

## DIONIS KOD EURIPIDA I PITANJE METATEATRALNOSTI

### Apstrakt

*Kategorija metateatralnosti se u osnovi shvata po metafizičkom, a ranije i teološkom modelu samosvesti kao relacije prema vlastitom subjektu. Može li se ipak ova kategorija osloboditi metafizičkog nasleđa teologije i filozofije subjektivnosti? U najstarije doba, starogrčki teatar je bio pod zaštitom boga Dionisa, koji je s jedne strane reprezentovao instinkte preporoda prirode, a druge moć iluzije. U poslednjoj velikoj Euripidovoj tragediji, Bahantkinjama, Dionis je na sceni u oba ova svojstva, i kao lik orgijastičkog zanosa, i kao figura preobražaja, maske, privida. On upravlja scenom, događajima, svime što nam komad predstavlja kroz svoje istine, odnosno otkrivanja: istine istine i istine neistine. Kao takav, on zastupa metateatralnost kao iznovnu moć teatra da, s onu stranu rituala i „pozorišta surovosti”, veritativno osvetli umetnost teatra kao umeće igre i istine i privida, u njihovim zamršenim odnosima i preplitanjima koje je metafizička tradicija mišljenja redukovala na hijerarhijsku, binarnu opoziciju, to jest na puku suprotnost. Na taj način možemo ovu kategoriju izvući izvan metafizike „dva sveta”, odnosno kontradikcija dijalektike intelekta i tela.*

### Cljučne reči

*metateatralnost, metafizika, Euripid, Dionis, Bahantkinje*

Euripidove *Bahantkinje* su jedan od najokrutnijih pozorišnih komada antike, gde inače dramama nije nedostajalo okrutnosti. Setimo se ključanja utrobe u Eshilovom *Prometeju*, samooslepljenja Sofoklovog Edipa u *Vladaru Edipu* i *Edipu na Kolonu*, ili Pelijeve sudbine u *Medeji* kod samog Euripida. Ova tragedija prednjači u tome najviše scenom u kojoj bahantkinja Aglava rukama komada svog sina Penteja. Kao prizor okrutnosti, Euripid će započeti liniju

1 novica.milic@fmk.edu.rs

koja ide preko krvavih Senekinih tragedija, Šekspirovog sakaćenja tela i odsecanja udova u *Titu Androniku*, sve do avangarde i Artoovog „teatra okrutnosti” : Euripid ne šokira manje nego tehnika i poetika šokiranja publike kod Artoa. Ako je teatar klasicizma i njegov *decorum* zaobilazio scene nasilja ili ih ostavljao u pozadini, iza kulisa, romantičarsko pozorište, kod Klajsta na primer, bilo je okrutno u psihološkom i posrednom smislu, tako da linija okrutnosti ostaje kao jedna od najvažnijih u istoriji svetske drame.

Ovde će nas zanimati drugačija jedna linija, povezana sa prethodnom, ali na način koji u prvi mah nije jasan i deluje ponešto zbunjujuće. Već je starogrčko gledalište na vrhuncu u V i IV veku pre naše ere mogla zbuniti pojava Dionisa na sceni, uprkos tome što je Dionis, po predanju, bio neka vrsta osnivača i zaštitnika ove vrste umetnosti, i što su se teatarske svečanosti održavale pre svega njemu u čast i zvale se uostalom „dionisije”. Ne da nisu mogli videti božanstva pod maskama i koturnama kad se pojavljuju u teatru – već pomenuti Prometej kod Eshila, koji je scenu izvodio i samog vrhovnog boga Zeusa u izgubljenoj *Psihostaziji*, u *Danajidama* Afroditu, u *Sizifu* Tanatosa – nego se, u vreme Sofokla a naročito Euripida, u drugoj polovini IV stoleća pre naše ere, sve češće javljalo pitanje vezano upravo za teatar i za Dionisa: „a zašto se to (teatar) njega uopšte tiče?” – dotle se bila već zaboravila i izgubila veza boga zanosa, opoja, orgijastičke igre, i starog pozorišta. Ritualno poreklo teatralija i važnih kulturnih obrazaca kao da se udaljavalo od svojeg nastanka u obredu i kultu, jer se sama kultura u drugoj polovini ovog stoleća, pod uticajima sofista i nove discipline, filozofije, kretala prema ranom vidu antičke racionalnosti. Sam Euripid je smatran za nosioca te nove racionalnosti koja preispituje i revalorizuje starije mitološke slojeve kroz neku vrstu analize motiva i karaktera, i govorilo se kod starih autora da je bio prijatelj sofista i da se rado kretao u njihovom društvu.

