

magijsko i teatarsko

bojan jovanović

Veza između magije i teatra upućuje na korene teatarskog izražavanja u okviru najranijih obrednih oblika. Magijsko obuhvata vrlo širok opseg čovekovih najranijih kulturnih početaka u kojima možemo prepoznati i izvesne začetke teatarske prakse. Ali, iako pripada najranijoj fazi religijskog razvoja, magijski način mišljenja nije samo profetisan oblik jednog davnog kulturnog nasleđa, već implicira i jedan aktivan princip stvaranja prepoznatljiv od svog manifestnog plana do instanci svojih latentnih i nesvesnih značenja. Istraživanje pojedinih karakterističnih elemenata koji magiju čine posebnim entitetom u okviru samog obrednog konteksta vezano je delom i za otkrivanje skrivenog značaja magije i u okviru pozorišnog čina često inspirisanog vraćanjem rituala i reaktualizaciji arhajskih obreda. Širi kontekst omogućuje preko magije dakle, uspostavljanje veze između obreda i teatra, pri čemu se magija može razumeti prvenstveno u okviru svog tradicionalnog pojmovnog značenja.

U vrlo bogatom spektru tradicijske kulture srećemo i osnovne oblike teatarskog života u čijem širokom tematskom opsegu posebno mesto imaju obredi kao neposredan povod teatarskom izražavanju. Vršioći magijskih rituala posredno i neposredno su povezani sa ostalim učesnicima obreda. Svaki ovakav ritual je osim glavnih aktera, oličanih u liku vračeva, podrazumevao i određen krug lica okupljenih oko njega u cilju praćenja njegove magijske akcije. Odlivajući se pred okupljenima, oblici tradicionalne kulture su, dakle, podrazumevali i svojevrstu teatralnost: scenski prostor, dramske situacije i dramaturško-teatarsku motivisanost. Poznate dramske igre o otmicima, ponašanju čauše, zatim maskiranje povodom Belih poklada i sl. ukazuju na neposrednu vezu između ovih oblika narodnog teatra i šireg obrednog konteksta iz koga ovi oblici nesumnjivo i vode svoje poreklo. U tom smislu je i nemoguće govoriti o nekoj posebnoj izvornosti i potpunju autonomiji teatra i negirati njegovu genetsku uslovljenost obrednom komponentom. Arhajskim i tradicionalnim magijskim obredima inherentna je, dakle, sceničnost kao što će i osamostaljena scena u kontekstu novih umetničko-estetskih zahteva zadržati nešto od svoje prvobitne magije.

Magijski mimezis kao prvobitna način čovekovog razumevanja prirode i modus uticaja na okolni svet je koren obreda i teatra. Magijska praksa utemeljuje čovekov aktivni odnos prema objektivnoj stvarnosti. Međutim, ambivalentnost magijskog pristupa se ogleda kroz uspostavljanje jedinstva sa prirodom i težnje za uspostavljanjem vlasti nad njom. Neposrednost i utilitarnost određuju specifičnost magije kao akcije za ostvarenje najkonkretnijih ciljeva, ali se proizvodno kreativni izraz magijske svesti može sagledati u implicitnoj socijalnoj svrshodnosti magijskih obreda. Arhajski model shvatanja magijskog uticaja na okolni svet podrazumeva određena pravila vezana za pravilno izgovaranje određenih reči ili činjenja određenih postupaka. Znanje i pravilna upotreba formula i radnji omogućuje magijsku delotvornost. Ukoliko se magijski čin želi dosledno i primeniti, onda je moment improvizacije sasvim nepoželjan i nedelotvoran.

