



Милослав Шутић

Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу

(Текстуални и сценски аспекти српске
народне њесме “Зидање Скадра” и
Еурипидове “Ифиџеније у Аулиди”)

Ако бисмо, неким чудом, присуствовали давно ишчезлом обреду приношења људске жртве, који припада кругу Јунгових архетипских образаца, наш естетски доживљај у том случају био би до краја угрожен и превладан неким другим реакцијама. Оно што би тада, вероватно, обележило наш однос према жртви: саосећање, као основна емоција у једној врсти естетског доживљаја, нашло би се под притиском низа психофизичких чињеница – одбојности, бунта, узнемирености, гађења... – које немају ништа естетско у себи. Али, ако о неком чину приношења људске жртве стичемо сазнање путем уметничких дела, наведене анестетске чињенице уступају место ономе што један естетски доживљај подразумева, укључујући и низ естетичких категорија или естетских вредности: *ћрагично дирљиво, узвишено...*

Тврдњом да обред приношења људске жртве у свом изворном облику не садржи готово ништа што би могло изазвати естетски доживљај најпре указујемо на познати редослед појава: *ћриродно (живоћино) – естетско – умет-*

ничко. Опис поменутог обреда у етнографској литератури, наиме, показује да је он, без обзира на церемонију која га у одређеном смислу оправдава, у основи насилни поступак лишавања живота једног људског бића који у нама изазива више револт него неку естетску емоцију. Истовремено, показује се да су неки други обреди, пре свега они везани за природне појаве и збивања, без људске жртве, несумњиво догађаји који садрже естетске елементе (свадба, различити обреди везани за годишња доба). Такође се, поред изворне, вербалне и гестуалне димензије свих обреда, може говорити и о њиховој “сценској” димензији, независно од чињенице да нису у питању уметнички позоришни феномени. Обредна “сцена”, наиме, није, као позоришна сцена, била одвојена од гледалишта; у изворном обреду нема посматрача, сви су учесници.

О основним естетским вредностима проистеклим из односа према мотиву људске жртве као обреда или као архетипског обрасца у Еурипидовом делу и у српској народној песми већ

смо опширно говорили у нашој књизи *Књижевна археиџиологија* (текст: “Људска градбена жртва”). Сада ћемо, у складу са насловом и поднасловом нашег текста, најпре указати на сижејну основу ових књижевних дела, а затим ћемо усмерити пажњу на њихову драмску и сценску позоришну димензију. Како је пут до могућне инсценације у случају српске народне песме, природно, дужи, а та је песма, иако у свету позната и веома хваљена пре два столећа, данас помало заборављена, о њој ћемо говорити нешто више, али увек у вези са Еурипидовом трагедијом, која је доживела сценска извођења на многим светским позорицима.

Када Аристотел, у својој *Поетици*, у пет реченица сажме “причу” Одисеје и закључи: “То је, дакле, суштина а све друго су епизоде (проширивања)” онда и ми, знајући да је грчки филозоф суштину везао за “причу” из перспективе трагедије као драмске врсте, односно позоришног феномена, можемо сажети “причу” српске епске народне песме као потенцијалног драмског дела и “причу” једног остварења које је у свом изворном облику већ драмско дело – трагедија. У “Зидању Скадра”, једној од “пјесама јуначких најстаријих”, сакупљених у другу књигу *Српских народних пјесама* знаменитог Вука Стефановића Карацића, три брата из познате српске средњовековне породице Мрњавчевића хоће да сазидају град Скадар. То им не успева јер вила (митско биће које једино постоји у српској народној поезији) ноћу руши оно што мајстори током дана сазидају. Ха крају, вила браћи поручи да град могу сазидати само ако се у његове темеље узида једна од њихових

