

drama i afrički pogled na svijet

wole soyinka*

Prvo, odbacimo neke zablude. Ozbiljna razmimoilaženja između tradicionalnog afričkog i evropskog pristupa dramati ne nalaze se u razlici između kreativnog individualizma i kolektivne kreativnosti, niti u galami publike — jer se to smatra mjerilom sudjelovanja gledalaca — na nekoj predstavi. Prije će se ona naći u onome što prepoznajemo kao zapadnjački način mišljenja koje, po navici, razdvaja i povremeno bira aspekte ljudske emocije, opažene fenomene, metafizičke intuicije i, čak, znanstvene izvode, te ih pretvara u separatističke mitove (ili »istine«) podržava razmaznjavom superstrukturom kazališnog idioma, analogijama i analitičkim oblicima. Razvio sam dosta detaljnu metaforu da to opišem; pogodno je što nije samo mehanička, već predstavlja tehnološko doba koje obilježava još jednu fazu zapadnjačkog pogleda na svijet.

Morate zamisliti lokomotivu koja često skreće na prigradske stanice. Na prvoj stanici uzima teret alegorije, hukće do slijedeće, izbacujući dim na vječni pejzaž prirodnih istina. Na slijedećoj stanici utovaruje različite vrste drva, koje ćemo nazvati naturalističkom građom, hukće do slijedeće uvjetne stanice, gdje se puni sintetičkim gorivom nadrealizma; s te tačke puca cjelovit pogled na svijet koji se potvrđuje izbacivanjem psihodeličkog dima. Novi tovar apsurdističkog uglja ubacuje se na slijedećoj stanici, odakle lokomotiva klizi bez imalo dima, bez vatre, dok nakratko ne iskoči iz tračnica, uz konstruktivističku prugu. Uskoro je, ipak, na početnu stanicu odvlači neoklasična lokomotiva.

To je, za nas, zapadnjački kreativni ritam, serija intelektualnih grčeva koji, posebno danas, postaju podložni čak i komercijalnoj manipulaciji. A razlika između evropske i afričke drame, koju nastojimo odrediti kao jednu od čovjekovih formalnih predstava o iskustvu, nije samo razlika u stilu i formi, niti je ograničena samo na dramu. Ona utjelovljuje bitne razlike između dva pogleda na svijet, razliku između kulture u kojoj je sam umjetnički čin dokaz kohezivnog shvaćanja vječnih istina, i kulture čije kreativne impulse usmjerava dijalektički period. Stoga već na početku moramo odbaciti to pomodno razlikovanje, po kojem se zapadnjačka drama ucahuruje kao forma nekog ezoteričnog pothvata u koji zaviruju stranci, plativši ulaznicu, dok nasuprot tome stoji evolucija kolektivnog afričkog dramskog izraza. Daleko je važnija činjenica što zapadnjačka dramska kritika obično pokazuje da odbacuje vjerovanje u kulturu u nešto što je određeno ljudskim poznavanjem fundamentalnih i nepromjenljivih odnosa, između čovjeka i društva, i širim kontekstom promatranog univerzuma.

Uzmimo kao primjer zajedničku temu tradicionalne drame s maskama: simboličku borbu s ktonskim** silama, konflikt kojem je cilj harmonično rješenje što odgovara većini i dobrobit zajednice.¹ Svaka individua iz »publike« daje više od proizvoljnog pridruživanja pjevanju najzanosnijih dijelova invokacijske pjesme, ili od učestvovanja u pjevanju refrena iz dobro poznate sekvence u liturgijskoj međuakciji glumaca. Trenutak nastupa zbora tačno je određen, ali to ne znači da do tog časa nema sudjelovanja. Takozvana publika je i sama sastavni dio arene sukoba; ona daje duhovnu snagu glumcu, samim tim što je dio zbora koji se prvo mora zasnovati i uspostaviti, određuje i ukrašava arenu, donoseći ponude i pjevajući intancijske pjesme. Drama ne bi postojala kada ne bi bila i uključena i suprotstavljenja tom simboličkom predstavljanju zemlje i kosmosa, kada ne bi bila u središtu zajednice čija horska bit daje kolektivnu energiju izazivaču ktonskih prostranstva. Otvoreno učešće je, kada do njega dolazi, kanalizirano formaliziranim repertoarom pokreta i liturgijskih odgovora. »Spontani« učesnik iz publike ne dopušta sebi da se za čistim impulsom ili zanosom, što bi ga moglo odvojiti iz horske mase kao zasebnu cjelinu. Ako se to desi, kao što se, naravno, može desiti, događaj se smatra odstupanjem koje može ugroziti evademonične ciljeve predstave. Prekršitelj — čija se uradnoteženost smatra trenutačno narušenom — mimo se izvede van i bacaju se odgovarajuće (obično nenametljive) čini, da bi se otklonili rizici nenormalnog događaja.

Rado bih malo podrobnije objasnio ritualni smisao prostora, jer je on vrlo usko vezan uz opći pogled na svijet društva koje ga stvara. Prostor ćemo prvo razmotriti kao medij u smislu komunikacije; kao i bilo koji drugi medij, on se najbolje može odrediti u procesu narušavanja. Teatarski govoreći, takav prekid uglavnom izaziva ljudski činilac. Zvuk, svjetlo, pokret, čak i miris, mogu se jednako dobro iskoristiti da odrede prostor, a ritualno kazalište koristi sve te instrumente određenja da bi

kontroliralo i učinilo stvarnim, da bi usporedilo (to je možda najbolji opis procesa) iskustva ili ljudsku intuiciju u tom okruženju koje ga daleko više uznemiruje, a koje on određuje kao prazninu, ništavilo ili beskonačnost. Udio ritualnog kazališta u tom procesu prostornog određenja koji prethodi, kako ćemo otkriti, stvarnom odigravanju, mora se, dakle, sagledati kao integralni dio čovjekovih stalnih napora da kao majušno biće ovlada beskrajem kosmosa. U ritualnom kazalištu stvarni događaji, koji sačinjavaju odigravanje, i sami su materijalizacija osnovne pustolovine ljudskog metafizičkog bića.

