

Ivan Medenica¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

PRAVO NA IME ILI: JEDAN MOGUĆI KONCEPT ISTORIJE SVETSKOG POZORIŠTA I DRAME I BITEF²

792(091)

792.091.4(497.11)

COBISS.SR-ID 281314828

Apstrakt

Polazeći od teza Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) iz knjige „Routledge Introduction to Theater and Performance Studies” o izazovima pred kojim stoji savremeno teorijski i metodološki mišljena istorija pozorišta – kako izbeći univerzalizujući pristup, kao i kulturnu aproprijaciju – ovaj rad nudi mogući način uvođenja nezapadnih pozorišnih tradicija u izučavanje onoga što je, zapravo, istorija zapadnog teatra, iako se u mnogim akademskim sredinama, pa i našoj, i dalje lažno predstavlja kao istorija svetskog pozorišta. U prvom delu rada kritički se analiziraju istorije pozorišta koje su prevedene na naš jezik i koje su najuticajnije u našoj akademskoj zajednici. Tumače se i razlozi zbog čega je postkolonijalni diskurs ušao u istoriju teatra dosta kasno, i to, prema Fišer-Lihte, tek knjigom „Theater Histories: an Introduction” (2001), čiji se teorijsko-metodološki okvir takođe analizira u ovom radu, te ukazuje na njegov glavni izazov: treba okupiti tim autora sa znanjima iz različitih oblasti/kultura. Imajući u vidu te izazove (posebno izražene u malim akademskim sredinama), a polazeći od stava da u savremenoj istoriji ne treba skrivati parcijalnost i subjektivnost pristupa, naša teorijsko-metodološka vizura zasniva se na lokalnoj tradiciji, istoriji Bitefa (Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala). Oblici tradicionalnih, kodifikovanih nezapadnih scenskih formi izučavaju se iz perspektive njihovog prikazivanja na Bitefu, kako u izvornom obliku, tako i inkorporiranih u zapadni „interkulturalni teatar”, onaj koji su od 70-tih godina 20. veka počeli da stvaraju P. Bruk, A. Mnuškin, E. Barba. Ovim se odbacuje kolonijalna ambicija da se formama čiji se religijski, društveni i filozofski kontekst ne poznaje dobro pristupi kao da ovih izazova nema.

1 ivan.medenica@gmail.com

2 Ovaj tekst je nastao u okviru rada na naučnom projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)” Fakulteta dramskih umetnosti, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije (projekat br. 178012).

Ključne reči

Istorija svetskog pozorišta, nezapadni teatar, Bitef, interkulturalni teatar, Erika Fišer-Lihte

Jedna od prvih teza koju saopštim studentima na uvodnom predavanju iz predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, s očitom namerom da ih, putem dendističkog šoka i provokacije, odmah razdrmam i nateram da misle, jeste da se ovaj predmet lažno predstavlja; da ima lažno ime. On izvesno jeste istorija pozorišta i drame, ali je određenje *svetsko* vrlo upitna. Čim s predstavljanja glavnih teorijsko-metodoloških pretpostavki predmeta pređem na razradu njegovog programa, podelu na methodske jedinice, odmah postaje jasno zašto je odrednica *svetsko* sporna. Preuzimajući periodizaciju iz srodnih istorijskih nauka, istorije književnosti ili istorije umetnosti, i istorija svetskog pozorišta i drame ima prepoznatljive segmente: antika (Grčka i Rim), srednji vek, renesansa (ili, kako je odskora pomodno zovemo, rano moderno doba), barok, klasicizam itd. Iz ovog kumulativnog pregleda jasno je da je ovde reč, kao i u drugim pomenu-tim naukama, o istoriji *evropskog*, a ne *svetskog* pozorišta i drame. Nikakvu suštinsku *kulturnu raznovrsnost* ne uvodi činjenica da se u četvrtom semestru izučava, a i to krajnje pregledno, američka realistička drama sredine 20. veka, konkretno opusi Judžina O'Nila (Eugene O'Neill) i Tenesija Vilijamsa (Tennessee Williams). Kao i u drugim umetnostima, elitna kultura koja se razvija u Kanadi i Sjedinjenim Američkim Državam nastaje pod direktnim uticajem evropske: u popularnoj su već mnogo veći uticaj imale starosedelačke i afričke tradicije.

Da li je istorija pozorišta i drame, zaista, evropocentrična nauka i, ako jeste, zašto je to tako u doba uveliko apsolviranog postkolonijalnog diskursa? Na ovo pitanje ću se vratiti čim predstavim predmet ovog rada i teorijsko-metodološke pretpostavke na kojim se zasniva.

Ova studija, dakle, predstavlja i stavlja na proveru jedan mogući teorijsko-metodološki koncept i kriterijume uvođenja izučavanja nezapadnog pozorišta u Istoriju svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Trenutak u kojem to činim nije slučajna, jer od ove školske godine, 2019/2020, a po novoj akreditaciji studijskih programa, studenti imaju, jedni kao obavezni, drugi kao izborni, novi predmet: Istoriju svetskog pozorišta i

drame III³. U drugom semestru ovog predmeta izučavaće samo nezapadne tradicionalne izvođačke forme, pre svega azijske.

Teorijsko-metodološka pretpostavka koncepta izučavanja nezapadnog pozorišta u sklopu predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame koji ću ovde razviti zasniva se na stavovima vodeće nemačke teatrološkinje Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) o metodama istorije pozorišta, a koje proizilaze iz širih savremenih razmišljanja o istorijskim naukama. Fišer-Lihte počinje od aksiomatskog stava da je neophodno izbeći svaki univerzalizujuć koncept istorije, uključujući i istoriju pozorišta.

Više ne čitamo istoriju kao Hegelov 'Svetski duh' koji se vraća sebi, i ne uspevamo da ga tumačimo kao jednosmerno kretanje od pretpostavljene prazajednice kroz feudalizam i kapitalizam do besklasnog društva. Ne verujemo više u prosvetiteljske teorije o modernizaciji, prema kojima istorijski put vodi do ljudske perfekcije. Svaki totalizujuć, teleološki koncept istorije je prevaziđen. (Fischer-Lichte 2014: 72)

Umesto tog totalizujućeg koncepta, Fišer-Lihte se zalaže za pristup koji je već razvijen i dobro poznat u savremenoj istoriji: „transgresivne koncepte” koji teoretizuju individualne perspektive istorijske nauke, vodeći tako do njene „resubjektivizacije”. Ovaj pristup ne može da se izjednači ni sa jednim velikim istorijskim narativom zato što, sasvim suprotno toj koncepciji, on otkriva parcijalni, kulturno oblikovani aspekt ljudske istorije. Rečima same Fišer-Lihte „ova reorijentacija u disciplini primarno vodi u priznavanje fundamentalnog pluralizma teorija i metoda [...]” (Fišer-Lichte 2014: 73).

Dotično *subjektivno, parcijalno i kulturno oblikovano* polazište s kojeg ćemo, a u okviru već postojećeg predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame, pristupiti izučavanju nezapadnog teatra jeste evropsko pozorište druge polovine 20. veka, i to ono koje najčešće određujemo kao „interkulturalni teatar”. Dodatni, još više *kulturalno poseban* kriterijum za ovakvo upoznavanje s *tradicionalnim* formama nezapadnog pozorišta – jer o njima će ovde biti reč – pružiće istorija nacionalnog pozorišta, konkretno istorija vodećeg međunarodnog pozorišnog festivala u Srbiji i celoj Istočnoj Evropi, Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (Bitef). Ovde nam je od ključnog značaja prisustvo tradicionalnih formi nezapadnog teatra na Bitefu, ali i evropskog interkulturalnog pozorišta reditelja Arijan Mnuškin (Ariane Mnouchkine),

3 Odsada, dakle, moraju ili mogu da slušaju ovaj predmet na tri godine osnovnih studija, kod vanredne profesorke Ksenije Radulović i mene.