жена – она која “сутра” донесе мајсторима ручак. Бпаћа пристану и чврсто се заветују “Божјом вјером” да ниједан не ода тајну својој жени, већ да им оставе “на срећу”. Али, најстарији брат (краљ) открије тајну својој жени, која је управо требало да, према редоследу, носи мајсторима ручак, што учини и млађи брат (војвода). Једино најмлађи брат (Гојко) не одаје тајну својој жени. Лукава краљица, не успевши да убеди жену млађег брата, приволи жену најмлађег брата (Гојковицу) да, и поред детета у колевци, однесе ручак. Када Гојко угледа своју жену на градилишту, силно се растужи, објашњавајући то алегоријском причом о изгубљеној “златној јабуци”, коју Гојковица не схвата. После је Гојко, и поред позива жене да јој помогне, само неми сведок приношења *људске градбене жртве*.

У основи Еурипидове трагедије је следећа “прича”: после отмице Јелене, жене Агамемноновог брата Менелаја, цар Агамемнон организује осветнички поход на Троју, али нема ветра да покрене његове бродове. Врач Калхант поручује Агамемнону да бродови неће кренути док не “закоље” своју кћерку Ифигенију, то јест док је не принесе као *крвну људску жртву* богињи Артемиди. Агамемнона, у коме се боре отац и војсковођа, све околности упућују на неминовност жртве, али он улаже велики напор да његова кћерка и жена (Клитемнестра) што касније сазнају истину. На крају, када Ифигенија, после дирљиве жалопојке, ипак прихвати смрт, и када је изведу на губилиште, њена жртва, вољом богова, бива замењена жртвом једне животиње – срне.

Покушавајући да откријемо потенцијалне драмске и позоришне елементе у српској епској народној песми, полазимо, опет, од Аристотела, који је своју *Поетику* засновао на истим, или готово истим жанровским облицима актуелним у овом тексту – на *епопеји* и *трагедији*. Занимљиво је да, испитујући однос ових облика, Аристотел, вероватно први пут, помиње оно што се данас назива *драматизацијом* књижевних текстова који припадају другим, епским или лирским, поетским или прозним, жанровима. Наиме, он помиње Хомерову *Илијаду* као епопеју која би могла да се “преради” у трагедију, односно, с обзиром на “многочланост” радње у тој епопеји, у више драмских, трагичких облика. Просуђујући, на крају своје књиге, шта је савршеније: епско или трагичко подражавање, Аристотел даје предност трагедији из неколико разлога. Најпре, зато што она има све што има и епопеја, “може и да се служи њезиним метром”, али има и много више – музику која даје “највећу живост”, и “позоришни апарат”. Затим: подражавање у трагедији постиже свој циљ у краће време, а оно што је збијеније “више се свиди” него оно што је везано за дуже време. Најзад, већа је *јединственосћ* радње у трагедији него у епопеји, јер је епопеја често или “преобилна” или сувише кратка. Али ће Аристотел прихватити и оне приговоре трагедији који указују на “претеране мимичке покрете” глумаца у њеном “позоришном апарату”.

И поред оваквог, на крају књиге изреченог, давања предности трагедији над епопејом, Аристотел на појединим местима у својој књизи као да мисли другачије. Наиме, осећа се његова

тежња да укаже на елементе који су превасходно присутни у епопеји и који, у крајњем случају, постоје независно од “позоришног апарата” у трагедији. Тако Аристотел сматра да песници “перипетијама и јединственим догађајима... на диван начин постижу онај циљ за којим теже”. А тај циљ, према Аристотелу, је *трагично*, које се, како проистиче из једног става на крају његове књиге, може доживети и спознати “самим читањем” текста трагедије, независно од “миметичких покрета” у оквиру њеног “позоришног апарата”; односно, које, као и трагедија, “врши утицај и без јавног приказивања и без глумаца”. Ови ставови, наравно, не указују на Аристотелову “театрофобију”, али су важни зато што подразумевају *континенталност* у односу између епопеје и трагедије, или што указују на битне *есетјетске вредносћи*, које се морају имати у виду приликом могућне “прераде” епопеје у трагедију. У том смислу, наведени ставови, али и низ других Аристотелових ставова о трагедији и епопеји изречених у његовој *Поетици*, потпомажу препознавање *поетицијалних* драмских и позоришних елемената у српској народној песми о којој говоримо, то јест, олакшавају поступак могућне драматизације овог песничког дела. Идући овим путем, најпре констатујемо да се српске народне епске песме, као одзиви на догађаје из историје српског народа почев од средњег века, разликују од Хомерових епопеја на два начина: те песме су, у целини, много краће од Хомерових дела, оне су, по дужини, средње или краће песничке форме; затим, за разлику *хексаметра* (“херојског стиха”) који је Хомер употребљавао, а Аристотел га сматрао најадек-

