

tiv prirodnih nepogoda, bajanja protiv štetočina, za lov, protiv lopova i na dječje basme. Osim uvodne studije, tekstova basmi, napomena i komentara, knjiga sadrži i bibliografiju narodnih bajanja, rječnik manje poznatih riječi i grupa riječi, registar i sažetke na ruskom i engleskom jeziku.

Ivan Lozica

**Slavjanskij i balkanskij folklor. Obrjad, tekst.** Redakcionnaja kolegija: **L. N. Vinogradova, Ju. I. Smirnov, N. I. Tolstoj.** »Nauka«, Moskva 1981, 280 str.

Riječ je o redovnom izdanju Instituta za slavistiku i balkanologiju Akademije nauka SSSR. Knjiga je posvećena odnosu folklornih tekstova i obreda, a posebno se bavi onim folklornim oblicima koji nastavljaju najstarije slavenske tradicije, često upućuju na indoevropsko podrijetlo i sadrže pretkršćanske elemente. U tome se posebno ističu tzv. sitni oblici folklor.

Knjiga sadrži osam radova. J. I. Smirnov piše o tendenciji komparativnih istraživanja folklor, L. N. Vinogradova daje zapadno-istočno-slavenske paralele djevojačkih gatanja o udaji unutar godišnjeg ciklusa običaja. U petom nastavku bilježaka o slavenskoj religiji N. I. i S. M. Tolstoj bave se zaštitom od tuče u dragačevskom i drugim srpskim krajevima. A. V. Gura piše o lasici (*Mustela nivalis*) u slavenskom folkloru. O. A. Ternovskaja opisuje narodne predodžbe o kukcima, L. G. Barag obrađuje istočno-slavenske i druge priče o borbi na mostu (AaTh 300 A), a N. L. Ručkina piše o geneškim vezama akritskog epa i kleftskih pjesama. Drugi tekst J. I. Smirnova u ovoj knjizi, o epici Polesja, nastao je na temelju novijih istraživanja (1975. godine).

Zbornik je zamišljen kao folkloristički prilog proučavanju stare sla-

venske duhovne kulture, kao pomoć historiografiji i arheologiji u istraživanju slavenske etnogeneze i u tom je smislu vrlo informativan.

Ivan Lozica

**Tvrtko Kulenović, Pozorište Azije.** Prolog, velika edicija, Zagreb 1983, 232 str.

Pročitavši u sadržaju naslove poglavlja o kojima će u knjizi biti riječi ostajemo iznenađeni njihovim rasponom. Od Uvoda u kojem je riječ o duhu Azije preko Pregleda u kojem je riječ o onom što nam nago-vještava naslov knjige do **Problema i poređenja** koji se osvrću na teorije o postanku kazališta, na tragediju i njezin izostanak u azijskim tradicijama, na glazbu, na azijske utjecaje u zapadnom kazalištu te na kraju na estetiku recepcije očekivali smo dosljednost i ujednačenost u izvođenju teme. Ali »... bogatstvu oblika, boja, zvukova azijskog pozorišta... više bi odgovarao jedan slobodniji esejistički tretman nego stroga naučna interpretacija... Stoga, ovaj pregled pristupom temi nije istorijski i hronološki, nego opet, kao i u ranijoj knjizi, teorijski i estetički, ali je po načinu na koji se ostvaruje slobodnije esejistički, a po odnosu prema građi više subjektivan« (str. 7).

Tako knjiga nije postavljena problemski a niti znanstveno što bi pretpostavljalo kako dosljednost i ujednačenost metode tako i stručnost i dobro poznavanje predmeta s ciljem barem korektne deskripcije. Kako je nešto od toga izostalo, možemo reći da je upravo ta metodologija lišena metode dopustila autoru »licentiju poetice« koja se na žalost ne temelji na građi čak ni subjektivno, nego se temelji na proizvoljnom povezivanju autorovih uvida u predmet o kojem je riječ.

No pođimo redom!

Poglavlje **Duh Azije** počinje podnaslovom **Srce i mozak** kojim se želi upozoriti na već svima dobro poz-

nati antagonizam između Istoka i Zapada u kojem se zapadni čovjek utemeljen u novovjekovnom **Ego cogito** bitno razlikuje od čovjeka Istoka još neizdiferenciranog svojom sviješću iz kozmičkog prajedinstva. Da ova poredba nije već toliko eksploatirana, možda na početku knjige i ne bi toliko smetala. U okviru tog se poglavlja dalje raspravlja o mnogim vidovima azijskog svjetonazora, kulture umjetnosti, od budizma u Indiji do zena u Japanu (str. 23), o **cha-no-yu** (str. 24), o Aristotelu (str. 27), o kineskoj medicini (str. 30), o kvantnoj mehanici (str. 33) itd. itd...

