

NATYASAstra

ne postoji mudrost, umetnost ili nauka koja nije pomenuta u Natji

Kada su me nedavno pozvali na promociju, kod nas po prvi put prevedene stare sanskriptske knjige o pozorištu, osetila sam izvesnu radost jer mi se pruža prilika da napokon na srpskom pročitam tekst čije su poruke bile inspiracija tvorcima modernog pozorišta 20. veka, među kojima su Ježi Grotovski i Eudenio Barba. Moja radoznalost je bila u suprotnoj srazmeri sa mojim znanjem o drevnom sanskriptom rukopisu, a ni očekivanja nisu zaostajala za radoznalošću. Ispostavilo se, ni razočarenje. Od 36 poglavlja odabrano je 19, pa se celovita slika izgubila; među izostavljenima nalaze se i ona o plesu i muzici. Čudno, ako imamo u vidu ekspanziju plesnog teatra tokom poslednjih decenija. No, pustimo sada razloge razočarenja, koji nisu zanemarljivi. Ostanimo u nadi da će se ovo kapitalno delo istorije svetskog pozorišta jednoga dana pojaviti pred nama u svom izvornom obliku.

Pripišimo izdavaču ipak jednu zaslugu – pokrenuo me je da tragam za originalnim tekstom, koji je višestruko provokativan i inspirativan. Pokrenuće, nadam se i druge.

Pretpostavlja se da je rukopis *Natjašastre*, pisan mahom u stihu i izrazitim stilom, nastao između 200. godine pre i 300. godine posle Hrista, mada se u njemu osećaju uticaji predklasične sanskriptske drame, te elementi folklornog teatra, ali verovatno, i nešto starije, Aristotelove poetike (sa kojom ga spaja mimetički princip). Smatra se da iza rukopisa stoji Barata Muni ili Barata Mudri, kako su ga još zvali – glumac mudri. Po legendi zapisanoj na početku rukopisa, Glumac Muni beše vrhovni autoritet za dramsku umetnost „učitelj i izvođač“, odabran od vrhovnog boga Brame da kroz njega bude preneto znanje o pozorištu i znanje pozorišta. *Natjašastra* se bavi svim aspektima estetike i tehnike onoga što čini pozorište, od prostora za igru, preko dramske literature, režije i glume, do komunikacije sa publikom. Ona je svedočanstvo umetničkog i zanatskog stepena do koga se razvila antička indijska pozorišna praksa, koja je podrazumevala isprepletane komponente (reč, govor, pokret, pozu, muziku, ples, šminku, kostim, scenografiju). U njoj su precizno klasifikovana i definisana književna dela, pozorišne forme i žanrovi.

U početku ovog drevnog rukopisa stoji legenda o postanku pozorišta, koja kaže da je ono nastalo voljom bogova u vreme kada su ljudi potonuli u stanje moralnog posrnuća, postavši „robovi nagona i pohlepe“, rastrzani „zavišću i srdžbom, opsednuti pomamom za čulnim zadovoljstvima“, zapali u „duhovno siromaštvo“. Bogovi su se rastužili nad ovakvom sudbinom sveta i obratili vrhovnom bogu za pomoć; tražili su od njega da za ljude stvori neki vid zabave, koja će sadržati etičke ciljeve života i delovati na njihova čula i njihov um. Tako je, voljom najmoćnijih, mada uz pomoć čoveka, kroz koga se božja volja ovaploćuje, nastalo pozorište.

Ali, legenda dalje kaže da su prvu pozorišnu predstavu u gnevu prekinula druga moćna bića, demoni, koji su glumcima oduzeli reč, pokret i pamćenje.

Jedan broj verujućih i danas ne bi ozbiljno protivrećio ovoj legendi, jer svaki talenat koji čovek ima (dakle, talenat da stvara), po njihovom dubokom uverenju, jeste talenat podaren čoveku od Boga. Neki drugi verujući bi sigurno imali tvrdih oprečnih argumenata, naročito kada se govori o pozorištu. Neverujući bi objašnjavali, a naučnici tumačili nastanak pozorišta instrumentima antropologije i sociologije.

