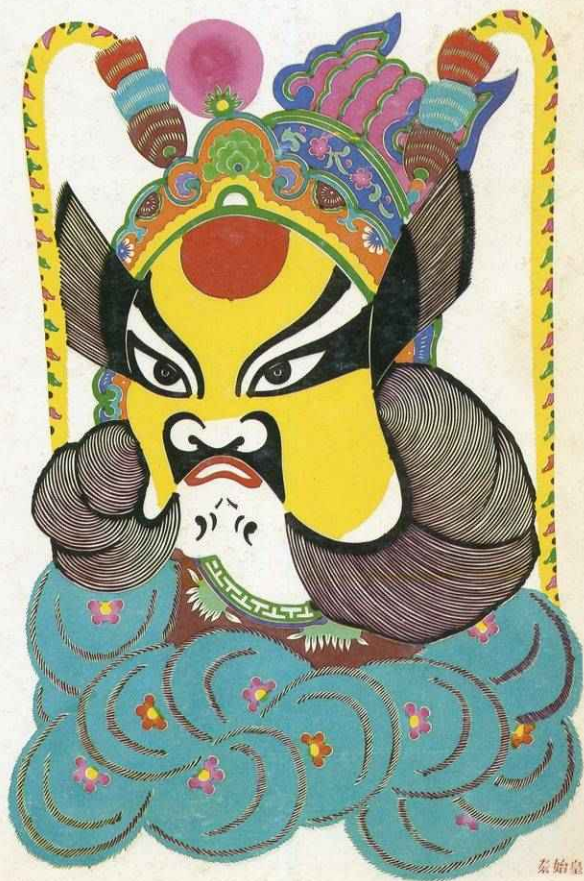
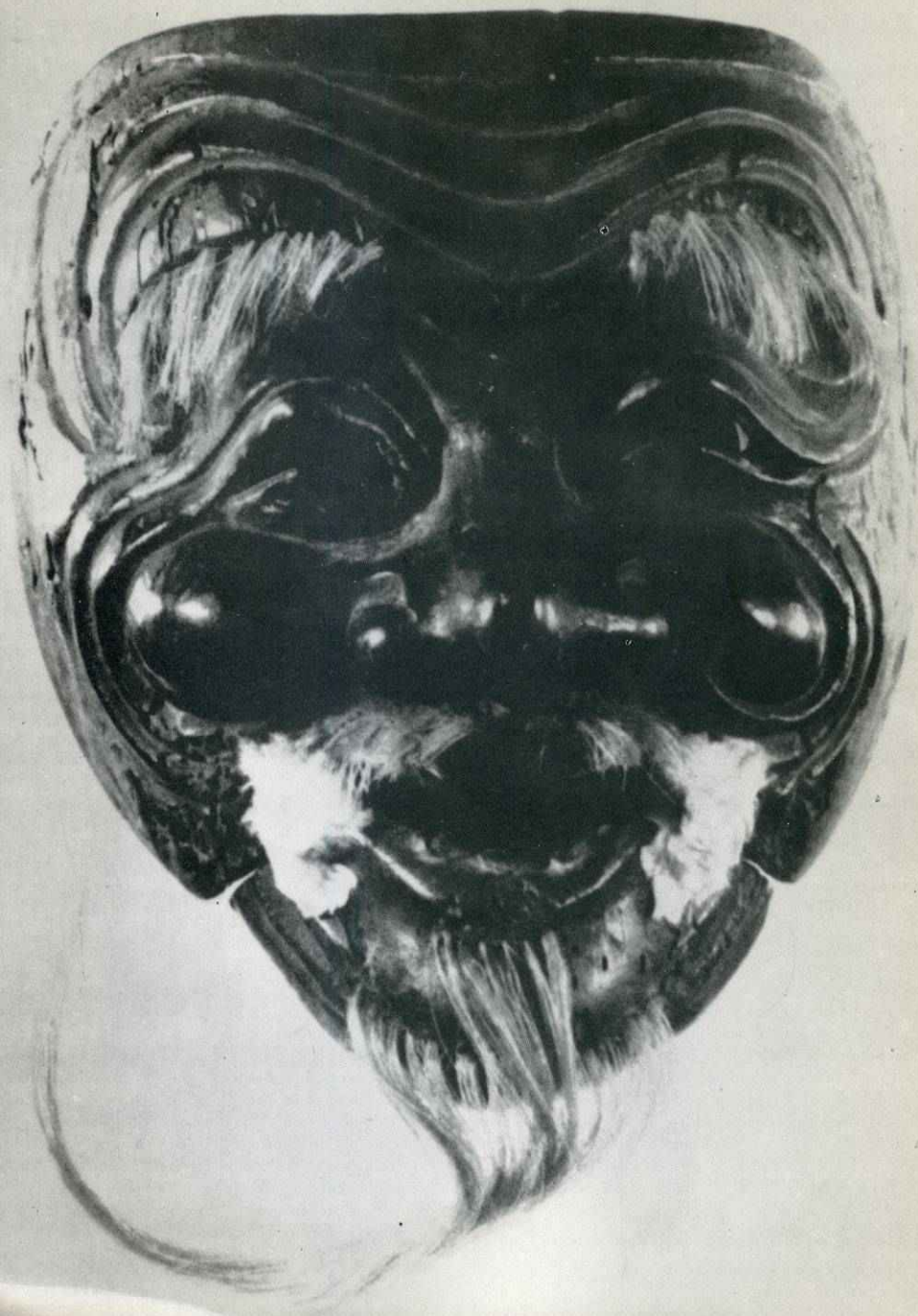


KULTURE ISTOKA

Broj 1 i 2
juni - septembar
1984.

Časopis za filozofiju,
književnost i umetnost Istoka





KULTURE ISTOKA

Sadržaj

3 *Azijsko pozorište*

Tvrtko Kulenović: Azijsko pozorište
Rade Božović: Pozorište u senci poezije
T.A. Putinceva: Senke, lutke, marionete
Zdravka Matišić: Indijska drama
S. Zung: Kratak pregled razvoja kineske drame
Viljem Dolbi: Tradicionalna kineska drama u 20. veku
Snježana Zorić: O javanskom kazalištu
E. Fomičeva: Živa tradicija
Ljiljana Đurović: Trinaest vekova japanskog teatra
Kayoko Yamasaki-Vukelić: Tradicionalno japansko lutkarsko pozorište

45 *Drame*

Vararuči: Dvojevrnsna milosnica (u prevodu Zdravke Matišić)
Kanami Kijocugu: Komaći i stupa (u prevodu Ljiljane Đurović)

67 *Filozofija: logika i logike*

J.F. Staal: Negacija i zakon neprotivrječnosti u indijskoj misli
Marko Uršić: Logički zaključak anumāna u indijskom sistemu nyāya i komparacija sa grčkom logikom
Nenad Fišer: Ka logici ništetnosti

87 *Ličnosti i događaji*

Razgovori sa Gopalkršnom Adigom i Mislavom Ježićem; godišnjica Šandora Čome Kerešija; in memoriam Guiseppe Tucci; godišnjica Katedre za indologiju u Zagrebu; rad Sekcije za orijentalistiku Hrvatskog filološkog društva; Judaica Zagreba; Himalaya – kulture krova svijeta
Pišu: Vesna Grubić, Dubravka Težak, Radmila Gikić, Dušan Pajin, Zdravka Matišić, Karmen Bašić, Višnja Zgaga, Rada Iveković

101 *Prikazi knjiga*

Esad Duraković: Poimanje islama u istoriji
Rada Iveković: Aspekti indijske kulturne baštine
Radoslav Mirosavljev: Kako Gita shvata Višnin avatari
Zorana Jeremić: Sklad znalca i pesnika
Mirko Gaspari: Put Alena Votsa
Kazuo Tanaka: Mostovi između dve kulture

121 *Bibliografija*

Vlasta Pacheiner-Klander i Zmago Šmitek: Indija i Slovenci

Azijsko pozorište

Utagawa Toyokuni
Glumci Ivaji Hanairo IV
i Kataoka Nisemon VII
u jednoj drami (1796)



Azijsko pozorište

Tvrtko Kulenović

Pod pojmom azijskog pozorišna podrazumeva se specifična pozorišna kultura ponikla u istočnom delu Azije, odnosno u Indiji, Južnoistočnoj Aziji, Kini i Japanu. Dok je u zapadnim delovima Azije islam kao dominirajuća religija sputavao i onemogućavao prikazivanje ljudskog lika u umetnosti, koje je upravo u pozorištu, preko glumca, najdovoljnije prisutno, religije ovog sveta stimulirale su razvoj pozorišta kao nosioca svojih poruka i kao oblik rituala. U klasičnoj Indiji koja bi lako mogla da bude kolevka azijskog pozorišta – mada je tu pretpostavku danas nemoguće dokazati – pored četiri osnovne vede pomoću kojih se do svetih znanja i istina dolazi putem intelekta, promovisana je i *peta veda* – igre, plesa, pesme, pozorišta – koja vodi, preko čula i emocija, preko senzibiliteta, do tih znanja i one koji ne poseduju elementarne pretpostavke za njihovo usvajanje na prvi način.

Ta funkcionalna pretpostavka važi za azijsko pozorište u celini, najviše za samu Indiju, zatim za Južnoistočnu Aziju i Japan, najmanje za Kinu. Druga pretpostavka koja zahteva da ovu pozorišnu kulturu tretiramo kao celinu je formalno estetske prirode. Naime, mada se ta celina unutar same sebe odlikuje beskrajinim bogatstvom raznovrsnosti (na samom indonežanskom ostrvu Bali postoje na desetine različitih oblika plesne drame, pozorišta), ona se može smatrati estetski veoma jedinstvenom ako se uporedi sa onim što podrazumevamo pod pozorišnom kulturom Evrope i Zapada u svim njenim periodima.

Ta razlika između dveju pozorišnih kultura možda se najbolje može definisati ako se baci pogled unazad na postanak i poreklo pozorišta koje je u oba slučaja vezano za religiju. Dok se evropsko, zapadno pozorište pretežno razvijalo u znaku dominacije reči, biblijske teze: U početku beše reč, azijsko pozorište razvijalo se u smislu teze (hipotezične): u početku beše sve, tj. svi elementi *sinkretizma rituala*, koji podjednako i ravnopravno obuhvataju i reč, i pesmu-muziku, i glumčevu igru, i pishu, i prostor na kojem se igra, i likovne elemente koji prate glumca: masku, kostim, šminku.

Ta razlika po poreklu pretvorila se u razliku po vrsti: dok je zapadno pozorište, rukovodeno rečju, težište stavljalo na poruku i istinu u njoj sadržanu, azijsko pozorište koncentrisalo se na igru, harmonijom pretvorenu u lepotu, preko koje se jedino može doći do onih velikih istina koje je ovo pozorište postavilo sebi za cilj. Ako je, upotrebno rečeno, evropsko pozorište *eksplikacije*, onda je ovo pozorište *evokacije i sugestije*.

Upravo u ovoj razlici treba tražiti razlog oduševljenju s kojim su veliki reformatori pozorišne umetnosti u našem veku (Krejg, Breh, Arto, Grotovski) prihvatili azijsko pozorište i podvrgli se njegovom uticaju: smatrali su da je reč, kao vodeći princip evropske tradicije u pozorištu, izgubila svoju evokativnu i sugestivnu moć, pretvorila se u govor, u govenjenje, dolazeći u opasnost da postane jednostavna zabava ili gola propaganda, da prestane biti umetnost. U azijskom pozorištu

otkrili su nesmanjenu moć sugestije svih komponenata, približavajući se onom idealu koji su oni sebi već bili zacrtali i koji se obično određuje kao stalni teatar, teatralizovani teatar, sritualni teatar: itd.

U tom smislu treba tražiti uticaj azijskog pozorišta na evropsko, o čemu se danas mnogo govori. S druge strane, evropsko pozorište u Aziji uticalo je uglavnom na prosek, na praksu, u onom smislu u kojem je uticalo i sve ostalo zapadno i evropsko, od nauke i tehnike do sporta, pa sve ono u pozorišnom životu Azije što nije klasičan oblik jeste zapravo zapadno pozorište donekle prilagođeno ukusu lokalne publike. Zbog toga treba još jednom naglasiti da pojam *azijsko pozorište* nije regionalni nego kulturnoistorijski i estetski: podrazumeva specifične pozorišne oblike koji su nastali u davnjoj prošlosti, a koji su i danas živi.

Indija

Ni u ovoj oblasti, kao ni u drugim, indijska civilizacija ne poznaje i ne piše istoriju, ali postoji dosta osnova za verovanje da je indijska pozorišna kultura najstarija u Aziji. Veoma značajni teorijski spisi i tehnički priručnik *Natja šastra* (zakonik igre) zapisan je verovatno prvi put u VI v. n. e., ali se već i iz njega samog vidi da je pre toga stolicima morao biti usmeno prenošen, ali i ostali indijski klasični tekstovi.



Scena iz pekične opere

Ovaj spis je od velikog značaja za razumevanje ne samo indijskog nego i čitavog azijskog klasičnog pozorišta. Njegov naziv dolazi od sanskritskog korena *nat*, koji označava i ritmičku igru, ples, i igru uopšte, glumu, pozorište: već po tome je uočljiva izvorna nerazlučivost elemenata što sačinjavaju umetnost kojom se spis bavi. Polazeći od sanskritskog termina *abhinaya*, koji se dosta precizno može prevesti kao emitovanje, odašiljanje (poruke), spis posmatra umetničko delovanje *pozorišta* u okviru četiri osnovne vrste izraza: telesni izraz (*angikabhinaya*), koji obuhvata ples, psihološko-imitativnu gestikulaciju i mimiku, te poseban, kodifikovani govor ruku; verbalni i akustički izraz (*vācīkabhinaya*), prema sanskritskom *vāk* – što znači reč, zvuk), koji obuhvata sve što se na sceni govori i peva (pa dakle i dramski tekst koji je u osnovi toga govora i pevanja) i sve prateće glasove i zvukove, scensku muziku; likovni izraz (*aharīabhinaya*) kostimi, maske, šminka, prostorni i scenografski elementi, i unutrašnji izraz (*sattvikabhinaya*), glumčeva igra, njegova sposobnost i tehnika uživanja i doživljavanja, nja, transformacije i identifikacije ne samo sa zadatim likovima nego preko njih i sa onim visokim duhovnim ciljevima koje indijska tradicija postavlja pred pozorište kao njegov najviši zadatak.

Natja šastra opisuje i postanak pozorišta, pridajući mu najviši značaj: navodno je ono nastalo na osnovu zahteva koji su mnogob-

rojna božanstva zajednički uputila vrhovnom bogu Brahmi da im stvori jednu novu razonodu i nauku koja će biti otepljenje duše igre i otepljenje duše radosti, čemu je on udovoljio uzimajući reči iz *Rigvede*, geste iz *Jadžurvede*, muziku iz *Samavede* i rasu (umetnički doživljaj, ozarenje) iz *Atharvavede*.

Savremeni istoričari takođe smatraju da su ritualni i primitivni oblici pozorišta morali postojati u Indiji još u vedsko vreme: »Postoji najmanje petnaest veda čiji je dijaloški karakter apsolutno neporeciv« (A.B. Kit). »Zlatni vek« indijskog pozorišta uglavnom odgovara zlatnom veku sanskritske književnosti i može se sa sigurnošću situirati u vreme između II i VIII veka n.e. Mnogi su autori skloni mišljenju da drama na kojoj se to pozorište zasnivalo ujedno predstavlja i najviši domet sanskritske književnosti. U svakom slučaju, najveći pisac klasične Indije, Kalidasa, poznat je prvenstveno kao dramski pisac, autor *Sakuntale*, koja je, kad je 1789. prevedena, izazvala senzaciju u evropskim kulturnim krugovima i uticala na mnoge pisce, između ostalih i na Cetea — koji je po ugledu na nju oblikovao drugi deo *Fausta*. Pored Kalidase, značajni su autori Sudraka (*Glinaena kolica*) i Bhasa. Međutim, o pozorištu koje je bilo zasnovano na klasičnoj sanskritskoj drami mi gotovo ništa ne znamo: nagrizano već i samom nestabilnošću indijskih feudalnih država, a u vezi sa svojim izrazito dvorskim karakterom, ono je definitivno nestalo sa dolaskom islama. Među oblicima koji su se kasnije pojavili, a koji su klasični po svom umetničkom karakteru, samo jedan se vratio ovom dramskom nasleđu, *kudijatom*, u kome se izvode dela Bhasa, ostali su otišli dalje unazad i uzeli za svoju literarnu osnovu neprepušnu tradiciju *Mahabharate* i *Ramajane*. Najznačajniji među njima je *kathakali* koji je nastao tek krajem XVII veka u jednoj od hinduskih državnica islamom netaknutog krajnjeg juga, ali koji je strogo klasičan po svome umetničkom karakteru, odnosno, kako tvrdi A. Skot, bliži je *Zakoniku igre* (Natja šastri) i od same sanskritske drame.

Četiri vrste izraza o kojima govori *Natja šastra* dovedene su u *kathakaliju* do svog vrhunskog ovaploćenja. Povećava se broj standardnih pokreta, a izvođenje svakog od njih podrazumeva najviši umetnički rafinman (od učenika se traži, na primer, da rano ujutro posmatraju otvaranje jednog cveta i zatim da ga precizno i poetično reprodukuju glumačkim sredstvima), a govor ruku se pretvara u kompletan »paralelni jezik« kojim se saopštavaju i takve stvari kao što su atmosferske prilike, raspoloženje neke ličnosti itd. Dok *Natja šastra* pominje 24 mudre (pokreti ruku, odnosno »reči jezika«) za jednu ruku, 13 za dve i niz kombinacija, u *kathakaliju* se broj osnovnih mudri kreće između 800 i 900, a moguće kombinacije za pravo su bezbrojne: po tom svome »drugom jeziku« *kathakali* je jedinstven oblik u svetu azijskog pozorišta i svetu pozorišta uopšte. Kasno nastao, *kathakali* je kasno i otkriven na Zapadu, tek posle drugog svetskog

rata, ali je odmah izvršio snažan uticaj, posebno na stvaraoce koji je najviše obeležilo poslednju epohu avangarde, Ježija Grotvskog. Costovanjem jedne trupe *kathakalija* otvoren je prvi BITEF 1967. godine.

Jugoistočna Azija

Ovo područje poseduje značajno i dobro sačuvano klasično pozorište: ono je nastalo pod indijskim uticajem u Indoneziji, na Cejlonu, u Burmi, Kambodži i Tajlandu, a pod kineskim uticajem u Vijetnamu. Indijski uticaj se, svuda gde je dolazio, sjedinjavao sa svim lokalnim tradicijama, što je rezultiralo izuzetnim bogatstvom oblika u pozorištu. Umetnički najznačajniji deo ovog pozorišnog sveta predstavlja Indonezija, u kojoj su lokalne tradicije bile najjače, mada je indijski uticaj bio presudan za nastanak ovog pozorišta koji je za svoju literarnu podlogu uzelo *Mahabharatu* i *Ramajanu*, kao i sva (osim Vijetnama) Jugoistočna Azija. Pored nekih na Zapadu veoma popularnih, a po umetničkoj prirodi izvornije ritualnih pozorišnih oblika sa ostrva Bali, kao što su *barong*, ili *ketjak*, najpoznatije i umetnički najznačajnije je, nesumnjivo, javansko pozorište senki, *vajang kulit*. »Akte« su mu izvanredno kreirane pljosnate lutke koja sa druge strane belog zategnutog ekrana »ispadaju« fantastično bojene senke. Osim muzičke pratnje, koji izvodi tradicionalni javanski orkestar, *gamelan*, sve ostalo je, sve donedavno, bilo delo jednog čoveka *dalanga*, koji je pokretao lutke, govorio, pevao ili izvikivao tekst (sročen prema *Ramajani*, najčešće u okviru dalanga porodice u kojoj se ova umetnost prenosi s kolena na koleno), povremeno udarao veliku lampu koja osvetljava platno kad je želeo da prikaže stanje haosa i sukoba na sceni, a neprestano, pomoću udaraljki, koje pokreće i rukama i nogama, davao ritmičku osnovu predstavi, potertavao napete trenutke radnje, ali i imitirao prirodne pojave, grmljavinu ili zvukid vetra. U novije vreme *dalang* je dobio pomoćnike za razne »pogone« predstave, ali je on i dalje njen jedini autor.

Kina

Za razliku od indijske tradicije, kineska je veoma intenzivno negovala istoriju ali pozorište, izgleda, nie smatrala temom dostojnom da se istorija njome bavi; o postojanju pozorišta u Kini još u davna vremena uglavnom saznajemo preko osuda i pogrda koje je glumcima upućivala konfucijanska etika i politička propovednika, mada je takođe poznato da je i jedan carski sin bio zasnen ovog umetničkog i čak pri dvoru osnovao glumačku školu, »Akademiju kruškovog veta«.

Glumci su smatrani nižim društvenim slojem, ženili su se uglavnom između sebe jer nisu imali pristup u više društvo, čak im je bilo zabranjeno polaganje »državnih ispita«, putem kojih su talentovani i školovani mladići, najčešće pesnici, primani u carsku službu. Kao glumci u društvu isti takav po-

ložaj imao je dramski tekst u književnosti: smatran je trećerazrednom književnom vrstom, kojom se nikako nisu mogli doći do ciljevi koje je kineska književnost sebi postavljala: sublimacija realnosti, kvintesencijski lirskog. Pozorište je smatrano pučkom zabavom i, sve do mongolskog osvajanja Kine u XIII veku, malo bi koji pesnik i pisac pristao da na bilo koji način u njemu učestvuje. Stvari su se donekle izmenile sa dolaskom Mongola na kineski presto (Juanska dinastija 1260-1368): nova vlast nije bila naklonjena učenosti i poeziji jer ih nije razumevala, a osećajući u njima opasnost i pretnju, nastojala je da ih suzbije — ukinuti su »državni ispiti« a postojeća administracija sistematski je »očišćena« od intelektualaca.

Jedina umetnost za koju je nova vlast imala razumevanje, a kojoj je davala podršku, bila je ona koja je imala veze sa pesmom i igrom — pozorište. Pesnici i intelektualci dosta dugo su se opirali i vlasti i takvoj njenoj »kulturnoj politici«, ali su se na kraju, ostajući bez sredstava za život, morali prikloniti zahtevu da pišu za pozorište. Tako su nastale neke od najboljih kineskih drama, kao što su *Kiša u planinama*, *Jesen u hanskom dvoru* (*Ma džijuan*), i udareni su temelji kineskog dramaturgiji.

Glavni razvojni tok kineskog pozorišta i dalje je, međutim, podrazumevanje »umetnost za narod«, a ona je svoju najvišu sublimaciju dostigla u tzv. »kineskim operama«, tj. u pozorišnom obliku koji najviše podseća na našu operu po tome što se najveći deo teksta u njemu peva. Najznačajnija među njima je *Pekinska opera* (*ding čj; jing ju; king hsi*), nastala početkom devedeaestog veka kao sinteza nekoliko operških stilova iz raznih kineskih provincija. Dramska radnja pekingskih opera je najčešće istorijska, herojska, isprepletena sa mnogo komičnih detalja. Likovi su tipizirani: muški (*šeng*), ženski (*tan*), tzv. »šarena lica« (*čing*) i komičari-klovnovi (*čou*), a unutar svake vrste postoji više podvrsta, koje zajedno daju živopisnu sliku klasičnog kineskog društva. Način prezentacije i teksta i muzike je takav da bude lako shvatljiv i neobrazovanom gledaocu. Opšti ton predstave je naivno srdačan, i kad su najdramatičnije teme u pitanju. Glavni umetnički faktor ovog pozorišta je glumac, čijoj veštini nema ravne: u svom pozorištu bez tehnike, kulisa i rekvizita, on mora biti u stanju da pokaže penjanje uz stepenice na ravnoj sceni, prelazak čarčmet preko reke samo uz pomoć komada drveta nalik na veslo, predavanje buketa cveća praznim rukama ljubljenoj koje nema, mora biti sposoban da dočara duba dana, mesto, klimatske prilike, da sugeriše godine, izgled i psihičko stanje neke ličnosti koju gledaoci ne vide. Pri tome, on nije ni pantomimičar ni akrobata, nego univerzalni umetnik koji tretirajama svoga teleta svedoči o prirodi ljudskog bića.

Japan

Za razliku od indijskog i kineskog pozorišta, koja svoje poreklo vuku iz nerastvjet-

Azijsko pozorište

nih mitskih dubina, japansko pozorište je »istorijsko«, mada je i ono proisteklo iz prastarih ritualnih plesova. Priča se da je 1375. godine mladi šogun Jošimicu video Kanamija, sveštenika hrama Kasuga, kako izvodi ritualni ples *sarugaku* i njegova mu se izvedba tako dopala da ga je odmah uzeo pod svoju zaštitu. Kanami i njegov sin Zeami su pod okriljem šoguna Jošimicua stvorili *no*, jedan od najfascinantnijih oblika pozorišne umetnosti koje je svet ikada upoznao. Oni su autori polovine od oko 240 drama koje sačinjavaju repertoar *noa*. Tematski, ove drame su zasnovane na budističkim legendama sa moralističkim sadržajem, a obimom ne prelaze više od pet-šest strana. Među značajnim tipovima drame koje je stvorila azijska pozorišna tradicija – kao što su sanskritska indijska, juanska kineska i kasnija japanska kabuki-drama – one najmanje liče na ono što se pod pojmom drame obično podrazumeva, i istovremeno predstavljaju najviši umetnički domet i rezultat. U njima, i u pozorištu u kojem učestvuju, u neverovatnoj meri je ostvareno ono što je klasična Kina tražila od poezije, a zbog čijeg odsustva je prezirala pozorište: sublimacija realnog, kvintesencija lirskog.

Svaka tzv. »prava« *no* drama sadrži priču o *reinkarnaciji*: ličnost koja se pojavljuje u prvom delu (prvi glumac *noa*, ili *šite*) samo je sen nekadašnje ličnosti koja će se, izazvana molbama i sumnjama sagovornika (drugi glumac *noa*, ili *vaki*), u drugom delu pojaviti u svom nekadašnjem sjaju. Ta igra »preko granice« *života i smrti* daje umetnosti *noa* njenu specifičnost i njen naročiti šarm. Jedna *no* predstava sastoji se iz pet drama, između kojih su umetnuti komični, lakrdijaski interludiji *kjogen* (»divlje reči«). Drame u predstavi raspoređene su po principu *jo – ha – kju*: uvod, razvoj, kulminacija, a po istom principu se upravlja i glumačka igra tako da *no*-predstava počinje laganim lebdećim pokretima a završava se dramatičnim plesom. Umetnički ciljevi koji se pred glumca postavljaju, definisani u estetici koju je još Zeami stvorio, jesu *monomane*, tj. precizna i poetična imitacija stvarnosti, *jugen* ili ulaženje »ispod površine« *stvarnosti*, i *hana* ili evet koji se rascvetava kod onog glumca koji ume da uspostavi kontakt sa svojom publikom.

Za razliku od *noa* koji je bio dvorska i aristokratska umetnost, *kabuki* je nastao u XVII veku kao umetnost sve jače građanske klase, koja je međutim kasnije privukla i feudalce i samuraje, pa otuda ima dve škole (Kjoto i Edo, današnji Tokio) i dve osnovne tematske orijentacije: jedna se bavi porodičnim i ljubavnim temama (drame ove vrste pisao je i najveći japanski dramski pisac, Cikamacu Monzaemon), druga istorijskim i patetičnim; kasnije se ove dve škole počinju preplitati i spajaju u jednu.

Mada dražesno egzotičan, kabuki je od svih azijskih pozorišnih oblika verovatno najbliži evropskom pojmu pozorišta: drama najviše odgovara evropskoj drami; scena, mada odiše simbolikom, ispunjena je realističkim detaljima, a da bi se omogućila brza promena mesta radnje, stvorena je rotaciona

bina, mnogo ranije nego u Evropi. Kabuki je veoma snažno uticao na japanski istorijski film, i tom uticaju ovaj ima dobrim delom da zahvali za svoju specifičnu draž.



