

duh azije i njeno pozorište

(razgovor s tvrtkom kulenovićem)

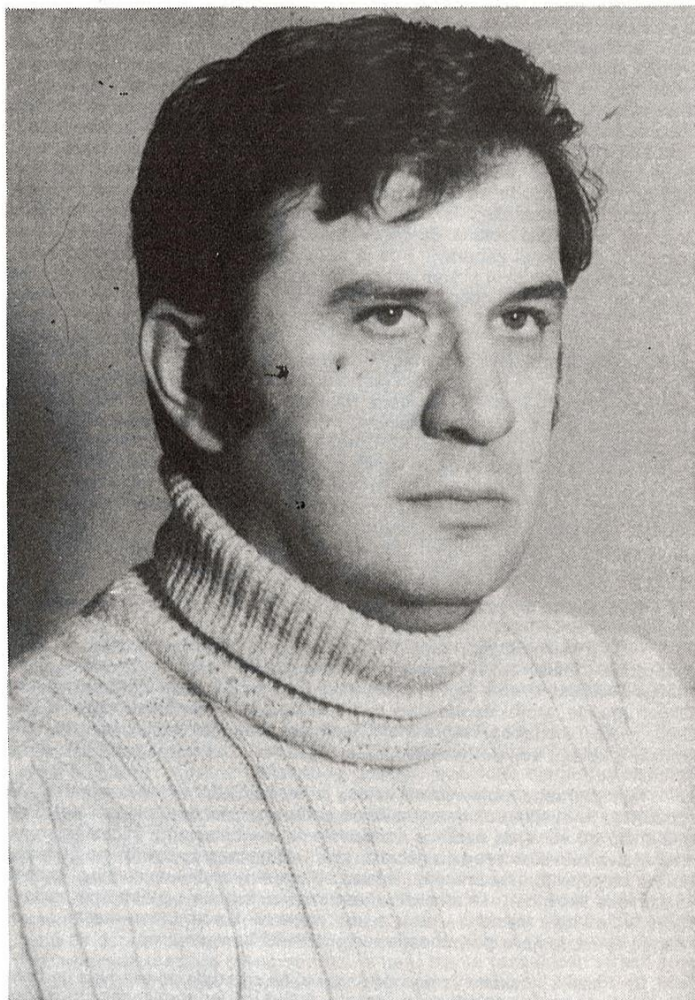
● *Ako bismo pošli unazad ka prapočetku: kada je nastalo indijsko pozorište, dokle sežu prvi podaci o izvođenju dramskog dela? I citat iz Vaše knjige: »U okviru smelog ali potrebnog poredenaj, moglo bi se reći da je situacija indijskog umetnika slična situaciji umetnika nadrealiste? U čemu je njihova sličnost?*

– Indijska pozorišna kultura verovatno je najstarija od nama poznatih: u VII veku pre n. e., kada je Dionizijski festival, prenesen u Grčku iz Egipta, tek bio počeo da porađa antičku dramu, indijsko pozorište bilo je već formirano od svetih spisa, veda, tako što je svaka od četiri vede učestvovala svojim bitnim elementom: Rigveda je dala recitativni element, . dijalog; Sama-veda muzički element, pesmu; Jadžurveda historionički i ritualni, a Atharvaveda emotivni, što će reći da je i u Indiji, kao i drugde, pozorište nastalo iz religioznog rituala, formirajući se kao peta veda, Natajaveda ili veda igre. Ovo, opet, govori o značaju koji je to rano pozorište imalo u tadašnjem indijskom društvu: njena funkcija i uloga bile su jednake onima ostale četiri vede, ono je trebalo da omogući čoveku da prevaziđe prividnost pojavne realnosti i da stupi u kontakt sa apsolutnom istinom koja se iza nje krije, a s tim što se način kojim je ono obavljeno tu funkciju . razlikovao od načina ostale četiri vede i definisao se kao igra. Situacija koja je dovela do potrebe za takvim novim sredstvom i do njegovog stvaranja, opisana je u mitološkim parabolama: u zlatnom dobu (Kritijuga) ljudska svest živela je u jedinstvu s apsolutnom istinom i konačnom suštinom sveta. Posle njega nastupio je naš mračni vek, Kali-juga, na početku kojeg je zla boginja Kali sputala noge avetom Biku koje zastupa nogu koja simbolizuje sposobnost da se kroz neposrednu meditaciju istina jasno sagleda, nogu koja predstavlja čistotu srca i nogu koja zastupa velikodušnost suda; ostala je slobodna samo jedna noga, ona koja simbolizuje želju da se spozna istina. No pošto su svi neposredni putevi koji vode tom cilju bili zatvoreni, moralo se pristupiti posrednom sredstvu, umetnosti i igri.

