

Radmila Nastić

*Filološko-umetnički fakultet,
Kragujevac
rnastic@gmail.com*

Antropologija i teorija drame

Apstrakt: Tema ovog teksta je prikaz uticaja antropologije na teoriju dramske umetnosti u proteklom veku. Od početka dvadesetog veka antropološka nauka, prvenstveno kulturna antropologija usmerena na izučavanje mitova i rituala, značajno je doprinela konstituisanju savremene teorije drame, posebno tragedije. Otkrića engleske antropološke škole iz Kembridža oživela su studije klasične grčke drame i podstakle avangardne eksperimente u savremenoj drami. Među antropolozima koji se najčešće vezuju za dramsku teoriju izdvajaju se Džejn Herison, Gilbert Mari, Arnold van Gennep i Viktor Turner, u čijim izučavanjima je preovladavao ritualistički pristup. Najistaknutiji teoretičari drame koji su se oslanjali na ritualističku školu antropologije bili su Frensis Fergason kao teoretičar klasične i tradicionalne drame, i Ričard Šekner, kao i nekolicina drugih teoretičara i praktičara dramskih eksperimenata koje je Šekner svrstao u novu akademsku disciplinu u okviru studija drame pod nazivom *performans*. Druga struja teorije i kritike daje prednost mitu u odnosu na ritual kao izvor drame. U mitskom ključu grčku tragičnu dramu interpretiraju Vernan i Vidal-Naek.

Ključne reči: antropologija, mit, ritual, antička drama, tragedija, *performans*

Identitet, antropologija, drama

Rad se bavi vezama između dramske teorije i antropologije tokom proteklog veka s naglaskom na ritualističkom pristupu. Za radnu definiciju uzimamo opis drame *kao mimezisa kretanja ka samospoznaji* koji je dao Frensis Fergason (1979, 38-39). Ovakva definicija zadržava kontinuitet određenja zapadne drame sadržanog u izrazima *teatar* (mesto gde se ide da se nešto vidi) i *teorija* (način viđenja), i ukazuje na večnu relevantnost drame koja istražuje korene smisla egzistencije pa je stoga uvek po definiciji radikalna (*radix*, lat. = koren). Raš Rem, profesor s Univerziteta Stanford, rasvetlio je ove distinkcije pišući o relevantnosti i radikalnosti grčke tragedije u savremno doba. Radikalnost grčke tragedije, kaže Rem, je u tome što je duboko ukorenjena u život jer govori o večno relevantnim temama. Teoretičar takve tragedije, pak, neko je čiji odlazak u pozorište predstavlja vrstu putovanja, svedočenja i misije (Rehm 2003, 30).

)

Antropologija, nauka koja proučava čoveka i njegov život, kulturu, društvenu organizaciju i institucije, u prošlosti i u sadašnjosti, iz višestruke perspektive, kombinovanjem saznanja iz više srodnih naučnih disciplina, nekoliko puta je u proteklom veku bila u bliskom dodiru s teorijom drame, jer se i drama, kao i antropologija, tokom cele istorije svoga postojanja bavila pitanjem ko je čovek, odnosno problemom identiteta¹. Za dramu i teoriju drame od posebnog su značaja antropološka izučavanja mitova i rituala. Primer jedne knjige Erika Fišer-Lihte, nemačke profesorke i teoretičarke drame, pokazuje u kolikoj meri je antropologija ugrađena u dramsku teoriju. Fišer-Lihte je koncepciju svoje *Istorije evropske drame i pozorišta* zasnovala na pojmu identiteta. U uvodu svoje knjige Fišer-Lihte ističe zasluge savremene antropologije za promenu statične koncepcije identiteta koja se razvila u osamnaestom veku zahvaljujući Rusou. Autorka citira Helmuta Plesnera koji tvrdi da je osnovno antropološko stanje u suštini teatralno, jer je subjekat istovremeno i glumac i posmatrač, i kao takav je otelotvorenje *conditio humana*. U tom smislu samo postojanje pozorišta je deo *conditio humana*, kojeg pozorište istovremeno i simbolizuje. Drugim rečima, drama se javlja iz potrebe da odigramo sebe kao drugog. Drama koja se izvodi u pozorištu jedan je žanr kulturne predstave kao što su to i svadbe, svečanosti, koncerti, odnosno sve ono što čini kulturni identitet. Fišer-Lihte podseća na Van Genepove opise obreda prelaza u raznim kulturama čiji je efekat promena u identitetu pojedinca i celih kultura. Oni su povezani sa simboličnim prelaskom granica, o čemu je kasnije detaljnije pisao Viktor Tarnier, koji je nazvan liminalnošću. Struktura drame i identiteta kojeg izražava tesno su povezani, pa se identitet može rekonstruisati samo kroz seriju analiza pojedinačnih struktura, odnosno pojedinačnih dramskih tekstova. U svom pregledu istorije evropske drame Erika Fišer-Lihte pruža jednu sliku evropske kulture u dijahroniji kroz prikaz najznačajnijih evropskih drama, odnosno onih koje su ušle u kanon svetske drame, i onih koje su imale najveći intertekstualni efekat. Izabrala je drame koje su u svoje vreme upravo dovodile u pitanje postojeću koncepciju identiteta i koje su stoga stimulisale sledeću generaciju za novo čitanje. Autorka svoju analizu otpočinje s Eshilovom *Orestijom* iz petog veka pre nove ere, a završava sa *Građanskim ratovima* Roberta Vilsona (Robert Wilson) i Hajnera Milera (Heiner Müller) iz 1984. Ona naglašava da je njena koncepcija suprotna Artoovom principu "dole s remek-delim", i Fukoovoj ideji o kraju čoveka. Možda je došao kraj "evropskom čoveku", kaže Fišer-Lihte, ali u tom slučaju hajde bar da pogledamo kakav je taj čovek nekad bio (Fischer-Lichte 2002, 1-7).