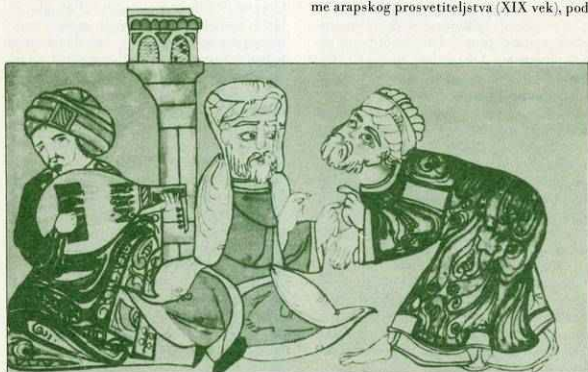
Kada se povede reč o staror- pozorištu u Arapa, obično se počne od pozorišta senki ili karadžoza (sa drugim varijeteta u nazivu), pozorišnom izrazu koji je islamska civilizacija preuzela od drugih azijskih kultura. Evropocentrične teorije, nikle uglavnom u kriu francuske filološke škole polovinom prošlog veka, na manje ili više jasan način stvorile su mišljenje da arapska kultura, odnosno islamska, nije bila u stanju da stvori tako složenu umetnost, najekskluzivniju, kako kaže Hegel.

Iza tog pomalo spontanog i nasledenog stava (kod Rozentala, Nikolsona i dr.) o nepostojanju pozorišnog izraza u Arapa, stoji često prenebregavanje i takvih »kompromisnih« mišljenja kao što je, recimo, Hauzerov: da umetnost Istoka u svojoj »statičnijoj« ili »konzervativnoj« suštini nosi i »krajnje suprotnosti« statičkih i dinamičkih, konzervativnih i naprednih, strogo formalnih i anti-formalnih tendencija.¹ Međutim, prihvatanjem ovoga Hauzerovog stava doveli bismo Istok do one razine kada je moguće da ga trezvenije osmotrimo, pa čak postavimo i na razinu onih pojmovnih i pojava inčaila od kojih polazimo kada želimo da zaokružimo viđenje evropske ili zapadnohrišćanske civilizacije. Iстина, Hauzer, kao Hegel mestimično pre njega, nije u stanju da sasvim shvati istočnu umetnost, jer jednu stvorenu ravnotežu duha jednostavno naziva konzervativizmom. Ko se koristi ovim terminom da objasni duh neke kulture ili civilizacije, on jednostavno sledi samo neke sheme, ispuštajući iz vida da iza tzv. konzervativizma stoji ideološke težnje istočnih religija/filosofija ka harmoničnom shvatanju sveta zbilje, ka pomirenju sa onim što nas okružava. To pomirenje treba da bude generacijski trajno. Jedino što se može u vezi s ovim stavom priznati jeste da on ograničava avanturu duha koji, u toj svojoj »pomirljivosti«, teži utvrđivanju i prostom belženju stvarnosti. Međutim, s druge strane, istorijsko iskustvo Semita pokazuje da je u njihovim drevnim kulturama nekada postojao i drugačiji odnos. Taj odnos, stavije, izražava alfabet preko grafičkih odnosa vertikalne i horizontalne »alfabe« () i »ba« ().

Za pitanje postojanja ili nepostojanja pozorišta u Arapa treba imati makar toliko opreza koliko ga iskazuje Hegel, koji čitav ovaj složeni fenomen pokušava da objasni jednom dimenzijom: neindividualnošću arablanske poezije zato što iznad pesnika stoji »supstancijalna sila.«² Međutim, s druge strane, ova stara poezija (V-VII vek) izgleda u nekim svojim aspektima individualna u toj meri da potiskuje opravdana uverenja da je ona ipak, i pre svega, u svojoj biti, izraz kolektivnog (plemenskog) duha. Takođe je važno reći da se ta poezija i žanrovski sporo razvijala, pa u tehnički i leksički, rede sadržajnski, a da je ipak kao takva uzeta za uzor

Pozorište u senci poezije

Rade Božović



ki kanon; od nje je ubrzo, u srednjem veku, između VIII i X veka, stvorena normativna poetika. Verovatno najpre iz jednog jedinog razloga – da se zaštiti uticaj i autoritet arablanskog etničkog supstrata u stvaranju islamskih kulturnih obrazaca. Ovo bi, dakle, bila jedna strana pitanja »konzervativizma«. Druga strana nije tako praktične i istorijske prirode, ona je duhovna. Da bih je sa što manje reči objasnio, poslužiću se retoričkim pitanjem: da li je tom (islamskom) biću, koje je Jedno i Sve (Hegel), zaista potrebno pozorište, onakvo kako ga vidimo danas kao konačnu formu³ i rod? Odnosno, da li harmonično biće ima potrebu za glumom? Iza ovog retoričkog pitanja nazire se i treća dimenzija fenomena pozorišta u Arapa: način ispoljavanja osećanja preko instituta gestova koji prate neposredna umetnička doživljavanja. Pošto se kulture razlikuju, naravno da se i gestovi kao njihovi simboli moraju razlikovati. Dakle, jedna ista poruka u različitim kulturama inkodira se često različito. U arapskoj kulturi oduševljenje umetničkim delom, na pesničkih večerima ili na muzičkim koncertima ili u pozorištu (još uvek

različito od »evropskog«), ne iskazuje se pljeskanjem, već jednim spontano otetim uzvikom oduševljenja – »Jal-lah! (Bože!)«⁴

Pomenusmo samo deo činilaca bitnih za shvatanje razvoja pozorišta u Arapa (a po svojoj prilici i kod svih islamskih naroda), a još mnogo toga traži nova istraživanja i tumačenja, kako se pozorištu u Arapa ne bi prilazilo kao da je u pitanju terra incognita.⁵ Iстина, to pozorište imalo je donekle nejasnu sudbinu, jer je živelo u senci njihove Ars magna, poezije, ali i nekih dogmatskih duhovnih shvatanja koja su, izgleda, u svesti pojedinih orientalista imala veći značaj nego stvarnost. To pozorište je imalo jednu nekonzistentnu putanju razvoja, da bi u vreme arapskog prosvetiteljstva (XIX vek), pod

uticajem evropskog pozorišta, pustilo nove korene, ali da bi u XX v. dobilo sopstvena obeležja izražena u nedramatskom pozorištu, tzv. al-masrahija aš-širija (poetska drama). I ova najnovija faza romantičnog ili poetskog pozorišta samo je još jedan u nizu pokretalja koliko je poezija imanentna arapskom (islamskom) kulturnom biću.

Pa šta onda možemo reći o pozorištu u starij Arapa (Arabljana) i, docnije, negde do zalaska njihove civilizacije (posle XII veka)? Možemo reći ono što je najvažnije i najtačnije: da li je zajedna kultura bila višedimenzionalna i konzistentna, ona se ne može zamisliti bez svoje pozorišne umetnosti. Prema tome, sasvim je tačan zaključak sirijskog pozorišnog pregaoaca i pisca Alije Ukle Ursana: da Arapi imaju uočljive činioce pozorišnog života kao i drugi narodi.⁶ Stavije, njegov nadahnuti istraživački rad, dostojan pažnje, ukazuje na postojanje dubokih kore-

¹ A. Hauzer: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Kultura, Beograd, 1966, t. 1, str. 28.

² G.V.F. Hegel, *Estetika*, t. 3, poglavlje »Dramska poezija«, Kultura, Beograd 1970.

³ I među arapskim istraživačima, kao na pr. poznati Muhamed Mendur, ima onih koji tako vide pozorište, pa stoga ni oni ne obraćaju pažnju na rane činioce pozorišnog života u arapskoj kulturi.

⁴ O još nekim gestovima u arapskoj kulturi v. R. Božović: »Da li nova arapska kultura u starom rahu«, Kultura, Beograd, 1981, br. 53, str. 55-70.

⁵ Videti J.M. Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia, 1958 (i francuski prevod); zatim T.A. Putinceva: *Tijazja i odin god arabskogo teatra*, Moskva 1977.

⁶ Ali Ukle Ursan: *az-Zavahir at-masrahija inda-l-arab*, Damask, 1981, str. 15.

na dramskog izraza u arablanskoj kulturi.

Zameci pozorišnog izraza mogu se čak potražiti i u arablanskoj poeziji, u preislamskoj kasidi (ar. pesmi). Ne samo zbog toga što se u izabranim kasidama – muallakama («pobešenim» na Kabi pre pojave islama, verovatno u magijske svrhe) pojavljuje na početku svake pesme prolog (ar. nesib),⁷ koji je obično ljubavne sadržine i koji, po svojoj funkciji u pesmi, podseća na ekpoziciju u antičkoj tragediji, već još više zbog toga što kasida ima trodelni stav sa, uslovno rečeno, zapletom u žanru madh (panegirik) i raspletom u žanru fahr (samohvala). Medutim, još je zanimljiviji od ove, da kažemo formalne sličnosti sa tragedijom, način na koji su prevodioci (a, po svoj prilici, bilo ih je više) rešavali teškoću prevodjenja Aristotelove poetike i terminologije svojstvene grčkoj umetnosti. Aristotelova poetika (Aristotelu Arapi nazivaju «prvi učitelj») javlja se u arapskom prevodu početkom X veka (932). Do sada najstariji poznat rukopis prevoda bio je, izgleda, prilično često komentarisano. Najpoznatiji islamski filozofi oprobali su se u komentarisanju *Poetike*, među kojima su al-Farabi, Ibn Sina (Avicenna) i Ibn Rušd (Averoes). I ne samo što je zanimljivo, nego je i indikativno da je tragedija prevedena sa madh (panegirik)⁸ a komedija se hidža (satiračna pesma). Pošto nisu postojale paralele između pozorišnog života u Arapa (Arabljan) i Grka, prevodioci su se na osnovu shvatanja dve poetike odlučili za pomenutu terminologiju. Pa tako iz prevoda i komentara proizlazi da su Arapi shvatili grčko epideitičko govornišvo kao svojevrsnu simbiozu panegirika i satire.^{8a} S druge strane, arapsko usmeno stvaralaštvo pokazuje da su pesnička vrsta madh (madhi) i usmeno pripovedanje u poetičkom smislu bliski, jer se pripovedači narodnih *epskih* romana (ar. sijar), ili žitija o raznim starim junacima, nazivaju maddah (onaj koji hvali). Medutim, i usmena proza i, naročito, umetnička poezija pretpostavljaju dramskom imaginativno, a poruci i pročišćenju – zabavu (ar. taslija). Prema tome, razlika između kaside i grčke poezije ili tragedije i komedije proizlazi, pre svega, iz različite usmerenosti arapske poezije i dramske vokacije, implicite kaže Avicenna, kada navodi da grčka poezija nije okrenuta samo imaginativnom, nego ona ima i civilizacijski zadatak da podstiče ili spreči akciju.⁹ S druge strane pak, zbog privrženosti arapske poezije deskripciji i njene usmerenosti ka ličnostima (ar. zavat), ona nije uvek dovoljno emocionalna da bi mogla da preste u dramskom, u akciju. Ali nije isključeno, pošto je kasidu pratila muzika (naspram hora u grčkoj tragediji), da joj nije bio

stran i individualni glumački čin. Pogotovu kada se ima u vidu da su u Arapa postojali pesnički turniri na kojima su se pesnici nadmetali u recitovanju. Pošto je poezija u preislamsko vreme bila u određenju vezi sa magijom i žrecima (makar u onom izvođačkom svom delu), ne bi bilo čudno ako bi se našlo na nove podatke koji govore o ritualno-scenskom izvođenju pojedinih pesama.

Ova uvodna razmišljanja o embrionalnim pojavama pozorišta u Arabljanu dovela su nas već na prazni potrebe da pokušamo da damo jednu najjednostavniju razvojnu liniju starog arablanskog pozorišnog izraza. Njegovi koraci su u početku svakako nesigurni i liče, u mnogome, na porođajne muke i razvoj evropskog pozorišta. Čak ako se krene metodom komparacije, onda i arablanski pozorišni izraz ima svoja dva datuma rođenja. Naime, posle naglog prekida njegove evolucije koji vek po objavi islama i prevladavanju individualnog scenskog izraza, kojim se odlikuje i pozorište senki, pozorišni izraz će doživeti svoj preporod, ili čak ponovno rođenje, sa nekim «prekočnim» fazama, u prošlom veku. Upravo kao što se to dogodilo sa pozorištem u Evropi, posle iznečavanja rimske i grčke civilizacije pred našletom varvara, koje će ponovo oživeti, i posle svih prepreka koja je postavljala crkva, u XVII i XVIII v. zauzeti značajno mesto u kulturi Evrope.¹⁰

Na osnovu do sada poznatih činjenica u vezi sa arablanskim i arapskim pozorišnim životom, može se reći da se potreba za «glumačkim» viđenjem i beleženjem sveta i duhovnog života u srednjem veku ispoljava preko: 1. Obreda magijskog ili ritualnog karaktera, 2. Pantomime ili mime (le mime), i 3. Misterija ili religioznog pozorišta vernika (a ne laika, kao u istoriji evropskog pozorišta).

Kao i u drugim kulturama, i u arablanskoj počeci pozorišnog ispoljavanja vezani su za obredni čin i praksu. Istina, ortodoksi tumači islamske vere potrudili su se, shodno svome shvatanju objave i potrebama odlučne borbe protiv beduinskog mnoštva i plemenskog anturhizma, da založe svoj autoritet kako bi za istoriju ostalo što manje podataka koji bi mogli da svedoče o tim vremenima koja su oni nazvali džahilija (vreme neznanja). Tih vremena se trebalo stideti kao greha i sasvim je moguće da je svaki govor o tom razdoblju s gledišta verovanja bio tabu-tema, konvencijom nametnut način ponašanja. Ipak, istoričari su izvukli iz tame prošlosti dovoljno podataka koji pokazuju da su u preislamskom dobu postojali brojni mnogobazački rituali, kao što su obilježnje crnog kameña ili obredno bacanje kameña u dolini Mina – običaji koje je morao i islam postovati. Iako izgleda nedorečeno, sistem verovanja iz toga doba «bez čvrstog Panteona», ipak je bio raznovrsniji nego što se dugo mislilo. Idola je bilo prilično i različiti. Na primer, poklonici verovanja u Mesec imali su idol u liku teleta; posećivali su ga, jeli i

pili, pevali i igrali kraj njega.¹¹ Iserpniji opisi tih obrednih svečanosti nisu ostavljeni ili promadani, no da li se može zamisliti okupljanje većeg broja vernika bez nekog scenskog reda, glumačkog izvođenja, određenog rituala!

Već u tom vremenu su delali pripovedači (ar. kussas) i pesnici-pevači (ministrelji). Sudbina poslednjih, odnosno pesnika na početku objave (prva polovina VII v.) poznata je, a bolja nije bila ni kassasa. Zabeleženo je da je Malik ibn Anis (IX vek) teolog i utemeljivač «čvrste» linije (pravničke škole) u islamu, jednom prilikom izjavio: «Veoma su mi odvratne priče u džamiji.¹² Svakako da priče nisu samo zbog za veru moguće svoje opscene sadržine bile isključene iz nove, islamske kulture. Sasvim je moguće da su posebno bile «proganjane» od nekih zbog svojih scenskih elemenata. Pogotovu što džamija, za razliku od hrišćanske crkve, ne poznaje raskoš; islamski obred je jednostavan, bez ukrasa i pompe, bez muzike, bez zvona. Prirodnosti je data velika prednost: na molitvu poziva ljudski glas s vrha minareta. Vernikova prašnja, njegov um, usmereni su ka molitvi i rečima koje se upućuju stvoritelju.

Takođe je ostalo zabeleženo da su stanovnici Meke i Hidžaza priredivali prave svetkovine sa scenskim elementima prilikom dočeka zvančnika.¹³ Moglo bi se ovakvih podataka navesti i više, ali smatramo da je i ovo dovoljno da se utvrdi postojanje scenskih činilaca u arablanskoj kulturnoj tradiciji.

Pojava pantomime u ovoj kulturi sasvim je očekivani genetički pomak. Ovoj se umetnosti u arapskoj srednjovekovnoj bibli filološko, bilo istorijskoj literaturi ne poklanja dovoljno pažnje, ali se smatra da je ona bila prilično prisutna i da je uz šaljive komade, komične priče i lakrdije karakteristična za sunitski islam.¹⁴ U značajnom izvorniku za zbivanja u umetnostima, posebno poeziji, u *Kitabu-l-agan* (ar. *Knjiga pesama*), nalaze se i takvi podaci koji ukazuju na ovu staru pozorišnu veštinu. Prema navodima Alije Uksana, ova knjiga je zabeležila i imena nekih pantomimičara, kao na pr. ime Ašaba, i to u kontekstu sa prvom damom i lepoticom zabavnih i umetničkih salona u Medini (kraj VII i početak VIII v.) – Sukajnom, kćerkom šitskog martira al-Husejna. To je bila žena poznata po inteligenciji, šarmu, modi i burnom ljubavnom životu.

Zanimljiv je i opis pripovedača anegdota i sala, izvesnog Abul Haraba (vreme Haruna ar-Rašida i njegovih sinova) u pominjanju *Knjizi pesama*.¹⁵ Naime, opis donosi saznanje da se gluma odvijala na sceni. Istina, ta

⁷ Ismail M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*, Leiden, 1974, str. 105.

⁸ I.M. Dahiyat, op. cit., str.

^{8a} Filolog Kudama ibn Džifer (um. 922) određuje madh kao najvrjedniji žanr jer se bavi dobrom delima čoveka. Njegova poetika se zasniva na razumnosti, hrabrosti, pravednosti i čednosti (kosmički činovi).

⁹ I.M. Dahiyat, op. cit., str. 55

¹⁰ Č. Molinar: *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

¹¹ Dževad Ali, *al-Mufasssal fi tarihi-l-arab kabal-l-islam*, Bagdad, 1970, t. VI, str. 45.

¹² Prema nav. delu Alije Uksana, str. 555.

¹³ Ibid., str. 25.

¹⁴ Ali Mazaheri, «Muslimanski svet», U Čh. Morazić: *Istorija čovečanstva*, Kulturni i naučni razvoj, Napredak, Zagreb, 1976, Sv. V, knj. 4.

¹⁵ Ali Uksan, op. cit., str. 47–48.

Pozorište u senci poezije

scena je vrlo jednostavno rešena, sa najmanjim mogućim brojem rekvizita, ali je zato svaki rekvizit imao svoje simboličko značenje. Njihova simbolika sasvim određeno ukazuje na starost. Na sceni se nalaze posuda vode – simbol koji, ako je fiksiran, označava jezero, a ako je pokretan – reku, pa palma koja simbolishe šumu. Ovi simbolički, jednostavni rekviziti koriste se za obeležavanje scene i u (šitskoj) ritualnoj-verskoj igri – misteriji.

I kod pantomimicara i kod kussasa, po svoj prilici, prevladaju komične sadržine, zbog čega su bili omiljeni kod slušalaca i gledalaca, a kussasi su, izgleda, još privlačili pažnju i posebnom stilskom tehnikom – *sad-žom*, rimovanom prozom koja je karakteristična za pagansko (preislamsko) doba. Kod Buharija, u čiju se zabeleženu tradiciju (ar. hadis) veruje kao pouzdanu, u jednoj predaji se navodi da se vernik mora čuvati sadža! To mesto je svakako odjek borbe protiv paganske svesti i instituta vrača ili žreca, koji su se u magijskim odredima služili rimovanom prozom. Zato se pripovedačima nije preporučivao ulazak u monotesitičku džamiju i izvođenje predstave u njoj, ali je jedan od „pravovernih“ halifa, Omer al-Hat-tab (VII vek) za takve, sklone scenoskom nastupu, odredio da se u kraj kuće molitve načini posebno mesto (ar. al-batha). Ali Ukla Ursan ovu pojavu poredi sa sličnom u krilu hrišćanske crkve u srednjem veku.¹⁶

Ako se pantomima i komične igre i izvedbe vezuju za sunitsku islamsku kulturu, šitska se odlikuje postojanjem jedne misterije za elementima tragedije osvete. Otkuda to?

Postoje mišljenja koja šizizam, u odnosu na većinsku sunnu, vide istovremeno i kao ortodokсно i kao liberalno krilo u islamu. U pravu su i jedni i drugi, jer se šitski pokret, da ga tako nazovemo, svojim ponekad neartikulisanim postupcima ili neočekivanim javljanjima, ispoljava kao živo kulturno tkivo u kojem tzv. unutrašnja struktura, za razliku od ponekad statične spoljašnje strukture, pokazuje da ima svoje nezavisne zakone dinamičnosti. Možda ta unutrašnja struktura crpe svoj dinamizam iz verovanja u povratka nestalog imama. Taj dinamički oblik reinkarnacije dozvoljava da se iz vremenih letargičnih razdoblja pređe u dinamički, aktivan odnos prema svetu i zbilje. Upravu u toj činjenici možemo potražiti razloge zašto se dramatičar javlja u krilu šizizma i zašto se on ispoljava na jedan način koji je u istoriji pozorišta poznat kao misterija. U stvari, u šita postoji samo jedna misterija, koja se obično naziva šebih (šičan) ili tazija (saučestvovanje i bolu). Putinceva je naziva varijantom grčkih tragedija ali nerazvijene forme, sa čisto ritualnim svojstvima, pošto se odnosi prve svega na obred oplakivanja mrtvaca. U neku ruku ova misterija predstavlja razvijenu, tekstualnu verziju pantomime, u koju na velika vrata ulazi tekst, čak i šaljive prirode, jer i u njoj imamo komične

karakture.¹⁷

Tazija je pre svega religiozna politička drama o martirstvu dvojice šita, Alijinih sinova – al-Hasana i al-Husejina, priča o njihovoj mučeničkoj smrti za stvar vere i priča o nadi u reinkarnaciju. Ali ta nada nije samo plod šitskog religioznog zanosa, već i izraz kontinuiteta verovanja koja su živela na terenu Mesopotamije u kultu obnove života, tako dinamički razvijeni u kultu Tamuza, boga plodnosti, umiraćeg i vaskrsavajućeg.

Smatra se da je predstava prvobitno izvedena samo u šitskim svetim gradovima – Kerbeli i Nedžefu (Irak) i da je donekle prešla i u druge šitske sredine, a posebno persijsku. Nekada su se predstave, koje se održavaju početkom muharema, prvog meseca u islamskom kalendaru, održavale vrlo verno, tako da su se pojedini šiti i transu ubijali, izražavajući time svoju uznesenu patnju za Alijom i njegovim sinom Husejinom. A samobičevanje i samomučenje, kažu, i danas se događa, dok glumce koji treba da igraju protivnike Alijine i njegovih sinova i dalje nije lako naći. Predstava se, uglavnom odvija, prema jednom čvrstom scenariju i počinje procesijom ulicama, pa se razvija do dramskih ili neritualnih elemenata koji najpre dolaze do izražaja u predstavljanju bitke kod Kerbele, u kojoj je kao žrtva političkih spletki pao Husejin. Dramskih elemenata ima i u prikazu ženidbe Hasanovog sina al-Kasima sa sestrom od strica (Husejina), koja se zove Fatima (po majci dvojice braće). A čini se da svoj dramski vrh misterija dostiže u trenutku pojave odrubljene Husejinoje glave koja govori. Predstava se završava pogrebnom svečanosti, u kojoj kulminiraju plač i uznesene strasti.

Pored pomenutih, u predstavama se još pojavljuju mnoge druge istorijske ličnosti iz rane istorije islama, pa čak i iz hrišćanske tradicije, a pošto se radi o tipičnoj šitskoj predstavi s političkim i religioznim tendencijama, u njoj se, naravno, ispoljava neprijateljstvo prema sunitima. Neprijateljstvo je ponekad obuzimalo gledaoce u tolikoj meri da se pre dozvoljavalo da joj prisustvuju hrišćani nego muslimani suniti.

Vredno se pažnje još dve pojedinosti u ovom religioznom igrokazu, od kojih jedna ukazuje na postojanje epskog činioca, a druga na relativnu bliskost sa antičkom tragedijom. U tekstu misterije obično se koristi (i) metar redžez, jedan od najstarijih metara u arapskoj prozodiji, a koji je u neposrednoj vezi sa pominjanim sadžom. Ovaj metar je karakterističan za arabljansku, pre-

islamsku poeziju, odnosno za junačku pesmu. Na antičku tragediju, pak, podseća postojanje u predstavi hora dečaka. U Persiji je u XVIII v. zabeleženo prisustvo hora devojčica – koje predstavljaju vile (per. pari), i dečaka – koji predstavljaju anđele (per. feris-teh).¹⁸ U toj zemlji je kasnije ova misterija prešla u neku vrstu šitske opere koju su izvodile derviši nametaj, red koji je osnovan u XIV veku. Muški glasovi su izvodili i ženske partiture, pa su takvi glasovi stoga bili na posebnom ceni. Takve operse predstave zabeležene su u XVIII i XIX veku.¹⁹

Medutim, pozorište od ovoga nije otišlo dalje. Izgleda da je za tragediju zaista potrebna božansko. Za razliku od, kako kažemo, evropske umetnosti, arapska nije učinila božansko središtem svoje umetničke objektivizacije. Jasno da što nije tako učinila razloge ne treba tražiti samo u nerazvijenoj arabljanskom mitu. Jedino je šitska poezija (ili silfjska) stavila boga u središte svojih literarnih težnji, ali je ona, zbog svoje oduševljene i uspaljene strasti, bila nemoćna da se slije sa tvorcem, da stvori potrebnu tenziju i duhovnu atmosferu iz koje bi se rodila naravnost između težnji i mogućnosti. Takođe, ona je bila nemoćna da nadvlada „materijalnu ili materijalističku premoć beudjinskog duha, koji je gospodario poezijom. Mesec je, opet, pobedio Sunce.

¹⁸ A. Mazaheri u op. cit., str. 58.

¹⁹ Ibid., str. 56–57.



Senke, lutke, marionete

Tamara Aleksandrova
Putinceva

koi je čoveka nazivao lutkom u božjim rukama, spominjali drevnog grčkog penika Pindara koji je rekao: 'Šta smo mi? I šta nismo? Zar čovek nije samo san svoje sopstvene senke.' A zar senkom nisu od davna nazivali dušu, nejasan i neuskativ deo čoveka? Zar sama reč 'senka' nije vekovima obavijena neakvim mističnim smislom? Govorimo: 'osenčene strane života', 'carstvo senki'... Nije slučajno to pitanje zanimalo pisce i kompozitore epohe romantizma (A. Samiso, E.T. Gohman). Kasnije su se liku čoveka-senke i marionete vratili i simbolisti.

Nastale su, takođe, i zamerke. U kućama Okeanije i Indonezije mogu se naći drvene figure ogromnih dimenzija, koje stanovnici ovih zemalja tretiraju kao 'spremišta' u kojima boravi duša pokojnika. Još su u drevnom Egiptu postojale drvene figure zvane 'Ka', koje su, po religioznom shvatanjima, simbolizovale dvojnika pokojnikove duše i sahranjivale se u grobnicama faraona. Zašto su onda figure teatra senki ravne i napravljene od kože?

Ipak, težnja da se izvori ove popularne narodne predstave izvedu iz mističnih 'zagrobnih' elemenata teško je prihvatiti.

Objašnjenje može biti i veoma prosto: ko se još u ranom detinjstvu nije divio senci sopstvene ruke na belom zidu? Podići uvis palac – i kao da je pas naručujući uši, izvrnuti mali prst – i pas laje. Na sličan način, to jest još prostije, može se objasniti i prelazak delje lutke u lutku-lik, osposobljenu za srećnu siguru sa lutkom.

Nastanak teatra senki vezuje se za zemlje istočne i jugoistočne Azije. Ovu umetnost poznavali su još u drevna vremena i nomadski narodi centralne Azije. Razni oblici indonežanskog teatra senki, kao vajang-kult (teatar sa plosnatim kožnim figurama) i vajang-kelitik (sa plosnatim figurama načinjnim od pruća), spominju se u javanskoj književnosti još iz najranijih vremena i oživljavaju drevnu kulturu Indonezije, njenu filozofiju, psihologiju, način života. Jedan od najstarijih indijskih tekstova *Mahabharata*, navodi postojanje razvijenog teatra senki u Indiji. U Kambodži su njegove predstave davane u pagodama za vreme religioznih praznika. Njegove tradicije su jake na Cejlonu, u Japanu, a naročito u Kini, gde je on postojao još u vreme epohe Tana (VII–IX veka), a kasnije se razvio u oko dvesta različitih ob-

lika, uključujući i lutkarski teatar. Nije bez razloga ovaj žanr dobio u svakodnevnoj upotrebi naziv 'kineske senke'. Postoji pretpostavka da je teatar senki prenesen iz Kine preko Mongolije u XI ili XII veku u Persiju, za vreme vladavine Seldžuka, pa su ga kasnije Turci doneli sa sobom u osvojene zemlje Mašrika.

