

## Elementi rituala u kazalištu i analogije između drame i mita, kazališta i rituala<sup>1</sup>

Smjerom što ga je u kazališnoj antropologiji naznačio Gilbert Murray, britanski klasični filolog, prevoditelj grčkih tragedija i komedija i istaknuti liberal australskoga podrijetla, koji se među prvima priklonio ritualističkom shvaćanju antičkoga grčkog kazališta, a to će reći onom shvaćanju koje dostupne tekstove Eshila, Sofokla i Euripida te Aristofana i Menandra nije analiziralo i tumačilo filološki, u kontekstu povijesti književnosti, pa ni šire shvaćene pismenosti, nego u društvenom, kulturnom i napose vjerskom kontekstu, dakle antropološki (usp. Murray 1966 i 1998), najdalje je otišao – ali, nakon dijela prijedenaoga puta, i skrenuo s njega – pjesnik i profesor komparativne književnosti na sveučilištima Rutgers i Princeton Francis Fergusson, autor neujednačene knjige *Pojam kazališta. Studija o deset drama (The Idea of a Theatre. A Study of Ten Plays, 1949)*. Knjiga je neujednačena jer se sedam poglavlja te studije – o jedanaest, a ne o deset drama kako piše u naslovu – uokvirenih uvodom o *pojmu kazališta (the idea of a theatre)* i dodatkom s enciklopedijskim tumačenjem ključnih pojmova *priče i radnje (plot i action)*, *analogije (analogy)* i *glumišne osjećajnosti (histrionic sensibility)*, znatno razlikuje ne samo opsegom nego i dosegom. U prvom dijelu knjige četiri su poglavlja, zapravo četiri problemski povezane studije o Sofoklovoj klasičnoj tragediji (osvete i identiteta) *Kralj Edip*, Racineovoj (“idealističkoj”) tragediji *Berenika*, Wagnerovoj (“formalističkoj”) glazbenoj drami *Tristan i Izolda* i Shakespeareovoj renesansnoj tragediji (ponovno osvete i identiteta) *Hamlet*. Na ta poglavlja otpadaju gotovo tri petine knjige, a u preostale dvije petine autor s mnogo manje pognje analizira i tumači “moderno kazalište”, odnosno, kako sugeriraju naslovi posljednjih poglavlja, “moderni realizam” u dramama *Sablasi* Henrika Ibsena i *Višnjik* Antona Pavloviča Čehova, “teatralizam” u *Majoru Barbari* i *Kućama slomljenih srdaca* Georgea Bernarda Shawa te u igri *Šest lica traži autora* Luigija Pirandella i, kao treću cjelinu, “poeziju” u *Paklenome stroju* Jeana Coc-

---

<sup>1</sup> Rad je bio objavljen 2013. godine u knjizi *Uvod u suvremenu teatrologiju II.* (Leykam international, Zagreb). Riječ je o pretisku za poseban broj *Književne smotre* u čast Daliboru Blažini.

teaua, *Noi Andréa Obeya* i *Ubojstvu u katedrali* Thomasa Stearnsa Eliota (Fergusson 1968: 145).

Fergusson je takvu asimetriju, razumije se, nekako morao obrazložiti, pa ju je i obrazložio tvrdnjom da se nakon Shakespearea “veliko kazališno zrcalo razbilo na komade” (*ibid.*: 142). Stoga su, umjesto nekadašnje veličanstvene obuhvatne slike i zaokružena viđenja čovjeka i svijeta, koja je na određen način bila i “realistička”, i “teatralistička”, i “poetska”, drama i kazalište u baroku (kamo on svrstava i Racineove neoklasicističke tragedije) i romantizmu (koji zastupaju Wagnerove glazbene drame) pružali jednostrana, racionalna, odnosno patetična viđenja. Od kraja XIX. stoljeća i u prvim desetljećima XX. stoljeća gledatelji su pak dobivali još usitnjenije fragmente i djelomične uvide, ili “realističke”, ili “teatralističke”, ili “poetske”. Budući da je u *Pojmu kazališta* i analitičko-interpretativni pristup tim kazališnim “krhotinama” fragmentaran i podosta jednostran, malo je vjerojatno da će bilo koji kritičar Ibsena, Čehova i ostalih modernih dramatičara, a napose kritičar dramskoga postmodernizma ili “postdramskoga kazališta” (usp. Lehmann 2004) danas-sutra posegnuti za tom knjigom. Iz rasprava o Sofoklovu i Shakespeareovu kazalištu, kao i o Wagnerovu i Racineovu, ona još ne bi trebala biti, pa i nije posve isključena.<sup>2</sup>