¹ Polazna tačka u određenju pojma antropologije za svrhu ove studije bila je *Strukturalna antropologija* Kloda Levi-Strosa, Školska knjiga, Zagreb, 1988.

Antropolozi iz Kembridža o poreklu grčke tragedije

Bliža povezanost antropologije s izučavanjem grčke klasične drame prvi put je uspostavljena početkom dvadesetog veka kada su antropolozi iz takozvane Kembridžke antropološke škole, Džejms Dž. Frejzer (James G. Frazer, 1834-1941), Džejn Harison (Jane Harrison, 1850-1928) i Gilbert Mari (Gilbert Murray, 1866-1957, koji je u stvari radio u Oksfordu) ustanovili da grčka tragedija počiva na mitskim i ritualnim osnovama. Na prvom mestu treba istaći značaj Džejmisa Frejzera kao osnivača "ritualizma" i njegovo otkriće "ritualeme" o svetenom kralju, kao osnovnog ritualnog obrasca koji se javlja u književnosti i to najčešće u drami. Njegova *Zlatna grana* postaće riznica motiva za književnost dvadesetog veka i priručnik za nauku o književnosti, kako je između ostalih istakao E. M. Meletinski, autor *Poetike mita*, jedan od najtemeljitijih izučavalaca uloge mita u savremenoj književnosti (Meletinski 1984, 100).

Džejn Harison je u knjizi *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) primenila arheološka otkrića devetnaestog veka na izučavanje grčke religije, a zatim rezultate svog istraživanja izložila u knjigama (1912, 1927), *Ancient Art and Ritual* (1912), *Epilogomena to the Study of Greek Religion* (1921). Još u svojim ranim izučavanjima Harison se posvetila razradi svoje teorije o ritualnom poreklu drame, koja će imati veliki značaj za razumevanje dramskog modernizma, avangardne drame i kasnijeg dramskog oblika kojeg znamo pod imenom performans². U knjizi *Drevna umetnost i rituali* Džejn Harison tumači svoje viđenje odnosa između rituala i drame, i opisuje početak razvoja drame i pozorišta u Grčkoj. Iako su njeni stavovi bili neprestano izloženi kritici od strane strogo naučnih krugova klasične filologije, zbog nemogućnosti da se u potpunosti potkrepe materijalnim dokazima, ni do danas nisu izgubili na popularnosti pa ni relevantnosti.³

Herisonova je opisala značenje rituala za primitivne narode koji su imali običaj da ponavljaju postupke koje su smatrali važnim. Najvažnije stvari za njih bile su hrana i produžetak vrste. Rituali su imali praktičnu svrhu da se nešto učini ili postigne, na primer da se proizvede kiša i ostvari dobra žetva,

² O trajnom značaju istraživanja Džejn Harison i njihove relevantnosti za savremenu dramu piše Džuli Stoun Pitera, profesorka s Univerziteta Kolumbija, u svojoj nedavnoj studiji o *Modernoj drami* (Stone Peters 2008, 1-41)

³ Jedan od naučnika koji je još dvadesetih godina prošlog veka doveo u pitanje zaključke Herisonove i njenih kolega bio je Artur Pikard-Kembridž (Arthur Pickard-Cambridge), autor knjiga *Ditiramb, tragedija i komedija* (Dithyramb, Tragedy and Comedy, 1927), *Dionisovo pozorište u Atini* (The Theatre of Dionysus in Athens, 1946) i prestižne knjige *Dramski festivali Atine* (The Dramatic Festivals of Athens, 1953), mada je i on kasnijih godina ublažio svoju kritiku.

kao i da se obezbedi plodnost ljudskog i životinjskog sveta. Stoga je bilo prirodno da se većina ovih ritualnih ceremonija odvija u proleće koje predstavlja period obnavljanja prirode. Ritual iz kojeg je navodno nastala drama takođe se odvijao u proleće, za vreme svečanosti Velike Dionisije u Atini posvećenih bogu Dionisu, a bio je po svojoj prirodi *prolećna pesma*, ditiramb ("skakutav, nadahnut ples"), o čemu govori i Aristotel u svom delu *O pesničkoj umetnosti* (Herison 2008, 54-55). Svrha svečanosti u čast Dionisa bila je proslava njegovog dvostrukog rođenja. Prvim rođenjem je došao na svet, drugim rođenjem se uvodio ili inicirao u društveni život. U tumačenju pojma ponovnog rođenja Herisonova je u pomoć pozvala antropologiju koja je utvrdila da je obred ponovnog rođenja bio rasprostranjen u gotovo polovini takozvanog necivilizovanog sveta. Iz ovakvog rituala je nastala dramska umetnost kada je s razvojem nauke prestala praktična potreba za njim, a ostao samo obrazac kao metafora koja postaje dramska radnja. U ritualu kao drami zajednice ponovo se rađa priroda, a u umetnosti kao drami pojedinca ponovo se rađa pojedinac sticanjem znanja o sebi. Odnosno, drugim rečima, u procesu samospoznaje pojedinac umire kao stara ličnost i rađa se kao nova, a to je osnovna tema tradicionalne drame.