ватнијим за епопеју, у српској народној поезији доминира епски (јуначки) *десејерац*. Ако кажемо да “Зидање Скадра” спада у краће српске народне песме, онда одмах треба додати да “прича” која се у тој песми обрађује није сувише кратка (према Аристотелу, “куса”), и да би се из те “приче” могло “извући градиво” за једну трагедију у драматуршком и сценском смислу.

Ако је, према писцу *Поетике*, у трагедији “склоп догађаја”, укључујући “причу”, оно што је најважније, онда и у поступку драматизације “Зидања Скадра” треба поћи од догађаја који су у овој песми описани. Аристотел, чак, мисли да се у “прерађивању” епопеје у трагедију могу узети и догађаји који у епопеји нису уопште поменути. Очигледно је да се овакав став може довести у везу са његовим познатим, такође у *Поетници* исказаним, мишљењем да песник говори о “ономе што се могло догодити”, за разлику од историчара који говори о ономе “што се истински догодило”. Аристотелова категорија *могућности* у поступку драматизације српске народне песме најпре би подразумевала једну ширу мотивацијску основу те песме, која није ничим наговештена, али која може да делимично објасни необичну упорност браће Мрњавчевића да, по сваку цену, подигну град Скадар. Та основа садржи чињенице о великом егзистенцијалном значају средњовековних градова за тадашње житеље. Несумњиво је, наиме, да је, како каже Гете, “неосвојивост тих грађевина намењених за напад и одбрану”, као општи интерес надмашивао појединачне судбине и интересе. Али, поменуте чињенице никако се не могу узети као оправдање трагичних догађаја описаних у

“Зидању Скадра”. Јер, у људском свету никада се није десило нити ће се десити да су појединачне судбине у потпуности изједначене наспрам неког општег интереса.

Затим би драматизација српске народне песме подразумевала обраћање пажње на неке недовољно наглашене и описане, а из драмске перспективе, можда, интересантне догађаје. Али се мора рећи да је одлука о најпотпунијем драмском уобличавању недовољно истакнутих догађаја у епском књижевном делу утолико тежа уколико је то дело целовитије а његова органска форма чвршћа. Такво искушење у поступку драматизације “Зидања Скадра” наметали би догађаји који су се десили ноћу, уочи доласка жене-жртве на градилиште, када су два старија брата одала тајну својим супругама, а најмлађи, Гојко, то није учинио. Ови догађаји у тој песми само су укратко описани, а важни су јер указују на природу *трагичног* као њене основне естетске вредности. Јер, од оног тренутка када су браћа Мрњавчевићи прихватили услов који им је “вила”, као неко “више биће”, поставила – да се у темеље града узиде једна од њихових ”љуба” – поменута песма одвија се по законима не *класичне*, грчке трагедије, као *драме судбине* већ *модерне*, пре свега Шекспирове, трагедије, као *драме карактера*. Тиме се отворио пут за догађаје условљене искључиво међуљудским односима, у којима, како би рекао Кјеркегор, а како и српска песма показује, “секташи” и “сплеткароши” вешто плету трагичне конце око невиних личности или личности чврстог карактера. Наредни, опширније описан догађај у тој песми: акција жене најстаријег брата, коју је муж

такође упозорио, да, после неуспелог покушаја преваре жене млађег брата, неупућену Гојковицу приволи на фатално ношење ручка, прва је драмски уобличена епизода “Зидања Скадра” као *драме каракџера*.