Nije poznato kada je teatar senki dospelo u zemlje Magreba, ali se zna da je on u XVII veku postojao, i to u veoma razvijenom obliku. Najverovatnije da je njegova pojava vezana uz tursko osvajanje. U isto vreme se on javlja u Italiji, Francuskoj i drugim zemljama Evrope.

Neki istoričari teatra (a među njima i Muhamed Aziza) vezuju nastanak arapskog teatra senki sa indijskim. Baš u glavatom, lukavom i brbljivom Vidušaku oni vide neposrednog praroditelja Karadoza, čijim se imenom često naziva ceo teatar senki. Između ostalog, ime glavnog junaka, mada varira u svim zemljama (različito se izgovara), podseća na grčkog Karagiozisa; obilje nepristojnosti u fabuli asocira na falitiče procesije, koje je opisao istoričar Herodot, a podudaraju se i drugi opšti momenti, mada pozajmice još nisu istražene. Osim toga, Turska je, zahvaljujući jakim trgovačkim vezama sa Venecijom, mnogo toga pozajmila iz italijanske *commedie dell'arte* i na taj način obogatila svoj teatar senki, dajući mu savršeni umetnički oblik. Zauzevši Konstantinopolis, Turci su tamo mogli zateći vizantijski mim, čije se nasleđe takođe moglo iskoristiti.

Svaka zemlja ima svoju verziju nastanka teatra senki. U egipatskim hronikama tvrdi se da je ime turskog Karadoza nastalo transformacijom imena Karaguz, vezira ad-Dina. Veziri su po predanju bili u tolikoj meri glupi da je to išlo u anegdote i viceve. Anegdote su od vezira načimile svog komičnog heroja. Njegova slava je prešla granice Konstantinopolisa i privorila ga u lik teatar senki, baš u vreme kada je stekao popularnost u narodu. Turci su ovaj lik, posle osvajanja Konstantinopolisa, uspešno nasledili.

Turci su takođe imali svoje predanje. Ono kaže da su u XIV veku u Turskoj živeli kovač po imenu Karadoz i njegov prijatelj kamorencze Hadživat, koji su zajedno radili na gradnji džamije u Brusi. Oni su neprestano zasmajavali graditelje svakih šalama i izmišljotinama, ponekad čak i igrali scene svadbe i tuče, i na taj način zadržavali gradnju džamije. To je izazvalo sveng sultana Orhana i on je naredio da ih kazne, posle čega se brzo pokajao. Tada je šejk Kjušteri, da bi utešio sultana, napravio njihove likove pomoću senke na paravanu i počeo da oživljava njihove šale. Po drugoj verziji, Karadoz i Hadživat nisu bili radnici već dvorjani, ali ta verzija ne nalazi potvrdu u realnoj tematici teatra senki. Time tursko predanje određuje nastanak teatra senki u vreme carstva sultana Orhana (1326–1359); međutim, on je bio poznat još mnogo ranije. Ipak, moguće je da se ovo predanje odnosilo samo na pojavu dvojice glavnih junaka teatra senki. U Brusi

Iza velikog belog ekrana stoji čovek. U njegovim rukama nalaze se figure koje se, bacajući senke na ekran, kreću, razgovaraju glasom onoga koji ih vodi, igraju čitave scene. Dekor, dobro pričvršćen za belo platno, označava mesto radnje. Čuje se muzika. Ovdje već nije samo 'čilim', ili samo pripovedač, već celokupna oprema današnjeg teatra.

Teatar senki jedan je od najstarijih i najomiljenijih oblika predstave na Istoku. O njegovom trijumfalnom pohodu po zemlja Istoka može se mnogo i detaljno pisati. Uostalom, teatar senki je najviše zaokupirao pažnju istraživača. Istina, njihova pažnja je, kao po pravilu, bila najviše usmerena na kineski i turski teatar. Arapski teatar senki, a njemu i lutkarski teatar, ostao je u senci, o njemu se malo pisalo ili se uopšte nije ni spominjalo, kao da ga nikada nije ni bilo. Da li je to čudno? Umetnost pripovedača i muhabizina često se dodirivala sa ovom novom pojavom teatarske umetnosti, ponekad se razvijala uporedno sa njom. Zar je i moglo biti drugačije kada je u teatarskom svetu jasno uočljiv lanac prelaznosti i pozajmljivanja.

Ponekad se čuje pitanje: kako je iznikla ideja da se ljudi i njihovi postupci prikazuju kao senke? Kako su se pojavili junaci teatra senki? Objasnenja su bila različita. U prvo vreme, teatar senki je korišćen za prikazivanje predstava filozofsko-mističnog karaktera, koje su govorile o nastanku sveta, o kauzalnim vezama u vasioni, o suštini boga i ljudskom životu. Upravo sa tog aspekta pisali su o teatar senki poznati arapski mislioci Ibn Hazm, el-Gazali, Ibn Faris, Muhidin el-Arabi.

Čak su kod veselog obožavaoca života, Omara Hajama, sa shvatanjem senki i lutaka bili povezani setni stihovi:

*Mi smo poslušne lutke u rukama tvorca!
To nisam rekao samo da me prođe.
Svevišnji nas po sceni vodi pomoću konca
I trpa u sanduk kad do kraja dođe.*

Kod Omara Hajama u pitanju je samo metafora. Međutim, najvedetnija su bila nastojanja da se nastanak teatra senki veže za religiozni kult poštovanja predaka, za težnje živih da opšte sa dušom pokojnika. Senka je identifikovana sa dušom prizvanom iz zagrobnog sveta. Ulogu medijuma, to jest posrednika između živih i mrtvih, igrao je čovek koji je upravljao lutkama. Izmišljani su i neki magični trouglovi: čarobnjak – prorok – glumac, ili senka – vera – čarobnjak, koji su s jedinjavali mistično i realno, pretvarajući senku u nešto što stoji između živih i mrtvih, slike i simbola. Potvrda za ovakvu teoriju tražena je kod Platona, u njegovoj filozofiji realnog i prividnog, 'suštinskog bivstvovanja' i senke sveta ideja, dualizmu čoveka i njegove senke; Platon je u svojim *Zakonima* tražio 'zlatnu, svetu nit Razuma' u isto vreme kada se 'zlatnom nit' nazivala nit kojom je glumac upravljao glavom marionete. Citirali su Aristotela,

postoji stvarni grob Karadoza, sa nadgrob-
nim spomenikom.

Tako je i ostalo mnogo verzija koje su hte-
le da dokažu da je baš njihov teatar posluzio
kao prototip teatra senki u arapskim zem-
ljama. Ali bez obzira odakle se oni javili, do-
slaskom na arapsko te oni su pretrpeli veliku
transformaciju, dobili su nove, nacionalne
junake (svaka zemlja je imala svoje), izvodnje
je poprimilo višu umetničku formu i,
uporedo sa tim, smanjen je stepen moralno-
nosti. Zar to ne zvuči paradoksalno? U is-
lamskim zemljama, zemljama u kojima je
dominirao moralizatorski puritanizam, umet-
nost teatra senki je bila najraspuštenija
i najneprikladnija od svih teatra senki na Is-
toku.

Ikonografije posvećene teataru senki do
nedavno skoro nije ni bilo. Oskudna infor-
macija kojom su raspolagali istraživači uzeta
je iz fragmenata putopisaca koji su bora-
vili u istočnim zemljama, ili iz slučajno pro-
nađenih podataka poslednjeg stoleća. Među-
tim, svi ovi podaci, zajedno sa opisom teatra
senki drugih zemalja, mogu se veoma dobro
upotrebiti za rekonstrukciju teatra senki.

Prototip teatra senki bio je u prvo vreme
fenjer. Setimo se opet stihova Omara Hajma-
ma:

*Ove gore, doline, mora – taj je svet
kao čarobni fenjer. Kao lampta – zora je.
Život tvori, na staklu je narctan cvet,
U fenjeru nepomičan, skriven je.²*

Odista, s početka je staklo fenjera služilo
kao svojevrsna scena: oko gorućeg fitilja
bile su prilježne figure izrezane iz hartije.
Kako se vazduh u fenjeru zagrevao, figure su
se kretale i kružile.

Tehnika prikazivanja vremenom se me-
njala. Figure (visoke od 20–100 santimetra-
ra) izradivane su od kože, najčešće kamilje,
i zatezale su se na kostur. Oči figura bile su
prorezane. Efekat siluete postizao se na taj
način što je lutkar, koji se nalazio iza specijal-
ne pregrade ili paravana, između ekrana i
izvora svetlosti, štampom pritikivao figure
ka ekranu. Štap je bio pričvršćen za specijal-
ni otvor u figuri. Postojale su i figure sastav-
ljene od nekoliko delova i njima se upravljalo
pomoću specijalnih žbica koje su imale
zglobove, ili pomoću štapića uglavljnih u
prozebe načinjene na grlu figure, odnosno na
mestima gde su se sastavljale ruke i noge.
Štapići su bili postavljeni vertikalno, da ne
bi bacali senku na ekran.

Postoji mnogo opisa figura teatra senki;
istina, najveći deo se odnosi na turski teatar,
ali kako je već rečeno, scena i likovi iz tur-
skog i arapskog teatra imaju mnogo toga za-
jedničkog. Glavni likovi, o čijim ćemo ka-
rakteristikama kasnije govoriti, imali su
ovakav izgled: Karadoz je imao gustu crnu
bradu, na glavi šarenu kapu, crveni ogrtač
opasan širokim pojasom, bio je u širokim
plavim dimijama, žutim čarapama i crvenim
cipelama sa crnim potpeticama. Hadživat je
na sebi imao crveni fes, zeleni ogrtač sa cr-

venim okovratnikom, plave pantalone sa cr-
venim tufnama i sivim mašnama, dok je, za
razliku od Karadoza, njegovo lice ukrašavala
kratka i oštra brada. Kao likovi teatra senki
pojavljivali su se i pušači opijuma: grbavi –
sa lulom u ustima, odeveni u široke orijental-
ne kapute; kicio – crnomanjst momak sa
brečićima i zaliscima, obučen po poslednjoj
modi, u evropskim cipelama i sa štapom u
ruci; prosjak – bogalj obučen u zaprljan sivi
kaput, sa debelim štapom u ruci; nekoliko
žena pokrivenih zarom, sa kišobranom, cve-
tom ili ogrtačem itd. Sva lica pokazivala su
profil.³ Publika ih je bez teškoće prepozna-
vala čim bi se pojavili na ekranu.

Kao što smo videli, važnu ulogu u opisi-
vanju figura igra boja. Može se postaviti pi-
tanje: zašto je toliko važna boja kada gleda-
oci ionako vide samo siluetu? Ali, pokazalo se
da je ekran izraden od tankog platna ili ma-
nog papira bio providan, te su se stoga figu-
re kroza nj videle u svoj veličini i boji.

U vreme kada je dekoracija ostajala nepo-
kretna, rekviziti su se kretali (čameci, šta-
povi, ribe), i to je takođe ulazilo u deo posla
koji je obavljao lutkar. Ako se na ekranu u
isto vreme pojavljivalo mnogo lica i rekvizi-
ta, lutkar je bio prinuđen da oblači na sebe
specijalni obruč sa štapovima, ili je pak ko-
ristio usluge pomoćnika, to jest asistenta,
kako bi mi to danas rekli.

Ova jednostavna tehnika omogućavala je
izvoditi čama da se okužaju u svim elemen-
tima koji su prisutni u današnjem teataru:
scenskoj radnji, književnom tekstu, kretanja-
ma, karakterima, muzici, pevanju. Muzičari,
najčešće tri-četiri čoveka, sedeli su u polu-
kružgu između gledalaca i ekrana, upravo na
mestu na kojem se u teataru danas nalaze
muzičari. Pre početka predstave orkestar je
bio zadužen da pripremi i zadobije publiku.
Pojava svakog lika propraćena je odgovara-
jućom melodijom i tekstom. Muzičari su
najčešće koristili persijske motive.

Muziku i tekst pisali su, tačnije: izmišlja-
li, lutkari-glumci, koji su, osim ovih, pozna-
vali i mnoge druge veštine. Tekst se morao
izgovarati različitim glasovima i različitim
akcentima, u skladu sa nacionalnostima
koje su se pojavljivale u predstavi. Često se
moralo i pevati. U toku predstave čuo se
zvuk škljocanja, ili šumovi koji su dočarava-
li tuču, pa je stoga jedna ruka glumca mo-
rala biti slobodna. (Glumac je sebe udarao
po čelu ili obrazima.) A koliko je samo maj-
storstvo trebalo pokazati kada su se na sceni
pojavljivale pesačice, ili lav u napadu na an-
tilopu, ili kretanje broda pod komandom
mornara!

U prvo vreme, sav teatar sastojao se od
jednog ili dva glumca, a kasnije su se stva-
rale čitave trupe. U početku su se predstave
igrale samo u privatnim kućama u vreme
praznika ili porodičnog slavlja, a kasnije su
se počele prikazivati u kafanama, gde su se
posle večernje molitve sakupljali i stari i

mladi. U poslednjoj etapi pravljene su na
brzu ruku specijalne prostorije, da bi u pe-
riodu najvećeg procvata teatra senki bila iz-
građivana zdanja namenjena isključivo za
prikazivanje ovih predstava.

Rukovodilac teatra morao je da ima na re-
pertoaru najmanje 28 predstava. To mu je
omogućavalo da svake večeri ramazana daje
novu predstavu.

Zbog oskudnosti književnog materijala,
veoma je teško precizno pratiti razvatak
teatra senki. Osim toga, i kada su se pojav-
ljivali zapisi tekstova, o predstavama se
ipak nije moglo govoriti sa preciznošću jer
su one najčešće bile zasnovane na improvi-
zacijama. Fabule su prenošene sa kolena na
koleno i postajale neka vrsta umesne narode-
ne književnosti. U početku su igrane epizo-
de iz drevne istorije, mitovi, fantastične pri-
če, zatim narodne pripovetke, legende raz-
nih istočnih zemalja, novele, persijska farsa,
ali se postepeno teatar senki sve više okre-
tao narodnom životu i njegova osnovna
tema postala je satira na domaće naravi i
običaje, a kasnije i na karaktere. Ofornjeli
su popularni putujući sižei, koji su sačinja-
vali svojevrsan dramaturški okvir unutar
kojeg su izvodene glumačke varijacije i skice
iz života.

Teatar senki je pružio i nekakve psihološ-
ke mogućnosti za sticanje nezavisnosti
arapskih naroda, potlačenih od strane osvaja-
ča. Podsmevanju i oponašanju podvrgnute
su kako zastarele životne norme i običaji,
tako i ljudske slabosti. Izuzetno veliki uspeh
kod gledalaca imale su predstave u kojima
su prikazivane porodične intrige, mada je
porodica i dalje smatrana kao sveta stvar.
Sramota je bilo dospeti na ekran teatra senki.
»Ostrjak Abada, sin ličnog kuvara halifa
el-Mamuna, zapretio je nekakvom pesniku
Dibilu, kada se ovaj spremio da napiše sati-
ru na njegov račun: »Prikažaću ja u teataru
senki tvoj majku« – govori Adam Mec,⁴
karakterišući muslimanske naravi VII i IX
veka.

Popularnost teatra senki bila je velika
kod svih slojeva stanovništva. Teatar je po-
rimao specifične karakteristike u zavisnos-
ti od mesta na kojem su se davale predstave;
u siromašnim krajevima predstave su bile
grube i neprikladne, pred »odabranom«
publikom davane su ugodnede, delikatnije
predstave, ali socijalna tendencija uvek je
ostala demokratska, što je bilo uslovljeno
samim nastupom junaka. Ustima Karadoza
»muhailas, što znači lutak iz naroda, mogla
je biti izgovorena pobuna svake vrste.

Ne uzimajući u obzir činjenicu da su
predstave teatra senki davane ponekad i na
dvoru, prikazivanje života na dvoru bilo je
njemu nesvojstveno. Zato su likovi pred-
stavnik svih narodnih slojeva i svih profes-
cija dobro poznati u svakodnevnom životu
mesta u kojem se predstava izvodila (kafane,
pijace, kuće, policijske prostorije, parno-ku-
patilo); ova životna atmosfera predstave
prožeta satirom, humorom, ironijom donela
je popularnost teataru senki među svim slo-

³ Za čitavo vreme postojanja arapskog teatra
senki pronađena je samo jedna figura, figura pesačice,
koji pripada kasnijem vremenu. Pogledati C.B. Wil-
pert: *Schatzenthaer*, Hamburg, 1973.

Senke, lutke, marionete

jevima stanovništva. Prizori iz svakodnevnog života, aktualna problematika, dobro poznati likovi – sve to stvaralo je kod gledalaca svojevrstan »efekat prepoznavanja«, osjećanje ličnog učestvovanja u razvoju događaja u predstavi.

Najstariji tekstovi teatra senki, koji su dospeli do nas i ne baš potpunim rukopisima, pripadaju egipatskom okulisti Muhamedu ibn Danijalu (1248–1311). Značaj tri njegove predstave: *Igra uobražavanja*, *Zrta ljubavi i Adžib i Garib – šaljušizija i čudak*, teško je oceniti, ali za teatrologa one predstavljaju retke obrase srednjovekovne arapske dramaturgije, istoričarima i etnografima otkrivaju svakidašnjicu i naravi koje su bile karakteristične u Egiptu u vreme vladavine mamlučkog sultana Bejbarsa.

Ibn Danijal je došao u Egipat iz Iraka. Danju je lečio bolesnike a naveče priredivao predstave sa senkama. Njemu pripadaju i uputstva za vođenje figura i tekstovi pesama. Po tvrdjenju Ibn Danijala on je svoje predstave pisao »ne za ulicu, već za obrazovanje«,⁵ to jest odnosio se prema njima sa profesionalnom ozbiljnošću. Najinteresantnija je predstava *Adžib i Garib*; nju sačinjava nekoliko odvojenih scena koje nisu povezane zajedničkom fabulom, ali koje realistički prikazuju tipove egipatske pijace. Predstava počinje obraćanjem Alahu, bez čije pomoći autor ne računa na uspeh. Dalje sledi upozorenje izvođačima: »Ako se pritom budeš nalazio u intimnom krugu, čim se osvetli zavesa, a ti melodičnim glasom odaj zahvalnost prisutnoj publici...«⁶ Tekstovi odgovarajućih pesama ovdje se brižljivo navode. Zatim svaki lik, pojavljujući se na ekranu, govori svoje ime, položaj i ulogu koju mu je sudeno da igra. Zatim sledi veliki broj replika i monologa napisanih u stihovima ili rimovanoj prozi, poslovia ili opširnih obraćanja publici, sve sa molbom da plati glumcima za njihov trud. Jedni likovi su opisani sa brižnom podrobnošću, dok su drugi samo skicirani.

Najomiljeniji lik autora bio je čarobni odbranac–neradnik, Garib. On odmah počinje da se žali na svoju sudbinu, sećajući se boljih dana:

Gde je to vreme što bespovratno ode, gde moje stanje, imovina, gde je?

I gde su cipele moje, odelo moje, moja kaj-gana?

Gde je moj spokoj, gde je moja bezbrižnost,

Gde mi je lepota i život bez rada?»⁷

On se seća vremena kada je tamburin otkucavao »daf, daf, daf, flauta pevala »talj, taljaj, taljaj«, a harfa poigravala »tantan, tantan, tantan«. Bilo je tada i novaca i vina, a sada umire u tuđini i niko ga se ne seća.

Treba reći da je Ibn Danijal savršeno vla-

dao monologom, čak i sa savremene tačke gledišta. Garibova priča bila je organski splet, satkano od najraznovrsnijih delova: bilo je tu obraćanja Alahu, pričâ o sopstvenim manguplucima – o tome kako je on naučio majmunâ da igra, vodio medvede, davao predstave sa desiranim psima, organizovao borbe petlova, nosio zmaja u korpi, a takođe i filozofskih rasprava, ozbiljnih, humorističkih, teoloških, pravnih rasprava, pa čak i rasprava o poeziji.

Kao što se kasnije kod Karadoza javio stalni partner Hadživat, tako i Garib dobija druga i sabesednika Adžiba. Adžib ima sopstvene manire i svoj stil, koji je prožet paradijanstvom. Molitvu počinje rečima: »Neka blagosloven bude Allah koji je stvorio voće za utehu nesretnicima«, a gledaocima se obraća sa porukom kako se pretvara da je siromašan i bolestan da bi dobio što više novca (napominjem da je jedno od pet osnovnih propisa islama – zakjat, nalagalo svakom verniku da daje milostinju svim siromašnima). A kako se treba ponášati da bi ti poverovali? »Dronjci su divan znak bogobojazljivosti, skitanje je divna navika stranstvovanja... Sve vidi, ali se pravi slep – sve čuj, ali budi gluvi! I hramljite, jer hrome pridrjavaju! I pravite se nemim, jer je čutanje jeste radišti!... I neka vaša najraskošnija odora bude najotrcanije odelo, a vaše najveće posao – prošenje...«⁸ Nije se Adžib klonio ni poluhumorističkih afrizama u povodu tuđe i prolaznosti ljudskog života: »Svet zemaljski je učešće tuđe, rođenja i smrti, zdravlja i bolesti, naslavljanja i boli.«⁹

Drugi likovi takođe saopštavaju publici masu interesantnih i korisnih informacija, daju savete za sve moguće problema. Tako vrač zmija priča o svim vrstama zmija, otrovima i protivotrovima; farmaceut preporučuje lekove za sve vrste bolesti; prodavač talismanâ uči kako se treba sačuvati od satačinog zla, sultanovog gneva i ženske obmane; astrolog poriče sudbinu pomoću zvezdâ; ekvilibrist i akrobata pokazuju svoje majstorije itd. Takva predstava izgleda kao prava enciklopedija, a osim toga, u njoj se nalazi i čitav vatromet humora. Po ovom, na žalost retkom primeru može se shvatiti tako velika popularnost teatra senki, izuzetno zanimanje za njegove predstave, a takođe i činjenica da su se u toku vekova prepisivali i na taj način sačuvali rukopisi Ibn Danijala. Ne, »ne za ulicu, pisao je Danijal, već »za obrazovanje...«

U XIII veku u Egiptu je bilo zapisano nekoliko grubih tekstova anonimnih autora za teatar senki, ali po njima je teško suditi o

umetničkoj vrednosti i o karakteru predstava. Sasvim nedavno, autor knjige *Arapski teatar – odlike i dokle*, Salman Kataja, pronašao je još 13 drama koje pripadaju izvesnom Muhamedu al-Šeihu, ali analiza tih tekstova, po svemu sudeći, biće posao nekog budućeg istraživača.

Značajan doprinos istraživanju arapskog teatra senki dao je nemački naučnik Paul Kale otkrivši 1909. godine, u selu Mekuale, zbirku egipatskih figura teatar senki starih 500 godina i rukopisni tekst predstave *Aleksandrijski svetionik*. On je to kupio u porodici bivšeg glumca teatra senki Hasan el-Kaša. Lutke su se u porodici el-Kaša prenosiše sa kolena na koleno u toku 150 godina. Njihov nastanak, po tvrdjenju Paula Kalea, datira iz vremena do 1350. godine, što potvrđuje mamlučki grb utisnut na pet figura, a takođe i opis samog Aleksandrijskog (Faroskog) svetionika, koji je bio uništen između 1326. i 1349. godine (još ga je 1326. godine video Ibn Batuta, a 1349. godine od njega su bili ostali samo delovi).

Na osnovu analize pronađenih figura, Paul Kale je, u radu posvećenom svom otkriću,¹⁰ dao interesantne zaključke o nastanku, izgradnji i razviku teatra senki. Na primer, izučavajući tragove čadi koji su prekrivali određene delove figura, on određuje kakva je lampâ osvetljavala tu staru predstavu, kakvim je maslom ona bila zalivena i gde su se nalazili lutka i lutkar. Mnogo podataka dale su i rupe, nemarno izbušene na nekoliko mesta, kvalitet ukrasa i šare.

Tekstovi *Aleksandrijskog svetionika* imaju 240 stranica i pisani su na govornom jeziku. Oni su bili namenjeni za praktičnu upotrebu glumcima toga vremena, koji su, mada su mnogo improvizovali, bili dužni da se pridržavaju osnovne fabule. Kolokvijalni jezik je, takođe, materijal za lingvistička istraživanja, jer se na njemu nije ni pisalo ni čitalo ni štampalo, te je na taj način njegova fikscija sama po sebi dragocena. Šize drame govori o tome kako se jedan Evropljanin, koji je bio u službi Egipćana, popeo na svetionik da bi sa njega pratio pomeranje neprijateljske flote. Po njegovim su uputstvima Egipćani pravili vojne brodove. Učešće u gradnji zanatlija, predstavnika različitih esnafa, dopunjuje dramu mnoštvom žanrovskih, često komičnih scena. Zatim dolazi bitka na moru u kojoj Egipćani, na svom boljem brodu koji se zvao »Pobedonosni gavran«, razbijaju Persijance. U tekstu drame, napisanom mnogo kasnije, vidimo da je *Aleksandrijski svetionik* bio na repertoaru teatra senki punih sto godina.

Skoro svaki putnik koji dođe na arapski Istok odlazi da vidi predstavu *Karadoza*. U zemljama Magreba ime glavnog junaka zvuči kao Karakuz ili Garaguz, u Egiptu Garagoz, a u Libiji Karakus. U prevodu sa svih jezika i lokalnih narečja ovo ime znači »Crnooki«. Bilo je mnogo nagadanja oko nastanka ovog imena. Jedna od verzija videla je u njemu određeni karakter junaka koji život

5 C. B. Wilpert: *Schattentheater*, str. 73.

6 C. Jacob: *Ein ägyptischer Jahrmärkt im 13. Jahrhundert*, München, 1910, str. 5.

7 Ibid., str. 6.

8 Ibid., str. 10–11.

9 Ibid., str. 10.

10 P. Kahle, *Der Leuchtturm von Alexandria*, Stuttgart, 1930.

ne posmatra ružičasto, druga je smatrala da Karadoz vodi poreklo od putujućih Cigana. Većina je, međutim, tražila za njega određeni istorijski prototip.

Karadoz je ovaploćenje mudrosti, naivne jednostavnosti i humora arapskog naroda. Po poreklu siromašan, nepismen, nespretn, grub, on često zapada u najčudnije situacije, ali osećaj za humor nikada ne gubi. Ovak smeli, dosetljiv, stabilan i oštromim lakrdijaš bio je veliki ljubimac publike. Na njega se mogu odnositi reči A.M. Gorkog, koje se odnose na ruskog Petrušku, takođe velikog narodnog ljubimca, koji je »uspevao da pobedi sve i svakog: policiju, popove, čak i đavola i smrt, a sam ostaje besmrtn. U grubom i naivnom liku Petruške narod je ovaplotio sebe i svoju veru da se na kraju krajeva svemu može doleteti.«¹¹

Nerazdvojni drug i suparnik Karadozov bio je Hadživat, koji je posedovao sasvim suprotne osobine. Flegmatični Hadživat sklon je pretencioznosti i hvalisanju. On se kiti svojom učenosti i poznavanjem pravila »lepog ponašanja«, usavršava se u izgovoru komplikovanih reči, stalno se svada, iškaže iz kože da bi pokazao svoju obrazovnost, ali najčešće trpi poraz.

Šiži svi predstava grade se na humorističkim pohodima i tučnjavi ovih glavnih junaka.