Teatar je, dakle, arena, jedna od prvih za koje znamo, u kojoj je čovjek pokušao da uspostavi odnose s prostornim fenomenom bivstvovanja. Ipak, kada govorimo o prostoru, treba, prije svega, da shvatimo da je s napretkom tehnologije i evolucijom — neki to radije zovu kontraevolucijom — tehničkog senzibiliteta prostorna vizija teatra zauvijek svedena na čisto fizički prostor za igranje na sceni, nasuprot simboličkoj areni metafizičkih sukoba. Stoljaćima nakon postanka, paganski začeci grčkog kazališta zadržali su svoju simboličku vrijednost za dramaturge, te su relativni položaj molioća, tiranina, deus ex machina, kao i žrtvenik ili oltar, stalno nametnuti gledaocima i izazivaju neposredne parcijalne emocionalne reakcije, i onda kad se koriste, a i samom činjenicom da postoje. (Ne želim, slijedeći ciljeve ovoga eseja, raspravljati o tome da li je fiksiranje ovih pozicija, suprotstavljeno fluidnom pristupu afričkog ritualnog prostora, umanjivalo doživljaj kosmičkih odnosa u publici). Srednjovjekovno evropsko kazalište je, opet, u skladu s religioznom mitologijom toga perioda, stvorilo ustaljeni mikrokosmos svojim prostornim odnosom dobra i zla, anđela i demona, raja, čistilišta i pakla. Predstavnici zemlje, neba ili pakla, igrali su svoja raznovrsna iskušenja i sukobe, s obzirom na ove tradicionalne pozicije, a automatsko prepoznavanje ovih ljudskih hijerarhijskih situacija stvaralo je duhovnu uznemirenost i poticalo nađe u duši publike. No, pazite, zamišljeno ljudsko područje već se počelo sužavati! Kosmička predstava potonula je potpuno u moralu, u zbroj kazni i nagrada. Proces se nastavlja kroz slijedeće periode evropskog parcijalnog istraživanja onog što je nekada bio medij totaliteta, te dosiže takvo analitičko skretanje s puta, kao što je, na primjer, podjela scene koja traži da desno (glumčevu) krilo pozornice bude »jače« nego lijevo. U počecima kazališta, grčkog ili afričkog, nećemo naći nikakve dokaze za ovakav komični stav.

Ritualno kazalište, podsjetimo se, ne uspostavlja prostorni medij samo kao fizičko područje događaja koji se glume, već i kao sažimanje kosmičkog okruženja kojim se može ovladati i u kojem čovjek — bez obzira na to koliko je kasnije svijest o tome zapretana — bojažljivo postoji. A upravo pokušaj da se vlada sviješću o beskraju prostoru, čini svaku pojavu u ritualnom kazalištu primjerom čovjekova položaja u kosmosu. Ponekad se javi slični, kratki vizuelni trenuci ovakvog iskustva u modernom evropskom teatru. Prizor usamljene, osvjetljene ljudske figure na tamnoj pozornici je, za razliku od slike, dišući, živ, pulsirajući i zastrašujući loman primjer ove paradigme. Zastrašujući je jer se, za razliku od sličnog primjera na slikarskom platnu, njegova lornost doživljava i na nivou simbola i s obzirom na suosjećajnu zainteresiranost publike za dobrobit tog neposrednog ljudskog medija. Recimo da je to tragičan lik: na prvi znak iskušenja u trenutku tragične deklamacije, publika se počinje brimuti za njega, pitajući se nije li zaboravio tekst, nije li izgubljen? Ili, u slučaju opere — hoće li izdržati taj visoki ton? U ritualnom kazalištu, međutim, srećemo još jednu dodatnu, mnogo fundamentalniju tjeskobu. Doista je ispravno tvrditi da je tehnička tjeskoba, tamo gdje postoji (u krajnjoj liniji, ona uvijek postoji, jer element oblika kreativnosti nikad nije isključen, čak ni u tzv. primitivnoj svijesti), najintenzivnija upravo u modernoj predstavi. Stvarni, nezrečeni strah je: hoće li ovaj glumac preživjeti sukob sa silama koje postoje u opasnom području preobražavanja? Ulazak u taj mikrokosmos uključuje gubljenje individualnosti, samopotčinjavanje u univerzalnom smislu. To je čin koji se obavlja u ime zajednice, a ono što je dobro za dotičnog glumca neodvojivo je od onoga što je dobro za čitavu zajednicu.²

Ovakvo ritualno razumijevanje bitno je za stvarno sudjelovanje u procesu katarze velikih tragedija. U nastojanju da to jasnije odredim, želio bih se još jednom pozvati na slikarstvo, tu, u biti individualističku umjetnost. Prevladavajući izazov prostora i kosmosa, Turner, Wyeth ili Van Gogh koniste beskrajeve permutacije boje, oblika i linija da bi iz pnirodnih fenomena izvukli istinski porazne ili utješne metafizičke tvrdnje. No, ipak, u tom posebnom mediju nema jezičnog iskustva. Predaja je individualna. Slikarstvo nije manje bitno za sveukupnost ljudskog iskustva, ali je, čak i kada ga istovremeno doživljavaju tisuće ljudi, tek zbroj fragmentarnih, individualnih iskustava pojedinaca. Izuzetnost kazališta je u istovremenosti stvaranja jednog, ali općeljudskog iskustva na najuspješniji način. Sasvim je tačno da to često ne uspijeva, ali to ne umanjuje istinu da je, u samim korijenima pojave dramskog, ova potvrda zajedničkog bića bila cilj iskustva. Čak i moderni evropski dramaturzi traže ritualne korijene iz kojih izvlače vizije suvremenog iskustva, što je ključ za shvaćanje duboko ukorijenjene potrebe čovjeka-stvaraoca da iznova otkrije tu arhetipsku svijest o porijeklu dramskog medija.

