

veštine nadrilekara, madioničarski trikovi i halucinacije duševnih bolesnika mešaju s magijom. Ako Kevendiš kaže da je za magiju svojstveno vladanje i zapovedanje, dodajmo da je bitan preduslov i obožavanje, kao i potpuno posvećenje. I pored toga što se neki postulati magijskih mehanizama ni u kom slučaju ne smiju prenebregavati, zahteva se strogo pridržavanje ritualnih kodeksa, ipak nam se čini da je još potrebnija vera u ono što se čini. Ako je magija samostalan odnos čoveka i prirode, drukčiji od naučnog po strukturi i mehanizmima samorealizacije, to ni u kom slučaju ne znači da je ona nesistematična i anarchistička. Elifas Levi, stoga, s pravom kaže: »Magija, upravo zato, sažima u okviru jedne nauke ono što je najizvesnije u filozofiji, ono što je većito i nepogrešivo u religiji«. Veru i gledanje. Magija, ako je shvatamo kao transcendentalnu nauku, a to je preduslov da bi se pojmale njene moći, zahteva od razuma veru, od autoriteta slobodu. Kako drukčije tumačiti moć maga koji postiže čudesna, ako razum ne veruje da on napušta svoje telo i prodire u svet duhova. Te tajanstvene moći kojima je mag obdarjen, odlazak na nebo, silazak u svet podzemlja, nisu aparat sujeverja, već upravo magijski odnos čoveka i Kosmosa. Sve se to, ideja i čin magijskog, shvata kao moć koja dolazi od božanskog prosvetljenja. U magiji, nasuprot nauci, nisu dominantna objašnjavanja, ne traga se za uzročno-posledičnim, već se svako dejstvo i protiv-dejstvo prihvataju kao logičan ishod. Pitanja se postavljaju u drukčijoj ravnini poimanja Univerzuma, gde se ne uči na taj način što učitelj objašnjava zakonitosti Prirode. U magiji se podržava snaga Prirode. Zbog toga je magija mnogima nerazumljiva, a njena unutrašnja struktura neobjašnjiva. Međutim, onome ko je iniciran, akuzalnost tih odnosa sasvim je objašnjiva.

Suština magijskog delovanja, u svetu savremenih teorija, sve više se traži u samom čoveku. Božansko, natprirodno, je

svojstvo ljudskog uma. Izučavaoci magije svode na psihološka dejstva i božansku i satansku moć, ali iz toga proističu neka pitanja koja ostaju bez odgovora. Neosporno je da se i u nauci koja se bavi tim problemima krenulo, ali samo još daleko od bilo kakvih konačnih rezultata kojima bi se magijski mehanizmi uspešno objasnili. Raznorazna parapsihološka ispitivanja, se i pored svih akauzalnih procesa koje ispituju, ipak u davanju suda drže uzročno-posledičnog objašnjavanja duševne energije, ostavljući tako u celosti bitna područja neispitana. Magija kao duhovna delatnost s hiljadugodišnjim kontinuitetom, pored sveg šarlatanstva koje joj se pripisuje, u svakom slučaju predstavlja mnogo složeniju delatnost no što želimo da joj priznamo. Prema tome, ne zavisi od piščevog uverenja, ili od uverenja čitaoca, da li će se o nekoj mističnoj tradiciji napisati logično objašnjiv prikaz, jer, kako je poznato, magijsko učenje je nalik stepeništu, i skoro da je nemoguće pojmijti sam vrh leštvice. S druge strane, magija se nikad nije trudila da se pokaže, i u tome je njena različitost od ostalih ljudskih delatnosti. Ona deluje iz potaje, a to je jedan od činilaca svih magijskih kodeksa. Kevendišovu knjigu stoga i treba posmatrati kao hronološki prikaz vodećih adepta i magijskih grupa Zapada, i u toj situaciji svaki sud je u većini slučajeva puka pretpostavka. Čak se i u situaciji savremenog okultizma nalazimo, i pored urednog činjeničnog iskaza, samo pred jednom od pretpostavki mogućeg, pošto su ličnosti mističara kontradiktornе, dela doslovce hermetična, i teško je sagledati svetlost njihovih ideja.

