno putovanje u Had, svet mrtvih, prvo bitno odlučivši da među žive Atinjane vrate Evripida, koji u tom času u javnosti slovi za najmudrijeg među pesnicima. Sama pustolovina putovanja u Had predstavlja za Aristofana priliku da razvije niz urnebesnih komičnih situacija: vidimo sve jači kontrast između mekušnog i kolebljivog boga Dionisa (koji žudi da podražava Herakla) i lukavog i snalažljivog roba Ksantije (verovatno prvi zabeleženi prototip takve funkcije, koja će postati opšte mesto komedije); pored toga, Hor žaba, koji prati dvojicu junaka na putu u podzemlje, svojim besmislenim oglaćanjima može simbolizovati kako demagoške političare tog razdoblja, tako i mnoštvo rđavih pesnika. Stigavši na odredište, junaci „shvataju“ da se u Hadu nalazi i Eshil: kako bi rešili dilemu kojega će od dvojice tragičkih velikana povesti u spoljni svet, oni priređuju svojevrsno nadmetanje njih dvojice. U suštini, to je za Aristofana povod da, upoređujući vrline i mane obojice, u krajnjem suočenju da prednost Eshilu (veličanstvenost junaka, jednostavne tradicionalne vrednosti) u odnosu na Evripida (realizam svakodnevice, ali i amoralnost likova). U krajnjoj liniji, time što nije – kako i sami protagonisti priznaju – izabran bolji pesnik nego mudriji čovek, završnica **ŽABA** pokazuje Aristofanovo uverenje da atinski polis može spasiti jedino povratak tradicionalnim vrednostima. U poslednjoj značajnijoj Aristofanovoj komediji: **BOGATSTVO** (*PLUTO*, 388), već se pokazuje slabljenje satiričke oštice i prepustanje čisto komičkim efektima.

## ARISTOTEL

(grč. Ἀριστοτέλης, 384, Stagira – 322, Eubeja) – grčki filozof, koji se smatra jednom od najuticajnijih ličnosti antike.

Najpoznatija dela su mu: ORGANON (sakupljeni logički spisi), RETORIKA, NIKOMAHOVA ETIKA,

POLITIKA i ono što je za nas najvažnije, O PESNIČKOJ UMETNOSTI ili POETIKA

(Περὶ ποίητικῆς) – najraniji sačuvani,

ali i najuticajniji spis iz oblasti teorije drame u povesti evropskog pozorišta (grčki filolog Sikutri smatra da je spis nastao između 335. i 330. godine p.

n. e.). Istorija dramskih teorija se u određenoj meri može označiti kao povest rasprava o opravdanosti i primenljivosti stavova iz POETIKE. Takođe, do danas

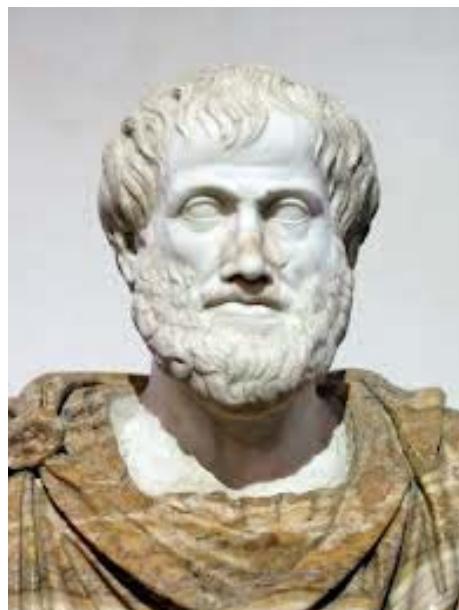
traju i polemike da li Aristotelovo delo, posvećeno prevashodno tragediji, predstavlja zaokružen teorijski spis ili

skup beleški namenjenih razradi na predavanjima. Takođe, tumači se isto tako ne slažu da li je POETIKA normativan

spis (skup pravila o načinu korišćenja elemenata u tragedije u cilju postizanja najboljeg učinka na publiku), ili, pak, samo

indukcijom sakupljen niz beleški na osnovu posmatranja reprezentativnog uzorka antičkih ostvarenja.