Ritualno kazalište, sagledano iz prostorne perspektive, nastoji fizičkim i simboličkim sredstvima odraziti arhetipsku borbu smrtnih bića protiv izvanjskih sila. Tragični pogled

kazališta seže i dalje i sugerira da se čak i tzv. literarna ili realistička drama može interpretirati kao ovozemaljski odraz ove bitne borbe. Poetska drama se posebno može smatrati uotočistem ovog bitnog aspekta kazališta; ona je vrlo metaforična i širi doslovna značenja i postupke glumaca u svijet prirodnih sila i metafizičkog iskona. Ili, da to kažemo na drugi način, moćni prirodni ili kosmički utjecaji ispunjavaju glumce, a taj faktor unutarnje snage stvara titanski raspon njihovih strasti, čak i kada se čini da osnova sukoba to jedva traži (Shakespeareov *Lea* je najveći primjer). Zaista, ovakvo shvaćanje kazališta smatra scenu stalnim bojnim poljem snaga koje nadilaze sitna kršenja uobičajenih normi zajednice, ili uzornih ljudskih odnosa i očekivanja, nadilaze stalna skretanja i sukobe u okviru akcije, kao i njihov rasplet. Scena je stvorena zbog tog zajedničkog prisustva koje je i samo određuje (a upravo je ta temeljna koncepcija i određuje, tj. scenu stvara zajedničko prisustvo); stoga ona postaje afektivni, racionalni i intuitivni millieu totalnog zajedničkog iskustva, povijesnog, rasnog i kosmičkog. Tako gdje se takav teatar susreće u najčistijoj formi, ne kao iznova stvorene metafore za kasniju tragičnu scenu, nećemo naći orijentacione tačke niti horizontalna ili vertikalna određenja. Nemo prostora rezerviranih za glumca, jer je sam čin igranja određen ništa manje nego besbeskrajem kosmosa, u kojem je čvrsto povezano porijeklo zajednice i njeno suvremeno iskustvo. Drama, međutim, postoji na daskama, na improviziranom prostoru, među tegama puste ili pune tržnice, na povišenoj platformi u školi ili javnoj dvorani, u tajnovitom skrovištu prirodnog svjetlišta, među automatskom dugmadi moderne evropske pozornice ili njenog ekvivalenta u Africi — tim elegantnim grdosijama podignutim da pohrane duh krivo shvaćenih prestiža. Potrebno je uvijek tražiti bit igre među tim krovovima i prostorima, a ne posvetiti se štampanom tekstu kao autonomnoj cjelini. Zbog toga je zaključivanje na osnovu komada koji su imali privilegiju da budu postavljeni na scenu mnogo poučnije, te sam u nastavku teksta namjeravao koristiti dvije različite, ali reprezentativne drame, koje su imale prednost da se igraju i pred evropskom i pred afričkom publikom. Reagirajući kritike su, sama po sebi, pokazatelj odnosa prema dramama, što je čak relevantnije, odraz onih pogleda na svijet koji duboko utječu na odnose i dijele umjetnost i život u različitim kulturama. Srećom, baza zajednička svima omogućuje usporedbe: čovjek-stvaralac univerzalno je upleten u suptilnu zavjeru, prešutno se podrazumijeva da on, neovlašteni promatrač, izlaže čovjekovu tužbu, njegove nesreće i radosti, nekom nejasnom okviru poštovanih istina i realiteta. Razlike u stavu nalaze se u kategorijama realiteta zajedničkog svima, u relativnoj sveobuhvatnosti vizije i u pretpostavkama koje stvaralačka misao osjeća kao tradicionalno pozvane da stvore ili da se pretvore u nešto prihvaćeno — punom snagom njegove umjetnosti — što publiku potiče sasvim nesvjesno.

Prvi primjer, *Pjesma koze*, drama J. P. Clarka³, ima za naše istraživanje prednost što se uklapa u čistu kategoriju tragedije, po evropskoj definiciji. Prvi put izvedena je u Evropi, na umjetničkom festivalu Commonwealtha, u Londonu 1965; nije bila najbolje primljena, iz opravdanih razloga. Prvo, predstava je bila slaba i amaterska. Neiskusna trupa, koja je prvi put nastupila na londonskoj sceni, nije mogla uskladiti emocije drame s tehničkim zahtjevima scene i auditorija. Drama nije bila baš promišljeno postavljena, a tome treba dodati i uobičajene nepredviđene događaje koji progone sve amaterske nastupe. Vrlo živahna koza, još jedna praktična pogreška, bila je sklona da posebno naglasi odlomke koji su trebali biti svečani, meketanjem s jedne, i nečim drugim sa svoje druge strane. I sam tekst (bolje da odmah iznesemo kritičke zamjerke), pisan u stihovima, ođaje samoumjereno naprezanje da se postigne poetski učinak, što vodi naglašenom fraziranju i nejasnim odlomcima. Za trupu koja engleskom jeziku nije bila baš vična, teškoće su bile nesavladive. U engleskoj publici to je stvorilo otpor, čak i neprijateljstvo.

Drama se odvija u ribarskom selu. Likovi su pripadnici naroda Ijaw, koji živi uz rijeku, u delti Nigera. Glavni su junaci dva brata, Zifa i Tonye, Ebire, žena starijeg brata Zife i Omukorere, smetena stara tetka dva brata. Ta stara dama ovaploćuje prisustvo Cassandre tokom odvijanja tragedije koja je usredotočena na Zifinu seksualnu impotenciju.

Zifa prvo šalje svoju ženu da se posavetuje s Maserom, doktorom i prorokom koji daje dijagnozu stvarnog problema bez poteškoća, shvaćajući da bi njegov pravi pacijent trebao biti muž, a ne žena. On predlaže da mlađi brat, Tonye, preuzme obavljanje bračnih dužnosti od starijeg, no tu ideju Zifa (koji kasnije s njim razgovara) silovito odbacuje, baš kao i Ebire koja je se gnuša. Ipak se ono što je neizbježno dešava. U jednoj od najživotnijih scena sve veće seksualne frustracije, Ebire ipak zavodi Tonya. Zifa sumnja i prisiljava grešni par na ritual otkrivanja — a taj je ritual trenutak klimaksa drame — i pokušava ubiti Tonya. Ovaj bježi, no samo da bi se objesio na tavanu. Zifa se utapa u moru, a njegova je kuća ostavljena šišmišima i kozama.