Pitera Bruka (Peter Brook) i Euđenija Barbe (Eugenio Barba), koje je za prve dubinski vezano. Međutim, pre nego što ponudimo tu teorijsko-metodološku platformu, treba odgovoriti na postavljeno pitanje: da li i, ako je tako, *zašto su* postojeće istorije pozorišta evropocentrične?

Na prvi deo prvog pitanja već sam donekle odgovorio: izvesno je da se ova nauka dosad, bar u našem, srpskom i jugoslovenskom akademskom kontekstu, naslanjala na evropocentričnu tradiciju, uključujući i onu istorije umetnosti. Jedan od razloga jeste taj što su silabusi ovog predmeta rađeni na osnovu istorija pozorišta svetskih autora raspoloživih na srpskohrvatskom jeziku (objavljenih u drugoj polovini 20. veka), u kojima prevlađuje ovo automatsko *svođenje* svetskog na evropski teatar. Dakle, pre nego što ponudim metodološku platformu za uvođenje istorije nezapadnog teatra u istoriju svetskog, treba kritički analizirati postojeće izvore iz oblasti istorije svetskog pozorišta, bar one koji su merodavni u našoj akademskoj sredini.

Ovu moju početnu pretpostavku može odmah da demantuje tvrdnja Dragana Klaića iz predgovora za još uvek najuticajnije i najreferentniju istoriju svetskog pozorišta objavljenu na našem jeziku, onu italijanskog teatrologa Čezara Molinarija (Cesare Molinari) *Istorija pozorišta* (1982, Beograd: Vuk Karadžić):

Molinari, s druge strane, uspešno prevazilazi tradicionalnu evropocentričnost istorije pozorišta. Svestan teze po kojoj je pozorište kakvo znamo strogo evropski fenomen, a ritualno obeleženi izvođački oblici Azije ili Afrike tek 'nešto drugo', Molinari ipak uključuje u knjigu poglavlje o teatru Dalekog istoka. Ističući i objašnjavajući njegovu posebnost, autor ga koristi kao korelat koji proširuje naše pozorišno iskustvo. (Klaić u Molinari 1982: 10)

Kad se pređe na sadržaj ove knjige vidi se da odista postoji poglavlje pod nazivom „Oblici i motivi istočnjačke tradicije”. Ali, ono je, kao što je naglasio i Klaić, samo jedno, pa se s jednim srodnim poglavljem, koje se takođe odnosi na neevropske ili pre nezapadne pozorišne kulture („Pozorište primitivnih naroda”)⁴, u potpunosti *utapa* u preostala 24 poglavlja knjige, koja linearno,

4 Molinarijeva knjiga je originalno objavljena 1972. godine, a na srpskohrvatskom deset godina kasnije. Zarad izbegavanja mogućih negativnih konotacija, danas bi se umesto ove sintagme za „domorodačke narode”, one koji su bili jedini stanovnici Afrike, Amerike ili Okeanije, pre

hronološki, u duhu tradicionalnih istorijskih nauka, prate razvoj zapadnog pozorišta kroz epohe i pravce, od porekla tragedije u antičkoj Grčkoj do „razbijanja scenskog prostora” u modernističkim pozorišnim pokretima. Osim kvantitativne neravnoteže, ovde se postavlja i pitanje kriterijuma selekcije formi nezapadnog pozorišta, (ne)mogućnosti da se one sagledaju detaljno i/ili kroz razvojne faze, te načina gde i i kako se ove teme uvode u hronologiju istorije zapadnog pozorišta.

Ako se ovo pitanje na trenutak teorijsko-metodološki proširi, kao najveći izazov javlja se gore već apostrofirana, automatska i samorazumljiva, te zato naučno problematična periodizacija koja nije osetljiva ni za „kulturne posebnosti”. Fišer-Lihte otkriva probleme koji se s ovakvim, „mehaničkim periodizacijama” mogu da jave i u istoriji evropskog teatra, a posebno ističe koliko su one neprimerene nameri da se obuhvati istorija različitih svetskih pozorišnih kultura:

Podele na segmente – obično određene kao periode – istoričari moraju da se poduhvate tako što će objasniti kako su došli do te svoje vremenske podele.

U pisanju istorija teatra koje su širokog opsega neizbežno mora da dođe do suočavanja s problemom periodizacije i da se ispituju prelazi između perioda i razume njihova diferencijacija. Problem ne može da bude ignorisan ili zamagljen samo prikazivanjem hronologije činjenica. Puka hronologija ignoriše procesni karakter pozorišne istorije i ne uspeva da događaje međusobno poveže. U vezi s tim, naučnici imaju sklonost da se okreću istorijskim kategorijama razvijenim u drugim kontekstima i disciplinama, kao što su srednji vek, renesansa, barok i tako dalje.

Ova strategija ima svoje probleme, posebno očigledne u prelasku iz antike u srednji vek. Dok pad Rimskog carstva, oko 500. godine nove ere, obično označava kraj antike, dotle, većina istraživača locira teatar srednjeg veka na početak razvoja liturgijske drame, 1000. godine nove ere. [...] Šta se, može se pitati, desilo s pozorištem između 5. i 10. veka? [...]

Istorija teatra može da ima regionalni, kontinentalni, transkontinentalni i globalni opseg (na primer, pozorišna istorija Londona, Pariza, Hamburga; španska, japanska ili indijska pozorišna istorija; evropska, afrička ili latino-američka pozorišna istorija; teatarska istorija zapadnih kultura, pozorišne istorije sveta). U svakom će se od ovih različitih tipova istorije, granice i prelazi među periodima razlikovati. (Fischer-Lichte 2014: 74-75)

dolaska evropskih kolonista, pre koristili izrazi „indigenous people” (autohtoni narod), „people premier” (prvi narod), „people natif” (starosedelački narod).

Kada se, imajući u vidu ove opšte izazove vezane za periodizaciju i, generalno, selekciju i organizaciju građe u istoriji pozorišta, vratimo Molinarijevoj knjizi, vidimo da je autor pružio tu (nužnu) naučnu argumentaciju za lociranje poglavlja „Pozorište primitivnih naroda” na početak knjige. Suprotno očekivanjima, na ritualima zasnovane izvođačke forme starosedelačkih naroda Afrike, Amerike i Okeanije, manje ili više folklorne prirode, autor ne sagledava kao korene pozorišta, forme koje su se zatim, sledeći evropski teleološki koncept istorije kao neprestanog civilizacijskog rasta, razvijale do savremenih, najnaprednijih i, naravno, zapadnih oblika. Time bi se, ispravno uočava Molinari, pogrešno impliciralo da u starosedelačkim praksama nije bilo unutrašnjih promena: iako su tradicijom kodifikovane i fiksirane, ove su prakse, ipak, imale svoj razvoj. Takođe, ovim se sugerije da su one manje bitne od zapadnih, koje su u stalnom procesu usavršavanja, razvoja. Nasuprot tome, kao argument za takvo pozicioniranje poglavlja, Molinari ističe dosta uopštenu potrebu da se ukaže na komparativne, od dominantnih praksi različite, teatarske forme: „korelat koji proširuje naše pozorišno iskustvo”, kako je napisao Klaić.

