

Византија

у (српској) књижевности и култури
од средњег до двадесет и првог века

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

VIII Међународни научни скуп

(Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 25-26. X 2013)

Зборник са међународног научног округлог стола

Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесетог и првог века

(Златибор, 02-04. XI 2013)

Уредник

проф. др Драган Бошковић

Програмско-организациони одбор

проф. др Иван Коларић, декан

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

проф. др Милош Ковачевић

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

проф. др Драган Бошковић

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

проф. др Бранка Радовић

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

проф. др Анђелка Пејовић

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

доц. др Маја Анђелковић

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо

Универзитет „Г. д Анунио“, Пескара, Италија

проф. др Ала Татаренко

Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина

доц. др Зринка Блажевић

Филозофски факултет, Загреб, Хрватска

проф. др Миланка Бабић

Филозофски факултет Универзитета Источно Сарајево, Босна и Херцеговина

проф. др Михај Радан

Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија

проф. др Димка Савова

Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

проф. др Славка Величкова

Филолошки факултет, Универзитет „Пајсије Хиландарски“, Пловдив, Бугарска

проф. др Јелица Стојановић

Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Рецензенти

проф. др Душан Иванић

проф. др Александар Јерков

доц. др Слободан Владушић

проф. др Ала Татаренко

Зборник је резултат истраживања у оквиру пројекта 178018: Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Византија
у (српској) књижевности и
култури од средњег до двадесет и
првог века



Уредник
Драган Бошковић

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац, 2013.

РИТУАЛ, СЦЕНСКА ИГРА И ЛИТУРГИЈСКА ДРАМА²

Истраживања византијског позоришта се често заснивају на претпоставкама да Источно римско царство, као оличење сукоба културног наслеђа и вере, није поклањало велику пажњу драмском стваралаштву, и стога се одређени текстови углавном убрајају у „религијски театар” као саставни део литургије, а не као права сценска уметност. Полазећи од резултата истраживања Венеције Котас објављених у књизи *Позориште у Византији* (1931) рад има за циљ да испита порекло драме у ритуалу, игри и паганским светковинама, затим прилагођавање трагичког песништва потребама хришћанске драме и њеном каснијем утицају на развој драмске уметности.

Кључне речи: ритуал, В. Котас, Византија, позориште, перформанс

Рођен са душом иконоборца у себи, осећајући одувек ликове као нешто што је противно смислу и духу нашег живота, дакле грешно и недопштено, ја их у исто време волим дубоко и неизлечиво. Та љубав за вајан или сликан лик живи у мени упоредо са урођеном склоношћу иконоборца. И као вечито немирне теразије, у мени претеже час прва, час друга од ове две склоности. Према томе и свет ми се указује под два разна и противна вида.

Иво Андрић, *Смисао, лица, предели*

У студији *Иконоборци и иконобраници* (1978) Никола Кољевић се опредељује за расправу о важности и утицају традиције у књижевности коју, у складу са особеностима ставова, заснива на компаративном приступу неколицине аутора – противника и поштовалаца традиције – са посебним освртом на начела модернизма. Са становишта теорије и критике, појам традиције је неизбежан за динамику развоја књижевно-

¹ jovanapavicevic@yahoo.com

² Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

сти који увек подразумева надоградњу постојећих система, чак и када покушава да их негира. Иако су „револуционарни” правци 20. века на различите начине испојили тежњу за потпуним прекидом са прошлошћу, доминира употреба митолошке грађе, дела и аутора који су утицали на преструктурисање књижевних вредности како би се означили узроци и последице друштвених, религиозних и културолошких померања пре, после и између два рата. На тај начин уједно дају и преглед свеукупности традиције – њене почетке, развој и оно што се може означити њеним привременим крајем. Књижевно дело гради свој контекст у моделативном систему културе па нам се у њему не открива само естетска творевина, већ и духовни проблем једног времена. У трагањима за новином, истовремено узбудљивим и узнемиравајућим, кроз недовољно испитано (колективно) несвесно поново ће искрснути „модел” грчко-римског наслеђа, а Византија као посебна поетска јединица. Модернизам ће преко прецизности (поетске) слике имажиста, *Традиције и индивидуалног талента*, Јејтсове Византије, па све до епских конструкција зрелих модерниста показати флексибилност у обједињавању парадоксалних стања модерног сензибилитета: конзервативизам и револуцију, традицију, губитак значаја традиције и слављење ослобађања од прошлости.

Промене које су наступиле у уметности не представљају само пуко интересовање за експеримент: нови токови поезије одражавају промене у фундаменталним идејама, како то истиче Е. Ловел у предговору антологије *Tendencies in Modern American Poetry* (1917: v-x). Имажисти су се сложили да изнесу листу принципа, који не морају указивати на строго придржавање, већ једногласну одлуку по питању одлика нових токова: истичу значај прецизности употребљене речи, поред њене декоративности, и вере да индивидуалност песника може бити боље изражена у слободном стиху него у конвенционалним облицима (Ловел: 239-241). И поред свих инсистирања на иновативности, ауторка закључује да су ови принципи суштина сваке поезије, књижевности у целини, и да самим тим није у питању револуционарни проналазак, већ обнављање оних који су временом постали неподобни за употребу.