I sam početak postanka pozorišta izložen je živopisno: u onom sretnom dobu koegzistirali su ravnopravno Dobro i Zlo, pa i njihovi simboli, bogovi i demoni. U jednoj zajedničkoj igri, ili tuči, domene i vrhovno božanstvo, Brahma, naredi da se ta pobjeda proslavi tako što će se ponoviti prizor borbe, ali da ga izvode sami bogovi. Domeni to shvate kao uvredu i na samoj predstavi napadnu bogove, ali budu opet pobeđeni i premlaćeni kopljem za zastavu. Tada im Brahma objasni da ova nova aktivnost nije ni protiv koga usmerena, i da treba ravnopravno da služi i jednima i drugima. Da se slični incidenti više ne bi događali bude odlučeno da se ubuduće ovakva vrsta igre posebno zaštititi odvajanjem mesta gde se igra izvodi od mesta gde sede posmatrači, i da bude obeležena jarbolom za zastavu, pobeđenim u blizini. (I danas je u selima širom Indije običaj da scena bude specijalno građena i natkrovljena, a kraj nje se pobode bambusov štap. Gledalište je . bez krova i improvizovano, najčešće se sedi na zemlji.)

Pošto je stvaranje nešeg sveta bilo obavljeno, Brahma odluči da igru uzme govovima i da je preda ljudima (po nekim izvorima, bogovi su bili slabi izvođači). Umetnost pozorišta Brahma poveri mudracu Bharati, s tim da je on izvodi sa svojih sto sinova, dok će za partnerke dobiti nebeske igračiće, apsare. (Za razliku od grčkog, u indijskom pozorištu žene su od prvih početaka ravnopravno učestvovala.) Bharata je, po svetu Brahme, sastavio pravila za izvođenje pozorišne igre, koja su prenošena s kolena na koleno, dok konačno u III veku n. e. nisu zapisana pod imenom »Bharata Natja šastera«, Bharatin zakonik igre.

Način postanka »Natja šastre« nema ja poznat iz istorije epskog pesništva: stalnim dodavanjem, upotpunjavanjem i sintetskim uobličavanjem, u većitom preplitanju mitološkog i egzaktno teoretskog načina izražavanja, stvarno je delo u kojem je opisano apsolutno sve što se pozorišta tiče: od osnovnih (brojnih) načina glumačkog izražavanja, preko kostima, šminke i ostalih tehničkih sredstava, do apstraktnog estetskog značenja i društvene vrednosti pozorišne igre, uključujući i zabrane radnji koje na sceni nije pristojno izvoditi: umirati, jesti, vršiti preljubu, itd. Ono daje i opis mesta na kojem se obavlja pozorišna akcija, koji zaslužuje našu pažnju: prednja strana pozorišnice treba da bude sagrađena od drveta i bogato ukrašena rezbarijama u drvetu, koje predstavljaju figure devojaka čupove i zastave. Scena treba da bude ukrašena vencima i natkrijljena ornamentalnim lukovima. Na zadnjem i na bočnim . zidovima scene . treba da budu naslikani lavovi, slovnovi, jezera, planine, gradovi i cvetni vrtovi, dok površina same scene ni u kom slučaju ne sme biti . klizava. Sve u svemu, »Natja šastra« je pretežno



zainteresovana za konkretne scenske oblike i činove, a njena estetika proizlazi iz njihovog karaktera.

Dok je »Natja šastra«, delo po svom sintetskom karakteru jedinstveno u svetskoj . teatrološkoj literaturi, dala teorijsku podlogu ranom indijskom pozorištu, konkretan literarni materijal, radnju, pružili su veliki epovi »Mahabharata« i »Ramajana«. One su za Induse i svete knjige i enciklopedije, naročito ogromna »Mahabharata«, u koju je ušlo »apsolutno sve«, dok je kraća »Ramjana« u većoj meri sačuvala umetnički karakter. One su vekovima bile jedini sadržaj indijskog pozorišta i opet su to postale posle odumiranja sanskritske drame. U Bengalu i danas postoje putujuće pozorišne trupe, jatre, koje deformisanim klasičnim scenskim jezikom, od mesta do mesta, prikazuju odlomke iz epova. Ram Lila, velika svetkovina severne Indije, podrazumeva i neku vrstu pozorišta u kojem se pomoću gigantskih figura od papira prikazuju ključne scene iz »Ramajane«, a u kulminativnom trenutku svečanosti spaljuje se figura pobeđenog domena Ravane. Iz istih izvora crpe svoj sadržaj i Kathakali, kao i celokupno pozorište jugoistočne Azije.

»Prava« drama, u našem smislu reči, pojavljuje se tek mnogo kasnije, u III i IV veku n. e. i ostaje do kraja dvorska umetnost koju Silven Levil poredi sa klasičnom francuskom tragedijom, namenjenom ekskluzivnom društvu, i koja je stvorila na sceni ekskluzivno društvo. Budući umetnost daleka narodu, odvojena od njega i jezikom (sanskrit je u vremě procvata drame već odavno bio prestao da bude govorni naredni jezik), drama je s propadanjem hinduskih država i dolaskom islama, koji nije imao razumevanja za pozorište, brzo iščezla, ali je svojom literarnom vrednošću obezbedila sebi večnost. Postoji verovanje da se razvila pod grčkim uticajem i navodi se sličnost Sudrakinih »Kolica od ilovače« sa jednom kasnijom grčkom komedijom Menandrove škole, kao i činjenica da reč kojom se označava zavesica između prednjeg i stražnjeg dela scene, obavezna i indijskom pozorištu, javanika, predstavlja, zapravo, deminutiv od imena kojim su u Indiji zvali Grke. Njena vrednost je u svakom slučaju autentična, poznavanje drame znači poznavanje dometa i duha sanskritske književnosti, i u smislu najveće vrednosti, sanskritska drama zapravo predstavlja sinonim za sanskritsku književnost. A. Beridajl Kit, jedan od značajnih autoriteta u ovoj oblasti, kaže da se »u sanskritskoj drami može . tražiti najviši proizvod indijske poezije i konačni konkretni zaključak o indijskom shvatanju ove umetnosti«. Diviljenje Zapada prema sanskritskoj drami oduvek je bilo divljenje njenoj poeziji, ali gornji . citat podrazumeva i činjenicu da je poezija bila i osnovni cilj indijskih dramatičara, što se, uostalom, sasvim podudara sa opštim karakterom indijskog i orijentalnog pozorišta i odgovar zahtevima koje »Natja šastra« postavlja dramskom piscu.