Kriterijum „poređenja kulturnih različitosti” je, dakle, malo uopšten i samodovoljan, ali i neprecizan, jer vrlo radikalne različitosti postoje i u evropskim tradicijama: da pomenemo samo sakralni teatar misterijskih ciklusa srednjeg veka nasuprot naturalističkim režijama Ibzenovih (Henrik Ibsen) drama koje krajem 19. veka potpisuje Antoan (André Antoine). Ipak, možemo se složiti da je ovo, u osnovi, prihvatljiv metodološki razlog za uvrštavanje ovog poglavlja u knjigu i to na njen sam početak. U nastavku slede prikazi ritualno-folklornih izvođačkih formi iz afričkih i američkih zajednica, te društava Okeanije, koje bismo u savremenim studijama izvođenja, a zbog dominacije njihovih ritualnih, magijskih i srodnih funkcija u odnosu na estetsku, verovatno podveli pod određenje *kulturalne izvedbe*⁵. To nizanje nije kumulativno, s kriterijumom kulturne različitosti kao jedinim (tipa: jedna forma iz Južne Amerike, jedna iz Zapadne Afrike itd.), već ih autor problemski grupiše, a na bazi njihove veze s generičkim ritualima, onima koji postoje u gotovo svim civilizacijama. S druge strane, iako Molinari, kao što smo videli, odbija taj kriterijum, vezanost ovih izvođačkih oblika za rituale i mitove jeste ono što nesumnjivo legitimuje njihovu poziciju na početku istorije teatra. Naime, već u drugom poglavlju knjige, koreni zapadnog teatra, koji se prepoznaju

5 Kulturalne izvedbe su one u kojima se izvođačke/teatarske strategije koriste za ostvarivanje nekog konkretnog, izvanumetničkog cilja (rituali, politički mitinzi, suđenja, svadbe, sportske utakmice itd.).

u izvođenju tragičkih predstava u Atini 6. i 5. veka pre nove ere, takođe se vezuju za rituale, konkretno one posvećene kultu boga Dionisa.

Kada je u pitanju poglavlje „Oblici i motivi istočnjačke tradicije”, Molinari postavlja ove izvođačke forme u izvesnu relaciju i s „pozorištem primitivnih naroda” i s istorijom zapadnog teatra.

Ti pozorišni oblici se već na prvi pogled razlikuju od naših po tome što su u njima bolje očuvani tradicionalni elementi, što su prožeti, pa makar katkad i samo nagoveštajem, religioznim i obrednim motivima, a naročito po tome što ne postoji težnja da se u njima pesma, igra i proza razluče, već one uvek ostaju organski deo predstave. (Molinari 1982: 267)

Posle ovog kratkog metodološkog objašnjenja, sledi niz temeljnih prikaza nekih od tradicionalnih, kodifikovanih izvođačkih formi Azije: plesa katakali iz indijske države Kerala, japanskog no i kabuki teatra i kineske pekinške opere. Molinari ne pada u zamku na koju sam gore upozorio: iako je reč o tradicionalnim oblicima koji u gotovo nepromenjenom obliku opstaju vekovima, autor ih, ipak, stavlja u istorijsku perspektivu i prati i njihov unutrašnji razvoj.

Međutim, neke druge od pomenutih izazova Molinari nije prevazišao. Nedostaju mi kompetencije⁶ da procenim relevantnost selekcije izvođačkih formi „primitivnih naroda”, ali to nije slučaj u pogledu izbora onih iz Azije. Sve gore navedene forme su izvesno bitne, s dugom tradicijom i širokim dejstvom, te to nije sporno. Problem je što nedostaju neke druge koje su ponajmanje *približnog* značaja i o kojima postoje izvori, a pre svega one iz jugoistočne Azije: topeng s Balijsa, vajang sa Jave i sl. Ipak, za našu argumentaciju najznačajnije je pitanje kako je i zašto baš na ovom mestu poglavlje „Oblici i motivi istočnjačke tradicije” uvršteno u knjigu koja je, primarno, istorija zapadnog pozorišta. Makar u srpskom izdanju, poglavlje je dvadeset i drugo po redu, na kraju je knjige i smestilo se između poglavlja „Parisko bulevarsko pozorište / Putujući glumci romantičarske Italije” i „Naturalizam i psihološki realizam: Antoan i Stanislavski”. Već iz ovih podataka očito je da hronološki kriterijum nije bio merodavan: parisko bulevarsko pozorište i rad putujućih glumaca romantičarske Italije smešteni su u 19. vek, dok nas neke od pomenutih azijskih tradicionalnih formi vraćaju u doba pre nove ere.

6 Na temu kompetencija potrebnih za pisanje istorije svetskog pozorišta Erika Fišer-Lihte ima odlična opažanja i na njih ćemo se pozvati u narednom delu ove studije.

O mogućim drugim razlozima za ovakvo pozicioniranje poglavlja o *istočnjačkoj tradiciji* može samo da se nagađa jer autor, suprotno zahtevu koji postavlja Fišer-Lihte, ne tumači svoje metodološke izbore. Posle ovoga, doduše, sledi poglavlje o naturalizmu i realizmu u evropskom pozorištu s kraja 19. i na početku 20. veka, što je period kada su na stari kontinent, i u pozorišnoj i u drugim umetnostima, prodrli brojna saznanja o azijskim umetnostima. Ona su ostvarila bitan uticaj na evropsku umetnost, uključujući tu i teatar, i to modernističke, avangardne orijentacije (raširena je sintagma „istorijske avangarde”, a koja se odnosi na pokrete kao što su simbolizam, eskpresionizam, dadaizam itd.). Tako dolazimo do situacije u kojoj avangradni pozorišni pokreti s kraja 19. veka, između ostalog i pod uticajem znanja o azijskim tradicionalnim formama, žele da se suprotstave vrhuncu zapadnjačke pozorišne tradicije. To je mimetička, iluzionistička tradicija, u kojoj scena, na bazi dramskog teksta, verno oponaša stvarnost, a dotični se vrhunac ostvaruje u naturalizmu i realizmu. Moglo bi se reći da baš azijske tradicionalne forme unose u Evropu s kraja 19. veka važnu klicu bunta protiv naturalističko-realističkog teatra, klicu koja se svodila na izraženiju, stilizovanu i kodifikovanu upotrebu tela i, generalno, antimimetičku *teatralizaciju*.

Ovo su sve, doduše, u stvarnosti bili složeniji, *dijalektičkiji* odnosi i procesi, ali moramo, zarad naučne preglednosti, da ih pojednostavimo. Tako se forme tradicionalnog azijskog teatra i s njima neretko povezane azijske duhovne prakse teško mogu suprotstaviti psihološkom realizmu u glumi koji osmišljava Stanislavski (Константин Сергеевич Станиславский), jer je ruski reditelj i teoretičar i njih vrlo dobro poznao i koristio u artikulisanju procesa glumačkog *proživljavanja*. Bilo kako bilo, za našu argumentaciju je značajno da su hiperkodifikovane, telesno eskpresivne i stilizovane izvođačke prakse Azije bile inspiracija evropskim reformatorima u borbi protiv naturalizma i realizma u pozorištu. To tvrdi i Molinari: „kulturno remek delo avangarde je poricanje apsolutne vrednosti istorije Evrope, pa prema tome i njene nadmoćnosti nad istorijom drugih naroda.” (Molinari 1982: 281).

S obzirom na to da ima ovo saznanje, da ga plasira na početku poglavlja „Naturalizam i psihološki realizam: Antoan i Stanislavski”, dodatno nas čudi to što Molinari nije iskoristio ovu tvrdnju kako bi obrazložio zašto baš tu, jedno poglavlje ranije, uvodi priču o tradicionalnim formama azijskog pozorišta. On to ne radi nijednom rečju, a benevolentna pretpostavka da je tu kopču podrazumevao mora da se odbaci, jer nam je aksiom tvrdnja Fišer-Lihte da istoričar mora uvek da obrazlaže svoje izbore u selekciji, sistematizaciji i periodizaciji građe.