Poznata je, možda i najpoznatija, Ničeova interpretacija ovog prodora ondašnjeg racionalizma u kulturu, upravo vezana za umetnost teatra i stare antičke tragedije. U Ničeovom tumačenju, koje je i samo vrsta jedne hermeneutičke dramatisacije, pojava sofista, a naročito najvećeg i najpoznatijeg među njima, Sokrata, označila je liniju zalaska, dekadencije ritualističke kulture starih Grka, a Euripid sa svojom „psihologijom” je, kao jedan od Sokratovih učenika i prijatelja, instrument tog zalaska, simptom „umiranja” onoga što je Niče smatrao za „tragički instinkt” antike. U Ničeovim dijagnozama Sokrat se direktno pojavljuje kao nosilac nove kulture logosa i moralizma, suprotne stvaralačkim instinktima ondašnjih pesnika i umetnika, kao i njihove publike. „Sve mora biti svesno, da bi bilo dobro”, glasi, po Niču, Sokratova deviza;

„sve što je lepo, mora biti svesno” glasi analogna, opet po Ničeju, deviza Euripida (Nietsche 1988: 635). Odnosno, novi „instinkti” logičke racionalizacije i analize niži su, barem u prostoru stvaralaštva, od starih instinkata poniklih iz obreda, pa ova nova „kultura sokratovstva”, u koju za Ničea ulazi i poslednji od trojice najvećih tragičara, i vodi pomenutom zaboravu i kidanju veza teatra i njegovog božanskog začetnika i zaštitnika.

Poznate su i Ničeove dalje kritičke inscenacije ove nove „drame” između logosa i mita, racionalizma sofista i umetničkog, pre svega dramskog stvaranja. Stara kultura vezana za mitologiju i rituale zna za dve primarne struje, za stariju i temeljniju struju dionisovskog porekla – za zanos, opijanje čula prividom i preobražajima, njeno vaskrsavanje kao u kultovima loze, vina, frule, kad se čovek utapa veliko naručje prirode – i struju apolonovske trezvenosti, svetlosti i reda. Sofistika i racionalizam V i IV veka spada, za Ničea, u iščežavanje dionisovstva u preovladavanje apolonovske trezvenosti. Dok su ranije na sceni javljala božanstva, zastupnici snažnih poriva i strasti, preruseni maskama u junake, i igrala uvek iznova stara igra u mnogim varijacijama sukoba starih i novih bogova, odnosno sukoba ovih božanskih sila prelomljenih kroz ljudske sudbine i njihova stradanja ako prekorače zadanu meru, u čemu je publika, predstavljena na sceni preko hora, i sama učestvovala, sada se, po Ničeju, pojavljuje jedan sofista „mesnatih usana i oklembesjenog trbuha”. Taj ne pristaje na ulogu učesnika u igri, on se šeta okolo, zagleda scenu sa svih strana, pravi grimase kao da nešto ne razume, i počinje da zapitkuje ostale: šta je ko, i zašto se ovaj lik sa scene ponaša ovako, a ne onako. „Zamislimo kiklopsko oko Sokratovo upereno u tragediju, to oko u kojem nikad nije zaplamteo divni zanos umetničkog oduševljenja – zamislimo kako je tom oku bilo uskraćeno da s uživanjem gleda u dionisovske ponore – i šta je ono moralo da uoči?”, pita Niče. „Nešto prilično nerazumno, s uzrocima koji kao da su bez posledica i s posledicama koje kao da su bez uzroka; uz sve to još nešto tako šareno i raznoliko da je razboritoj naravi moralo da bude odvratno”. Igru zamenjuje logički ulančan sled razloga, analitički lanac uzroka i posledica, a u ovakvom, ničeovskom barem, Sokratu javlja se pitanje po čemu uopšte sva ta predstava zaslužuje pažnju kad ne može da izdrži iole ozbiljniju analizu, a kamoli kritiku. Sokrat je, zaključuje nemački filolog i mislilac, kao „jedan nesporazum” stao između tada nove metafizike logosa i umetnosti dionisovskog teatra, pa onda ne čudi da je Dionis iščežao iz ukupnog prizora. Racionalizam nove kulture smatrao je dionisovske bahanalije vulgarnim, sokratovstvo je nalagalo kontrolu i potiskivanje instinktivnih poriva, nov etalon je postala trezvenost a ne opoj i zanos (Nietzsche 1987: 90–96).