S obzirom na nepostojanje pisane istorije u Indiji, veoma je nesigurno određivanje vremena u kojem su stvarali pojedini pisci. Pretpostavlja se da su najstariji dramski fragmenti budističkog kaludera i pisca Ašvagoše, a da je od poznatih dramatičara najstariji Bhasa, čijih je trinaest drama pronašao 1909. godine u . Trivandrumu pandit T. Ganpati Šastri. Četiri od njih imaju za siže epizode iz »Mahabharate« i »Ramajane«. Sledeći među najpoznatijim

je Kalidasa, pesnik i dramatičar u kome je sanskriptska književnost dostigla svoj najveći domet posle koga, možda već i zbog njegove nedostižne veličine, počinje da opada. Među pesmama najznačajnija mu je »Meghaduta« ili »Oblak kao vesnik«, a među dramama čuvena »Šakuntala«, koja je, u prevodu Viljema Džonsa, oduševila Getea i navela ga da po ugledu na nju napiše svome »Faustu« prilog. »Šakuntla« je, prema V. Raghavanu, »predstava idealne ljubavi na prvi pogled, pročišćene u vatri rastanka i sublimirane u radosti potomstva«. Siže je mitološki i potiče iz prvog dela »Mahabharate«, ali je kod Kalidase razraden do neprepoznavanja. Kralj Dušnjanta, loveći divljač po džungli, dođe do kolibe pustinjača Kanve. Dočeka ga pustinjakova usvojena kći Šakuntala, u koju se kralj zaljubi, osvoji je, prstenuje, obećavši joj brak. Šakuntala ostane da sačekava oca, ali je zli pustinjak Durvaši prokune: da će je kralj zaboraviti i da je neće prepoznati sve do trenutka dok ponovo ne ugleda svoj prsten, a učini da ona prsten izgubi. Oproštivši se s počinom, Šakuntala odlazi kralju, ali je ovaj ne prepoznaje. Šakuntala je osuđena da luta, ali se bogovi sažale nad njom kad joj se rodi dete i učine da ribari nađu prsten. Radnja »Šakuntale«, kao manje-više i svake druge sanskriptske drame, jednostavna je i naivna, ali ono što je u njoj veliko to je način na koji se ona grana, gubi i rastvara, način na koji veliki i divni meandri pretvaraju reku u more s ostrvljem. Najlepša je, verovatno, scena rastanka Šakuntale s ocem, koja, po mišljenju F. Bauersa, ime sličnosti sa scenom rastanka Laerta od Polonija, ali su moćnom poezijom prožete sve scene. Kalidasa je za indijsku tradiciju »kavikulaguru«, najveći od pesnika, suveren u vladanju jezikom, nenadmašan u građenju prideva i poređenaja, obavešten o filozovskim idejama svoga vremena, nedostižan u opisivanju ženske lepote. »Njegove vrednosti i zasluge umanjene su u prevodima, ali među onim retkimi koji su u stanju stanju da ga čitaju u originalu, retko će ko posumnjati da je u pitanju jedan od velikih ljudi ovoga čovečanstva« (Bašam).

● *Kakva je uloga likovnih elemenata u indijskom pozorištu, posebno u Kathakaliju?*

– Već sam u svojoj knjizi »Indija i umetnost«, pod naslovom »Pokrenuti oblici«, insistirao na tome da je likovnost Indije i Azije uopšte – dinamička likovnost. Prema grčkoj slici na kojoj ptice dolaze da kljuju verno naslikano grozde, stoji kineska slika sa koje verno naslikan zmaj-odleti. U jednom eseju indijskog autora Mulk Radž Ananda, stari indijski majstor pita rimskog kolegu koji se hvali svojim »merama«: »A kako merite stvari u pokretu?«

Nije potrebno objašnjavati koliko je ovakav koncept likovnosti blizak pozorištu. U svojim suknjama nalik na evropske krinoline, plesači Kathakalija znaju od sebe da naprave i zdepaste figure bez nogu, slične figurama božanstva kakve se prodaju na vašarima, i džinovska čudovišta na štulama, kakva se pojavljuju na prazniku Dasara. Ali najeklatantiji i najdivniji primer te dinamičke likovnosti u Kathakaliju jesu maske nastale od debelog namaza boje, koje i nisu maske – jer lice pod njima se kreće, i jesu maske – jer debeli namaz boje u potpunosti menja izgled i konture lica.