У “Зидању Скадра” доминира један догађај, који, посматран из драмске и позоришне перспективе, не траје довољно дуго, али који је, у тој релативној краткоћи, јединствен на више начина. Пре свега, у питању је опис приношења људске градбене жртве, које је у свом изворном облику објективно трајало дуже од других обреда – од приношења људске или животињске крвне жртве. Док су се ови други обреди обављали врло брзо, тренутно, дотле је узиђивање жртве у темеље неке грађевине, због природе зидарског посла, морало да траје дуже. Познати су примери диспропорције у односу између објективног, људског и такозваног уметничког, књижевног времена. Сетимо се Поове приповетке “У вртлогу Мелстрема”, неких Толстојевих “Севастопољских прича”, или његове “Смрти Ивана Иљича”. У овим књижевним делима временска диспропорција је естетски оправдана, али, исто тако, зависно од пишчеве сгварачке идеје, може да буде оправдана супротна, потпуна усаглашеност свих поменутих временских димензија. Управо је таква усаглашеност дошла до израза у опису поменутог догађаја из српске народне песме. И она је пресудно допринела да се оствари јединствена хармонија мотива, естетских вредности и језика, односно жанровска синтеза епске песме и драме. Тим путем, стапањем драматичног догађаја интимног доживљаја, у овој песми допире се до врхунске уметничке лепоте.

Поменути догађај посебно је занимљив из драмске и позоришне перспективе. Такође, посебно је важно да се у том догађају могу препознати сви основни елементи и сви темељни принципи важећи за трагедију као драмску врсту, које је Аристотел непогрешиво и трајно формулисао. Према грчком филозофу, да подсетимо, трагедија је “подражавање неке завршене и целе радње”, а “цело је оно што има почетак, средину и завршетак”. Узиђивање једне жене, Гојковице, у темеље града, као посебни, финални догађај у српској народној песми, има свој “почетак”, “средину” и “свршетак”. На тај начин поменути догађај пресудно доприноси да “прича” као, према Аристотелу, “основа и у исти мах душа трагедије”, буде не “проста”, већ “преплетена”, као и да нас једно дело, трагедија, “освоји” најважнијим саставним деловима те “приче”. Писац *Поетике* сматра да су такви делови: *ἔρεοκρείττι* (*џерийејџије*), *ἱρεϊοзнавања*, и *ἱαιῖος*, а српска народна песма, укључујући њен финални догађај, идеално обухвата те “делове”.

“Преокрети”, као један од поменутих “делова”, од почетка условљавају ток радње у “Зидању Скадра”. У односу на упорно, више пута започето подизање темеља града, рушење тих темеља, (посредством “виле”) су преокрети, као што је преокрет и “вилино” постављање услова за успешну градњу. До тог момента, преокрети су објективни, важећи за све ликове у песми. После одлуке два старија брата да супругама одају тајну, и после њиховог успешног проналажења жртве, за ова четири лика у песми не постоје никакви (неочекивани) преокрети. И за Гојка, неупућеног у поступке ста-