Iščezavanje Dionisa iz kulture usmerene sofistima moglo je imati, međutim, još jedan razlog, upravo vezan za promenu u tipu rituala, što je manje jasno iz Ničeovih opisa ali koji postoji u tumačenjima klasičnih filologa i arheologa u novije vreme. Reč je o hipotezi o tzv. delfskoj revoluciji (preokretu), kad se, vezano za Delfe, čija je važnost za starogrčki svet religije i politike bila naglašena, umesto starijeg kulta vezanog upravo za boga Dionisa, na tronošću delfskog proročanstva pojavljuje Apolon. Posle ovog obrta, kad su Delfi bili svetište Apolona, još uvek je sveštenica pitija ostala povezana sa htonskim zmijama kao simbolima donjeg sveta – područja iz nadležnosti Dionisovog preobražaja prirode i vaskrsavanja života – i još uvek nju nadahnjuju opojne pare koje dolaze iz pukotina stenja – takođe u znaku Dionisovog opoja; ali sada je ona pod vlašću Apolona i njena proročanstva, odnosno uputstva po koja dolaze diplomatski izaslanici čitave ondašnje Helade, usmerena su ka političkom jedinstvu Helena, u skladu sa novom politikom ukupnog poretka i mira. Smenjivanje Dionisovog kulta zanosa Apolonovim kultom reda značajna je novina, ali to je još jedan znak kidanja veze sa starijom mitologijom, pa se, zarad kidanja veza sa dionisovskim slojem kulture, religije i mitologije, sada za to božanstvo naglašava da možda nije izvorno helensko, već da je došlo sa strane, iz istočnoazijskih prostora Mediterana<sup>2</sup>, Sirije, možda čak iz Egipta, kao preobraženi stari bog Oziris (Daraki 1985).

Otuda je možda još neobičniji, i vrlo začuđujuć povratak Dionisa u teatar u Euripidovim *Bahantkinjama*, napisanih kad je tragičar bio u severnoj Grčkoj, ondašnjoj Makedoniji, stvorenih u dubokoj starosti, pred smrt. *Bahantkinje* su, prema potonjim doksografima, izvedene posle smrti autora, od strane Euripidovog unuka, na atinskim velikim dionisijama 406. godine pre naše ere. Dionisa je Euripid ne samo vratio teatru, već i skoro doslovno u teatar, izvedeći ga na samu scenu, i to ne kao boga koja nadgleda igrani prizor, već njime upravlja, koji je glavni junak, donekle autor same drame – u starom značenju onoga ko okreće i upravlja radnjom, na šta se naslanja autorstvo tragičkog pesnika kao priređivača svima manje ili više poznate mitske građe. Kult Dionisa je još uvek bio živ, u Atini i u Heladi, ali ono što više nije bilo živo bila je upra-

2 Trag ovog novog porekla boga, ili barem zbrke oko toga, mogao bi se naći na početku Euripidove drame, i to je mesto koje zbunjuje tumače još uvek, jer Dionis u svom Prologu (stihovi 13–24) opisuje na ponešto nejasan način svoj dolazak iz maloazijskih prostora, iz stare Lidije, opet u Tebu, tj. Heladu. Naši prevodioci – noviji prevod Aleksandra Gatalice i stariji Kolomona Raca – različito prevode: „sad će Tebanci, najviše od Grka svih, čuti moj poklic” (Gatalica), odnosno „uredih kao boga da me štuje svijet u Tebi prvoj tu u zemlji Heladi” (Rac). Reč je o sintagmi πρώτας δε Θήβας, doslovno „prvo u Tebi”. U navođenju označavaćemo u tekstu broj stiha, a služićemo se oboma prevodima, pri čemu ćemo ih prećutno menjati za potrebe naše analize. (Original pratimo po Lebovom izdanju klasika izdanja u Oksfordu.)

vo njegova veza sa teatrom, ne samo Dionisovim teatrom podno Akropolja, već i sa svečanostima na kojima se sada igra drama u kojoj je protagonist. I to je moglo iznenaditi gledaoce, pa je, možda u znak zahvalnosti za podsećanje na ovog boga tako važnog za svečanost pozorišnog takmičenja, Euripidov unuk primio i prvu nagradu pomenute godine. Reči iz drame: „nisam protiv mudrosti, ali rado tragam za večno važnim tajnama” (stih 1005), očito su našle odjek kod prisutnih Atinjana.

Da bismo razumeli Euripidovu dramu potrebno je da shvatimo Dionisa kao pojavu u starogrčkom iskustva kulta i mitologije. On je već postao bog vina i pijanstva, ali je to naknadna verzija, donekle uprošćena, njegovih moći, na čemu će se naročito insistirati u helenističko doba, kod aleksandrijskih tumača i kod Rimljana. Dionis nije to bio u početku, kod Homera ili u razdoblju VI i V veka. Njegova osnovna moć, kako je zabeležio pesnik Pindar, a preneo kasnije istoričar Plutarh, bila je vezana za ὑγρὰ φύσις, što bi se načelno moglo uzeti kao „talas” ili „tok prirode”, njeno obnavljanje ili ponovno rađanje, kao kad se drveće u proleće budi iz zimskog sna i umesto davno opalog lišća, a potom cvetova i plodova, pokreće i rađa novo. Ta izvorna, nesravnjiva moć Dionisa – a on takođe na početku Euripidove tragedije podseća da je sin Zeusa, što mu je poreknuto u Tebi koju će upravo kazniti zbog toga, i smrtnice Semele, čiji je grob takođe u Tebi – dotiče sve živo i neživo, upravo φύσις u starom značenju svega postojećeg, i mada je po moćima jedan od najstarijih, on je i najmlađi među olimpskim bogovima, što bi ponovo upućivalo da mu je kult prenet u Heladu iz drugih područja Sredozemlja. U tom kultu njegova se pratnja najčešće sastoji od žena, menada ili bahantkinja, likova rađanja, koje mahnitaju u zanosu i svoju snagu potvrđuju komadanjem i proždira- njem živog mesa kao obredne hrane.

