

# POSTANAK POZORIŠTA

---

U načelu je moguće prihvatiti tvrđenje da sve umetnosti postoje otkad postoji čovek, jer su sve one oblici čovekovog nastojanja da izrazi sebe i svoje dojmove o svetu koji ga okružuje. Čak i film koji se „gotovo sav” sastoji od tehnike i tehnologije i koji je kao takav „dete dvadesetog veka”, po svom estetskom aspektu koji ga definiše kao „pokretnu sliku” postoji od pamti-veka: to je odlično uočio Eli For kad je u uvodu svoje istorije umetnosti, ilustrujući korene umetničke aktivnosti čovekove, pored reprodukcije pećinskog crteža bizona sa „normalna” dva para nogu, stavio reprodukciju pećinskog crteža bizona sa četiri para nogu. Prvi od ta dva crteža je „likovan” jer je na njemu uhvaćen jedan trenutak postojanja bizona (bez obzira na to da li je ovaj u stanju mirovanja ili u pokretu), dok je drugi „filmski” jer je na njemu, pomoću dva puta dva para nogu, prikazan bizon u pokretu u dva različita, sukcesivna trenutka, dat je vremenski raspon, stvorena je „pokretna slika”.

Pa ako tako stoje stvari s filmom, vredi li onda i govoriti o postanku pozorišta koje, u svojim osnovnim elementima, bez sumnje spada u najstarije i najelementarnije forme čovekovog samoizražavanja. Nauka, međutim, i ovde kao i drugde zahteva da se vrše takve vivisekcije u tkivu realnosti, jer se samo pomoću njih može doći do preciznijih i konkretnijih saznanja o prirodi pojava. U tom smislu mi i govorimo o postanku pozorišta, nastojeći neprestano da što preciznije utvrdimo granicu koja ga odvaja od mita i rituala a svesni, podjednako, da tu granicu sami stvaramo, isto toliko koliko je nalazimo u pojavama i podacima.

Mit je, kako kaže Levi-Stros, poput poezije jedan esencijalni oblik govora koji se, za razliku od poezije, govori „iznad jezika”. Na mit se, kaže on, ne može primeniti igra reči *traduttore — traditore* kao na poeziju, jer dok i najbolji pre-

vod poezije s jezika na jezik nužno znači izvesnu „izdaju” originala, mit se može sasvim jednostavno prevoditi bez opasnosti da će se bilo šta od njegove izvorne vrednosti izgubiti. On je, zaključimo dalje, po svojim dubinskim strukturama srodan pozorištu koje se takođe „govori iznad jezika”, odnosno koje se sastoji od više jezika i od više kanala koji preuzimaju poruku jedan od drugog menjajući prilikom svakog tog preuzimanja vrstu jezika kojim se ona ostvaruje, da bi se u celini poruka konstituisala tek kao njihova sinteza, ili bar zbir.

Zatim, na evropskom tlu, gde je pozorište na samom svom početku, u grčkoj tragediji, ostvarilo jedan od svojih uopšte najviših dometa, „esen- cijalistička” priroda mita ispoljava se na još jedan bitan način. Kažemo, naime, da „život piše romane”, ali se ne usuđujemo da kažemo da život, ma koliko bio tragičan, piše tragedije. Zato što tragedija nije tragedija samo po tome što su zbivanja u njoj tragična, nego i po tome što su sublimisana i koncentrovana na način kakav se ne nalazi u životu, ali se nalazi u mitu, pa možemo da kažemo, eventualno, da je grčki mit napisao grčku tragediju. Tu se međutim odmah pojavljuje „glavno sporedno pitanje”: zašto je baš grčki mit porodilo tragediju kad su i druge civilizacije, i druge oblasti sveta, imale razvijenu mitologiju. Tu se ne vredi ispomagati dosta uhodanom poštapalicom da su te mitologije bile ipak „manje razvijene” jer je to vrlo sumnjiva tvrdnja čak i kad se odnosi na mitologije raznih „primitivnih plemena”, a potpuno neodrživa kad su u pitanju mitologije Indije, te Klasičnog i Dalekog istoka. Čini se da je pravi odgovor na to pitanje dosada najbolje definisao američki autor Džozef Kembel, u svome obimnom, četvorotomnom delu „Maska boga”, u tomu „Primitivna mitologija”, upozoravajući na to da su mitologije drugih civilizacija i posebno Azije, čak i kad su najrazvijenije, po svojoj prirodi „filozofske”, i kao takve sposobne da proizvedu značajnu poeziju (koju su i proizvele, i to u oblasti pozorišta posebno), dok je jedino grčka mitologija po svojoj prirodi bila „etička”, i u tom smislu jedina stvorila pretpostavke neophodne za nastanak tragedije.

Ritual je tu da pruži odgovor na pitanje: *kako*, kao što je mit pružio odgovor na pitanje: *iz čega*. Sasvim je svejedno pri tom koji od ta dva fenomena života arhajskog čoveka smatramo važnijim, sasvim je svejedno da li je „pre bila koka ili jaje”, prihvatljivo je i tvrđenje Lorda Raglana da je mit samo „verbalni deo rituala”, isto koliko i odomaćeniji stav po kome je ritual neka vrsta „akcione razrade” mitskog osnova, ono što je pozorište drami. Neprihvatljiva je opet

Levi-Strosova definicija koja zaobilazi pitanje prednosti i prvenstva i konstatuje da je „mit na planu koncepcije ono što je ritual na planu akcije”: svako zrelo i savremeno viđenje pozorišta, to jest odnosa drame i predstave u njemu, moralo bi da se zasniva na analognoj definiciji koja nijednom od ta dva njegova elementa ne bi davala ni prednost u vrednosnom smislu reči ni prvenstvo na liniji postanka i razvoja. I kao što je Levi-Stros, definišući mit kao esencijalni govor koji se govori „iznad jezika” ukazao na dubinske strukturne srodnosti koje postoje između mita i jezika, tako je Veselovski, stvarajući svoju teoriju o „sinkretizmu rituala”, ukazao na podjednako bitne srodnosti između rituala i pozorišta koje se pojavljuju na planu površinske strukture, tehnike i tehnologije. Ta, pre više od pola veka formulisana teorija i danas je potpuno na snazi, mada su unutar nje vršene mnoge značajne modifikacije i preciziranja, između ostalog i od strane učenice Veselovskog Olge Mihajlovne Frejdenberg, dugogodišnjeg profesora Lenjingradskog univerziteta čija su se izuzetno zanimljiva predavanja tek nedavno prvi put pojavila u formi knjige (*Mit i književnost starine*, Moskva, 1978).