Mi bismo da skrenemo pažnju na nešto drugo što drevna legenda implicira. Koliko je istine o suštini pozorišta u ovoj legendi izrečeno, toliko je, nažalost, istine o odnosu moćnih, ne samo nadzemaljskih već i te kako ovozemaljskih moćnih, prema pozorištu. Naime, pozorište zavisi od moćnih i njegovu sudbinu, njegovo postojanje ili nepostojanje, barem teže da odrede i usmere, ili čak određuju moćni. Vekovima, do razvitka filmske umetnosti, a naročito do grandioznog razvoja televizije, pozorište je bilo to koje je stizalo do većeg broja ljudi no što je to i jedna druga umetnost mogla. Stizalo je do različitih društvenih slojeva, mada u nekim periodima nije bilo dostupno izvesnim društvenim grupama (zabranjeno ili, prosto, nedostupno). Od uticaja pozorišnih predstava, s manjim ili većim razlogom, strahovale su crkve i vladari. Zabranjivano je izvođenje pojedinih komada, shodno njihovoj tematici i sadržini. Aristofan je izvođen pred sud zbog Kleonovih optužbi. Probleme su imali i drugi antički dramatičari. Za hrišćane su antički autori bili nepoželjni, a tekstovi bili čišćeni od paganskog i svega što nije bilo u skladu sa novom religijom. Zapadna crkva je duboko osuđivala smeh, koji je, govorili su, izobličavao ljudski lik i činio čoveka sličnim majmunu, otuda pretpostavka da je Aristotelova knjiga o komediji sakrivena u tamnim dubinama neke katoličke biblioteke. U Elizabetanskom periodu zabranjivani su komadi o Robinu Hudu, jer su prikazivali slabosti rimskog nadbiskupa, kaluđera i sveštenstva. Početak pozorišne delatnosti u Americi 18. veka bio je praćen snažnim protivljenjem puritanaca u severnim državama (tada još uvek kolonijama, gde je smatrana putem u pakao), a svaka vrsta pozorišne predstave zabranjivana je pod pretnjom strogih zakonskih kazni. Pruski kralj Fridrih je zabranio svaki oblik pozorišta i opere kada je 1870. zauzeo Vroclav. Primera ima i suviše u istoriji Zapadnog pozorišta (ako u Zapadno, s puno razloga ubrajamo Rusko i vanevropska pozorišta koja su nastajala i žive pod uticajem zapadne kulture). Ima ih i u novijoj istoriji srpskog pozorišta. Uredništvo časopisa *Scena* posvetilo je ceo broj onome što se u našoj sredini događalo od kraja oktobra 1944. godine pa sve do poslednje velike zabrane novosadske predstave *Golubnjača*. A ipak, nije zabeleženo da je ijedna buna, a kamoli revolucija, započela pod uticajem pozorišne predstave.

Zabrane su bile grubi pokušaji uticanja na pozorište i pozorišne stvaraoce. A pozorište im je odolevalo i nastavljalo svojim putem. Aristofan nije bio osuđivan, stanovnici katoličkih zemalja su se široko smejali pučkom pozorištu, renesansa se vratila antičkim uzorima, Robin Hud je defilovao pozorišnim scenama Britanije, Amerika je razvila bogat pozorišni život i rediteljske i glumačke škole, pozorište se vratilo u Vroclav, *Godo* je igran u Srbiji. Moćni su shvatili da grube intervencije neće i ne mogu doneti željene rezultate, pa su sve češće pribegavali suptilnijim sredstvima: upotrebljavati kulturu u propagandne svrhe, podržavati i favorizovati ono što njima i njihovim ciljevima