Za pratioca se govorilo da je ἐνθουσιάζω, „obožen”, odnosno u vlasti svog božanstva, Dionisa. Božanstvo se primalo putem ove mahnitosti, zanosu, opoja. Bahantkinje su ekstatične, izvan sebe, potčinjene silama kojima ne vladaju, čak nesvesne okoline: one čuju i vide samo ono što im Dionis pruža i predočava. Dionisova snaga je magijska, a ono što stvara za one koji su „oboženi” njime jesu iluzije, privid, inscenacija u šta pratilje i pratioci veruju kao u istine. To bi mogla biti suštinska veza Dionisa i teatra, gde je takođe moć stvaranja i prihvatanja iluzije, privremeno prepuštanje prividu i inscenacije prizora koji se odvija pred gledalištem, od strane tog gledališta nužna za udeo u igri doživljenog dočaravanja prizora i njegovih iluzivnih tokova iza čega stoje večne sile sudbine. Istina – podsetimo se da je kod starih Grka istina bila ἀλήθεια, „razotkrivanje”, „nezaborav” – tako je u teatarskoj predstavi igra predočene

iluzije i skrivene istine, dvostruko postavljene, jednom prema sebi i unutar sebe, i jednom kao privid koji se neće ukinuti ili poništiti kad se istina „raskrije”, jer je ona samo u procesu, ili u toku, raskrivanja i to raskrivanje nije moguće bez udela privida. Otuda se za Dionisa kao božanstva teatra može reći i da je uopšte svojevrсни bog raskrivanja, odnosno bog istine, a posebno da je božanstvo stvaranja privida kao dolaska do istine. I da je ta istina suštinski istina sudbine, naročito čoveka kao smrtnika i igračke u rukama i pod silama premoćnih, besmrtnih bogova. Dvostrukost ukupnog poretka sveta, i ljudskog i božanskog, upisana je u dvostrukog ovoga tipa igre istine i privida, odnosno u same Dionisove moći.

Devetnaestovekovni pozitivizam klasičnih filologa različito je i ne retko protivrečno tumačio ambivalenciju Dionisove moći, i to je ostavilo traga i na razumevanje *Bahantkinja*. U tome se oslanjao na pozne slike Dionisa iz već pomenute helenističke i rimske tradicije, gde je ovaj bog viđen kao δαίμων ili δαιμόνιον pijanstva i zanosa, i koji će potom, u hrišćansko doba, biti „demonско” biće jer pijanstvo i zanos udaraju najpre na telo kako bi potom pomračili pamet vere. Za renesansni i romantičarski teatar *Bahantkinje* će postati inspirativne upravo kao „demonška drama”, dok će klasicisti, između ova dva perioda, izbegavati da se bave njome, kao što će nju, na ove načine, uprkos privlačnosti „iracionalnog”, stavljati na stranu i humanisti, oni iz XIX i oni iz XX veka. Tek će se otkrićima filologije i arheologije o samom Dionisu kao božanstvu preporučanja i igre iluzije i istine, posle Ničea, Euripidovoj poslednjoj drami vratiti i literatura i teatar, nalazeći da je u njoj nešto od tajne ne samo prikaza sudbine, već možda i same teatarske igre.

Šta je ta tajna, tajna teatralnosti, a ne samo sudbine čoveka? Ona je u izvesnoj metateatralnosti, ali ne u do sada razvijanim značenjima drame u drami, ni ukazivanja ili priznavanja da je činilac drame zaista u drami (iluziji pozorišta), niti komentaranja drame unutar drame, pa ni u određenoj refleksivnosti, odnosno suireferencijalnom odnosu delova i celine, što su većinom bila značenja za ovaj izraz. Prefiks „meta nije samo „iznad”, već i „s onu stranu”. Metateatralnost na koju ciljamo tiče se ovog drugog, ona je posredna, i ne mora se pokazivati na sceni, već je skrivanje koje upravlja složenom igrom istine i iluzije, upravo u traganju teatra za dimenzijama istine (i neistine, razume se) koju samo on, teatar, može da otkrije. Euripidove *Bahantkinje* su upravo komad koji nam može pomoći da nazremo ovu metateatralnost kao „onostranost” ili transcendenciju koja teatar drži u horizontu istine.