рије браће, пошто доживи трагични преокрет својих потајних надања – појаву супруге на градилишту – у песми више неће постојати никакви преокрети. Али је највећи преокрет у тој песми везан за Гојковицу и њене доживљаје. И тај преокрет у знаку је другог од поменутих делова “приче” које је Аристотел навео – “препознавања”. Препознавање везано за Гојковицу један је од најупечатљивијих драмских момената у “Зидању Скадра”, зато што овај моменат није само у знаку нових сазнања о појединим *личностима*, на чему Аристотел преваходно инсистира, већ је, истовремено, спознаја трагичних *околности* у које Гојковица постепено доспева. Већ је уводна епизода оваквог, постепеног препознавања, изразито обојена трагичком *иронијом*. Гојковицу, наиме, одмах пошто је донела ручак мајсторима, између себе узимају два Гојкова старија брата, дакле исти они људи који су је, штитећи своје супруге, послали у смрт. Ова сцена, истовремено, опет сасвим иронично, подсећа на познату сцену у свадби, када девери изводе снају, да би је предали младожењи. (У етнографској литератури, иначе, сахрана жртве често се поистовећује са свадбом). Гојковица, међутим, још увек ништа и никога не *препознаје* – не зна шта су њени деверови пре урадили, нити куда је воде. Мисли упорно да је све то “шала”. И кад увиђивање почне, па и кад увелико одмакне, ова добра, *лепа душа*, још увек верује да се сви са њом “шале”. Тек кад “отежа дрвље и камење”, она “виђе шта је јадну нађе”. Тада почиње Гојковичино *препознавање*, најпре ситуације, а онда и људи, који јој постају све јаснији уколико ћутке одбијају ње-

не молбе да јој поштеде живот. На крају, она диже руке од *препознајћих* људи, и сву снагу усредсређује на молбу да јој оставе два прозора на зиду: један, кроз који ће гледати како јој доносе дете, и други, кроз који ће то дете хранити.

Када се говори о дејству трагедије на гледаоце, онда се готово увек наводе само Аристотелови појмови “страх” и “сажаљење”. Заборавља се да, пре ових појмова. Аристотел помиње трећи – “човечност”. И у “Зидању Скадра” човечност је посебно наглашена, али стално у односу према њеној супротности – *нечовечности*. А највише је у овој песми наглашен онај поменути, трећи део, “патос”, односно, према Аристотелу, “радња која доноси пропаст или бол; то су, на пример, умирања пред очима гледалаца, случајеви превеликог бола, рањавања и друга слична страдања”. Може се рећи да су грчки трагичари избегавали патос. Па и кад су мотиви и “приче” у њиховим делима неминовно условљавали патос, приказ тих мотива био је више посредан него непосредан (на пример, Медејино грозно убијање сопствене деце у Еурипидовој *Медеји*). И у ситуацији када је патос непосредно описиван, такав опис није обухватао изказе онога који страда, већ само протагонисте физичке радње као узрока страдања. У Есхиловом *Окованом Прометеју* Прометеј непрекидно ћути док га прикивају за стену, да би, тек после завршетка тог чина, позвао појаве природе да гледају како “пати бог од богова”. У овом Есхиловом делу најјасније је формулисан разлог избегавања патоса из рецептивне (гледаочеве) перспективе. Наиме, на непрекидно подстицање и претње Вла-

сти да што пре обави посао прикивања Прометеја за стену, Хефест, пошто је привео крају тај посао, одговара: “Сад видиш приказ оку људском несносан”. Постоје и *еџички* разлози избегавања патоса: такви разлози условили су Шилерову одлуку да не спали Јованку Орлеанку, а значајно су утицали и на Гетеово и Расиново одустајање од жртвовања Ифигеније. Такође се може говорити и о *религијским* и *есџејским* разлозима избегавања наведеног поступка. Занимљиво је да Аристотел помиње управо Еурипида као пример песника “онога што је највише трагично”, јер је поступао онако како треба: својим “причама” приказивао је “прелажење... из среће у несрећу”, а не “прелажење... из несреће у срећу”. Наиме, према Аристотелу, “такав начин композиције даје трагедију која највише одговара захтевима уметности”. Али, баш у *Ифигенији у Аулиди* Еурипид је поступио супротно: Ифигенија на крају није жртвована, односно, приказано је “прелажење из несреће у срећу”. Естетске чињенице, међутим, превазишле су овакав Еурипидов композициони поступак – његово дело је истинска трагедија а не нека оптимистичка драма. Истовремено, естетски разлози избегавања патоса могу да указују и на нешто друго – на недостатак храбрости и одсуство талента. За народног певача српске песме (Вук Караџић наводи да је ова песма “преписата” од “старца Рашка родом од Колашина”) може се рећи да је имао и храбрости и талента описујући детаљно патос у “Зидању Скадра”. По томе је јединствен не само у уметничкој обради једног специфичног жртвеног обреда – приношења људске градбене жртве. Најзад, из драмске перспекти-