Na primer, Karadoz traži posao, a Hadživat samopouzdan želi da mu pomogne i u tu svrhu organizuje za njega nešto poput probnog ispita. Karadozove sposobnosti, koje je ovaj Hadživat brižno demonstrirao, ne zadovoljavaju Hadživatu i on mu za uzvrat daje časove lepim manira. Iskorišćivši ovo znanje, Karadoz brzo dospeva u policiju. Hadživatov pokušaj završava se nesporazumom i obaveznom veselom tučom. Italijanski diplomata Pietro Perolari-Malmignati opisuje predstavu koja je postavljena 1875. godine u Bejrutu, zasnovanu na avanturama Karadoza i Hadživata koji su upali u kuću žene veoma sumnjive reputacije. Tamo dohijaju batine i uz skandal ih izbacuju napoleje.¹² Mnoge zabavne scene gradile su se na osnovu igre reči i drugih vrsta nesporazuma.

Postepeno se širok krug likova koji su uključivani u radnju. Posebnu popularnost uživao je lik doktora koji smešno izgovara arapske reči i zbog tih lingvističkih nesporazuma samo što ne izgubi sve bolesnike. Ili lik činovnika, otelotvorenje zakona i poretka, koji čini savršeno glupe i protivzakonite postupke.

Teatar senki je zalazio u sferu svakodnevnog života. Na ekranu su se pojavljivale predstavnici različitih slojeva i zanimanja: veziri, paše, begovi, kupci, policajci, stražari, ladari, boreci, derviši, a takođe i različite nacionalnosti: Arapi, Persijanci, Jevreji, Crnci, Greci, Turci, Jermeni, Južni Slovenci. Dugo vremena u predstavama se nisu pojavljivale žene, janičari, evnusti i učitelji iz

medrese. Kasnije su se pojavile plesačice i crkinje.

Jedno od sredstava humora bilo je uvođenje »patoloških« likova: pijanaca, grbavaca, patuljaka, ludaka, razvratnika, rasipnika, pušača opijuma i hašiša. Kršenje normi i hiperbolisanje u raznim oblicima izazivalo je kod Arapa smeh i interesovanje. Preuveličavanje se najčešće manifestovalo u maniru vršenja grubih radnji; otuda je u predstavi bilo mnogo tuče, krikova i raznih zvukova. Neki istraživači iz kasnijeg vremena osuđivali su ovo obilje nepristojnosti u teatru senki. Međutim, teatar senki u tom smislu ne predstavlja izuzetak; erotske scene postoje, kao što je poznato, u *Bajkama iz hiljadu i jedne noći*, a ako se osvrnemo na primere iz susjednih zemalja, odmah nam u oči padaju predstave velikog grčkog komediografa Aristofana.

Svaka arapska zemlja imala je svoje karakteristične fabule, sporedne likove, svoju specifičnost. Jedan narod je davao prvenstvo muzici, drugi improvizaciji. Uticaj turskog Karadoza najviše se osećao u Siriji. Ovdje je lice u predstavi bio Turčin koji se čitavo vreme meša u konflikte koji izbijaju između Karadoza i Ajvaza (koji je zauzeo mesto Hadživata) i trudi se da zavede red. Mnoge scene se su sastojale iz komičnih nesporazuma i tuče. U sceni »Siromaštvo«, Ajvaz zaustavlja Karadoza i traži od njega milostinju, a razbesneli Karadoz počinje da traži milostinju od vlastite žene. U sceni »Sauna«, Karadoz i Ajvaz odlaze u saunu, čiji ih vlasnik moli da prihvate besplatno sve privilegije, uključujući vodu, plus mač i štit! Pokazalo se da se u sauni nalaze razbojnici, i drugovi su prinuđeni da sa njima stupe u borbu. U sceni »Pušači opijuma«, opijeni narkomani izazivaju veliku tuču.

Tuniski teatar senki bio je na veoma niskom umetničkom nivou. Ovdje je bilo najviše nepristojnih motiva, dok su satirični elementi bili veoma retki. Glumci su najčešće bili obučari i mesari i stoga je scenom dominirao prost narodni jezik. Predstave su davane samo u vreme ramazana, kada su se Muslimani naveče, posle posta, sa zadovoljstvom predavali zabavi. Po svojoj verovatnoći, obilje nepristojnosti u predstavama služilo je kao osveženje posle svetog asketizma kojeg su se Muslimani pridržavali u toku čitavog dana. Ženama je zabranjeno gledanje predstava, a decu su obično dovodili ne vodeći računa o nemoralnosti predstave.

Postoje podrobni zapisi o tri osnovne tuniske predstave. U *Igri o limunu*, Karadoz upada u Hadživatov limunjak i, budući da je zajedno sa njim zakupac, trudi se da ga potkrade. Karadoz ubijaju, ali u drugoj sceni on se za vreme sahrane diže sa katafalka¹³ i štapom rasteruje pogrebnike, primoravajući ih da skinu svu odeću sa sebe. (Motiv vaskrsenja javlja se i u drugim predstavama arapskog teatra senki, na primer u egipatskoj *Igri o Abu Džafaru*.)

U *Igri o sauni* Karadoz i Hadživat odlaze u saunu u vreme kada se tamo kupaju žene.

Ali njima se suprotstavlja Hadživatova žena. Tada Karadoz poziva u pomoć nekoliko muškaraca (Crnaca, Arapa, Maltajca, Indijaca i Jevreja), uveravajući ih da je sauna sala za publiku i da danas puštaju besplatno. Posle tradicionalne tuče, Karadoz se penje na krov da bi ušao u saunu odzgo i na kraju propada i pada u gomilu kupatnica.

Na humorističkim dijalozima zasniva se *Igra o ribi*, poznata u svim arapskim zemljama (postoji nekoliko varijanta naslova: »Igra o čamcu i moru«, »Igra o sardini«, u kojoj nastupaju gazda-ribolovac i njegov sluga, glupi Crnac, koji upravlja kormilom. Dugo vremena gazda ne može nikako da shvati zašto sluga baš u trenutku kada se riba uhvati za udicu menja pravac čamca. Da bi umilostivo Crnca, gazda mu obećava crvenu kapu, zelene cipele i, na kraju, ženu. Poslednje obećanje izaziva veliko interesovanje kod Crnca i on počinje da postavlja mnoštvo pitanja: a zašto ta žena nije u čamcu, ima li ona dece, hoće li se ona pojaviti već drugo jutro posle svadbe, kako mu treba da se u oplohi sa ženom, kakva je razlika između muža i žene, zar mu gazda ne bi mogao dati svoju ženu? Gazda tada gubi strpljenje, lov se prekida i počinje neizbežna tuča.

Ove tri drame bile su svojevrsni štit teatar senki u Tunisu. Za njihovo izvođenje bila je potrebna najjednostavnija dekoracija i rekviziti: kuća sa ravnim krovom, čamac, kormilo, udica i riba. Ovim rekvizitima moglo se upravljati sa svega dva štapa. Figure su ponekad izradivane od gline i čak su bile neobojene, jer se ekran nije osvetljavao.

U Maroku su često na predstavama teatra senki odustajali od davanja satiričnih predstava u kojima su nastupali omiljeni junaci, i davali prvenstvo mirnim i narativnim pričama iz *Bajki iz hiljadu i jedne noći*, ili pričama o svakađošnijci, uzetih iz berberskih epova.

U Alžiru, gde je teatar senki dugo dosta kasno, razvijale su se antikolonijalne tendencije. U jednoj od drama, Karadoz svojim šalama i nepristojnosti tera u bekstvo čitav francuski odred, nastojeći da ih liši slobode. U drugoj drami, u obliku francuske vojne formacije, nastupao je sam Satana.

Procvat teatra senki u Osmanskoj imperiji (XVII-XIX veka) uslovio je i usavršavanje tehnike prikazivanja. Dekor se obogaćuje, javlja se zavesa i, uporedo sa starim, tradicionalnim šeimama, počinju se »ekranizovati« dela savremene proze.

U skladu sa proširivanjem repertoara teatra senki, postajale su značajnije i složenije socijalno-društvene tendencije. Dramatizari i glumci nisu se ograničavali samo na žanrovske sličice, šale i tuče, već su počinjali da se sve aktivnije mešaju u društveni život, otkrivajući njegove poroke, razobličavajući religiozno sujeverje.

Demokratske tendencije arapskog teatra senki bile su često osuđivane i kažnjavane. El-Gazali priča da je egipatski sultan Salah ad-Din, prisustvujući nekakvoj dvorskoj predstavi, mada ju je pozvatio, zapretio da će napustiti salu pre završetka predstave.

¹¹ A.M. Gorki, *Sabrana dela u 30 tomova*, t. 24, Moskva, 1933, str. 494.

¹² P. Perolari-Malmignati: *Su e giù per la Siria, note et schizzi*, Milano, 1878, str. 74-77.

¹³ Katafalk – svečano ukrašen odar (prim. prev.)

Još 1451. godine egipatski sultan Čakmak je zabranio prestave ovog teatra i dao da se spale sve figure i rekviziti. Istina, iz istorijskih hronika iz 1498. godine jasno se uočava da se drugi sultan nasladio gledajući predstave teatra senki, a sultan Selim I je 1517. godine, odmah posle zauzimanja Egipta, doveo najbolje egipatske lutkare u Stambol.

U arapskom svetu, u vreme turske vladavine, život je bio veoma težak, što se neminovno odrazilo i na razvitak kulture. Spomenici arapske kulture varvarski su se uništavali. Hiljade izuzetno vrednih knjiga i rukopisa bacani su u Tigar i Sredozemno more. Žestokom progono podvrgnuti su svi oblici narodne umetnosti. Savsim jasno se uočava transformacija Karadozovog lika: od dobrog, hitrog, svakom dragog lika, on postaje turski vojnik koga podvrgavaju ismevanju i batinama. Od njega su stradali i Crnci, Maltajci, arapski seljaci, čak i evropska koketa sa kojom provodi noć, ne plativši joj. Svoju nadmoćnost ovaj Karadoz ne dokazuje humorom i oštroumnim dosetkama, već batinama i obmanom. Lutkari su bili prinuđeni da se kriju od turske vlasti i da svoje predstave prikazuju u najudaljenijim selima.

Teatar senki bio je zabranjen u vreme boravka Bonapartine vojske u Egiptu. Kada se ponovo obnovio, bile su to samo pojedinačne predstave, davane o praznicima, svadbama itd. Takođe se spominje na prvi pogled neočekivan razlog za ukidanje teatarskih predstava u Egiptu: nastupajući na nekoj svadbi, jedan poznati glumac je iznenada umro, što je bilo protumačeno kao osuda teatra od strane Alaha. Uostalom, to nije pomutilo rad dva stalna teatra senki koji su postajali u Kairu 1903. godine.¹⁴ Tako je, u zavisnosti od okolnosti, interesovanje za teatar senki išezavalo ili ponovo nicalo. Međutim, popularnost i stabilnost ove vrste umetnosti odolevale su svim zabranama i predrasudama – predstavama, čak i sa antikonolijalnim tendencijama. U Tunisu su predstave davane samo u privatnim kućama, a najžešćem progono podvrgnut je »Garaguz« u Alžiru, gde su ga francuske kolonijalne vlasti zabranile još 1843. godine.

Sve do druge polovine XX veka bilo je pravilno shvaćeno značenje arapskog teatra senki, i to zahvaljujući malom broju zapisa sa predstava i već pomenutim otkrićima istoričara i etnografa koji su omogućili da se bolje upoznaju život, naravi i karakter arapskih zemalja.

Arapski teatar senki nije uticao na razvitak profesionalnog dramskog teatra, jedino što je kod nepućenih gledalaca razvio ukus za teatarske predstave uopšte.

Postoje, istina, i danas mišljenja koja predstave teatra senki ne ubrajaju u teatarske. Ovo gledište podržavaju neki savremeni autori koji se bave pitanjima arapskog teatra: Muhamed Mandur, Fuad Dauara i Mahmud Tejmur, što protivreči ubedenjima autora ove knjige.

U naše vreme zabeleženi su pokušaji da se

Senke, lutke, marionete

oživi ovaj oblik drevne i tradicionalne umetnosti, najviše u Turskoj. Godine 1970. turski teatrolozi su obrazovali »Društvo Karadoza« i počeli da predaju umetnost teatra senki omladini. Elementi teatra senki koriste se i u savremenom teatru Turske (teatar–kabare »Kamila«, pod rukovodstvom režisera i dramaturga Halduna Tanera; teatar koji je organizovao pisac–satiričar Aziz Nesin, itd.). U avgustu 1971. godine, na kongresu Nacionalnog saveza, u okviru društvenih problema, prisutnima je bila prikazana dvočasovna predstava »turskog Karadoza« kao primer nacionalne svojine zemlje. U prodaji se nalaze gramofonske ploče sa zapisima scena iz predstava teatra senki.

Sirijska trupa i danas izvodi predstave teatra senki, i vreme praznika ramazana. Do 40-tih godina ovoga veka u Palestini su organizovani tradicionalni teatarski festivali, koji su nosili ime Karadoza.

Uoporedo sa teatrom senki, u zemljama islama bili su rasprostranjeni i lutkarski teatar i teatar marioneta, umetnost kojoj su drevnim vremenima težili svi narodi Istoka. Kolektiv lutkarskog teatra naziva se Egipt, jer su se tako pre pet hiljada godina davale lutkarske predstave religiozno–mističarskog karaktera. Takođe je poznat lutkarski teatar u drevnoj Heladi i drevnom Rimu, jer su sećanja na njega zabeležena kod Aristotela, Marka Aurelija i Apuleja. U Kini, u kojoj su bile prisutne desetine raznovrsnih lutaka, predstave lutkarskog teatra davane su još u prvom veku pre naše ere, a u Japanu je teatar lutaka vrlo često bio suparnik teatru u kojem su glumci bili ljudi.

Kao i u slučaju teatra senki, nastanak lutaka vezivao se u prvo vreme sa nadnaravnim silama: lutka se pojavljivala kao ova pločica nekih božanstava, a od božanstva se uvek očekivalo da čine neka dela. Ispočetka su se lutke izradivale od drveta ili gline, zatim u obliku složenih automata koji su radili na principu peštanog ili vazdušnog mehanizma, da bi na kraju dobile oblik marionete sposobnih za originalnu teatarsku predstavu. Bogovi–lutke ulivali su strah ili nadu, prizivali u boj i tešili u porazu. Vremenom se ovo religiozno značenje pretvorilo u organsku zaintrigiranost naroda za predstave uopšte. Pretstavci da budu bogovi, lutke su postale filozofi i pesnici koji propovedaju prolaznost i ništavnost ljudskog života. Tako i Nizami Gjanđevi (živeo od 1141–1209), slično Omaru Hajamu, izdahnjuje sve ljude sa marionetama koje se kreću po volji »lovetbazija« – lutkara. Takođe u XII veku, na dvoru selđučkog sultana u anatolskom gradu Konu, lutke su davale komičnu predstavu *Igra o sardini*. Umetnost lutkarskog teatra se jako brzo proširila ne

samo na Istoku. Još u XI veku crkve u Evropi koristile su lutke za insceniranje evangelističkih scena – nije li od samog imena device Marije (Marion, Marionete) nastao i sam naziv marionete? U zemljama Evrope je od kraja XV pa sve do početka XVIII veka bilo mnogo omladnih junaka sa smešnim nadmicima: Pikelgering i Panč u Engleskoj, Polišinjel u Francuskoj, Ganzvurt u Nemačkoj, Kasperl Ištaberl u Austriji, Gašparek u Čehoslovačkoj, Petruška u Rusiji. Ništa manje nije popularan lutkarski teatar i u naše vreme, proslavljen teatrom S.V. Obrazcova, češkim marionetama Spejblom i Gurvinekom Jozefa Skupa, umetnošću češkog umetnika–kinematografa Jiržija Trnke, rumunskim teatrom »Cenderike«, francuskim teatrom kojim rukovodi Iv Žoli, američkim teatrom Bila Berda i japanskim »Avadžijem«. Tehnika prikazivanja svuda je zasnovana na istim principima. U lutkarskom teatru figure se stavljaju na ruke. Takve lutke se kod nas nazivaju rukavičene ili ručne. Glumci koji su govorili umesto njih, nalazili su se iza trostrukog paravana. U teatru marioneta figure su se kretale pomoću štapova, niti i kanapa.

Svaki od ovih žanrova ima svoju tehniku i dramaturgiju, ali mnogo elemenata iz opštih principa predstave posedća na teatar senki. I lutka i marioneta takođe izražavaju tanana psihološka stanja. Njihovi idejni zadaci veoma se malo razlikuju: fah lutaka je komedija, satira i parodija, dok marionete predstavljaju romantične karaktere i, čak, tragične siže. Vsevolod Emiljevič Mejerholjd jedanput je nazvao marionete »tragičnim lutkama«;¹⁵ međutim, uvek je bilo u pitanju građenje tipa, maske, karaktere, a ne individualnosti. Radi veće autentičnosti reči, glas se menjao: lutkar je u ustima imao komad kože, za svaki lik postojala je i određena veličina tog komadića kože, što je govoru davalo individualno značenje. U šezaima se sačuvala veza sa realnim životom, što je zahtevalo od autora i lutkara zazornu pažnju. U maniru igre primarna je bila neposrednost, naivnost i bufonaž, a u tekstu improvizacija. Poseban komediografski efekat postizao se isticanjem protivrečnosti između uobražene verodostojnosti lutaka i njihove scenske beživotnosti. Ovdje su takođe bili rasprostranjeni razni oblici grubih nepristojnosti.

Glumci su sami sakupljali novac za svoju umetnost. To je od njih zahtevalo da budu snalžljivi i dosetljivi. Ponekad su na samom početku predstave delikatno nagovestavali naplatu, žaleći se na teškoće svog zanata: »Naša ishrana zavisi od iskri vaše darežljivosti.«¹⁶ usred predstave odjednom bi se obračali sa direktnim zahtevom: »Spusti ruku tamo gde ti se nalazi novac. Sve što ti dopušta tvoja darežljivost, daj ovamo.«¹⁷ A

15 Vidi o ovom H. Hersonski: »Vlast lika«, Teatar, 1967, br. 12.

16 R.A. Galunov: *Pahulvan–Kačalaj – persijski teatar Petruške*, Lenjingrad, 1928, str. 28.

17 Ibid, str. 30.

¹⁴ Vidi: J. Horowitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905, str. 98.

na kraju bi laskavo tražili: »O, braćo! Dva sata sam vas zasmejavao. Učinite da se i ja smejem, barem pola sata.«¹⁸ Sakupivši novac, glumci bi završavali predstavu molbom Alahu da nagradi gledaoce za njihovu darežljivost, da ih sačuva od siromaštva, da ne doživi da umru pre vremena i da ih ne učini »podređenim ljudima«.

Ponekad je i nastanak arapskog lutkarskog teatra, takođe nazivanog imenom Karadoza, vezivan za nastanak turskog teatra, to jest u XIV ili XV veku. Sudeći po rasprostranjenosti teatra senki i lutkarskog teatra u Iranu, počevši još od drevnih vremena, smatra se da arapski Istok u tom smislu nije izbegao persijske uticaje. Čuveni Karadoz, mada po spoljašnjem izgledu ne liči na junaka persijskih lutkarskih predstava, Pehlivan, zvanog »Lisičja glava«, ili u drugom prevodu »Čelavi vitez«, ipak po karakteru i ponašanju mnogo podseća na njega. Zajedno sa Pehlivanom igrali su i njegov sluga, baksuzni Matarek, učitelj muzike, Jerminen Karapet, hodža doktor Sulejman i drugi. Slične likove moguće je pronaći i među lutkama arapskog teatra. U lutkarskom, kao i u teatru senki arapskih zemalja, primarno je bilo ono lokalno, arapsko, duboko vezano sa svakodnevnim i političkim životom svake zemlje posebno. U Egiptu je u XVI veku bio popularan lutak Aragoz, takođe veseo, oštroman i neuništiv, koji je delio svoju slavu sa teatrom senki. Njega su pratili drugi, takođe stalni teatarski likovi: budala Gabi, otimač as-Safik, lopov i varalica el-Mudalis, pevač el-Mugani – koji je imao užasno ružan glas, zajedljiva baba el-Mara-Asana.

U lutkarski teatar severne Afrike dospelo je iz drevnih obreda junak Busadi. Ovaj do bri i veseli mladić pojavljivao se na sceni u kožnoj maski, u kapi sa ptičjim kljunom i bradom od kamilje dlake.

Tunis, koji je neko vreme bio pod političkim i kulturnim uticajem Sicilije, stvorio je svoj lutkarski teatar, sa sopstvenim sizerima. Najpopularniji junak ovde je bio neki Ismail-paša, lik koji je predstavljao prototip nekakvog činovnika Osmanske imperije. Zajedno sa njim nastupali su njegova lepa keći Nina i Sicilijanac Nikolo. Narodni humor i ljubavne intrige bile su prisutne zajedno sa odgovorima na političku situaciju u zemlji. Lutke su više ličile na sicilijanske nego na turske i persijske marionete; bile su skoro prirodne ljudske veličine i imale mnogo pokretnih zglobova, kojima se upravljalo odozgo.

U Maroku su predstave lutkarskog teatra bile neodvojivi deo praznika grada Fesa, »Studentskog sultana«, koji se slavio svake godine. Izvođači su bili studenti medrese.

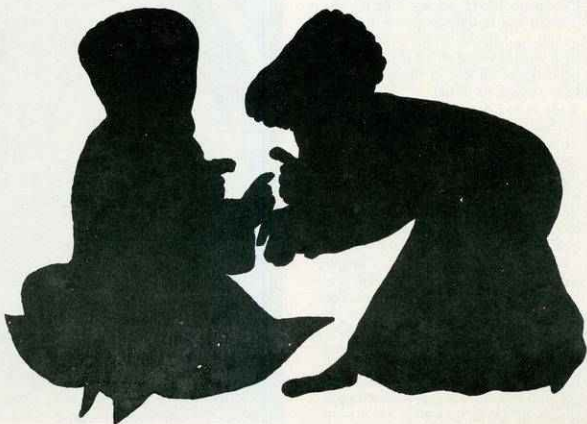
Arapski lutkači nisu stvorili ništa nalik na dramaturgiju, dok su u Evropi, u to vreme, specijalno za lutkarski teatar bila napisana i takva dela kao što su: *Doktor Faustus*, koji je zatim delimično poslužio kao prototip za Geteov *Faust*, *Vašar u Plundersvajleru* Cetea, *Svako svoje naravi* (»Koliko ljudi, toliko

čudi«) Bena Džonsona, predstave Lesaža, lutkarske opere Hajdna i Gluka, Mocart se drugačije odužio lutkarskom teatru: na karnevalima u svom rodnom gradu Salzburgu on je nosio masku Kasperla.

Još jednim praroditeljem arapskog teatra smatra se, tako nazvana, *Škrinja čudesa* (arapski »sunduk el-adžabi«). Glumac-izvođač išao bi ulicama noseći u rukama škrinju, klupicu i stalak za note, a predstava je ovako izgledala: na klupicu je sedao gledalac (uvek samo jedan), a na stalak je stavljana škrinja. Na glavu gledaočevu stavljano je crno platno, slično kao pri snimanju pred starim glozmnim fotoaparatom, da ne bi doprlo svetlo, a njegove oči počivale su na rupicama izbušenim na škrinji i zatvorenim sočivima. Glumac je okretao ručku kojom su pokretne najraznovrsnije sličice koje su se nalazile u škrinji i pri tome davao odgovarajuća objašnjenja, uključujući u njih improvizovane sižee. Veoma niska cena ulaznica za ovakve predstave, jednostavnost predstava i njihova dostupnost, uslovi su njihovu veliku popularnost, najviše kod dece. Mogućno je pronaći mnogo savremenih analogija ovoj vrsti predstava, počev od stereoskopa pa sve do televizora. Bez obzira na raznovrsnost tih predstava, sve one zajedno ulazile su u krug predstava koje su vršile pripreme za nastanak profesionalnog dramskog teatra.

S ruskog prevela
Kača Čelan

[Iz knjige: T.A. Putinceva, *Tisjača i odin god arapskogo teatra*, Moskva, 1977]



Indijska drama

Zdravka Matišić

Pod pojmom indijske drame obično se podrazumijeva indijska klasična drama, to jest sanskrska, ili još preciznije: sanskrsko-prakrtska dramska tradicija. Kod nas se u posljednje vrijeme, premda – čini mi se – krivo, odomaćilo da se kao glavnog predstavnika indijske klasične drame predstavlja južnoindijsku plesnu dramu *kathakali*. Do te zablude ne dolazi slučajno. Izvore sanskrske drame, naime, nije moguće tako jednoznačno odrediti kao izvore grčke i potonje evropske. Najstariji sačuvani stručni tekst o indijskoj drami, Bharatina *Nāṭyaśāstra*, nije posvećen isključivo pitanjima drame, već svim vidovima kazališne umjetnosti. U tom se priručniku izvođenje drame prikazuje kao jedna sinteza govorno-plesno-glazbenoscenskog prikazivanja teksta. Takvo prikazivanje teksta jasno upućuje da su veze između pučkih dramskih prikazanja i klasične indijske drame duboke i neraskidive, pa nije ni čudo da se pučka plesna drama, nastala u 16. ili 17. stoljeću na Malabarskoj obali, može pogrešno shvatiti kao reprezentativan predstavnik indijskog klasičnog kazališta. Međutim, premda ni u svojoj najrafiniranijoj klasičnoj fazi indijska sanskrska drama nije pokidala veze sa svojim izvoritima, ona je u njoj prošla već veoma dugi razvojni put. U njoj su početni plesni elementi pučkih prikazanja preoblikovani u krajnje stilizirane pokrete, pune simbolike, a ples uključen u scensko prikazivanje (u kojoj i kakvoj je to mjeri bio slučaj kod izvođenja sačuvanih klasičnih dramskih tekstova nije sasvim jasno) jedan je od predstavnika klasičnog indijskog plesa. Premda ni *kathakali* nije ostao samo pučka plesna drama (visoka stilizacija plesnog i scenskog izraza uopće), u njemu su veze s njegovim pučkim izvoritima daleko uočljivije i neposrednije. O tome svjedoči i samo njegovo preživljavanje kao živog umjetničkog izraza sve do naših dana. Da je za praćenje izvođenja *kathakalija* potrebna onolika obrazovanost i onoliko znanje kakvi su potrebni za izvođenje i praćenje kojeg klasičnog teksta, pitanje je da li ne bi i *kathakali* kao sanskrsko-prakrtska dramska tradicija danas bio hvalje vrijedni relikvij jednog prošlog vremena, o kojem svi govore s udivljenjem, ali koji se rijetko ili gotovo nikada scenski ne izvodi.

Kada se to i desi, onda je to pokušaj rekonstrukcije i oživljavanja jedne već dugo neživeće tradicije scenskog izvođenja sanskrskih dramskih tekstova (to ne znači da se njih nije čitalo i još uvijek ne čita u krugovima za to izobraženih i sposobnih). Moglo bi se ovome svemu prigovoriti da je i u *kathakaliju* prisutan visok stupanj stilizacije pokreta i mimike, kao i rafiniranih kostima i živih maski, te da i on, poput sanskrskih drama, teme za prikazivanje crpi iz bogate riznice indijske legendarne književnosti. Ti svi prigovori stoje samo utoliko ukoliko se ne povlači distinkcija između načina stilske obrade poznatih tema, kao i distinkcija između stilizacije folklorne grude i grude koja je stilizirana u fazi u kojoj je već prestala biti folklorna, premda tragovi folklornog nisu u sasvim zatrti.

Scena iz Kathakalija



Izvori za proučavanje sanskrske drame dovršni su; sami dramski tekstovi i spominjanje ili obrada drame i kazališta, ili pak njihovih elemenata u indijskoj stručnoj literaturi. Na njima se temelje sva novija proučavanja indijske dramske tradicije, započeta krajem 18. stoljeća.

Najstarija cjelovita obrada dramske umjetnosti i kazališta sačuvana je u već spomenutoj Bharatinoj *Nāṭyaśāstri*, priručniku za *nāṭy* – ples, glumu, dramsku umjetnost. Bharatina se *Nāṭyaśāstra* bavi širim područjem, na što upućuje njezin naslov. U njoj su kroz 38 poglavlja (neka izdanja teksta donose 36 i 37 poglavlja) obrađeni glazba, ples, pjevanje, mimika, kostimi, dramaturgija, poetika, metrika, izbor jezika, kazališna zgrada, glumište, gledalište, glumci i gledaoci.