Prema starogrčkoj koncepciji istine, ona je bila „razotkrivanje”, utoliko otkriće i kao prodor ispod privida, ali i invencija, stvaranje istine kroz privid; u poznije doba istina je, kako su sholastici tvrdili, *index sui et falsi*, pokazatelj i sebe i neistine, a kako je istina, u moderna vremena naročito, postala samerljivost, saglasnost ili poklapanje, *adaequatio intellectus et rei*, mera za identičnost intelektualne, mentalne predstave ili suda i stvari na koju se, u percepciji realnosti, odnose predstave i sudovi, među koncepcijama istine – te su se koncepcije i menjale i preplitale u istoriji njenog shvatanja i upotrebe – ispod onih saznanjnih, etičkih ili metafizičkih, ostalo je umetnosti da razvija još jednu koncepciju, koja se ticala nečega što možemo nazvati igrom jezika. Da bismo razumeli šta bi bila metateatralnost teatra i perspektivu koju otvaraju Euripidove *Bahantkinje*, osvrnućemo se kratko na inače kompleksan i ogroman problem znaka i značenja, signifikacije i semantike, ali ne toliko iz standardne filologije i lingvistike, potčinjenih pozitivnim znanjima i nauci o diskursu, koliko iz teorijskih uvida u to šta je diskurs u umetnosti, onaj govor za koji se obično kaže da je po pravilu u polju višeznačnosti, polisemije.

Ovde je posredi jedna od suštinskih razlika, ona između smisla i značenja. Smisao (*Sinn, sense*) obično se u metafizičkoj teoriji određuje kao suština značenja (*Bedeutung, meaning*), njegov temelj, čime se zapravo svodi na značenje značenja. Tada pojava polisemije ostaje po strani ili se na nju gleda kao na devijaciju semantike. Naime, ovakvom distinkcijom se učvršćuje primat monosemnog diskursa, onog jednoznačnog, podređenog monološkom smeru logike sudova i na njoj oslonjenoj nauci saznanja. Ali to ne odgovara potrebama umetnosti kao govora. U umetničkom tipu teksta ili diskursa u širem značenju, u smisao ulaze sve vibracije, intenziteti, kontekstualni tragovi, nijanse, varijacije i potencije neke semantike, sva značenja gde je smisao njihov horizont koji im daje ne samo obim i polje kretanja već ih uključuje u svoj događaj. Takođe, pod uticajem metafizičke redukcije smisla na značenje, fenomen višeznačnosti ili polisemije se dalje svodi na postojanje nekoliko značenja za isti znak, a ta su značenja onda izbrojiva, odredljiva, jer su determinisana smislom kao „značenjem značenja” i identitetom kojoj su podvrgnute sve diferencije. Za razliku od toga, umetnički smisao, kao horizont semantike tog tipa diskursa, polisemiju uzima za diferencijaciju gde postoje i na delu su i neodredljivosti, preplitanja, borbe o prvenstvo ili o pozadinu, paralelni i tangenti semantički tokovi, zvučne i označiteljske igre itd. Smisao je tada horizont varijacija u kojem vlada pravilo značenja kao odstupanja od identiteta, kao razlikovanje, alterizacija. Zato smo svojevremeno predložili da umesto metafizikom nadređenog pojma polisemije koristimo izraz alosemija – označavanje drugačije, značenje različitog (Milić 2006: 142–154). Smisao



Dionisa je tako da bude i božanstvo preporađanja prirode i božanstvo zanosa, i bog privida i bog istine, a da se ove oznake i značenja ne svode na bilo koje od njegovih svojstava. Umesto redukcije i binarne opozicije, alosemijskim, odnosno umetničkim diskursom vlada suštinska neodredljivost u pogledu konačne semantike, igra njenih varijacija i nijansi. U takvom diskursu možemo odrediti tip horizonta smisla, ali ne i kretanje značenja.

Iz ove perspektive metateatralnost nije ni tematsko svojstvo (kad se ova kategorija javlja kao upućivanje na sebe prema modelu transcendentale samosvesti), niti formalno obeležje (teatar kao oblik estetske predstave), već je diskursivni sklop kad se jedna značenja iz istog horizonta smisla razdvajaju od drugih značenja, u igri pridruživanja ili sučeljavanja, kontrasta ili varijacije, dotle da se odnos istine i iluzije odvija kao događaj umetnosti. Tamo gde su se istina i iluzija suprotstavljali metafizički kao biće i pojava, suština i fenomen, kao dve protivne strane između kojih nema dodira niti preplitanja, sada se one pojavljuju u zapletu i raspletu, kao problemi, dileme i aporije jedne igre koja zahvata obe strane ove inače binarne opozicije, jedne od najtrajnijih i najuticajnih u tradiciji metafizike.