I pored svih mogućih neslaganja, knjiga je našla svoje mesto i značiće utoliko što će čitaocima koji žele elementarna objašnjenja o magiji svakako pružiti argumentovane podatke. Izlošno je, međutim, očekivati od nje da pruži neka suštinska objašnjenja, a, po svojoj prilici, to i nije bila Kevendišova zamisao.

u međuvremenu

dževad karahasan

povratak riječi

(25. jugoslovenske pozorišne igre, Novi Sad)

Formalistički model historije umjetnosti, prema kojemu je sve sadašnje reakcija na prethodno, nesumnjivo je pomalo mehanički i jednostran, kao, uostalom, i teorija ruskih formalista u cijelosti. Njegova jednostranost, reklo bi se, prouzrokuje njegovu mehaničnost, jer jednostranost formalističke teorije (njezinu previđenje paradigmatske tendencije u umjetničkom tekstu, težnje teksta da govori o nečemu izvan sebe, dakle previđanje analoške tendencije umjetničkog djela), zanemarivanje predmeta govorenja u umjetnosti ne dopušta formalistima da uvide istovremeno postojanje prethodnoga i sadašnjega u svakom trenutku umjetničkog razvoja i jezgru budućega na svakom stupnju dijakronijske ose. Formalisti, naime, previđaju da se paradigmatska i sintagmatska tendencija pojedinačnoga umjetničkog teksta projiciraju u umjetnički stil, odnosno da unutrašnju dinamiku svakoga stila (i, prirodno, dijakronijsko kretanje umjetnosti, odnosno dinamiku umjetnosti na dijakronijskom planu) prouzrokuje dijalektička napetost međusobno suprotnih tendencija, koje su ekvivalentne paradigmatskoj i sintagmatskoj tendenciji svakoga pojedinačnog umjetničkog teksta; jedna od njih, ekvivalentna paradigmatskoj tendenciji, je težnja umjetnosti da postane prirodan oblik komuniciranja i da svoj materijal uzima iz komunikativne jezgre kodova, a druga tendencija, ekvivalentna sintagmatskoj, je tendencija stvaranja stilskih konvencija (kao preduvjeta za »razumijevanje« »novog stila«). Potpuno ostvarenje prve tendencije bi, naravno, izbrisalo granicu između umjetnosti i njezinog materijala, a ostvarenje druge tendencije, koje bi bilo potpuno ostvarenje stila, oduzelo bi umjetnosti smisao (kao odnos umjetnosti prema stvarnosti, kao vezu između njih). Jasno je da je u prvoj fazi razvoja svakoga »novog stila« paradigmatska tendencija jača (pošto je svaki novi stil proizvod imanentne čežnje umjetnosti da postane standardan oblik komuniciranja) i da ona slabije proporcionalno jačanjem konvencija »novog stila«, kada »novi stil« bude pred svojim potpunim ostvarenjem, dakle kad umjetnost bude pred srušenjem na sistem konvencija, budu se potreba umjetnosti za komunikacijskom jezgrom svoga koda i, naravno, reakcija na taj stil.

Ovdje se otkriva i plauzibilnost formalističkog modela, jer je novi stil, po svojim postupcima i tehnologiji proizvodnje, uistinu reakcija na prethodni (s tim da je začet u prethodnome). Za to postoji, pored teorijskih, i niz »empirijskih« dokaza, tako da je »dokumentarna« i »pseudo-dokumentarna proza, toliko aktuelna u ovom trenutku, po svemu reakcija na »novi roman« koji se konstruirao kao »stroj za samoproizvodnju govora« (Ricardou), a »dokumentarna skulptura« i »hiper-realističko« slikarstvo (po-

put Cesarovih kompresija i Worholovih slika) neposredna reakcija na »apstraktno« slikarstvo i samosvrhovitu figuraciju koja se odnosi jedino na sebe samu. S tim da već navedeni primjeri dovode u sumnju punu primjenljivost modela akcije i reakcije, jer pokazuju da su »prethodni« i »novi« stil u nizu slučajeva istovremeni i koegzistentni; ali se time, zapravo, samo potvrđuje dijalektička priroda umjetničkog razvoja, potvrđuje se uvjerenje da je u sadašnjemu uvijek jezgra budućega, kao što je jezgra sadašnjega u prethodnom; uostalom, treći zakon mehanike pretostavlja da je »akcija« jezgra »reakcije« (pošto se sila »reakcije« proizvodi »akcijom«).