U poglavlju **Istok i znaci** na primjeru Japana autor pokazuje kako su označitelj i označeno jedno, kako oni to u Indiji nisu (zar zaista?) i zatim prelazi na filozofiju praznine. Iako veza nije na prvi pogled jasna, pokušajmo citirajući autora slijediti nit. »Filozofija praznine jedan je od velikih doprinosa Istoka svetskoj kulturi... Filozofija praznine, kao jedan od najznačajnijih diskurzivnih proizvoda te religije, nema nikakve veze s negacijom stvarnosti ili sa odricanjem od akcije...« (str. 44). »Proizlazi iz pojma nule (Šunja), koji ni u 'našoj' matematici ne označava ništavilo i ne podrazumeva negaciju... Šunja, nula je mesto bezgranične opštosti, 'apsolutne relativnosti', nalazi se izvan količinskog, ali ne i izvan stvarnog, predstavlja mesto stvaralačke indiferencije... Nepostojanje je za nju aspekt postojanja, pasivnost oblik akcije, svet može postojati samo kao složen splet svojih sadržina i kao većito kretanje... odnos janga i jina iz kineske filozofije« (str. 45). Na temelju Lotmanove semiološke tipologije na hipersemične i hiposemične kulture (srednji vijek i prosvjetiteljstvo) autor hoće pokazati bliskost Istoka s ovim prvim i Zapada s onim drugim tipom. »Pri tom je jasno da se pod pojmom 'istočne kulture' krije veoma obimna sadržina na kojoj bi se mogla načiniti nova razgranata tipologija: u ovom tekstu reč je o onom delu tih kultura na kojem se najlakše može ispitati ži-

vozna prisutnost filozofije praznine« (str. 47). No istočnjačka se hipersemičnost temelji na dvojakom ustrojstvu znaka — u Japanu se zahtijeva podudaranje označitelja i označenog u procesu označavanja, dok se u Indiji teži transcendiranju znaka, a osnovni nesporazum Evrope s Indijom proizlazi upravo iz nerazumijevanja u funkcioniranju znakovnih sistema.

»Za čoveka Zapada znak je utoliko vredniji ukoliko jasnije i prisnije čuva vezu sa označenim predmetom, utoliko je dakle više vezan za 'realnost'. Naprotiv, duh Indije je ne samo kvantitativno opsednut znakom nego za njega znak dobija veću vrednost ako postaje autonoman, ako raskida ili paradoksalno izvrće na glavu vezu sa označenom sadržinom, ako se ruga 'realnosti'« (str. 55, 56).

S obzirom na to da je naslov poglavlja **Istok i znaci**, nije jasno zašto su ispuštene iz razmatranja Kina i zemlje jugoistočne Azije sa svojim poimanjem znakovnosti.

**Azija i umjetnost** upoznaje nas s indijskim poimanjem umjetnosti preko Bharatine **Natyaštre** i njezinih komentatora **Anandavardhane** i **Abhinavagupte**. Ne bi li iz toga valjalo zaključiti da indijsko poimanje umjetnosti leži u osnovi svekolikog azijskog umjetničkog stvaralaštva? To ipak neće biti slučaj (jer što je s kineskim utjecajima?). Osim toga umjetnost kao oblik spoznaje poznata je i zapadnoj tradiciji još od vremena Plotina. »Čitava azijska tradicija pa dakle i čitava azijska umetnost bave se odnosom između čoveka i kosmosa ili, pojednostavljeno rečeno, odnosom između čoveka i boga, i to u smislu poistovećenja a ne razdvajanja, na 'principu srca', a ne na 'principu mozga', ali Indija u tom bavljenju veoma mnogo prelazi 'na stranu boga', a Kina i Japan, zadržavaju se 'na strani čoveka'« (str. 80).

Slijedi Prvi dio knjige sa **Svetom azijskog teatra**. U razlici spram evropskog, utemeljenog na riječi, azijsko je kazalište u skladu sa svojom utemeljenošću na ritmičnosti, plesno.