U uvodnom delu spisa, Aristotel tvrdi da je cilj umetničkog stvaranja MIMESIS: iako je uže, osnovno značenje termina „podražavanje, oponašanje”, sam tok Aristotelove analize, kao i njegova tvrdnja da umetnik podražava (MIMEISTHAI) „ili stvari kakve jesu, ili kakve su prema kazivanju ljudi, ili kakve bi trebalo da budu”, upućuju na to da za autora mimesis znači



nešto šire: PREDSTAVLJANJE, PRIKAZIVANJE. Nakon poređenja epopeje sa tragedijom, a u korist ove druge, u POETICI se daje definicija tragedije: „Tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završene radnje koja ima određenu veličinu, govorom koji je otmen i poseban za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja delaju a ne pripovedaju, a izazivanjem straha i sažaljenja vrši pročišćavanje takvih afekata.” Svaka tragedija, po Aristotelu, mora imati šest sastavnih delova: PRIČU (MUTHOS), LIKOVE, GOVOR (DIKCIJU), MISLI, SCENSKI APARAT I MUZIČKU KOMPONOVANJU. Prva četiri dela pripadaju tekstualnoj strukturi tragedije, a preostala dva – izvođačkoj dimenziji. Pošto je napravio važnu distinkciju između priče kao „sastava događaja” (hronološki poredanih) i priče kao SKLOPA DOGAĐAJA, Aristotel proglašava ovo drugo, sklop događaja (to jest zaplet) za najvažniji elemenat tragedije: „Jer tragedija nije podražavanje ljudi, nego podražavanje radnje i života, sreće i nesreće, a sreća i nesreća leže u radnji i ono što čini cilj našeg života to je neko delanje, a ne kakvoča.”

U pogledu likova (karaktera) Aristotel nakon napomene da „karakterima zovemo ono po čemu licima pripisuјemo ovakve ili onakve osobine”, dodaje: „Po svom karakteru ljudi su ovakvi ili onakvi, a po delanju srećni ili nesrećni“. Otuda „lica ne delaju da podražavaju karaktere, nego radi delanja uzimaju da prikazuju i karaktere“, a iz toga sledi zaključak kako „bez radnje ne bi moglo biti tragedije, a bez karaktera bi“. Ovakvo restriktivno shvatanje lika/karaktera proističe koliko iz naglašavanja važnosti sklopa događaja, toliko i iz činjenice da su primeri iz Aristotelove građe – likovi helenskih tragedija V

veka – najčešće uobličeni kao mešavina individue i tipa, tačnije, određeni „onim velikim osnovnim crtama svoga bića“ (Leski). Uostalom, na to ukazuje i razlika između onoga što današnja teorija podrazumeva pod likom i Aristotelovog izraza ETHOS, koji „ne smera da izrazi čitavu ličnost niti da predstavi psihu“ (Sajmon Goldhil). U ovom kontekstu je važna distinkcija koju pravi Džon Džons, pokazujući kako Aristotel ne tvrdi da je lik manje važan od zapleta, nego da se on **POJAVLJUJE U FUNKCIJI ZAPLETA**.

Saglasno isticanju zapleta u odnosu na likove, Aristotel nigde otvoreno ne formuliše pojam tragičnog junaka, premda je ovo u raskoraku s dramskom praksom o kojoj govori, kao i celinom njegove sopstvene analize: CAR EDIP, tragedija koju i ovaj autor smatra uzornom, usredsređena je na jedan, središnji tragički lik. Aristotel ipak ukazuje na takvog junaka posredno, naznačujući da su ljudi koji se podražavaju nužno „plemeniti (SPUDÁIOS) ili prosti (FÁULOS)“, te da se komedija i tragedija razlikuju po tome da prva „hoće da podražava gore ljude, a ona bolje od onih koji danas žive“. Potom, u kontekstu tragičkih lica i (izazivanja) sažaljenja, autor POETIKE se koriguje, govoreći o „jednom čoveku po sredini... koji se ne ističe ni vrlinom ni pravednošću...“; nazad, među obavezne osobine (tragičnih) likova navodi da oni moraju biti dobri/plemeniti (CHRESTÓS), prilični, slični (verni) i dosledni.

Višežnačnost Aristotelovog izraza „spoudáios“ („plemenit“ ali i „dobar“) imala je dalekosežne posledice. Premda Aristotelov izraz CHRESTÓS – uglavnom podudaran sa SPOUDÁIOS ali znači prvenstveno „dobar“ – naglašava, kako kaže Stiven Halivel, „OPŠTI moralni tonalitet lika“, klasična teorija gubi iz vida ovu razliku. Kod Horacija se već javlja zahtev da tragički junak mora najpre ispunjavati merilo doličnosti ili prikladnosti (DECORUM), dakle izražavati se prilično svom društvenom položaju i ugledu.