Спајајући неколико временских и просторних нивоа различитих култура, Паунд ће као фиктивни песник Хју Селвин Моберли (1920) објаснити да се његов покушај да, у раскораку са тадашњим временом, оживи мртву уметност поезије, односно да одржи њену узвишеност у класичном смислу, испоставио као погрешан. Елиот, одричући се америчког контекста разумевања поезије као и Паунд, покушава да укорени

традицију, личну и поетску, у Европи и у принципу поређења и контрастирања проналази основно начело историјске и естетичке критике. Сматра се да је другачији случај када је у питању Јејтс, јер јединствен поредак његовог света произлази из „народске ирске традиције у којој су измешани пагански и хришћански елементи били неодвојиви од легенди и враџбина” (Кољевић 1978: 107). Окренувши се очувању ирске фолклорне традиције, Јејтс види Ирску као свету земљу, а рану Византију, у *Визији* (1925), као време у којем је као „можда никад пре ни после у забележеној историји, верски, естетски и практични живот био јединствен” (Јејтс 1975: 279). Елиот ће, вероватно у складу са својом поетиком „хрпе изломљених слика”, Јејтсову *Визију* протумачити као покушај да створи једну нову универзалну „јединицу свести” и шизму која би „поезијом да замени религију” (Кољевић 1978: 118). Којих год тумачења да се прихватимо, учиниће нам се да увек изнова искрсава преплитање „религије” и поезије, односно (етичких) начела којима је човек дубоко прожет. Тежња имажиста ка комплексности поетске слике која се огледа у сажимању, густини конкретних презентација и сликовитости онда није ништа друго до потрага за универзалијама. Најзад ће се и слични појмови појавити у поетикама савремених енглеских песника, а које ће један од њих, Ричард Беренгартен, образложити у виду шест краћих, поетских прогласа под називом *Imagets*³. Ујоришће у овом покушају превазилажења постојавки модернизма и постојмодернизма Беренгартен проналази у одговору који Октавио Паз упућује Јејтсовом жубитику шежишћа⁴, а који гласи: први пут у историји смо савременици читавога човечанства (Беренгартен 2013: 9). Јејтс ће у каснијој песми *Sailing to Byzantium* најзад ситуирати вилинску земљу не у простору, већ у вечности (Данојлић 1978: 46) тако да свака традиција постаје отворена, осетна тајна која припада свакоме ко је открије и дозна, а Византија савремен симбол, мрежа целовито повезаних идеја.

На сличан начин, проучавајући позориште у Византији, Е. Вајт (2009: 67) сматра да овај феномен може послужити као студија случаја у

3 Беренгартен наводи да је сковао реч *imaget* да значи нексус поетских слика; она је сложена и полисемична. Такође, наговештава поетску јединицу која се може упоредити са речју *mythologem* (јединица мита или митологије). Сматрао је да је овакав термин неопходан у енглеском језику како би се премостио концептуални јаз, да би тек након тога открио да реч постоји у португалском и да једноставно означава слику (Беренгартен 2013: 26).

4 Алузија на сам почетак Јејтсове песме *Други долазак* (*The Second Coming*), написане 1919. године: „Кружећ и кружећ у све ширем луку
Соко не чује више соколара.
Све се разлива; средиште попушта;
Пуко безвлашће преплављује свет (...).” (Јејтс 1978: 105)
(превео Милован Данојлић)

ономе што би се могло назвати глокалном историографијом. Испоставило се да је привлачност грчке културе и образовања тако моћна да је Рим, како је освајао хеленистички свет, пригрлио и језик својих „субјеката” — Атина и античка дела у основи византијске културе постају универзално место, парадигма за тумачење локалних питања. Један од наведених примера, говор⁵ Хориција из Газе с почетка 6. века познат под називом „Одбрана мимичара”, показује како је атински модел утицао на византијску културу. Хорицијева *Одбрана* пружа обиље информација пре свега о постојању мима у Византији и увреженом ставу да је живот мимичара бестидан и пун лажи, али и о савременој позоришној сцени уопште, и њеном ослањању на класичне атинске оквире што сведочи о интензивној интеракцији између локалних и глобалних култура током критичног периода у историји позоришта (ибид: 69-71).

Византија и проучавање хришћанске драмске књижевности

Пратећи ток развоја позоришта нигде се не може наћи јасан прекид – након опадања античке форме драме и позоришног извођења долази период литургијске или црквене драме, иако се дуго сматрало да између те две форме не постоји никаква веза (Хартнол 2006: 32). Истраживања византијског позоришта се често заснивају на претпоставкама да Источно римско царство, као оличење сукоба културног наслеђа и вере, није поклањало велику пажњу драмском стваралаштву, и стога се одређени текстови углавном убрајају у „религијски театар” као саставни део литургије, а не као права сценска уметност (Никчевић 2002: 39).