Kad je u pitanju *Povijesti dramskog kazališta*, delo drugog velikog italijanskog istoričara pozorišta, Silvija D'Amika (Silvio D'Amico), koju ovde izdvajam ne samo zbog njenog, istina, kontroverznog, ali i nesumnjivog značaja, već i zbog toga što je prevedena na hrvatskosrpski (Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1972) i kao takva bila osnova za koncipiranje naših akademskih silabija iz istorije teatra, prostora za ovakvu analizu kriterijuma selekcije građe – nema. Ovo, naime, uopšte nije istorija svetskog pozorišta: nema nijednog poglavlja koje se odnosi na nezapadno nasleđe.

Ali, da li je D'Amiko uopšte imao pretenziju da piše istoriju svetskog teatra? U naslovu knjige ne stoji geografsko-kulturološka odrednica „svetsko”, niti je naslov do te mere opšti kao što je Molinarijev da bi nužno implicirao da se misli na istoriju pozorišta *kao takvu*. Čak se može reći da odrednica „dramski teatar” signalizira da je reč o istoriji evropskog pozorišta, jer je ova paradigma karakteristična upravo za njega: pozorište kao „prevođenje” tekstualnih znakovnih sistema u scenske. Kao što smo videli, u azijskim i „primitivnim” kulturama pozorište je često šire određenje nego što je u Evropi, odnosi se i na plesne, folklorne, ritualne i srodne prakse. Čak i onda kad je izvesno da je reč o pozorištu u užem smislu, ono se, bar u tradicionalnim formama koje su karakteristične za azijsko pozorište, svodi na kodifikovani sistem scenskog označavanja koji dominira u odnosu na dramsku strukturu.

Međutim, pošto pod „dramskim teatrom” mislimo, na najbazičnijem nivou, na postavku dramskih tekstova, teško se može reći da takva tradicija ne postoji u vanevropskim pozorišnim kulturama, bez obzira na njihovu često predominantne i predestinirajuće izvođačke konvencije. U nekima od njih, kao što je, na primer, japanski no teatar, ti tekstovi pisani za scenu možda nisu „dramski” u aristotelovskom smislu, imaju dosta epskih, narativnih elemenata, ali se ne može reći da oni nisu osnova za scensku igru i da, u krajnjoj liniji, nemaju makar elemente *dramskog*. Molinari detaljno opisuje *dramsku naraciju* tipičnu za no teatar:

'No' je predstava sa dva lica: 'žite' (glavni junak) i 'uaki' (drugo lice). Katkad ih prati tsure (drug), koji čuti. Često se u igru upliće i 'kjogen' (laktidijaš), koji je pre odvajanja pozorišta 'no' od farse, zvane upravo kjogen, imao zadatak da šalama smanji napetost u drami [...] (povdukao I. M.) (Molinari 1982: 271)

Ali, vratimo na naš aksiom: istoričar teatra mora da eksplicira svoj teorijsko-metodološki pristup, kriterijume selekcije i sistematizacije građe, s akcentom

na periodizaciji, a to treba da nam prenese i autor predgovora – ako ga knjiga ima. Iako temeljno razmatra druge kontroverze knjige, autor predgovora hrvatskom izdanju *Povijesti dramskog teatra*, Frano Čale (koji je i njen prevodilac), ne vidi probleme u pogledu geografsko-kulturnog „uzemljenja” D’Amikove istorije teatra. Da Čale sprovodi automatsko i nesvesno poistovećivanje *evropskog sa svetskim*, svedoči rečenica:

Za razliku od sudova o D’Amicu u Italiji, gdje se opravdano vodi računa o cjelokupnu obimnom djelu tog plodnog kazališnog pisca s posebnim naglaskom na nacionalnim i za europski teatar (podvukao I. M.) nevažnim ili manje važnim pitanjima kojima se bavio, razumljivo je da se izvan Italije – a govorim u glavnom s pozicija hrvatske kulture – D’Amico i njegovo značenje u sredinama izvan kruga užih stručnjaka povezuje gotovo isključivo s njegovom povešću svjetskog teatra (podvukao I. M.) (Čale u D’Amico 1972: 7)

Za razliku od autora predgovora za njegovu knjigu, italijanski istoričar nije, bar na prvi pogled, kontradiktoran: „[...] želimo li se baviti poviješću drame, najstariji dokumenti dramske umjetnosti u pravom smislu riječi ostaju, još i danas, Eshilove tragedije, koje se, kako je svakome poznato, smještaju u V st. pr. n. e.” (D’Amico 1972: 23). Dakle, vezujući istoriju teatra za istoriju drame, što je diskutabilan, ali legitiman pristup, D’Amiko prihvata Aristotelovu teoriju o poreklu pozorišta i taj civilizacijski fenomen locira u 5. vek pre n. e. Ali, ako se i složimo da istorija dramskog pozorišta izvesno počinje tragičkim predstavama u Atini 6. i 5. veka pre n. e., to ne znači da se u kasnijoj istoriji takvo, dramsko pozorište nije dešavalo i izvan Evrope (pomenuti no teatar, na primer). Za autora predgovora hrvatskom izdanju *Povijesti dramskog kazališta* evropsko je isto što i svetsko, a što se tiče samog D’Amika nije izvesno da li on tu razliku takođe ne pravi ili samo ne smatra za potrebno da nam obznani da je njegova knjiga, zapravo, istorija evropskog pozorišta. Doduše, treba imati u vidu da je D’Amikova istorija pozorišta objavljena prvi put 1960. godine, a nastajala godinama i decenijama unazad, što je doba kad postkolonijalni diskurs nije bio razvijen i kad nismo bili naučno i društveno osjetljivi na svođenje fenomena iz oblasti kulture na zapadnjačku tradiciju.

Zašto je tako, zašto je istorija pozorišta evropocentrična nauka? Fišer-Lihte se poziva na očiti razlog: pogrešna kulturalna tumačenja u istoriji pozorišta prozilizaze iz istorije evropskog kolonijalizma. Kad je reč o pozorištu, elaborira dalje nemačka teoretičarka, u osnovi problema je sudar evropskog/zapadnog modernističkog koncepta pozorišta koje se „stalno razvija ka većoj perfekciji”

i nezapadnih tradicionalnih izvođačkih formi, posebno onih iz Azije, koje se svode na fiksne i visokokodifikovane scenske znakove. „Za kolonijalizam 19. veka, s podrazumevajućom superiornošću Evropljana i njihove 'civilizujuće misije', bilo je nepojmljivo da izvođačke prakse drugih kultura budu predstavljene uporedo s evropskim pozorištem u 'istoriji svetskog pozorišta'” (Fischer-Lichte 2014: 113). Ali, neverovatno je – i to naglašava i Fišer-Lihte, nemajući potpuni odgovor na pitanje zašto je tako – da je postkolonijalni diskurs ubedljivo ušao u istoriju pozorišta, a za razliku od drugih društvenih i humanističkih nauka, tek nedavno, u 21. veku!