O vremenu nastanka Bharatine *Nāṭyaśāstre* mišljenja se stručnjaka veoma razilaze. Rijetki je smještaju u 2. st. pr. n.e., neki pomišljaju na vrijeme prije početka ili ubrzo nakon početka naše ere, a postoje i mišljenja da je napisana u 4. pa čak i u 6. i 7. stoljeću naše ere. Pouzdano se može reći samo da je bila poznata Kālidāsi i, prema tome, nastala prije 4. ili 5. st., već prema tome u kojoj se od ta dva razdoblja smjesti djelatnost najslavnijeg sanskrtškog pjesnika i dramatika. Kritičkog izdanja teksta nema, ali je iz rukopisa, koji se u mnogome razlikuju, jasno da je sačuvani tekst nastao okupljanjem u jedan priručnik više poznatih škola posvećenih istoj problematiki. Mnogo prije Bharatine *Nāṭyaśāstre* postojali su priručnici posvećeni predstavljačkom umijeću. Gramatik Pāṇini (5. ili 4. st. pr. n. e.) spominje u svojoj *Aṣṭadhyaṅī* (IV, 3, 110, 111) priručnike za *nāṭe*, *Nāṭyaśāstre* koje su sastavili Śilāhīn i Kr-śāva (Byrski, str. 21). Većina istraživača smatra da su *Nāṭyaśāstre* koje spominje Pāṇini bile priručnici za *nāṭe* – plesače i pantomimičare, a ne za *nāṭe* – glumce. Sama riječ *nāṭa*, izvedena iz praktičkog oblika *naṭ* (sanskrt: *naṭ*) – plesati, označava i plesača i glumca.

Sva kasnija literatura posvećena indijskoj drami potpuno se oslanja na Bharatinu *Nāṭyaśāstru*. Sam je Bhārata legendarni lik iz indijske predaje, osnivač lunarne dinastije Bharata, po kojem se indo-gangetska nizi, a danas i cijelu Indiju, naziva Bharatavarṣa, zemlja Bharata. Sin je kralja Duṣyanta i lijepe Śakuntale, a njegovi su potomci junaci velikog epa *Mahābhārata*. Ne zna se da li je ime autora sačuvane *Nāṭyaśāstre* doista bilo Bharata, pa ga je tradicija kasnije izjednačila s mitskim Bharatom, ili je pak mitski Bharata proglašen autorom da bi se time djelu priskrbilo veći i trajniji ugled, što nije bio rijedak slučaj pri atribuiranju autorstva sanskrtskih tekstova. Od tri značajna komentara uz tekst najvažniji je onaj Abhinavagupte, autora koji je djelovao krajem 10. i prvih godina 11. stoljeća.

Od mladih djela posvećenih dramaturgiji najpoznatiji je *Daśarūpa* (o deset vrsta drame). Njen autor Dhanamajja živio je vjerojatno u 10. stoljeću. *Daśarūpa* je potpuno ovisna o Bharatinoj *Nāṭyaśāstri*, ali je od nje

mного preglednija i sistematičnija. Stil joj je veoma koncizan, pa ju je teško čitati bez komentara. Uz *Daśarūpu*, najvažnijim mladim djelom smatra se poglavlje posvećeno dramaturgiji što ga sadrži *Sāhityadarpana* (Zrcalo književnosti). Njen autor Viśvanātha Kavirāja živio je vjerojatno na prijelazu 13. i 14. stoljeća, a djelo mu je proslavilo ovo poglavlje posvećeno dramaturgiji. Ova mlada djela posvećena dramaturgiji uglavnom se bave samo teorijom drame, pa tek iz Bharatine *Nāṭyaśāstre* crpimo u većoj mjeri dragocjene podatke o starom indijskom kazalištu (zgrada, gledalište, glumište), glumcima, gledaocima, kostimima i tome sličnom. Sve je to sažeto prikazao R. Katičić u *Staroj indijskoj književnosti*, pa se time ovdje nećemo baviti.

Serha dramske umjetnosti je, prema indijskim teoričarima, da se kroz prikazivanje različitih duševnih stanja i osjećaja, *bhāva*, kod gledalaca izazovu odgovarajuća raspoloženja, *rasa*. Neki su kasniji teoričari učenje o *rasa*, koje Bharata i drugi izlažu samo s obzirom na dramu, primijenili i na pjesništvo uopće.

Rasa doslovno znači 'ukus', pa kao što pojedina jela ostavljaju ukus gorkog, slanog, slatkog itd., tako i prikazivanje pojedinih duševnih stanja i osjećaja, *bhāva*, treba da izazove odgovarajuće *rasa* kod gledalaca. Warder (I, 50), slijedeći Gnohija, *rasu* prevodi kao estetsko iskustvo. Možda je taj prijevoj i spretniji; tumačeći Bharatu i razmišljajući dalje, indijski teoričari tumače *rasu* kao depersonalizirano stanje sebe, kao stvaralački zamišljeni nastup odnosa... To stanje nije stvarno, jer u stvarnom se stanju ne može uživati u odvratnosti, žaljenju, užasavanju, dok se to u umjetničkom djelu može (A.K. Ramanujan, str. 128). *Rasa* se javlja pri druženju s umjetničkim djelom i s tim druženjem i odlazi. Ona nije stvarno iskustvo zasnovano na principu uzroka – posljedica, kao što je to odnos između čupa i gnječara; i kada gnječara više nema čup ostaje. Međutim, kada se predstava završi ili kada se tekst odloži, iskustvo prestaje, pa kasniji indijski poetičari to estetsko iskustvo uspoređuju s iskustvom boga.

Bharata navodi osam osnovnih *bhāva*, *stāhāyirbhāva*, kojima odgovara osam *rasa*, od kojih svaka ima svoju boju (v. Katičić, str. 275). Glumac na pozornici ne glumi duševna stanja i osjećaje, on samo prikazuje njihove vidne i čujne učinke. Bharata točno navodi kako se koji osjećaj treba prikazati. Ljubav se, na primjer, prikazuje govorom i pokretima tijela, veselje pak smiješkom i smješkajem, a žalost zapomaganjem, uzdisanjem, bljedilom i trajnimim. Glumci se ne uživljavaju u osjećaje likova koje glume, oni ih samo prikazuju. Gledaoci tako naznačene osjećaje zamišljaju, kušaju ih, ali ono što oni stvarno iskustvo nisu sami osjećaji, već *rasa*, njihovi ukusi, to jest estetska iskustva tih osjećaja.

Uz osnovne, stalne *bhāve*, Bharata navodi i 33 prolazne, *vyabhācārībhāve*, kao što su npr. uzor, ljubomora, ponos, zaboravnost, razmišljanje, ludilo, bolest itd.. Prolazne su

bhāve podređene stalnim. U jednoj se drami javlja više *bhāva*, ali jedna bi trebala biti dominantna.

Bharata daje točne upute kako se prikazuju pojedini osjećaji i duševna stanja; gluma i pokreti su stilizirani i strogo konimizirani. Termin za glumicu je *nāṭya*, a za prikazivanje *abhinaya*. *Abhinaya* je četverostrana: *āṅghika* – prikazivanje udovima, *vācika* – prikazivanje govorom (dikcija), *āhārya* – prikazivanje kostimima, *sāttvika* – prikazivanje načina izražavanja pojedinih osjećaja, kao što se npr. žalost prikazuje jadikovanjem, bljedilom itd... Za prikazivanje *bhāva* posebno su važne *vācika* i *sāttvikābhinaya*.

U Bharatinoj je *Nāṭyaśāstri* veoma detaljno razrađena *āṅghikābhinaya*; pobrojani su različiti dijelovi tijela i za svaki opisani mogući pokreti, geste i njihova značenja. Potanko bavljenje gestama i mimikom upućuje da se Bharata tu oslanja na priručnike za putujuće pučke prikazivače, plesače, pjevače, pantomimičare. Opisani su različiti pokreti glave, zatim vrata, obrva, usana i drugog, te date upute za brzinu njihovog izvođenja, kao i značenja svakog ponosa. Osobito su potanko opisani pokreti ruku: npr. četiri paralelno izpružena prsta sa savinutim palcem označavaju zastavu, a kada se oni razdvoje i tresu to je znak da pada kiša ili kiša cvijeta. Opisana su 24 položaja ruku s 13 varijanta i njima pripadajuća značenja. Zanimljivo je i opis kretanja različitih ljudi koji ovise o njihovom društvenom položaju i situaciji u kojoj se nađu. Ljudi nižeg društvenog položaja naznačavaju npr. hladnoću skupljanjem udova, drhtanjem, cvokotanjem. Penjanje u kola izražava se podizanjem očiju i nogu, a ulazak u palaču dugim koracima i visokim podizanjem nogu.

Ustroj dramskog teksta po indijskim se teoričarima temelji na priči, *itivṛta*, koja je poznata, to jest preuzeta iz mitologije ili povijesti, a može biti i izmišljena ili miješana, to jest – elementi poznate priče povezani su s elementima izmišljene priče.

Za razvoj drame potrebno je pet elemenata nazvanih *arthaprakṛti*. Oni su: *bija*, *bindu*, *patākā*, *prakarī* i *kārya*.

Bija (sjeme, klica) je, prema *Sāhityadarpani*, 'prvi uzrok ostvarivanja cilja; neupadljivo je najavljen i širi se na različite načine' (str. 318).

Bindu (kap) je element koji uspostavlja tok ili kontinuitet radnje kada se čini da su prekinuti. Naziv je taj element dobio po tome što se rasprostire po kap kap ulja na vodi, ili pak prodiranja poput vode koje što hrani sjeme. *Nāṭyaśāstra* ne razrađuje ovaj element podrobnije, a kasniji ga teoričari tumače kao svjesnost likov akoga vodi kontinuitetu radnje.

Patākā (zastava) je sponredna radnja, epizoda. Povezana je s glavnom radnjom i traje duže vremena.

Prakarī je kraća epizoda.

Kārya (ono što treba biti učinjeno, svrha, cilj) je element koji je, prema *Daśarūpi* (I, 24), povezan s *trivargom*, tri životna cilja (*dharma*, *artha*, *kāma*), čijem ostvarenju treba težiti svaki čovjek. U *Nāṭyaśāstri* je

mjesto na kojem se govori o *kāryi* oštećeno, a prevodioci na evropske jezike, primenjujući zapadni terminološki aparat na indijsku teoriju, *kārya* prevode riječima rasplet, ili radnja, ili djelovanje. *Kārya* ili cilj drame veže se uz jedan od ciljeva *trivarge*, a može još i uz jedan od preostala dva, ili uz oba preostala.

U činovima se prikazuju razni likovi u raznim situacijama, što sve vodi postizanju *rase*. Kraj je čina označen odlaskom svih glumaca s pozornice; nastaje pauza, ali sje-me, *bija*, ne prestaje rasti. Za vrijeme trajanja jednog čina likovi postiču razne neposredne ciljeve, čime se održava kontinuitet. Preporuča se da događaji prikazani u jednom činu ne prekorače vrijeme trajanja jednog dana. Između činova može proteći mjesec, pa čak i godina dana; u sačuvanim tekstovima to nije čest slučaj. O događajima što su se zbili između činova izvještava se u nekoliko uvodnih scena. U njima se izvještava i o događajima koje je zabranjeno prikazivati na pozornici, kao što su npr. rat, pad kraljevstva, smrt, opsada grada itd.

S obzirom na *kāryu*, teoretičari razlikuju i pet stupnjeva ili stanja *avasthā*.

Arambha ili *pārāmbha* (početak) je prvi stupanj. To je želja da se postigne cilj.

Prayatna (nastojanje, napor) je drugi stupanj, u kojem se očituje nastojanje i napor da se postigne cilj, premda još nije jasno kojim sredstvom.

Prāptyāśā ili *prāptisambhava* (nada za postizanjem ili mogućnošću postizanja) je treći stupanj, u kojem se javlja nada ili mogućnost postizanja cilja; sredstvo je tu, ali i strah od neuspjeha.

Niyatāpti ili *niyatā phalaprāpti* (sigurno doseganje ili sigurno doseganje ploda) četvrti je stupanj, u kojem se zasigurno vidi da će cilj biti postignut.

Phalavyoga ili *phalāgama* (postizanje ploda) peti je stupanj i označava doseganje ploda, odnosno cilja naznačenog na početku.

Povezivanjem pet elemenata radnje i pet stupnjeva nastaje pet spojnika, što se naziva *sandhi*. U jednoj se drami ne mora javiti svih pet spojnika. Spojnice se javljaju i kod sporodnih radnji, gdje ih se naziva *anusandhi*. Bharata ih samo pobrojava; kasniji se teoretičari ne slažu potpuno u njihovoj interpretaciji. Za svaku pojedinu spojnicu teoretičari razlikuju 12–14 njenih sastavnih dijelova *āṅga* i pri tome nabrajaju različita retorička, poetička, jezična i druga sredstva.

Stilove kao način izražavanja ili glume u drami indijski teoretičari dijele u četiri vrste: *bhārati*, *sāttvati*, *kāitiki* i *arabhati*.

Bhārāvṛtiti je stil u kojem se javlja samo govorene riječi; u njemu govor dominira nad glumom. Prikladan je za sve *rase*, a osobito milosnu.

Sāttvāvṛtiti je uzvišen stil u kojem glavađu dobra dikcija i gestikulacija. Preporuča ga se u herojskim epizodama, zatim u zastrašujućim i zadivljujućim.

Kāitāvṛtiti ili ljupki stil je onaj u kojem su važni pjesma, ples, lijepi kostimi. Prikladan je uz ljubavnu *rasu*, ali veselu, smiješnu.

Ārabhāvṛtiti, siloviti stil, predstavlja energičnu glumu zasnovanu na snažnoj gestikulaciji. Prikladan je za prikazivanje borbe, prijevare, žarolije. Preporuča se za junačano raspoloženje, ali i za ustrašeno.

Podjela drame u vrste izvršena je na osnovu broja činova, vrste sadržaja, stila, te likova koji se u njoj javljaju. Pokušavajući da razvrsta njemu poznate tekstove, Bharata je izvršio podjelu u deset vrsta (v. Katičić str. 278). Kako se pisci nisu strogo pridržavali zadane podjele, kasniji su teoretičari uz deset osnovnih vrsta bili prisiljeni uvažiti još i osamnaest dodatnih, koje nazivaju *uparūpaka*.

Nāṭaka se smatra najplemenitijom dramskom vrstom. Radnja je preuzeta iz mitologije ili povijesti, dakle poznata je. Takva je npr. Kālidāśina *Sakuntalā*. Junak je kralj, polubog ili bog. U *nāṭaki* prevladavaju junačka i ljubavna *rasa*. Tako preporučaju teoretičari i takvo je stanje u većini sačuvanih *nāṭaka*. Za kraj teoretičari smatraju prikladnom *rasu adbhuta* (zadivljen). *Nāṭaka* ima između pet i deset činova. Malobrojni su primjeri koji odstupaju od tog pravila; najčešće se javlja između pet i sedam činova. Primjereno je da se u *nāṭaki* javljaju svi stilovi (Bharata, *Nāṭyaśāstra* 18, 7). Preporuča se da broj likova ne bude prevleki.

Po ugledu, odmah iz *nāṭake* slijedi *prakaraṅga*. Ona po svim općim odredjenjima slični *nāṭaki* osim što je njena radnja izmišljena i što se u njoj javljaju kao važniji i likovi iz nižih društvenih slojeva. Kod *prakaraṅga*, kao i svih ostalih vrsta u kojima se javlja izmišljena radnja, često se javljaju teme iz pripovedačke književnosti. Prema *Sāhit-yadarpaṇi*, glavni je junak ministar, brahman ili trgovac koji zapada u nevolju i teži ostvarenju *dharma*, *arthe* i *kāme*. Junakinja je ili žena iz dobre porodice ili milosnica, ili obadvije zajedno.

Od ostalih čeko vrsta spomenuti još samo dvije. To su jednočinke *vithi* i *bhāna*, koje se smatraju najstarijim indijskim dramskim vrstama.

Vithi je popularna vesela jednočinka u kojoj nastupaju jedan ili dva glumca. Nema ograničenja ni s obzirom na tip likova ni s obzirom na sadržaj. Sačuvani su nam se samo tekstovi iz kasnijih vremena. Kako se sačuvalo malo tekstova ove vrste, pomišlja se da je *vithi* pučkija vrsta nego *bhāna* i da se izvodila uglavnom na ulicama, te da su se u klasični dramski pisci i kritičari, zainteresirani za izvođenje u kazalištu, na dvoru ili u hramu, izbjegavali.

Bhāna je jednočini monolog; u njoj se, dakle, javlja samo jedan glumac. To je otmjeni lukavac *viṭa*, koji se kao stalni lik javlja i u drugim dramama. U najstarijim sačuvanim *bhānama* učeni lukavac *viṭa* glumac je par excellence; dobro poznavanje života milosnica i vlastita erudicija omogućuju mu da ismijava društvo. *Viṭa* se spominje i izvan dramske književnosti pa se smatra da je bio stvarni sudionik gradskog života, osobito dobro upućen u život milosnica. U *Kāmasūtri* (I, 4, 45) *viṭa* je opisan kao oženjen čov-

jek koji posjeduje vrline, ali je osiromašio pa se izdržava obavljajući poslove za milosnice koje ga, kao i cijelo društvo veoma cijene. *Nāṭyaśāstra* (XXXV, 76–77) opisuje *viṭa* kao slatkorječivog i nepristrana čovjeka, pametna i vješta govornika koji dobro poznaje *śāstre* i stručnjak je u ophođenju s milosnicama.

U *bhāni* je radnja izmišljena. Prema propisima, prevladavaju junačka i ljubavna *rasa*. U sačuvanim *bhānama* uvijek prevladava ljubavna. Na početku *bhāne* obično se susreće *viṭa*, koji je na putu da obavi posao za nekog građanina. On se bez žurbe kreće ulicama grada promatrajući sve što se oko njega dešava; usput susreće različite ljude i izvrgava podsmijehu njihove nam. Najčešće se podsmjehuje taštini pojedinca, ili muškarcima uvjerenim da su uspjeli pobuditi iskrene osjećaje neke milosnice. U razgovoru s tim ljudima *viṭa*, uvijek ućtiv, nerjetko laska. Razgovor *viṭa* ostvaruje uz pomoć sredstva koje se naziva *akāśabhāṣita* (razgovor s nebom); zamišljeni osobi *viṭa* se obraća pitanjem *kiṃ braviṣi* (što kažeš) ili, rjeđe, frazom *kiṃ āha bhavaṃ* (što si rekao), zatim ponavlja riječi te osobe i potom na njih odgovara ili ih komentira.

Mnogi istraživači smatraju da se *bhāna* razvila iz primitivne mimetske predstave i da predstavlja najjednostavniji oblik indijskih drame. Na to ih upućuje jednostavan ustroj teksta – jednočini monolog. Pojedinci, kao npr. Raghavan, najstariji oblik pučkog igrokaza nalaze u *vithiji*. Raghavan smatra da se iz *vithija* s jednim glumcem razvila *bhāna*, a Schokker smatra da se iz *vithija* s dva glumca razvila *prakaraṅga*.

Izvođenje drame – Prije početka drame izvodi se *pūrvaraṅga*, predigre. Ona nije povezana s dramom, a sadrži razne vrste plesa, pjesme i glazbe. Svrha joj je da otkloni sve zapreke. Bharata joj posvećuje jedno cijelo poglavlje, peto. U sačuvanim se tekstovima *pūrvaraṅga* ne susreće. Među dvadeset dijelova *pūrvaraṅga* koje navodi Bharata nalazi se i *nāndi*, blagoslov ili molitva. U sačuvanim se dramama *nāndi* susreće na početku teksta. Već Bharata napominje da *pūrvaraṅga* ne smije biti previše duga da ne bi zamorila gledaoce. Iza *nāndi* (ni on se ne susreće u svim dramama) slijedi prolog, poznat pod nazivima *prastāvāna*, *āṃukha* i *sthāpanā*. U prologu obično voda kazališne družine, *sūtradhāra*, predstavlja publici dramu s još jednom glumicom. Prema teoretičarima, *sūtradhāra* se ranije javljao samo u *pūrvaraṅgi*, dok je prolog *sthāpanu* vodio *sthāpaka* (onaj koji predstavlja pjesničko djelo – *kāvyaṃ āsthāpayaṭi*), glumac sličan izgledom i svojstvima *sūtradhāri*. Skraćivanjem predigre, *sūtradhāra* vodi i prolog, a *sthāpaka* se javlja izuzetno rijetko.

U prologu *sūtradhāra* predstavlja dramu navodeći ime autora i naslov drame; zatim u razgovoru s glumicom ili *viduśakom* (stalni komični lik, osiromašeni neobrazovani brahman, vjerni drug junaka) daje naslutiti njen sadržaj. Pošto zaokupi pažnju publike, *sūtradhāra* – prema teoretičarima – opisuje

Indijska drama

jedno od godišnjih doba u stilu *bhārati*. (Šakuntalom oduševljeni Goethe primjenio je elemente tog prologa u svom *Faustu*). Teoretičari opisuju pet vrsta završetka prologa, to jest prijelaza na samu dramu. To su slijedeći tipovi retoričkih sredstava: 1) u *Mādarākāsi sūtradhāra* govori o pomračenju mjeseca (*candra*), a Čāpaky to shvaća kao da će netko napasti njegova kralja Candra-guptu (zaštićen ili zakriven mjesecom); 2) u *Sakuntali sūtradhāra* izjavljuje da je tako ponesen pjesmom kao Dušyanta gazelom i u tom se trenu pojavljuje Dušyanta; 3) glumac preuzima riječ ili rečenicu od *sūtradhāre* i primjenjuje je na tekst iz drame koja predstoji; 4) *sūtradhāra* povezuje temu djela s nekim trenutačnim zbivanjem: čuje šum djela, a kada bolno pogleda što se to dešava, uvida da je radnja drame počela; 5) *sūtradhāra* opisuje godišnje doba i nekom poredbom prelazi na temu radnje.

Nemamo sasvim pouzdane podatke o načinu izvođenja drame, ali iz nekih se tekstova da naslutiti da su se drame najvjerovatnije često izvodile za vrijeme blagdana, i to tako da bi se u jednom danu prikazao samo jedan čin. Ta je praksa i danas prisutna u Kerali, kod izvođenja plesne drame *kathakali*. Pjevanje, ples i ubacivanje smjernih scena produživali su vrijeme trajanja predstava. One se nisu izvodile samo uveče, već i ujutro i poslijepodne. Najčešće su izvođene ili u za tu svrhu posebno izgrađenim kazalištima, ili na dvorovima vladara, u palačama velmoža ili pak u hramovima.

Teorije o porijeklu indijske drame su mnogobrojne. U svojoj knjizi o staroj indijskoj književnosti Katičić (str. 279–291) je ukratko prikazao samo najvažnije od njih. Ni mi se u ovom članku nećemo upuštati u razglabljivanja tih teorija kojima je posvećena jedna pozamašna biblioteka, već ćemo samo pokušati naznačiti zbog čega nam se čini da je taj zanimljivi kompleks pitanja toliko zamršen i zbog čega se vjerovatno na pitanje o postanku indijske drame nikada neće moći dati onako jednoznačan odgovor kao što je to bilo moguće u slučaju grčke drame.

Najveći problem pri rješavanju pitanja o korijenima indijske drame predstavlja činjenica da za nas indijska drama počinje s nama poznatim najstarijim sačuvanim dramskim tekstom. A taj su tekst ulomci Ašvagošine drame *Śariputrakaraṅga* (*Drama o Śariputri*), pronađeni među rukopisima iskopanim početkom ovog stoljeća u Istočnom Turkestanu. Veliki buddhistički pisac klasične sanskrske književnosti Ašvagoša živio je vjerovatno u 2. st. naše ere, a ulomci njegove drame, kao i ostale sačuvane drame iz starijih vremena, donose nam tekstone već razvijene klasične indijske drame. Tako mi o postanku indijske drame zaključujemo tek na osnovu kazališnog nazivanja, opisa tehničkih pojedinosti o izvedbi kazališnih komada, te indijske predaje koja ovdje, kao i drugdje, podrijetlo jednog izuzetno cijenjenog djela svoje tradicije zavija velom pravadne stvarice imenujući samog boga Brahma tvorcem prve drame.

Bez obzira da li podrijetlo indijske drame traže u drevnim obrednim činima i prikazanjima, dijaloškim elementima vešdske i epske književnosti, pučkim igrokazima i pantomimi, ili pak u periodu susreta grčke i indijske kulturne baštine, sve postojeće teorije bacaju zanimljivo svjetlo na samu klasičnu dramu i predstavljaju važno i nezaobilazno poglavlje indološke filologije.

Indijska drama i Evropa – Evropa je već zarana, to jest 1789, kroz prijevod *Sakuntale* koji je izradio Sir William Jones, upoznala indijsku klasičnu dramu, a preko nje i indijsku klasičnu književnost uopće. U predromantičarskoj Evropi taj je događaj izazvao silno oduševljenje i divljenje (v. Katičić, str. 285 i dalje). Val zanimanja za indijsku dramu, koji je tada bio počeo, trajao je kroz gotovo cijelo 19. stoljeće, da bi početkom 20. počeo zamirati. Već rano počele su se javljati i primjedbe da je indijska drama podesnija za čitanje nego li za scensko izvođenje. I dosta, većina kazališnih izvedbi indijskih drama počela je na preradbama u kojima su se glavni zahtvi preradivača sastojali u kraćenju teksta i njegovu prilagođavanju ukusu evropske publike.

Kod nas je prvi put na sceni bila izvedena jedna indijska drama 1895. u Zagrebu. Bila je to izvedba Sudrakinih *Glinenih kolica* u Harambašićevom prijevodu i preradi njemačkog prijevoda. Već 1897. izvedena je u Zagrebu, opet u istom tipu prijevoda i prerade A. Harambašića, Kālidāsa *Sakuntalā*. Pero Budmani, čiji je prijevod *Sakuntale*, iz originala bio objavljen već 1879. (danas lako dostupan u izdanjima »Radove« biblioteke »Reč i misao«), osvrnuo se slijedećim riječima na premijernu uzvedbu *Sakuntale* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu: »Mi mislimo da je njemačka prerada zaostala mnogo za originalom, ali ne znamo, hoće li se mnogi u tome k nama pridružiti, jer smo opazili da su u obje indijske drame (misli i na izvedbu *Glinenih kolica* od dvije godine ranije – o. z. m.) miliji bili općinstvu i kritici baš prizori kojih u originalu nema, koji su dakle podli njemačkih pjesnika (*Sakuntalā*, »Vijenac«, 1897, br. 12, potpisano P. B.).

Nakon više od 80 godina u Zagrebu su, i opet na sceni Hrvatskog narodnog kazališta, na poticaj redatelja Mladena Škiljana, ponovo postavljena Sudrakiina *Glinena kolica*, ali ovaj put u prijevodu iz sanskrskog originala, koji je bila sačinila Klara Gōnc–Mošćanin. Izvršno postavljena i izvedena, predstava je doživjela i lijep odziv publike, što bi moglo navesti na pomisao da se svi oni koji govore o neseceničnosti indijskih drama ipak varaju. No tu moramo imati na umu da *Glinena kolica* oduvijek vaze kao najseceničnija od svih indijskih drama.

U čemu se, dakle, sastoji problem kod primanja indijske drame na Zapadu? Naviknuti na kazalište kao mjesto u koje se odlazi ili da se um zaokupi rješavanjem nekog problema ili pak da se provede nekoliko časaka u zabavnoj razbibrizi, evropski posjetioci kazališnih predstava teško prihvaćaju tekstone u kojima se nadugo i naširoko raspruđaju za njih ne mnogo zanimljivi događaji, u kojima nema ni pravih zapleta ni pravih raspleta koji bi izazivali oštre polemike ili pak podsticali na dubokomna razmišljanja. Oni su istovremeno naviknuti da istančano lirsko pjesništvo radije čitaju, nego li slušaju po tri četiri sata izgovarano na pozornici. Osim toga, zapadnom čovjeku, kao danas već i mnogom Indijcu bez potpune tradicionalne naobrazbe, niz aluzija, poredbi i vještih, potpuno neprovedivih igara riječima ostaje sasvim nerazumljivima.