Византија се, по мишљењу археолога и историчара архитектуре, враћа у жижу интересовања почетком двадесетих и тридесетих година 20. века археолошким истраживањима старог Коринта које је вршила Америчка школа класичних студија у Атини. Откриће Коринта је даље допринело свеукупном естетском, авангардном и модернистичком интересовању и асимилацији тековина византијске културе (Курелис 2007: 391-395). Истовремено, византолог Габријел Мије (1867-1953) поред Кондакова отвара западној науци „непозната подручја Југоисточне Европе, источног Медитерана и хришћанског Истока (Грозданов 2006: 19). Једно од највећих достигнућа Габријела Мијеа је огромна грађа коју је прикупио приликом бројних експедиција — белешке, планови, цртежи, натписи, копије рукописа, акварели и фотографије — а која данас чини једну од најзначајнијих колекција у проучавању Византије. Посебан статус

⁵ On Behalf of Those Who Imitate Life in Dionysus [Theatre]

византијска култура добија током Интернационалне изложбе византијске уметности одржане у Паризу 1931. године на којој су изложени предмети сакупљени током археолошких ископавања старог Коринта. Обновљено интересовање за Источно римско царство прераста у читав низ студија које ће обухватити и истраживање драмског и позоришног стварања и његов утицај на развој касније средњовековне драме на Западу. У том периоду се управо јавља и једна од кључних студија, *Позориште у Византији* (1931) Венеције Котас, на коју се надовезују даља истраживања византијске (религијске) драме која је, по мишљењу ауторке, била најпопуларнији и највише писани књижевни жанр међу свештенством, монаштвом и ученим људима. Венеција Котас је научница грчког порекла која је радни век провела у Француској и као палеограф је пописала све „манастирске и кодексе у најзначајнијим архивама и из њих објавила сведочења о великој стваралачкој продукцији у књижевном жанру који је предодређен да буде игран на сцени” (Никчевић 2002: 40).

За саме почетке позоришта се углавном узимало хеленско трагичко и комично песништво све док се развојем антрополошких теорија није дошло до закључка да је хеленска цивилизација, уз римску, своје драмско искуство градила на већ постојећим изворима, усавршавајући га и прилагођавајући својим потребама (ибид: 12-13). Порекло позоришта сеже до религиозних обреда најранијих заједница у којима су песме и плесови у славу богова изводили свештеници приказујући рођење, смрт и ускрснуће богова. Тумачењем списка старог и хришћанског Египта показало се да позоришни облици постоје у оквиру „египатских царских гробница и религијских церемонија које су биле у служби одржања владареве власти и организације државе” (ибид: 7), а да су мистерије, као веома популаран жанр у староегипатској књижевности, највероватније наменски писане за одређене празнике везане за култ Озириса и Изиде. Култ о смртном а бесмртном богу, умрлом па оживљеном, какав је био Озирис, хришћанство уграђује у свој религијски, монотеистички концепт (Никчевић 1997: 7). Иако староегипатски погребни текстови, који садрже химне, молитве, литаније и магијске формуле (тзв. Књига мртвих и Текстови пирамида), и церемонијални прогласи садрже „дидаскалије”, инсценације су више доприносиле утиску величанствености и сјаја, а смернице за приказивање се сматрају правилима религијске праксе. Узвишен говор поезије се показао као најподеснији за изузетност беседе у оквиру које је сценска игра постала неопходан чинилац у оживљавању речи (ибид: 10-15). Сценска игра, намењена мноштву предодређеном да поштује власт, представља ништа друго до „слику моћи”

божанског представника на овоземаљском свету. Без обзира на то што је сценска игра која се одвија на улицама, двориштима и трговима приступачнија већем броју људи, храмови и палате су управо места која изговореној речи дају светост. Стога се сва даља проучавања корена позоришне уметности одвијају на релацијама позориште — храм, извођење — ритуал. Приликом прецизнијег одређивања текстова намењених искључиво сценском извођењу намећу се два питања: прво се тиче јасног разграничавања епохе сценске игре везане за ритуал и обред и епохе настајања драмског дела писаног у естетске сврхе, док се друго тиче дефинисања елемената који сачињавају позоришну представу: 1) глумци који изговарају или певају независно од хора, 2) сукоб на коме се заснива радња, и 3) публика. Међутим, даља истраживања из области перформанса указују да је ритуал саставни део сваке праксе, па и позоришне, и да савремено позориште управо рачуна на неодвојивост ових елемената.