U obredima, kao što je poznato, uzima učešća određen broj lica prema unapred poznatom obrednom scenariju koji podrazumeva poštovanje tradicijom utvrđenih društvenih uloga, odnosno određenu dramaturgiju u smislu izvesnog logičkog sleda radnji i postupaka. Magijski aspekt najranijih teatarsko-obrednih formi je izraz želje da se prikazano zaista i ostvari. Vraćanje prvobitnom haosu, neredu i razuzdanosti kao uslovu ponovnog organizovanja i stvaranja sveta je čin društvene higijene koji je vremenom dobio i svoje desakralizovane vidove sa naglašenim komičnim, ironijskim i estetskim elementima. Mimezis prvobitnih obreda, tokom razvoja njihovih scenskih aspekata postaje sve više evokacija prošlosti. Analogija pozorišne predstave kao svojevrstne svečanosti sa obrednom ceremonijom čije je zbivanje determinisano određenim vremensko-prostornim osobenostima ukazuje na posebno bitan segment kolektivnog iskustva. Poštovanje utvrđene distinkcije između svetog i profanog prostora i vremena je jedan od bitnih elemenata kolektivnog života. Ova distinkcija se javlja najpre kao neophodan konstitutent magijskih pojava definisanih kao ogroman konklav koji okuplja članove jednog društva i omogućuje vračevu efikasnost. Predavanje pojnosti ritma, kao načina pristupa izvorima života, maskiranje i preobražavanje u drugo su samo najizraženiji momenti arhajskog obrednog proizvodjenja drugog. Vrač je tako koristio zajedničku snagu, a uloga magijskog konklava se sastojala u tome da vračevoj akciji podari verodostojnost i realnost, čak i u slučaju opsene koja kao takva nikad i ne postoji za okupljene oko vrača i u iščekivanju čuda. Magijski sudovi, ovom prilikom prethode i bitno uslovljavaju magijsko iskustvo.

Čekajući da sugerisane vračeve znake pretvore u značenje, posmatrač najneposrednije doprinose ostvarenju magijskog čuda. Obred je obmana koju prihvataju okupljeni iako mogu delom i sumnjati u nju. Privlačnost magije je zato i utemeljena na prikriivenom iščekivanju čuda i ostvarenju nemoćnog. Konklav odlično poznaje pravila neobičnog spajanja elemenata magijskih poruka. U tom smislu je i bitno istaći analognost psihičke pozicije svih posmatrača magijskog čuda. Magijski konklav se ponovo uspostavlja i u pozorištu na relaciji scena – gledalište. U publici ponovo oživljava duh arhajskog plemena (Arto), a sugerirane znake glumca gledaoci pretvaraju u značenje. Antropološko jedinstvo ove komponente zajedničke kako obredno, tako i pozorišnoj predstavi vezano je za čovekovu potrebu za učestvovanjem u spektaklu, ali i potrebi za neposrednim dograđivanjem sugeriranog značenja. Ovu potrebu možemo prepoznati i u okupljenima oko vašarskog lakrdijaša u koga je procesom desakralizacije magijsko-obrednog konteksta prvobitne scene pretvoren nekadašnji vrač.

Relikte magijskog iz nekadašnjeg obreda možemo prepoznati u poznatim glumačkim i scenskim rekvizitima. Vezivna karika između prvobitnog

glumca maga i glumca današnjeg pozorišta natopljena je sokovima iluzionističke strasti. Sažimanje sna i realnosti u pozorišnu igru često je inspirisano težnjom za reaktualizacijom magijskog sveta. Magijska komponenta predstave proističe, zapravo iz svrhe teatarskog predstavljanja, vezanog za izvođenje i proizvođenje jedne stvarnosti. Poseban ambijent omogućuje efikasnost ovog imitativnog modela, usaglašenog sa savremenim estetskim potrebama gledalaca. Iako se scensko oblikovanje odvija u ravni estetskog fenomena i ovom prilikom se, u stvari izražava iskonska sklonost i potreba okupljenih da svoja očekivanja i svoju realnost projektuju u izvedeni ritual. Ističući razliku između društvene i pozorišne svečanosti, Žan Divinjo ukazuje na to da se u prvoj, tj. društvenoj svečanosti »data situacija usmerava i ono munjevitno kreće prema akciji, dok se u drugoj data situacija zatvara u jednu kontemplaciju, u niz slika za oko, koji, kao i svaki brižljivo pripremljen spektakl predstavlja tamnicu »svet u kome je čovek zatočen«, pošto on u njemu govori svoju akciju ostajući pri tom pasivan, i simbolom definiše ono što se u stvarnim društvenim ritualima ostvaruje u vidu promene. Ova distinkcija implicira čudo magijske vere koje je zamenilo nekadašnju veru u magijsko čudo, ali koje se neminovno preobražava u relevantnu simboličku tvorevinu na pozorišnoj sceni.