Ono što indijsku dramu na Zapadu čini teže prihvatljivom u scenskom izvođenju, osobito u vremenima u kojima romantika i lirika ne okupljaju masovnu publiku, nije samo njezina naglašena liričnost, već i njezina ugrađenost u jedan drugačiji svjetonazor. Prisjetimo li se da su indijsku dramu i u doba njena najvećeg procvata s potpunim razumijevanjem mogli pratiti samo visokoobrazovani Indijci, i to oni koji su iz vršnu sanskrsku i praktičku naobrazbu raspolagali i bogatim znanjem s područja najrazličitijih naučnih disciplina, kao što su ne samo poetika i glazbeno-plesni kompleks, već i etika, filozofija, politika, gospodarstvo, te bogata riznica mitološko-legendarnih tema, problem relativno slabe recepcije sanskrske drame u kazalištima Zapada postaje jasniji.

Popis citirane literature:

M. Christopher Brysk: *Concept of Ancient Indian Theatre*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1974.

Dhananjaya, *The Dāsārūpa: A Treatise on Hindu Dramaturgy*, Delhi – Varanasi – Patna, Motilal Banarsidass, 1962.

Vātsyāyana *Kāmasūtra*, Benares, 1964.

R. Katičić: *Stara indijska književnost*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1973.

Bharata *Nāṭyaśāstra*, Baroda, GOS, 1954.

A. K. Ramanujan: *Indian Poetics*. U: *The Literatures of India*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1978.

Viśvanātha Kavirāja: *Sāhityadarpaṇa*. C. H. Shukler: *The Pāitāidhika of Śyāmīlaka*, Mouton, The Hague–Paris, 1966.

Pokreti koji predstavljaju značajan deo kineske drame razvili su se na osnovu drevne igre, ali je tek za vreme dinastije Tang (od 618. do 907. godine) umetnost glume dobila svoju konkretnu formu. Neke od scena u komadu Mei Lanfanga, *Yang Gui-fei*, treći deo, mogu nam dati predstavu o tome kako je Minghuang (712–756), car dinastije Tang, koji je i sâm bio muzičar, podržavao dramsku umetnost.

Kada se počelo smatrati da sam dijalog nije dovoljan da izazove interesovanje publike, uključene su pesme; kasnije, kada više ni uvođenje pesama nije zadovoljavalo publiku, razvila se igra. Ovo nije bilo uvođenje neke nepovezane umetnosti, jer su i sami glumci bili svesni da su, dok su se koncentrisali pri pevanju, nenamerno pokretali ruke i noge prateći svoje glasove. Stoga je za kratko vreme interpretativna igra zavladala u dramskom svetu.

Međutim, dogodile su se velike promene i igre su se postepeno pretvorile u sadašnje konvencionalne pokrete. Ako se pomnije prouče igre dinastije Tang i pročitaju nazivi određenih pokreta, bez sumnje će se naći jasna analogija između pokreta i radnji na savremenoj pozornici i onih iz drevnih igara, iako je sačuvan samo mali deo izvora. Osim toga, iako su se promene dogodile i tokom kasnijih dinastija, fundamentalni principi ostali su skoro istovetni kao na početku, jer se praktično svi pokreti ruke i šake i dalje izvode u krivim a ne pravim linijama. Takvi pokreti bili su toliko društveno cenjeni, da oni izvođači koji su savladali samo pevanje nisu više bili tako popularni kao oni koji su takode umeli da igraju.

Stoga nije preterano ako se kaže da je igra pravi izvor kineske drame. Najraniji oblik igre bio je jednostavan oblik koji se upražnjavao prilikom društvenih okupljanja plemenske zajednice, ili pak pred oltarima gde su se prinosili darovi božanstvu. U kasnijem periodu, igre su izvodili samo odabrani muškarci i žene. Na kraju su se počeli pojavljivati profesionalni igrači. Glavni motiv bio je da se pruži zabava caru i vlasteli i da se udovolji bogovima. Komadi koji su se izvodili po hramovima bili su otvoreni za mase i popularnije priredeni.

Čak i u doba dinastije Džou (1122–314. pre n.e.) igra je, iako rudimentarna, bila nerazdvojni deo primitivnog komada. Oni koji su se prikazivali za vreme dinastije Han (206. pre n.e. do 220. n.e.) bili su takode vrlo jednostavni i prosti. U većini slučajeva radilo se o nemogućim pričama o čudovištima ili neobičnim zbivanjima.

Velika vojna osvajanja careva dinastije Tang omogućila su prodor strane muzike. Ovi su vladari toliko pomagali dramsku umetnost da se kaže da je pozorište tada dostiglo svoj vrhunac. Satirični dijalog, koga do tada nije bilo, počeo se razvijati u komadima razdoblja Tang.

Počevši od dinastije Sung (960–1277) jednostavne komedije postale su vrlo popularne. Počele su se igrati celovite priče. Čak i kada su severnu Kinu zaposela varvarska plemena, kineska civilizacija, uključujući

Kratak pregled kineske drame

C.S.L. Zung

Pokret rukavom u starom kineskom pozorištu



dramu, bila je prihvaćena u celini od strane zavojevača i dramska umetnost ostala je skoro nepromenjena.

Sve do dinastije Juen (1277–1368) muški lik, *shêng*, imao je glavnu ulogu u svim komadima. Tek je u ovom periodu ženski lik, *dan*, uzdignut do učešća u glavnim ulogama. Praktično su se svi delovi pevali solo, iako su pokreti i recitovanje bili podjednako značajni za celinu komada.

Tokom ove dinastije, pozorište je počelo popularno da se deli u dve škole, severnu ili *zaju* i južnu ili *wen*. Ovo su glavne razlike između ove dve vrste:

1. Razlike po karakteru

(a) *Kompozicija komada*. Svaka od severnih drama bila je obično podeljena u četiri »kruga«, i u svakom od njih je jedan *shêng* ili *dan* igrao glavnu ulogu. Pevao je samo glumac koji je igrao tu ulogu, a ostali manji likovi odgovarali su običnim govorom. Kada bi se desilo da su i *shêng* i *dan* podjednako važni u nekom »krugu«, pevali bi naizmenično. Osim toga, glavna uloga nije bila vezana za isti lik tokom komada, npr. jedan *shêng* ili *dan* mogao je igrati lik A u prvom »krugu« i likove B i C u sledećim »krugovima«. Tako je glumac igrao glavnu ulogu u svim »krugovima«, ali nije igrao isti lik. Za vreme recitovanja uobičajeni red bio je sledeći: (1) neki stih iz pesme, (2) životna priča lika ili njegovo predstavljanje, i na kraju, (3) dijalog. Manje važni likovi su se obično pojavljivali prvi na sceni, nešto odrecitovali ili odigrali, a zatim bi pratili glavni lik koji je takođe recitovao pre no što bi počeo da peva.

Južni tip nije bio ograničen na četiri »kruga«. Jedan komad mogao je sadržati 40 do 50 scena; npr. najpoznatiji komad te škole, *Priča o lauti*, imao je 43 scene. Iako su bile mnogo kraće od scena severnog pozorišta, drame južne škole bile su najmanje šest ili sedam puta duže od *zaju* drama. Likovi nisu pevali solistički, već u horu, ili bi naizmenično pevala većina likova, i vodećih i sporednih.

Stihovi i predstavljanje slično su se izvodili kao u *zaju*, ali bi ponekad, za razliku od severnih komada, stihovi bili podeljeni među glumcima koji bi ih naizmenično recitovali. Na kraju scene, pre izlaska, recitovali su se takođe stihovi. Takođe, za razliku od drama, *zaju* skoro je svaka scena počinjala pevanjem. Razlika je u tome što je igra bila mnogo popularnija u južnim nego u severnim komadima.

(b) *Izbor pesama*. U severnoj školi, određen broj pesama istog tonaliteta bio je grupisan u jednu skupinu. Svi stihovi jedne skupine isto su se rimovali i pevani su na standardnom Kaifeng (bivša prestonica dinastije Sung) dijalektu provincije Honan.

Pesme južnog tipa nisu bile ograničene na isti tonalitet niti na jednu skupinu u komadu. Naprotiv, bilo je nekoliko skupina pesama u jednoj drami.

(c) *Završetak*. U severnim dramama postojali su tragični završeci dok je kod južnih, iako je bilo nekih izuzetaka, bio uobičajen

srećan završetak, pa su u tom smislu prepravljani i stari tragični komadi ranijih dinastija.

2. Razlike u muzici

Iako su se ova dva tipa razvila iz istog izvora, njihovo mešanje sa narodnim pesmama i lokalnom muzikom dovelo je do izrazitih razlika između njih:

(a) *Muzički instrumenti*. Na jugu, udaralica *ban* postala je glavni instrument. Flauta je kasnije pridodata kao pratnja, dok je na severu flauta bila dominantni instrument.

(b) *Način pevanja*. Pesme s juga sadržavale su manje reči i pevale su se u produženim tonovima koji su bili stalno praćeni tonovima flaute, jer se pauza nije naglašavala; severni tip pesme imao je više reči i tonovi su bili kratki. Pauze su se striktno naglašavale, ne samo u rečenicama i rečima, nego i u slogovima jedne reči. Stoga je muzika južnog tipa bila milozvučnija od severne, ali su pesme bile teške za razumevanje zbog produženih tonova i to je bio njihov glavni nedostatak.

(c) *Odluke*. Severna muzika bila je kruta, jednostavna i stimulativna, dok je južna bila fleksibilna, složena i privlačna.

Tokom ranih godina dinastije Juen, kada su Tataři prodrli na jug, i severni *zaju* stigao je sa zavojevačem. Pošto je to bilo nešto novo za južnjake, uskoro je postalo veoma popularno i premašilo lokalni rimek. Međutim, uskoro je *Priča o lauti*, zimsko-delo ovog poslednjeg tipa, počela da privlači ve-

liku publiku i *ziwen* je ponovo zadobio svoju raniju popularnost, koja je kulminirala za vreme opadanja Minga, sledeće dinastije (1368–1644).

Kada su narodi Minga prihvatili severni *zaju*, svaki je komad bio podeljen na pet »krugova«. Pesme se više nisu pevale samo solistički već su se pevale i u duetu i horu, a naizmeničnim solo deonicama. Pored solo igre, uvedeno je i grupno igranje.

Za vreme vladavine Jiaqinga (1522–1567. god.), cara dinastije Ming, genijalni muzičar Wei Liangfu izumeo je novi muzički stil i nazvao ga *kunqu*, prema svom rodnom mestu Kunšan – gradu blizu Sangjaja. Drame ovog južnog tipa, uglavnom romantične ljubavne priče, delo su literata, i treba da se izvode na istančaniji i rafiniraniji način od severne vrste. Pesme se pevaju uz tihu pratnju flaute.

Uskoro je *kunqu* prevazišao druge, starije ogranke južne škole kao što je *haiyan*, koji vodi poreklo iz oblasti Haijen u provinciji Džedžiang, i *yuyao*, koji je porekлом iz Jujaoa. Za vreme vladavine careva dinastije Čing, Kangxia (1662–1723) i Qianlonga (1736–1796) muzika *kunqu*, koja je uvedena u carsku palatu, dostigla je vrhunac. Na povratku sa svoje posete jugu, car Qianlong doveo je sa sobom u prestonicu čitavu trupu glumaca *kunqu*, koje su bili odabrali i darovali bogati i ekstravagantni trgovci i lokalni zvaničnici. Do tada se carsko pozorište držalo odredbi sistema Minga, tako da su evnusi glumili u specijalnim prilikama odgovarajući komad za taj dan. Međutim, ponekad su se sa strane dovodili neprofesionalci da bi pomogli evnusima.

Tada je osnovan nov odelak, »Literarno udruženje«, koje je prikazivalo samo komade *kunqu*, i postajalo je paralelno sa reorganizovanim starijim pozorišnim sistemom, koji je dobio novo ime »Cvetno udruženje« i prikazivao sledeće vrste drama:

1. *Fiyang*. Ova je vrsta porekлом iz oblasti Jijang, u provinciji Diangsu, a proširila se na Peking, Nanking i provincije Hunan, Fudien i Guangdong. Njeni počeci datiraju iz perioda pre vladavine cara Wanlija (1573–1620).

2. *Gao*. Kada je *yiyang* postala popularna u Pekingu, zapostavljena je u oblasti svog porekla; prihvaćena je i razvila se u oblasti Gaojang gde je dobila novo ime *gao*. U ovoj vrsti drame, ne koriste se žičani instrumenti, već samo bubnjevi, gongovi, trube, itd, tako da je muzika veoma glasa.

3. *Jing*. Tokom svih godina što se prikazivala u Pekingu, *yiyang* se postepeno pretvorila uskoro potpuno različitu formu, koja je postala odvojena škola, popularno poznata kao *jing*.

4. *Bangzi*. Ime je izvedeno iz komada bambusa nazvanog *bangzi*, kojim je voda orkestra davao ritam. Neke važne izmene dale su blaži ton muzici i načine je prijetnjom za uvo. Dok je prvobitna vrsta bila na zalasku, ovaj izmenjeni ogranak, sada poznat kao *Nanbangzi*, izabrala je škola *pihuang* kao pratnju za romantične pesme u ljubavnim scenama.



Iako je dosta opravdano usredsrediti razmatranje razvoja kineske drame tokom poslednjih vekova na Peking, ipak za to ima mnogo manje razloga nego, na primer za davanje posebnog mesta Londonu u razmatranju razdoblja istorije britanskog pozorišta. Već smo često ukazivali na lokalne i regionalne oblike dramskih predstava. Staviše, sa određenog stanovišta se sve vrste tradicionalne kineske drame mogu smatrati pre regionalnim no nacionalnim, ili u najmanju ruku užim od pravih nacionalnih razmera. Sredinom 20. veka procenjeno je da u Kini postoji verovatno više do 300 vrsta lokalnih drama, ne računajući tu mnoge vrste lutkarskog pozorišta i pozorišta senki.¹ Broj komada dostiže desetine hiljada, iako se u mnogima javljaju iste osnovne teme i priče. Poreklo nekih lokalnih dramskih oblika može se naći u dinastiji Song.² Dramski oblici iz perioda Yuan, *zaju*, *nanxi*, *chuanqi* i *kunqu*, bili su u početku regionalne dramske forme. Već od kasnog perioda Ming postojali su jaki međusobni uticaji i suparništva između raznih vrsta lokalne drame, od kojih su neke uticale na nacionalne vrste drame ili postajale takve, a mnoge od njih uticale su jedna na drugu i primale uticaje žanrova nacionalnih razmera. I pored svojih značajnih gradova i gradskih kultura, Kina je u biti poljoprivredna zemlja u kojoj se često javljaju jake tendencije regionalizacije i lokalizacije kulture, a njene seljačke zajednice su jake, tako da su se uslovi koji su pogodovali stvaranju lokalnih drama održali do današnjih dana, pa su čak i u 20. veku nastale nove forme lokalne drame.³

Poreklo nekih vrsta lokalne drame lako se može naći u predstavama jednostavnije strukture, kao što su pevani komadi i priče praćene igrom koje su bile često po kineskim selima, a takođe i u lokalnim narodnim pesmama i muzici. Od početka istorije, a nesumnjivo i dugo pre toga, sezonski praznični i religiozni trenuci zemljoradničkog života bili su često praćeni nekom vrstom muzike i pesme, i u toj se muzici i pesmi često mešao ozbiljan i kulturni ton sa poukama, zabavom i veseljem. Sve do današnjeg vremena održale su se svuda po Kini predstave rudimentarne strukture, igrani pevački dueti i sl., koje Kinezi ponekad zajedno označavaju terminom *minjian xiaoxi*, »mali narodni komadi«, kao što su *huaguxi*, »komadi cvetnih

Tradicionalna kineska drama u XX veku

Viljem Dolbi

Scena iz pekiške opere



¹ Za lutkarsko pozorište u skorijem razdoblju vidi Scott, *Literature and the Arts*, str. 56-60, Wimsatt, *Chinese Shadow Shows*, i Obratsov, *The Chinese Puppet Theatre*.

² Na primer, *paju* ili *puxianzi* iz Fudijena. Vidi Hu Ji, *Song Jin zaju kao*, str. 303-310.

³ Na primer, *yueju* drama iz Džedjanga (a kasnije iz Diangsu i grugde) koja je stala 1912. godine na osnovu popularnih pesama. Bila je zabranjena zbog svoje bezobraznosti, ali su je podržavali lokalni vlastelini i prvo je osnovano pozorište u pokrajinskoj prestonici, zatim je 1923. prešla u Sangaj, gde je proširen broj instrumenata i tehnika, i postala je jedna od naj-snažnijih vrsta regionalne drame. Drama *bengbengzi* (*luozu*, *pingxi*, *pingju*) sa severistoka još je jedna jaka forma, koja vodi poreklo iz narodnih pesama, balada i druge zabave s kraja veka. Dobro je dokumentovana: vidi Hu Sha, *Pingju jianshi*.

buhnjeva, i *huadengxi*, «komadi cvetnih lampiona» iz srednje i južne Kine, i *yanggezi*, pevani komadi sadenja pirinča, poreklom iz severnih provincija. U provinciji Hunan, na primer, *huaguxi* se dele na različite podvrste, od kojih se svaka uglavnom izvodi u određenom delu provincije: *caichazi*, «komadi branja čaja», *madengxi*, «komadi konjskih lampiona», i *cherzi*, «komadi sa zapregom». *Caichazi* su se razvili iz narodnih pesama pevanih tokom branja čaja u rano leto, a druge dve vrste iz popularnih pesama koje su pevane za vreme Festivala lampiona, u vreme kineske Nove godine.

Izvođači *minjian xiaoxia* najčešće su bili amateri ili poluprofesionalci. *Yanggezi* iz oblasti Ding, oko stopedeset kilometara južno od Pekinga, u obliku u kojem se izvodila dvadesetih godina ovog veka, tipična je i za mnoge druge predstave po svojim uslovima izvođenja. U toj oblasti bilo je tridesetak trupa glumaca *yanggezi*, koje su opsluživale stotine sela. Poluprofesionalne grupe seljaka, od kojih su se skoro svi bavili zemljoradnjom u vreme sadnje i žetve, davale su predstave da bi zabavile ostale seljake i ugodile bogovima. Trupa se obično sastojala od 15 ili više ljudi, glumaca, muzičara, šminkera i pomoćnog osoblja.

Zimski predah u seoskim radovima bio je vreme za održavanje proba i postavljanje novih komada. Nekolicina najuspešnijih glumaca dobijala je plate, a neki su glumci primali dečake ili mladiće na podučavanje, na neodređeno vreme. Pošto su mnogi glumci bili nepismeni, pamtili su tekstove u muziku, i direktno ih prenosili drugim glumcima. Komadi su se obično izvodili na lunarnu Novu godinu, naročito tokom Festivala lampiona, petnaestoga dana prvog lunarnog meseca, za vreme prolećnih i jesenjih festivala, na vašarima ispred hramova i posle žetve. Ponegde su postojale stalne pozornice, ali su se i privremene lako i jeftino postavljale, i bile su obično veličine oko 10 m², a zadnja trećina se nalazila iza zavese i predstavljala je garderobu. Nije bilo dekora, osim svakodnevnih predmeta, a kostimi su bili pojednostavljene verzije onih koji su se mogli videti u formalnijem kineskom pozorištu. Najveći deo publike stajao je na otvorenom, ispred pozornice, ali bi se ponekad iznajmila nadstrešnica, dimenzija 10 x 20 m² ili veća, 6-7 metara visoka, koja bi nadkrilila deo publike. Nije bilo stolica, ali bi ponekad kola postavljena pod nadstrešnicu poslužila kao privilegovano i izdvojeno posmatračko mesto za neke od žena u publici. U publici je inače bilo jako mnogo žena.

Predstave su se finansirale doprinosom koji se birao od celog sela, a visina sume se određivala prema zemljištu koje je posedovala svaka porodica, iako publika nije bila samo iz jednog, već i iz okolnih sela. Vršio se jak pritisak, moralni ili drugačiji, da se plati doprinos ili uplata, tako da bi ponekad, ako bi porodice odbijale da to učine, prikupljač pretio fizičkim obračunom ukoliko bi video i jednog člana porodice u publici. Seljaci su obično odbijali da plate zato što su smatrali da im je određena i suviše visoka

suma, a ne zbog toga što sadržaj komada vreda njihove moralne principe.

Komadi su se prikazivali po tri-četiri dana uzastopce, a ponekad i desetak dana, što je značilo da su glumci morali imati veliki repertoar. Tokom jedne večeri prikazivalo se ponekad i po osam komada. U skladu sa tradicijom, praznici su često bili propručeni i mnogim drugim vrstama zabave, naročito za Novu godinu. Svetleći zmaj, ispred koga je išla svetleća «perla», igrao je po ulicama prašnu muzičarima. Igrači sa lampionima ukrašenim cvećem, leptirima, pticama, kaligrafijom i stihovima, igrali su na raznim mestima ponavljajući svoje igre sve do ponoći. Predstava ratničkih akrobacija trajala je od deset ujutru sve do šest popodne petnaestog dana prvog lunarnog meseca. Oko 70 ili 80 igrača, sami ili u grupama od po dva, tri ili četiri, igrača, prikazivali su svoje znanje, spretnost i vladanje mišićima koristeći koplja, trozupce, noževe, mačeve, bodeže i toljage, ili demonstrirajući kineski boks. Česta je bila i predstava u kojoj su se muškarci perušavali u lavove.⁴ Otpočinjala je pojavom grupe klovnova, od kojih je jedan, običen kao starac, gurao kolica, dok ih je drugi, prerušen u staricu, vukao. U kolima je sedeo klovn prerušen u velikodostojnika, sa crnim iscrtanim kolutima oko očiju. Zatim bi se poneo čamac napravljen od vrbinih grančica i šarene tkanine, i na kraju bi se odigrala lavlja igra, u kojoj su učestvovala dva lava (koje su igrali po jedan ili dva čoveka) i krotitelj sa moćugom. Posle predstave, neka bi imućna porodica počastila utesnike. Igranje uloge lava smatralo se velikom privilegijom.

Većina izvedbi drame *yanggezi* bilo je povezano sa nekom vrstom religiozne aktivnosti, iako to ne znači da su u osnovi bile religiozne prirode (jedan od glavnih svetovnih

izuzetaka bili su vašari koji nisu imali veze sa hramovima). U većini slučajeva, ako pozornica nije bila pokraj nekog hrama ili u njemu, preko puta nje bi se izgradilo privremeno. Često je povod za prikazivanje komada bio da se udovolji bogovima ili da se oni odobrovolje, da se traži njihova pomoć, kiša ili zaštita od skakavaca i drugih nepogoda. Po ceo dan bi narod, većinom žene, palio tamjan i ritualni papirni novac ispred oltara.

Komadi *yanggezi* prikazivali su se na pozornici, sa kostimima i šminkom, praćeni muzikom orkestrata koji su uglavnom bili sastavljeni od violine *huqin*, flaute, bubnja sa jednom kožom i visokim tonom, nešto većim od pola metra i tridesetak santimetara u prečniku, a ponekad su se koristili gongu ili sitne udaraljke. U komadima je često bilo samo dva ili tri lika, iako ih je ponekad bilo i više, i sadržali su mnogo neujunjenog bezobraznog humora i izrazite komičnosti. Seks i humor zauzimali su važno mesto u izбору i obradi tema. Dvadesetih godina ovog veka zvanične vlasti pokušale su da ukinu *yanggezi* teatar, proglasivši ga društveno i moralno opasnim, ali kinesko seosko stanovništvo bilo je i suviše snalažljivo da bi se zabrana mogla primeniti. U nekim od komada obdruživali su se iste teme koje su se mogle naći u pekiškoj operi i drugim vrstama komada, ali izgleda da su mnogi bili potpuno ili prevashodno lokalna izvođenja. Nosili su jak pečat seoskog života i rada, a i jezik i pevanje bili su dobro poznati publici. Ovo je bila jedna od glavnih vrhova ove vrste drame. Omogućavala je mnogo veću dubinu obrade u nekim pravcima, jer su se mogle iskoristiti sve kompleksnosti lokalnih tradicija, društvenih odnosa, humora, pokreta, dijaljeka i naglasaka. Međutim, sami komadi su bili vrlo jednostavni u pogledu radnje i strukture, i obično vrlo kratki.⁵

Takve *minjian xiaoxia* drame mogle su nastajati i nestati, imati samo efemerno postojanje, ili su se mogle dugo održavati bez temeljnijih promena u tematskom opsegu ili načinu predstavljanja, ili bi prerasle svoju važnost i oblast u kojoj su se izvodile i postale *daxing xiqu*, «drame širih razmera». Aktivno ili pasivno, popirale su elemente drugih vrsta muzike ili pozorišta, gubile svoje čisto lokalne karakteristike, povećavale repertoar i publiku, i širile se po drugim selima, gradovima i provincijama. Proces promene u tim slučajevima mogao je biti konstantan i izuzetno složen, uključujući tu razne pozajmice iz velikog broja raznih izvora tokom vekova, uz mnoštvo razlika koje su proizašle iz lokacije i drugih uticaja. Prostor nam ovde omogućuje samo da naznačimo neke od mnogih značajnih formi regionalne i lokalne drame, sa težištem na nekim zajedničkim činiocima.

Glavne vrste muzike koje se koriste u 20. veku u tradicionalnim dramama u Kini ponekad se razvrstavaju prema svom poreklu iz pet sistema ili kategorija: *qao-qiang*, *kunshan-qiang*, *bangzi-qiang*, *luizi-qiang* i *pi-*

⁴ Bowers u *Theatre in the East*, str. 8, povezuje igre s lavovima sa indijskim budističkim uticajem.



⁵ Vidi Chao Wei-pang, «Yang-ko i Gamble, Chinese Village Plays».

Tradicionalna kineska drama u XX veku

huang. Prva tri se mogu izdvojiti kao osnovni istorijski sistemi. *pihuang* je povezan sa pekinškom operom, a *luizi-qiang* se može smatrati nižom kategorijom. *Gao-qiang* je drugo ime za *yi yang-qiang* sistem, a *bangzi-qiang* je u osnovi isti kao *qin-qiang*. Vrsta muzike koje vode poreklo iz ovih pet sistema javljaju se u raznovrsnim formama pod izuzetno velikim brojem imena, tako da ih je teško međusobno razlučiti i stručnjaci se često po tom pitanju ne mogu složiti. Neke vrste drame obuhvataju dva ili više od ovih pet sistema, a drama *chuanju* iz provincije Sečuan ima svih pet na repertoaru. Izvan ovih pet nalaze se i mnoge druge vrste lokalne narodne muzike i drame, kao što su *yanggezi*, razne predstave šamanističkog porekla⁶ i druge koje su nastale iz narativnih balada i pripovedanja. Jedan savremeni pisac na sledeći način karakteriše tri osnovna sistema:

„Sa tačke gledišta stila, ako kažemo da je *kun (shan)-qiang*, sa svojom izrazitom nežnošću i toplom iskrenošću, prvenstveno obijen nijansama narodnih pesama iz južnog bazena Jangcea i u tom smislu tipičan za dramsku muziku sa juga, onda se *gao-qiang*, osobit, rafiniran, valovit i pomalo nadmen, može smatrati tipičnim za dramsku muziku Hunana, Guejdzoua i jugozapada. Međutim, *bangzi-qiang*, je očito tipičan za sever, jer se uvek slavio zbog svojih smelih, dirljivih emocija i izuzetnog naboja.⁷”

Kao i u slučaju pekinške opere, izuzetno je malo poznatih pisaca lokalnih komada u odnosu na opseg stvaranja i revizije. Među mnogim povodima za to mogu se pomenuti preovlađivanje uslova izvedbe nad književnim doprinosom, postojanje većeg broja drevnih komada izuzetne vrednosti, često nizak društveni i literarni status takvih komada, i sama ingenuoznost i veština glumačke profesije. Stalna revizija i adaptacija starih komada, da bi se približili savremenim uslovima izvedbe, svedoče o vitalnosti ove drame, i na taj način je nastao začudujući spektar varijacija na određenu temu. Istovremeno, postojao je ogroman broj komada koji su pripadali samo određenoj vrsti drame. Sada možemo ukratkom naznačiti neke od glavnih regionalnih *daxing ziju*, kao i neke nove vrste *minjian xiaozia*.