Dotakao sam samo neke od tehničkih razloga zbog kojih je, za razliku od afričke publike, kojoj je drama ranije prikazana, evropska publika osjetila da joj je tragični rasplet stran. Drugi su razlog izložili novinski kritičari, koji nije imao veze s neočekivanim događajima na sceni, već je prije bio usmjeren na ograničavanje, u mnogo općenitijem smislu, onih područja ljudske nesreća koja mogu nositi tragediju. To je

potcrtalo još jedan aspekt bitnih razlika između evropskog i afričkog načina mišljenja: onog mišljenja koje, s jedne strane, uočava uzrok ljudske tjeskobe kao moguće samo u striktno određenim vremenskim periodima, a s druge, čije shvaćanje tragičnog transcendiraju uzroke individualne podvojenosti i prepoznaje ih kao odraz daleko veće disharmonije u psihici zajednice. Zamjerka je bila ova: seksualna impotencija je u modernoj medicini (ili psihijatriji) izlječiva. Osim toga, usvajanje djeteta može biti jedan od mnogih lijekova sterilnosti; prema tome, seksualna impotencija ili sterilitet su za evropsku publiku van dometa dimenzije tragičnog.

U toj je optužbi nešto prepoznatljivo. Čuo sam to prije nekoliko godina, nakon londonske izvedbe Ibsenovih *Duhova*. Sifilis, tvrdili su jedan ili dva kritičara, nije više neizlječiva bolest. Ibsenova drama je, prema tome, izgubila svaki razlog da bude tragedija, što je mogla biti dok su spolne bolesti harale. Nisam mogao a da se ne sjetim upravo te teze kritičara, kada sam se godinu-dve nakon ovog našao u Sidneju i susreo jednog australijskog pjesnika koji se, dok je njegova žena veselo izlagala detalje, hvalio da je dobio sasvim novu vrstu virusa sifilisa koji je zabezeknuo sve australijske liječnike. Zbog izgleda pod mikroskopom, nazvan je zlatni stafilokok, a razvio je moćnu otpornost prema svim poznatim antibioticima. Istraživanja i konsultacije s inostranim laboratorijima će uskoro, saznao sam s olakšanjem, okončati carevanje zlatnog stafilokoka, no, ipak se nisam mogao prestati glasno pitati ne bi li Ibsenovi *Duhovi* možda uskoro mogli biti definitivno proglašeni za antipod tragedije u šezdesetim godinama.

Naš bi kritičar, ipak, našao utjehu ili, čak, potvrdu svojih stavova, u mirnom, radosnom držanju, s obzirom na sticanje novog i dosta prijetećeg bakcila. On bi se vratio tvrdnji da su društvena atmosfera, stvorena demistifikacijom bolesti, i uklanjanje puritanskog tereta srama, koji se vezivao uz »društvene« bolesti, udruženi da razore genetsku sudbu koja je Ibsenovu tragediju dala dimenziju neizbježnog. Tako bi bilo i s O'Neillom i njegovom dramom zaraženom tuberkulozom. I, tako, stavovi na osnovu kojih se seksualna impotencija smatra nedovoljnim razlogom za tragičnu tvrdnju jesu logični rezultati socioloških promjena, labavljenja tradicionalnog stava prema muškosti i postojanja mogućnosti za usmjeravanje kreativnog grča žrve. Doista, ako to sumiramo najsvremenijim terminima, oslobođenje žena i tragedija seksualne impotencije, ili čak nevjere, međusobno se isključuju. *Otac* je mrtav, živio ženski *eunuh!*

Društveno-političko pitanje sposobnosti preživljavanja tragičnog pogleda u suvremenom svijetu zaokupljalo je vizionarske škole društvenih znanosti još od prvobitnih sukoba empiričkih stavova s metafizičkim (religioznim) ortodoksijama. To se kristaliziralo, smatram, u dva osnovna opredjeljenja. Jedno, kojega predstavlja marksistički pogled na čovjeka i povijest, odbacuje podmuklo iscrpljivanje društvene volje od strane tragičnog nadahnuća. Drugo je akcija štice koja utvrda koje se ruše. Ono smatra da je došlo do odstupanja u shvaćanju tragičnog (tj. od baze na koju je čovjek upućen i iz koje je uvjerljivo bačen u sukob sa silama što nadilaze mogućnosti njegova djelovanja). Ta baza sumnje i odgovarajuće svijesti da to predstavlja sasvim nepotreban gubitak stvaralačkog teritorija, potakla je gotovo sve najznačajnije dramatičare dvadesetog stoljeća da se, prije ili kasnije, ustreme na grčku tragediju i iznova je predstave kao nešto što sadržava relevantne stavove čak i za post-Marksova vremena.

Među književne korisnike prvog stava, principa revolucionarnog odbacivanja neizrecivog, ubraja se pokret francuskog novog romana u kasnim 50-tim i 60-tim godinama (Robe-Grillet i ostali), čiji manifest traži stvaranje fiktivnog (pazite na kontradikciju!) koje pripada predmetnosti. Ukoričena u jednako dubokoj zabludi kao i zamršena nadrealistička ontologija kojoj se naizgled suprotstavlja, teorija novog romana stvara ponor između čovjeka i njegove fizičke okoline, te proglašava taj ponor nepremostivim. Ono što susrećemo u ova dva, prividno antagonistička pogleda, tek su dva lica iste evropske tradicije: jedne koja pretpostavlja i nastoji premostiti ponor između čovjeka i biti bića, misli, osjećaja itd, između objekta i čistog stanja bića; i druge koja, tvrdeći da ispravlja antidruštveno progonjenje nedostižnog kraljevstva od strane ovog i drugih shvaćanja svijeta, ozakonjuje ponor između čovjeka i predmetnosti njegove sredine i dalje svjesno koristi mehaničke postupke da bi proširila nedokazan i potpuno hipotetičan ponor.

U svojoj dijagnozi opadanja veličine tragedije u evropskoj dramskoj viziji, George Steiner⁴ primjećuje povezanost između toga i odstupanja od »organičkog pogleda na svijet i njegovog pratećeg konteksta mitoloških, simboličnih i ritualnih odnosa.« Implikacija toga, strana afričkom pogledu na svijet, jeste da je, ako proširimo samu Steinerovu metaforu, svijet u kojem je munja bila ukras čovjekove kosmičke arhitekture srušen u trenutku kada je Benjamin Franklin iscopio njenu snagu pomoću zmaja. Asimilativna mudrost afričke metafizike ne vidi bitnu razliku između raznih postupaka koji su tek sredstvo za sprovođenje munjine sile — bilo da se radi o ritualnoj žrtvi, o moći pročišćenja zajednice koja svoju krivnju prebacuje na kriminalca, bilo posredstvom Franklinove revolucionarne napravnice. George Steiner uspješno zaključuje da na određenom

stupnju intelektualne hipoteze, u nekoj fazi naučnog istraživanja, na svakoj pretpostavci Evropljanina o mogućoj prirodi stvari, to arhitektonsko jedinstvo, koje je osnova ljudske upravljačke svijesti (i čiji je najbliži izraz njegova umjetnost), trpi istu sudbinu mnogoznačnosti kao i same pretpostavke i teorije. Kulturama koje ne gaje iskreno poštovanje za proteinsku složenost univerzuma, čiji je izraz i sam čovjek, ova evropska navika da se svijet uvijek iznova određuje izgleda i beskorisna, i u suprotnosti s istinom.