Koristeći se Frojdovim određenjem o tome da snevač zna da sanja, čak i kad u to ne veruje, ili ne želi da poveruje. An Ibersfeld ističe da osobenost pozorišne komunikacije proističe iz njenog statusa sna. Gledalac smatra pozorišnu poruku imaginarnom konstrukcijom, suštinski odvojenom od sfere uobičajenog svakodnevnog života. Međutim, iako nije u igri, gledalac se ponovo suočava sa osnovnim načelima, zakonima svoje neposredne društvene i kulturne stvarnosti. »Time se može objasniti, veli Ibersfeldova, i stalno prisustvo mimezisa u pozorištu, što će reći podražavanje ljudi i njihovih radnji, iako istovremeno zakoni koji njima upravljaju pripadaju svetu imaginarnog. Slučaj sa katarzom: kao što san, uz pomoć fantazmi, na neki način ispunjava snevačeve želje, tako isto stvaranje jedne konkretne realnosti koja je istovremeno predmet otcenjanja (čime joj se uskraćuje pravo da se uključi u stvarnost), oslobađa gledaoca koji vidi kako mu se ispunjavaju želje ili nestaju strahovi. Međutim, iako nije žrtva te stvarnosti, gledalac ne prestaje da u njoj učestvuje. Čin poricanja imao bi tako mesta i u pozorištu-ceremoniji, povezanom sa prazničnim ritualom, kao i u takozvanom iluzionističkom pozorištu.«³ Ovaj čin poricanja proističe iz negativnog predznaka svake pozorišne, odnosno ceremonijalne, obredne realnosti u odnosu na samu stvarnost koju nastoji predstaviti. Scenski prostor je, dakle, pretvoren u iluziju, nestvarnost, odnosno za njega se može reći da utemeljuje model anti-strukture u odnosu na strukturu važeće socio-kulturne stvarnosti. Prevazilaženje scenske iluzije posebno je motivisalo avangardna pozorišna nastojanja koja su delom inspirisala i mogućnošću reaktualizovanja vitalnosti globalnog značenja antistrukture magijsko-religijskih obreda. Antonen Arto je nastojao načinom regresije, odnosno infrateatralnim povratkom »svetkovini« i stvaranjem obreda kao opsene da prevaziđe ograničenje scenske iluzije. Pozorište je za njega spektakl sposoban da pobudi u gledaocu istinsko iskustvo i oživi prvobitnu žestinu osećanja straha, uznemirenosti, ugroženosti i krivice. Teatar je najpre ritual i magija, ističe on, budući da je neposredno povezano sa izvesnim moćima utemeljenim u realnosti religijskih verovanja. Određeni gestovi vršeni u cilju ostvarenja njihove magijsko-religijske delotvornosti mogu se dovesti u vezu sa pozorišnim ritualom kao najrelevantnijim argumentom naše još uvek žive magijske duhovne potrebe. Lišen svog magijskog supstrata, pozorišni gest biva ogoljen, ali je on još uvek poetski transcendentan. Iako bez prvobitne magijske delotvornosti, poetski teatarski gest donosi kroz odbijesak magijskog u sebi poruke jednog davnog arhajskog nasleđa. Ovo nasleđe nije nimalo nerelevantno u procesu dovođenja gledaoca do hipnotičkog sna koji će još jednom potvrditi vitalnost mita kao osnovne dramaturške okosnice našeg unutrašnjeg života vezanog za one dublje slojeve čovekovog svesnog i nesvesnog postojanja. Umesto predstavljanja i kopiranja stvarnosti, Arto pledira za realnost snova u pozorištu, odnosno za realnost spoznatu strahom i surovošću. Povezivanje teatra sa stvarnošću i opasnošću blisko je realnosti magijske stvarnosti uslovljena prvenstveno pozicijom čoveka kako u odnosu prema objektivnoj stvarnosti, tako i samim postojanjem magije kao institucije sposobne između ostalog i da indikuje strah i nesigurnost.

Dozivajući prirodu u kontekst gde njena odsutnost ima smisao viši od pukog imitiranja ili supstituisanja, poetsko postaje način na koji magijsko pono progovara na sceni. Poetsko je medij da se dodirne tajna i otkrije veo koji povezuje iracionalno sa magijskim.