Ta »maska«, nastala uz pomoć šminke, ne samo da ne sakriva i ne ubija život lica, nego ga naglašava i potcrtava. A ako još jednom zagazimo u prastariju pozorišta, videćemo da nas »živa maksa« Kathakalija neumoljivo podseća na pravu prirodu i funkciju maske uopšte. Maska je, naime, u razvoju pozorišta jedan od najvažnijih elemenata, ona u plesu fiksira onaj prikazivački sadržaj po kojem ples postaje drama. Maske nisu nikakvi pozorišni rekviziti, one su, kako kaže Žan Kizinja, »više glumci nego rekviziti; one su čak više glumci nego oni koji ih nose na sebi«. U želji da zaustavimo neumitnu bujicu prolaznosti, u pozorištu kao i u životu, mi smo masku kao i dramu, odvojili od pozorišta, pretvorili je bezmalo u delo likovne umetnosti, u muzejski eksponat. »Živa maska« Kathakalija nas upozorava da je takvo pretvaranje nemoguće, da maska postoji jedino kao deo dinamičke umetnosti pozorišta, na glumčevom licu: »Kad miruje, maska je u svojoj suštini isto toliko neshvatljiva kao i nepokrenuti točak« (Oto Bihalji Merin).

Scenski prostor Kathakalija neuporedivo je skromniji od onoga koji je opisan u »Natja Šastri« kao prostor klasične indijske scene, što je razumljivo već i s obzirom na ne mnogo povoljne ekonomske i političke uslove u kojima je nastao, ali je ipak, u vrlo pertinentnom smislu reči, »klasičniji«: daleko je manje »dekorisan«, ali je više organizovan. Prema »Natja Šastri«, sam bog Brahma je naložio božanskom arhitekti Višvakarmanu da stвори prostor i zgradu u kojoj će se odigrati pozorište. Prema regulama koje su na taj način nastale, dozvoljena su tri tipa pozorišne zgrade, pravougaona, trouglasta i kvadratna. Prednja strana pozornice treba da bude sagrađena od drveta sa svetlo malterisanim podizom i bogato ukrašena rezbarijama u drvetu, koje prikazuju figure devojaka, zastave i razne čupove. Scena treba da je ukrašena vencima i natkriljena ornamentalnim lukovima. Na zadnjim i na bočnim zidovima scene treba da budu naslikani lavovi, slonovi, jezera, planine, gradovi i cvetni vrtovi, dok sama površina pozornice treba da bude ravna i meka, ali nikako klizava.

Ništa od svega toga ne postoji u Kathakaliju, koji se odigrava doslovce »na zemlji« (nivo scene nije izdignut iznad nivoa »gledališta« – koje opet nije ništa drugo nego zemlja na koju će gledaoci posedati), na kvadratnom prostoru veličine četiri puta četiri metara, natkrivenom jednom tendom (pandal-om) na tri metra iznad zemlje. Ali u Kathakaliju postoji nešto što se u »Natja Šastri« uopšte ne spominje i što je uglavnom bilo nepoznato evropskom pozorištu u najvećem delu njegove istorije, a što će na trijumfalni način biti ostvareno u Japanu: uključivanje prostora u ritmičku celinu predstave ili, malo više »evropskim« rečima, u dramsku radnju; stranice kvadrata koji sačinjava osnovu scenskog prostora u Kathakaliju nisu međusobno spojene, nego na mestima gde bi trebalo da se sastaju, otvaraju ulaze stazama koje sa četiri strane, »na četiri čoška«, prilaze sceni. Razne staze odgovaraju raznim tipovima ličnosti, a svaka od njih, pojavivši se jednom na stazi, napreduje polako, stoji, zastaje, okleva, i s obzirom na to da je likom, kostimom i vrstom gesta gledaocu već dobro poznata, nagoveštava buduće događaje.

● *Muzika u indijskoj drami pojavljuje se u Kathakaliju kao bubnjava doboša koja počinje satima pre početka predstave, u inicijalnoj službi i po-*

tom traje sve vreme predstave. Kolika je moć muzike u dramskom komadu?

– Prema slici Platona koji, u Grčkoj, pomoću muzike odvrća obesne mladiće od kuće samotne devojke, ovde, u Indiji, stoji slika muzičara koji na svom instrumentu doziva kišu. On se, istina, pojavljuje u svim ranim kulturama, ali je od moderne civilizacije odbačen kao sujeverje i tretiran etnografski kuriozitet (naše dodole, na primer), dok u Indiji uživa punu zaštitu civilizacije i teorijskog mišljenja na kojem ona počiva: ako kišu donosi određeni kosmički ritam, onda se kiša može izazvati muzikom, a ako u određenom, ili čak svakom pojedinačnom slučaju do toga ne dolazi to nije zato što je sada dokazano da između tih stvari nema veze, nego zato što svi uslovi nisu postignuti, što nije kako treba obavljeno, bez sumnje, veoma težak, složen i suptilan proces usklađivanja ritmova.