Moramo se vratiti scenskoj predstavi, dramskom izrazu koji suočava publiku s onim ljudskim otkrićima što stvaraju svijest o igri sila koje odbiće tehnološku izlječitost svijeta, jer se taj izazov prodoru tragičnog može najlakše izdvojiti. Potrebno je istražiti prirodu konkretnog događaja koji, kada se uspješno oslikava, odbacuje tehnološki princip kojim se zdrava, dobro prilagođena publika spremno brani od prodora »patetične lažnosti«.

Najznačajnije je otkriće, ili, bolje rečeno, priznanje, da u takvim komadima susrećemo cjelovit hermetički univerzum sila ili bića. To je najfundamentalniji atribut svake prave tragedije, bez obzira na to gdje se geografski nalazi. U *Learu* je, na primjer, svijet dvora, ili svijet starca Frosta u poremećenoj zajednici vjetrova i vrijeska, zaokružen i cjelovit. Povezanost prividno, disparatnih cjelina, kao što su Dvor i Priroda, ostvaruje se prijelazom likova — Lear, Kent, Edgar i Clown — iz jedne i drugu okolicu i opet natrag; te kroz postepenu, gotovo fizičku transformaciju zlobnih kćeri. Prostorna arhitektura komada je takva da specijalizirani svijet prijatelja, zlih, principa naslijeđa i dvorskog protokola postaje pristupačan publici i usporediv s bilo kojim svijetom koji naseljava i ima vlastite zakone, norme i vrijednosti. Univerzum *Hamleta* omotan je sličnim ovajem; isto je i s nezaboravnim svjetovima Johna Synge, Garcie Lorca, čak Wedekinda, u njegovoj najbeskompromisnijoj unutrašnjosti. Zatvaranje tih posebnih sfera egzistencije, u kojima se razrješava svaki postupak, pojavljuje se kao prva pretpostavka svake duboke drame, a tragedije posebno. Njena unutarnja uvjerljivost čini je nepodložnom slučajnostima mjesta i vremena.

Stavimo li *Pjesmu koze* u odnos prema takvoj drami, neću pretjerati tražeći da se potvrdi njen stvarni omet. Ona, ipak, ostaje odlična premisa za upoznavanje izvorne svijesti afričkog svijeta. Igra je sadržana u cjelovitom mikrokosmosu, kako je već opisano, s velikom sličnošću — da bismo lakše povezivali — Lorcinom svijetu. Igra nasilja koje nadolazi, njen centralni motiv, simbolička slika, može se opisati kao igra suzdržanog, poetskog nasilja. Susrećemo ljudska bića čije su preokupacije i svijet elementarni i nagonski. Plima i oseka utječu na njihovu egzistenciju, jezik, spektar njihovih percepcija. Magle i močvare boje njihova raspoloženja. U toj klaustrofobiji prijeteci metafora, trajanje je kratko i intenzivno; njegova ekspanzija u svijest o postojanju vanjskih snaga tek pojačava njihov, već spomenut intenzitet postojanja. Iz tog zatvorenog međuočnosa postepeno se izvlači nit mogućeg nasilja koje se konzistentno priprema metaforama u dijalogu i radnji. Vezani uz glumce, konačno smo dovedeni do klimaksa slike koja je za glavnu žrtvu i slika iskupljenja — žrtveni lonac i ovnova glava u njemu, nesigurno sadržana snaga, jedva zadržana, jedva obuzdana. Ona teče uporedo sa seksualnom frustracijom, s prokletstvom prirodnog kontinuiteta i blagonaklonim oslobađanjem sterilne suprotnosti koja prožima ponos pojedinca, njegovu samoobmanu, moralni zakon koji pretpostavlja normalne uvjete. Poenta je, međutim, upravo u tome da su okolnosti abnormalne, čak neprirodne. Utjecaj čovjeka na prirodu, i prirode na čovjeka, koji drama tako sveobuhvatno prenosi, traži ponovni, drastičan uspon tih abnormalnih prilika, a to je zahtjev koji ne može odbiti tek ponos jednog čovjeka. U *Pjesmi koze* poetski sadržaj nasilja u velikoj je mjeri realnost sredine. Oluje ne dolaze svaki dan, i nibari ne gube kanue u svakom ribarenju. Ipak, kolebljivi zahtjevi tog prirodnog ciklusa dominiraju svakodnevnim shvaćanjima domorodaca, i daju, kroz rituale olakšanja, svakom događaju integralnost. Tako se smrt individue ne smatra izdvojenim nesretnim događajem u životu jednog čovjeka. Individualna plodnost ne odvaja se od obećanja da će se obnoviti zemlja i more. Bolest pojedinca znak je ili slutnja bolesti svijeta koji ga okružuje. Dogodilo se nešto što prekida prirodne ritmove i kosmičku ravnotežu čitave zajednice.

Evo, još jedan udarac
Pogodi stablo naše kuće, i gle
Kako sok ističe šireći našu smrt. Sad
Vjerujem, sad u to vjerujem. Bijeli su
Mravi svoj gnoj razliki vrhom našeg krova.
On se urušava poput drveta što truli
Na kiši. Koji je totem još preostao
Plemenu, da ga podrži!