U daljoj razradi ovog zahteva renesansni teoretičari, tumačeći „spoudáios“ ponajpre u smislu „plemenitog roda“ (i time ga sasvim podvodeći pod pojam prikladnosti), ističu visok društveni status kao važnu osobinu tragičkog junaka: „...Jer siromašni ljudi i ljudi bez ugleda nikada nisu srećni i ne mogu pasti u nesreću.“ Konvencija DECORUMA potom kulminira u francuskom neoklasicizmu, ostajući aksiom sve do druge polovine osamnaestog veka.

Za razliku od konvencije prikladnosti, suprotnosti između Aristotelovih teza o „čoveku po sredini“ i „čoveku boljem od nas“ se pokazuje kao prividna. Da je razrešenje prisutno već u samom tekstu, otkriva Džerald Elsi, naglašavajući da Aristotel ovom drugom relacijom određuje junaka ne kao idealno dobrog, jer bi „njegova propast izazvala gnušanje“, već kao lik „na sredokraći između (idealno) dobrog i prosečnog, ‘sličnog nama’ – te stoga „na izvestan način ipak boljeg od nas“.

U junakovom zastupanju subjektivnog principa postoji jedan inicijalni postupak, kojim započinje sukob s univerzalnim poretkom (sudbinom), a čija je krajnja posledica junakovo stradanje. Tako Aristotelov „čovek po sredini“, ne strada „zbog svoje zloće i nevaljalstva, nego zbog neke ‘velike pogreške‘ (HAMARTIA MEGALE)“. Premda je izraz HAMARTIA izvorno višežnačan – nezgoda, (po)greška, zabluda ili zločin – u tragičkom kontekstu ne možemo ga tumačiti isključivo kao moralni nedostatak (krivicu). Sam Aristotel, kako primećuje Zdeslav Dukat, koristi izraz pretežno u značenju „pogreška“ ili „zabluda“, a glavni primer kojim ilustruje hamartiju jeste CAR EDIP, „tragedija koja se nesumnjivo osniva na zabludi“. Moralističko učenje o „tragičkoj krivici“, međutim, nastalo pod uticajem stoika i Senekinih tragedija, razvijeno je do aksioma u neoklasicizmu zajedno s idejom „pesničke pravde“ (Tomas Rajmer u Engleskoj, Dasije u Nizozemskoj) i zadržalo