U kazališnoj umjetnosti se primjenljivost ovoga modela manifestira veoma jasno, naročito u »avangardnom« i »post-avangardnom« periodu: koliko je god »avangarda pedestih godina« (kao, uostalom, i avangarda s početka ovoga stoljeća) bila reakcija na višestoljetnu dominaciju dramskog teksta nad »čisto kazališnim elementima« kazališne umjetnosti, toliko je »post-avangardno« kazalište reakcija na avangardu. Osnovne karakteristike avangardnog kazališta su otpor prema tekstu »analitičnosti« (kao reakcija na »kleptomansko kazalište« prethodnog stila, kako ga je nazvao Grotowski), koja se ogleda prije svega u srušenju kazališnog »sinkretizma« na jedan od njegovih planova i problema-tiziranju jednoga od činilaca predstave (s tim, naravno, da je to u jednom slučaju svjetlo, u drugom mizanscen kao jedan od činilaca glumačke igre, u trećem maska ili glumčev lice, itd.), dok su osnovne karakteristike aktualnog dakle post-avangardnog kazališta, »sintetičnosti« i povratka tekstu. To možda nije dovoljno očigledno u »repertoarskim kazalištima« u kojima su, po prirodi stvari, zbog funkcije i nužne repertoarske politike, koegzistirali »avangardna analitičnost« i »umjetnička kleptomanija«, kao što sada koegzistiraju i jedno i drugo sa »sintetičkim kazalištem«, u kojemu se radnjom ili ritmom, po principu funkcionalne subordinacije, međusobno ujedinjuju morfološki različiti elementi u kazališni »sinkretizam«, ali je sasvim očigledno iz kazališnih festivala, čak i onih čija je konceptacija zasnovana prije svega na njihovoj kulturnoj funkciji i orientirana na dramski tekst, kakav su Jugoslavenske pozorišne igre, prije svega zahvaljujući činjenici da su Igre, bez obzira na repertoar pojedinih godina, uvijek bile odraz aktualnog trenutka jugoslavenskog kazališta i, manje ili više precizna, definicija kretanja u njemu.

I ove godine su Igre definirale osnovne stilske tendencije u jugoslavenskom glumištu, bez obzira na proizvoljno sastavljen repertoar, i pokazale da su te osnovne tendencije upravo »povratak riječi« i »sintetičnost«, kao reakcija na prethodnu, »avangardnu« fazu u kretanju kazališta. To su, ujedno, jedine stilske konstante ovogodišnjih Igara i jedine estetske (i, uostalom, bilo koje druge) kvalifikacije zajedničke svim predstavama. U tome je i razlog ovakvog kritičkog pristupa i opravdanje predugov uveda koji je napravljen, pošto je ovo jedini način da se o ovogodišnjem izdanju Jugoslavenskih pozorišnih igara govori kao o cjelevitom festivalu (dakle, koliko — toliko sistematicnoj umjetičkoj manifestaciji).

»Sintetičnost«, kao osnovnu stilsku tendenciju aktualnog jugoslavenskog kazališta, najpreciznije određuje pojam »sinkretizma«, pojam koji podrazumijeva funkcionalno jedinstvo materijalno različitih elemenata. Autor toga pojma, A. N. Veselovski, definira ga na sljedeći način: »Pokušaj zasnivanja genetske definicije poezije, s aspekta njezinog sadržaja i stila, na evoluciju jezika-mita, bit će nužno nekonstantan ako ne računa s jednim od najznačajnijih elemenata onoga što definira: ritmičkim. Nje-