Indijska civilizacija gaji izuzetno veliko poštovanje prema zvuku i njegovoj moći, jer polazi od drukčije pretpostavke o ustrojstvu sveta. Ako grčka misao to ustrojstvo vidi u znaku dva moguća temeljna principa: materije i duha, ideje, iz kojeg viđenja proizlazi i osnovna polarizacija celokupne evropske filozofije na meterijalizam i idealizam, bitan deo indijskog mišljenja polazi od sasvim različitog stanovišta: da je osnovni princip postojanja kretanje, regulisano zakonima ritma. To kretanje može da se »zgrusne« i tako stvori materiju, ili privid materije, a može da uzme na sebe i oblik zvuka: nikakvih suštinskih pregrada među njima nema, potrebna je samo tehnička veština (razumljivo, veoma velika, gotovo nedostižna) da se otvore vrata koja je priroda stvorila.

Prema Bharatinom učenju, muzički obrazovan čovek izaziva u posebno poštovanje. Takav čovek je mudrac »sposoban da svojim akustičkim čulom razume kosmičke vibracije«. Onaj koji poseduje eter kao osnovu, sluh kao vlast, vid kao inteligenciju i koji poznaje Duh, vrhunac čistih bića – istinski je mudrac« (Upanišade).

Reč koja označava zvuk, *nada*, pojavljuje se u klasičnim spisima u spregu sa imenom najvišeg božanstva, to jest kao *Brahmananda*, u vrlo oskudnom slobodnom prevodu »božanski zvuk«. Apsolutno božanstvo, transcendentalna realnost koja toliko prevazilazi nivo ljudskog života i mišljenja da se ne može ni imenovati, ni opisati (bezatributna je, kaže klasični filozof Šankara), za koju se čak ne može reći da postoji (ili da ne postoji), jer svojom prirodom prevazilazi taj nivo rezonovanja, to jest koja postoji kao u odnosu na nju samu, na njenu suštinu, beznačajan niz funkcionalnih manifestacija, ubraja u te manifestacije i postojanje u obliku zvuka, rečcu OM. Rečca OM, ili AUM, nije samo ime za boga, kao što je to Jehova, Alah, Bog, nego je bog sam, njegovo zvučno ovaploćenje, zvučno postojanje, ona predstavlja, kako nadahnuto kaže pesnikinja Vesna Krmpotić, »zvuk svjetskog motor«.

Ta rečca (koja se u kontekstu poznate rečenice kanona *om man padme hum* pojavljuje i u »Simfoniji Orijenta« Josipa Slavenskog), sa svoja tri slova A-U-M, simbolizuje ono što i bog kao ideja simbolizuje, jedinstvo kosmosa, »trostrukost sveta«: zemlje-atmosfere-neba (kosmosa), ili tubuha (središta bioloških mehanizama) – grudi (središta emocija) – glave (centra intelektualnih procesa). Svi ovi delovi ili nivoi čovekog tela i bića poseduju vlastita sredstva spoznaje, a najbolja spoznaja se ostvaruje njihovim sjedinjenjem, rečcu OM, AUM.

Na isti organski neraskidiv način povezane su sve umetnosti u jedinstven sistem čovekovog samoizražavanja. Zbog toga mislim da je važnije ukazati na tesnu međusobnu povezanost muzike sa pozorištem, nego nabrajati njene »pozorišne« funkcije, koje su uglavnom iste kao i kod nas, samo je pitanje na koji način i u kojoj meri se ostvaruju.

Jedna pojednostavljena, a sa savremenom istorijskog gledišta možda i ne sasvim tačna slika postanka klasične indijske civilizacije, govori da su arijevski plemena, osnova takozvane indoevropske rase, koja su se, napuštajući mesto svoga prvobitnog boravka, podelila u dve velike grupe, od kojih je jedna naselila Evropu a druga Indiju, veoma poštovala i usvajala tradicije starosedelaca koje su zatekli na indijskom potkontinentu. Dok je duh arijevaca pre svega bio duh apstrakcije, duh Reči (svi dostupni podaci tvrde da je njihov estetičko-čulni život bio veoma oskudan, go, sačuvani upotrebnih predmeti obeleženi sa krajnjom funkcionalnom jedinstvenošću) starosedelci su predstavljali rasu bune i čulne mašte otepolovljene u bogatim ritualima i njihovom dekoru. Osvajački arijevci ovaj način opštenja sa realnošću nisu odbacili, nego su ga uključili i pridružili, kao ravnopravan, svom načinu. Njihovom duhovnom bogatstvu, odeljenom u četiri korpusa svetih knjiga, *veda*, razvoj indijske civilizacije dodao je *petu vedu*, vedu igre, koja stremi ka završnoj sjedinjenim delovanjem umetnosti, među kojima su glavne poezija, muzika i ples, fizička radnja. Sredstvo ostvarenja spoznaje u njima nije intelekt nego estetsko ozarenje (*rasa*) kojim sveti spisi ne raspolazu (oni su »*ni-rasa*«). Takav način spoznaje namenjen je većini, onima koji po svom društvenom, materijalnom položaju i psihološkim predispozicijama nisu osposobljeni da stiču sveto znanje.

U evropskoj tradiciji duh, intelekt, sa svojim osnovnim oruđem, rečju, nije bio tako tolerantan prema tim »primitivnim« sredstvima spoznaje i samoizražavanja. Čovekov čulni svet morao je ovde, da bi obezbedio sebi opstanak, da traži put »kroz reč«, i uspeo je, u vrednosti smislu reči, da to ostvari na fenomenalan način: u grčkoj tragediji, Šekspiru i Čehovu, ali je evropsko pozorište, teorijski gledano, ostalo sakato, upućeno na reč i u svojim degenerativnim oblicima pod kraj devetnaestog veka pretvorilo se u konverzioni salon, odnosno podelilo se, još ranije, na dramsko, operско i baletsko, pri čemu su druga dva oblika uspeła da ostvare samo periferan značaj, vrednosno inferioran kako sa stanovišta pozorišta, tako i sa stanovišta muzike.