Islamski doprinosi kazališnoj tradiciji zanemarivi su pa je autor i to svoje poglavlje mogao izostaviti. Spominjanje **karadoza** reklo nam je o njemu upravo onoliko koliko i svaki obrazovan čovjek o njemu zna.

Kada je riječ o indijskom kazalištu, onda autorova teza glasi: »Kathakali je nesumnjivo najreprezentativniji živi oblik klasičnog indijskog pozorišta...« (str. 96). Označujući ga kao živi oblik autor se ogradio od moguće primjedbe o reprezentativnosti **Kathakalija**. Ipak ova je teza upitna ako se uzme u obzir nastanak **Kathakalija** u 17. st. i njegova »klasičnost« ako se uzme u obzir da je **Natyasastra** zapisana negdje u 6. st. (što naravno ne isključuje da je nastala i bitno ranije). Pošto je objasnio genezu **Kathakalija** te opisao neke njegove osnovne elemente (**abhinaje** — **anghikabhinaja**, **vačikabhinaja**, **ahariabhinaja** i **sattvikabhinaja**), opisuje njegovu pripadnost **čakjarima** — hramskim slugama, opisuju tekstovnu utemeljenost na **Mahabharati** i **Ramajani** te scenski prostor. **Kathakali** odlikuje bogatstvo konvencionalnog jezika hasta ili mudri koje mogu biti prirodne, interpretativne i simboličke (str. 102). »Verbalni izraz, ili vačikabhinaja, prenesen je u Kathakaliju sa samih izvođača na dvojicu pratilaca koje bismo mogli, samo slikovitosti radi, uporediti sa antičkim horom. Razlozi za to su elementarne fizičke prirode: pošto telesni izraz, anghikabhinaja, podrazumeva, kao što smo videli, ogroman napor i ogromnu odgovornost izvođača... jednostavno nisu u stanju pored toga još i da 'govore'... Ta fizička činjenica još više udaljava Kathakali od klasične sanskrske drame...« (str. 104).

»Odsustvo maske u Kathakaliju jedan je od najnepobitnijih dokaza njegovog klasičnog karaktera;... klasična teorija **navaresa**, devet osnovnih izraza lica i brojnih njihovih varijacija i kombinacija zasniva svoj deo estetike pozorišta upravo

na odsustvu maske« (str. 106). A način šminkanja u Kathakaliju upravo čuva i poštuje, po mišljenju autora, taj implicirani zahtjev **Natyasastra**. Slijedi opis šminkanja kojim nastaje »živa maska« koja će nas »podsetiti na pravu prirodu i funkciju maske uopšte« (str. 106). Ne bi li »živa maska« prije bila dokazom laganog iščekavanja prvobitno prisutne maske a ne dokaz njezine prvobitne odsutnosti? Ipak ovakvim i sličnim primjerima inzistirati na klasičnosti Kathakalija čini se pretjeranim osim ako možda nešto jest to što jest upravo po tome što nije to što jest.

Zemlje jugoistočne Azije obrađene su vrlo skromno. Osim indonezijskog **vajang kulita** i **kampučijskog nang sbeka** spominju se samo **Burma** i **Vijetnam** sa po nekoliko rečenica. Indonezijsko kazalište sjena **vajang kulit** opisano je vrlo površno, nije se upozorio na razlike koje postoje u toj tradiciji u samoj Indoneziji, ne spominju se fundamentalne razlike između islamske Jave i hinduističkog Balijsa a **Tajland** se čak i ne spominje.

Reprezentant kineskog kazališta je **Pekinška opera Ding Ci** (iako bi jednako tako mogla stajati i kantonska), nastala u 19. st., ali kako kaže autor »to ne znači da ona nije klasična« (str. 120). Utemeljena na juarskoj drami, Pekinška opera ima tipizirane likove — mo (muški), dan (ženski), šeng (glavni) itd. Svaki tip ima karakterističan fizički izgled, geste i glas i po tome se prepoznaje na sceni. Prisutna je i simbolika boja određena tradicijom, dok je scenski prostor sveden na jedan stol i nekoliko stolica. Naime kako kaže kineska poslovice: »Ništa na sceni nije stvarno ali glumac mora biti u stanju da sve učini stvarnim.«

U kazalište Japana uvodi nas **No**. Stvorili su ga **Kanami** i njegov sin **Zeami** u službi šoguna Jošimicua. Tematika **No**-drame je budistička, raspoređena u pet manjih drama po principu **jo-ha-kju** (uvod, razvoj, finale). Zeami je utvrdio i osnovne estetske pretpostavke **Noa** u pojmo-

vima **monomane, jugen i hana**. O Nou Blyth piše: »U No-drami radnja se događa u jednom svetu u kojem kretanje znači mir i tišinu, ali mir i tišina nisu nepomičnost, već savršena ravnoteža suprotstavljenih sila« (str. 139). Iako u Japanu ima još živih oblika kazališta osim **Noa (Kabuki, Bunraku)**, autor se njima ovdje ne bavi.