Budući da vreme u pozorištu, osim istorijskog i individualno-psihičkog aspekta, znači i ritualni povratak. kod Artoa je posebno naglašena značenjska perspektiva ponavljanja jedne predstave u svetlu analogije sa repetitivnom magijskom pina⁴ čije umnožavanje ne dovodi do eventualnog osiromašenja mogućnosti, doživljavanja i spoznaje. Realnost pozorišta veza je za čisto ljudske moći duhovno ostvarenja stvarnog i materijalnog. Teatarska antistruktura u Artoovoj viziji ima oblik Dvojnika opasne i tipske stvarnosti, ontološke surovosti samog života, stvarnosti »u kojoj Načela, poput deflina, čim izrone, hitaju da se iznova vrate u tamu vode«. Ideja o Dvojniku u kontekstu magije u čistom stanju, odnosno magije smrti, samo je jedna od mogućnosti traženja besmrtnosti. Drugi oblik ovog traženja, prema Edgaru Morenu, oličava ideja o reinkarnaciji. Ali, obe ove mogućnosti predstavljaju rezultat čovekove oniričke svesti, animističke projekcije duhovnog jedinstva sveta u stalnom proticanju. »Duboki koren tog animizma predstavlja jedan osnovni proces kroz koji čovek oseća i prepoznaje prirodu na taj način što se u nju projektuje; to je antropomorfizam. Na drugoj strani, u pri-

mitivnom čoveku živi priroda. On u sebi ne oseća prisustvo nekog »ja«. Njegov »ja« je dvojniki, a on je spolja. Iznutra vrvi od sveta.«¹ Ukazujući na međusobnu uslovljenost i dijalektičnost procesa projekcije i introjckije, Moren zaključuje: »Kosmomorfizam kroz koji se čovečanstvo oseća prirodom odgovara antropomorfizam kroz koji se priroda doživljava posredstvom ljudskih crta. Svet je u unutrašnjosti čovekovo, a čovek se rasprostro svuda po svetu.«² Magična vizija sveta izrasta iz čovekovih snova, mitova i verovanja koje pokreću antropomorfizam i dvojnika. U dosadašnjoj evoluciji pozorišta, magijska komponenta teatra, najizraženija u prvobitnim magijsko-religijskim obredima, nastoji se revitalizovati najneposrednijim vraćanjem suštini tradicionalnog obreda. Poniranje u korene teatra i oživljavanje arhajskih obrazaca jedna je od bitnih karakteristika novih pristupa avangardnog pozorišta. Ukazujući na potrebu za ritualom i obredom, ova traganja su ukazala i na mogućnost reaktualizacije magijskog u savremenom teatru.

Teatarsko u savremenoj konotaciji ovog pojma, podrazumeva i magijsko kao inherentnu komponentu današnje kulture. Naime, trošenje magijskog mišljenja u teatarskoj produkciji imalo je za posledicu kao i u ostalim oblastima kulture, povlačenje i potiskivanje magije sa njenog nekadašnjeg manifestnog plana, tako da se magijsko danas može prepoznati prvenstveno na planu inherentnog stvaralačkog teatarskog principa. Oslobođajući se tokom svog istorijskog razvoja od prvobitnog magijsko-obrednog konteksta, teatar danas predstavlja prvenstveno umetničko-estetski fenomen. Međutim, tok razvoja pozorišne autonomnosti i njegovog udaljenja od svojih izvora, praćen je i poznatim procesom introjckije magijskog sveta. Magijsko je time postalo prvenstveno činilac čovekovog unutrašnjeg sveta čije su rezonance postale relevantne za intezitet estetskog doživljaja. Osamostaljenjem teatra kao umetničko-estetskog čina, njegova nekadašnja magijska komponenta je dobila novu ulogu u kontekstu novih teatarskih zah-teva. Na putu svog estetskog osamostaljenja, teatar nije gubio vezu sa magijskim. ostavljajući ovom prilikom po strani činjenicu da se ova veza očuvala i u još uvek živim oblicima narodnog stvaralaštva u okviru narodne teatrolgije, treba na kraju svakako istaći i to da je ova veza u savremenom pozorištu naročito došla do izražaja u inspiraciji avangardnih traganja za novim oblicima pozorišta. Potrošene ritualne forme onemogućavaju njihovu rekonstrukciju, najpre s toga što smo u međuvremenu i izgubili osećaj za njih. Novi pozorišni prostor u tom smislu traži istinski obred kao način slavljenja novog sazajnog uvida u stvarnost. I kao oblik prave vrednosne promocije novog živog teatra.

¹ T. Čubelić, Usmena narodna retorika i teatrolgija, Zagreb, 1970, XX.