govo historijsko objašnjenje je u *sinkretizmu* prvo bitne poezije: pod njim podrazumijevam podudaranje ritmiziranih orkestriranih pokreta s pjesmom-muzikom i elementima riječi» (*Tri glave iz historijske poetike*, Petrograd, 1913, str. 227). Ovako definiran pojam sinkretizma ne može se, naravno, bukvalno primijeniti u pokušaju definiranja »sintetičnosti« suvremenog kazališta, prije svega zbog razlike u materijalnoj prirodi elemenata jednoga i drugog. Ali se zato može u cijelosti primijeniti njegov unutrašnji mehanizam, pošto je homologija »sinkretizma« i »sintetičkog kazališta« očigledna. Veselovski, naime, ritam superponira materijalnim činocima sinkretizma, uvodi, dakle, opoziciju »ritam: pokret, muzika, riječ«, koja se, općenitije, može parafrasirati kao opozicija »konstruktivni princip: materijal konstrukcije«, a ta je opozicija, čini se, osnovno sredstvo za diferenciranje »sintetičkog kazališta« od »kleptomanskog kazališta« predavanogradnog perioda, pošto predstave sintetičkog kazališta nisu konstruirane po principu adicije (kao »kleptomanske«), nego po principu funkcionalne subordinacije. Drugim riječima, predstava sintetičkog kazališta nije ni zbir drugih umjetnosti, ni vagnerijanski Gesamtkunstwerk, nego jedinstveno i cjelovito umjetničko djelo stvoreno, doduše, od materijalno različitih elemenata, ali stvoreno na način koji materijalnu različitost prevladava funkcionalnim jedinstvom elemenata, pošto su konstruirane kao u sebi dinamična forma. A dinamična forma, kako kaže Tynjanov, »konstruira se ne sjedinjavanjem, ne slivanjem (usp. često upotrebljavani pojam 'sklada'), nego uzajamnim djelovanjem i, ako treba, isticanjem jedne grupe faktora na račun druge. (...) Bez osjećanja subordinacije, deformacije svih faktora od strane faktora koji ima konstruktivnu ulogu — nema činjenice umjetnosti« (*Problemi pjesničkog jezika*, Moskva, 1965). Tu se otkriva ključna razlika između predstava dva spomenuta tipa, a i značaj ramije podrivane opozicije (izvedene iz definicije Veselovskoga) »konstruktivni princip: materijal konstrukcije«, jer ona najpreciznije imenuje unutrašnju dinamiku sintetičke predstave, otkriva dijalektički sukob između materijala (i njegovih primarnih, vanumjetičkih osobina) i njegove funkcije, koja ga podređuje radnji, ritmu ili nekom drugom činiocu koji je konstruktivni princip predstave. (Taj sukob se ne javlja u »kleptomanskoj« predstavi u kojoj se materijalnim svojstvima nekog elementa ne nameće funkcija koja ga podređuje radnji.) Naravno, najčešće je konstruktivni princip predstave radnja kao središnji »analoški činilac« predstave, dakle njezinu relaciju sa stvarnošću (što će reći njezin smisao, ako je smisao »način predstavljanja denotatuma u znakovnoj strukturi«; kako kaže Revzin).

Sve predstave na ovogodišnjim Igrama u osnovi su rađene po principu sinteze. Naravno, sinteza je u različitim predstavama ostvarena s različitim uspjehom, odnosno različitim vrijednostima, tako da su istinsko jedinstvo svih činilaca ostvarili jedino Slobodan Unkovski u predstavi »Divo meso« (Dramski teatar, Skopje, tekst Goran Stefanovski), Mile Korun u predstavi »Lepa Vida« (Slovensko ljudsko gledalište, Celje, tekst Ivan Cankar) i Miloš Lazin u predstavi »Švabica« (Narodno pozorište, Sombor, tekstove Laze Lazarevića adaptirao Miloš Lazin).