Olomci poput ovog sadrže i neke jezičke pogreške koje kvare dobar dio drame, no oni izražavaju povezanost nesamosvjesnog postojanja samousredotočenih svjetova čovjeka, društvene zajednice i Prirode u glavi svakog lika, bez obzira na njegovu ulogu. A jedan važan, čak vitalan element u sastavu razrađene unutrašnjosti takvog svijeta je, naravno, njegov moralni red. On se ne smije shvatiti usko, u smislu etičkog

zakona koji društvo razvija da bi regulirao ponašanje svojih članova. Slom moralnog reda implicira, u afričkom pogledu na svijet, lom u tijelu prirode, baš kao i fizičko nefunkcioniranje čovjeka. Književnost koja ima takav stav ne nalazi se u promišljenim riječima što ih glumac upućuje gledaocima iza spuštenog zastora, ili u raspravama upravitelja, već u metafori egzistencije u najsvjetovnijim ili najegzaltiranijim okolnostima. Utvrđujemo, vraćajući se drami J.P. Clarka, da moralni red nije naprosto pitanje spavanja s tuđom ženom, posebno kada se radi o čovjeku koji ti je brat. To jeste, naravno, anti-društveni postupak, i takvim se i smatra. Takav čin nije ni poželjan, ni oprostiv. S ovakvim odstupanjima od usklađenog načina ponašanja obračunavaju se uspostavljeni procesi koji se razlikuju od društva do društva. Ali, ovisno o prilikama, taj anti-društveni postupak može biti daleko manje opasna prijetnja, dobrobiti zajednice, nego, na primjer, Zifina samozavaravanja i sterilna oholost.

Tamo gdje društvo živi u uskoj povezanosti s prirodom, upravlja svojom egzistencijom prema prirodnim pojavama u okviru zamijećenog procesa kontinuiteta — plima i oseka, mjesečeve mjene, kiše i poplave, sjeta i žetva — najviši moralni red shvaća se kao nešto što osigurava paralelni kontinuitet vrsta. Moramo pokušati da ovo razumijemo kao nešto što djeluje u okviru kojem odgovara naziv metafizika nepromjenljivog: znanje o rađanju i smrti kao o ljudskom ciklusu, o vjetru kao o snazi kretanja, osjećanja, pročišćenja, razaranja, razlučivanja; o dvostrukoj prirodi noža kao oruđa za ubijanje i stvaranje; o zemlji i suncu kao istinama koje održavaju život, itd. Oni služe kao matrice u koje se utiskuju i iz kojih se sagledavaju običaji, lični odnosi, pa čak i društvena proizvodnja. Iz njih se mogu razviti drugi »nepromjenljivi« stavovi, npr. zakoni gostoprimstva ili tabui incesta, ali oni nemaju istu snagu i moć prinude kao temeljna matrica. Oni pripadaju sekundarnoj kategoriji, i slučaj ili ljudska pogreška mogu im se suprotstaviti.

Unutar takvog nepromjenljivog hermetizma, svatljivo je duboko iskustvo tragičnog. Zbog unutarnje isprepletenosti sudbine svake individue sa sudbinom čitave zajednice, prekid u njezinom normalnom funkcioniranju ne ugrožava samo taj zajednički realitet, nego prijeti i samoj egzistenciji.

Afrički pogled na svijet nije, ipak, čak ni implicitno, stagnantan. Ova tvrdnja može iznenaditi one što smatraju da se vrsta društva, proizašlog iz ovog što je izloženo, teško uklapa u primitivni obrazac modernog totalitarnog društva, koji daje Karl Popper.⁵ Već je više kritičara prebacilo Popperu neujednačeno poznavanje društva koje nastoji utrpati u svoj posebno konstruirani zatvoreni krug. Njegove fundamentalne pretpostavke su pogrešne. One ne obuhvaćaju zakon na kojem se zasniva ovakav pogled na svijet, ni stalnu evoluciju plemenske mudrosti, koja kao realnost prihvaća činjenicu da je priroda znanja promjenljiva, i da znanje nije nešto što je po značaju iznad odnosa izvornog nastajanja pojavno složenog realiteta.⁶ Evropski su učenjaci uvijek ispoljavali sklonost da prihvate mit, predaju doktrina, društvene tehnike širenja znanja ili stabiliziranja društva kao posljedice ortodoksnih strogosti. Međutim, nasuprot tome, stav filozofske prilagodljivosti očituje se u atributima što se pripisuju većini afričkih božanstava, atributima koji odbacuju postojanje nečistih ili »stranih« stvari u božijem probavnom sistemu. Iskustva koja, sve do zbivanja, leže van plemenske spoznaje, apsorbiraju se božijim posredovanjem, preobražavaju u još jedan dio plemenskog oklopa u borbi plemena za opstanak i ulaze u plemensku predaju. Ovaj princip stvara za društvo postojani, neoktrinirani oblik svijesti koja je izvan monopolističkog područja svecenstva, izvan bilo kakvih prava specijalnih kultova na gnostičke tajne. Tumačenje, kao što je to svuda u svijetu, uglavnom je u rukama posrednika, ali rijetko ima dogmatsku svrhisnost kršćanstva ili islama.⁷ Osnovna funkcija tumača je da svetkovinama, ritualima i mitsko-povijesnim recitalima jčaju postojeću svijest o isprepletenosti kosmosa i zajednice, te da presuđuju, ponekad, prilikom teške primjene takvih istina na poduhvate u domaćinstvu i zajednici.

Jedan drugi primjer, sretna mješavina mita i povijesti, prodire čak dublje u to područje čovjekove kosmičke gladi, što ga vodi dubljim umjetničkim oblicima, kao sredstvima koja nadoknađuju ili potvrđuju veze s izgubljenim osjećajem porijekla. Drama *Oba Koso* nije tragedija po namjeri, ali nije to ni po slučaju. Komedija, također, izražava neki pogled na svijet, isto je s melodramom i svim drugim etiketama koje lijepimo drami. Ali, usprkos jednom Molièru ili Ben Jonsonu, čak i arhetipske komedije moraju prvo svesti čovječanstvo na vidno polje kojim dramatičar može upravljati. Tragedija se usuduje prodrijeti dalje, upućujući na područja neokučivih tajni. Iz tragedije je moguće iskusiti ili prodrijeti u okvir neke percepcije svijeta. Na žalost, surugati tragedija koji prepravljaju afričku literarnu scenu pokazuju malo od takvog razumijevanja. Njihovo bezvrijedno plijenjenje pažnje ostvaruje se samo momentalno frustracijom čovjekove nemoci da se obrati štampanim tekstovima, koji bi mu bili na raspolaganju, ili da u literarnom idiomu shvati onu bit alegorije ili simboličke drame koja, tako rječito, tješi čovjeka zbog ograničenja koja ga sprečavaju da intuitivno zahvati u jezgu tajni što mu stalno zastiru svijest.