Prema Fišer-Lihte, prvi sveobuhvatni postkolonijalni pristup istoriji pozorišta je onaj iz knjige iz 2001. godine: *Pozorišne istorije: uvod (Theatre Histories: an introduction)*. „U ovom izdanju, specijalisti za različite pozorišne kulture istražuju slična pitanja u različitim istorijskim kontekstima” (Fischer-Lichte 2014: 114). Neka od takvih „sličnih pitanja”, a koja se odnose na društvene pojave dovoljno sveobuhvatne da ih nalazimo u mnogim civilizacijama i epohama, kao i na odgovarajuće pozorišne *studije slučaja*, jesu sledeće: „Religijski i gradski festivali: rana drama i pozorište u kontekstu” (pogrebne svečanosti u Abidosu u Egiptu, Velike Dionizije u Atini, žrtveni obredi Asteka, pevano-plesne drame Maja, hrišćanske sakralne drame u srednjem veku itd.), „Pozorište i država: 1600–1900” (Engleska, Francuska, Japan) i dr.

Izabrana pitanja su dobro teorijski promišljena i relevantna, jer su u različitim pozorišnim kulturama, zaista, javljaju ovi važni društveno-pozorišni fenomeni: odnos religijskih rituala, koji su često i gradske/državne svetkovine, i pozorišta, ili odnos centralizovane države i pozorišta kao oblika samoreprezentacije njenih bazičnih vrednosti. Međutim, javljaju se i dileme. Sigurno su za pitanje odnosa države i pozorišta važni slučajevi Francuske, Engleske i Japana, ali takođe, na primer, i Kine, za koju se smatra da se ujedinila u trećem veku pre n. e. Takođe, zar ne bi bilo bitno, makar kao komparativno iskustvo, videti kako je odnos države i pozorišta funkcionisao u naglašeno multikulturalnim, u manjoj ili većoj meri decentralizovanim državama, u kojima su se različiti narodi baš borbom za svoj teatar borili i za nacionalni identitet i prava (Austrougarska)?

Drugi izazov ovako zamišljene istorije svetskog pozorišta, koja, uzgred, takođe pokazuje totalizujuće ambicije uprkos tome što se zasniva (a, možda i upravo zato!) samo na izabranim uzorcima/studijama slučaja, jesu kompetencije autora. Ovako ambiciozan poduhvat moguć je samo ako je zamišljen kao zbornik tekstova, ako obuhvata radove autora koji su specijalisti za određene

jezičke i pozorišne kulture. I istorija *zapadnog* pozorišta je izrazito interdisciplinarna nauka jer podrazumeva znanja iz književnosti (dramski tekstovi), arhitekture (izgled i funkcija namenski građenih teatarskih zgrada), slikarstva (uticaj likovnih principa na dekor, mizanscen, kostim). Kada se ovim, već raznorodnim specijalističkim znanjima, dodaju i ona koja se odnose na određene kulturne posebnosti, dobije se foto-robot naučnika koji u stvarnosti ne može da postoji. Zato Fišer-Lihte inistira da su ovakvi poduhvati, baš kao što je to slučaj i s knjigom *Pozorišne istorije: uvod*, nužno rezultat rada velikog broja stručnjaka. Okupiti takvu ekipu, obezbediti im sredstva i uslove za temeljno istraživanje – sve su to zadaci kojima se možda može objasniti zbog čega se ovoliko dugo čekalo na postokolonijalnu istoriju pozorišta.

I u svetskim okvirima, u velikim akademskim centrima, teško je okupiti relevantnu ekipu stručnjaka koja može da se nosi s izazovom osmišljavanja i realizacije ovakve istorije svetskog pozorišta. U manjim kulturama, kao što je naša, u kojima je zanemarljiv broj i kompetentnost stručnjaka za pojedinačne pozorišne kulture, pa i njihove jezike (lingvistička kompetencija je nužna za izučavanje primarne građe, pre svega drama na izvornom jeziku), ovakav poduhvat nije ni teorijski moguć. Za njih nema ni odgovarajuće logistike, sredstava za studijska putovanja i druge istraživačke zadatke, ali ni naučnog interesovanja. U malim jezičkim kulturama, posebno onim u kojima se još uvek odvija – a, kao posledica raspada socijalističkog kosmopolitskog, multietničkog kulturnog projekta – restauracija nacionalnih kulturnih identiteta, to interesovanje izvesno ne postoji. Teško je naći sredstava i akademski interes čak i za prevođenje i objavljivanje ovakvih knjiga.

Ovo je legitiman pragmatičan razlog zašto promenu silabija postojećeg predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti, a s ciljem da on konačno uključi i nezapadne pozorišne kulture, ne treba osmisliti kao temeljeno, na liniji istraživanja sličnih ovim iz knjige *Pozorišne istorije: uvod*, reorganizovanje postojećeg pristupa istoriji svetskog teatra. Pored toga, predmet Istorija svetskog pozorišta i drame ne treba, na trećoj godini, da se proširi samo izučavanjem nezapadnih formi već i evropskog/zapadnog teatra posle 50-tih i 60-tih godina 20. veka.

Zato je prvi semestar Istorije svetskog pozorišta i drame III i dalje posvećen zapadnom teatru; konkretno, izučavanju američke pozorišne avangarde iz

60-tih i 70-tih godina prošlog veka: Living teatar (The Living Theatre) Džudit Maline (Judith Malina) i Džulijana Beka (Julian Beck), Bred end papet teatra (Bread and Puppet Theater) Pitera Šumana (Peter Schumann), Performans grup (The Performance Group) Ričarda Šeknera (Richard Schechner), reformatorskog rada velikih poljskih reditelja i *gurua* Ježija Grotovskog (Jerzy Grotowski) i Tadeuša Kantora (Tadeusz Kantor), radikalnih dramskih poetika (Džon Ozbourn / John Osborne, Edvard Bond / Edward Bond, Harold Pinter, Hajner Miler / Heiner Müller, Elfride Jelinek / Elfriede Jelinek, Peter Handke, Bernar-Mari Koltes / Bernard-Marie Koltès, Sara Kejn / Sarah Kane i dr.) i interpretativno prekodirajućih režija klasike, a koje potpisuju najznačajniji reditelji i zapadne i istočne Evrope (Otomar Krejča, Piter Bruk, Rože Planšon / Roger Planchon, Ingmar Bergman, Jurij Ljubimov / Юрий Любимов, Patris Šero / Patrice Chéreau, Đordo Streler / Giorgio Strehler, Peter Štajn / Peter Stein, Klaus Pajman / Claus Peymann i dr.), te savremenog plesa (Mers Kaningam / Merce Cunningham i Pina Bauš / Pina Bausch) itd.

Jedna od tih pojava savremenog zapadnog teatra ovde je od ključnog značaja, kao što sam to u uvodu i istakao, jer nam je upravo ona platforma za istraživanje nezapadnih izvođačkih formi. U pitanju je tzv. „interkulturalno pozorište”, koje su od sedamdesetih godina 20. veka počeli, u svojim istraživačkim centrima, da razvijaju neki od velikih evropskih reditelja: Piter Bruk i Međunarodni centar za pozorišna istraživanja (Centre International de Recherche Théâtrale – CIRT) u pozorištu Buf di Nor (Bouffes du Nord) u Parizu, Arijan Mnuškin i Teatr d Solej (Théâtre du Soleil) u Vansenu pored Pariza i Euđenio Barba (Eugenio Barba) i Međunarodna škola pozorišne antropologije (The International School of Theatre Anthropology) pri Odin teatru (Odin Teatret) u Holsetebrou u Danskoj. Njihovi pristupi su međusobno različiti, ali imaju i važnih dodirnih tačaka, što opravdava grupisanje pod odrednicu *interkulturalni teatar*.