Za teatrologiju su posebno zanimljiva poglavlja o *Kralju Edipu* i *Hamletu* jer i o Sofoklovoj i o Shakespeareovoj tragediji američki komparatist govori kao o predstavama, o skupnim, glumišnim izvedbama simboličke radnje pred zainteresiranim gledateljstvom, i to životno, a ne samo umjetnički zainteresiranim gledateljstvom koje je istodobno i niz različitih pojedinaca i kazalištem barem nakratko homogenizirana zajednica. Iz kazališne prakse, točnije od ruskoga glumca, redatelja, pedagoga i teoretičara glume Konstantina Sergejeviča Stanislavskog, Fergusson dobrim dijelom preuzima i shvaćanje radnje. Dakako, poziva se on i na Aristotelovo *Pjesničko umijeće*, gdje se tragedija definira kao “oponašanje radnje”, te na Aristotelove tumače među klasičnim filozofima, književnim teoretičarima i filozofima. Podsjeća i na znanstveni simpozij koji je godine 1938, dakle baš u godini kad je umro Stanislavski, a samo jedanaest godina prije objavljivanja knjige *Pojam kazališta*, organiziralo britansko Aristotelovsko društvo (Aristotelian Society) pod naslovom “Što je radnja?” (“What is Action?”). Simpozij je, unatoč učenim priopćenjima nekolicine sudionika koji su “svi shvatili razliku između radnje i događaja u kojima se ona manifestira” (*ibid.*: 230), završio bez odgovora na pitanje postavljeno u naslovu. “Ako se radnja ne može apstraktno definirati”, pita se Fergusson u “Dodatku” svojoj knjizi, “koja korist od tog pojma u proučavanju dramskih umjetnosti?” I odgovara ovako:

---

<sup>2</sup> Tako se, primjerice, Gordana Slabinac u komparatističkoj studiji *Ironijsko čitanje drame* nekoliko puta poziva na Fergussonovu knjigu, kojoj je nakana, kaže, bila “opisati ulogu i bit kazališta u pojedinim društvenim zajednicama i kulturama sve od antike do modernih vremena” (Slabinac 1996: 48), ali i ona poseže za njom isključivo kad govori o *Kralju Edipu* i *Hamletu*.

Mora ga se rabiti radi određivanja smjera kojim se treba kretati analiza neke drame. On ukazuje na objekt koji nam dramatičar pokušava prikazati, a mi ga na neki način moramo dokučiti ako nam je stalo do toga da shvatimo njegovo slojevito umijeće: smišljanje fabule, karakterizaciju, versifikaciju, ideje i njihovo prožimanje. Radi toga se mogu smisliti i praktična pravila, napose ono Moskovskoga umjetničkog kazališta. Ona [pravila, nap. B. S.] kažu da se radnja nekog lika ili neke drame može izraziti infinitivnom frazom, npr. u drami *Edip*: “pronaći krivca”. To sredstvo ne stremlji definiciji, nego vodi glumca prema određenoj radnji koju je autor zamislio. (*ibid.*: 230)

U skladu sa savjetima svjetski poznatoga ruskog glumca i pedagoga, američki profesor nakon analize i tumačenja, recimo tako, dramaturške i scenske dinamike svakoga dramskog teksta formulira posebnu “infinitivnu frazu”. Ta pak fraza određuje temeljnu usmjerenost svih pojedinačnih akcija svakoga dramskog lika i sveukupne aktivnosti svih likova na fiksijskoj, a svakoga glumca pojedinačno i svih glumaca (te redatelja i njegovih suradnika) na izvedbenoj razini. Na istim razinama ona također određuje temeljnu duhovnu, intelektualnu i emocionalnu usmjerenost teksta/likova/glumaca, a istodobno određuje ili barem sugerira duhovnu, intelektualnu i emocionalnu usmjerenost, odnosno usredotočenost publike u gledalištu i književnoga kritičara za pisačim stolom. Stoga je “infinitivna fraza” donekle usporediva sa sastavnicama nekih dramatoloških “formula”, primjerice s “usmjerenom tematskom Silom” u “horoskopima” dramskih situacija Étiennea Souriaua ili sa “žudnjom” nekoga (ljudskog ili antropomorfnog) “Subjekta” za nekim (živim, materijalnim ili duhovnim) “Objektom” u aktantskim modelima koje grade Algirdas Julien Greimas i Anne Ubersfeld. Uzgred rečeno, Greimas i Ubersfeld spomenutu silu u svoje sheme redovito i unose kao vektor, kao strelicu što vodi od Subjekta prema Objektu (usp. Greimas 1966; Souriau 1979; Ubersfeld 1978). U tome je, međutim, i ključna razlika između dramatologa, napose lingvistički opredijeljenih dramatologa, i kulturnih antropologa. Analizirajući dramske situacije, dramatolozi točno imenovanu silu, odnosno žudnju, u svakoj od osnovnih situacija čvrsto povezuju s jednim likom koji na sebe preuzima dramaturšku funkciju “usmjerene tematske Sile”, odnosno s likom koji se nalazi na aktantskoj poziciji “Subjekta”. Dakle, oni tom silom/žudnjom, kako i sami znaju reći, gotovo redovito “opterećuju”, “obvezuju” samo jedan dramski lik i samo jednoga glumca koji na pozornici utjelovljuje taj lik.<sup>3</sup> Nadindividualna radnja izražena “infinitivnom frazom” – a ta se fraza sastoji od glagola u infinitivu i objekta, eventualno i priloške oznake, ali bez subjekta, čak i implicitnog – izvan je i iznad svih sudionika drame i predstave. Ona sve prožima te “opterećuje” i “obvezuje” sve likove/glum-

---

<sup>3</sup> U dramama, razumije se, postoje i skupni likovi, manji ili veći kolektivi koji usklađeno djeluju, ali takvi likovi samo iznimno – primjerice kad se drama temelji na kolektivističkom svjetonazoru – postaju skupni nositelji usmjerene i usmjeravajuće sile/žudnje, odnosno subjekti “velike rečenice” na koju se drama u analizi svodi.

ce, dakako, sukladno veličini i važnosti njihovih uloga u drami/predstavi. Osim toga njezino je značenje svagda točno određeno, ona iskazuje, recimo tako, ne “neku želju”, nego “tu i takvu nakanu”.