У средњем веку, када се комуникација одвија скоро искључиво уживо и захтева физичко присуство, значење и моћ се шире путем јавног наступа. Овде се најтеже уочава разлика између перформанса и јавног наступа, ако уопште и постоји, јер оба рачунају на стварну, физичку, визуелну, и звучну манифестацију симболичких система и кодова. Процесије, крунисања, говори, суђења и погубљења су, као облици јавног наступа, уједно и радње и текстови: чиновни настали из (идеолошких) основа текстова. Исто тако је и књижевност представљала тип извођења: током средњовековног периода видимо сталну напетост између усменог/гласног, саопштавања књижевног текста и слушања, и писаног/немог, односно читалачке рецепције (Хискен 2007: 7-14). Вид (директно сценско извођење) свакако боље приближава вери, него слух којим се опажа представљање „одсутних догађаја” кроз приповедање. Разлику између приказивања и саопштавања радње (невербалне и вербалне интерпретације која рачуна на способност имагинативне укључености публике) Грубер (2010: 11) заснива на Платоновој подели поетске имитације и закључује да и када се драма сматра искључиво обликом књижевног стварања она је у суштини визуелна. Са друге стране, у својој критици савремене теорије перформанса, Бел (1997: 76-81) указује на ограничења поводом разматрања ритуала и позоришта као сродних жанрова: поређење ритуала и драмског спектакла се често своди на просто описивање једне непознате у контексту друге које не успева да покаже уочавање битних разлика између ритуала и других типова активности у различитим културама. Иако драма и позориште могу бити корисно средство за анализу ритуала (и обрнуто), постоји ризик да се проуча-

вање „цркве [храма] као позоришта” протумачи као „црква [храм] јесте позориште”. Зато се врло често врше поделе на драмске обреде и обредне драме на основу начина извођења и особе која тумачи текст: ако је та особа свештено лице а текст замишљен као драмски, у питању је драмски обред, док је у обредној драми особа која тумачи текст представљена оделом и маском лика.

Хорска лирика, која је обавезан пратилац театарског извођења у доба антике, јавља се у поезији Персијанаца и Индије почетком првог века пре нове ере. У појединим староперсијским књигама јавља се дијалог у стиху, а у староиндијској поезији песнички исказ са рефреном и дијалогом у стиху. Ови облици се само условно могу посматрати као драма јер се јављају унутар филозофско-поучног текста чији је циљ да, у виду расправе, објасни религијске или филозофске поставке. Стари Грци такође негују многобројне облике хорске лирике везане за религијски живот: литургијске химне, песме захвалнице (пеан), литијске песме, победничке и песме похвалнице, и дитирамб, песма у славу Диониса, из кога ће се изродити трагедија. Дитирамб је изводио хор од педесет чланова око олтара посвећеног Дионису и у овом смислу се са сигурношћу тврди да првобитно позориште јесте део храма. Међутим, тешко је утврдити еволутивни процес од овог момента до обликовања првих озбиљних драмских облика грчких трагичара (Хартнол: 8) у 5. веку пре нове ере. Трагедије и комедије тада први пут изводе глумци, а не свештеници, у оквиру посебних грађевина, а не храмова (ибид: 7). Са опадањем функције хора јавља се могућност трансформације једноставног култа обожавања у позориште: то се приписује чину издвајања појединца, глумца (Теспис), који је као вођа хора искорачио из групе, и као оличење бога или хероја коме је заплет посвећен, се упустио у дијалог са хором. Ослањајући се на *Социјалну историју уметности* Арнолда Хаузера, Аугусто Боал у поетици *Позоришта пошложено* (2008: x-xxii) ритуал повезује са извесном „кореографском” слободом, док званичне почетке позоришта види као ограничавање простора увођењем **кореографа** (који је детаљно испланирао покрете, објаснио гестове и дефинисао ритам), **драмског писца, текста**, и **глумца**. То је био крај креативној анархији која је владала након жетве у част Диониса, бога теревенки. Настаје унапред испланиран „хаос”, хор представља *започен њовик, цивилизовано дивљаштво* и сви учесници играју исти плес и певају исту религиозну песму. Увођењем деутерагонисте и тритагонисте трагички песници имају више лица на располагању и једногласна мисао се дели на дијалоге који се могу супротстављати и слагати. Дијалог подразумева

преиспитивање, поседује трансформациони потенцијал и ствара дисконтинуитет између различитих мишљења и могућности. Једном речју, увек представља претњу. И комедија се постепено пробијала са сеоским весељима и винским светковинама (Хартнол: 9) праћеним старим обредима плодности (фаличким поворкама). За разлику од трагедије, комедији се не приписује значај као атинској врсти; сматра се да је Сицилија неговала комедију као књижевну врсту и да се на Сицилији зачала сродна врста, мим, народни и често вулгарни дијалог, који је прославио Софрон. Нова комедија Менандра је управо врста са којом Римљани долазе у контакт и преносе је на територију Италије да би тамо, попримивши нове облике и претрпевши значајне промене, изродила два писца комедија Плаута и Теренција у време када је међу публиком владало веће интересовање за масовне спектакле, гладијаторске арене, параде, менаџерије и путујуће забављаче који су наступали на сајмовима и вашарима. До првог века нове ере римска позоришта су подизана широм Италије, Шпаније и Француске и у колонијама Северне Африке, али за разлику од још увек присутне популарности античке трагедије, римска сценска уметност полако замире са развратним мимовима и фарсама, и акробатским спектаклима који су укључивали полуодеване играчице⁶. Из тих разлога, током ширења и стварања нове империје и хришћанства, извођење добија статус неморалног заната недостојног озбиљне пажње, и почиње да се гаси да би се поново родило и кренуло у нешто другачијем правцу.