Ne treba zaboraviti da je ovakvog prožimanja izvođačkih kultura Zapada i Istoka – jer o tome je, pre svega, reč u interkulturalnom teatru – bilo i ranije, na prelasku iz 19. u 20. vek, u već pomenutom radu velikih pozorišnih reformatora koji su se svi inspirisali tradicionalnim scenskim formama nezapadnih kultura: Mejerholjd (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) – japanski teatar generalno, posebno kabuki; Rajnhart (Max Reinhardt) – hanamiči pista iz kabukija; Breht (Berthold Brecht) – kineska drama i teatar; sam Stanislavski (različiti nezapadni pozorišni i duhovni uticaji), Arto (Antonin Artaud) – balinežanski ples itd. Patris Pavis (Patrice Pavis) tačno zaključuje da su kod ovih velikih preteča interkulturalnog pozorišta, kulturna prožimanja

bila više spoljašnja, da su se odnosila na konkretna, vidljiva scenska rešenja. U Mejerholjdovom pozorištu su to, na primer, rekviziteri koji obučeni u crno pred publikom pomeraju i razmeštaju dekor (uticaj kabukija), kod Rajnharta pomenuta upotreba hanamiči staze, takođe iz kabukija, koja deli gledalište na dva dela, te omogućava simultano scensku radnju i iziskuje fragmentarizaciju gledalačke percepcije.

O radu Bruka, Mnuškine i Barbe, Pavis dodaje: „za razliku od pionira sa početka veka, ovi umetnici promišljaju kako da konkretno koriste, mnogo više u igri glumca nego u temama ili egzotičnom dekoru, tehnike onih tradicija kojima se inspirišu.” (Pavis 1996: 175). Da bi došlo do suštinskog, organskog kulturalnog prožimanja – onog u izvođačkoj praksi – uslov je da izvođači budu zajedno, da rade (ponekad i žive) zajedno: da čine koherentnu trupu. Ove trupe sastavljene su, dakle, od umetnika, pre svega izvođača, koji dolaze iz kulturno bitno različitih formativnih okruženja, školovali su se ili trenirali u različitim izvođačkim kulturama, tako da je već razmena i saradnja među njima, učenje jednih od drugih, a u kontekstu eksperimentalnog rada u ovakvim istraživačkim centrima, ono što gradi organski multikulturalni scenski jezik. U ovom kontekstu značajno je istaći princip izvođenja koji Barba naziva „predizražajnost”. Stanje predizražajnosti se postiže kada izvođač odbaci *kulturalno posebne* scenske stilove, ali i svoja lična izražajna sredstava: kad polazeći od kulturnog i pojedinačnog dođe do organskog i opšteg. Tako shvaćeno, ovo stanje je bitna tema empirijskog i teorijskog istraživanja pozorišne antropologije.

Pozorišna antropologija se takođe može definisati kao tehnika tehnike koja nastaje kao rezultat empirijskog proučavanja pripremljene faze scenskog ponašanja glumca/izvođača koju Barba naziva predizražajnim stanjem, a na koju se potom nadograđuju različiti žanrovi, stilovi, uloge, kao i individualne i kolektivne tradicije [...] (Jovićević, Vujić u Barba, Savareze 1996: IV)

Zanimljivo je da u interkulturalnom pozorištu opstaju i neki od onih *vidljivih* oblika kulturnog prožimanja. Jedan od najupečatljivijih je prožimanje kanonskih zapadnih narativa i tradicionalnih izvođačkih formi Azije: verovatno da je najpoznatiji primer ovakve prakse ciklus inscenacija Šekspirovih istorijskih hronika koje kombinuju različite azijske izvođačke forme, a potpisuje ih francuska rediteljka Arijan Mnuškin. Ona ovaj eklektičan stil tumači i pravda, u jednoj televizijskoj emisiji, izvornom eklektičnošću samih ovih komada. Kako je Šekspir, vrlo slobodno, povezivao različite izvore, u rasponu

od *Holinšedove istorije* (*Holinshed's Chronicles*) do antičkih mitova, tako je i Mnuškin koristila različite tradicionalne izvođačke forme Azije (kabuki, katali, topeng itd.) i to intuitivno, na osnovu toga koju od njih joj je određena situacija iz Šekspirovih komada – *prizivala*. Doduše, interkulturalno pozoriše nije se razvijalo bez kontroverzi, bilo je optužbi zbog (neadekvatnog) načina na koji se uzimaju i tretiraju elementi iz nezapadnih izvođačkih kultura. Najpoznatija je kritika Rustama Baruče (Rustom Bharucha) na temu „kulturene apropijacije” u *Mahabharati* u režiji Pitera Bruka, ali i pitanje oprečne recepcije kulturalnih posebnosti dotičnih inscenacija Šekspira koje potpisuje Arijan Mnuškin.⁷

Kako god da se postavili prema ovim delikatnim pitanjima, ipak se možemo složiti da se „interkulturalni teatar” ne može stvarati, a veoma teško i pratiti, ako nemamo bar osnovna znanja o konkretnim tradicionalnim nezapadnim izvođačkim praksama. Drugim rečima, „odgovarajuća” percepcija, doživljavanje i analiza interkulturalnog pozorišta neminovno nas „vraća”, upućuje na tradicionalno nezapadno pozorište: ono može da bude platforma za njegovo izučavanje. Ako se i složimo da interkulturalno pozorište nije skrupulozno, adekvatno koristilo ove forme, da ih je prisvajalo na diskutabilan način, ono može da bude makar „šlagvort”, putokaz, (labava) kopča ka izučavanju nezapadnog pozorišta. Kao što smo najavili, interkulturalni teatar, a zahvaljujući svojim gore pomenutim svojstvima, biće i u predmetu Istorija svetskog pozorišta i drame III polazište za proučavanje nezapadnog pozorišta.

Na prvi pogled, uvođenje nezapadnih izvođačkih oblika u istoriju pozorišta iz perspektive zapadnog teatra, onako kako ga on shvata i koristi (konkretno: kako ga koristi interkulturalno pozorište) može de deluje – *kolonijalno*. Ali, ja sam ubeđen u suprotno i to je ključna teorijska, metodološka, pa i ideološka pozicija ovakvog pristupa izučavanju istorije nezapadnog pozorišta u kontekstu istorije svetskog pozorišta. Ovakvim pristupom se odmah priznaje da je naša pozicija parcijalna, fragmentarna, nedovoljna, subjektivna, i samim tim, a prema našim početnim tezama o savremenom konceptu i shvatanju istorijskih nauka, i naučno „poštenija”, pa time i kredibilnija. Izbegava se svaka ambicija da se nezapadno pozorište sagleda i izuča *u celosti* (!?). Iza takvog, *objektivnog i akribičnog* pristupa krije se, zapravo, *nemoguća misija*, totalizujuća ambicija koja neuspešno sakriva svoju, u osnovi, imperijalističku, kolonijalnu prirodu. Da takva sveobuhvatna istorija pozorišta ne bi bila polovična, da bi

7 O ovome više u: Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*

bila naučno relevantna, ona mora da bude osmišljena i realizovana po modelu knjige *Pozorišne istorije: uvod*, koja podrazumeva problemski pristup i kolektivni rad velikog broja stručnjaka za različite izvođačke kulture i epohe u istoriji pozorišta. Usled kadrovskih i drugih nedostatnosti nije moguće da se, bar u nas, ona zasnjuje na takvim osnovama. Zbog toga mi se čini da je naučno pošteno i relevantno jedino da se, kao što sam istakao, ide u drugu suprotnost: da se nezapadni teatar izučava na *eksplicitno fragmentarnim*, poznatim osnovama, onim koje potiču iz zapadnog iskustva. To i dalje ostavlja mogućnost da studentima pružimo temeljan, pregledan, pre svega informativan uvid u one forme nezapadnog teatra, s kojim se ono i danas najčešće identifikuje. To su tradicionalne forme: indijski katakali, japanski kabuki, balinežanski topeng, kineska pekinška opera, turski karadžoz, javanski vajang, japanski no teatar, nigerijska jaruba opera itd. Iako opstaju vekovima, iako su hiperkodifikovane, to ne znači da nemaju unutrašnji razvoj, koji takođe, u određenoj meri, treba istražiti.