U Sofoklovu *Kralju Edipu*, ustvrđuje Fergusson, “tragička radnja”, koja je “duhovni sadržaj drame” (*ibid.*: 18), manifestira se na razini prikazanih zbivanja (fabule, priče) kao potraga. U prologu narod od Edipa zahtijeva da učini nešto kako bi se zaustavila kuga što hara Tebom. Netom što je taj zahtjev izrečen, Kreont iz Delfijskoga proročišta donosi glas da je kuga kazna za neriješeno i neosvećeno ubojstvo kralja Laja, Edipova prethodnika na tebanskome prijestolju i, kako će se otkriti u raspletu tragedije, njegova oca. Edip naređuje potragu za krivcem koja će ga na kraju dovesti do njega samoga. Težeći što višem stupnju apstrakcije, uz istodobno zadržavanje čvrste veze s konkretnom tragedijom, Fergusson predlaže da se u ovom primjeru radnja izrazi frazom “pronaći krivca radi pročišćenja ljudskog života” (*ibid.*: 36). Prethodno je pak o radnji *Edipa* rekao ovo:

[...] ta radnja ima i oblik: početak, sredinu i kraj u vremenu. Počinje s obrazloženom nakanom, a ta je da se pronađe Lajev ubojica. Ostvarenje tog cilja nailazi, međutim, na nepredviđene poteškoće, na dokaze koji se ne uklapaju, te tako dovode u pitanje prvotno shvaćanje te nakane, zbog čega karakteri bolno spoznaju sveti i zastrašujući smisao ljudske situacije kao tajne. Iz te patnje ili muke, s promjenjivim uvidima koje ona izaziva, javlja se nova percepcija situacije. Sukladno njoj redefinira se i nakana radnje pa započinje novi stavak. Taj stavak, ili *tragički ritam radnje*, ustanovljuje oblik drame kao cjeline; on je ujedno i oblik svake epizode, svake rasprave koju vode glavni likovi i nakon koje slijedi kor. (*ibid.*: 18)

Pozivajući se na američkoga retoričara i estetičara Kennetha Burkea te na njegove knjige *Filozofija književnoga oblika. Proučavanje simboličkih radnja* (*Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Actions*, 1941) i *Gramatika motiva* (*A Grammar of Motives*, 1945), “gdje on tim trima momentima daje tradicionalne nazive koji su veoma dojmljivi: *Poiema, Pathema, Mathema*”,<sup>4</sup> Fergusson se u nastavku netom citirana odlomka odlučuje za jednostavnije i primjerenije nazive “Nakana, Muka (ili Patnja) i Percepcija (Purpose, Passion [or Suffering] and Perception)” te zaključuje kako je upravo tako određen “tragički ritam radnje suština i duhovni sadržaj te drame [*Kralja Edipa*, nap. B. S.] i ključ za njezinu nadasve obuhvatnu formu” (*ibid.*: 18).

Tezu dokazuje pomnom analizom dijaloškoga “Agona između Edipa i Tirezije” (*ibid.*: 19–26) koji slijedi nakon ekspozicijskoga dijela tragedije. Kako ta

---

<sup>4</sup> Prema filozofu i antropologu Cliffordu Geertzu (1926–2006), Fergusson i Burke ne pripadaju istom smjeru “dubljeg istraživanja usporedbe s dramom u društvenim znanostima”. Fergusson je na strani “takozvane ritualne teorije drame” koja vodi “prema bliskosti kazališta i religije – drami kao pričesti, hramu kao pozornici”, a Burke je zagovornik “dramatizma”, odnosno “teorije simboličkog čina” koja pak vodi “prema bliskosti kazališta i retorike – prema drami kao uvjeravanju, govorničkom podiju kao pozornici” (Geertz 2010: 42).

analiza pokazuje, *Agon* počinje Edipovom čvrstom i obrazloženom nakanom da pronade i kazni krivca za neosvećenu Lajevu smrt. Provedba te nakane nužno izaziva patnju. Prvi ju u tom prizoru podnosi slijepi prorok Tirezija, kojega je Edip prvoga pozvao na svojevršno saslušanje. Tirezija zna strašnu istinu o zlosretnu došljaku Edipu, odgonetaču Sfingine zagonetke, spasitelju grada u prošlosti, a krivcu za njegovu zlu kob u sadašnjosti. On zna da je kralj ubojica oca, muž majke, otac braće i sestara te zbog toga što istodobno i taji i dijelom otkriva istinu, trpi neobuzdane izljeve Edipova bijesa i sumnjičenja. Patnja potom prelazi na Edipa, koji bjesni u zabludi da mu zavidnici (Kreont, Tirezija i drugi) rade o glavi, a istodobno sluti i prisutnost neke mračne tajne koju ne uspijeva proniknuti ni umom ni silom što su mu dotad i doslovno otvarale sve putove. Na kraju prizora, nakon što nepomirljivi Edip i Tirezija odlaze svaki na svoju stranu, patnju izražava Kor, dakako, u ime cijeloga grada kojim hara kuga i koji trpi štetu zbog sukoba moćnika. Kor je također i nositelj nove percepcije situacije, percepcije u kojoj se dotad slavljani i omiljeni kralj Edip, spasitelj Grada, ukazuje kao mogući krivac. Kor je, uzgred rečeno, i pouzdani “glas naroda”, ponovno na objema razinama, fikcijskoj (tebanskoga puka) i izvedbenoj (atenskoga gledateljstva). Kad se korak po korak Edipova krivnja dokaže, kad ju i on shvati, javno prizna i oslijepi se te pođe u progonstvo, Kor će doći do “konačne percepcije ili epifanije, do posljednje postaje, kojom drama i završava” (*ibid.*: 26).