ве, српску народну песму и грчку трагедију повезује још један елеменат: *чудо*. Али, док је у Еурипидовој драми чудо у служби живота (изненадна замена људске жртве жртвовањем животиње), дотле је у епској песми “Зидање Скадра” чудо једна узвишена, али закаснела, есхатолошка чињеница: из оног прозора кроз који је Гојковица, пуну годину дана после узиђивања, дојила свога “нејаког Јова”, и даље, као из чудотворног извора, тече мајчино млеко – “Зарад чуда и зарад лијека / Која жена не има млијека”.

Драматизацијом српске народне песме, односно, њеним “прерађивањем” у трагедију, ово дело изједначило би се у жанровском смислу са Еурипидовим делом. У том случају могло би се говорити и о инсценацији те песме као о финалном позоришном чину. А у остварењеу таквог чина, као водећа стваралачка личност појављује се позоришни редитељ. Када Аристотел каже да за позоришну представу “више важи уметност режисерска неголи песничка”, онда он подразумева неколико чињеница: 1. чињеницу да редитељ тексту једне драме *додаје* “позоришни апарат”. 2. да исказује свој став према том “апарату”: “позоришни апарат пружа нам, додуше, забаву, али је тај елемент најмање уметнички и најмање битан за песничку уметност”. 3. Аристотел подразумева *обавезу* позоришног редитеља, који се разликује од песника, да поштује оно што најпре и независно од “позоришног апарата” постоји у изворном драмском делу, или делу насталом поступком драматизације неког текста – *обавезу* према основној *есџејској вредности* у тим делима. (На ово указује и значење глагола *To perform*, као основе речи *Perfor-*

manse (представа) у енглеском језику. Према В. Тарнеру, наимае, овај глагол значи “завршити започети процес, пре неголи учинити појединачно дело или чин”). А основна естетска вредност у трагедији је *трагично*. Ако је реч о трагичном као последици уметничке обраде мотива људске жртве, које битно обележава два дела у центру наше пажње, редитељи позоришних представа проистеклих из тих и таквих дела у садашњем моменту могу да се ослоне на врло богато позоришно искуство и бројне позоришне теорије које су настале током прошлог, XX века. Али, никада не треба заборавити ону почетну, за све такве теорије парадигматичну, Аристотелову теорију трагедије. Упркос бројности позоришних теорија, важећих, пре свега, за дела проистекла из поменутог, или сличних мотива, такве теорије ипак је могућно систематизовати у распону од *театра суровости*, као интензивне позоришне *оиворености*, до крајње *цивилизације*, која тежи формалном сажимању, или затварању. Ако, најпре, у вези са наведеним делима помињемо суровост, условљену мотивом људске жртве, онда то не значи да морамо прихватити све елементе једне модерне позоришне теорије суровости, чији је аутор познати француски театролог Антонен Арто. Наимае, суровост је, упркос Артоовом специфичном објашњењу овог појма, као анестетска категорија, искључиво обележје *моћива* људске жртве, а не и структуре дела заснованих на том мотиву, или пак, позоришних представа проистеклих из тих дела. Арто, напротив, не само што суровост из живота преноси у позоришну представу, него захтева да ова друга, позоришна суровост, “не-