Источно римско царство ће, као својеврсна творевина настала прожимањем грчко-римске традиције и хришћанства, ће упркос ширењу званичне религије одржати и обреде, церемоније, литургије, и друге традиције које се заснивају на паганским веровањима и обичајима који ће се апсорбовати у различитим правцима и уградити у модерне филозофске и религијске системе. Константинопољ је, поред римских империјалних институција, наследио и трке, коњичке фракције, празнике, гозбе, пантомиму и балет, док су крваве игре, борбе дивљих животиња и гладијатора укинуте. У Риму је свака песма која се постављала на сцену нужно била изражавана покретима, стога је улога византијског мимичара, као продужетак римског мима, преодређена за лаке и сатиричне комедије (Котас 2002: 80). Такав програм који се изводио на Хиподрому је индиректно је ушао у оно што се назива светим позориштем у Византији (ибид: 53-54). С обзиром на навику пагана да преко мима извргавају руглу хришћанске мистерије, Црква оштрим прекорима и забранама

⁶ *nudatio mimarum*

покушава да отргне народ од уличног спектакла и уједно прихвата ритмичку, мимичку гестикулацију у литургијским композицијама како би их привукла црквеној церемонији (ибид: 100). О постојању позоришних спектакла и оних који су се одвијали на Хиподрому сведоче хомилије Јована Хрозостома у којима оптужује порочност извођача и гледалаца видећи у томе задах паганства, а за доказ постојања музичке гестикулације у црквеним обредима се углавном се наводи Августинова проповед (в. Котас: 100, 122).

Ако се прихвате наведене теорије и сведочења, развојна линија позоришта се може посматрати од лирских представа из 6. века (гестуална музика, мимичка химна), до мистерија у прози (позоришних представа у правом смислу) у 10. веку. У једном од закона Андроника II Палеолога, који датира с краја 13. и почетка 14. века, овај цар оправдава одлуку да продужи време празновања Успења на тридесет дана и наводи чак детаље програма (Котас: 123-126): први део је обухватао лирске композиције које је изводила група калуђера током бдења, у други спадају „мистерије” које изводе свештеници, а последњи део је група световних забава извођених у цркви. Овим документом се доказује да већ у овом периоду, поред молитви, црквених песама, химни и народних доксологија, постоји књижевни део под називом „мистерија”. Иако се не могу са прецизношћу утврдити значења која је ова реч имала, у наведеном програму стоји објашњење које потврђује да се ради о „духовним делима, ако се тражи да било који писац има право да буде извођен за време ових празника, под условом да је оно што пише прилагођено јеванђељским истинама” (ибид: 124).

Драмске сцене су се постепено развијале од „драмских тропа” од којих је један део сачуван у фрагментима хомилија које се из тог разлога одређују као „драмске хомилије”. Ла Пиана, на чији рад се Венеција Котас често позива, је реконструисао је један део ових комада и за разлику од ауторке *Позоришта у Византији*, он тврди да је света драма потчињена хомилији — представљена је преко поетских дијалога који илуструју тему која се развија у оквиру проповеди (Котас: 132). Међутим, за постојање религијског позоришта у Византији докази и нису баш убедљиви. Ла Пиана (1936: 171) пре свега истиче важност поновног интересовања за византијско позориште и сматра да та област изискује подробнију анализу јер су, како наводи, озбиљна истраживања замењена маштовитим нагађањима. Једино су два текста „религијских драма” из византијског доба сачувана око којих се критичари још увек не могу усагласити. Прва, *Christos Paschon* (*Муке Христове* или *Сипрагање*), састављена је по узору на класичну грчку трагедију, за коју су спорни и период

настајања и ауторство, док се други текст, само нацрт драме о страдању који се налази у рукопису из 13. века и потиче са Кипра, у већој мери може окарактерисати као позоришни јер садржи упутства за кретање и радњу, али о њему такође не постоје поуздани подаци када је настао и у које сврхе је написан. Ла Пиана тврди да је *Christos Paschon* једини познати пример који говори у прилог стварању хришћанске драме на грчком језику, али се не може узети као доказ да је постојало религијско позориште у Византији. Приписује се Григорију Назијансу, али од 16. века па надаље проучаваоци је приписују непознатом аутору из 11. или 12. века, а можда и раније. У сваком случају, драма врло вероватно никада није била намењена сценском извођењу и спада у такве „хришћанско-хеленистичке хибриде у којима су Византинци уживали” (ибид: 171). Проучавајући драмски развој проповеди на примеру збирки хомилија из доба Византије, Ла Пиана указује да постоји далеко обимнији „драмски материјал” него што се до тада веровало. Детаљна анализа ових „драмских хомилија”, како их је назвао, навела га је да целокупан материјал подели у три групе: прва група садржи дијалоге, поприлично дуге, али који представљају само парафразе краћих дијалога канонских текстова; друга група садржи дијалоге и монологе, који нису само проширење свјетих текстова већ и посве нове творевине, и оне нису ограничене само на једну сцену већ обухватају читаве епизоде; трећа група обухвата потпуно драматизоване епизоде Исусовог живота, али ови драмски делови показују сложен систем рима и асонанци које их чине поетским и у појединим случајевима сличним химнографији (ибид: 175-177). Овим показује да је у оквиру хомилије постојао евидентан развој од једноставних сцена до читавих драмских епизода. У четвртм делу свог научног рада (ибид: 189-196) критикује студију Венеције Котас наводећи да је ауторка објавила да је дошла до потпуно нових и изненађујућих увида у проучавању византијског позоришта — да се корени свете драме налазе у забавама Хиподрома. Сматра да њена студија само делимично покрива широко поље проучавања, али и да садржи неке елементе од важности (ибид: 210). Закључује да су драмске хомилије први покушај драматизовања свјетске историје хришћанства и без обзира да ли су дате у виду дијалога или монолога или су праћене некаквом радњом неоспорно је да су створиле оквир за свету драму која се касније развила и на Западу. Богданос (1976: 200) наводи византологе⁷, међу којима посебно место заузима Ла Пиана, који заступају став да је постојала драмска књижевност у Византији, нарочито у цркви и литургији већ у 5. веку. Драматизација свјетске историје у оквиру византијске литургије је достигла је уметнички ниво у црквеној