Nakon analize dijaloškoga agona Fergusson u raspravu o *Kralju Edipu* kao paradigmatškoj grčkoj tragediji uvodi, kako ju on naziva, Školu klasičnih antropologa iz Cambridgea (Cambridge School of Classical Anthropologists), napose Gilberta Murraya i njegovu “Digresiju”. Odmah, međutim, upozorava na to da je za njegovu interpretaciju Sofoklova remek-djela posve nevažno pitanje o podrijetlu rituala, mita i tragedije, dakle pitanje o tome što je čemu prethodilo i što se iz čega razvilo:

Je li drevna svetkovina samo izvedba pramita o božanstvu godine – Atisu, ili Adonisu, ili Ozirisu, ili “Kralju Ribaru” – u svakom slučaju o onom Heroju-Kralju-Ocu-Prvosvećeniku koji se bori sa svojim suparnikom, ubijen je i raskomadani, a onda ponovno uskrsava s buđenjem proljeća? Ili su nebrojeni mitovi te vrste nastali radi toga da se “objasni” ritual u kojem se pantomimom, ili plesom, ili pjesmom slavila smjena godišnjih doba?

U nastojanju da razumijemo oblik i značenje *Edipa* ne moramo se mučiti odgovorom na to pitanje o povijesnoj činjenici. (*ibid.*: 26–27)

Za razumijevanje oblika i značenja Sofoklove tragedije i kazališta njegova doba važnije je, smatra Fergusson, shvatiti to da su se u antičkim tragedijama kao uprizorenim tekstovima na poseban, nov i neponovljen način spojili mit i ritual. U ovom su primjeru to, s jedne strane, priča o članovima moćne kraljevske obitelji koji su u davnim vremenima povrijedili temeljne tabue roda, priča koju Sofoklo “oponaša” svojim dijalogima i korskim pjesmama, a, s druge strane, drevna posve-

ćena izvedba (Murrayev “sveti ples”) koja je, po svemu sudeći, uključivala glazbu, ples oko žrtvenika i prinošenje žrtve, izvedba koju Sofoklovi glumci i njegov kor “oponašaju” predstavom u Dionizovu kazalištu podno Akropole. I mit i ritual slijede isti trodijelni ritam jer Burkeovim “momentima tragičkog ritma” i slijedom i smislom odgovaraju Murrayeve temeljne sastavnice rituala:

Općenito, ritual je imao svoj agon, odnosno svetu borbu, između staroga i novoga Kralja, ili boga, ili heroja, koji je sukladan agonima u tragediji i bjelodan moment “nakane” tragičkoga ritma. On je imao i svoj *Sparagmos*, u kojemu se kraljevska žrtva doslovno ili simbolično raskomadala, nakon čega slijedi tužbalica i/ili radosna pjesma kora. To su elementi sukladni momentima “muke”. Ritual je imao i svojega glasnika, svoj prizor prepoznavanja i svoju epifaniju, dakle različita narativna sredstva prikazivanja momenta “percepcije” koji slijedi nakon “patosa”. (*ibid.*: 32)

Tako Fergusson o Sofoklovoj tragediji, a jednako je zanimljivo, kako je rečeno, i poglavlje o Shakespeareovu *Hamletu*. U zaista primjerno izvedenu i potkrijepljenu polemičkom odgovoru na eseje u kojima su liberalni novinar i publicist John Macinnon Robertson te za njim i jedan od najvažnijih pjesnika i kritičara iz prve polovice XX. stoljeća, već spomenuti T. S. Eliot, *Hamleta* ocijenili “umjetničkim promašajem” (*ibid.*: 99) Fergusson ključ za tumačenje Shakespeareove glasovite, enigmatične te podosta zbunjujuće tragedije nalazi u pojmu *analogije* (*analogy*). Taj pojam i način njegove primjene na vjerojatno najboljim stranicama svoje knjige duguje pak Aristotelu i “jednom zapostavljenom odlomku *Poetike*” gdje grčki filozof “u nekoliko napomena o *Odiseji* [...] dolazi nadomak opisa višestrukih zapleta kako ih je rabio Shakespeare”. Riječ je, naime, o tome da se i u *Odiseji* i u *Hamletu* usporedo vodi “mnogo priča, ali su one analogne; sve su ‘aktualizacije’ jedne te iste opće radnje”. Ta se radnja ponovno može izraziti “infinitivnom frazom”, koja za *Odiseju* glasi: “vratiti se kući”, a za *Hamleta*: “pronaći i uništiti skriveni ‘čir’ koji truje život Klaudijeve Danske” (*ibid.*: 104–105). Svi Shakespeareovi likovi, ustvrđuje potom Fergusson, sudjeluju u tako usmjerenoj radnji, ali svaki na svoj način – jedni na komičan, drugi na zao, treći na nadahnut – i svaki sukladno svojem viđenju toga “čira”. Njihove su aktivnosti zato *analogne*, što će reći da im je mnogo toga zajedničko, da su na razini načelne usmjerenosti istovjetne, ali se zbog niza razlika u identifikaciji cilja i konkretnim postupcima razlikuju te među sobom sukobljavaju, ironično zrcale i potiru. Sažetom analizom zbivanja, provedenom u dijelu pod naslovom “*Hamlet* kao višestruki zaplet” (“*Hamlet* as Multiple Plot”, *ibid.*: 103–112), pokazuje kako, unatoč svim proturječjima i složenosti, glavna radnja ipak slijedi (donekle modificiran) drevni mitsko-ritualni ritam, odnosno obrazac.