ide u prilog. Pozorište je delilo, i deli, sudbinu celokupne kulture. Kada su razvijeni mediji, izrasli na temeljima pozorišne umetnosti i tehnoloških izuma, koji su dopirali do mnogo šire publike, postali su pogodnije sredstvo moćnih. Jer, kultura može jednako uzdići duh, kako to kaže drevna sanskritska legenda, kao što ga može i otupeti, kako možemo videti u savremenim zapadnim društvima. U svetu koji je ispunio dan većine radom i dobrano umanjio osećaj materijalne nesigurnosti, a povećao druge vrste strahova (u zapadnim zemljama), u svetu tranzicije koja je donela nove i drugačije neizvesnosti, nezadovoljstva i beznađa, u područjima gde vlada siromaštvo (latinoameričke zemlje), međunarodni moćnici izgubili su interesovanje za pozorište i okrenuli se najmasovnijem od svih medija, televiziji. Ulažu u nju, stvarajući hiljade mamutskih serija, koje treba da vežu pažnju, ispune vreme, stvore pseudoutehu i pseudozadovoljenje – pravda i poštenje uvek pobeđuju, zlo se kažnjava, bogati pate, siromašni čudom postaju bogati – i, što je najvažnije, ne provociraju mišljenje i odvlače pažnju od problema realnog života.

Ipak, to ne znači da je pozorište prestalo da plaši moćne. Naravno, pre svega zahvaljujući neiscrpnom duhu pozorišnih stvaralaca koji, i u teškim okolnostima, u materijalnoj oskudici, nastavljaju da stvaraju. Moćne danas, čini se, više plaši vitalnost pozorišta, nego njegov realni uticaj na društvo. Sve je manje državne materijalne pomoći, a sve češće se pozorište prepušta zakonima tržišta, tretira se kao roba, što u krajnjoj instanci znači povlašćivanje ukusu mase, koji je prethodno oblikovan drugim sredstvima.

Generacije odgojene uz televiziju i generacije koje stasavaju uz virtuelnu stvarnost koju im nudi kompjuterska tehnologija, doživeće u jednom trenutku zasićenost nestvarnim. U vremenu višedecenijske narastajuće otuđenosti, doneće, verujem, jaču potrebu za povratkom suštini ljudskog postojanja, jer čovek je ipak društvena životinja, kojoj je potreban živi kontakt sa živim svetom koji ga okružuje. Jedina od umetnosti koja nudi živi kontakt čoveka sa čovekom jeste upravo pozorište.

Ali, vratimo se *Natjašastri*. Neke od estetičkih postavki datih u njoj postoje i u savremenom indijskom pozorištu, pre svega u nekim stilovima takozvanog indijskog klasičnog plesa, kao što su Barata-natjam i Katakali (koji u sadašnjem obliku datira iz 17. veka). Zapadni pozorišni stvaraoci su u njoj našli rudnik pravila, stavova i komentara, što potvrđuje da smisao *Natjašastre* prevazilazi granice indijskog kulturnog i duhovnog prostora.

Već sama definicija drame, koja stoji na početku rukopisa, zvuči univerzalno: „Drama... je podražavanje radnji i ponašanja ljudi, koji su ispunjeni emocijama, i koja opisuje različite situacije. Ona se odnosi na postupke ljudi dobrih i loših i ravnodušnih, i pružice ohrabrenje, zabavu ili sreću baš kao i savet svima, nju čovek konstruiše na osnovu zapažanja ljudskih karaktera, snage i slabosti čoveka, te onoga u čemu uživa i načina na koji misli „.

Pisac, reditelj i glumac su nerazdvojno trojstvo u celovitom pozorišnom činu, a njihov rad postoji i proverava se u odnosu na gledaoca. Ne smemo smetnuti s uma da *Natjašastra* zahteva učešće gledaoca preko aktiviranja njegove mašte: podražavajući gestovi, simboli i stilizacije korišćeni su da nagoveste ono što je na sceni teško ili

nemoguće predstaviti. Nekoliko poglavlja posvećeno je detaljnoj raspravi o tome šta treba prepustiti mašti i kada i kako to treba učiniti. Mašta stupa u dejstvo i kada se radi o podeli scene na zone, koje označavaju različita mesta; ovo podseća na praksu savremenog pozorišta koje u jedinstvenom prostoru pokazuje simultanost različitih scena, različitih prostora, pa i različitih vremena. Tamo gde se savremeno pozorište koristi tehničkim sredstvima, osvetljenjem, na primer, u starom indijskom pozorištu oslanjalo se na maštu gledalaca.