*Oba Koso*⁸ opkoračuje modernistički jaz između simbola i zbivanja koje ga tumači, i dijaloga s biti poetskog; to je savršeno jedinstvo koje se rijetko susreće na modernoj afričkoj sceni. Pisana i igrana na jurupskom jeziku, ona je imala velik odjek. Dosad je prikazana lingvistički različitoj publici u čitavom svijetu — njemačkoj, engleskoj, hebrejskoj, ruskoj, poljskoj, francuskoj, itd. — i svuda je izazvala duboku katarzu publike, što je jedan od priznatih ciljeva tragičnog zbivanja. Ona daje živi primjer univerzalnih korijena tragičnog pulsa i transcendentalne prirode poezije koja nadilazi medij transmisijske, jezika, muzike ili pokreta. Čovjek mora ponovo spomenuti preliminarno prizivanje hermetičkog svijeta, autonomnog, vidljivo kohezivnog, neutralnog prema vanjskim običajima i vrijednostima, jedno bogato i uvjerljivo prizivanje koje se postiče sretno izabranim pluralitetom dramskih medija, stilistički i osjetilni napad i na one koji dobro poznaju tu kulturu, i na strance. Ritam, pokret i specifično tonalne harmonije, koje odmah stvaraju svoje vlastito područje realiteta, daju kod značenja. Upućeni zna da čak i detalji glumačkih kostima imaju važna značenja, društvena ili mitska. Stranac to, također, sasvim sigurno osjeća i, dok nužno gubi nešto od specifičnosti, u mogućnosti je da lako stvori usporednu skalu odnosa, jer sve sagledava u okviru pokreta i stiliziranih sukoba i jer se sve to pokorava fino reguliranom ritmu odnosa. Možda neće, posebno ako je gluh za tonove i ako nema osjećaja za ritam, cijeniti to što su i ritam i boja glasa specifični i uvjerljivi, ali njegova inteligencija i senzibilitet odazivaju se činjenici da je učesnik u integralnoj shemi kulturnih snaga, i da tragični rasplet vladavine Oba Sanga nije samo interesantna epizoda u analima ljudske povijesti, već duhovna utjeha rasi kroz uranjanje u izvornu poeziju.

U mjeri u kojoj je ona povijest, drama se odnosi na mahinacije tiranina, Sanga, koji nastoji onesposobiti jednog ili dvojicu sve moćnijih vrhovnih vojnih zapovjednika u svom kraljevstvu. Korisiti klasičnu prevaru, šaljući ih da održe red na granicama kraljevstva, siguran u to da će ih njihova sujeta dovesti do međusobnog fatalnog sukoba. Kako je i uobičajeno u takvim slučajevima, Sangovi vlastiti savjetnici i podanci nagovaraju ga da tako postupi. Smicalica, međutim, propada; dva se ratnika susreću i bore, ali pobjednik pošteđuje pobjeđenog. Svaki od njih postaje sve moćniji i moćniji. Opet, na navaljivanje svoje svite, Sango ih poziva i organizira još jedan dvoboj. Ovoga puta pobjednik, isti kao i prije, Gbonka, ubije svog protivnika, a zatim se okreće kralju i zahtijeva njegov prijestol. Užasnuti savjetnici sad se ponašaju prema svom karakteru i počinju napuštati kralja. Bijesan zbog te izdaje, on navaljuje na njih i ubija nekolicinu. No, gnušanje i izdaja odvoje ga iz grada i u očaju se objesi. Ili, zapravo, ne objesi se. U post scriptumu drame je njegova apoteoza, a naslov drame, *Oba Koso*, znači: Kralj se nije objesio. Gnušajući se ljudske nepostojanosti, kaže povijest, Sango se popeo na nebo i pridružio drugim božanstvima jurupskog panteona.

Evo jednog primjera pohvalne pjesme Sangu; ona slavi njegovu nepouzdanu moć i okrutnost:

Misliš da orv pleše, no
To je samo način na koji hoda
Misliš da te Sango napada, no
To je samo način na koji on jest.

On večera gnječeni jam s glavom porodice
Tad grabi njegovo prvorođenče na trijemu
I ubija ga
Razbija zid, drobi zid
Uništava ga potpuno
U prah ga pretvara udarcem dvije stotine munja.

Lijepih lirskih odlomaka, također, ima mnogo, a oni pripremaju put postklimaksnoj obnovi rase. Stilizirani konflikt isušuje snagu zla. Samorazorni principi, ovaploćeni npr. u navedenoj pohvalnoj pjesmi, pročišćuju zajednicu preko njezinog predstavnika koji pati. Tragična drama ovakve prirode (i tragična poezija) djeluje kroz homopatični princip, te ne bi trebalo da iznenadi što se izraz »pohvalna pjesma« primjenjuje na tako objesno divljaštvo, ili kada se pri izvođenju ustanovi da su stihovi otpjevani uz utjecaj nekritičkog, laskavog i radosnog. Takvi i njima slični odlomci bitni su za smisao zdravog društva za realnost; oni obuhvaćaju, a na to treba misliti, začaranost prirodnih tajni i porijeklo rase. Zazivanje darežljivosti prirode nije pasivno djelovanje, niti se može izvršiti samom pobožnošću iz navike. U poeziji takve tragedije ispisana je snaga zajednice, njena nametljiva volja. Ako je glumac njihov simbolični predstavnik u tami porijekla (rasnog, ali i individualnog), nikakva pojednostavljena moralna selektivnost ne može odlučiti koje se energije prirode mogu začarati da bi mu pomogle. Sango, u ime svog naroda, izaziva simbolični ponor prijelaza; na svom užasnom putu poziva se na izvore koji moraju biti i dobro i zlo. Njegov tragični ispad i slabost ispunjavaju ciklički zahtjevi za narastanjem i izazivanju ponovno narastanje horskih (zajedničkih) energija i uzmaha. Vječnu napetost podržavaju izazov i odgovor, koji su tako temeljiti i, ako je nužno, tako »amoralni« da se predstavnik zajednice u svojoj raznolikoj prirodi shvaća kao odraz snage zajednice.