Gilbert Mari je prepevao u stihu i kritički interpretirao većinu velikih drama Eshila, Sofokla, Evripida i Aristofana i približio ih modernoj publici. Njegov omiljeni autor bio je Evripid čiju biografiju je s posebnim poštovanjem rekonstruisao. Mariju nisu smetale kritike kojima je Evripid još u svoje vreme bio izložen do te mere da je postao omiljeni lik u komediji svoga doba. Baš Evripidov racionalizam i kritički duh, koji su najčešće bili meta napada, Mari je smatrao njegovim najvećim kvalitetom, kao što je to smatrao i Evripidov savremenik Sokrat. Ovaj autor je analizirao sve Evripidove tragedije, a posebno istakao njegov doprinos konstruisanju ženskih likova, iako su ga mnogi napadali zbog navodne mizoginije. U uvodu svoje studije Mari je objasnio svoje viđenje nastanka tragedije iz plesa ili rituala koji je dramatičizovao smrt i ponovno rađanje vegetacije, predstavljene figurom umirućeg boga, kako ga je opisao Frejzer, a čije razne maske su bili Dionis, Atis, Adonis i Oziris. Mari identifikuje šest faza u dionizijskom ritualu: agon ili sukob, patos ili stradanje (često u obliku sparagmosa – kidanja na komade), dolazak glasnika, naricanje često pomešano s radosnom pesmom jer smrt starog kralja označava dolazak novog, prepoznavanje (skrivenog ili raskomadanog kralja), i njegovu epifaniju ili uskrснуće. Slične faze odigravaju se u drami koja je ponavljanje rituala, smatrao je Mari. Dionizijski mit kod Evripida dolazi do punog izražaja u *Bakhama* koje glorifikuju Dionisov divlji i slobodarski duh (Murray 1926). Mari je napisao i knjigu o Eshilu, mada s mnogo manje žara nego o Evripidu, iako Eshila većina klasičnih filologa i teoretičara drame smatra najvećim grčkim tragičarem (Murray 1964). Napisao je i studiju *Hamlet i Orest*, u kojoj je Šekpirove

tragedije tumačio po obrascu grčkog rituala umirućeg i ponovo rođenog kralja, i baš ovo tumačenje je često bilo na meti kritike.

Frensis Fergason (Francis Fergusson) možda je najznačajniji teoretičar drame koji je svoja teorijska zapažanja zasnovao na rezultatima antropoloških istraživanja engleske antropološke škole, pre svega Gilberta Marija. Fergasonova najznačajnija knjiga je *Pojam pozorišta (The Idea of a Theater)*, prvi put objavljena 1949. godine. U svom pogovoru za ovu knjigu koju je ona prevela, Marta Frajnd opisuje značaj koji je za razvoj drame imalo Fergasonovo rasvetljavanje pojma pozorišta i tumačenje drama iz antičke i savremene klasike, ne samo kao književne već i kao izvođačke umetnosti. Fergason je bio profesor i teoretičar ali vezan i za praktični aspekt izvođenja drame svojom pripadnošću njujorškom pozorištu *The Laboratory Theater* (Frajnd 1979). Njegova studija počiva na tumačenju Šekspirovog *Hamleta* i Sofoklovog *Kralja Edipa*, "dve sfinge književnosti" kako ih naziva, dva najznačajnija primera posebne umetnosti drame koja nije izvedena iz drugih umetnosti i filozofije.

Fergasonov doprinos se u najkraćem može svesti na identifikovanje onoga što on naziva "tragični ritam radnje" kao suštinskog određenja drame i tragedije, koje može da se primeni na dramu u svim vremenima, odnosno ne samo na klasičnu već i na savremene dramske eksperimente pod širokim određenjem "performansa". Tragični ritam radnje je kretanje ka otkrivanju istine čime teatar kao pozornica dramske radnje u potpunosti zaslužuje svoje ime prostora u kojem se saznaje istina. Tragična istina je uvek samospoznaja, odnosno individualna istina, ali baš po tome što kao takva ima poseban intenzitet i dubinu, ona je relevantna za svakoga u svako vreme. Upravo iz ovog razloga Fergason dovodi u pitanje postojanje pojma pozorišta u moderno vreme kada se destruiira mogućnost stvaranja onoga što on zove "osmišljena iluzija", odnosno neposrednog opažanja koje leži u osnovi Sofoklove drame koja je nastala pre teorije, a za koje je, kako je rekao Kolridž, neophodno voljno odustajanje od neverice (Fergason 1979, 31-32). Ovaj autor nas upućuje i na Keneta Berka (Kenneth Burke) i njegovo proučavanje tragičnog ritma radnje koji imitira ritual i koji je suština i duhovni sadržaj drame, a njegovim fazama daje sugestivne nazive *Namera-Patnja (ili Patos)-Saznanje (Poïema-Pathema-Mathema)* (Fergason 38). U podrobnoj analizi *Kralja Edipa* Fergason konstatuje da radnja ove drame podražava "ritual boga godišnjih doba" kojeg su uočili antropolozi iz Kembridža, i koji se takođe kretao u tragičnom ritmu, a sličan je fazama koje je opisao i Kenet Berk. Kao što su to ranije utvrdili Herisonova i Mari, pomenuti ritual je veoma star, možda i stariji od pra-mita o bogu godine (u raznim civilizacijama on ima razna imena: Atis, Adonis, Oziris, "Kralj ribara" - Fisher King) koji se bori s protivnikom, biva ubijen i raskomadano, a zatim opet vaskrsava s prolećem

(49).⁴ Fergason u ritualnom ključu analizira scenu iz Sofoklovog *Kralja Edipa* u kojoj na Edipov poziv dolazi prorok Tiresija, koji već na početku svog nastupa nagoveštava mogućnost da je traženi krivac sam Edip, pa Edip postaje uplašen i dezorijentisan i povlači se sa scene. Tako faza *namere* prelazi u fazu *patosa* ili *patnje* koju izražava hor, a razrešenje donosi tragičnu spoznaju koja od Edipa čini "žrtvenog jarca, raskomadanog kralja ili oličenje boga", pa postaje očigledno da zaplet odgovara delovima rituala koji je takođe imao svoju *nameru* izraženu kroz glasnika, scene *patnje* koje su predstavljale komadanje kralja, i *epifaniju* ili trenutak saznanja.