Stručnjaci raznih profila razradili su opis postanka pozorišta na evropskom, to jest grčkom tlu, dosada već i u detalje. Od dva kulta koji su imali naglašeno razvijene „pozorišne” elemente, Dionizijskog i Eleuzinskih misterija, pravo pozorište je, van svake sumnje, porodio samo ovaj prvi. Eleuzinske misterije su istina imale veoma pogodnu za pozorište dubinsku strukturu mitsko-dramsku osnovu, priču o Persefoni koju je bog Had krišom oteo i odveo u podzemlje da mu bude žena, pa je njena majka Demetra, boginja plodnosti, svojom tugom obustavila rast svih plodova na zemlji. Onda joj je Zevs, zabrinut, omogućio da pronađe kćerku i da s Hadom sklopi dogovor po kome će se Persefona svakog proleća vraćati majci i tada će priroda počinjati da buja, a svake zime odlaziti mužu u podzemlje, i tada će nastajati privremena smrt prirode. Čini se međutim da je ritualni aspekt Eleuzinskih misterija, po svom „sinkretizmu”, to jest po vrstama, kao uostalom i po intenzitetu svojih akcija bio i suviše siromašan da bi mogao ostvariti dovoljne površinsko-strukturne osnove za nastanak pozorišta. Sve se svodilo na gole, jedino posvećenima razumljive simbole iz kojih nije mogla da se razvije umetnosti neophodna forma. Uz to su, izgleda, ti posvećeni bili veoma malobrojni i društveno selekcionirani, izdvojeni i individualizovani, što je takođe nepogodna pretpostavka za nastanak pozorišta koje je po definiciji kolektivna umetnost (sastavljena od dva kolektiva: glumaca i gledalaca), čak i onda kad su ti kolektivi brojno

mali, čak i onda kad je kolektiv gledalaca strogo vezan za određenu društvenu klasu.

Dionizijski kult je, naprotiv, bio „narodni” kult u vrlo širokom smislu te reči, i ostvarivao se u seriji mahovitih akcija koje su u konačnoj fazi dovodile njegove pripadnike u stanje transa. Izvršnu sliku tog prvobitnog Dionizijskog rituala rekonstruisao je britanski antropolog Edvin Rod. Njegov prikaz počinje jekom činela i potmulom lupom bubnjeva koji u tami noći stvaraju ritmičku osnovu plesu koji treba da počne na šumovitim padinama brda. Samo jureće baklje prosecaju tamu u kojoj se sve mahovitijem plesu odaju pripadnice kulta (u početku Dionizijski kult je izgleda okupljao samo žene. Prema latinskoj varijanti njegovog imena, Baho, one su dugo ostale prisutne u kulturi i umetnosti Zapada pod imenom Bahantkinja). Njihove su kose iskičene bršljanovim vencima, borovim grančicama, zmijskama, sve simbolima Dionizija, u njihovim rukama su baklje, bodeži ili nartekovi štapovi omotani bršljanom, simboli njegovog *tirzusa*, na vrhuncu ekstaze one čereče žrtvenu životinju koja takođe simbolizuje boga, i, proždirući njeno meso osećaju da se sjedinjuju s njim, obnavljajući u ritualu onaj „čin prapočetka” (Elijade) koji se, prema mitu, dogodio samom bogu. Za osnovu Dionizijskog rituala uzeta je naime ona verzija mita koja govori o detetu Dioniziju, Dioniziju Zagreju. To dete je dakako bilo kao dete naivno, ali kao bog istovremeno moćno i lukavo pa su titani koji su bili naumili da mu dohakuju morali da upotrebe razna sredstva. Namazali su lica belom bojom (maskom) i doneli mu igračke da se zamarija. Kad su pokušali da ga šćepaju on se redom transformisao u razne životinje s kojima se identifikovao, ali su ga ipak uhvatili kad je bio ovaploćen u bika, uspeli da ga raskomadaju, skuvaju i pojeduju njegovo meso kroz koje su želeli da dobiju njegovu božansku snagu. U sudu u kome su ga kuvali ostalo je međutim neprimećeno njegovo srce, iz kojeg se bog ponovo rodio.

Ovaj relativno skorašnji plastični prikaz Dionizijskog rituala ne razlikuje se bitno od onog prastarog, koji je dao Euripid u „Bahantkinjama”. On je Dionizija opisao kao mladića sa zlaćanim kovrdžama, rumenih obraza, namirisanog opojnim mirisima, sa očima iz kojih sijaju „Afroditine čari”. To je bog koji čoveka daruje „smehom frule” i zaboravljanjem svih briga u bljesku vina koje se lije, bog koji „obećava slobodu onima kojima je Apolon obećavao sigurnost” (Majkl Grant). Od tog vremena, pa do onog kad je od njega nastalo pozorište, Dionizijski ritual se temeljno izmenio. Literarnu, sada doslovnu, jezičnu (a ne mitsku, „nadjezičnu”) osnovu tom

pozorištu dala je horska pesma koju su učesnici u Dionizijskom ritualu (sada već kao izvođači izdvojeni od posmatrača, i muškarci) pevali u Dionizijevu slavu, ditiramb. Smatra se da je za konačno uobličenje ditiramba bio posebno zaslužan pesnik Arion iz Metimne na Peloponezu koji je živio na dvoru tiranina Perijandra. Najbitniji korak u pravcu postanka pozorišta dogodio se međutim u vremenu kad je centar Dionizijskog kulta već uveliko bila postala Atina. Taj presudan korak identičan je prelazu sa „opevavanja“ događaja iz Dionizijeve mitske sudbine na njihovo „izvođenje“, ali ne u onom smislu u kojem ih je „izvodio“ stari ritual „obigravajući“ te događaje, nego „odigravajući“ ih na taj način što će jedan od učesnika u ritualu preuzeti na sebe ulogu samog Dionizija, dakle identičan je pojavi prvog glumca. Taj korak, „ogroman i za čoveka i za čovečanstvo“ pripisuje se Tespisu ili Tespidu, koji se smatra i prvim tragičarem, tvorcem tragedije. Postoje međutim takođe indikacije da je Tespis mitska figura čije je ime iskivano prema pridevu koji se često pojavljuje i kod Homera u *Odiseji* i znači „nadahnut“ a stoji uz imenice „pesma“ i „pevač“. Reč nosi u sebi sugestiju transa, i ukazuje na ekstatičnu prirodu tragedije.

S ovom fazom razvoja grčko pozorište je već „postalo“, dalje više nije reč o njegovom postanku, o nauci o postanku pozorišta, nego o njegovoj istoriji. Ideja o potrebi formiranja posebne nauke koja će se baviti tim područjem relativno je nova. Kad je Milena Salvini u Parizu 1970. godine osnovala Društvo za pozorišnu arheologiju jedva se znalo šta bi to moglo biti. Nauka o postanku pozorišta postala je zajedno sa ostalim našim naukama, sa Aristotelom, ali zatim više od dvadeset vekova, od Aristotela do Ničea, nije napravila nijedan značajan razvojni korak. Aristotel je istina bio filozof, teoretičar, nije ga toliko zanimalo *poreklo* koliko *osnova*, ali upravo tome treba zahvaliti za činjenicu da se njegov opis postanka i razvoja grčkog pozorišta razlikuje od drugih opisa, da ima karakter sistema i predstavlja utemeljenje nauke. Možda je smelo tvrditi, ali je iz „Poetike“ evidentno da je upravo pozorište odigralo ogromnu ulogu ako ne u formulisanju a ono svakako u učvršćivanju, proveravanju, kompletiranju Aristotelovih osnovnih estetičkih ideja. *E techné mimeitai ten physin*, umetnost oponaša prirodu, kaže Aristotel. To shvatanje je svakako proisteklo iz ranijih grčkih shvatanja, od Platona i od pre njega, iz vremena „stare raspre između umetnosti i filozofije“, ali Aristotel ne bi bio Aristotel da svoja shvatanja nije podvrgavao empirijskoj proveri, a pozorište kao umetnost u kojoj jedan živ čovek imitira drugog, fiktivnog ali umetnošću oživljenog čoveka

pružalo je najplastičnije ilustracije, najbolje primere. Zato je on na njemu i zasnovao svoju estetiku, a ne recimo na likovnim umetnostima, ili na muzici.