*Prolog* uključuje otprilike prve tri scene 1. čina [...] *Agoni*, ili dramski sukobi, razmahuju se u 4. i 5. sceni I. čina, u II. činu te u prvoj sceni III. čina [...] *Klimaks*, *Peripetija* i *Prepoznavanje* donose se u III. činu, u 2, 3. i 4. (glumačkoj) sceni te u dvjema scenama što slijede [...] *Pâtos* i/ili *Sparagmos* poklapa se s IV. činom [...] *Epifanija* ili *Skupno Otkrivenje* prikazana je u V. činu. (*ibid.*: 105–110)

Kad iznova govori o analogijama koje osiguravaju jedinstvo svim naizgled veoma labavo povezanim fabularnim nitima i scenama, Fergusson upozorava i na to da ih valja tražiti ne samo na razini usporednih priča, odnosno zapleta i situacija, nego i na razini odnosa (usp. *ibid.*: 112), prije svega na razini odnosa među likovima. Dostatan su primjer složeni i proturječni, a ipak analogni u punom smislu te riječi, odnosi između sinova ubijenih očeva. Danski kraljević Hamlet nakanio je osvetiti smrt oca, staroga kralja Hamleta, kojega je kukavički otrovao Klaudije, njegov brat, novi kralj i drugi muž njegove udovice Gertrude. Hamlet, dakle, osvetu mora usmjeriti protiv svojega okrunjena vladara, strica i poočima, a “usputne” će žrtve njegova djelovanja postati i kralju bliski ljudi protiv kojih on osobno nema ništa. Norveški kraljević Fortinbras nakanio je povratiti teritorij, pa i osvetiti smrt oca, staroga kralja Fortinbrasa, kojega je u ratu – viteški, a ne mučki – pobijedio i ubio stari Hamlet. Njegova osveta nije osobna, njegov stric i novi Norveški kralj, lik koji se u tragediji samo spominje, pokušava ju preusmjeriti radi očuvanja mira između Norveške i Danske, ali za mladoga su Fortinbrasa Klaudije i Hamlet, brat i sin mrtvoga ubojice njegova oca, ipak mogući cilj osvete. Danski dvoraniin Laert nakanio je pak osvetiti smrt oca Polonija, Klaudijeva odanoga dvoranina, kojega je zabunom ubio mladi Hamlet, u kojega je pak zaljubljena Laertova sestra Ofelija. Klaudije ga potiče na osvetu te uvlači u svoje spletke protiv Hamleta. Odnosi trojice sinova osvetnika analogni su jer njih trojica prihvaćaju isti sustav vrijednosti prema kojemu je sin dužan osvetiti oca. U tome su pogledu zapravo solidarni, te i Fortinbras i Laert djeluju poput Hamletovih dvojnika, a druge strane oni su njegovi neprijatelji jer Hamlet je izravni cilj Laertove, a neizravni cilj Fortinbrasove osvete. Na kraju drame sve su osvete izvršene: Hamlet ubija Klaudija, Laert ubija Hamleta te i sam gine u dvoboju s njim, a Fortinbras sjeda na ispražnjeno dansko prijestolje. Nimalo slučajno, isti otrovani mač od kojega ginu i Klaudije, i Hamlet, i Laert povezuje u sebi dva sredstva kojima su izvršena tri prijašnja ubojstva – stari je Hamlet, kao što je rečeno, poginuo od otrova, a stari Fortinbras i Polonije od mača – te stoga djeluje ne toliko kao oružje osvete koliko kao oruđe neke više pravde i dobiva neprijeporan obredni značaj.