Dodatno opravdanje za ovako parcijalan i subjektivan pristup pruža lokalni *kontekst*, onaj iz kojeg mi pristupamo izučavanju evropskog/zapadnog interkulturalnog teatra i tradicionalnih nezapadnih formi na koje se on oslanja. Za temu kojom se ovde bavimo (kriterijumi uvođenja nezapadnog pozorišta u proučavanje istorije svetskog pozorišta), od ključnog značaja je istorija Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (Bitefa). Kao što ćemo videti iz dela koji sledi, iz kratkog osvrtu na neke programske linije Bitefa, u istoriji ovog festivala savremenog teatra važno mesto imaju tradicionalna pozorišta Azije, Afrike i drugih nezapadnih civilizacija.

Bitef je osnovan 1967. godine s kulturnom i umetničkom misijom da promovise „nove pozorišne tendencije”, što će do danas ostati njegov stalni, „radni” slogan (doduše, u današnjem, „postpostmodernom” kulturnom kontekstu ovo se *par excellence* modernističko načelo ne može neupitno da prihvata, već ga stalno treba iskušavati, preispitivati, rekontekstualizovati). U prvim godinama postojanja, Bitef je, zaista, promovisao najradikalnije izvođačke prakse tog vremena, one koje su još uvek mogle da se podvedu pod pojam „istorijskih avangardi”. Paradigmatične pojave takvog pozorišta na prvom Bitefu bile su, s jedne strane, antologijska predstava poljskog avangardnog gura Ježija Grotovskog, *Postojani princ* (*The Constant Prince / El príncipe constante*) i, s druge strane, takođe antologijska *Antigona* njujorškog Living teatra, jedne od

najznačajnijih kompanija tzv. „američke pozorišne avangarde”, u režiji njenih osnivača, Džudit Maline i Džulijana Beka⁸.

Narednih godina na Bitefu su se nizale i druge predstave ovakve, radikalno avangardne orijentacije, pogotovu kada je reč o teatru i plesu koji su dolazili iz Sjedinjenih Američkih Država, konkretno Njujorka: *Dionis '69*, Performans grup u režiji Ričarda Šeknera (Bitef 1969), *Vapaj naroda za mesom* (*The Cry of the People for Meat*) trupe Bred end papet u režiji Pitera Šumana (Bitef 1969), *Arden od Favershama* (*Arden of Faversham*) teatra La Mama (La MaMa) u režiji Andrea Šerbana (Andrei Serban, Bitef 1970), *Terminal* i *Mutacije* (*The Mutation Show*) u produkciji Open teatra (The Open Theater) i režiji Džozefa Čajkina (Joseph Chaikin, Bitef 1971) itd. Zbog toga se desilo, a imajući u vidu i performativnu ekstremnost i ekskluzivnost ovakvih predstava, izjednačavanje Bitefa iz prvih godina njegovog postojanja, makar u kolektivnom sećanju, s ovakvom vrstom pozorišta. Međutim, od njegovog prvog izdanja postojali su i drugi bitni tokovi u glavnom programu. Jedan od njih su *nova čitanja dramske klasike*, izoštrena dramaturška i rediteljska tumačenja klasičnih drama koja su, ipak, čuvala dijalektički odnos s tim tekstovima, a nisu ih koristila samo kao „scensku građu”⁹.

Od samog početka Bitef je imao još jedan tok, nikad preterano izražen, ali postojan, i to je onaj koji nas ovde zanima: tradicionalne forme prevashodno pozorišta Azije, ali i nekih drugih nezapadnih izvođačkih kultura. Kad kažemo „od samog početka”, to ovde ima doslovno značenje: prva predstava ikada izvedena na Bitefu bila je *Ramajana* u stilu tradicionalnog katakali plesa iz države Kerala, iz južne Indije. Ovaj podatak deluje krajnje zbunjujuće: festival „novih pozorišnih tendencija” otvoren je tradicionalnom, hiperkodifikovanom izvođačkom formom koja, kao takva, opstaje već vekovima. „Vladar je 1661. dramatisovao, u osam delova, Ramajanu za izvođenje u stilu koji je asimilovao elemente iz regionalnih folklornih izvođačkih umetnosti i kombinovao ih u jednoj totalnoj pozorišnoj formi, originalno poznatoj kao Ramanatam [...]” (Lal 2009: 262).

Po svemu sudeći, razlog za ovaj neočekivani selektorski potez nije umetničke, kustoske prirode, već najdirektnije proističe iz kulturne politike Titove Jugo-

8 Sve informacije o repertoaru Bitefa preuzete su iz zasada jedine monografije o ovom festivalu, a koja je izvesno pouzdana u pogledu osnovnih istoriografskih podataka: Vagapova, Natalija. 2010. *Bitef: pozorište, festival, život*, Beograd: Službeni glasnik.

9 O ovoj programskoj liniji Bitefa detaljnije videti u: Radulović, Ksenija. 2019. *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.

slavije. Samo nekoliko godina pre pokretanja Bitefa osnovan je Pokret nesvrstanih zemalja, koji je okupljao države koje nisu pripadale ni sovjetskom ni zapadnom bloku, poglavito iz Srednje i Jugoistočne Azije, Latinske Amerike i skoro cele Afrike, a čiji su osnivači bile, pored Titove Jugoslavije, Naserov Egipat i Nehruova Indija. Šezdesetih godina 20. veka Jugoslavija je svoj diplomatski i geopolitički fokus okrenula u ovom pravcu, pa je logično da se to odrazilo i na kulturnu politiku, i to pre svega u obliku razmene s prijateljskim narodima i državama.

U isto vreme, mnogo pre nego što će antropološki pristup teatru odvesti Šeknera i Bruka u 'Treći svet' i otvoriti 'treći put' Barbi (Barba i Savareze, 2005), jugoslovenska politika nesvrstanosti dovešće na Bitef tradicionalne pozorišne izraze iz celog sveta. Počeće sa 'srećnim iznenađenjem', jer je Vlada Indije odlučila da pošalje poklon – katakali predstavu za Bitefovo otvaranje 1967. (Dragičević Šešić 2017: 14)

Koliko je „srećno iznenađenje” zaista bilo – *srećno*? Odluka da se festival savremenog avangardnog pozorišta otvori najtradicionalnijom mogućom formom, nije samo bila, kao što smo gore eufemistički formulisali, *zbunjjuća*, već izvesno i neprimerena. Spolja gledano, ona deluje kao diplomatska, politička intervencija u nezavisnu kustosku praksu. Da Mira Trailović, osnivač Bitefa, nije bila presrećna srećnim iznenađenjem, o tome ponovo svedoče reči Milene Dragičević Šešić:

Težak poklon koji je zahtevao od Mire Trailović da za njega, sa svim njenim kuratorskim talentom, nađe ispravno određenje među tim vrlo modernim savremenim formama ('koreni svetskog pozorišta'), ali i tačno mesto kroz kontinuirano predstavljanje svake godine, tako omogućavajući Bitefu i Jugoslaviji da u punom smislu potvrde svoju politiku nesvrstavanja, omogućavajući pozorišnim glasovima dotle nečujnim i nevidljivim da počnu da odzvanjaju sa svetske kulturne scene. (Dragičević Šešić 2017: 14)

Iz citata se jasno vidi da se diplomatsko-politički nalog, uz intelektualnu i umetničku veštinu, manje-više uspešno podveo pod kustoski koncept. Videli smo, naime, da je tradicionalno pozorište Azije imalo izraženo prisustvo/uticaj u „interkulturalnom teatru” 70-tih i 80-tih godina istog veka, čijem je nastanku i razvoju Bitef pravovremeno i usrdno svedočio. Narednih godinu dana na Bitefu su se, ne baš *svake godine*, nizale predstave: *San u Hang Tangu* / *Kantan* (japasnki no, 1972), *Dimbej* (tradicionalne igre i rituali Senegala,

1973), *Obakoso* (joruba opera iz Nigerije, 1973), *Planina Jendan / Kralj majmuna diže bunu na nebu* (kineska pekinška opera, 1981).