Aristotel istina u opisu postanka grčkog pozorišta vrlo malo pažnje poklanja njegovom izvoru u Dionizijskom ritualu o kome se danas tako mnogo govori i o kome je Aristotel sve znao — jer nije mogao da ne zna — ali znanje na kraju krajeva nije ništa drugo nego jedan deo svesti. A kako bi ta svest, svest koja je upravo trijumfalno porađala grčki i evropski racionalizam, kako bi ona obraćala pažnju na takve detalje koje je očigledno smatrala istorijski akcidentalnim i dekorativnim. I upravo iz tog odsustva osećanja za suštinu, a ne samo akcidentalnu i dekorativnu vezu koja postoji, u fazi nastanka, između religije i pozorišta, između religije i umetnosti uopšte, proizašli su najkрупniji nedostaci, najteže ograničenosti Aristotelovih estetskih shvatanja. Jer i hrišćani su govorili o „imitaciji“ (*Imitatio Christi*), ali pod njom nisu podrazumevali podražavanje nego poistovećenje, ili pokušaj poistovećenja.

Jasno je, pogotovu danas posle dve hiljade godina interpretacija, da se pod Aristotelovim pojmom „mimizisa“ nipošto ne sme podrazumevati puko majmunisanje, da taj pojam sadrži mnogo više od onoga na što se obično polemički svodi. Jasno je, takođe, kako je ta ideja mimizisa u praksi funkcionisala: da bi naslikao portret lepe Jelene slikar je otišao u kraj Grčke koji je bio poznat po lepoti žena i tamo danima posmatrao i studirao *mnoga* lica da bi naslikao *jedno*. Poznato je i to da se ta ideja nije odnosila na sve periode grčke umetnosti, nego samo na jedan (ali na onaj najzreliji, reprezentativni, u kome je „duh Grčke“ ostvarivao sebe). Džejn Herison je, bojeći pomalo Grke modernim bojama, čak tvrdila da bi „Grci pre rekli metektički nego mimetički izraz, oblikovanje zajedničke prirode u kojoj saučestvujemo, pre nego li imitacija tuđih odlika“.

Ali sve to zajedno, zajedno čak i sa Džejn Herison uzetom „zdravo za gotovo“ nije još ni blizu onome što je imao na umu Dante kad je rekao: „Onaj ko slika figuru, ako se ne može s njom poistovetiti, ne može je ni naslikati“, onome što, govoreći u ime Indije, kaže Šukračarija: „Karakter slike je određen odnosom između obožavaoca i obožavanog“, onome što japanski zen savetuje slikaru: „Studiraj i crtaj bambus dok sam ne postaneš bambus, ali kad konačno hoćeš da slikaš bambus zaboravi sve o njemu“. Civilizacije nadahnute velikim religioznim idejama možda nisu imale dovoljno osećanja za prirodu naučnih

*istina* do kojih se dolazi putem distanciranja, ali su nepogrešivo osećale prirodu umetničkih *saznanja* koja nastaju kroz identifikacije i empatiju. One umetnost gledaju „iznutra”, dok je velike racionalističke civilizacije gledaju „spolja”. Kad Aristotel brani umetnost od Platona i njegovih istomišljenika on je brani filozofskim razlozima, njenom moći uopštavanja, mada se njena *differentia specifica* mora tražiti pre svega na psihološkom planu. Dabome, on shvata da se umetničko uopštavanje vrši isključivo posredstvom *forme*, i tim shvatanjem udara temelje svekolikoj evropskoj estetici. Ali on ne ide ni korak dalje odatle da pokaže da se do forme dolazi putem identifikacije i empatije, mada je i to na izvestan način morao znati jer su to znali i njegovi prethodnici i protivnici, kritičari umetnosti koji su je između ostalog upravo zato što je „nesvesna delatnost” i kritikovali. Precizno uočavanje ovih činjenica suprotstavljalo bi se osnovnim opredeljenjima njegove, grčke, svesti, podjednako kao i precizno uočavanje suštinske veze koja je postojala između Dionizijskog rituala i postanka grčkog pozorišta.

Precizan savremeni opis postanka pozorišta zasnovan na pisanim dokumentima i na neposrednim antropološkim podacima i analogijama upućuje upravo na takvu naizgled blagu ali suštinsku modifikaciju definicije pozorišta: pozorište nije umetnost u kojoj jedan živi čovek oponaša drugog fiktivnog ali umetnošću oživljenog čoveka, nego umetnost u kojoj se jedan živi čovek *preobražava* u drugog fiktivnog čoveka odnosno u drugo biće, i upravo na taj način ga oživljava. Ničega „mističnog” u modernom i popularnom značenju te reči nema u tom preobražavanju: kažimo to ne da bismo se sporili sa Levi-Brilovom idejom o „mističkoj participaciji” u „umetničkoj” aktivnosti arhajskog čoveka, u kojoj svakako ima mnogo valjanog, nego „za utehu” onim „materijalistima” koji se boje da se pri svakom napuštanju grčkog modela mišljenja nužno „skreće” u bolesnu duhovnost i misticismizam. U vremenu u kome je osnova egzistencije arhajskog čoveka bio lov, taj čovek se „preobražavao” u životinju. Svakako da je „magijski lov” cilj toga preobražavanja, ali magija arhajskog čoveka nema nikakve veze sa „modernom” mistikom. Levi-Stros u „Divljoj misli” određuje magiju kao „naturalizaciju ljudskog delovanja” (prema religiji kao „humanizaciji prirodnih zakona”), a naš autor Dušan Pajin odlično definiše njenu psihološku osnovu: „Sujeverje počiva na nadi da postoji ili da bi se mogao uspostaviti kauzalitet tamo gde postoji mala verovatnoća, gde se može pojaviti sinhronicitet, pa čak ni to. Magija, u stvari, oponaša kauzalitet, a vrać pre-

tenduje na ulogu tehničara čarobnog". („Ishodišta Istoka i Zapada", Beograd, 1979.)