U indijskom pozorištu do takve podelje nikad nije došlo, ova civilizacija njeno postojanje nije u stanju čak ni jezički da izrazi; sanskritski koren »*nat*« iz kojih su se razvile reči koje se odnose na ono što mi nazivamo pozorištem, podjednako obeležava i ples i dramu, i najbolje bi odgovaralo našem pojmu »scenske umetnosti«. A iz takve različite strukture nužno proizlazi i drukčija priroda estetskog dejstva indijskog i azijskog pozorišta: ono nije prevashodno *ekskplikativno*, nego *evokativno* i *sugestivno*, i po tim svojim svojstvima veoma blisko prirodi estetskog dejstva muzike.

● *Kakav je odnos tragedije i indijske tradicije?*

— Čini se, bar na prvi pogled, da bi indijskoj tradiciji mogla biti bliska ona definicija tragedije koja se vezuje za reč »nepodnošljivo« i koju je prvi nagovestio Helderlin («Predstavljanje tragičnog počiva na onome što je nepodnošljivo»). Tu definiciju veoma je opširno teorijski razradio Etjen Surio u poznatoj knjizi »Dvesta hiljada dramskih situacija«. Polazeći od pretpostavke da je za razvoj dramske radnje potrebna »dramska opruga« (na primer, »neka snažna strast koju sledi jedno lice«), on zaključuje da dramska opruga tragične situacije »ne bi bila ništa drugo do nepodnošljivost situacije u kojoj se nalaze lica... To su, ako hoćete, Jokasta i Edip u trenutku kad neizbežno shvataju da su majka i sin i da je Edip ubio oca. Neka se onda Jokasta ubije, a Edip oslepi i ode u izgnanstvo, nije važno: bitno je da oni nešto učine, bilo šta da bi iz nje izašli...«

Ovo je, bez sumnje, veoma merodavno objašnjenje razvoja radnje u tragediji. S druge strane, opšte mesto u tradicionalnom zapadnom shvatanju Indije glasi da je za Indiju Istok »život nepodnošljiv«, brojne simpatizujuće i odbijajuće spekulacije razvile su se na Zapadu u vezi s tim. I ma koliko to shvatanje, izrečeno u takvom obliku, bilo neispravno, ono upućuje na neporecivu činjenicu da je »nepodnošljivost života« jedna od važnih poruka indijske civilizacije. Kako ta činjenica stoji u odnosu prema gornjoj definiciji, ili, drugim rečima, zašto se bar neka vrsta tragedije nije razvila na ovom tlu kad to sa nepodnošljivošću i ovde i tamo jednako stoji?

Odgovor na to pitanje možda je moguće potražiti u jednom lepom obliku iz spisa Simone Vajl, koji glasi: »Ljudski život je nemoguć, ali samo preko nesreće postajemo sposobni da to osetimo.« Pojedini mislioci i pojedine (retko) škole i na Zapadu zastupali su, od pamtiveka, shvatanje o »nepodnošljivosti života«, ali to shvatanje ovde nije moglo postati svojina celokupnog mišljenja i osećanja, svojina civilizacije koja je poradala evropski racionalizam i progresivizam, veru u napredak i u boljitak, ono je čak i samo moralo biti nepodnošljivo tom zapadnom »detinjstvu čovečanstva« (Marks). Našlo je pribežište i odušak u tragediji, i moglo se održati jedino u ovom »arhastičkom« obliku, ne kao opšteprihvaćena svest, nego kao opominjući strujni udar.

Junak grčke tragedije nije junak u smislu srednjovekovnog viteštva, nego u smislu nadilaženja ljudske norme, i njegov doprinos čovečanstvu nisu dobra dela, nego uteha »da je čovečanstvo sposobno preko svojih izabranih i izuzetnih pripadnika doseći razinu nadljudskog i zanijekati nametnuta ograničenja kojima je običan smrtnik okovan i kojih se većina nas pridržava da održi svoju jednu egzistenciju« (Zdeslav Dukat). Kazna za takvo isticanje, za takvu drskost, za pomeranje kosmičkog poretka je strašna i neumitna, i jedinstvena umetnost tragedije i počiva na toj strašnoj tenziji koja se uspostavlja između te kazne, to jest herojeve sudbine, i herojevog čina.