Taj osjećaj ponijekla, stvaranja rase, dominira dramom. Tako Timi, jedan od generala kojima se manipulira, stiže prvi put u svoje novo prebivalište — a to je još jedna paradigma porijekla koju poezija neopazice unosi u radnju. Potpuni stranac, izoliran i oštrouman, on moli pomoć univerzuma u svojoj pjesmi:

Dolazim danas u grad Ede
I blagi vjeter kaže, puši prema meni
Duhovi termita što vrve kažu, roji se prema meni
Zrak je Otac Rose
Rosa je Otac Pljuska
Pljusak je Otac Occana
Ocean je Otac prastare Zemlje

Njegov poziv, prvo upućen još neviđenim stanovnicima Edea, širi se da bi prenuo iz sna životinjski svijet, i svijet duhova, i sve sile prirode, povezujući ga s njima kroz srodna sjećanja na njihovo vlastito ponijeklo. Snaga koja proizlazi iz odgovora da ga prihvaćaju, odjek je blagonaklonosti slične onoj koju su dobili tamošnji žitelji; i za njih je to obnavljanje prihvaćanja. Njegova je molitva nekad bila njihova molitva, upućena nevidljivim silama, kada su prvi put zauzeli prije nedirnuto tlo. Odgovor nevidljivog hora, u kojem su simbolično ujedinjili svi odomaćeni stanovnici ovog neobilježenog svijeta, emocionalno se, dakle, doživljava kao ponovno odigravanje njihovog vlastitog rođenja i porijekla. Muke lutanja i naseljavanja, iskorištenja i premještanja, povezuje se s ovom predstavom ljudske osamljenosti i otuđenosti, a to su osjećaji koji leže u emocionalnom konijenu tragedije. Timijeva pjesma je poziv čovjeku i prirodi da pruže blagonaklonu pomoć prihvaćanjem, a ključ za otvaranje ovog izvora snage je mitopoetična evokacija puta same rase.

Dolazim danas u grad Ede
I blagi vjeter kaže, puši prema meni
Duhovi termita što vrve kažu, roji se prema meni
Dvjesto stubova podržava kuću
Dvjesto guštera podržava zid
Nek' se sve ruke podignu da me prihvate...

Kao i u prethodnom odlomku, stalni tok je — kontinuitet. Timijeva je borba predstavljena kao nešto što je neodvojivo od tamošnje prirode. Ona zadire u širi univerzum vjetra, kiše i oceana, rasta i obnavljanja, ljudske vjere i afirmacije koja je drugo lice tragičnog gubitka. Tako je i ta manje važna ličnost, ništa manje nego Gbonka, ništa manje nego hor, i ne manje nego sam Sango, nosilac kontinuiteta koji teče samim rubom kosmičkih tajni u koje će njegov vođa Sango uskoro uroniti.

Smješteno u žestoke trenutke nastanka jedne rase, ovo područje, ipak, postaje poznato i blisko čak i stranom učesniku u tim tragičnim ritualima porijekla. To je zato što *Oba Koso* svoje vlastite zakone uvjerljivo dokazuje unutarnjom kohezivnošću. On se, dakle, kroz zanosno naglašenu poeziju i strast, širi u uspostavljenu i produbljenu svijest o biću, univerzalnom i individualnom.

Prevela Nada Švob-Đokić

* Wole Soyinka je suvremeni nigerijski književnik i profesor komparativne književnosti na Sveučilištu Ife u Nigeriji. Okušao se u gotovo svim književnim rodovima, od poezije do romana i esaja, ali je najveća priznanja stekao kao dramatičar. Među njegove najznačajnije drame ubrajaju se *Ples Sunca* (1963), *Lav i dragulj* (1963), *Stanovnici močvare* (1963), *Kušnje brata Džerava* (1963), *Jaka vjesta* (1963), *Čevka* (1963), *Konjičeva života* (1967) i druge. Mnoge svoje drame sam je režirao i postavljao na scenu. Niz godina profesionalno se bavio kazalištem i učinio mnogo za razvoj moderne afričke drame. Kao književnik uživa ugled jednog od najpoznatijih afričkih suvremenih stvaralaca. Predsjednik je Udruženja afričkih književnika.

Ovaj njegov esej prenosimo iz knjige *Myth, Literature and the African World* (Mit, književnost i afrički svijet), Cambridge 1976.

** Od grčkog *khthón* — zemlja, božanstva zemlje i podzemlja.
1 Primjedbe koje slijede zasnivaju se na dramama promatranim *in situ*, tj. na mjestu gdje izvedba započinje i završava, u odgovarajuće godišnje doba, a ne na nutužne varijacije iste teme. Drama na koju se ovdje pozivam bila je žetve-na igra koja se odvijala na čistini među njivama, oko tri milje južno od Thiale, u tadašnjoj Istočnoj regiji Nigerije, 1961.

2 Scensku adaptaciju djela Amosa Tutuolca *Piñah palmına vına*, Kola Ogumola je gradio na ovoj tradiciji koja se još uvijek očituje u prastarim komedijama pod maskama.

3 J. P. Clark, *Three Plays*, Oxford University Press, 1964.
4 George Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber, London 1963; vidi poglavlje 6 i 9.

5 Karl Popper, *The Open Society and its Enemies*, Routledge and Kegan Paul, London 1962.

6 To je doista princip objedinjavanja u sistemu Ifa (sistem proricanja u Juruba).

7 Ta prilagodljiva priroda, koja ipak nije u suprotnosti, niti kvari njihove istinske biti, je ono što Sango omogućuje da proširi svoje područje vladavine munjom da bi obuhvatio i elektricitet u efektivnoj svijesti svojih slijedbenika. Ogun nije samo bog rata, već i bog revolucije u najsvremenijem kontekstu — a to se ne zbiva samo u Africi, već i u obje Amerike, gdje se proširilo obožavanje tog boga. Propovjednici rimokatoličke crkve, koji su podržavali Batistin režim na Kubi, otkrili su, kao je već bilo kasno, da su manje trebali brinuti o Karlu Marxu, a više o Ogunu, ponovo otkrivenom božanstvu revolucije.

8 *Oba Koso* objavio je Duro Ladipo, *Three Yoruba Plays* (prijevod na engleski Ulli Beier), Mbari Publications, Ibadan 1964. Citate u ovom tekstu uglavnom sam sam preveo.