Ako pogledamo kako se odvija ovaj događaj metateatra u teatru Euripidovih *Bahantkinja* pod upravom Dionisa, videćemo upravo fenomen metateatralnosti kao imanentni za umetnost teatra.

Drama počinje igrom istine kao aleteje, igrom prikrivanja i raskrivanja. Kako bi nam raskrio svoje božanske moći, Dionis se prikriva, pojavljuje u drugačijem obličju („obličjem ljudskim prikriću svoje božije”, st. 4). Ne samo da nije moguće da se bog pokaže direktno, već je maska, drugo obličje, zamena lica likom, neophodna i u teološkom, ali i u teatarskom vidu: teatar je upravo polje koje ovakvu zamenu nudi teološkom poretku. Bog postaje vidljiv samo kroz vlastitu figuru ili lik, „personu”, koji nisu što i njegovo lice; on u ljudskom poretku igra sebe, glumi vlastitost koju ne može drugačije ispoljiti, dokazati, osvedočiti nego posredno, i to sredstvima teatarskog prikazivanja. Sama epifanija boga je teatarski *prosopon*, transcendenciji je nužna scena sa svim sredstvima i tehnikama koje nudi pozorje. Pri kraju istog početnog monologa (53–54) Dionis će reći kako je božiji εἶδος preneo (μετέβαλον) u ljudsku μορφή: *eidōs* je praobrazac, skriveni oblik, paradigmatička matrica, što će sve iskoristiti Platon u svojoj ejdetskoj filozofiji, odnosno metafizici ideja, dok je *morfe* oblik koji je promenljiv, zamenljiv, vidljiva mena po formi; *metabole* (od μεταβάλλω) je, pak, izraz za promenu ili prenošenje promenom, za izbačaj ili isturanje (-βάλλω), za ono što će se u latinskom javiti kao *larva*



*tus prodeo*, „isturam masku”, odnosno „nastupam skrivajući (lice) maskom”, poznati izraz iz beležaka Dekarta, kad je čuo o osudi Galileja i kad se odlučio da će nadalje svoje zamisli prikriti, maskirati, predstaviti pod krinkom, odnosno drugim vidom, kako se ne bi izložio riziku. Radi se o dve reči bliske po značenju (εἶδος, μορφή), obe upućuju na oblik, ali se ovde javljaju kao alternative, predruogojačenja jedna druge, zamene značenja, dotle da se jednim značenjem prikriva ono drugo, i da to maskiranje čini ovaj semantički događaj jednom igrom u okviru smisaonog horizonta kojem upravo teatar, prizor igre skrivanja i otkrivanja, maskiranja i isturanja lika umesto lica, daje sklop i moć. Dionis Euripida je ovde i teatarski, na sceni, i metateatarski, scenom prikriven dotle da je njen temelj. Ovaj složeni bog, koji „lik menja svojevolutno” (478), među svojim maskama ima i onu koja ga predstavlja kao boga vina, pijanstva, čime maskira svoju dublju moć božanskog zanosa kod svojih pratilaca.

Slična *metabole* se javlja i u slučaju menada, odnosno bahantkinja, Dionisovih pratilja, sluškinja koje su mu i vrsta vojske. Prema kultu, Dionis svoje posvećenice ubacuje u stanje manije, mahnitanja, ali ih iz tog stanja po volji i izbavlja. Ponovo je reč o alterizaciji, predruogojačenju jedne vrste uobičajene i mirne ljudske prirode u pomahnitalu prirodu koja je „primila” boga, bila „izbačena” u božansko kao vid svoje ekstaze, promenila obrazac u oblik, lice u lik. I ponovo je na delu čin teatarske vrste: ponašanje menada, njihovo „ludilo” ili „bes” jesu dramatisacija kao podizanje na viši stupanj, na crtu naboja i napetosti, u ravan sukoba ili konflikta dva oblika, prethodnog ljudskog i sadašnjeg „oboženog”, dramatski čin promene lica u lik, obrt figure, dramatičan, u svim značenjima koje smisaoni horizont reči drama (za „radnju” u teatarskoj predstavi) nosi sobom i omogućuje da se varira u značenjima sa različitim semantičkim intenzitetima, sa potencijama koje mogu jedne od varijacija odvojiti od drugih i stati im sučelice. Ova dramatska potencija smisla „mahnitanja” menada je upravo sama „radnja” u ovoj Euripidovoj tragediji, ekstatično ponašanje bahantkinja koje proizvodi svoje učinke menjajući čitav tebenski slučaj. Ako je taj slučaj počeo time što je novi vladar, Kadmov unuk Pentej zabranio slavljenje Dionisa, odričući mu božanske privilegije i moći, pa se Dionis vratio u Tebu da to ispravi i da učvrsti svoj kult, sada je to preobraćeno u sukob jednog boga, Dionisa, i jednog smrtnika, Penteja, gde su obojica zapravo Kadmovi unuci: iz istog rodoslova, iste genealogije, jedan će usled toga što je potomak Zevsa i smrtnice Semele, a drugi samo sin Semeline starije sestre ali potomak iz ljudske loze i po ocu, drugog takođe, a protiv volje ovog drugog, kroz ekstazu – izlaženje iz sebe – preobraziti u mahnitu figuru, koju će njegova majka Agava, rođena sestra Dionisove majke smrtni-