Fergussonov teatrološko-antropološki pristup drami – a on dramu, kako je već rečeno, shvaća kao glumačku izvedbu pred zainteresiranom i kazališno kompetentnom publikom, a ne kao tekst u rukama tiha, nerijetko i distancirana, nepovjerljiva čitatelja – dolazi do izražaja u dijelovima pod naslovima “*Hamlet* kao ritual i improvizacija” (“*Hamlet as Ritual and Improvisation*”, *ibid.*: 112–114), “Kazalište *Globe* i Dionizov festival” (“*The Globe Theater and the Festival of Dyonisos*”, *ibid.*: 114–119) te “Ritual i improvizacija: Hamletova predstava kao središte” (“*Ritual and Improvisation: Hamlet's Play as the Center*”, *ibid.*: 120–127). Naslovi, formulirani oko dvaju parova pojmova, “ritual – improvizacija” i “Kazalište *Globe* – Dionizov festival”, sugeriraju, dakako, širenje područja na kojima američki profesor istražuje analogije. Tu je prije svega analogija između triju vrsta scena: scena u kojima se razvijaju “višestruki zapleti” kao analogne

aktualizacije “glavne radnje” (*ibid.*: 105) Shakespeareove tragedije, potom “ritualnih scena”, koje “usredotočuju pažnju na dansko političko tijelo i njegovu bolest”, i napokon “improvizacijskih scena”, u kojima “Hamlet [u dvojnoj ulozi lika i izvođača, nap. B. S.] iskoračuje iz narativnoga tijeka radnje, iz ‘svijeta Danske’”, te daje “izravne paralele između ‘Danske’ i Engleske svojega gledateljstva” (*ibid.*: 113–114).<sup>5</sup> Ritualne scene mijenjaju svoj značaj, prateći promjene u zapletu i odnosima među likovima, te se od “časne smjene straže” na početku tragedije preko “Ofelijinih lažnih obreda” stiže do finalne “crne mise Klaudijeva posljednjega [okupljanja] dvora” (*ibid.*: 114), odnosno do namještena viteškoga dvoboja mačevima koji je upriličen radi Hamletova ubojstva. Prožete ironijom, Hamletove “improvizacije”, kao treća vrsta scena, od početka dovode u pitanje učinkovitost obreda i ceremonija te pojedinačnih akcija, pa i ljudskoga djelovanja uopće.

Kao dramaturški dobro uveden predah od analize i tumačenja *Hamleta*, autor u ovo poglavlje uvodi kratku, antropološki i kulturološki utemeljenu, usporedbu Kazališta *Globe*, u kojemu su praižvedeni svi Shakespeareovi dramski tekstovi napisani nakon ljeta 1599, i Dionizova festivala, na kojemu je Sofoklo uglavnom odnosio pobjede (usp. Brown 1997: 27). Uspoređuje i dvije tragedije koje su u žarištu njegova zanimanja: “*Edip* jest ritual”, a *Hamlet* “izravno dramatizira sam ritualni proces, tj. prikazuje ga u tragičnom, ironičnom svjetlu” (*ibid.*: 119). Ključne su podudarnosti u tim dvjema tragedijama netom spomenuta i neporeciva veza obaju kazališta s ritualnim praksama, potom “zapanjujuća sličnost” njihovih tema te isprepletenost sudbina pojedinaca i sudbine zajednice, a napokon i “patnja kraljevske žrtve [Edipa te Klaudija i Hamleta, nap. B. S.] koja se čini nužnom prije nego što se dostignu pročišćenje i obnova” (Fergusson 1968: 118). Isticanjem tih podudarnosti Fergusson nastoji osnažiti tezu da je i u antici i u renesansi, dakle na početnoj i na završnoj točki iste velike tradicije, kazalište zauzimalo središnje mjesto u kulturi. Premda se kazalištu, posebno Shakespeareovu, ne smije zanijekati težnja da gledateljstvu pruži umjetnički užitek, zabavu i uzbuđenje u praćenju “napete” priče, ono ni u Sofoklovo ni u Shakespeareovo doba ne odustaje od svrhe istovjetne svrsi rituala, a ta je “slavljenje tajne ljudskoga života” (*ibid.*: 116). Antičko je kazalište u tome izravno i doslovno, renesansno poseže za analogijama i simbolima, ali i dalje samo sebe shvaća i samo sebe oblikuje nadasve ozbiljno i preuzetno. Tako se Shakespeareov *Globe* i tim imenom, i simboličkim oblikom otvorene, višekratne pozornice,<sup>6</sup> i krilaticom *Cijeli je svijet glumište (Totus mundus agit histrionem)* samoodredio kao “analogon” svijeta, odnosno kao “svijet u ma-

<sup>5</sup> Tablični prikaz rasporeda scena autor donosi na str. 115.

<sup>6</sup> Fergusson na str. 116 citira Georgea Rileya Kernodlea, američkoga teatrologa, stručnjaka za renesansno kazalište, koji je u knjizi *Od umjetnosti do kazališta. Oblik i konvencija u renesansi (From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance, 1944)* unutar njemu “fasadu” elizabetinske kazališne zgrade protumačio ne toliko kao “raspored bočnih vrata te unutarne i gornje pozornice” koliko kao “simbol dvorca, prijestolja, trijumfalnoga luka, oltara i grobnice”.