Stvari postaju složenije i „mističnije" u vremenu u kome primitivne zajednice prelaze s lova na zemljoradnju kao izvor egzistencije. Životinje prestaju biti „glavne ličnosti" rituala. „Magijski lov" gubi prvostepeni značaj koji je ranije imao za zajednicu. Snaga, veština, okretnost koje su dotada sinkretizmom ritualnog plesa isticane kao primarne vrline, prestaju da to budu. Mladost i snaga ustupaju mesto starosti i mudrosti. Zemljoradnja je kao osnovnu ljudsku i društvenu vrednost pretpostavljala znanje koje je u odsustvu svakog sistema beleženja jedino uporište moglo da nađe u duhu i pamćenju staraca, koji su bili nosioci i čuvari mudrosti predaka. Na „pozorišnom" planu, preobražavanje u životinju zamenjuje se preobražavanjem u pretka, a pošto ovaj kao figura nije ni izbliza toliko definisan koliko je to životinja, pred stvaralačkom maštom otkrivaju se nove i dotada neslućene mogućnosti. Kult predaka, preko staraca koji ga zastupaju, može istina biti „insceniran" i na bazi „čiste" imitacije, ali on, udaljavanjem istih predaka od nas u vremenu i gubljenjem njihovim u prostora „duhovne realnosti" podstiče čovekove sposobnosti simbolizacije onako kako ih kult životinja nikad nije podsticao. Masku, koja je kao glavni reprezentant likovnog elementa u ritualnom sinkretizmu i ranije zauzimala važno mesto sada dolazi u sam centar pažnje. Umesto ranije jednostavne funkcije da simbolizuje „snagu lava" ili „lukavost lisice", ona se sada nalazi pred funkcijom da simbolizuje duhovnu realnost u kojoj se ukrštaju čitavi nizovi sadržaja i značenja, i koja u većini slučajeva i nema nikakvu konkretizovanu prethodnu egzistenciju, nego se po prvi put kao konkretna i zasebna celina ostvaruje kroz samu masku, koja na taj način postaje kompletan, i do kraja ostvaren simbol, razvija ogromne simboličke mogućnosti koje u sebi krije. U okviru kulta predaka razvijaju se i novi oblici „dramske radnje" znatno složeniji od onih koji su postojali u okviru kulta životinja i „magijskog lova": u ritualima koji sačinjavaju ceremonijal sahrane, na primer, pojavljuju se preci (maske) da umrloga prihvate i odvedu u svoje boravište, među tim precima može da se nađe i neka žena, što onda opet može da dovede do „ljubavnog zapleta", i tako dalje.

Kao što je na primeru razvoja maske pokazano, put koji vodi od obožavanja staraca do obožavanja predaka, i od obožavanja predaka do obožavanja duhova, isti je put i na isti način logičan. I kao što taj razvoj, taj put, zahteva nove i neuporedivo veće operativne mogućnosti i sposobnosti od maske, tako ih zahteva i od izvođača.



Raniji stepen „stručnosti” potrebne za izvođenje rituala koji su mogli osvojiti manje-više svi pripadnici kolektiva nije više dovoljan. Zahtevi koji se sada postavljaju su toliki da im mogu udovoljiti samo pojedinci posebno predisponirani i posebno pripremani. U procesu opšte „kastifikacije” društva i ovi „stručnjaci” se izdvajaju u branšu, kastu koja će posvećenim pažljivo prenositi i od laika pažljivo čuvati tajnu svog zanata.

Na taj način dolazi do pojave prvog „prapozorišnog profesionalca”, šamana. Pojava šamana, ili bar vrača, je uglavnom univerzalna kod svih društava koja su dostigla ovaj stepen razvoja, mada samo ime potiče iz etnografije Sibira, a neki autori mu pripisuju i indijsko poreklo (šamana, odnosno sramana, na paliju, odnosno sanskritu). Po definiciji i po funkciji on je u svome plemenu „gospodar duhova”, veza između sveta duhova (bogova) i sveta ljudi. Dužnost mu je da dovodi dobre duhove i isteruje i odobrovoljuje zle. On to čini u toku takozvanih kamlanija, šamanističkih seansi na kojima se „čudesno sjedinjuje ekstaza sa najhladnokrvnijom obmanom”, kako piše ruski etnograf Bogoraz, koji navodi primer ličnog iskustva sa šamanističke seanse kod sibirskih Čukča gde mu se činilo da mu „duh” govori direktno na uvo, a zatim kad je „otišao pod zemlju”, glasovi su dopirali ispod njegovih nogu. Literarno je jednu takvu seansu odlično opisao poljski pisac Vaclav Sjeroševski u priči „Čukče” (Sjeroševski-Žeromski: „Pripovetke”, izdanje Zadruga profesorskog društva, Beograd, 1938.)

Šaman mora biti izuzetno vešt i dobro obučan mađioničar, akrobata i glumac (katkada u toku jedne jedine seanse mora da predstavi na desetine likova koje susreće na svojim putovanjima po „svih sedam neba”), a mora da poseduje i „ono nešto” što poseduju izuzetno osetljivi duhovi, transično i medijumsko, odnosno, u jednoj pozitivističkoj interpretaciji: „Za šamane su obično birana lica koja su posedovala povišenu nervnu osetljivost graničecu s psihozom, i koja uz pomoć odgovarajućih sredstava lako padaju u stanje transa” (A. Avdjejev: *Postanak teatra*, Moskva, 1959.)

Šaman dakle nije ni mađioničar ni akrobata, iako mora ovladati umećem i jednog i drugog. Po svojoj veri, predavanju, po sposobnosti identifikacije i empatije, po „povišenoj nervnoj osetljivosti”, on je najbliži umetniku, glumcu. Ili, prema već citiranoj izvanrednoj definiciji, u njemu se (kao i u umetniku) „čudesno sjedinjuje ekstaza sa najhladnokrvnijom obmanom”. Učesnici, posmatrači međutim, „žive od čiste eksta-

ze" koju šaman nastoji da podstakne svim mogućim sredstvima. Njegov ugled i moć u kolektivu su ogromni (poznati su slučajevi da je šaman, odnosno vrač, jer se od šamana u načelu očekuju isključivo dobra dela, sugestijom „ba-cao" bolest i smrt na svoje saplemenike), ali su i njegove odgovornosti velike: poznati su i slučajevi da je sam šaman bio kažnjavan smrću ako bi mu se, na primer, desilo da mu u toku seanse spadne maska sa lica, da se ispod duha i lika otkrije čovek i glumac.

Polazeći od pretpostavke da stvarna granica između rituala i pozorišta ne postoji, ali da se ona može i mora arbitrarno tražiti i postavljati, sa šamanom smo se, kao i sa „Tespisovim" prvim glumcem u grčkoj tragediji našli u toj graničnoj oblasti iz koje put vodi u „pravo" pozorište, pa svako dalje izlaganje toka događaja može da spada u istoriju pozorišta, kao i u opis daljeg razvoja rituala. Sva građa neophodna za sticanje osnovnog uvida u postanak pozorišta je već obuhvaćena dosadašnjim izlaganjem, pa se sada postavlja pitanje na koji je način evropska nauka tu građu teorijski obrazlagala i sistematizovala, kakva je opšta saznanja pokušala da izvuče iz ovih empirijskih fakata.