ce, rastrgnuti na komade. Preobražaj Penteja je preobražaj celine tela u parčad mesa, kao proces suprotan Dionisovoj moći da iz delova prirode ponovo obnovi prirodu kao celovitu; Agavino komadanje Penteja – što je i ubistvo vlastitog deteta, još jednom podvlačeći kontrast Penteja i Dionisa – jedan od vrhunaca ove tragedije, obred njene krajnje surovosti.

Ali taj je obred, kao i svaki obred, takođe teatarski. Teatarska moć Dionisa je na svom vrhuncu – a to je i vrhunac čitave ove drame – u scenama četvrtog stasimona, kad nakon još jednog verbalnog sukoba Penteja i Dionisa maskiranog u ljudsku figuru bog baca kralja u ruke menada, žednih krvi. Pentej, pak, veruje da je savladao protivnika, da ga je bacio u tamnicu, i da je prošla opasnost. Prorok Tiresija, koji je upućen u tajne odnosa bogova i ljudi, i u samu prirodu božanskog, kaže na jednom mestu za Dionisa „da u sebi nosi i ideo Aresa, jer vojsku pod oružjem, u stroju, zna da rasprši, a nije se još takao koplja” (302–304). Na pitanje kako to Dionis čini, nalazimo odgovor kasnije, kad Dionis svom horu pripoveda (616–641) kako je prevario Penteja. On se, kaže, ne samo „bez ikakvog napora” oslobodio tamnice u koju ga je bacio mladi tebanski kralj, već mu se narugao na više načina: sve što je Pentej u svom besu i mahnitanju činio, čak rušenje i spaljivanje samog dvora, sve je to, priča sada Dionis svojim pratiljama, bila samo opsena, privid, obmana koju je Dionis inscenirao za Pentejeve oči, varka premoćnog boga uperena protiv slabijeg po prirodi i moćima čoveka. Ništa se od svega tog strašnog nije, dakle, stvarno desilo. Desilo se samo kao teatar upriličen i za nas i za protivnika. Omađijani smo Dionisovim teatarskim moćima stvaranja iluzije i otelovljenja privida jednako kao i kralj u drami, što će reći da smo postali Dionisovi pratioci, vernici i sledbenici od časa kad smo poverovali teatarskoj igri iluzije i istine; Dionis je pobjednik od časa kad smo stupili pod njegovu okrilje, ušli u njegov prostor, zašli u horizont smisla kao teatra, od časa kad smo prihvatili igru. Za Dionisa se u drami kaže (stih 526) da je „dvaput rođen”, „dvoroden”, ali ta dvostrukost raste ako imamo u vidu da ovde posredi izraz διθύραμβος, koji, opet, priziva i ditiramb, slavljenički stih. Završne reči horovođe upućuju na Dionisa kao na „mnogooblično”, „mnogoliko”, polimorfno božanstvo (πολλαί μορφαί τῶν δαιμονίων – 1388), ali se ove reči odnose i na „mnogoznačnu” sudbinu junaka, čoveka uopšte, i na, što je za nas od posebne važnosti, na „polimorfnost” samog diskursa uhvaćenog u igru svojih potencija za istinu i za iluziju.