² Robert Pignarre, Povijest kazališta, Zagreb, 1970, 11.

³ M. Mos, Sociologija i antropologija, I, Beograd, 1982.

⁴ Z. Divinjo, Sociologija pozorišta, Beograd, 1978, 20.

⁵ Ibidem, 17.

⁶ An Ibersfeld, Čitanje pozorišta, Beograd, 1982.

⁷ Ibidem.

⁸ A. Arto, Pozorište i njegov dvojniki, Beograd, 1976.

⁹ A. Arto, Le theatre est d'abord ritual et magique. Oeuvres completes, V, Paris, 1964, 18-20.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ An Ibersfeld, navedeno delo, 158.

¹² M. Miočević, Surovo pozorište, Beograd, 1977, 337.

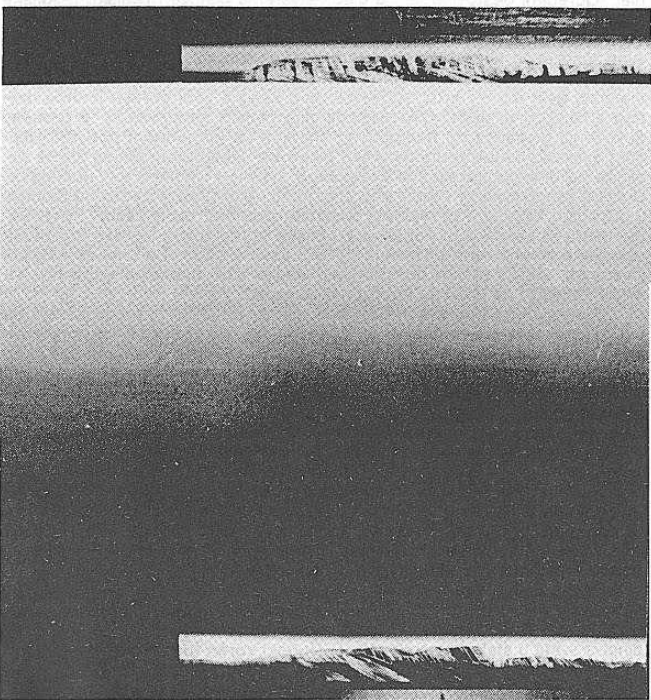
¹³ A. Arto, Pozorište i njegov dvojniki.

¹⁴ E. Moren, Čovek iz mašte, Beograd, 1967, 57.

¹⁵ Ibidem...

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ P. Bruk, Prazan prostor, Split, 1972, 45.



likovni prilozii na stranama: 215, 233, 234, 244, 247 i 253. slike branke veseljinovic

društveni život kao zavera protiv istine

miodrag racković

Pre nekoliko godina prisustvovao sam promociji ploče Vlade Bulatovića-Viba, na kojoj su bili snimljeni njegovi aforizmi. Izgovoreni njegovim glasom, brzo se okrenuo za potomstvo. »To ne sluti na dobro« – vajka se Vib – »svima kojima je snimljena ploča, Crnjanskom, Andriću, kao da je dat znak za umiranje. Ili su već mrtvi, ili su kandidati za smrt«.

Uostalom, bolje je da sam pravi ploču, nego da mu je pravi drugi, ispljuje gotovo utešni aforizam, kao što se to od njega i očekuje, i ovom prilikom Vlada Bulatović.

I znoji se, dok potpisuje primerke ploča, na omoćnicama, u velikim i ras-košnim zamasima, šake.

Stajao sam sa strane, kao jedan od njegovih gostiju, na nepostojećoj večeri, koju nikome nije ni padalo na pamet da posluži, i kao uljez među šarenim svetom. Posmatrao sam Vladino ogromno telo, njegovu proređenu čelepenku, po kojoj su se naselle graške znojia, kao na jutrom prehladenoj bundevi.

Kao na nekakvom, velikom, dobrom plodu, koji me je mamio da ga pomilujem.

Onda je Vlada Bulatović skočio, jer su se pojavila njegova deca. Skočio je lako, brzo se okrenuo u tesnom prostoru, uzbuđen, tako da je porušio čašu sa vodom; barice su se, poput žive podvukle pod albume ploča, i nakvasile njihove omote.