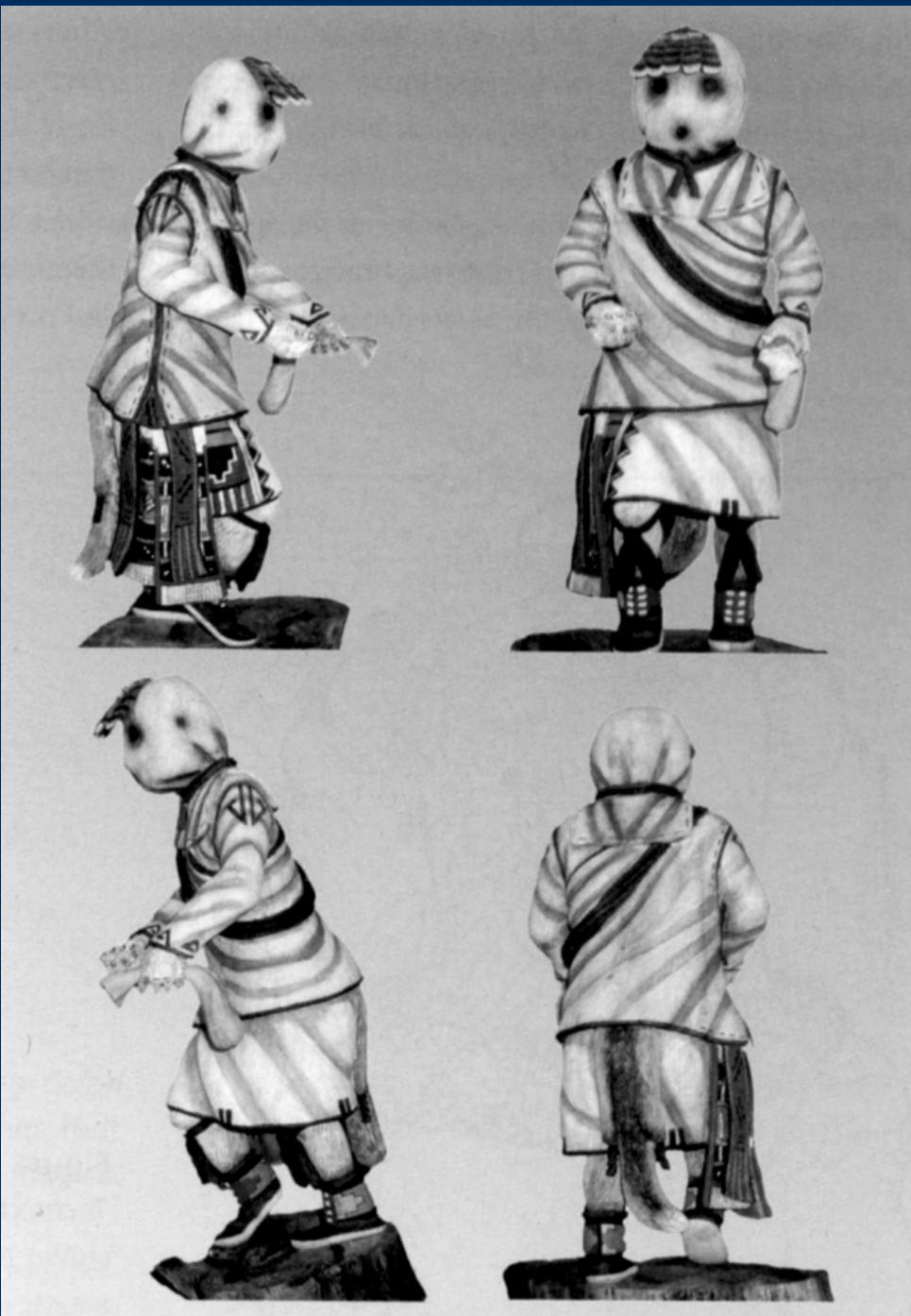
znatan uticaj skoro do devetnaestog veka, ostajući sve do danas deo popularnih dogmi (Bejvoter). Uvidevši kako „bez greške, koja mu i donosi nesreću (junakov) karakter i njegova nesreća ne bi činili CELINU“, Lesing prvi revidira značenje hamartije: pridajući joj manje moralnu, a više strukturalnu funkciju, on otvara put za njeno univerzalnije tumačenje. Na tragu Lesinga, moderna teorija odbacuje isključivost moralizma i stavlja naglasak na celokupno junakovo delovanje, ukazujući da tragičkom greškom, kako ističe Nensi Šerman, junak, pre svega, „čini IZBOR koji ga vodi u propast“. Pošto junak CELINOM SVOG DELOVANJA zastupa subjektivni princip, on i za pomenuti izbor SNOSI ODGOVORNOST: promišljena IMPERATIVNOST takvog delovanja jeste OSNOVNI UZROK sukoba sa sudbinom. S druge strane, upravo junakova „nesavršena reprezentativnost“ u zastupanju subjektivnog principa dovodi do tragičke greške, kao neposrednog povoda za taj sukob. Zbog toga tragička greška nije isključivo posledica „moralne krivice“, već može biti i rezultat zablude, greške u rasuđivanju (Edip) ili prekomerne strasti (Rasinova Fedra), pa čak i, kao što pokazuju primeri ROMEA I JULIJE ili Hebelove JUDITE, vrlina poput samopožrtvovanja ili nesebične ljubavi. Tragička greška proističe, dakle, IZ CELOKUPNOSTI JUNAKOVOG IMPERATIVNOG ZASTUPANJA SUBJEKTIVNOG principa i predstavlja čin posredstvom kojeg on stupa u NEPOMIRLJIVI SUKOB SA SPOLJNIM I UNUTRAŠNJIM INSTANCAMA SADBINE UNIVERZALNOG PORETKA.

Što se tiče katarze (κάθαρσις), nakon gotovo dve hiljade godina rasprava još su gotovo svi elementi objašnjenja problematični. Iako Aristotel tvrdi da tragedija izaziva ELEOS I PHOBOS, tek od Lesingovih reformi vlada krhki konsenzus da ove termine treba shvatiti kao „sažaljenje“ i „strah“ („Furcht“ und „Mitleid“). Međutim, još nije postignuta saglasnost da li katarza predstavlja PROČIŠĆENJE SAMIH AFEKATA (straha i sažaljenja)

ili PROČIŠĆENJE OD NJIH. Najradikalnije moderno tumačenje katarze daje makedonski helenista Mihailo Petruševski, koji tvrdi da je fraza iz definicije tragedije PATHEMATON KATHARSIN („pročišćavanje afekata“) u stvari iskrivljavanje nastalo usled grešaka prepisivača, te da je logično da na tom mestu treba da bude izraz PRAKMATON SISTASIN („sklop događaja“). Na taj način bi se dobio i mnogo koherentniji zavrešetak definicije tragedije: „...i sažaljenjem i strahom završavajući sklop takvih događaja.“

M

E + U Č IN



Kachina lutke, Hopi Indijanci, Arizona  
(Timoti Telavepi, kolekcija dr. Đorđo Mira, Italija)