U svojim teorijskim razmatranjima Fergason donekle odstupa od svog prethodnika Marija, jer Gilbert Mari, za razliku od Aristotela i Fergasona, svoje objašnjenje razvoja tragičkog oblika iz rituala pokazuje na primeru Evripidovih a ne Sofoklovih drama. Fergason navodi kako je prema Mariju Evripid obnovio bukvalni ritam tragedije preciznije od Sofokla, ali pre svega u formalnom smislu, jer ga je prvenstveno interesovala pozorišna upečatljivost, odnosno odvajanje ritualnih oblika od sadržaja. Dok Sofoklove epifanije izražavaju moralnu istinu sadržanu u osnovi radnje, implicitno ukazujući na ljudsku zavisnost od tajanstvenog poretka prirode, poput poslednje slike u *Kralju Edipu* koja pokazuje "slepeg starca i njegovo rodoskrvno potomstvo", Evripidovi junaci ne vide nimalo svetla u svojoj patnji i ne doprinose nikakvom obnavljanju moralnog života zajednice (Fergason 56-7). Racionalista Evripid izvršio je uticaj na jednu racionalističku struju evropske drame, čiji je prvi veliki eksponent bio Žan Rasin. Zanimljivo je da Fergason, kao i neki drugi autori koje citira, idealnom reprezentacijom tragičnog ritma ne smatraju nijednu od velikih drama, već Danteovu *Božanstvenu komediju*, naročito njen drugi deo, *Čistilište*, u kome se jasno uočavaju faze *namere*, *pasije* i *saznavanja*, kao u antičkoj tragediji (65).⁵

⁴ Fergason posebno ističe značaj dve studije Džejn Herison u kojoj je povezala ovaj ritual sa grčkom dramom: *Ancient Art and Ritual* (Antička umetnost i rituali) i *Themis* (Temida), koja sadrži i tekst Gilberta Marija "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy" ("Ekskurs o ritualnim formama očuvanim u grčkoj tragediji").

⁵ Antropolozi i klasični filolozi iz Kembridža inspirisali su još neke značajne ličnosti zapadne filozofske i kritičke misli poput Ernsta Kasirera (Ernst Cassirer) i Mirče Eliadea (Mircea Eliade). Dok je Fergason, kako sam kaže, već detaljno poznao rad profesora iz Kembridža, posebno Marija, i primenjivao ih u teoriji i kritici drame, za širu akademsku publiku posle Drugog svetskog rata mogućnosti njihovog uticaja na teoriju književnosti postale su bolje poznate tek posle jedne doktorske disertacije koja je odbranjena na Univerzitetu Kolumbija u Njujorku 1969. godine, autora Roberta Alana Akermana (Allen Ackerman), a čiji naslov je *The Cambridge Group and the Origins of Myth Criticism*. Disertacija je naišla na veliki otpor konzervativne akademske zajednice, pa je knjiga na osnovu nje objavljena tek 1991. O ovome piše Vilijam M. Kelder u prikazu knjige Roberta Alana Akermana,

Van Genep, obredi prelaza i struktura dramske radnje

Odvojeno od engleskih antropologa iz Kembridža, Arnold Van Genep (Arnold Van Gennep, 1873–1957) je svoja prva istraživanja vršio otprilike u isto vreme kada i oni, ali njegovi ciljevi i rezultati razlikovali su se od njihovih, iako ga Meletinski, na primer, svrstava u istu školu. Van Genep je najveći prestiž i slavu stekao izučavanjima rituala prelaznih doba (*rites de passage*), tranzicionih faza u životu ljudi kao što su rođenje, pubertet, brak, smrt, koji su po sebi dramatični, pa stoga pogodan materijal za dramsku radnju. Van Genepova knjiga u kojoj je razradio svoju teoriju o obredima prelaza (*Les Rites de Passage*) objavljena je još 1909. godine, ali je postala popularna i cenjena tek posle Drugog svetskog rata kada su sećanje na nju osvežili neki od vodećih savremenih antropologa, a Van Genep konačno stekao svetsku slavu i priznanje⁶. Van Genep je u literaturu uveo i pojam liminalnosti koji označava životnu fazu prelaska praga iskustva. Liminalnost uključuje ceremonije koje olakšavaju proces gubljenja a zatim ponovnog uspostavljanja identiteta. U svojoj knjizi *Le Folklore du Dauphine* iz 1932. godine Van Genep piše da rituali prelaznih doba uvek slede isti poredak i poseduju istu strukturu (ili šemu kako on kaže), i da svi imaju tri osnovne faze: *preliminarnu* (period odvajanja od prethodnog načina života), *liminalnu* (prelazno stanje između dva statusa), i *postliminalnu* (proces uvođenja u novi društveni status i novi način života), odnosno *rastajanje-prelaz-sastajanje*, o čemu govori i u *Obredima prelaza* (Van Genep 2005, 7-15).

Savremeni mitolog Džozef Kembel (Joseph Campbell, 1904-1987) detaljno je opisao mitove o potrazi i s njima povezane rituale prelaza u komparativnoj studiji *Junak sa hiljadu lica* (1949), na čiju strukturu je očigledno uticala knjiga Arnolda Van Genepa *Obredi prelaza*, iako se Kembel u svom delu samo jednom osvrće na svog prethodnika i njegovu knjigu, i to u

koja je izašla 1991, a u kojoj Akerman opisuje vezu između Frejzera i kembričkih "ritualista": William M. Calder III, University of Illinois at Urbana-Champaign, review of Robert Ackerman, *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1991. xiv, 253. ISBN 0-8240-6249-3, Bryn Mawr Classical Review 02.05.01.

⁶ Knjiga je objavljena u srpskom prevodu 2005. pod naslovom *Obredi prelaza*. U predgovoru za srpsko izdanje Aleksandar Loma je pozdravio pojavljivanje ove knjige jednog od najznačajnijih svetskih naučnika na srpskom kulturnom prostoru, čiju izuzetnu biografiju je predstavio našim čitaocima. Loma je opisao značaj Van Genepovih obrazaca kao interpretativnog modela u teoriji književnosti, a kao teoretičar književnosti primenio ih je u tumačenju motiva inicijacije u Odiseji (Loma 2007, 21-39).