7 E. Du Meril, C. Sathas, E. Bouvy, K. Krumbacher, G. La Piana, V. Cottas

химнографији која је обликована у драмске циклусе химни. Први који је заступао овај облик је Роман Мелод, византијски химнограф 7. века који је написао велики број химни (*kontakia*) о рођењу и распећу Исусовом (ибид: 201). Богданос такође детаљно анализира дванаест химни о рођењу Христа које је написао Софроније Јерусалимски (в. ибид: 202-208), а за *Christos Paschon* (ибид: 208) наводи да су одређени аутори „потврдили” да је драму написао Григорије Назијанс у 4. веку. На основу ових али и сличних разматрања долази се до закључка да као што се грчка драма развила из дионизијског култа, тако се средњовековна литургијска драма развила из хришћанске литургије, нарочито из ускршњих светковина с обзиром на то да је васкрсење фокусна тачка хришћанске вере (Хартнол: 35). Лирски део ускршње јутарње службе се узима за основу даљег развоја: у раним хришћанским светковинама постоје „тропе” (тропари, припеви који прате библијске стихове псалама). Тропа за Ускрс се састојала од кратког дијалога и позната је под наивом *Quem quaertis*.

Драмска служба била је одувек нека врста редуковања „свете драме”. На Западу са циљем да се учини да схвате религиозне истине они који не знају да читају и не разумеју службу на латинском, „црквена лица су се прихватила задатка да пред очима верника прикажу бића која насељавају јеванђеља” (Котас: 147). Та бића су се најпре јављала испред олтара, да би прешла у предворје цркве и на крају стигла до јавног места, док је на Истоку било обрнуто (иако се своди на исти циљ подучавања): драмска служба је најпре рођена у позоришту да би прешла у цркву – рађала се из слављења великих празника, изводила се на отвореном, да би у облику мистерије прешла у цркву (ибид: 147-148). Библијска историја и касније драме о апстрактним врлинама и пороцима, моралитети, од којих је најпознатији *Everyman*, сачиниле су званично позориште средњег века, а извођења су се проширила на читаве циклусе библијских драма. Студија Венеције Котас делимично показује да је драмско песништво на просторе Западне Европе дошло са Истока, из античке Грчке која је једино имала способност да преобликује и утемељи целокупно наслеђе старих цивилизација (египатске, сумерске, вавилонске, индијске) и да су књижевни жанрови, кодификовани као уметничка форма од стране византијских теолога, тек тада преузимани од цивилизација на просторима Западне Европе (Никчевић 2002: 40).

Са друге стране, у византијској култури можда нема ни потребе „измишљати” драму: на таквом месту, у друштвеним и религијским оквирима свака пракса је театрализована до те мере да се може сагледати у облику предлошка за извођење. Игре нису служиле само народској забави, нити су представе биле само уметничка делатност — оне свеу-

купно представљају израз грађанског и верског живота. Позоришта су такође идеална места одржавања царског култа, јасне манифестације империјалне моћи. Како би указали на моћ својих одлука, цареви су организовали, по античкој римској традицији, велике светковине у амфитеатру-циркусу. Централни догађај је био обзнањивање одлука империјалног врха и ове „драме” никада нису извођене без великих пропратних свечаности и забава (Котас 2002: 46). Позориште је идеолошки уобличено у естетски, политички, па и свети простор. Преплитање грађанског и верског живота, царске и црквене власти, огледа у се обликовању церемонијалних процесија као и у обичају императора да благослови учеснике на забавама на Хиподрому. Обред миропомазања, за цареve и за свештенство, праћен је низом сличних свечаности (акламације које изводе деме) и са Хиподрома је премештен у Цркву. Константинопољ је функционисао као позориште за сложен и разноврстан ритуал где је сваки покрет царске персоне био пажљиво испланиран и стилизован тако да и сам простор Града добија церемонијалну улогу.