U svim ostalim predstavama pokušaj sinteze je ili ostao adicija ili se kretao u oblasti postupaka analitičkog teatra. Primjer prve je »Lepa Vida« Francija Križaja (Slovensko narodno gledalište, Maribor, tekst Rudi Šeligo), predstava koja je, očigledno, rađena s ambicijom da se ostvari sinteza elemenata međusobno različitih kako materijalno (dakle, sinteza muzike, pokreta, riječi, likovnih elemenata), tako i po »stilističkim svojstvima« (jer se pokušalo spojiti elemente iz repertoara različitih stilskih kompleksa, od realizma klasičnog tipa, preko »ritualnog ekspresionizma« do simbolizma), ali se pretvorila u eklektički poduhvat spajanja različitih sredstava čija funkcija u odnosu na cjelinu ostaje potpuno nejasna. Drugim riječima, Križaj nije uspio »primordijalno« različite elemente sklopiti u cjelinu u kojoj bi svaki od njih imao jasnou funkciju kojom bi bio određen kao

svojim eksponentom. Najbolja ilustracija tog »raspada« predstave je razvučeni središnji dio (Vida na španjolskom dvoru), u kojemu se do najsjajnijih detalja raspredaju političke i druge spletke španjolskih dvorjana, a sve u svrhu umjetničkog artikuliranja frustracija suvremene žene. Ne usuđujem se truditi da te frustracije nisu identične onima iz vremena velikih geografskih otkrića, čak ni to da ih nisu u velikoj mjeri odredile spletke skovane u to vrijeme na španjolskom dvoru, ali s punom uvjerenosti tvrdim da za suvremeno umjetničko artikuliranje tih frustracija nije neophodno rekonstruirati sa što više pojedinosti »tadašnjeg život španjolskog dvora i anatomiju spletki koje su ga karakterizirale«, naročito ako je ta rekonstrukcija sasvim neubjedljiva i beskrajno razvučena (a tako se doima, vjerojatno, za to što ničemu u predstavi ne služi).

Primjer drugoga je predstava »Orgije monaha« Božidara Viločica (Zagrebačko kazalište mladih, tekst Janko Polić Kamov), koja je po odnosu prema materijalu bliža analitičkom kazalištu (nego kazalištu sinteze), reklo bi se, prije svega zato što radnja predstave nije artikulirana dovoljno jasno da bi se potčinila sve veoma složene »morphološke kompleks« korištene u predstavi. Tako se desilo da upečatljivi scenski prostor, konstruiran kao mrtvačka kočija, ostane sam za sebe suviše upečatljiv da bi se doveo u neposrednu funkciju radnje; odnosno, ovako konstruiran scenski prostor, koji je mnogo više samostalan simbol i zanimljiv pokušaj problematiziranja scenskog prostora kao estetske kategorije, ispitivanje njegovih mogućnosti i formi, nego li »pravi prostor za ovu predstavu« koji je maksimalno u funkciji njezine radnje, ostaje nužno »ne-asimiliran« u cjelinu predstave. Gotovo bi se reklo da je predstava u funkciji prostora mnogo više nego prostor u funkciji predstave. A isto se desilo s koništenjem svjetla koje je samo po sebi egzemplar duhovitoga i značajnog problema tiziranja svog medija, ali s predstavom ima prilično malo neposredne funkcionalne veze: izuzetno je duhovito osvijetljiti glumca odozodo, iz »podna na kojem stoji; veoma je uzbudljiv vizualni doživljaj (ili, bolje reći, nadražaj) tako osvjetljeni glumac gledan kroz crnu koprenu »mrtvačkih kočija«; ali sve to ima jako malo veze (i to krajnje posredne) s esejom koji taj glumac, tako osvijetljen i tako gledan, pri svemu tome govori. Riječju, majstorski rađena predstava čiji pojedini planovi nisu međusobno funkcionalno povezani (ili to nisu dovoljno čvrsto).

Tri predstave u kojima je sinteza za kojom se težilo ostvarena opravdale su ovogodišnje Igre i bukvalno i figurativno. Bokvalno su ih opravdale time što bi zaista bilo deplasirano organizirati festival (i to festival od ugleda i značaja Jugoslovenskih pozorišnih igara) bez ijedne istinskih uspjele predstave, posebno s obzirom na činjenicu da selektorov ovogodišnji izbor stvara lažnu sliku o suvremenom jugoslovenskom kazalištu, koje možda nije najbolje moguće (u stvari, sigurno nije), ali sigurno nije ni tako sterilno i dezintegrirano u tendencijama, opredjeljenjima i ciljevima kako bi ovogodišnje Igre da sugeriraju. Ove tri predstave dokazuju da nije takvo i podgrajavaju optimizam onih koji vjeruju (i, na osnovu djelimičnog i površnog uvida u »tekuću produkciju«, znaju) u vitalnost našeg kazališta. Figurativno su ih opravdale time što su realizirale nagovještaj sistema u kreiranju ovogodišnjih Igara, ostvarile imantanu težnju gotovo svih predstava koje su izvedene i, skoro bi se moglo reći, imantanu težnju aktualnog jugoslovenskog kazališta u cjelosti. Ta težnja je najpreciznije formulirana u pojmu sinteze, a o tipovima i formama te sinteze nešto jasnije i »praktičnije« govore same predstave.