fusnoti (Campbell 1975, 43)⁷. Kembel u *Junaku* u stvari opisuje strukturu monomita o putovanju (ili potrazi) skoro u potpunosti u duhu van Genepovih faza u obredima prelaznih doba. Umesto Van Genepovih termina preliminarne, liminalna i postliminalna faza, Kembel koristi termine *odvajanje-inicijacija-povratak* (*separation-initiation-return*), a sasvim je očigledno da one odgovaraju strukturi dramske radnje, i mogu se uporediti s dramskim fazama koje je Fergason pozajmio od Keneta Berka, *namerapajanje-saznanje*. Iako Kembel nije pisao o drami, njegova koncepcija se veoma plodotvorno primenjuje u analizi razvojne linije dramske radnje u savremenoj drami. Ove dramatične inicijatorne faze se uočavaju ne samo u životnom putu pojedinca, u "opasnim krizama samorazvoja", kako kaže Kembel (Campbell, 17), već i u razvoju zajednice u pojedinim razdobljima (Nastić 1998, 31). Kembelovi opisi faze inicijacije, mada na prvom mestu vezani za rituale prehršćanskog doba, mogu da se primene i na opis savremenog dramskog junaka u dobu produbljene ontološke nesigurnosti, da parafraziramo R. D. Langa (1987), kao što pokazuje kratka studija o drami Harolda Pintera *Bez pogovora* (Nastić 2009, 17-30). Kembel je, kao i drugi antropolozi, potvrdio za neka svoja zapažanja našao u radovima Sigmunda Frojda i Karla Gustava Junga. Frojdu je mit o Edipu pomogao da formuliše Edipov kompleks koji označava neuspeh ličnosti da se odvoji od majke ili detinjstva, a Jung je otkrio kolektivne arhetipske predstave u svesti pojedinca, koje su identične mitovima i njihovim ritualnim predstavama. Oba psihoanalitičara uočavaju da je prelazak u doba zrelosti veoma bolan proces, koji Kembel sa mitološkog stanovišta opisuje kao neku vrstu sna u kojem se ličnost kreće u opasnim, fluidnim prostorima. Upravo ti opisi mogu uspešno da se primene na savremene drame i u njihovo čitanje unesu određeni red i strukturu i onda kada one na prvi pogled izgledaju sasvim bez forme, a koje se mogu označiti kao Pozorište praga ili liminalnosti, jer stanje ličnosti koje one dramatišu odgovara drugoj inicijatornoj fazi rituala kako su ih opisali Van Genep i Kembel.

Mitološke osnove drame

O antropološkim uticajima na dramsku književnost pisao je, između ostalog, već pomenuti E. M. Meletinski u knjizi koja je rezimirala epohu preporoda mita u književnosti dvadesetog veka, jer Meletinski daje prednost

⁷ Prilikom pisanja ove knjige Kembel je po sopstvenom priznanju bio nadahnut Džejsom Džozsom i njegovom idejom o monomitu iz Fineganovog bdenja, koji bi mogao da se uporedi s kasnijim konceptom totalnog mita o potrazi Nortropa Fraja, izloženim u *Anatomiji kritike* (total quest myth).

značaju mita u odnosu na ritual kad su u pitanju uticaji na književnost (Meletinski 1984). Meletinski piše da je prisustvo mita u književnosti svakako znatno obogatilo književnost, pogotovo u doba modernizma, ali da je imalo i neke negativne strane od kojih je jedna razvijanje apologetskog odnosa prema mitu kao večno živom ishodištu koji se javlja kod Ničea i Bergsona, u psihoanalizi Frojda i Junga, i kod "novih etnoloških teoretičara", kako on naziva Frejzera, Malinovskog i Kasirera (10). Iako ukazuje na obogaćenje koje su književnosti donela proučavanja mitologije, Meletinski istovremeno i upozorava na opasnost od mitologizma koji je pre svega bio modernistička pojava, i koji je prvenstveno bio izazvan krizom buržoaske kulture shvaćenom kao kriza civilizacije uopšte, jer je idealizovanje mita neposredni izraz straha pred istorijom kao što je to slučaj kod Džojsovih junaka (11). Poput Meletinskog, kada je u pitanju opšta teorija književnosti, u teoriji tragedije značaj mita za razvoj tragedije opisali su Vernan i Vidal-Nake u knjizi *Mit i tragedija u Antičkoj Grčkoj*. Autori istražuju razvoj tragedije iz mita u tranzicionom trenutku organizovanja zajednice u polis. Jezik tragičara posmatraju u njegovoj višeslojnosti, kao izraz sukoba dva sveta, sveta bogova i sveta ljudi, a tragediju kao društvenu instituciju (Vernan i Vidal-Nake 1993). U jednom radu domaćeg autora, Lade Stevanović, primenjena su metodološka polazišta Žan-Pjer Vernana u raspravi o razvoju grčkog pozorišta i njegove povezanosti s kultom Dionisa. Autorka svoju analizu proširuje i na rad našeg izuzetnog poznavaoaca starih balkanskih jezika i religije, Milana Budimira, koji je kroz lingvistička istraživanja proširio saznanja o dramskim žanrovima tragedije, satirske igre i komedije (Stevanović 2006, 361-375).

Nortrop Fraj je svoju *Anatomiju kritike* prvi put objavio 1957. godine. Osim neprocenjivog doprinosa opštoj teoriji i kritici književnosti, Fraj je ovom knjigom zadužio i teoriju drame uvidima u tragički i komički modus. U dva poglavlja u knjizi on o drami i/ili pojmu dramatičnog govori s mitološkog aspekta. U poglavlju o istorijskoj kritici ili teoriji književnih modusa, tragički i komički modus su definisani kao dva od četiri modusa književnosti. Viđenje dramatičnog, odnosno pre svega tragičkog, rasutog i na druge žanrove izvan čiste drame, postaće popularno u drugoj polovini dvadesetog veka kada se zbog krize tradicionalne dramske forme sve više govori o tragičnoj viziji, tragičnom polju, tragičnom pogledu na svet, a ne samo o usko formalnom viđenju drame odnosno tragedije. Nekoliko teoretičara čak je tvrdilo da je u savremenoj književnosti tragično bolje reprezentovano u romanu i priči nego u drami. U poglavlju Frajove *Anatomije kritike* o arhetipskoj kritici, tragedija i komedija su prikazane kao dva od četiri vrste mitosa (priče, zapleta), definisane kao metaforične predstave jeseni, odnosno proleća u ciklusu života.