Hanju drama, glavna lokalna drama provincije Hubej, takođe se prikazivala u delovima provincija Šensi, Diangsi, Honan, Hunan i Anhuej; delila se na četiri različite škole, shodno geografskom položaju i razlikama u dijalektu i akcentu. Naziv je najverovatnije nastao između 1911. i 1917. godine, ali sama drama ima mnogo stariju istoriju pod raznim drugim imenima. Na kraju, izgleda

⁶ Na primer, drama *nwozi* iz Anhuakeja, koja ima moguće korene u razdoblju Han. To su izgleda prvo bile igre iskupljenja ili izgonu duhova, ali je to kasnije prešlo u zabavu, i što se tiče igara i komada. Muzika pripada uglavnom *yi yang-qiang* tradiciji, i koriste se samo udaraljke.

⁷ Xia Ye, *Yiqu yilinye yanjiu*, str. 146.

da je proizišla iz komada koji su koristili muziku *yi yang-qiang* za vreme dinastije Ming. Poput pekinške opere, ali još ranije, prihvatila je muziku *pihuang*, ali se pri pevanju nije koristio *kunshan-qiang*. Imala je veliki uticaj na rani razvoj pekinške opere, ali se u ovom veku i sama okrenula načinu izvođenja karakterističnom za pekinšku operu, od koje se razlikuje, između ostalog, zbog imena kategorija uloga i njihovog detaljnog značenja, zatim u odnosima i ritmovima jednog dela muzike, kao i u nekim detaljima orkestra. Gilda *hanju* drama osnovana je oko 1920. godine i na svom vrhuncu imala je oko 7000 glumaca u svom članstvu. Od 1926. godine, u gildu su počele stupati i glumice, a kasnije je stvorena specijalna trupa koja je podučavala žene. Kako su one završavale svoje školovanje, meštovite trupe su postajale sve rasprostranjenije i žena je bilo sve više među izvođačima. Tokom 1936. i 1937. godine pojavila se kratkotrajna moda mehaničkih dekora, kao i izvođenja vrlo dugačkih komada u dugim neprekidnim predstavama. Za vreme rata protiv Japana, neke pozorišne trupe su formirane u svrhu ratne propagande, zabave i podizanja morala. Prikazivali su podstacjene stare komade, a ponekad i nove komade sa savremenim temama, koji su se igrali u savremenim kostimima.

Druga značajna drama iz Hubeja je drama *chuju*, koja je tokom tridesetih godina ovog veka bila šire rasprostranjena po provinciji od drame *hanju*. Bila je više seoska po karakteru i vukla je koren iz onih narodnih pesama koje su obično pevali ljudi na štulama. Ovo je preraslo u duet muškarca i žene, a kasnije su štule ukinite i pridodata je priča.



Zatim, kada je ovo postalo stalni sastavni deo festivala, postajvala se rudimentarna pozorična i obezbedivala ritmička pratnja. Poprimila je tri kategorije uloga, *xiaosheng*, *xiaodan* i *xiaochu*, i ustalila se kao vrsta *huaguzi* drama, koristeći narodne pesme i muziku *gao-qiang*, uz pratnju gongova, bubnjeva i činela. Zajednička crta sa mnogim vrstama lokalne drame bilo je korišćenje pozadinskog hora, koji se pridruživao pri kraju pevanih deonica. Po prostori i sočnoj vulgarnosti priča i jezika nalikovala je drami *yanggezi*. Do sredine 19. veka, neki od glumaca amatera formirali su male profesionalne trupe u kojima nije bilo više od deset članova. Izgleda da su zbog stava vlasti davali predstave polulegalno, kasno noću. Poprimajući odlike složenih drama, kao što je *hanju*, ove su se *huaguzi* oko 1900. godine preselile u gradove u blizini Hanka. Nekoliko godina kasnije prešle su u područje pod nemačkom upravom, a oko 1911. godine i u francusko i japansko područje, gde se ova drama mogla razvijati izvan lokalnog domašnjeg kineskih zakona. Dodiri sa dramom *hanju* i pekinškom operom po gradovima doprineli su stvaranju većih trupa, složenijih raspela, bogatijih kostima i stilizovanijeg načina glume. Slabljenje feudalne vlasti u ovoj oblasti, oko 1926. godine, omogućilo je povratak ove drame na kinesku teritoriju, gde je dobila novo ime *chuju*. Predstave su se održavale u velikom pozorištu u kineskom delu Hanka. Horska pratnja pri kraju pevanih deonica zamenjena je pasazima na violini *huqin*. Tradicija tokom tih ranih godina postojala je tradicija slepih violinista.

Do 1929. godine, drama *chuju* prisvojila je muziku *pihuang* drame *hanju*, ali u način pevanja svojstven pekinškoj operi. U mnogo čemu, sve je više težila da asimilira karakteristike prihvaćenijih dramskih formi. Proširila je svoje kategorije uloga kada je pridodala jedan *ing*. Kasnije je orkestru priključena i violina *erhu*, a prijatno, nežno pevanje *dan* uloga prirodnim glasom prepušteno je fasetu, iako su ovaj prethodni način pevanja neki izvođači i dalje zadržali, prepuštajući pevanje u fasetu jednom *xiaosheng*u. Iako je takode bila pod jakim uticajem *huajua*, drama *chuju* i dalje je sačuvala tragove svog porekla, davala pesme nad govorom,⁸ i razne prozodijske, tematske i stilске odlike narodnih pesama i narativnih balada. Tokom rata, bilo je pokušaja povratka većoj čistoti forme, ali je uticaj drugih drama, naročito pekinške opere, nastavio da se širi ugrožavajući identitet *chujua*. Glumice su tek početkom 1949. godine počele glumiti ovu vrstu drame.

Minju, opšte ime raznih vrsta drame u provinciji Fudjen i na Tajvanu, često se koristi da bi se uve označila drama *fuzu* trupa istočnog i severnog Fudjena. Ona je nastala iz mešanja raznih ogranka nekoliko vrsta drame: iz *pingjiang*, obojenih ili ravnog govora, *kulin-bana*, trupa konfucijanskih

⁸ Zhou Yihai, *Zhongguo ziju tanji*, str. 354, navodi da su neke *huaguzi* iz Hubeja na početku bile samo pevanje.

učenjaka», i *laolao*, «drame sa mrljanjama». *Drama pingjiang* bila je tipičan oblik *minjian xiaoxia*, a igrala su je, posle žetve, putujuće trupe koje su predstavu izvodile u ravni tla, na pozornici koja je bila omeđena konopcima od slame. Prema jednom izvoru, smatra se da je nastala oko 1800. godina i da se zasnivala na komadima ranijih marionet-skih i lutkarskih pozorišta. Muzika je bila delom izvedena iz lokalnih narodnih pesama i balada, ali takođe i iz drugih provincija, najverovatnije uključujući tu i nešto muzike *xiyang-qiang*, ali se sve to uklapalo u dominantni razudani ton i požudno raspoloženje. Ugladenu gospodu slabizavala je njena seoska vulgarnost. Jedan od njih se poznao oko 1800. godine: »Njihove su pesme ružne i vulgare, izgled i ponašanje neprikladni i prljavi i stalno je imao utisak da je nemoguće posmatrati i slušati ih do kraja».⁹

Polovinom XIX veka drama *pingjiang* bila je na vrhuncu popularnosti. Nasuprot njoj, izvesni Pu Zhishan vodio je jednu *kulin-ban* trupu koju su činili «mladi, lepi, pametni i ugladjeni glumci», a koja je nastupala prilikom religioznih svetkova, proslava rodendana itd. U početku su prikazivali komade izrazito moralističke prirode i tematičke. Komad pod naslovom *Ljubičasta ukosnica od žada*, čiji je autor ili sâm Pu ili poznati Guo Boyin, kasnije je postao obrazac tog žanra zbog svoje istančane elegancije, dirljive radnje i prefinjene muzike. U drami *rulin-ban* koristila se prvenstveno muzika *xiyang-qiang*, izmenjena lokalnim naglaskom i težnjom da se izbegne «vulgarnost». U početku za pratnju su samo koristili udaraljke i hor izva bine, ali su kasnije pridodali razni duvački i žičani instrumenti, tako da je korišćenje muzičke pratnje i hora postalo znak raspoznavanja ovog stila. Vodio se mnogo računa o jedinstvu i logičnosti radnje, i ova se oštrina kriterijuma primenivala i na publiku, koja se, prema pravilima ponašanja, nije smela zabavljati za vreme predstave. Trupe su bile male, brojale su ne više od šest ili sedam glumaca i postojale su tri glavne kategorije uloga, *sheng*, *dan* i *chou*, od kojih je svaka imala glavnu i sekundarnu podkategoriju. Drama *rulin-ban* postala je prilično popularna i postojalo je dvanaest trupa, koje su sve dobro poslovale.

Tokom 19. veka trupe poznate pod nazivom *huizhou* davale su predstave u Fudenu. Najverovatnije ih je neko bio doveo u provinciju da bi zabavljale generale i vicekraljeve koji su izvana dolazili prilikom značajnih događaja. Upotrebljavali su *kungu* i druge vrste muzike, ali pošto su takođe koristile strane dijalekte, nisu mogle pobuditi veće interesovanje kod lokalnog stanovništva. Ono je čak nazvalo njihovo pevanje *slao-lao* što znači mrljanje. I *rulin-ban* i *pingjiang* drama poprimile su neke od odlika *laolao*, što je bio jedan od razloga zašto su se vremenom zamagile razlike između te dve svojevremeno suprotstavljene vrste drame. Čak su i veliki dramski pisci počeli da pišu za *rulin-ban* i *pingjiang*. Posle 1911.

godine, lišene zvanične podrške, *laolao* trupe su se osule i do 1916. godine sasvim ugasile, a neki od glumaca pridružili su se trupama *ping-jiang*. I drama *rulin-ban* je takođe bila na zalasku, sve se više okretala *ping-jiangu* u čije su trupe prelazili i njeni glumci. U to vreme, dok su trupe *pingjiang* bile na usponu i integrisale ove druge vrste drame, nastala je kompozitna drama *minju*. Vremenom su se ove tri vrste muzike i glume uglavnom spojile u jedan homogeni stil. Uticaj pekinške opere, koja je već dosta rano izmenila *laolao* dramu u tolikoj meri da je neki izvori i dalje nazivaju pekinškom operom, postao je veoma jak, ali je drama *minju* i dalje zadržala neke izrazite muzičke i orkestarske karakteristike, veliki raspon katégorija uloga, upotrebu prirodnog glasa pri pevanju (čak i u slučaju muških uloga *dan*), kao i bogatu tehničku terminologiju.

Osećao se i uticaj drugih savremenih stremljenja. Glumice su bile prihvaćene još ranije, a sa «Pokretom četvrtog maja» nastala je težnja za modernizacijom *minju*. Osećali su se značajni uticaji drame *wenmingzi* i *huaju*, a bilo je i komada koji su se igrali u savremenim kostimima, naročito za vreme rata protiv Japana. U takvim komadima sve više mesta se davalo govornom jeziku. Posle ovog rata, međutim, delom zbog teških ekonomskih i političkih prilika, teatar *minju* se u velikoj meri okrenuo ka fantastičnom spektaklu; izvodili su se mamutski komadi na drevne teme, u kojima su se koristile mehaničke sprave u natprirodnom i magičnim scenama. Možda je to doba nesređenih prilika najviše i doprinelo da se kod glumaca i publike razvije interesovanje za izuzetno bombastičnu glumu i žestoke tuče na sceni, koje su, često na uštrb radnje, postale neizbežne.



Chuanju je opšte ime za teatar provincije Sečuan i obuhvata jedan broj još uvek odvojenih dramskih vrsta: *dengxi*, *kungu*, *gao-qiang*, *huqin-qiang* i *tan-qiang*.¹⁰ Osim prve, sve vode poreklo iz drugih provincija ali su prihvaćene kao pravi sečuanski žanrovi. *Dengxi* «predstava pod lampionima», lokalna vrsta *minjan xiaoxia*, izgleda da vodi poreklo iz šamanističkih nastupa prilikom izgonu duhova ili različitih svetkova. Izvodili su je, osim šamana, i seljaci i zanatlije, i održala se kao vrsta narodne drame sve do tridesetih godina ovog veka, naročito u planinskim delovima severnog Sečuana. Pozornica je bila golo tle ili neka postirka, a naziv je nastao zbog lampiona koji su se koristili da bi se osvetile večernje predstave. Na početku je bilo samo tri glumca u trupi, od kojih je jedan glumio ženske uloge. Početkom veka, desetak komada, od postojećih pedeset, ušli su u repertoar gradskih pozorišta.

Glumci iz Diangsu uveli su *kungu* u provinciju, na poziv generalnog guvernera Wu Tanga (umro 1876. godine), negde između 1862. i 1876. godine. Wu je bio pokrovitelj grupe koja se održala do 1911. godine, kada je većina glumaca pristupila trupama *huqin-qiang*. Komadi *kungu* koji su preživeli bili su kratki i komični, u njima su se koristile melodije *kungu*, ali uglavnom sečuanski izgovor, naročito u običnom govoru.

Sečuanska muzika *gao-qiang* bila je oblik muzike *xiyang-qiang*. Moguće je da je u Sečuana došla tokom 17. veka, za vreme velikih migracija iz istočne Kine u provinciju, ali kaže se da je dramski pisac Yang Shengan (1488–1559), za koga se zna da je postavljao komade u Sečuana, prvi uveo ovu vrstu muzike negde pred kraj svojeg života. Sadržala je neke od lokalnih narodnih pesama sejača pirinča, vesela i nosača. Koristio se dominantno udarčki orkestar i karakterističan hor od pet-šest pevača. Ovaj hor, koji nije nosio pozorišne kostime, odgovarao je pevanju glumca, ponekad ponavljajući a ponekad muzički varirajući ono što je glumac otpjevao. Hor je bio na pozornici i pevao je za vreme dok je glumac izvodio pantomimu ili se pravio da peva u trenucima tenzije ili duboke emocije.¹¹ Ponekad bi hor komentarisao radnju ili dijalog, a ponekad je prekidao dijaloge ili pesme duhovitim ili saosećajnim upadicama. U okviru repertoara *gao-qiang*, nalazili su se veoma drevni komadi, kao što su *Lauta* i *Paviljon mesečeve molitve*.

Tan-qiang, jednostavna žičana muzika, vodi poreklo iz *bangzi-qiang* ili *qin-qiang*

¹⁰ Vidi Kalvodová, «Poreklo i karakter sečuanskog pozorišta». Anon., «Sečuanski operki festival», iznosi podatke da sečuanska drama ima repertoar od preko 1900 komada.

¹¹ Deng Suining, *Zhongguo ziju shi*, str. 125 (navodići Hai Guo, *Chuanju*), kaže: «Sečuanski operki festival», iznosi podatke da sečuanska drama ima repertoar od preko 1900 komada. *gao-qiang* je izuzetno jednostavna: potrebni su samo bubnjevi, udaraljke *ban* i pevači. Međutim, bubnjari su izuzetno važni jer oni treba da izvedu *bangqiang* (tj. horsko ponavljanje). U *bangqiang*u, kada je [glavni] pevač skoro stigao do poslednjeg stiha svoje strofe, bubnjari preuzimaju pevanje; dok on samo dočvrstava pokretom značenje, ponekad i tokom dva ili tri stiha: Ovo izjednačuje orkestar sa horom.

⁹ Vidi Zhou Yihai, *ibid.*, str. 364, fusnota.

muzike severne Kine, a možda ju je u Sečuan uveo dramski kritičar i pisac Li Tiaoyan (1734–1803), kada se 1784. godine vratio u provinciju, ili su to možda učinili glumci iz provincije Sensi. Pored udaračkih instrumenata, u orkestru su bili zastupljeni duvački i gudački instrumenti. Moguće je da je Li Tiaoyuan, zajedno sa glumcem Wei Changshengom, zaslužan za prenošenje muzike *pihuang* iz Pekinga u Sečuan, a ta je muzika bila osnova *huqin-qiangua*. Najkarakterističiji instrument *huqin-qiangua* u savremeno doba je violina *erhu*, a na repertoaru, a na repertoaru ima, poput pekinške opere, najviše adaptacija nacionalno poznatih priča iz drevne kuzjevnosti, istorije i legende.

Krajem prošlog veka i početkom ovog, osnovano je nekoliko stalnih pozorišta u Chengdu i drugim većim gradovima u Sečuanu. Došlo je do pokreta za reformu teatra, u kome su tesno saradivali pisci i glumci, pri čemu je došlo do adaptacije mnogih starih dela. Izuzetno ime među dramskim piscima i preradačima *chuanju* bio je Huang Ji'an (1836–1924) koji je između 1901. i 1924. godine predao preko stotinu starih komada.¹² Godine 1925. osnovana je gilda ili udruženje sečuanske drame, a dvadesetih godina je takođe formirana prva nezavisna pozorišna družina koja je negovala ovu vrstu teatra. Glumice su glumile u drami *chuanju* već od početka veka.

Sve provincije kineskog dela Kine (hanske nacionalnosti, jer se nacionalne manjine uglavnom više bavljaju igranim dramama, baladama i drugim vrstama pevane zabave nego pozorištem, iako ima izuzetaka), poseduju i *minjian xiqu* i *daxing xiqu*. Nazivi koji se pridaju ovim dvema vrstama drame različite su prirode i porekla. Ponekad je jedna vrsta drame poznata pod tri ili više naziva, tako da je nomenklatura još uvek inkonzistentna. Neki nazivi su veoma stari, dok su ostali nastali u novije vreme, ponekad tokom poslednjih dvadeset godina. Ovi poslednji često daju pogrešnu sliku jasnih formalnih kategorija i geografskih odrednica. Osim što često prikivaju specifične razlike, ovi nazivi takođe zamagljuju opšte sličnosti između različitih vrsta drame prema njihovom načinu izvođenja. Distinkcija između onoga što se naziva *minjian xiaoxi* i onoga što se naziva *daxing xiqu* nije uvek konsistentno definisana, ali se o njima mogu izvući neki zaključci koji takođe važe i za iznenadujuće veliki broj dramskih žanrova. U ovom prvom koraku se veoma mali broj kategorija uloga, često samo *xiaodan*, *xiaosheng* i *xiaochou* (*xiao* znači 'mali', podrazumevajući 'narodni', 'lokalni', itd.); muzika je prilično jednostavna po formi, ili sadrži mnogo primesa narodnih pesama ili pozajmica iz tradicionalno popularnih balada; koristi se mali broj instrumenata; predmet

Tradicionalna kineska drama u XX veku

radnje je uglavnom ljubav između muškarca i žene, ali i svakodnevnja društvena zivanja; jezik je vrlo kolokvijalan ili se govori u dialektu; opseg razlika u kostimima, šminci i stilizovanim glumačkim konvencijama relativno je skučen; tretman teme je često skardan ili prostački duhovit (iako se ponekad insistira na dinamičnoj radnji, a *daoxi* drama iz Anhueja, na primer, ima veliki broj tragedija na repertoaru); obično nema štampanog, pa ni rukom pisanog teksta, a nema ni složenijih pozornica ni pravih pozorišnih zgrada. Ove karakteristike, iako su ih poslednjih godina ublažile mnoge pozajmice od *daxing xiqu* i razni svesni pokreti za reformu i poboljšanje, i dalje se daju prepoznati u mnogim vrstama drame koje se nazivaju, ili su u skorajšnjoj istoriji nazivane *minjian xiaoxi*, kao što su pingju iz Hubeja i sa dalekog severoistoka, *errenchan* sa severoistoka, *heheqiang*, iz Hubeja, *wurenban* i *laxi* iz Sandunga, *meihuju* iz Sensija i *Sansija*, *quzixi* i *luoyang-quzi* iz Hunana, *huangmeidiao* i *sizhouxi* iz Anhueja, *huju* ('šangajska drama'), *jianghuaixi* i *tanhuang* iz Diansua, *yuexu*, *muju* (takođe nazivane *sanniaoxi*, 'troni komadi', zbog malog broja glumaca koji su potrebni za predstavu), *shaoju* i *tanhuang* iz Diedzijanga, razne vrste *huaguxia* i *huadengxia* južne i srednje Kine, razne vrste *yanggexia* na severu, i *gezixi* sa Tajvana.



Neka vrsta *minjian xiaoxia* bile su geografski široko rasprostranjene i uživale su veliku popularnost, i u oba smisla su prevazilazile neke od *daxing xiqu* drama, koje se od ovih prvih uglavnom razlikuju po skoro suprotnim karakteristikama i tendencijama. Glavina njihove muzike proizilazi iz tri najznačajnije vrste muzike iz *pihuanga*. Pored samih pozorišta postoje i razne gilde i udruženja koji su postavljali ove komade, i koji su često bili tesno vezani za veće i manje gradove. Teme su raznovrsnije i šireg opsega od tema *minjian xiaoxia* i obraduju u većoj meri istorijske, drevne, ozbiljne, tragične ili emotivno složene sadržaje. Međutim, u nekim slučajevima su kineski pisci, izgleda, postavili distinkciju ne na osnovu unutarnjih odlika, već da bi istakli nasloženiju i najdominantniju vrstu drame u jednoj regiji, nazivajući je *daxing xiqu*, iako nije tako složena u poređenju sa drugim *daxing xiqu* iz drugih oblasti.

Tokom poslednjih decenija pojavila se tendencija da se *daxing xiqu* i druge složenije vrste drame nazivaju terminom koji označava određenu geografsku oblast, naime onu iz koje su poreklom ili gde se najviše mogu naći: tako postoje *ninju*, 'fudijanska drama'; *guju*, 'drama iz Guangsija'; *yuexu*, 'guangdunška drama' ('kantonska opera'); *dianju*, 'junanska drama'; *ganju*, 'drama iz Diansija'; *qianju*, 'drama iz Čuejdžoua'; *xianju*, 'huananska drama'; *yujju*, 'Honanska drama'; *jinju*, 'drama iz Sansija'; i *chuanju*, 'sečuanska drama'. U svakom od ovih naziva, prvi slog je opštepoznata skraćena koja označava provinciju, kao što se *qin-qiang*, veoma stari pojam, odnosi na muziku i dramu Qina, tj. provincije Sensi. U poslednje vreme, uglavnom označava dramu iz Sensija, Gansua i drugih oblasti severozapadne Kine. U nekim slučajevima naziv obuhvata prostor širi od provincije, kao što *chujju*, 'drama Hunana i Hupeja', ili manji od nje, kao što je *Qiongju*, 'hajnanska drama' (sa ostrva Hainan). Ponekad se drame nacionalnih manjina nazivaju sličnim imenima, kao na pr. *baiju*, 'drama Bajta', drama naroda Bai iz Junana.¹³ Pošto često podrazumevaju veliku raznovrsnost izvedbi, ovi se termini mogu najpre prihvatiti kao pogodne odrednice za razmatranje drame, pre nego jasne odrednice regionalnih razlika u izvođenju.

Takođe treba naznačiti da termine *minjian xiaoxi* i *daxing xiqu* ne treba posmatrati kao odrednice nekog žanra, već pre kao dva stepnja u razvoju istog žanra. Većina drama je prošla kroz prvi stupanj ili se još nalazi na njemu, neke su se vratile na njega, a za svaku je vrstu drama moguće da pređe na drugi stepen. Tako se, zbog proširenja repertoara i poboljšanja tehničkog nivoa, *pingju*, *shaoju* i *weiwangxi*, danas smatraju *daxing xiqu* dramama. U skorije su se vreme pojavili novi *xiaqing xiqu*, kao što je

¹³ Xia Guoyun, 'Shanchuan xiali renwu fengliu', str. 39, spominje dramu manjina u Junanu, Gueidžou, Sečuanu, Guangsiju i Guangdongu: *baiju*, *daiju* i *zhuangju*, sa stogodišnjom istorijom, i novu formu *yiju*.

quju, »pevana drama«, nastala je na osnovu balada iz Pekinga i drugih mesta, a moguće je da će se još novih vrsta pojaviti. Sve dok se žanr institucionalno ne definiše ili odredi težinom sopsvenih tradicija, u dominantno seoskom društvu mogućnosti njegovog razvoja ostaju široko otvorene.

Sada možemo naznačiti neke od glavnih odlika skorašnjih istorijskih promena koje se mogu primetiti u razvoju novih vrsta regionalne drame u Kini. Lokalna muzika se mešala sa stranom, seoska drama sa profinjnom, a dijalekt i akcent su često davali jasan lokalni pečat koji je jačao lokalnu homogenost. Seoska pozorišta selila su se u gradove, poluprofessionali i amateri postajali su pravi profesionalci i po gradovima su se pojavila veća pozorišta.¹⁴ Učestale društvene i političke promene sve više su uticale na pozorište. Odlučno ukidanje vezivanja stopala značilo je da je više žena bilo u stanju da izdrži napore glume na sceni, iako je, naravno, prošlo nekoliko decenija pre nego što je zabrana pokazala pravog rezultata. Reorganizovana je finansijska osnova regionalnih pozorišta, formirane su gilde, udruženja i nove družine za podučavanje da bi se što bolje očuvala i razvila dramska umetnost. Regionalna pozorišta su uticala jedno na drugo, primali su i uticaje širih nacionalnih drama, koji su često bili veoma jaki i umanjivali im osobenost, interesovanje lokalne zajednice i posebne karakteristike, iako im je to ponekad pomagalo povećanju svoju kompetitivnu sposobnost i raspon izvođenja. Mnogo toga što je bilo jako drevno i vredno zamjenjeno je imitacijama *wenmingxia*, *huajua*, filma i posebno pekinške opere čiju su muziku, akrobacije i druge odlike regionalne i lokalne dramske forme sve više imitirale.¹⁵ Tokom rata mnoge vrste

drame koristile su se u svrhe ratne propagande i zabave, što je u nekim slučajevima podsećalo na njihovu raniju operativnu i strukturnu jednostavnost, ali su jake tendencije za nacionalnom jedinstvenošću rastle i dalje.

Lako je pomisliti da će, nastankom *huajua* i širenjem uticaja zapadnog i »modernog« mišljenja mnoge druge aspekte kineskog života, uticaj kineske prošlosti na pozorište 20. veka sve više bleđeti. Međutim, situacija je bila mnogo složenija. U nekim slučajevima je prošlost doživela izrazito oživljavanje, možda najviše u obnavljanju naučnog interesovanja za dramu drevne Kine. Između 1908. i 1911. godine, naučnik Wang Guowei (1877–1927), jedna od najvećih intelektualnih ličnosti Kine u ovom veku, izdao je nekoliko dela o ranoj kineskoj drami, među kojima je najznačajnije *Razmatranje drama Songa i Yuana*,¹⁶ u kojima je težio da istraži poreklo kineskog pozorišta i označi njegove najranije poznate oblike. Tokom ranijih vekova bilo je dosta pisaca koji su pokušavali da osvetle ove probleme i iznesu svoje teorije, i Wang je koristio njihove analize. Savremeni pisci često zanemaruju njegove preteče i stoga precećuju novinu njegovih istraživanja, ali je on ipak mnogo učinio da se otvori radikalno nova etapa istraživanja zbog raspona i širine njegovih analiza i opsega obradenog materijala. I drugi istaknuti autori su pisali o ranoj drami, kao japanski naučnik Yoshikawa Kojiro i kineski naučnici Wu Mei, Sun Kaidi, Zhou Yibai i mnogi drugi. Francuski i engleski pisci, prevodioci i naučnici pokazali su veliko interesovanje za drame iz perioda Yuan i druge vrste rane kineske drame, ali se u 20. veku pojavilo mnogo manje istraživačkih dela na Zapadu nego na Istoku, i tek se poslednjih godina to stanje menja.

Otkrivanje rane pozorišne prošlosti Kine privuklo je mnoge savremene kineske naučnike i omogućilo povratni uticaj na sadašnje pozorište i dramsku literaturu, iako se u prami te mogućnosti nisu iskoristile u potpunosti. Možda je mnogo važnije to što su ova istraživanja pomogla da se obnovi poštovanje drevne kineske drame i njene drevne književnosti uopšte. Mnogi se Kinezi još uvek nisu opredelili u odnosu prema njihovom drevnom pozorištu: da li je ono jaka potpora savremenih težnji za stvaranjem popularne književnosti na lokalnom jeziku, ili da li ga treba osuditi zbog prevaziđene forme i sadržaja? Van svake sumnje, mnogi drugi osećaju bezrezervno zadovoljstvo i entuzijazam, ili pak potpunu obojnost. Međutim, sigurno je da su napor naučnika i izdavača u 20. veku utvrdili logate i raznovrsne izvore inspiracije za dramu.