U »Švabici« Milaša Lazina sinteza je ostvarena veoma vještom konstrukcijom ritma koji je očito superponirani činilac predstave, pošto su dva paralelna plana radnje međusobno prepletena (i objedinjena) upravo ritmom. Naravno, ovdje se neće ni pokušati s aritmetičkom fiksacijom ritmičkih jedinica (pojedinih »taktova«), pošto je to praktično nemoguće zbog reprezentativne prirode kazališne umjetnosti koja, upravo zbog toga, ima dvostruku ritmičku shemu: neposrednom, materijalnom datom ritmu »plana kompozicije« odgovara posredno dati ritam »arhitektonike« (kako Bahtin označava posredovani soloj umjetničkog djela reprezentativnih umjetnosti), »semantički ritam«; svaki »takt« materijalno ostvarenog ritma mora nositi adekvatnu količinu informacija, mora biti »takt« u progresivnom kretanju radnje prema cilju (prema kojemu se predstava kreće). Uostalom, aritmetička fiksacija ritamske sheme ne bi osobito mnogo doprinijela razumijevanju predstave niti rekonstrukciji njezinog konstruktivnog mehanizma (a Augustinovo eksplisiranje ritma kao uređenog aritmetičkog niza više je »metodološko uputstvo« nego »obaveza«).

»Švabica« je na »idealno egzistirajućem planu«, dakle na planu kao niz opozicija: sadašnjost je suprotstavljena sjećanju, realno imaginarnome, lično općemu (tako da je lična sreća suprotstavljena »općem interesu« ili onome što se smatra za opći interes, lično htijenje represiji socijalnih normi, lično osjećanje časti i dužnosti mehanizmima prisile). Ta se organizacija, koja je u osnovi predstave u cjelosti, otkriva i na »užem planu«, u organizaciji središnjeg lika, kao njegova podvojenost između želje i osjećanja obaveze, jedne i druge vrste ljubavi, između sebi zadataog cilja i sreće, između želje i mogućnosti. Drugim riječima, lik Miše Maričića (kao cjelovit psihološki sistem i kao »znak višeg reda« u znakovnom sistemu predstave) organiziran je kao niz opozicija, niz u kojemu se međusobno suprotstavljaju ljubav prema Švabici i osjećanje obaveze prema majci (i, naravno, ljubav prema majci i sestri), želja za ličnom srećom i odanost



»Švabica«, narodno pozorište, sombor

svom naredi, itd. Ista organizacijska shema prenesena je na predstavu u ciljelosti, tako da je, kao što je rečeno, tluva "značajski plan" predstave organiziran kao dio opozicija u kojem su se među- spona sportskavoj i ženskoj "neposredna suradnja" i Matična akademija pro- slih intencija u odnosu na stvarnost, a time i "simboli" nežene



Nasuprot Lazinu, Unkovska i Kortun su smetnja u svojim predstavama ostvarili usporedljivim ješem svi korišteneh sredstava radnji. Srodomst redateljskih postupaka i odnosa ove vodiočice redila je na letnicičan doopusťta sastanjuje ovog bloka Ligea. Teža drama mreća ješilu došla je ta predstava ilustrativnosti za ono što se zeli pokazati.

„Divo meso“ je dramaturški organizirano kao trijedan i mo-del čiji su osnovni elementi stilizovljeni u likovima simova poro-dice Andrejević. Taj bi se model nastojao stvariti mogao deffinitiv-ki međutrom trokuta na čijim su vrhovima smoji Dimitrija An-dreeviča, kao magazinatisti nosioći tendenciju koje će imati direktna.