Antropologija i novi dramski eksperimenti

Veze između antropologije i drame prisutne su i u raznim dramskim eksperimentima u decenijama od šezdesetih godina prošlog veka sve do danas. Ovo prisustvo dugujemo nekolicini eksperimentatora u pozorištu, pre svih Piteru Bruku, Jeržiju Grotovskom, Euđeniu Barbi, Ričardu Šekneru i Viktoru Tarneru. Šekner i njegovi istomišljenici obratili su se antropologiji s ciljem da ožive ritual, pa su u tu svrhu organizovali radionice u kojima se u duhu Antonena Artoa telo vežbalo da se oslobodi zarobljene instinktivne energije i ponovo uspostavi celovit čovek. Uz Šeknera na prvom mestu svakako treba istaći i Pitera Bruka i njegovo insistiranje na ritualnom, ili kako ga on zove, svetom pozorištu. Šeknerovi eksperimenti u okviru takozvanog ambijentalnog pozorišta, doneli su mnogo novina i zaista probudili neke uspavane snage. Istraživanja ove generacije pozorišnih stvaralaca prešla su granice zapadne drame i okrenula se i drugim tradicijama, pre svega orijentalnim, utvrdivši postojanje mnogih tematskih i formalnih analogija. Otkrivanje postojanja još uvek žive ritualne drame u nekim udaljenim zajednicama, na primer na Baliju, može se smatrati jednom vrstom potvrde teorije o ritualnom poreklu drame, možda baš onom nedostajućom karikom kao materijalnim dokazom⁸.

Sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošlog veka osnovana su dva udruženja koja su promovisala približavanje antropoloških i pozorišnih metoda. Piter Bruk je od 1970. u Parizu vodio Međunarodni centar za pozorišno istraživanje (International Center for Theater Research) u kojem je okupljao scenske umetnike sa svih kontinenata, s kojima je zajedno putovao i istraživao u nastojanju da uspostavi multikulturalno pozorište. Euđenio Barba, osnivač i upravnik danskog Odin Teatra, pokrenuo je Međunarodnu školu pozorišne antropologije (International School of Theatre Anthropology, ISTA) čije ciljeve je opisao na sledeći način:

Pozorišna antropologija je proučavanje biološkog i kulturnog ponašanja čoveka u pozorišnoj situaciji, a to znači čoveka koji predstavlja i koristi svoje fizičko i mentalno prisustvo prema zakonima koji se razlikuju od onih u svakodnevnom životu... (Šekner 1992, 168-170).⁹

⁸ Ove veze je i kamerom zabeležio Ronald Harvud u svojoj popularnoj istoriji pozorišta *Ceo svet je pozornica* (All the World's a Stage), koju prati istoimena knjiga, Beograd: Klio, 1998.

⁹ Šekner citira letak koji je Barba delio učesnicima druge sesije Međunarodne škole pozorišne antropologije u Holstebro, Danska, 1981. godine.

Barbina istraživanja bila su usmerena na disciplinovanje pokreta glumčevog tela u cilju uspostavljanja novog pozorišnog jezika koji probija granice verbalne drame, i na "transkulturalne predstave" u kojima su kombinovane tehnike orijentalne i zapadne tradicije (Innes 1993,168). Viktor Turner je, s druge strane, prema Šeknerovom viđenju, činio za antropologiju ono što je Barba činio za pozorište, u svom interesovanju za ritual-kao predstavu, eksperimentišući sa scenskom etnografijom, paralelno radeći sa studentima antropologije i studentima drame na istraživanju društvenih i ritualnih drama raznih socio-kulturnih grupa (Šekner, 172-3). Ričard Šekner, koji je dobar deo svog teorijskog rada posvetio formulisanju "tačaka dodira između antropološke i pozorišne misli",¹⁰ zažalio je što nije došlo do udruživanja nekih ideja Eudenia Barbe i Viktora Turnera. Kao pozorišni stvaralac Šekner se, prema sopstvenim rečima, okrenuo antropologiji naslućujući da između antropologije i pozorišta dolazi do približavanja paradigmi, odnosno da pozorište sebe antropologizira, a antropologija postaje teatralizovana. Ovo uzajamno približavanje video je kao deo šireg intelektualnog pokreta usmerenog na razumevanje ljudskog ponašanja u složenim okolnostima savremenog sveta (Šekner, 175).

Početak osamdesetih godina prošlog veka Ričard Šekner je konstatovao da je američka pozorišna avangarda doživela propast i krah, a kao jedan od glavnih razloga za to naveo je njeno fokusiranje na formu bez sadržaja. Mnogi avangardni eksperimenti ostali su na početnom razvojnom nivou. Nije bilo moguće poistovećivanje rituala sa životom i njegovo postavljanje na mesto religije, jer čovek modernog doba ne može u potpunosti da "vidi" ono u čemu učestvuje i u šta je emotivno upleten. Neuspeh avangardnog pozorišta tako je delimično proistekao i iz pogrešnog razumevanja antropologije. Rezultati takvog nerazumevanja ponekad su bile predstave koje su ličile na neku vrstu "internacionalnog cirkusa" a ne na umetnost, konfuzna slikovnost i idejnost drama u kojima se često stvarnost izjednačavala s iluzijom, pozorište sa životom, a poneke predstave postajale su i sredstvo psihoterapije, kako piše teoretičar drame Kristofer Inz (Innes 176-192). To se odnosilo i na predstave samog Šeknera koji je od početka svog eksperimentalnog rada uvodio antropologiju u pozorište i svoje dramske radionice, a predstave modelovao po analogiji sa ritualom inicijacije, ali ponekad je izgledalo da je njegov glavni cilj svlačenje glumaca i mešanje s publikom u cilju postizanja veštačke ritualne povezanosti. Njegov tekst iz 1982. godine "Propast i krah (američke) avangarde" može se smatrati i pokušajem samokritike u kojem ukazuje da

¹⁰ "Između pozorišta i antropologije", jedno poglavlje u knjizi *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, izbor iz Šeknerovih teorijskih tekstova koje su prevele i priredile Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.

izlaz iz krize bezidejnosti i formalizma avangardnog pozorišta treba ponovo potražiti u antropologiji koja pozorišnoj umetnosti može da pruži sadržaje koji joj nedostaju.