To baca sasvim drugačije svetlo i na sve surovosti u ovoj tragediji, a naročito na scenu užasnog čerečenja kraljevog tela od strane majke Agave – od časa Dionisove prve inscenacije za Pentejeve i naše oči niko ne može, dokle god je

pod magijskim uticajem teatarske igre kojoj prisustvuje, odlučiti šta je istina a šta privid u ovoj tragediji, gde se razgraničava stvarno od imaginarnog. Čak ne možemo više biti do kraja sigurni da li je posredi tragedija u značenju prizora stradanja smrtnika – pitanje je nije li sve što gledamo tek jedno veliko rугanje boga, komedija kojom pokazuje svoju premoć ili svemoć. A u meri u kojoj je teatarska umetnost uopšte Dionisov proizvod – ili njegovo božansko maslo – isto naravoučenije bez završne poente ne bi bio samo izolovani slučaj *Bahantkinja*, već bi važio za svaku pozorišnu igru, za pozorište kao takvo: tzv. suspenzija neverice, odnosno prihvatanje opsene kao istine događaja koji se na sceni odvija pred nama, suspenzija je i svakog konačnog suda o istini i prividu, prihvatanje suštinske neodredljivosti značenja kao monosemantičke pojave i otvaranje prema horizontu smisla kao polja varijacije svih značenja uključenih u događaj igre, pa i onih varijacija i preokreta istine u neistinu i obrnuto. Ovo otvaranje teatra prema dimenzijama koje mu skriveno određuju horizont neodredljivosti, odnosno ova neodredljivost kojom smisao uvek transcendiruje svoja značenja, i nazivamo metateatralnost teatra. Transcendencija ove vrste nije nadiskustvena u metafizičkom vidu Platoničkih Ideja ili teološke onostranosti božanskog, niti u modelu subjektivnosti kao samosvesti, već je samo iskustvo o ovostranoj, ljudskoj nemogućnosti da umetnost podvede pod uobičajena merila svojih istina, čega je teatar sa svojom metateatralnošću otelovljeno svedočanstvo. Odnosno, moglo bi se to reći i obrnuto, a zapravo drugačije: moć umetnosti je transcendencija za naše, ljudsko iskustvo sveta u odsustvu svakog iskustva bilo božanskog bilo apsolutnog. Ona, umetnost, donosi podnošljiv privid ταμοι gde se konačnost naših sudbina javlja kao „nesnosna istina” (δύστην ἀλήθεια, 1287).

Uprkos sličnosti termina usled prefiksa „meta”, metafizika i metateatralnost su različiti polovi ljudskog iskustva. Kad metafizika filozofijom ili svojim teorijama, finalističkom hermeneutikom ili zatvorenim interpretacijama prisvaja teatar za svoje potrebe uređenja različitosti u hijerarhije binarnih opozicija, metateatralnost izvlači teatar prema onom gde je on najefektivniji, prema igri istine i privida, bića i predstave, sudbine i glume. Dionis ne bi mogao sve ovo da ostvari samo kad bi ostao bog za izvestan niz obreda, makar i onih koji govore o obnovi prirode, preporodu života ili zanosu orgijastičke vrste; ovo „ponosno božanstvo” (δαίμόνων ὑπερφρονεῖ, takođe „velikodušno” i „radosno”, 1329c) postaje figura transcendencije tek kad transcendirava ovaj svoj kulturni okvir, odnosno kad nam se predoči kao bog igre istine i iluzije, stvaralac „istini nalik” ili čak po moćima istini jednakog privida, kad postane tvorac i učesnik te igre kao teatarske igre. On tu igru ne napušta, utoliko ni njegovo „meta” iz funkcije metateatralnosti nije „iznad” teatra, već neprestano u

teatru, mada iza scene na koju istura maske, figure u liku različitih junaka, a svoje umeće i moći predočava kroz različite radnje, drame. Transcendencija njegove metateatralnosti je unutar, kao imanencija teatarske umetnosti.

### **Literatura**

- Daraki, M. (1985) *Dionyos*. Paris: Arthaud.
- Dodds, E. R. (1960) *Euripides Bacchae*, 2nd. ed. London: Oxford University Press.
- Euripid (1988) *Bakhe*, prev. K. Rac, *Sabrane grčke tragedije*. Beograd: Vrhunci civilizacije.
- Euripid (2007) *Bahantkinje*, prev. A. Gatalica, *Izabrane drame*. Beograd: Plato.
- Euripides (2003) *Bacchae*, in *Euripides*, Vol. VI, ed. by D. Kovacs. London: Loeb Classical Library.
- Fischer-Lichte, E. (2014) *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Friesen, C. J. P. (2013) *Reading Dionysus: Euripides' Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Milić, N. (2006) *Šta je teorija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Nietzsche, F. (1987) *Die Geburt der Tragödie, Kritische Studienausgabe*. Hrsg. G. Colli, M. Montinari, Bd. 1. Berlin: Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988) *Götzen-Dämmerung, Kritische Studienausgabe*, Hrsg. G. Colli, M. Montinari, Bd. 6, Berlin: Walter de Gruyter.
- Pauly-Wissowa (1893) *Real Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: Alfred Druckenmüller.
- Perris, S. (2015) „Bachant Women”, in: *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, ed. R. Lauriola and K. N. Demetriou. Leiden: Brill.
- Tyrrell, R. Y. (1910) *The Bacchantes of Euripides*. London: Macmillan.