Drugi dio knjige **Problemi i poređenja** opet se vraća opširnosti prvog dijela, dok je temeljni prvi dio u odnosu na uvodni i drugi skroman i po opsegu i po sadržaju.

Nećemo opisivati o čemu je riječ u ovom dijelu jer se on uglavnom temelji na tekstovima evropskih autora koji su se bavili tematikom azijskog kazališta. Međutim ne možemo preskočiti poglavlje o glazbi koje ne samo što se opet temelji na nekim izvješćima iz indijske tradicije (»panindizam« je u knjizi sveprisutan, pitanje je samo da li iz uvjerenja ili iz neupućenosti u mogućnost drugih »pan-izama«). Ipak, tvrdnja poput ove je neoprostiva: »... te zemlje, [misli se na zemlje jugoistočne Azije] oduvek izložene jakom indijskom uticaju, nisu kao zasebne kulture nikad bile ni dovoljno snažne ni dovoljno samosvojne da bi razvile neki poseban pristup muzici i dale jednu posebnu, i posebno zanimljivu (teorijski i praktično formulisanu) muzičku estetiku« (str. 198). Ako je išta u jugoistočnoj Aziji autentično i vrlo malo, gotovo nedotaknuto indijskim utjecajima, onda je to glazba, pa je tako i ova teza poput mnogih drugih dokaz autorove površnosti.

O kineskoj smo glazbi doznali da je simbol harmonije a glazba japanskog kazališta svela se na urlike i krikove zen učitelja u fazi transcendiranja vidžnane u pražnu.

Estetika recepcije načinje teoriju o rasi — učinku umjetničkog djela na primaoca i identificira je s neposrednom vrstom spoznaje u razlici spram posredne, diskurzivne. A da se takva spoznaja desi, treba uspostaviti umjetničku komunikaciju.

Ako bismo sad ukratko željeli re-zimirati naš uvid u knjigu o kojoj je bilo riječi, valja kazati da se ona doima kao napabirčen niz podataka sakupljenih u sekundarnoj literaturi a da ni u jednom času autor svoje pretpostavke, postavke i dokaze ne temelji na građi. Naime u **Uvodnoj napomeni** doznajemo da je autor boravio u indijskoj školi **Kathakalija Kerala Kalamandalam** i u kineskoj školi **Ding Cia**, ali ništa u knjizi ne upućuje na to da je autor te kazališne oblike i proučavao prilikom svog boravka. Čini se kao da ih je samo promatrao, tako da ni knjiga ne donosi prikaz stvari o kojoj je riječ (pa čak ni subjektivan) nego tek prikaz prikaza same stvari.

Metodska neujednačenost je naročito vidljiva u glavnom i najkraćem dijelu knjige o kazalištu Azije gdje autor piše ono što o nekoj kazališnoj tradiciji zna ili onoliko koliko je podataka o njoj nakupio. U tom su smislu i najreprezentativniji primjeri kazališnih tradicija zapravo oni primjeri koje autor najbolje poznaje. Iako u knjizi ima zanimljivih nabačaja, oni su nedovoljno razrađeni a gotovo sva poglavlja završavaju naprasito bez zaokruživanja cjeline tako da slobodno možemo reći da knjizi nedostaje koncepcija.

U tom smislu ona nije zanimljiva znalcima jer su podatke na koje ovdje nailaze uglavnom već pročitali a niti »neznalcima« jer njima ne pruža sistematičan uvid u svijet azijskog kazališta.

Snježana Zorić

**Cliford Geertz, Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali**, Princeton University Press, Princetone 1980, 297 str.

U povijest Balijske Geertz nas uvodi legendom o invaziji vojske istočnojavanke dinastije **Majapahit**, 1343. god. Ta je vojska zarobila »kralja Balijske« i zavládala otokom,