O tome kako drama može da koristi rezultate antropologije možda je najviše imao da kaže Viktor Turner, čovek koji se bavio i antropologijom i dramom, a njegove ideje mogu da posluže kao usmerenje i budućim pozorišnim stvaraocima budući da do sada možda nisu bile u potpunosti iskorišćene.¹¹ Turner je izumeo pojam "društvene drame", nasuprot pojmu "umetničke drame", i između njih ustanovio korelaciju: neke društvene drame postaju predmet umetničke drame, kao što je to slučaj s istorijskim sukobom Tomasa Beketa i engleskog kralja Henrija II, koji je dramatisovao T. S. Eliot u *Ubistvu u katedrali*. Izučavajući afričke društvene zajednice na tehnološki primitivnijem stupnju razvoja, i posmatrajući moderna tehnološka društva, Turner je zaključio da u svim društvima povremeno dolazi do nekog *loma* koji proizvodi *krizu* koja ostavlja razne posledice i zahteva ponovnu *obnovu* društva. Obnova može imati oblik reintegracije suprotstavljenih faktora ili priznavanje postojanja razlika. Upravo treća faza društvene drame u sebi nosi potencijal proizvodnje raznih oblika kulturne drame uključujući i pozorište. Turner razrađuje Van Genepovu strukturu *rastajanje-prelaz-sastajanje*, posebno se zadržavajući na stupnju prelaza, margine ili *limena*, za koji se koristi termin liminalnost (ili liminoidnost koji mu više odgovara). Kao što poreklo reči *limen* (latinski prag) kaže, prelaz je prelaženje praga iskustva (uporediti Berkove termine patnja – saznanje, i Kembelove inicijacija – povrtak).

Viktor Turner je koristio strukturu dramske radnje u analizi "društvenih drama", a zauzvrat je saznanja iz istraživanja društvenih drama primenjivao u svom pozorišnom radu (o ovome i u Nastić 2010, 29-30). Ono što povezuje obe strukture je metafora, za koju je Turner govorio da mu je ponekad u početnim istraživanjima pomogla više of teorije. Turnerova istraživanja koja bi najviše mogla da doprinesu oživljavanju drame i njenom spasavanju od irelevantnosti i elitizma odnose se na tri aspekta kulture i njihove nosioce koji su, prema njegovom mišljenju, posebno prožeti ritualnom simbolikom anti-

¹¹ Turnerova knjiga *Drama, polja, metafore: simboličke radnje u ljudskom društvu*, koja je izašla 1974. godine, posvećena je oživljavanju interesa za ulogu simbola u antropologiji, koje autor objašnjava činjenicom da simboličke forme ukazuju na prirodu povezanosti između kulture, spoznaje i opažanja, te su stoga postale predmet obnovljenog interesovanja antropologa u nastojanju da prikupljanjem mitova i rituala i njihovim izučavanjem objasne društvene pojave. Ova Turnerova knjiga bila je prva u ediciji posvećenoj disciplini simboličke antropologije ili komparativne simbologije, koju je on i pokrenuo. Turner je svoje teorije razradio u svojim drugim studijama od kojih je možda najznačajnija *Od rituala do teatra*, poslednja koja je objavljena za njegova života (1982), prevedena i kod nas.

strukture. To su aspekti liminalnosti, autsajderizma (ili marginalnosti) i strukturalne inferiornosti. Turner pod društvenom strukturom podrazumeva skup pravnih i političkih normi i sankcija koje operišu u jednom društvu; svi oni koji se nalaze izvan strukture formiraju neku vrstu neformalne zajednice (*communitas*) koju Turner karakteriše kao anti-strukturu (Turner 236-7). Predstavnici aspekata anti-strukture često se postavljaju kao radikalni kritičari društvene strukture i obično su izuzetno samosvesni. Savremeni tipovi koji pripadaju ovim kategorijama pravi su materijal za dramskog junaka i odgovaraju raznim likovima iz prošlosti iz "sirotinjskih" klasa koji su, iako strukturalno inferiorni, postali deo mitologije kao simboli celog čovečanstva, baš zato što su bili lišeni kvalifikacija i karakteristika statusa. Oni se mogu porediti i s osobama bez statusa u primitivnim plemenskim zajednicama koje su, upravo zahvaljujući tome, bile pogodne da prime plemensko znanje (*gnosis*) koje se smatra dubinskom strukturom kulture pa i univerzuma (Turner 1974, 231-274).¹² Ova Turnerova razmatranja mogu se povezati s promišljanjima Đerđa Lukača o mestu drame u savremenom svetu s početka dvadesetog veka, koji je tvrdio da je za postojanje drame neophodan "tragični čovek", odnosno onaj koji problematizuje život, a to je po pravilu predstavnik poražene klase a ne klase u usponu, pošto uspeh po sebi ne može biti dramatičan (Lukač 1978, 44).