»Uvek nešto zabrljam, kada mi se pojave deca« – tužno je priznao Vlada, pa se još više orosio po čeli od uzbuđenja. Njegova nežnost je bila trapava, kao nežnost velikog medveda, nežnost zvezdana, koja dopire sa svetlošću, valjda, u nevidljivim, uzdužnim talasima.

Posmatrao sam njegovu decu, i to nespretno grljenje, to dodirivanje, Vibovo, njihovih pleća, kao žanr-scenu, iz koje nije skrivena toplota, kao što se žari pregrejani belutak.

A, dečica, radoznalo, posmatraju prizor svog oca, koji deli potpise.

U njihovim obrazima trudio sam se da pronađem crte Vladinog lica, nasledni trag, otisak šape, velikog medveda. Došli su, i s televizije, pa po prodavnici razmeštaju stativa sa reflektorima. U zanosu, ili zbunjenosti, Vlada ih vuče, svoju decu, da se »uslikaju« s njim, da ih rasporedi, kao na porodičnim fotografijama kraj sebe. I oni su, po starinski valjda računava Vlada, deo nekakvog njegovog truda. Životni bilans koji može da se unese na nadgrobnu, ili neku drugu, ploču.

Prirodno, deca su se otimala od njega, kao što se mališani brecaju kada ih roditelji kljukaju otužnim, preteškim slatkišima.

Onda ih je Vlada razočarano odgurnuo od sebe, među posmatrača, gundajući neke prekore, gotovo postideen, kao da je ponovo prevrnuo čašu sa vodom. Nije bio siguran da li, u očima svoje dece vidi radost zbog njegovog uspeha, ili nekakve znake blagog prekora. Što, u nepostojećem kadru, hoće da ih obgrli medvedom nežnošću.

Sve su to laži, stvarnosti društvenog života, onaj jedva primetni šav po kojem puca java, i zbog koje nam se čini da ništa u njoj nije usklađeno niti ima izgleda da bude, ako joj ne podarimo ne malu dozu artifičijelnosti, ili ne izvršimo nad njom nasilje posmatrača sa strane, koji beleži, i preoblikuje događaje. Stvar bi bila daleko jednostavnija da rasprskavanje laži nad našim glavama, od pojedinačne do kolektivne, društveno korisne i u službi odrednog praktičnog cilja, ne predstavlja izraz lažnog morala i deformisane svesti, izokrenutog moralnog reda u kojem je istini teško pogledati u oči. Laž je gotovo postala garancija konfora, i vapaj da se stvari ni na trunčicu ne poremete iz svog zgloba.

Još je, u prošlom veku, Dostojevski s gorčinom ukazivao na pojavu laži – svakako, u ondašnjem, ruskom društvu. U odnosu na rusko, obrazovano čoveka. U *Dnevniku pisca*, iz 1973. godine, on kaže:

»Eto, ta bestidnost posebne vrste u ruskom obrazovanog čoveka je za mene poseban fenomen. ... Ona svedoči o takvoj ravnodušnosti sopstvene savesti u sudenju nad sobom ili, što je isto, o tolikom neobičnom nepoštovanju prema sebi da čovek dolazi u oćajanje i gubi svaku nadu da će naći nešto samostalno i spasonosno na naciju, za njenu budućnost, među takvim ljudima i u takvom društvu.«

I, to, govori Dostojevski, imajući u vidu, male svakodnevnne laži, ono što bismo, danas, u šatrovačkom žargonu, označili rečju »baronisanje«. Kao maštovite, gotovo simpatične laži legendarnog barona Minhauzena. A šta bi tek imao da kaže znameniti ruski pisac, da je imao prilike da sazna o laži kao društvenom principu, kao obliku formiranja javnog mnjenja, kada bi spoznao golemi sistem »fabrikovanja« zastrašujućih ili optimističkih informacija, sa pozitivnim ili negativnim predznakom, koje primalac ne može nikako da proverii, kao efikasnom sredstvu za oblikovanje društvenog bića u savremenom svetu.

U kakvo bi tek tada oćajanje pao Dostojevski, i kako bi tek tada bio zbrinut za sudbinu nacije, i društva. Sa potpunim odsustvom odgovornosti, i za slepilo, i za nepromišljenosti, i za greške, i za krivotvorenje. Istina se proglašava kratkotrajnom, gotovo pastoralnom zabludom, derivatom laži i zle namere, jer gotovo da nema primera da će bilo kod od »političkih struktura«