Već je rečeno da je nauka o postanku pozorišta istovremeno vrlo stara i sasvim mlada nauka. Od Aristotela do dvadesetih godina dvadesetog veka nije u toj oblasti formulisana nijedna značajna teorija osim one sadržane u Ničeovom *Rodenju tragedije*, poetski artikulisanom ali teorijski veoma relevantnom. Uzrok tome, kao i mnogim drugim nedostacima zapadne nauke leži bez sumnje u njenoj iscepkanošći, „izspecijaliziranosti". Pozorište je, u tom kontekstu, preko drame bilo svrstano u nauku o književnosti i nije imalo nikakvih šansi da se „vine" i do tih drugih naučnih oblasti čije poznavanje predstavlja neophodan preduslov za razgovor o njegovom postanku. Tek je moderni duh interdisciplinarnosti u zapadnoj nauci omogućio i podstakao razvoj takvih graničnih područja u kojima tek možemo očekivati pojavu novih značajnih saznanja koja će predstavljati relevantan doprinos opštem uvidu u čovekovu situaciju i sudbinu.

Zajedno s razvojem jednog samostalnog, od pri-tiska literature oslobođenog „pozorišnog" pozorišta, u našem dobu počele su se polako razvijati odgovarajuće teorije o prirodi pozorišta, pa zatim i o njegovom postanku. Nagoveštaje takvih teorija moguće je naći i u spisima velikih stvaralaca i pesnika modernog pozorišta Apije, Artoa, Brehta, Krejga, Stanislavskog, Mejerholda, Jevrejinova, Ohlopkova, kao i u pojedinim istorijama pozorišta koje su nastale u našem veku (u

onoj Jozefa Gregora, na primer). Ali prve kompletne i naučno fundirane teorije pojavljuju se kao rezultat interdisciplinarnog prožimanja književnoistorijskih, odnosno tačnije klasičnofiloloških, i etnografsko-antropoloških istraživanja u Velikoj Britaniji koja je bila stvorila solidne osnove za obe ove vrste studija: tokom bezmalo dva stoleća klasične studije predstavljale su onde temelj obrazovanja, a antropologiju kao sistematsku nauku koja će se razlikovati od ranije „sakupljačke“ etnografije stvorio je, zajedno sa Levi-Brilom u Francuskoj, upravo Edvard B. Tjedor, dok je Džejms Džordž Frejzer dao njenom razvoju izuzetan podsticaj, naročito svojom čuvenom *Zlatnom granom* koja je bila od presudnog uticaja i na nastanak teorije o postanku pozorišta.

Praktično, tih je teorija bilo više: značajna je na primer teorija Vilijema Ridžveja po kojoj je grčka tragedija nastala iz dva tradicionalna kulta, kulta mrtvih i kulta heroja, koji su međusobno tesno isprepleteni, a oba predstavljaju razvojne varijacije kulta predaka kao osnovnog kulta. Ova teorija u naše vreme stiže nove poštovaoce među koje se može svrstati i naš izuzetno talentovani mlađi helenista Zdeslav Dukat. Međutim, sve su ove teorije bile „progutane“ od one najkompletnije i najpotpunije izvedene (kompletnost i izvedenost, kao što znamo iz istorije nauke, vrlo često više svedoče o „lepoti“ jedne teorije nego o njenoj naučnoj kompetenciji i ispravnosti) koju je u raznim delima stvorila takozvana Kembridžska antropološka škola (Harrisonova, Mar, Farnel, pa zatim i popularni Robert Grejs i drugi) a prihvatili je i popularisali u svojim delima i tako značajni autori kao što su Frensis Fergason, Nortrop Fraj i Suzana Langer. Ova teorija oslanja se na jednu od nesumnjivo najznačajnijih i najuniverzalnijih mitskih „šema stvarnosti“, na mit o smeni smrti i rađanja, „kanalisan“ u okviru ove teorije u dva osnovna međusobno isprepletana pravca, u mitove o smrti i rađanju pojedinih bogova, i mitove o smrti i rađanju prirode, tojest o smeni godišnjih doba. Ona se dakle oslanja na mitove za koje su vezani Dionizijski rituali i Eleuzinske misterije, a da bi proširila „vidokrug“ dodaje im jedan od najznačajnijih staroegipatskih mitova heliopoliskog predanja, mit o Ozirisu kao dobrom kralju koga na prevaru ubije njegov zli brat Set i zatvori u kovčeg koji baci u Nil. Ozirisova žena, kraljica Izida, posle raznih karakterističnih mitskih peripetija (služba u tuđeg, bibloskog, kralja, ispunjenje niza teških zadataka preko kojih će se doći do željene nagrade) zadobije kovčeg i po povratku u Egipat uz pomoć svoje sestre čarobnice Neftide udahne život Ozirisovom lešu. Set se međutim ponovo domogne Ozirisa i sada ras-

komada njegovo telo razbacujući delove po celom Egiptu. Izida će sada zajedno sa sinom Horusom tragati za tim delovima podižući hram gdegod neki nađe, da bi ih na kraju sve sakupila (osim, prema jednoj verziji, falusa koji je pojela nilska riba pa otuda i potiče zabrana jedenja ribe u Egiptu) i ponovo oživela Ozirisa, koji će zatim postati bog, gospodar carstva mrtvih.

U pitanju je dakle mit koji se odlično podudara sa odgovarajućim grčkim mitovima i sjajno „uklapa” u teoriju, podržavajući njenu čvrstinu i njenu univerzalnost, jer pokazuje da se ona ne odnosi samo na grčki svet i grčku tragediju, nego i na ostali svet i postanak pozorišta uopšte. Dramatični ritam ovih mitskih sudbina, kao odraz ritma smene godišnjih doba, stoji prema ovoj teoriji u strukturnoj osnovi razvoja drame i njene radnje koja u svojoj eksplicaciji, zapletu, kulminaciji (katastrofi) i raspletu (katarzi) ostvaruje iste ritmičke faze. Opravdanost takvog tumačenja postanka drame nalazi se u nesumnjivo ogromnom značaju koji je za arhajskog čoveka u doba zemljoradnje imala smena godišnjih doba, u njegovom strahu da se ciklus ne zaustavi, da ne zavlada večita zima i konačna smrt prirode, u njegovoj nadi da će ritualnom radnjom podržati i sačuvati tok ciklusa.

Sve se savršeno uklapa osim činjenice da se strahote i užasi grčke tragedije, i njena funkcija da nas pomoću njih „očisti od straha i sažaljenja” i suviše povezuju za zemljoradnju ili kako bi rekao Lesli Epstejn za „sađenje povrća”, a „stari ritual je, dok je bio mlad, slavio pokolj” („Ritual u modernom teatru”). Jer i Ridžvej je smatrao da je tragedija ponikla iz Dionizijskog rituala, ali to nije povezivao sa zemljoradnjom nego sa ceremonijalom punim strave, jadikovki i krvavih žrtvi. Kembriđska teorija je nekako htela da te stvari razreši na pitom i miroljubiv način i zato je Lesli Epstejn naziva „viktorijanskom”.