Zaključak

U zaključku ovog razmatranja treba još jednom podvući da je drama kao mimezis samospoznaje po suštini radikalna jer istražuje korene problema egzistencije, i antropologija koja je kritika kulture a ne samo puki opis, imaju mnogo zajedničkih tačaka i izgleda na zajedničku budućnost i plodne međusobne uticaje, na osnovama postavljenim u prvoj polovini dvadesetog veka. Pravce tih budućih uticaja trasirali su neki od pozorišnih eksperimentatora pomenutih u prethodnom poglavlju, i oni su usmereni na to da antropologija pruži podsticaj dramskoj teoriji i praksi ukazivanjem na relevantne probleme kao predmet dramske reprezentacije. Relevantnost savremene drame od primarne je važnosti za mnoge pozorišne stvaraoce, pa je Piter Šuman svom pozorištu dao ime *Bread and Puppet (Hleb i lutke)*, naglašavajući da je "Pozorište kao hleb, jedna vrsta neophodnosti" (Roos-Evans 1974, 86). Za razliku od rituala koji je sračunat na postizanje nekog praktičnog cilja, pozorišni čin ima korisnost druge vrste, odnosno omogućava da subjekat postane sam sebi "vidljiv", spozna samog sebe i tako se na metaforičan način ponovo rodi. Postizanje ovog cilja bilo je oduvek uloga

¹² Poglavlje "Passages, Margins, and Poverty" u knjizi *Dramas, Fields and Metaphors*.

drame i pozorišta sve od njihovih prapočetaka u *prolećnoj pesmi* koja je slavila obnovu života. Shodno tome svrha teorije drame je da taj proces "viđenja" konceptualno objasni, u čemu joj antropologija pomaže.

Literatura

- Bruk, Piter. 1995. *Prazan prostor*. Beograd: Laris.
- Campbell, Joseph. 1975. *The Hero with a Thousand Faces*. London: Abacus.
- Ferguson, Francis. 1979. *Pojam pozorišta*. Beograd: Nolit.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge. (U Nemačkoj prvi put objavljena 1990 pod naslovom *Geschichte des Dramas* vol 1&2, by A.Francke Verlag, Tübingen and Basel)
- Fraj, Nortrop. 1979. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.
- Frajnd, Marta. 1979. Perspektiva Frensis Fergasona. Predgovor knjizi *Fransisa Fergasona Ideja pozorišta*. Beograd: Nolit.
- Frejzer, Dž. 1992. *Zlatna grana*. Zemun: Alfa, Draganić.
- Harvud, Ronald. 1998. *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*. Beograd: Klio.
- Herison, Džejn. 2008. *Drevna umetnost i rituali*. Beogra: Biblos.
- Innes, Christopher. 1993. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London and New York: Routledge.
- Laing, R. D. 1987. *The Divided Self*. London: Penguin Books.
- Levi-Strauss, Claude. 1988. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Školska knjiga.
- Loma, A. 2007. Do Homera preko Van Genepa – neke inicijacijske teme u Odiseji. *Zbornik Matice srpske za klasične studije* 9: 21-39.
- Lukač, Đerđ. 1978. *Istorija razvoja moderne drame*. Beograd: Nolit.
- Meletinski, E. M. 1984. *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Murray, Gilbert. 1964 (first edition 1940). *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. London: Oxford University Press.
- Murray, Gilbert. 1926 (first printed 1913). *Euripides and His Age*. London: Williams and Norgate, Ltd.
- Nastić, Radmila. 1998. *Drama u doba ironije*. Podgorica: Oktoih.
- Nastić, Radmila. 2009. "The Dumb Waiter: Realism and Metaphor". U *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, ed. Brewer F. Mary. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Nastić, Radmila. 2010. *Tragedija i savremeni svet*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Peters, Julie Stone. 2008. Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, and the Modern Theatre. *Modern Drama* 51 (1): 1-41.
- Rehm, Rush. 2003. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth.
- Roose-Evans, James. 1974. *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*. New York: Universe Books.
- Stevanović, Lada. 2006. Grčko pozorište u kontekstu kulta i kulture – različiti teorijski pristupi. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 54: 361-375.

- Šekner, Ričard. 1992. *Ka postmodernom pozorištu. Između antropologije i pozorišta*. priredile i prevele Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra*. Zagreb: August Cesarec.
- Van Genep, Arnold. 2005. *Obredi prelaza*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Vernan, Žan-Pjer i Pjer Vidal-Nake. 1993. *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, 1 i 2. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Radmila Nastić

Anthropology and the Theory of Drama

The paper is an attempt at a systematic account of the history of influences between anthropology and the theory of drama in the twentieth century. The starting point is the definition of drama as a mimesis of the movement towards self-knowledge as rebirth. It is described as a variation of the original *spring dance* in honour of the regeneration of life represented in the figure of the twice-born Dionysus. Anthropologists whose contribution to the theory of drama has been acknowledged are Jane Harrison, Gilbert Murray, Arnold Van Genep Joseph Campbell and Victor Turner.

Key words: anthropology, myth, ritual, drama, tragedy, performance

Radmila Nastić

Anthropologie et théorie du drame

Cet article est le compte rendu de l'influence de l'anthropologie sur la théorie de l'art dramatique au siècle passé. Depuis le début du vingtième siècle, la science anthropologique, et principalement l'anthropologie culturelle orientée vers l'étude des mythes et des rituels, ont fondamentalement contribué à la constitution de la théorie contemporaine du drame, notamment de la tragédie. Les découvertes de l'école anthropologique anglaise de Cambridge ont revivifié les études du drame classique grec et ont stimulé les expérimentations d'avant-garde dans le drame contemporain. Parmi les anthropologues le plus souvent rattachés à la théorie du drame une place à part appartient à Jane Harrison, Gilbert Mary, Arnold van Genep et Victor Turner; c'est d'ailleurs l'approche ritualiste qui prédominait dans leurs études. Les théoriciens du drame les plus renommés s'appuyant sur l'approche de

l'école ritualiste en anthropologie ont été Francis Fergusson, théoricien du drame classique et traditionnel, puis Richard Schickel et quelques autres théoriciens et praticiens des expérimentations dramatiques, celles-ci étant classées par Schickel dans une nouvelle discipline académique des études du drame et intitulées « performances ». L'autre courant de la théorie et de la critique donne la priorité au mythe sur le rituel comme source du drame. Le drame classique grec est interprété dans la perspective mythique par Vernant et Vidal-Naquet.

Mots-clés: anthropologie, mythe, rituel, drame antique, tragédie, performance

Primljeno 24.03.2010.

Prihvaćeno 14.04.2010.