lom”, umanjeni “model” svijeta. Valja ovdje, barem uzgred, spomenuti i sličan pristup grčkom kazalištu, napose njegovu izgledu, u knjizi *Jedenje bogova. Ogledi o grčkoj tragediji (Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej, 1986; prvi put objavljena na engleskom kao The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy, 1973)* Jana Kotta, poljskoga kritičara i teoretičara židovskoga podrijetla, prvo krutoga staljinista pa disidenta i emigranta. Neovisno o Fergussonu, ali također “inspiriran postavkama strukturalne antropologije i mitografske kritike” (Blažina 2011: 214), Kott u “strukturi grčkoga kazališta” (plesište, *orkestra*, sa žrtvenikom, *timelom*, u sredini i stupom dima što se kao svojevrsna “os svijeta”, *axis mundi*, diže od žrtve paljenice u nebo) vidi “prostorni adekvat” tragičkoga viđenja svijeta i čovjekova mjesta u njemu: “gore – sjedište bogova i vlasti, dolje – mjesto izgnanstva i kazne. U sredini je plitki krug zemlje i plitki tanjur *orkestra* na kojemu se odvija radnja” (Kott u Blažina 2011: 216). Takva, okomita struktura kozmosa nije, prema njegovu sudu, posebnost grčke kozmologije ili grčkoga tragičkog teatra, nego jedan od najrasprostranjenijih i najustrajnijih arhetipova.

Osim *Jedenjem bogova*, knjigom u kojoj antičku tragediju čita iz iskustva dvadesetostoljetne drame apsurdna te tako uspostavlja “dijalog” između povijesno udaljenih kultura, Kott je veliku pozornost već bio privukao knjigom *Ogledi o Shakespeareu (Szkice o Szekspirze, 1961)*, mnogo poznatijom pod naslovom *Shakespeare naš suvremenik*, koja se prvo pojavila u francuskom (*Shakespeare notre contemporain, 1962*) i engleskom (*Shakespeare Our Contemporary, 1964*) prijevodu, a tek potom u poljskome drugom izdanju (*Szekspir współczesny, 1965*) i izdanjima na još sedamnaest jezika (usp. Blažina 2011: 44–45). Premda je karijeru počeo kao kazališni kritičar i premda se s vremena na vrijeme osvrtao na antičku i renesansnu kazališnu praksu, Kott je i elizabetinske i grčke dramske tekstove uglavnom čitao kao “priče”, usporedive s drugim “pričama” i, još više, s traumatičnim životnim iskustvom kakvo je i sâm imao, pa je zbog toga tek kratkotrajan suputnik kazališne antropologije.

Uzgred rečeno, Kott se razmjerno rano počeo spominjati u našim razgovorima o kazalištu, zahvaljujući na početku srpskom prijevodu Petra Vujičića koji je objavljen u Beogradu već 1963, dakle dvije godine prije prvoga engleskog prijevoda, i kojim su se koristili i naši dramaturzi, redatelji i kazališni kritičari. Jozo Puljizević objavio je, primjerice, recenziju knjige u *Telegramu* 17. travnja 1964. te je za isti broj, posvećen obilježavanju maloprije spomenute obljetnice Shakespeareova rođenja, vodio razgovor o uprizorenju Bardovih tekstova “danas i ovdje” s nekolicinom redatelja. U tom je razgovoru redatelj i dramatičar Vanča Kljaković ustvrdio kako je novi *Hamlet* u Zagrebačkom dramskom kazalištu – režirao ga je Dino Radojević, a likovno opremila Jagoda Buić – scenografski smješten u “ogromni kotao u kojem se obrće onaj Veliki Mehanizam o kojem govori Jan Kott” (Puljizević 1964), a Božidar Violić, budući redatelj *Rikarda Trećeg*, ne imenujući, doduše, Kotta, ironizirao novu kazališnu modu *Shakespeare našega suvremenika*. Kott je, k tomu, iste godine sudjelovao i na velikom

međunarodnom skupu u Sarajevu, održanom ne samo u ozračju velike, 400. obljetnice Shakespeareova rođenja, kojoj je taj skup bio posvećen, nego i uspona političkoga teatra u nas, pa bi se moglo naprećac zaključiti kako je utjecajni poljski teatrolog snažno utjecao na kazalište u ondašnjoj državi. Riječ je, međutim, o prividu. Istina, Kotta su mnogi čitali i pročitali, istina, na Kotta su se mnogi pozivali, ali njegov se utjecaj na naša redateljska (i kritička) tumačenja Shakespearea svodio uglavnom na dvije-tri ideje iz eseja o kraljevskim kronikama te na uvođenje sintagme “Veliki mehanizam” u gotovo svaki razgovor o Shakespeareu, pa se o ozbiljnoj recepciji neprijeporno velikoga poljskog intelektualca i o njegovu ulasku u naš kulturni prostor može govoriti tek nakon izlaska iz tiska Blažinina *Paradoksa o kritičaru* godine 2011.

Nego, vratimo se Fergussonu – kojega Kott u *Shakespeareu našem suvremeniku* spominje samo dva puta, i to doslovno u zagradi i fusnoti, a u *Jedenju bogova* i ne spominje – i njegovu antropološko-teatrološkom tumačenju *Hamleta* kao predstave koja više nije ritual, ali prikazuje, uprizoruje rituale i ceremonije, profane i sakralne, u široku rasponu od primjernih izvedaba cjelovitih obreda preko njihovih parodija i krnjih izvedaba do izopačene izvedbe, odnosno spomenute “crne mise” u kojoj kao “kraljevske žrtve” od otrova i mača padaju sva tri člana danske kraljevske obitelji i posljednji član njima najbliže (Polonijeve) obitelji te otvaraju put do prijestolja “neokuženomu” Norvežaninu Fortinbrasu.