Ритуал и (сценска) игра: лиминалност у друштвеној пракси и у драми

Успостављањем проучавања модерне позоришне праксе у контексту средњовековне драме настаје нераскидива веза између ритуала и позоришта, првобитно као узрочно-последична веза, а затим, у антрополошким теоријама Ван Генепа и Виктора Тарнера и Шекнерових студија перформанса, у облику преплитања и заједништва.

Социолог Е. Гофман у студији *Како се представљамо у свакодневном животу* (1959: 72), у којој проучава друштвени живот из перспективе позоришне представе, долази до закључка да цео свет наравно није позорница, али је тешко направити оштру разлику између онога што јесте и није извођење. На ово објашњење се надовезује и Шекнер у *Теорији перформанса* (2008: x) додајући да је Тарнер својом теоријом допринео проширивању термина „извођење” анализом драмске уметности као друштвене (извођење често преузима облик ритуала и друштвених драма) и естетске категорије. Појам лиминалног Тарнер примењује на друштвене праксе, а драму као естетску категорију означава појмом лиминоидан. Друштвене праксе теже колективној рефлексивности која представља својеврстан процес поимања, приказивања и усвајања идеја од стране одређене групе или заједнице. Процес колективне рефлексивности укључује један облик перформанса где језик не мора бити

једино средство саопштавања идеја, већ су то и слика, музика, плес и различити други симболи. Појам колективне рефлексивности се тиче, тврди Тарнер, појма „лиминалности” који означава прелазну фазу, *међустање*, које садржи интеракцију идеја, речи и симбола, а тиме носи и потенцијал да промени постојеће стање. Ван Генепов појам лиминалности представља једну од три фазе која подразумева прелазак из једног друштвено-културолошког статуса у други и може бити индивидуалног и колективног типа од којих је друга јавног карактера и стога представља претњу по утврђени друштвени поредак. Драма као естетска категорија одражава и индивидуалну и колективну рефлексивност. Идеја коју саопштава аутор поседује одређени тип ауторовог ангажмана, како би се текстом или извођењем упутила публици и постала део процеса колективне рефлексивности. У оквиру друштвено ангазоване драме могу се идентификовати различите активности – ритуали, церемоније, параде, фестивали, плес, авангардни перформанс, и друштвени покрети – које носе потенцијал да промене само друштво. Да се за тренутак вратимо на Боалово *Позоришће пошљачено* као пример који илуструје како је неодвојивост генезе позоришних елемената послужила савременом ритуалном позоришту. Гледалац, као неучесник, мора преузети и улогу глумца (*Spect-Actor*) како би прекорачио сопствени, нормиран простор и показао да постоји у двострукој реалности: „заузимајући” позоришну сцену, он дела, али не само у фикцији, већ трансформишући је, и у друштвеној реалности (Боал 2008: ххi). Наравно, у питању је симболично прекорачење које води непрекидној трансформацији и самоактуализацији. Трансформациони потенцијал драмске уметности, посебно друштвено ангазоване драме, стога се најбоље може сагледати у односу антрополошког поља (пост)лиминалности, које није предметно фиксирано већ представља било какав сазнајни међупростор.

Термин извођење подразумева широк спектар активности. Вршилац ритуалне радње се води прописаним правилима, преузима функцију коју му ритуал намеће и таква врста извођења није глума у позоришном смислу јер не захтева имперсонализацију (на пример, литургија је у свим религијама слична у основној структури и процесу). У свакодневним активностима, као што предлаже Гофман, постоји међузависност различитих понашања која се изводе, без обзира да ли је појединац тога свестан или не. Као што можемо видети, у теорији, за разлику од праксе, могуће је успоставити разлику између „глумца” и „извођача”. Извођење на сцени и извођење у посебним друштвеним околностима постоје самостално, али најчешће теку упоредо, преплићу се и тешко се могу

разграничити. Стога се Шекнер одлучује за анализу једног елемента извођења, присуства публике, које повлачи питање интеракције гледалац-извођач. Чак и када није прецизиран круг публике, њена функција и даље постоји: један део извођача посматра други део, или, као што је случај у неким ритуалима, постоји имплицитна публика (бог или неко трансцендентно Друго) (Шекнер 2008: 22). Одређен временски редослед, вредност која се приписује предметима и правила, и посебна места која се конструишу за извођење активности представљају заједничке карактеристике глуме, игре, спорта, позоришта и ритуала. Оно што су правила за игру и спортове, то је традиција за ритуал, а конвенција за позориште, плес, и музику (ибид: 13). Простори у којима се ова дешавања организују су церемонијалног карактера, подстичу заједништво и омогућавају да једна група, посматрајући другу, постаје делом свесна и саме себе. Питање да ли је ритуал једна свеобухватна праисторијска творевина која се распарчала на жанрове класичног, модерног и постмодерног друштва из које произлазе позориште и плес, Шекнер подробним истраживањем закључује да ритуал као жанр постоји упоредо са другим преформативним жанровима, његов процес је еквивалентан процесу реализовања перформанса, и стога је одувек био и јесте део перформанса (ибид: 327-328).