Tu „vegetativnu” osnovu ova teorija je preuzela od Frejzera koji je antropolozima kembriđske škole bio učitelj i uzor, a koji je jedini isticao ovu vrstu mitova i rituala kao posebno značajnu, ali i od Ničea koji je takođe slavio „moćni nagon proleća” kao potencijalni izvor pozorišta. Tvorac nove, i do danas poslednje teorije o postanku pozorišta, Amerikanac Ernest Teodor Kirbi, smatra ovakva shvatanja evrocentrističkim, ili bar „mediteranističkim” i osporava im svaku pretenziju na univerzalno važenje, mada se slaže i s tim da ona pogrešno tumače nastanak grčke tragedije. Njegova knjiga *Pradrama, poreklo pozorišta (Ur-Drama. The Origins of Theatre, New York University Press, 1975.)* ima sve uslove da postane jedno od temeljnih dela i

nezaobilaznih polaznih tačaka za dalja istraživanja. Ona počinje suprotstavljanjem stavovima kembridžske antropološke škole čiju polaznu poziciju u potpunosti osporava. Nalazeći glavnu inspiraciju ove škole u „literarnoj neobaveznosti“ Frejzerove *Zlatne grane*, a njenu polaznu teorijsku formulu u Aristotelovoj podeli pozorišta na tragediju i komediju, on se sa Frejzerom kao polazištem obračunava navodeći mnoge kompetentne savremene antropologe a među njima i Rut Benedikt koja smatra da se ta studija služila „slobodnim odabiranjem detalja izvučenih iz konteksta najrazličitijih tradicija, pa je teorija na ovaj način oblikovana ličila na Frankensteinovo čudovište koje je dobilo desno oko sa Fidžija, levo iz Evrope, jeđnu nogu sa Ognjene Zemlje, drugu sa Tahitija.. To je figura koja ne odgovara nijednoj realnosti iz sadašnjosti ili iz prošlosti“.

Drugim rečima, ova antropološka osnova nema nikakvih prava da pretenduje na naučnu univerzalnost i objektivnost, kao što ih nema ni iz nje izvedena teorija o postanku pozorišta koja je jednostavno grčkim „vegetalističkim“ mitovima dodala jedan egipatski i na osnovu tog spoja sagradila „univerzalnu šemu“. Ta teorija je evrocentrična još na jedan drugi, možda čak porazniji jer je *antipozorišni* način: u skladu sa evropskom pozorišnom tradicijom, i naročito u skladu sa tradicijom evropske teorije pozorišta, ona je već na polaznoj poziciji identifikovala pozorište s dramom i ustremila se da traži analogije među ritmovima mitova i ritmovima *tragedije*. Zatim je, uvlačeći u tu igru i egipatski mit, na taj način zapravo i Egiptu pripisala latentno postojanje tragedije koju je dakle proglasila za univerzalni pozorišni princip, podrazumevajući da je tragedija izvan Grčke ostala fenomenalno neostvarena, ali „noumenalno“ neotklonjivo prisutna. Činjenice međutim pokazuju da u onom delu sveta u kome je ostvareno basnoslovno pozorište, u mnogim svojim umetničkim strukturama i elementima bogatije i značajnije od evropskog, tojest u Aziji, nema ničega što bi nalikovalo grčkoj tragediji. Kao što elementarna teorijska logika pokazuje da nema nikakvog razloga da se postanak pozorišta vezuje za tragediju tj. dramu kao literarni element pozorišta. Pošto je nemoguće a i nepotrebno utvrđivati „šta je bilo pre“, i pošto je moguće prihvatiti stav da je pozorište postalo „celo odjednom“ dakle na sinkretičan način na kome se zasnivalo i postojanje rituala iz kojeg je poteklo, onda ipak nema nikakvog razloga, osim ako se kao razlog uzme pritisak tradicije, da se pri teorijskom izboru polazne tačke u rekonstrukciji postanka pozorišta pretpostavi da je ta tačka drama, kad je evidentno da

je najbitnija *differentia specifica* ove umetnosti, u odnosu na sve ostale umetnosti, glumac.

Polazeći od ovakve oštre kritike „vegetalističke” teorije, Kirbi će nastojati da stvori teoriju koja će „ispraviti” sve njene nedostatke, a koju bismo po analogiji mogli nazvati „šamanističkom”. Njegova teorija će se, dakle, u tri bitne tačke razlikovati od prethodne: prvo, tražeći u ritualu poreklo pozorišta on će zaista i tražiti pozorište u njegovom kompletnom izvođačkom obliku a ne samo u njegovom pojedinačnom aspektu dramske radnje i njenog toka, opredeljenja nastalog pod pritiskom evropske tradicije i Aristotelovih definicija pozorišta; drugo, ne pokušavajući da oblike rituala, pa time i prvobitnog pozorišta, svede na evropski model, on će njegovu pojavu istraživati paralelno i ravnopravno u svim onim krajevima sveta koji su porodili veliku pozorišnu umetnost: Indiji („Od demonske igre do sanskrske drame”), Kini („Medijumi, muzičari i akrobati”), Japanu („No drama: sunce u špilji”), antičkoj Grčkoj („Oblici Dionizija”) i srednjovekovnoj Evropi. Treće, neće poreklo pozorišta tražiti u ritualima plodnosti nego u isceliteljskim i egzorcističkim obredima šamana.

Kirbijev pristup zapravo prati svojstva i razvoj figure šamana iz kojeg će, po njemu, ponići figura i vokacija glumca kao „noseće” umetničke materije pozorišta. „Šaman je gospodar duhova koji igra u transu, prvenstveno s namerom da izleči bolesnika ritualističkim sredstvima... izraz šaman... označava figuru koja objedinjuje čarobnjaka, iscelitelja i medijuma, ličnost sposobnu da uđe u stanja transa u kojima, kako se misli, odlazi na nebo ili u podzemlje da bude posednut tamošnjim duhovima...”

Glumac je onaj koji će naslediti, svakako u jednom izmenjenom vidu, neka od svojstava i moći šamana. Kao i šamanova veština (setimo se definicije „čudesno sjedinjenje ekstaze sa najhladnokrvnijom obmanom”) tako i njegova umetnost podrazumeva zanat, repertoar trikova, pa i obmana, ali nipošto ne može i ne sme da se identifikuje s tim. Ona je u svojstvima njegovog duha, njegove ličnosti, njegovih psiholoških preživljavanja, u njegovoj sposobnosti empatije i identifikacije — drugim rečima u njegovoj sposobnosti „padanja u trans”.

Preko glumca, ovaj pristup podrazumeva prisustvo i drugog bitnog faktora pozorišta kao fizičke realnosti u kojoj se stvari „istinski dešavaju” a ne samo simbolično sugerišu preko reči i obrta radnje u drami: *gledaoca*. Šamanistički ritual ne može da počiva, poput rituala plodnosti, na simbolizaciji prisustva prirodnih i natprirodnih sila

nego na njihovoj „direktnoj manifestaciji”, a da bi takva manifestacija bila moguća potreban je neko u kome će da se ostvari.