O samorazumijevanju Shakespeareova i šekspirskoga kazališta riječ je i na sedam-osam stranica pomne analize predstave u predstavi (2. scena III. čina), glasovite “Mišolovke”, koja u Fergussonovu tumačenju *Hamleta* dobiva povlašteno mjesto. To je vidljivo već u tabličnom prikazu rasporeda “Dijelova zapleta” (“The Parts of Plot”), “Ritualnih scena” (“Ritual Scenes”) i “Zabavnih improvizacija” (“Improvisational Entertainment”), gdje se o “izvedbi Hamletove drame”, koja s aspekta razvoja radnje “spaja sve narativne niti [u] vrhuncu, zapletu i prepoznavanju”, kaže da je “istodobno obred i zabava te Kraljevića prikazuje i kao klauna i kao ritualnoga poglavara države” (Fergusson 1968: 115). Analiza predstave u predstavi kao dramaturškoga i izvedbenoga čvorišta potkrepljuje i dopunjuje tu tezu. U Hamletovoj dramaturškoj prilagodbi te njegovoj rudimentarnoj režiji, a istodobno i interpretaciji, odnosno uz njegovo opetovano dobacivanje uputa izvođačima i komentara gledateljima “drama” *Gonzagino ubojstvo* (po svemu sudeći izmišljena) uspijeva na poseban, i samom razumu i samim osjećajima nedokučiv način “razotkriti bolest režima u svim njezinim proturječjima, tajnama i razgranatim posljedicama” (*ibid.*: 122). Naprasno prekinuta Klaudijevim izljevom straha i bijesa u trenutku prepoznavanja, ta predstava održana u sklopu ritualnoga okupljanja dvora i demonstracije (već nepopravljivo narušena) jedinstva zajednice raščišćuje jedne, a izaziva druge nedoumice te utječe na naprasno donošenje niza mahom pogrešnih ili loše provedenih odluka i ubrzava radnju. Time pokazuje da kazalište koje se nije odreklo svojega ritualnog značaja, svoje bliskosti sa “svetim plesom”, uspijeva, ponovno “po analogiji” ne samo s prošlim nego i s budućim zbivanjima,

proniknuti u “tajnu ljudskoga života” što izmiče svakoj izoliranoj priči i svakom pojedinačnom pogledu. Pojednostavljeno rečeno, takvo kazalište, dakle kazalište koje izvodi ljudsku radnju, a ne pripovijeda o njoj i ne raščlanjuje ju, na neki je način mudrije i od svojih autora, i od svojih izvođača, i od svojega gledateljstva, i od svojih tumača. Ne jedan antropolog slično sudi o teško ili nikako razumljivim mitskim pričama i ritualnim praksama u kojima se nataložilo iskustvo mnogih naraštaja.

Francis Fergusson nije, dakako, jedini teatrolog koji je, potaknut antropologijom, istraživao elemente rituala u kazalištu i ritualne značajke kazališta u kultu-rama koje su ga shvaćale i kao prikazivanje primjernih, “arhetipskih” priča, i kao društvenu igru, i kao posvećenu, ritualnu djelatnost. Nije on jedini govorio ni o analogijama između kazališta i mita, mita i rituala, rituala i kazališta, antičke i novovjekovne kazališne prakse te o drugim analogijama, ali njegove su pionirske i primjerne analize *Kralja Edipa* i *Hamleta* kao dramatičnih izvedaba ljudske radnje i ritualnoga “slavljenja tajne ljudskoga života” u kazalištima njihova doba dostatne za razumijevanje toga usmjerenja u kazališnoj antropologiji.

## LITERATURA

- Blažina, Dalibor. 2011. *Paradoks o kritičaru. Jan Kott u tekstosferi kulture*. Zagreb: Disput.
- Brown, John Russel (ur.). 1997. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Fergusson, Francis. 1968. *The Idea of a Theater. A Study of Ten Plays*. Princeton: Princeton University Press.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Pariz: Librairie Larousse.
- Kott, Jan. 1997. *Rozalindin spol. Interpretacije: Marlowe, Shakespeare, Webster, Büchner, Gautier*. Prev. Dalibor Blažina. Zagreb: Znanje.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb – Beograd: Centar za dramsku umjetnost – TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- Murray, Gilbert. 1966. Foreword. U: Gaster, Theodor H. *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*: 9–11. New York: Harper & Row.
- Murray, Gilbert. 1998. Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy. U: *The Myth and Ritual Theory*: 95–117. Ur. Robert A. Segal. Oxford – Malden: Blackwell.
- Puljizević, Jozo. 1964. Originalni prilog Shakespeareovu jubileju: Jan Kot: Šekspir naš savremenik, izd. Srpska književna zadruga, Beograd, 1963. *Telegram*, god. 5, br. 208 (17. travnja).
- Slabinac, Gordana. 1996. *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Souriau, Étienne. 1979. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Prev. Mira Vuković. Beograd: Nolit.
- Ubersfeld, Anne. 1978. *Lire le théâtre*. Pariz: Éditions sociales.