Византијска драмска књижевност, или бар њена назирања, прелази хронолошке границе царства, јер се везује за прошлост као што се наставља и после пада царства и као својеврсна творевина, као и култура из које потиче, можда је једини истински пример који се опире свим покушајима разграничавања ритуала, (сценске) игре, извођења и текста.

- Андрић 1965: И. Андрић, *Спазе, лица, предели*, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније.
- Бел 1997: C. Bell, *Ritual Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford University Press.
- Беренгартен 2012: R. Berengarten, *Imagems 1*, Bristol: Shearsman Books.
- Боал 2008: A. Boal, *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.
- Богданос 1976: T. Bogdanos, Liturgical Drama in Byzantine Literature, *Comparative Drama*, Vol. 10, No. 3, pp. 200-215.
- Бајт 2009: A. White, *Glocality*, Byzantine Style: A Study in Pre-Electronic Culture, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (23), pp. 67-76.
- Грозданов 2006: Ц. Грозданов, У славу Габријела Мијеа, у: *Ниш и Византија*: зборник радова са Четвртог научног скупа, Ниш: Просвета, стр. 17-27.
- Данојлић 1978: М. Danojlić, *Jejtsovi koreni*, u: V. B. Jejts, *Kula*, Beograd: BIGZ.
- Даун (2013): W. M. Down, et al., *The Art of Theatre: Then and Now*, 3. ed., Boston: Wadsworth.
- Гофман 1959: E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City: Doubleday Anchor.
- Грубер 2010: W. Gruber, *Offstage Space, narrative, and the Theatre of the Imagination*, New York: Palgrave Macmillan.
- Хартнол 2006: P. Hartnoll, *The Theatre: A Concise History*, London: Thames and Hudson Ltd.
- Хискен 2007: W. Hüskén, *Acts and Texts: Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam: Rodopi.
- Кољевић 1978: Н. Кољевић, *Иконоборци и иконобранитељи*, Београд: Нолит.
- Котас 2002: В. Котас, *Позориште у Византији*, Подгорица: ЦИД.
- Курелис 2007: K. Kourelis, Byzantium and the Avant-Garde: Excavations at Corinth, 1920s-1930s, *Hesperia*, Volume 76, Issue 2, 391-442.
- Ла Пиана 1936: G. La Piana, The Byzantine Theater, *Speculum*, Vol. 11, No. 2, pp. 171-211.
- Ловел 1917: A. Lowell, *Tendencies in Modern American Poetry*, New York: The Macmillan Company.
- Никчевић 1997: В. Никчевић, *Змија на узглављу: дрвени еџипајски стили* (превод са француског, предговор и речник В. Никчевић), Крушевац: Багдала.
- Никчевић 2002: В. Никчевић, Платонова идеална држава Хришћана против паганског „мимезиса”, у: Котас, *Позориште у Византији*, Подгорица: ЦИД.
- Шекнер 2008: R. Schechner, *Performance Theory*, London and New York: Routledge Classics.

RITUAL, STAGE PLAY AND LITURGICAL DRAMA

Summary

The paper questions the theatrical elements of Byzantine church, public celebrations, games and processions as proposed by Venetia Cottas during the 1930s in order to show that ritual (as a genre) exists side by side with the other performative genres.

Key words: ritual, V. Cottas, Byzantium, theatre, performance

Jovana S. Pavićević

Византија у (српској) књижевности
и култури од средњег до двадесет и првог века

Уредник

Драган Бошковић

Лектура и коректура

Јелена Петковић

Превод

Јасмина Теодоровић

Графичко решење корице

Слободан Штетић

Ликовно-графички и технички уредник

Срђан Стевановић

Издавач

Филолошко-уметнички факултет
Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац

За издавача

проф. др Иван Коларић, декан

Штампа

Занатска задруга „Универзал”, Чачак

Тираж

150

ISBN 978-86-85991-57-8

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082)
821.14'04.09(497.11)(082)
821.163.41:81'38(082)
930.85(495.02)(082)

МЕЂУНАРОДНИ научни округли сто Византија у
(српској) књижевности и култури од средњег
до двадесет и првог века (2013 ; Златибор)
[Зборник са међународног научног округлог
стола] Византија у (српској) књижевности и
култури од средњег до двадесет и првог века,
[(Златибор 02-04. XI 2013) [у оквиру] VIII
Међународни научни скуп (Филолошко-уметнички
факултет, Крагујевац 25-26. X 2013)] /
одговорни уредник Драган Бошковић. -
Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет,
2013 (Чачак : Занатска задруга Универзал).
- 344 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 150. - Реч уредника: стр. 7. -
Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија уз сваки рад. - Summaries;
Resumen ; Резюме.

ISBN 978-86-85991-57-8

1. Међународни научни скуп Српски језик,
књижевност, уметност (8 ; 2013 ; Крагујевац)
а) Византијска књижевност - Рецепција -
Србија - Зборници б) Српска књижевност -
Мотиви - Византија - Зборници с) Српска
књижевност - Поетика - Зборници д)
Византија - Културна историја - Зборници
COBISS.SR-ID 203981836