Pozorište je uvek susret – susret reditelja sa tekstom, susret reditelja sa glumcima, glumaca sa tekstom i rediteljem, susret svih pozorišnih stvaralaca, i, konačno, susret glumca sa publikom. Postoji samo „jedno pozorišno vreme“ i samo jedan fizički prostor pozorišta – prostor za igru u jedinstvu sa gledalištem.

Ako je ogledalo „najklasičnija paradigma pozorišta“, kakav je odraz? U toj većitoj pozorišnoj igri realnosti i iluzije, šta je sa odrazom. Pokazuje li on sliku realnosti ili iluzije, preobraća li, možda, iluziju u realnost ili realnost u iluziju. Iluziju realnosti u realnost ili realnost iluzije u iluziju realnosti? I šta je uopšte to ogledalo, gde je ono? U tekstu, u reditelju, u glumcu ili gledaocu? Odslikava li se svet u pozorištu ili pozorište u svetu?

Natjaštra u svojoj kompleksnosti ne zaobilazi ni odgovor na ovo pitanje. Koristeći sintagmu „uspešnost predstave“, *Natjaštra* kaže da se ta uspešnost meri reakcijom publike i navodi dva stepena uspešnosti – Ljudski uspeh i Božanski uspeh, a oba se odnose na reakcije ovozemaljske publike. Ljudski uspeh se očituje u „vokalnoj i fizičkoj“ reakciji, koja uključuje aplauz, smeh, suze, uzvike odobravanja, podizanje na noge i darivanje glumaca. Božanski uspeh se, međutim, očituje u dubokoj tišini i koncentraciji koja zavлада gledalištem, kao nesvesna reakcija potpune obuzetosti u trenucima kada scenska interpretacija pređe granicu i postane stvaralački čin.

Tvorac *Natjaštre* ne očekuje istu vrstu reakcije niti sposobnost percepcije pozorišne umetnosti od svakog gledaoca jednako. Po njemu, percepcija i razumevanje zavise od gledaočevog pola, starosti, kulturnog i društvenog porekla i, konačno, od njegovih prirodnih sklonosti. Sasvim savremena očekivanja.

Ja bih, opet, kazala da postoji i treći stepen na lestvici provere i pokazatelja uspešnosti pozorišnog dela: da li je ono uspelo da dopre, na svesnom ili nesvesnom nivou, do svakog gledaoca, bez obzira na njegovo poreklo, pol ili starost, jer to znači da je dostignut onaj neizrecivi preobražaj umetničkog dela do stadijuma koji se rečima ne da zabeležiti, do onoga što neki autori nazivaju tajnom.

U poslednjih petnaestak godina naše pozorišne istorije čini mi se da nije bilo predstave koja nije doživela Ljudski uspeh. I kada mi se činilo da ne mogu naći nijednu važniju vrlinu neke predstave, bila sam svedok vokalne i fizičke reakcije publike – dugi i buran aplauz, najčešće. Čak i kada je bila u pitanju najprobranija pozorišna publika (najprobranija u smisu njene obrazovanosti i znanja pozorišta). Za trenutak sam mislila da je to bio način da se nagradi trud stvaralaca. Ipak sam ispitivala i sebe, i predstavu i publiku. Nisu li moji kriterijumi postali suviše strogi dok se pozorištem bavim kroz teoriju i literaturu o pozorištu; nisam li, prosto, izgubila kontakt sa stvarnošću i osećaj za nju, baveći se pozorištem za pisačim stolom. Šta se desilo sa publikom? Da li su u opštoj

devalvaciji vrednosti i vrednovanja koji su nas zadesili, devalvirali i kriterijumi vrednovanja pozorišta. Da li su ljudi zaboravili sve one predstave visoke ili barem zanimljive estetike, koje su na našim scenama imali prilike da vide. Kakvim predstavama može aplaudirati onaj koji je aplaudirao *Kavkaskom krugu kredom, Ibiju, Velikom i malom, Putujućem pozorištu Šopalović?* A na pitanje, koja je to najbitnija, čak suštinska vrlina novih predstava, nametao mi se odgovor – aktuelnost. Tematikom svojom one su duboko pogađale, pošto su se direktno vezivale za našu stvarnost.