упоредиво” надмаши стварну, животну суровост. На тај начин, потиरे се разлика између стварности и илузије, која је у основи разлике између живота и уметности. Додуше, Арто ово потирање разлике покушава да превазиђе тврђом о позоришту као “средству истинске илузије”, али је та тврђња истовремено и помало противречна и, у његовом случају, необудљива. Још веће неспоразуме изазива “суровост” у једном другом контексту који јој Арто намењује. У питању је његово укључивање овог појма, уз појам “страха”, у рецепцију позоришне представе, чиме је, очигледно, суровошћу замењено познато Аристотелово “сажаљење”. Ова замена има далекосежне последице: најпре, изостављање сажаљења доводи у питање трећи елемент рецептивног чина, који Арто и не помиње, Аристотелову “човечност”. Затим, изостављањем сажаљења, које је *естетска емоција*, и укључивањем суровости, која нема ништа естетско у себи, у потпуности је занемарен *естетски доживљај*, као битни моменат рецепције свих уметничких дела, па и позоришне представе. Аристотел је, управо имајући у виду естетски доживљај, у рецептивном чину нагласио две емоционално-етичке, естетске вредности: “сажаљење” и “човечност”, док је његов трећи појам, “страх”, везан за мотиве трагедија који су, најчешће, сами по себи анестетске природе. На исти начин, у српској народној песми, мотив је нешто што је, према Гетеу и Хегелу, у свом изворном облику, “сурово”, “језиво”, “варварско”. Али, истовремено, уметничком обрадом таквог мотива, његове наведене изворне одлике превађене су *дирљивим, узвишеним, трагичним* као естетским вред-

ностима. Зато је Јакоб Грим за “Зидање Скадра” могао да каже да је то “једна од најдирљивијих песама свих времена и народа”.

Очигледно је, у Артоовом случају, вишеструким наглашавањем суровости дошао до израза поступак који В. Гарнер назива “сознајним редуccionизмом”, искључивањем из сазнајног чина онога што нас “приближава најљудскијем у нама” – осећања и жеља. У Артовој позоришној теорији, међутим, оправдано је довођење у везу суровости са *лиризмом*. Мада његова синтагма “сурови лиризам” такође није лишена противречности, она је прихватљива ако подразумева везу између суровости и лиризма, сличну непосредној повезаности лирских, епских и драмских елемената, која је условила прелазни жанровски облик – *баладу*. У том смислу, повезивање суровости са лиризмом не би значило нити би требало да значи подстицање “анархичног рушења” о коме говори Арто. Напротив, такво повезивање доприноси *омекшавању*, *пригубивању*, па, на крају, уметничком осмишљавању те, изворно анестетске суровости. А елементи баладе, претходно садржани у неком епском или драмском делу, могу да приближе два поменута типа позоришта – *позориште суровости* и *позориште стилизације*: ако позориште стилизације превасходно подразумева покрете, оне присутне у балету, онда је то у пуном складу са етимологијом речи “балада” (*ballare* на латинском значи: плесати). У српској народној поезији има више песама баладичног типа, а међу њима посебно место припада “Зидању Скадра”. Зато би се у инсценацију ове песме могли укључити и елементи балета, што би до-

принело превазилажењу проблема њене релативне краткоће из перспективе једне позоришне представе. Истовремено, са таквом краткоћом идеално су усклађене језичка сажетост и *алузивност*, у многоме различите од Еурипидовог драмског језика. У Еурипидовој драми, наиме, много више долази до израза једна врста реторике, која, наравно, није сама себи циљ, већ је вишеструко мотивисана. Пре свега, таква реторика је у складу са главним ликом – Агамемноном – који је, у оквирима Јунгове класификације психолошких типова, изразито *експраверџни* тип. Гојко из српске народне песме – истовремено сличан Агамемнону и различит од њега, јер Агамемнон треба да сам жртвује своју кћерку, док је Гојко *сведок* жртвовања своје љубе – сасвим супротно, изразито је *инипроверџна* личност. Осим једног оглашавања, Гојко непрекидно *ћуши*, што је у складу са принципом важећим за једну врсту трагичног јунака, док Агамемнон има највише поверења у речи, односно у језик као средство комуницирања. Зато је Агамемнон изразито пример *реторичког* трагичног јунака. Али, пошто Агамемнон речи користи како би што дуже *сакрио* истину од своје кћерке и жене, и његов језик је алузиван, с тим што је та алузивност много обимнија од Гојкове, такође у служби *скривања* истине од своје љубе само у тренутку изговарања алегоричке “приче” о “златној јабуци”. За разлику од Гојка, Гојковица се много више служи речима, али је то, опет, несразмерно Ифигенијиној дугој, реторички богатој жалопојци о животу младе девојке угроженом насилном смрћу. Наглашену реторику у Еурипидовом делу, природно, условљавају и