Pored toga što su imale, u kontekstu jednog evropskog festivala, informaciono-obrazovnu ulogu i predstavljale domaćoj publici i stručnoj javnosti, ali i stranim gostima kojih je u to doba na Bitefu bilo puno, tradicionalne forme nezapadnih kultura, ove predstave su, bar *teorijski* i bar stručnoj javnosti (kritičarima i umetnicima), mogle da pomognu da bolje razumeju, prepoznajući konkretne uticaje, dotično interkulturalno pozorište Barbe, Bruka, Mnuškine i drugih, a koje se simultano, nekad u istim izdanjima festivala, izvodilo s tradicionalnim nezapadnim pozorištem. Koliko su kritičari tu mogućnost zaista koristili pitanje je koje ostaje otvoreno jer iziskuje opsežnu analizu ondašnje kritičke recepcije Bitefa. Ovde izdvajamo, po sistemu slučajnog uzorka, jedan citat iz dosada najsvеobuhvatnije i najznačajnije zbirke kritičkih tekstova o Bitefu, one uglednog kritičara i vernog pratioca festivala, Vladimira Stamenkovića, citat koji podržava pretpostavku da je kritika shvatala obe uloge prikazivanja tradicionalnog nezapadnog teatra: informativnu i analitičku (shvaćanje porekla savremenih evropskih izvođačkih formi).

Trebalo je da se u Kini odigra jedan krupan, tektonski razoran, istorijski događaj, da teorija i praksa kulturne revolucije, odbacivanje tradicije, budu podvrgnuti dalekosežnoj reviziji, pa da beogradska publika dobije priliku da se upozna sa, za nju novim, a u stvari klasičnim pozorišnim žanrom kakav je pekinška opera.

[...] *Ma kako posmatrali stvari, to je bio vrlo srećan izbor: kinesko pozorište je privuklo najšire slojeve publike, pružilo nam dragocenu etnološku i teatarsku informaciju, i, što je najvažnije, još jednom nas podsetilo, u duhu najbolje tradicije Bitefa, da pozorište ne živi isključivo od literature.* [...]

Istina, kod iskusnijih gledalaca to što prikazuje trupa iz Vuhana budi i drukčije asocijacije. Bez mnogo natezanja pekinška predstava se može povezati sa evropskim pokušajima od pre petnaestak godina, sa takozvanim fizičkim teatrom, sa onim njegovim ogrankom koji je neminovno skretao u oblast muzičke drame. (Stamenković 2012: 207)

Na samom kraju treba naglasiti i to da na Bitef iz nezapadnih kultura nisu bile pozivane, na liniji njegovog neočekivanog i, donekle, neprimerenog otvara-

nja katakalijem, samo predstave koje su pripadale drevnim, tradicionalnim, visokokodifikovanim izvođačkim praksama. Dosta retko, ali su mogle da se vide i postavke savremenih komada iz ovih kultura, iz pera njihovih vodećih autora (*Izveštaj o hapšenju na osnovu zakona o nemoralu / Statements After an Arrest Under the Immorality Act* Atola Fjugarda / Athol Fugard iz Južne Afrike) ili predstave savremenog plesa (*Ovde do ovde / Here to Here* japanskog koreografa Sabura Tešigevara / Saburo Teshigawara).

Ovo, međutim, nije značajno za naš ključni argument – da ponovim umesto zaključka – da istorija Bitefa opravdava predlog da se iz perspektive evropskog interkulturalnog pozorišta druge polovine 20. veka projektuje metodološka osnova, koliko god ona bila kulturološki diskutabilna, s koje bi se tradicionalno nezapadno pozorište *upisivalo* u ono što je, zapravo, istorija evropskog/zapadnog teatra.

Literatura

- Čale, Frano. 1972. „Silvio D’Amico povjesničar teatra” u D’Amico, Silvio, *Povijest dramskog kazališta*, Zagreb: Nakladni Zavod MH.
- D’Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog kazališta*, Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Dragičević Šešić, Milena. 2017. “Cultural Diplomacy in practice: Mira Trailović, BITEF and geopolitics” in Dragičević Šešić, Milena (ed.) *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Beograd: Creative Europe Desk Serbia/Faculty of Dramatic Arts.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London/New York: Routledge.
- Jovičević, Aleksandra, Vujić, Ivana. 1996. „Predgovor jugoslovenskom izdanju: Pogled Ježija Grotovskog” u Barba, Euđenio, Savareze, Nikola, *Tajna umetnost glumca*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Klaić, Dragan. 1982. „Predgovor” u Molinari, Čezare, *Istorija pozorišta*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Lal, Ananda (ed.). 2009. *Theaters of India: a Concise Companion*, New Delhi: Oxford University Press.
- Molinari, Čezare. 1982. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Dunod.

- Radulović, Ksenija. 2019. *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: FDU/Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Stamenković, Vladimir. 2012. *Dijalog s tradicijom: Bitef 1967–2006*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vagapova, Natalija. 2010. *Bitef: pozorište, festival, život*, Beograd: Službeni glasnik.

RIGHT TO A NAME OR: A POSSIBLE CONCEPT OF WORLD THEATRE HISTORY AND BITEF

Abstract

Relying on the theses by Erika Fischer-Lichte from her book “Introduction to Theater and Performance Studies”, concerning the challenges facing contemporary theoretical and methodological thinking about the history of theatre – how to avoid both the universalising approach and cultural appropriation – this academic paper discusses a way of incorporating non-western theatre traditions into the study of what is, essentially, the history of western theatre, still falsely presented as the history of world theatre in many academic contexts. The first part of the paper analyses the histories of theatre translated into our language, and the ones on which the syllabuses in this subject have been based. It also attempts to explain why postcolonial discourse entered the history of theatre so late, according to Fischer-Lichte not before the book “Theater Histories: An Introduction” (2001). “Theater Histories: An Introduction” (2001) is also analysed in this paper. The main challenge of this approach is also emphasized: the necessity to assemble a team of authors knowledgeable in a wide range of fields/cultures. Bearing in mind these pragmatic challenges and starting with the assumption that in contemporary history fragmentary, subjective aspect should not be concealed, our position is based on local tradition i.e. on the history of Belgrade International Theatre Festival (Bitef). Traditional and highly codified non-western theater forms are studied from the perspective of their Bitef performances. The paper refers to both their original forms and the ones incorporated in the western “intercultural theatre”, such as those of P. Brook, A. Mnouchkine, E. Barba ... This approach discards “colonial ambition” to approach the traditions whose religious, philosophical and social context isn’t entirely familiar as if the challenge didn’t exist.

Key words

history of world theatre, non-western theatre, Bitef, intercultural theatre, Erika Fischer-Lichte