Valjda je to u čovekovoј prirodi. Nije nam dovoljno da živimo neku situaciju, nego želimo da je čitamo ili gledamo na sceni. Tokom meseci bombardovanja 1999, i sama sam imala potrebu da gledam snimak *Ibija* i čitam sve što je Žari napisao o *Ibiju*. U takvim momentima, mnogima sadržina postaje važnija od forme, a tema od estetske vrednosti.

Setila sam se Kotovog eseja *O značaju pozorišta* i primera koje je u njemu naveo, a koji svedoče o prepoznavanju kao osnovnom motivu prihvatanja ili neprihvatanja jedne pozorišne predstave: *Godo* je među Poljacima doživeo uspeh tek kada su u njemu ovi prepoznali komunizam, *Magbet*, među Moskovljanima, kada su u krvavim rukama Ledi *Magbet* prepoznali Staljinove krvave ruke. Poljake nije bilo briga za novu estetiku, niti Moskovljane za složenost poetike Šekspira. Radi li se tu o „značaju“, kako kaže Kot, ili značenju?

Uspešnost i vrednost mogu postojati istovremeno, ali ne uslovljavaju jedna drugu.

Drugostепенost uspeha, Božanskog kako veli *Natjašastra*, najčešće se javlja u smenjivanju sa prvostепенim, Ljudskim. Tišina i koncentracija koje zavladaju gledalištem, mogu prethoditi aplauzu i uzvicima odobravanja, ili se, pak, smenjivati sa njima tokom predstave. Veoma retko, one prate celu predstavu, da bi se po njenom završetku transformisale, makar sa vremenskom zadržkom, u aplauz.

Sigurno smo svi, i ne samo jednom, bili svedoci ovoga. U sećanju mi se nameće predstava *Đavo i Gospod Bog* i apsolutna tišina koja je vladala gledalištem velike sale Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Doslovce je bilo moguće čuti disanje. Svaki deo svesnog i nesvesnog u gledaocima bio je angažovan snagom i dubinom glume Nikole Simića (jedna od redih dramskih uloga ovoga glumca koga je sudbina vodili ka komediji) i Sartrovom dramom. U trenutku tišine na sceni obuzelo me je zastrašujuće osećanje potpune izolovanosti od spoljašnjeg sveta, toliko duboko da mi se učinilo da je on prestao da postoji. Vreme tišine na sceni i tišine u gledalištu su se poklopili. Našla sam se u međuvremenu, međuvremenu između vremena moje egzistencije i vremena predstave, u kome se iluzija transformisala u realnost.

Vratimo se ponovo *Natjašastri*. U vreme njenog nastanka pozorište je u svojoj organizaciji imalo je i neku vrstu umetničkog saveta ili veća (Procenitelje, kako su nazvani), sastavljenog od brižljivo izabranih stručnjaka za glumu, muziku, prozodiju, gramatiku, streljaštvo, slikarstvo... – čini se da je sastav drevnog umetničkog veća bio raznovrsniji i kompleksniji no što je to slučaj sa sličnim savremenim telima – čija je uloga bila provera kvaliteta predstave pre nego što ona dospe do gledalaca.

Iako se u *Natjašastri* insistira na ugledanju na stvarni život i na prirodno kao model, koristi se čak pojam realizma i naturalizma, naći ćemo u njoj i razmišljanje o tome šta se

može a šta ne bi trebalo prikazivati na sceni. Rasprava ponekad podseća na savremene rasprave o tome šta se sme a šta ne prikazati na televiziji ili da li neki film treba zabraniti za mlade od 16 ili 18 godina, pre svega kada su u pitanju ljubavne scene. Reč je, međutim, o sugestijama, a ne o naredbi, odnosno, cenzuri.