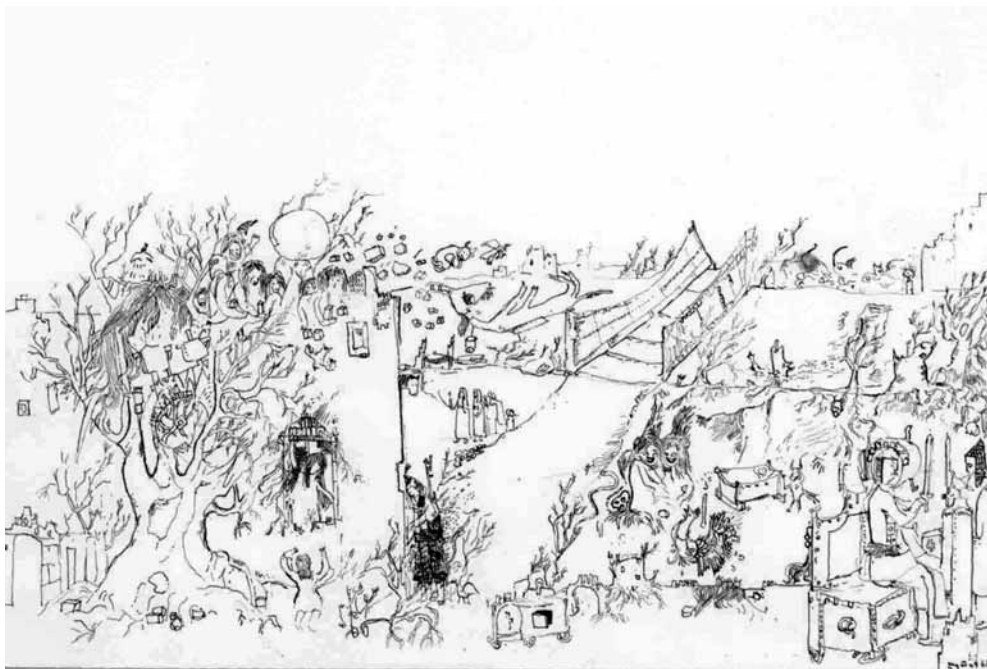
жанровски закони важећи за то дело: у питању је драма, трагедија, у којој дијалозима припада највише места. Али је, без обзира на различита изражајна, језичка опредељења, и у Гојковом и у Агамемноновом случају указано на *психологију* ових ликова, односно на њихове, скривеније или откривеније, доживљаје обележене породичним емоцијама.

Имајући у виду Артоову теорију позоришта, може се закључити да је сажети језик “Зидања Скадра” близак “језику из сна”, као што се такав језик може и лакше ускладити са *покрећом живих слика*, у којима Арто види суштину позоришне представе. Наравно, указали смо само на неке елементе једне, могућне инсценације српске народне песме. Еурипидова трагедија,

поред сличности, захтева и више различитих елемената “позоришног апарата”, што је показала богата позоришна пракса везана за ту трагедију, али што изискује посебан осврт.

Напомена:

Овај текст послужио је као основа саопштења аутора, редовног члана Независне академије за естетику и слободне уметности из Москве, на Трећој светској позоришној олимпијади (III Всемирна театрална Олимпијада) која је одржана у Москви од 29. маја до 2. јуна 2001. године. Прва таква олимпијада одржана је у Делфима, 1996, а друга у Јапану. Текст је преведен на руски језик и објављен у материјалима са научног скупа у оквиру ове манифестације.



Зидање Скадра