„Svaki ritual i ceremonija mogu biti pozorišni, ali pozorišnost šamanističkog rituala se odnosi prema svojoj funkciji na poseban način. Da bi se postigao željeni cilj isceljenja pacijenta, vera u ono što se događa mora biti održavana, podsticana i pojačavana, ne samo kod pacijenta nego podjednako i kod gledalaca čiji doživljaj neposredno doprinosi ispunjenju cilja...” Konačno, šamanistički obred podrazumeva vrlo složenu „teatarsku” sinkretičnost, ponekad kompletan skup njegovih parafernacija, od najraznovrsnijih, često po prirodi i funkciji „mađioničarskih” sprava i rekvizita, do sredstava kojima, kao što je već ranije rečeno, mora do krajnjeg perfekcionizma da ovlada sam šaman („dijalog, geste, ventrilokvizam, inkantacije, muzika, ples i pesma”).

Podršku svojoj teoriji Kirbi nalazi naročito u fizičkoestetskim fenomenima i pratećim teorijsko-didaktičkim spisima klasičnog azijskog teatra. U indijskoj „Natja šastri” nalazi opis postanka pozorišta koji odgovara njegovoj teoriji. Pozorište je, prema tom opisu, nastalo tako što je vrhovni bog, Indra, hteo da stvori jednu opštu zabavu za sva božanstva, dobra i zla, tojest za bogove i za demone. Namenio je taj zadatak svetom čoveku Bharati koji ga je i ostvario sa svojih sto sinova, ali su za vreme predstave demoni zaključili da je ta nova umetnost usmerena protiv njih i odlučili da je onemoguće. Oni su, podvlači Kirbi, ušli u izvođače i magijskom inhibicijom onemogućili njihovu igru. Bog Indra će se zatim naljutiti, razjuriti demone svojim štapom (štap, jarbol za zastavu će kasnije postati u indijskom pozorištu tradicionalan znak za mesto na kome će se pozorište odigrati i vreme u koje će predstava početi), da bi im zatim objasnio da je pozorište svima namenjeno i nije ni protiv koga upereno (podvlačimo mi, ukazujući na mitško definisanje estetske prirode i funkcije pozorišta).

Dakle, demoni su ušli u glumce da bi onemogućili njihovu igru, a bog Indra ih je rasterao štapom: štap je neizostavljivi atribut šamana i šamanističke seanse, on simbolizuje *axis mundi*, po njemu duhovi silaze, duž njega i sam šaman odlazi na svoja duhovna putovanja.

U Kini, „osnovne konvencije i scenska sredstva kineskog teatra izgleda da vode poreklo iz medijumstva. Scena je prazna osim stola i stolica, koji su na više načina upotrebljavani da predstave razne stvari, recimo presto ili planinu. Sto

je pri tome sličan stolu za žrtvovanje koji predstavlja bitan deo medijskih ceremonija i nesumnjivo proizlazi iz njega, ponekad se i zove oltar. Zid hrama iza stola za žrtvovanje najčešće je vrlo sličan stražnjem zidu teatra, s vratima sa desne i leve strane. I u teatru ova vrata se zovu „vrata duhova“, ulasci se uvek obavljaju na leva vrata koja se zovu „gornja“ a izlasci na desna koja se zovu „donja“. Terminologija, kako se čini, proizlazi iz činjenice da, prema opšteprihvaćenom shvatanju, duh koji poseda medijuma mora da silazi, tojest da ulazi ili se pojavljuje odozgo“.

U Japanu No-drama već i samom svojom dramskom strukturom pruža podršku ovakvom tumačenju porekla pozorišta. Uobičajeno istoricističko tumačenje nastanka No-drame i pozorišta ograničava se na objašnjenje da su ovaj teatarski oblik stvorili Kanami i njegov sin Zeami na osnovu ranijih plesova sarugaku. Takvo objašnjenje ne zadovoljava ni najskromnije teorijski usmerene istraživače, i Kirbi poseže za mitom da bi dao šire objašnjenje postanka teatra koje će biti u skladu s njegovom teorijom. On pritom ne bira mit po svojoj volji nego uzima onaj koji i sama klasična japanska tradicija (spis „Nihongi“) i vrlo kompetentni moderni interpretatori (ruski i sovjetski japanista Konrad, na primer) povezuju sa postankom teatra u Japanu. Istovremeno je to i jedan od centralnih mitova japanske mitologije koji priča o događaju od prevashodnog značaja kad se vrhovno božanstvo stare japanske šintoističke mitologije, boginja sunca Amaterasu, gnevna na svog mlađeg brata Susanoa, pomamnog boga vetra, bure i mora, povukla u „nebesku pećinu“ i time lišila svet sunčevog svetla i toplote, i svega što oni sobom donose. Bogovi su morali smisliti veoma složenu ceremoniju — predstavu da bi je odande izvukli. „Angažovali“ su boginju plesačicu Uzume da sa grančicom u ruci, pred nebeskom pećinom izvodi svoj najlepši ples na prevrnutom vedru tako da će zvuci njenog plesa odzvanjati duboko u pećini. Bogovi će se okupiti oko nje i glasnim odobravanjem, usklikima radosti i veselja i ritmičkom podrškom pratiti njen ples. Pred izlaz će biti postavljeno ogledalo pričvršćeno na drvo zvano sakaki: kad Amaterasu, pobuđena ritmičkim zvukom plesa, a zatim grajom bogova koji se i bez sunca vesele, odgurne stenu sa ulaza (specijalno uže je drži da se ne vrati) ugledaće u ogledalu ne samo svoj (nepoznati) lik nego i sunčevo svetlo koje sobom nosi: zaključiće da i bez nje ima sunca na svetu, da je neko drugo nepoznato božanstvo preuzelo njenu funkciju, zaneće se lepotom plesa i, pokolebana, napustiće pećinu.



Kirbi je samo u ovom mitu podvukao one detalje koji odgovaraju njegovoj teoriji: grančicu, drvo (štap), ogledalo, takođe obavezan rekvizit šamanističkog rituala, da i ne govorimo o plesu samom. Amaterasu napušta pećinu kad se sretno sa vlastitim likom u ogledalu uverena da je to lik nekog nepoznatog božanstva (silazak duha).

Drvo (bor) naslikan na stražnjem zidu scene predstavlja stalnu i obaveznu scenografiju No-teatra. Sama struktura drame podrazumeva dva osnovna lika od kojih je drugi po važnosti (vaki) zapravo „dozivač” prvoga (šite). Kod većine (tako-zvanih regularnih) No-drama radnja počinje njegovim ritualnim plesom koji simbolizuje putovanje i dolazak na određeno mesto. Taj ples (putovanje) ima za funkciju „dozivanje” glavnog lika (šite) koji će zatim da se pojavi. Sam šite se u prvom činu No-drame pojavljuje kao običan smrtnik, da bi se u drugom činu otkrilo da se u njemu skriva *duh* nekog božanstva ili heroja (silazak duha).