Mada stroga kada je u pitanju glumačka veština i tehnika, *Natjaštra* daje veću slobodu pozorišniku koga nekada imenuje kao producenta, nekada kao režisera, stručnjaka ili mudraca. Njemu prepušta izvesna rešenja i odluke kada je u pitanju celovita predstava, a u odnosu na glumce daje mu značaj i ulogu slične onima kakve reditelj ima u savremenom rediteljskom pozorištu – on nadzire rad glumaca, od fizičkog treninga i vežbanja, do kreiranja uloga. A ipak, *Natjaštru* potpisuje jedan glumac, Muni. Glumca su bogovi zamolili za pomoć da, kao vrhovni pozorišni zemaljski autoritet otelotvori njihovu zamisao, ne reditelja, ne dramatičara. Ako se ne radi o mogućoj protivrečnosti, ovo bi se moglo shvatiti na dva načina. Prvo objašnjenje moglo bi biti da se prosto radi o glumcu, pojedincu koji se izdigao u svojoj umetnosti iznad ostalih pozorišnika. Ili Glumca Munija treba shvatiti kao pandan prapočetku, izvoru iz koga je nastalo celokupno pozorište i bez koga pozorišta i nema, bez koga jednostavno nema pozorišnog čina, jer glumac je jedini koji otelovljuje misli dramatičara i reditelja. Ovo drugo tumačenje čini se tačnijim, jer nema podataka da je Muni postojao, a njegovo ime ne pominje ni jedna druga legenda ili mit.

Neke od osobina koje su naglašene u *Natjaštri* kada je u pitanju glumac, takođe zvuče sasvim savremeno. Na primer, kaže se da glumac treba da bude u dobroj fizičkoj formi, poznaje zakone i zanat pozorišta, da poseduje inteligenciju... Glumac može da tumači ulogu samo ako potisne sopstvenu prirodu i koncentriše svoj um... jer se ne može igrati odsutnog duha. U *Natjaštri* pominju se tri aspekta glumačke umetnosti: verbalno predstavljanje, telesno predstavljanje i temperament. Ova tri aspekta čine glavni instrument izražavanja u scenskim umetnostima. Istovremeno u knjizi se pravi razlika između Glume i Superiorne Glume. Ova druga mora obuhvatiti i kombinovati sva tri pomenuta aspekta.

Precizna i detaljna uputstva o korišćenju celokupnog glumčevog instrumenta, tela i duha, zapisana su u *Natjaštri*, a danas ih možemo prepoznati u osnovi rada savremenih, kako indijskih, tako zapadnih pozorišnih grupa. Dok čitam *Natjaštru* sećam se gostovanja Odin teatar Eudenija Barbe u Beogradu, pre nekoliko godina. Pored predstava, članovi ovog teatra publici su pružili zadovoljstvo i prednost da, u okviru dve demonstracije rada, vidi i ono što se događa izvan predstava, u njihovom svakodnevnom radu. Radilo se, prvenstveno o tehničkim vežbama, usmerenim na opšti trening, ali i onim koje glumci primenjuju u pripremi konkretnih uloga. Dok sam ih gledala kako vežbaju glas (promene izvorišta glasa, boje, tonaliteta, ritma), telo, koncentraciju, skladnost tela i duha, pomislila sam kako te vežbe omogućavaju glumcu da, do kraja ovladavši sobom, igra svaki stil i vrstu pozorišta. Baš kao što različite vežbe za prste omogućavaju pijanisti da svira i Baha, i Lista i Šenberga. Poverih ta razmišljanja jednom svom kolegi, a on u neverici i neslaganju, uz upitni izraz na licu, odmahnu glavom. Taj moj kolega bio je školovan na temeljima Stanislavskog, ili nepotpunom i pomalo loše shvaćenom Stnislavskom, i jednostavno je tehniku koja se primenjuje u Odinu smatrao neprime-

njivom u klasičnom pozorištu, a vezivao je samo za moderne forme. Podela koja se još uvek može čuti među tradicionalno školovanim rediteljima i glumcima.