Istoku i Indiji ne samo da je neprihvatljiva ova *hibristička* etika, nego joj je neshvatljiva i sama ta filozofska osnova po kojoj se čovek i sve dovode u odnos kao dve ravnopravne »monade«, kad je čovek integralan deo tog sveta isto kao kamen, biljka, ili bilo koja njegova stvar ili biće. Razlog što klasična Indija nije stvorila ni nauku ni »pravu« filozofiju leži jednostavno u činjenici da njen čovek nije mogao doći u situaciju da u svojstvu *subjekta* posmatra svet kao *objekt*. Indija u potpunosti prihvata Homerovu figuru po kojoj su ljudi »kao lišće«, ali je ne prihvata ni u smislu otpora, ni u smislu tugovanke, ni u smislu komentara, nego u smislu poistovećenja s njom, u smislu »življenja« te i takve svoje uloge, prihvata je »iznutra«. Pred Ardžunu u »Bhagavadgiti« postavlja se dilema koja je u osnovnim crtama slična dilemi koja se postavlja pred Antigonu: protivurečiti ili ne opštem, »državnom interesu«, ali dok Antigona ne želi čak ni da razmatra problem, već jedino da postupi po svom »unutrašnjem glasu«, protiv sveta, dotle do Ardžune njegov »sistemski glas« (bog Krišna preobražen u vozača njegovih bojnih kola) zahteva da postupi u skladu sa svetom, ali ne protiv sebe nego u saglasnosti sa sobom kao delom sveta: »unutrašnji glas« i »sistemski glas« ovde je jedan te isti.

Upoznavanje ovih temeljnih shvatanja neophodan je preduslov za svaki razgovor o mogućem, teorijskom (jer praktički ne postoji) odnos između indijskog pozorišta i tragedije. Podvucimo još jednom da je indijska civiliza-

cija u načelu prihvatila shvatanje da je »život nepodnošljiv«. Umetnička simbolizacija te činjenice za nju ne bi bila ni od kakvog značaja, pozorište koje bi se kretalo putem tragedije predstavljalo bi puku ilustraciju već prihvaćene teze. Njoj je bilo do toga da taj problem »stvarno reši«, to jest da čoveka oslobodi od osećanja »nepodnošljivosti života« koje je proizlazilo iz saznanja o konačnosti i smrtnosti. *Mokša*, oslobodenje, glavni je cilj koji je ta civilizacija sebi, odnosno svome čoveku, postavila. U sumi sredstava kojima se on ostvaruje, ili kojima se ka njemu stremi, umetnost, pa dakle i pozorište, ima konkretan zadatak. Ona treba da pomogne čoveku da se »rastvori u kosmosu« da se oslobodi »mrskog Ja«, koje je u njemu jedino i podložno smrti i propadanju, i da se identifikuje sa kosmičkim »Sebe«, koje u smislu individualnog postojanja ne postoji, ali koje je veći.

U Indiji, kao i u antičkoj Grčkoj, pozorište i dramska književnost spadaju među glavne nosioce poruka tradicije: »U oblasti filozofije, a posebno u oblasti filozofije lepog, drama je bila ta koja je otvorila vrata i pružila čvrstu podlogu klasičnoj indijskoj misli« (Raghavan).

Svekolika umetnost, kao što je rečeno, imala je za zadatak da pomogne čoveku da se oslobodi svoga individualnog »Ja« i veže za svoje kosmičko »Sebe«, da se identifikuje sa svojim *atmanom* i preko njega rastvori u *brahmanu*. Važan korak na tom putu bilo je pomirenje sa svetom, duboko uviđanje nužnosti prolaznosti, a pozorište je među svim umetnostima bilo najupućenije da ga do tok koraka dovede, koristeći pri tom se neku simboličku prezentaciju, nego svoju najneotuđiviju ontološku strukturu: »Polemistički o prirodi realnosti, mislioci monističke škole opisali su je kao »neodredivu«, u smislu da se fenomenalni svet pojavljuje kao empirijsko iskustvo na površini apsolutne realnosti. Pozornica je izvanredno poslužila da to ilustruje: glumac i ličnost koju on doziva posredstvom kostima, govora i glume, zaista nisu realnosti istog rada; uloge nas duboko impresioniraju za vreme dok se odigravaju, ali one su ipak samo kreacije nadarenog umetnika« (Raghavan). Drugim rečima, i sam život je igra, prema apsolutnoj realnosti stoji u odnosu u kojem predstava stoji prema pravom životu, svi smo mi sami dramski likovi, istiniti dok predstava traje, ali istinitost našeg postojanja sa našom smrću iščezava na isti način na koji iščezava realnost pozorišne iluzije po završenoj predstavi.