Kirbi ne okleva sa smelim interpretacijama ni na onom terenu koji nam je najbolje poznat i najviše teorijski razrađen, tojest kad je u pitanju postanak grčkog pozorišta. Ne dovodeći u pitanje činjenicu da je grčko pozorište nastalo iz Dionizijskog rituala on međutim tvrdi da „suprotno uobičajenom verovanju, Dionizije nije bio bog plodnosti, i ne postoji apsolutno ništa u grčkoj mitologiji što bi takvo verovanje opravdalo. Najranije pominjanje njegovo nalazi se kod Homera, gde se on zove „ludi Dionizije” („Ilijada”, 13, 143). Drugi mitovi kažu da ga je Hera učinila ludim i da je on sam učinio ludim druge... Ime njegovih pratilja — menade, značilo je „lude žene”. Bio je asociiran sa *efektom* vina kao sredstva za stvaranje religiozne ekstaze, i s *efektom* bršljana koji je bio intoksikant i kojeg su menade žvakale da bi došle u ekstatično stanje. Bršljan je bio omotan i oko tirsusa, štapa koji je vezan za obožavanje Dionizija, upućujući na to da i sam štap treba da ima identično značenje — „provodnika iluminacije” u religioznom iskustvu.”

„Dionizije je bio bog ludila i katarze”. Poznato je kako Aristotel određuje katarzu u svojoj definiciji tragedije, poznato je i kako Platon u *Ijonu* stanje u kome pesnik stvara upoređuje sa stanjem transa koje koribantkinje ostvaruju kroz ples. Prve indikacije da bi Dionizije mogao biti bog plodnosti nalaze se tek kod Plutarha, i na njima je zidana ona golema zgrada koja bi da poreklo pozorišta vidi u strukturi vegetalističkih rituala.

Nema sumnje da je Kirbijeva teorija neuporedivo bliža duhu unutar kojeg se konstituiše savremeni svet, savremena nauka i savremeno pozorište od „vegetalističke” teorije koju je postavila kembridžska antropološka škola. Dok je ova teorija govorila o *drami*, Kirbijeva teorija govori o *scenskom činu*, o *glumcu*, o odnosu između glumca i *gledaoca*. No pogrešno bi bilo ma koju teoriju izjednačiti sa naukom, kao što nema teorije kojoj nije moguće naći propuste, pogreške, ili bar paralelna rešenja. Tačno je da je za osnovu jedne teorije o postanku pozorišta ispravnije uzeti „trenutak” nastanka glumca nego „trenutak” nastanka drame, ali je isto tako tačno da je moguće uzeti još čitav niz „trenutaka” iz tog dugotrajnog prirodnog procesa: jer činjenica da se već kod najranijih poznatih, dakle lovačkih plesova i ceremonija, ti plesovi i ceremonije nisu odigravali za *vreme* lova nego pre lova, pokazuje da je već tu u pitanju „meta-stvarnost”, dakle umetnost, dakle pozorište.

Pa dalje: ako se i saglasimo da je evropsko, grčko pozorište poniklo iz Dionizijskog rituala, iz te tačke se još uvek mogu „povući” mnogobrojne teorije (spomenuli smo već kao značajnu onu Ridžvejevu iz koje Kirbi prihvata ono što mu treba, to jest „doktrinu da je glumac prvobitno bio medijum”). Postoje vrlo ozbiljna antropološka istraživanja (Ernesto de Martino, I. M. Luis) koja u tarantističkim kultovima Južne Italije, pa čak i u „plesu svetog Vita” vide neposredan produžetak Dionizijskog rituala, u procesu neprekinutog trajanja. Ova istraživanja povezuju Dionizijski ritual ne, dakle, preko tragedije, sa grčkom civilizacijom, nego u neprekinutom kontinuitetu sa folklorom srednjovekovne Evrope, sa ritualima čija mitska osnova već u sebi sadrži jednu lepu i uzbudljivu „teoriju” o postanku pozorišta: čovek koga ujede otrovni pauk tarantela mora da pleše da bi isterao otrov i ostao živ, ili čovek koga je ujeo otrovni pauk tarantela umro je onog trenutka kad je prestao da pleše, itd.

Ista je situacija kad je reč o Kirbijevoj interpretaciji fenomena, izvora i podataka koje pruža azijski teatar. Vrlo žestoke kritike Kirbijeve teorije potekle su upravo sa ovog tla, to jest od strane azijskih teatrologa i stručnjaka za azijski teatar (Indijac Mohan Kokar i dr.). Po tonu su te kritike često vrlo nesimpatične jer svedoče o jednom mentalitetu koji pojam nauke izjednačuje sa utvrđivanjem činjenica i koji je u ime takvog stava spreman da onemogući svaki uzlet uopštavajućeg duha. Kirbi je od njih zaslužio izvesno priznanje čak i zbog toga što mu je teorija tako izrazito antievrocentrička, tako svesrdno okrenuta kulturama „trećeg sveta” da u

tome možda malo i preteruje. Ima u njoj nešto od onoga „zanosa otkrićem Istoka” koji nam je poznat iz lingvistike od pre dva veka: kad su posle engleskog osvajanja Indije lingvisti „otkri- li” sanskrt, upoznali njegovu složenost i, naro- čito na planu leksike, njegovu zapanjujuću slič- nost sa evropskim jezicima, „odlučili” su da je čitavo čovečanstvo moralo imati jedan „zajed- nički prajezik” i dali se svim sredstvima u po- tragu za njim, usmerivši čitavu nauku u pogreš- nom pravcu (ali joj čineći, uz put, naročito isto- rijii, i krupne usluge: kroz rekonstrukciju, putem jezika, čitavih fragmenata zaboravljene proš- losti).

Tako je i sa Kirbijevom teorijom. Mnoge činje- nice koje je izdvojila i druge koje nije ni spo- menula govore u njenu korist. Postoji fascinant- no tvrđenje, Kirbiju kako izgleda nepoznato a koje su formulisali opet veoma kompetentni a- utori (Dods i dr.) po kome je u onom istom pe- tom veku pre naše ere koji je Jaspers nazvao „krucijalnim” (Periklovo doba sa grčkom tra- geditijom u Atini; pojava budizma i krupne pro- mene u brahmanizmu u Indiji), upravo ona ide- ja koja se s razlogom smatra jednom od najvećih ideja velikih azijskih civilizacija (budizma a do- nekle i hinduizma, odnosno Indije, Kine i Japa- na) i jednim od njihovih najvećih doprinosa du- hovnoj riznici čovečanstva, ideja o seobi duša (reinkarnacija, metempsihoza), prodrila u Indiju iz *srednjoazijskog šamanističkog folklora*. Ali u Kirbijevoj teoriji se oseća vrlo upadljivo pris- stvo želje da bude „lepa”, da bude kompletna, da bude „jedina”, a ogromno područje azijskog pozorišta sa svim svojim fenomenima, podacima i izvorima pruža mogućnosti za formulaciju bez- broj teorija.