Međutim, u *Natjašastri*, čiji autor u svojoj sveobuhvatnosti ne previda ni „ostale članove tipične pozorišne družine“, ne govori se detaljno samo o glumcima, zapisani su tu i detaljni saveti i uputstva za pisca, plesača i muzičara, u indijskom pozorištu, naime, ples i muzika imali su značajnu ulogu, govori se i o dekoraterima (što bi bio ekvivalent scenografu u savremenom pozorištu), onima koji su odgovorni za dekor (današnji pozorišni slikari), kostimografima, šminkerima i tvorcima maski, rekviziterima, dakle gotovo svima koji i danas učestvuju u pravljenju jedne predstave. Podsetimo, rukopis *Natjašastre* je nastao pre dve hiljade godina.

Ne svodi se, naravno, sve samo na tehničke savete, objašnjenje mehanizma sadejstva fizičkog i duhovnog, estetičke postavke i zanatsku poduku. U njoj ćemo, upravo u delovima koji se bave jedinstvom tela i duha, te komunikacijom između predstave i gledaoca, naći i svojevrstan rečnik simbola, od kojih su mnogi arhetipski i univerzalni. Izraz očiju, položaj usana, pokretanje obraza, obrva i brade, gestovi ruku... „Trasta je uplašen pogled, širom otvorenih kapaka, uz podrhtavanje očiju. Označava strah i preplašenost. Izbuljene oči označavaju uspaničenost.“ Ili: „Bhrukuti sastavljene obrve kao odraz gneva ili reakcija na jaku svetlost“. Ili: „Vivrta – vrat i glava su usmereni prema napred, karakterističan položaj za rešenost da se samostalno krene sopstvenim putem“. I tako dalje, i tako dalje. Dok čitamo ove stranice, iz našeg pamćenja iskrsavaju likovi glumaca sačuvani na požutelim fotografijama, prizori i likovi nemih filmova. U oba slučaja, i antičkom i ovom vekovima mlađem, izvorište je u fiziologiji čoveka transponovanoj u fiziologiju glume.

Dok čitam drevni rukopis doživljam nešto što sam doživela još jedino među kamenim ostacima antičke Grčke. Potpuno odsustvo vremenske distance. Kamene ostaci pozorišta u Epidaurusu jednako su mi savremeni koliko Narodno pozorište, Jugoslovensko dramsko ili Atelje 212. U gledalištu i na pozornici Epidaurusa turisti u patikama i šorcevima; kreću se među senima znanim. U belom portalu pozornice tamne seni, jedna pored druge, Sofoklova i Anujeva Antigona, dve blizanke u crnom. Prsti Sofoklovog Edipa opipavaju lice Koktoovog, njegova duša hoće da prepozna sebe, i sa druge ljušti slojeve vremena. Orest se kupa u gustom mastilu Vilijamsa. Glasom ostarelog španskog tenora, što hoće da zadivi i zabavi svoje saputnike, po Glukovim notama, Orfej, na dnevnom svetlu 20. veka, doziva svoju Euridiku. Sva prošlost je sadašnjost, prošlost je u nama samima. To shvatamo tek kada stupimo među bele, oble ostatke antike.

Prošlost je sadašnjost, shvatamo to i dok čitamo *Natjašastu*. Prošlost je sadašnjost, shvatamo dok gledamo umetnike iz Odina.

Sušтина pozorišta zapisana je još pre dve hiljade godina. „Ne postoji znanje, ni zanat, ni obrazovanje, ni umetnosti, ni joga, ni bilo koja druga aktivnost, koju ne možemo videti u pozorištu“, ono je skup sveg duhovnog i fizičkog.

Ispravka. Tehničkom omaškom u 431. broju izostalo je ime prevodioca eseja Dženifer Berket. Tekst je sa engleskog prevela Zia Gluhbegović.