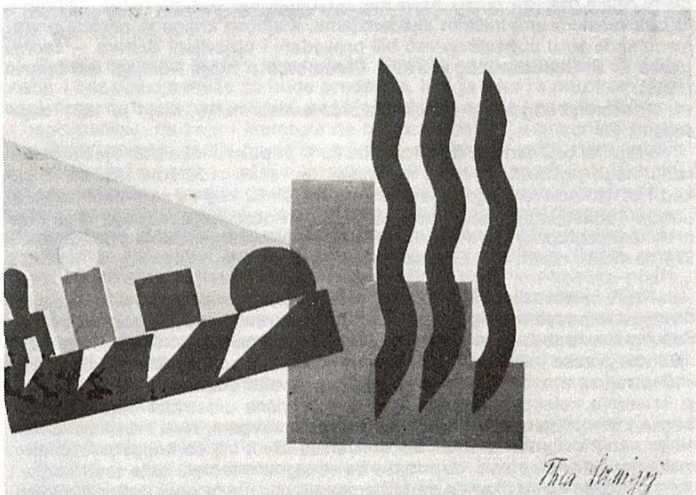
Pozorište nam, dakle, već samom tom svojom ontološkom strukturom postavlja pitanje da li smo uopšte i realni, i kakvog značaja ima ta naša privremena realnost na fonu apsolutnog postojanja. Unutar njega, i drama kao književni tekst, kao »fikcija«, treba svojim sredstvima da pomogne čoveku da usvoji opšte istine i da se s njima pomiri. Ona ne treba da povećava čovekovu konfuziju dodavanjem novih problema i pitanja, nego da mu pomogne da stekne prbranost i prevaziđe haos. Gledalac ne treba da izađe iz pozorišta sa uzburkanim mislima, nego se osećanjem sveopšte harmonije, čiji je i on mali deo. Indiju ne zanima pitanje šta će biti sa orahovom ljuskom na okeanu, nego pitanje kako okean može stati u orahovu ljusku. Pozorište treba da doprinese formulisanju odgovora na to pitanje, ono treba da gledaoca dovede u stanje mirne vedrine, a ne u stanje razbuktalih strasti koje će tek zatim, eventualno, uroditi pričišćenjem, katarzom. Da bi do toga došlo, gledalac mora od početka i sistematski, postepeno da bude uveden u preživljavanje stetske emocije koja nema nikakve veze ni sa jednim »privatnim«, ličnim interesom, pa dakle ni pitanjem o ličnoj sudbini uslovljenoj emocijom, nego je bliska mističnom blaženstvu poistovećenju s kosmičkim životom i zove se u klasičnoj indijskoj teoriji umetnosti *rasa*.

Teorija *rase* važi za sve umetnosti podjednako, ali je i po poretku i po karakteru najtešnje vezana za dramu i najbolje, najlakše se ostvaruje sredstvima scenske umetnosti. »Kad bilo koja emocija prisutna u drami ili nekom njenom delu, bila to ljubav, gnev ili patos, pogodi odgovarajuću žicu i gledaocu i emotivno ga uzbuđi, dovodi ga u stanje u kome ona sama, to jest emocija koja je dotično stanje izazvala, gubi svoje ime i ostaje samo kao osećanje unutarnje ozarenosti; »uživalac«, ako ga tako možemo nazvati, ne »uživa« kao što bi činio u stvarnom životu pod uticajem neke odgovarajuće emocije; nema nikakve konkretne referencije o stanju ove emotivne ozarenosti i ono se zato naziva nesvetovnim ili čistim, to je stanje saznanja lepote i predstavlja transcendentalnu vrednost« (Raghavan).

Uspostavljanju ovog procesa, ostvarivanju ideala *rase*, moraju da služe svi elementi klasične sanskritske dramaturgije. Zahtevi za jedinstvenom mestu i vremena uopšte se ne postavljaju, jedinstvo radnje u principu postoji, ali se u praksi može narušiti uvek kad je to narušavanje u interesu ostvarenja *rase*. Jedino važno jedinstvo jeste jedinstvo emocije: iako ne garancija, ono je u svakom slučaju bar indicija da se predstava kreće u pravcu ostvarenja *rase*, koju sigurno ne može ostvariti ona predstava u kojoj vlada emotivno šarenilo i svaka emocija vuče na svoju stranu. Drugim rečima, put koji vodi evokaciji *rase* je put stilizacije, suzbijanja ekstreme, kultivisanja izraza, put koji indijsko pozorište približava baletu i udaljava ga od onoga što mi zovemo dramom: princip jedinstva emocije podrazumeva, između ostalog, izbegavanje krupnih preloma unutar ličnosti, suzbijanje i ublažavanje »dramatičnih« situacija.

Razumljivo je, dakle, da u klasifikaciji dramskih vrsta koju daje klasični spis »Natja šastra« i koja u nabranju stiže sve do broja jedanaest obuhvatajući i »herojsku dramu« (nataka) i »socijalnu dramu« (prakaraka), pa i »farsu« (prahasana), nema ničga što bi makar približno odgovaralo našem pojmu tragedije. U jednoj civilizaciji koja na ljudski život gleda kao na beznačajan deo sveopšteg postojanja, nije se mogla tragedija kao oblik svesti, kao što umetnost koja se određuje služenjem jednom tako strogo estetskom idealu kakav je ideal *rase*, nje mogla poroditi tragediju kao dramsku vrstu: tragični motivi i tragične emocije postoje u sanskritskoj drami, ali su dužni da se tokom razvoja radnje pretvore u čistu estetsku emociju koja nadilazi pitanje čovekove pojedinačne sudbine, *rasu*.

Razgovor vodila:
Radmila Gikić



Thea Černigoj, Kompozicija I, oko 1926, kolaž, vl Narodni muzej, Beograd

TVRTO KULENOVIĆ rođen je 1935 godine u Šapcu. Završio je studije jugoslovenskih književnosti u Beogradu. Predaje se odseku za komparativnu književnost scenske umetnosti i bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Objavio je knjige *Odavnost jugu* (putopisi, 1970), *Indija i umetnost* (eseji, 1972), *Čakra-istok zapadu danas* (eseji, 1973), *Putovanje putopisi*, 1974, *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta* (studije, 1975), *Lektire kritike*, 1978, *Pejzaži zrelog doba* (putopisi, 1979), *karavan pripovetke*, 1981 i *Pozorište Azije*, 1983.