¹⁶ Ovo i druga važna dela o kineskoj drami mogu se naći u Wang Guowei, *Wang Guowei ziju lanwen* *ji*.

(Iz knjige: William Dolby, *A History of Chinese Drama*, Paul Elek, London, 1976)

S engleskog preveo Zoran Petković

¹⁴ Istoria drame *yangju* jasno ilustruje prelaz iz sela u manje i, zatim, veće gradove. Iz seoskih pesama iz oblasti Ningbo nastale su prolećne amaterske predstave; seljaci, ribari, stolari, kožari, krojači itd. formirali su seoske trupe (nazvane *madongban*, »trupe konjskih lampiona«) u kojima su bili samo dva glumca *dian* i dva glumca muških uloga. Ljubav je bila uobičajena tema. Trupe su narasle do dvanaest glumaca *dian* i dvanaest nosioca muških uloga, i primale su profesionalne u svoje redove. Oko 1910. Wu Shilai, koji se smatra osnivačem *yangju*a, preneo je ovu polupevačku, poludramsku vrstu predstave u sām Ningbo. Nazvana *ningbo-tanhuang*, oko 1915. prešla je u Sangaj, gde se prikazivala u više od dvadeset teatar-tajdžinica, gde je proširen njen repertoar i gde je pretpela uticaj *wenmingxia*, ali je postala vulgarno crotska i komercijalizovana. Sa težnjom da se reformiše, 1930. dobila je ime *sining wenzi*, »rafinirani komadi četiri prosvetljenja«, i baladski elementi ustupili su mesto dramski određenju formi. Pridodato je mnogo više komada, naročito od *wenmingxia*, pekinške opere i *yuejua*, i do 1940. tada nazvana *gaitiang* (»reformisana«) *yangju*, izgubila je uglavnom svoju čvrstu seosku jednostavnost. Vidi Ma Yangxiang, »Cong Hangechu haosi tan Yongjude fazhan».

¹⁵ *Pingju*, npr., imitirala je *wenmingzi*, strane komade, *huaju* (uključujući Cao Yuova *Olaju*) i film. Učestlost međusobnih uticaja između drevnih, savremenih tradicionalnih i stranih žanrova u ovom veku bila je ogromna. Glumci i pisci stvarali su s velikom slobodom. Vidi, Hu Sha, *Pingju shi*, str. 52 i 212–213. Hong Shen, Tian Han i Ouyang Yuqian stvorili su *pingju* pekinšku operu, itd.



Nашe pozorište koje nikad nije znalo za tu metafiziku pokreta, koje nikad nije znalo da se koristi muzikom u tako neposredne i tako konkretne svrhe, naše čisto verbalno pozorište kojem je nepoznato sve što stvarno čini pozorište... moglo bi da od Balijskog pozorišta zatraži nauku o spiritualnosti.¹

O javanskom kazalištu

Nije nam namjera porediti zapadno kazalište s istočnim, ali nam se čini da na tragu Artauda naš put k javanskoj kazališnoj tradiciji možemo učiniti prohodnijim. Poredba kao metoda uvijek se pokazuje vrlo nezahvalnom, a ipak, svjesni opasnosti koja od nje prijeti, poslužiti ćemo se njome samo radi lakšeg uvoda. Jer, kad je u pitanju susret dviju kultura i pokušaj da se jedna od njih shvati, a dotad nam je bila nepoznata, tad je ipak najbezbolnije iz već postojećih znanja o jednom fenomenu uputiti na onaj drugi s kojim se tek upoznajemo. A tada poredba postaje negativnom poredbom, tj. preko poznatoga doznajemo o nepoznatome upravo sve ono što ono po svojoj biti nije. Za Artauda je bilo otkriće upoznavanje s balijskim kazalištem, jer je tu našao potvrde svojim idejama o fizičkoj, a ne verbalnoj prirodi kazališta.²

U samoj svojoj biti, po Artaudu, pogrešno utemeljeno, zapadno kazalište, svojom mimetičnošću i logosnošću sasvim je uspjelo utrnuti vlastiti život, jer je *ono logosno* upravljeno samo na razum, na moć poimanja, i u tom smislu i ne može biti drugačije nego mimetičko, dok se na drugoj strani ukazuju mogućnosti Stvaralačkog na razini na kojoj dominiraju magijski elementi, oslobođenost od krutog tekstovnog predloška, te mogućnost da se taj tekst fizički uobliči.³ Fizičko uobličenje teksta i njegova vizuelna strukturiranost očituju se onda kroz ples i glazbu i postaju *principium movens* kazališnog čina. Bez tih dvaju elemenata nezamislivo je bilo javansko, bilo balijsko kazalište, jednako kao što je zapadno⁴ nezamislivo bez korektno odglumljenog tekstovnog predloška. Na Javi se diskurzivnost žrtvuje za volju imaginacije, «reč postaje pokret, ono vreme «reči pre reči», trenutak kad reč još nije rođena u svom logičkom značenju već je samo artikulacija koja nikad ne može da se ponovi.⁵ Odmah postaje jasno da su osnovni elementi javanskog kazališta ples i glazba, a njihovi korijeni sežu duboko u prošlost. I unatoč azijskom smislu za nehistoričnost, da bi nam svi aspekti javanskog kazališta, plesa i glazbe bili jasni, valja nam početi upravo od nekoliko povijesnih činjenica. No prije toga napomenimo da se ovdje javanskim kazalištem naziva «centralnojavansko

Snježana Zorić

Maska Kelane



¹ Antonen Arto: *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd 1971. str. 73.

² Šire uzeto, znanja o balijskom kazalištu mogu se primijeniti i na javansko kazalište.

³ Fizičkim uobličenjem teksta nastaje plesna drama.

⁴ Ovdje se ne uzimaju u obzir njegove alternativne forme.

⁵ A. Arto: *op. cit.*, str. 15.

kazalište,⁶ i to njegov oblik *wayang kulit* ili kazalište lutaka načinjenih od bivolje kože, poznatije kao kazalište sjena. Riječ *wayang* znači sjena i vodi nas do autohtonih animističkih kultova na Javi, u kojima su se duše mrtvih zamišljale kao sjene pa su Javanci njihovim posredstvom uspostavljali kontakt s precima. *Kulit* znači bivolja koža, a odnosi se na materijal od kojeg su se lutke izradivale. Kasnije, postepeno, sva su kazališta dobila ime *wayang*, a s obzirom na to da je prvo kazalište na Javi bilo *wayang kulit*, ono nosi ime izvornog kazališta – *wayang purwa*.

Negdje u 9. st. na Javu dolazi budizam, o čemu svjedoči i najveća budistička stupa na svijetu – *Borobudur*.⁷ Slijedi razdoblje utjecaja hinduizma, iz kojeg se vremena sačuvao ham *Loro Jonggrang* u Prambananu, podignut u čast boga Šive. To je razdoblje u povijesti poznato kao indo-javanski period, a Java ga zahvaljuju indijskim trgovcima, misionarima i inteligenciji. Sveobuhvatnost indijskog utjecaja na Javi očituje se u četiri gotovo najznačajnija aspekta i same indijske kulture. To su brahmanizam, epska književnost s djelima *Mahābhārata* i *Rāmāyana*, budističke *jātaka* i indijski plesni stil. Izvješća o indo-javanskom periodu zahvaljujemo kineskim hodočascima I-Tsingu i Fa-Hsienu. Oni su na putu do Indije vraćali na Sumatru i Javu (jer se nije putovalo kopnom), a I-Tsing je u budističkom samostanu na Sumatri proveo nekoliko godina. Nakon indijskih, zabilježeni su još, u neznatnoj mjeri, kineski utjecaji, da bi od 15. st. nadalje ovdje definitivno zavladao islam. Islam je na Javu došao trgovačkim, morskim putem, a kako je svaki musliman ujedno i propovjednik vjere, to je već u 16. st. došlo do konsolidacije islama na Javi. Iako je islam unio mnoge promjene u život Javanaca, on nikada nije dosegao totalitarност – kao na primjer u Indiji. Perziji ili u svojoj arapskoj domovini. Do Balija, međutim, nikada nije ni došao, tako da se, nakon pada Mojahpahit dinastije u 15. st., kraljevska obitelj, dvorska elita i sva aristokracija preselila na Bali. To je i danas jedino mjesto na svijetu gdje (osim u Indiji) živi hinduizam. Dolaskom Portugalaca i Holandana u 19. st., Java se susreće sa Zapadom. U tom periodu dolazi do napretka u zemlji, ali i do eksploatacije njenih stanovnika. U vrlo surovim obračunima, pri kojima su interverirale Ujedinjene nacije, nizozemska kraljica Julijana bila je prisiljena 27. 12. 1949. prenijeti svoja prava s Nizozemske Istočne Indije na Republiku Indoneziju.

U skladu s povijesnim utjecajima, o porijeklu *wayang kulit* predložene su tri teorije. Prva smatra da je *wayang* autentični ja-

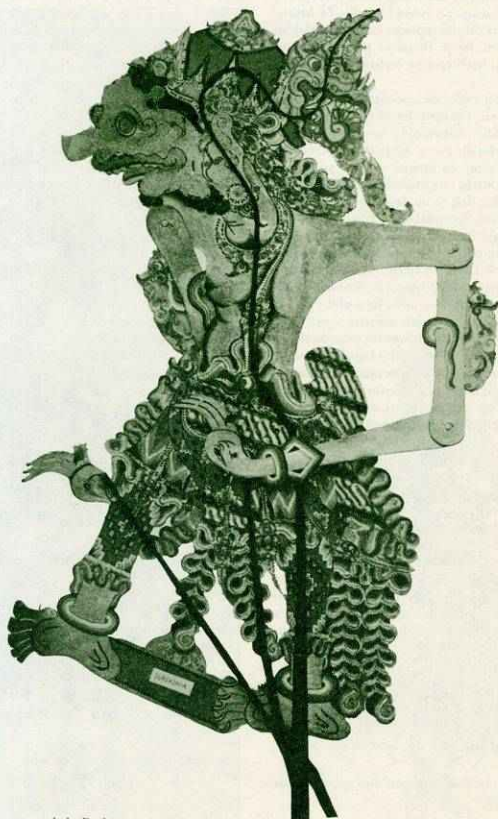
vanski oblik kazališta, a dokaz tome stavu bili bi:

- upotreba jezika *kawi* (starojavanski) za sve termine koji se na *wayang* odnose,
 - struktura *wayanga*, koja je jedinstvena među jugoistočnoazijskim dramama,
 - činjenica da su se *wayang*-predstave izvodile i prije početka II milenija p.n.e.
- Druga teorija smatra da je *wayang* indijskog porijekla, jer je navodno i u Indiji nekad postojalo kazalište sjena. Spominje se čak podudarnost likova *vidūāka* iz sanskrt-ske drame i *Semara* iz *wayanga*.⁸

⁸ Diskutabilno je, ipak, u kolikoj mjeri ta dva lika mogu biti podudarna ako znamo da je *vidūāka* neobrazovan brahman koji nije previše pametan, ali je slijep odlag glavnom junaku te brbljav i svadljiv, nasuprot *Semaru* koji je na neki način otjelovljenje mudrosti, njega se pita za savjet, on rješava teško rješive situacije, a sami ga Javanci smatraju prekom cijelog javanskog naroda.

Treća teorija tvrdi da je kazalište sjena kineskog porijekla. Postoji legenda koja kaže da je 121. godine p.n.e. prikazan lik kraljeve žene u obliku sjene, a duše mrtvih se baš u obliku sjena vraćaju na svijet. Konceptija predaka kao sjena karakteristično je kineska, no koja od predloženi teorija odgovara istini teško je reći. Ipak se s najviše povjerenja priklanjamo prvoj teoriji, uz pretpostavku da je javansko kazalište tokom povijesti crplo inspiraciju iz raznih tradicija, čije elemente je uspjelo inkorporirati u vlastiti sistem i modificirati ih tako da izgledaju kao vlastiti. Boraveći na Javi, indijski je pjesnik Rabindranath Thākūr ovaj proces komentirao riječima: «Indiju vidim posvuda, ali je ne prepoznajem.»

Iako su *wayang* predstave od najranijih početaka pokazivale vrlo visok stupanj sofisticiranosti, svoj današnji oblik *wayang kulit* je dosegao negdje između 13. i 17. sto-



Lutka za wayang kulit Duriasana

⁶ Nije svatko na Javi Javanac. Taj se naziv odnosi samo na stanovništvo Centralne Jave i dijela Istočne, dok su stanovnici Zapadne Jave (Sunda) Sunda-nežani i njihova tradicija nosi drugačija obilježja.

⁷ Budistička stupa iz Borobudura, izgrađena na platou Dieng na Centralnoj Javi, pripada mahajavanskoj školi. Na njezinim reljefima zabilježeni su plesni motivi i neki od instrumenata *gamelan*-orkestra.

Panji, kris o pojasu

Osim *wayang kulit* kazališta, na Javi su poznati još mnogi drugi oblici kazališta – *wayang golek* (kazalište trodimenzionalnih lutaka),²⁰ *wayang klitik* (kazalište drvenih lutaka),²¹ *ringit tyang* (kazalište u kojem nastupaju glumci, a velika se važnost pridaje plesu i glazbi),²² te *wayang topeng* (kazalište s maskama poznatije u svojoj *tari topeng*²³ verziji, u kojoj dva do tri plesača plešu kratke izvatke iz priča o Pandiju²⁴). I u današnje vrijeme kreiraju se likovi za *wayang kulit* kazalište sa svrhom komuniciranja suvremenih sadržaja i situacija. Tako je, na primjer, *wayang pantja sila*²⁵ nastao kada je predsjednik Sukarno proglasio naku o *pantja sila* duhovnim utemeljenjem indonezijske Republike.²⁶ Pet glavnih junaka iz *Mahābhārata* postalo je pet simbola iz *pantja sila*. *Yudistira* simbolizira vjeru u boga, *Arjuna* nacionalizam, *Bima* humanizam, a blizanci *Nakula* i *Sadewa* demokraciju i društvenu pravdu.

Godine 1947. osnovan je *wayang suluh* u kojem se kao glavni likovi pojavljuju Naser, Tito, Nehru i Sukarno. Ipak, nijedan od ta dva oblika kazališta nije se uspio održati ni steći popularnost kao, na primjer, tradicionalni *wayang kulit* ili *golek*.

Interesantno je spomenuti oblik kineskog kazališta lutaka *po the hi*, poznatog u Kini kao *pu-tai-hi*, u kojem lutke, obučene u kineske kostime, govore indonezijskim jezikom. To je, među bezbrojnim indonezijskim kazališnim formama, jedino kazalište u kojem se upotrebljava nacionalni jezik.

Vratimo se sada kazalištu sjena i njegovoj vezi s tradicijom *ringit tyang*. To je čista dvorska umjetnost koja se razvila iz plesne drame poznate na istočnojavanskom dvoru negdje u 14. stoljeću, da bi se u 19. stoljeću utemeljila na dvorovima Surakarte i Gyogye. *Ringit tyang* pokazuje veliku podudarnost s *wayang kulitom*. I ovdje se kao tekstovni predložak uzimaju priče iz *Mahābhārata* i *Rāmāyaṇe*, položaj plesača često je u profilu kao i kod lutaka, a i odjeća im je ista. Svoje zlatno doba ovaj oblik kazališta bilježi u vrijeme vladavine Mangkunagara V

20 *Wayang golek* se temelji na pričama iz ciklusa *Menak*, u kojem je glavni lik Amir Hamza, islamski ratnik koji je došao pripremiti Javance za vjeru Muhameda. To je kazalište utemeljio sultan od Kudus 1554. godine, a popularno je na području Zapadne Jave (Sunda).

21 *Klitik* označava zvuk koji nastaje udarcem drveta o drvo.

22 Visokojavanski oblik za kazalište poznato još i kao *wayang wong* (niskojavanski) ili *wayang orang* (malajski).

23 Skraćena verzija *wayang topeng* kazališta, čija se tradicija njeguje danas još samo na Zapadnoj Javi u okolici grada Cirebon.

24 Pandi je kraljević koji je izgubio svoju nevjestu Candru Kirono i plesovi pričaju njegove doživljaje u potrazi za njom. U drugim zemljama jugoistočne Azije Pandi je poznat kao Inao.

25 Osnovao ga je Harsono Hadisoeno.

26 Česta je upotreba tradicijskih kazališnih oblika u svrhu političkog i općedržavnog djelovanja, ali kako ti oblici ne stiču popularnost, njihova je egzistencija kratkotrajna.



od Surakarte.

Javanska legenda o nastanku plesna varijacija je indijske. Bogovi su iz vrlo skupočenoj dragulja stvorili sedam nebeskih plesačica – *widadari*. One su svojim plesom punim ljepote i harmonije dovele bogove u stanje ekstaze – *wismaya*. Druga legenda, javanska, kaže da je Batara Guru stvorio prvi *gamelan*, a zatim hram u kojem su bogovi i boginje zaplesali uz njegovu pratnju.

Tako kažu legende. Povijest nas, međutim, vraća u indo-javansko razdoblje. U plesu prepoznajemo elemente indijske tradicije, a njihova se egzaltiranost smiruje u sporim pokretima javanskih plesačica, čije se ruke ne dižu nikada više od laktova, a noge se jedva odiju s poda. Kanon indijskog plesa *Nāṭyaśāstra*, u kojem je pomno pobrojano 36 vrsta pogleda, 9 pokreta očnim jabačicama, 9 pokreta kaptima, 7 pokreta obrvama, 9 pokreta vratom, 7 pokreta bradom i 5 pokreta prsima, ovdje se ne smatra kanonom koji valja do u detalje slijediti. Od pobrojanih 67 osnovnih mudri²⁷ ili *hasta*. Javanci su prihvatili samo četiri.²⁸ Uz još četiri položaja ruku i šest položaja nogu,²⁹ pobrojali smo osnove tog jedinstvenog plesnog stila. Njegova dva najpoznatija plesa jesu *serimpi* i *bedoyo ketawang*, koje izvede isključivo žene. U *serimpiju* četiri djevojke, u dva para, izvede pokrete tako da jedan par završi drugi, *god bedoyo* predstavlja niz pokreta bez sadržajnog utemeljenja, a izvodi ga deset djevojaka. Ova dva plesa Javanci smatraju izvornim plesom legendarnih sedam *widadari*. Kostimi plesača izrađeni su u tehnici *batik*, 30 dok su šalovi³¹ izrađeni tehnikom *ikat*.³² Plesač o pojasu nosi krasi, magično

O javanskom kazalištu

oružje čija oštrica sadrži dušu svog prvog i najmoćnijeg ratnika. Te se oštrice rade od dviju vrsta željeza, od kojih jedna mora svako bit meteoritskog porijekla. Oštrice može biti ravna ili zakrivljena, a obje su ornamentirane.³³ Drške *krisa* obično su u obliku demona čuvara – *rakšasa*,³⁴ čiji se lik kasnije pod islamskim utjecajem sveo na puku stilizaciju. *Kris* može načiniti samo *empu*, kovač koji posjeduje tajna znanja o njegovoj izradi. Najstariji datirani *kris* je iz 1342. godine, iako je vjerojatno da ima i starijih. Najbolji *empu* djelovali su u doba dinastije Mataram i Mojopahit, a nedavno je *susuhunan*³⁵ od Surakarte pokušao oživjeti tu vještinu. Još i danas *kris* nose ljudi s dvora ili aristokracija, a na dvoru mu se prinosi i žrtva cvijeća *melati*.

Muziku koja prati *wayang kulit* i *ringit tyang* predstave izvodi *gamelan*. On se sastoji uglavnom od udaraljki, kojih može biti samo nekoliko do 75. Poimeone, to su *saron*,³⁶ *gender*,³⁷ *bonang*,³⁸ *gong*,³⁹ i *kempul*; dvočica gusla *rebab*,⁴⁰ frula *suling*, *kendang*⁴¹ i *tjemplang*.⁴² U velikim su orkestrima po nekoliko *gendera* i *sarona* poslagni u oktavama.

Zavistno od tipa ljestvice, glazba koju izvodi *gamelan* zasniva se na jednom od dva tonska sistema – *slendro*⁴³ ili *pelog*.⁴⁴ Za centralnojavanski *gamelan* karakteristično

je i pjevanje, iako je *gamelan* instrumentalna muzika par excellence. Pjevne dijelove izvodi solistica *pesinkeh*, muški zbor (unisono) *gerong* ili mješoviti zbor *gerong bedayan*. Zbor slijedi melodiju koju svira *rebab*, dok se ženski solo podudara sa svirkom frule *suling*.

Pobrojano je 150-ak *gamelan*-melodija koje se upotrebljavaju u predstavama. Svaka od njih ima specifično značenje. Ako je u prvog sceni predstave glavni lik Siva (Batara Guru), *gamelan* svira melodiju *kawit*, ako je Kršna, tada svira *krawitan*; ako je Duryodhana, onda *kabor*. Ako se kao gost pojavljuje Arjuna, svira *srikaton*; ako pak Yudistira – *mangu*, ako Baladewa – *moncher*. *Sampak* – melodija označava scenu borbe, *ajak-ajak* se svira kada glumac odlazi sa scene, itd.

Smisao te raznolikosti jest u tome da se međusobno povežu određeni likovi i određene situacije s njima pripadajućim melodijama, da već sama melodija bude nagovještaj budućeg događanja na sceni. Tu međusobnu uvjetovanost nepoznajni su prisutni. Jer to je (parafrazirajmo Artauda i na javni kazalište kvintesencije, u kojem stvari prolaze kroz čudne preobražaje prije nego što upu u apstrakciju.

Na kraju bi preostala mogućnost komparacije javanskog *wayanga* s ostalim oblicima kazališne sjena u južnoistočnoj Aziji, pa preko Indije sve do turskog karadza. Bilo bi također interesantno dublje razmotriti mogućnost njegove dvostruke percepcije, jer – zavistno od toga se koje strane gleda, *wayang* se doživljava bilo kao kazalište lutaka, bilo kao kazalište sjena. No u oha bi slučajja daljnje razlaganje zahtijevalo novu i opširniju studiju.

27 Karakteristični pokreti rukama, od kojih svaki ima po jedno ili nekoliko značenja, a u kombinaciji s drugim mudrama mogu zaprimati 2 do 30 različitih značenja. Samo se *anjali* po Bharati može izvoditi na tri načina. Za bogove se izvodi s rukama uzdignutim iznad glave, za aske te s rukama ispred lica, a za prijatelje u razini prsne.

28 To su *sembah*, *ngradi* (sličan indijskoj mudri *patuka*), *ngempari* (sličan mudri *kapitih*) i *ngapel* (sličan mudri *muiri*).

29 *Kapang-kapang*, *nidadh*, *jinjit*, *gedruk*, *nyumber*.

30 Porijeklo *batika* je nejasno iako je vjerojatno javansko. Izvorno se batik radio na finom pamuku ili lanu, rade na svili. Na dijelove tkanine koje ne treba bojiti nje se vosak, zatim se tkanina namoče u boju, nakon toga se vosak otklanja i postupak se ponavlja za svaku pojedinu boju. Uobičajeno je da žene biraju o dizajnu i vosku, a muškari o bojenju. Danas najpoznatiji majstor batika Iwan Tirtamidajda smatra da je batik počeo kao vrsta slikarstva, a onda je posredstvom islama doveden do stilizacije i apstrakcije.

31 *Šal* se u plesu zove *semour*, a kod plesačica *udet*. Manipuliraju njime jedan je od najvažnijih dekorativnih elemenata javanskog plesa. Osim što obilježava muziku, daje kontinuitet ritmu i liniju pokretima ruku, te emocije prenosi u vidljiv oblik. Simbolički *udet* i *semour* predstavljaju ogledalo. Drže se lijevom rukom dok desnom plesač obično popravlja brkove, kose i sl.

32 *Ikat* je porijeklom iz Indije. Nit se boje prirodnom bojom crveno, zeleno, smeđe prije tkanja, a samim tkanjem stvara se motiv. Čitao proces pojavljivanja motiva na tkanini Javanci smatraju magičkim činom. I danas se takav način tkanja njeguje u Gudzeratu kraj grada Baroda.

33 Ornamenti su poznati kao *pamor* i cijenjeni su kao znak majstorske vještine. Ivaive oštrice nose obično cvjetne motive, dok one zakrivljene simboliziraju zmiju *naga*.

34 Vjerojatno antropomorfn oblik *garude* – pola čovjek, pola ptica.

35 Stara titula za muslimanskog princa. Interesantno je spomenuti kako on ispod krunice (inače islamski stroge i neukrašene) nosi tigrovu kožu koja ga simbolizira kao utjelovljenje boga Sive.

36 *Saron* je brončani metalofon s tipkama. Iznad rezonantne kutije svira se koštanim batićem (*tabu*).

37 *Gender* ima tipke od fine brončane legure koje su povezane žicama iznad rezonantnih tuba. Svira se obložjenim diskovima na dugim štapićima.

38 *Bonang* je instrument sa 10–12 gongova koji se udaraja drvenim batićem ovijenim pamukom (*tabu*).

39 Gong označava muzičke fraze te svaki pokret i krnji plesne fraze.

40 *Rebab* je gusla sa dvije metalne žice, a dolazi iz arapske kulture. Baljski ga *gamelan* ne poznaje.

41 *Kendang* je bubanj za označavanje ubrzavanja i usporavanja tempa.

42 *Tjemplang* je sitar sa 26 metalnih žica ugodnih u parovima, tako da proizvode 13 različitih tonova.

43 *Slendro*-ljestvica građena je od 5 tonova unutar oktave.

44 *Pelog*-ljestvica građena je od 7 tonova unutar oktave.

BIBLIOGRAFIJA

1. Arto, Antonien: *Pozorište i njegov dvojniik*, Prosveta, Beograd, 1971.
2. Brandon, James R.: *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.
3. Coomaraswamy, Ananda K.: *History of Indian and Indonesian Art*, Dover Publications, Inc., New York, 1965.
4. Coomaraswamy, Ananda: *The Mirror of Gesture*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 1977.
5. Epton, Nina: *Magic and Mystics of Java*, The Occident Press, London, 1974.
6. Geertz, Clifford: *The Religion of Java*, Glencoe I. 11, Free Press, 1960.
7. Hutton, Peter: *Java*, Singapore, 1978.
8. Zarina, Xenia: *Classic Dances of the Orient*, Crown Publishers, Inc., New York, 1967.

Živa tradicija

Neke odlike klasičnog tajlandskog teatra

E. Fomičeva

Tradicionalni tajlandski teatar blistav je deo kulturnog nasleda tajlandskog naroda. Postoji nekoliko ustaljenih načina scenskog prikazivanja, a najsloženiji oblik je do u detalje kanonizovano predstavljanje *khon*. To je, u stvari, dramska radnja sa maskama, koja se odvija uz pratnju tradicionalnog orkestra *piphat*, sa pevanjem i rečitativom. Kao dramska osnova *khona* javlja se *Ramakien* – tajlandska verzija indijskog epa *Ramajana*. Ova tajlandska verzija je, zapravo, veoma bliska tamilskoj i bengalskoj verziji. Stručnjaci smatraju da je drevnoindijski ep ponikao na jugu Tajlanda, zajedno sa grupom malajskog teatra *senki*, i da je dugo bio prisutan u usmenoj tradiciji.

Sadržaj *Ramakiena* ispunjava rat između Pra Rame – naslednika prestola s Ajdohu, zatim njegovog brata Pra Laka, kome je pošlo za rukom da dobije pomoć od kralja majmuna Sukripa, i zapovednika medveda Comphuphana, protiv vladara Longkia – užasnog diva Tosakana, koji je oteo ženu Pra Rami i predao je Situ.

Tokom nekoliko stoleća postojanja na tajlandskom tlu *Ramakien* se obogatilo originalnim epizodama i koloritnim detaljima. U ep su bili uvršteni opisi kraljevskih ceremonija i običaji kraljevskog dvora iz perioda Ajuti, što je doprinelo da ovo delo postane interesantan izvor za proučavanje svakog perioda, posebno ako se uzme u obzir da su u vreme propasti Ajute, 1767. godine, izgorele sve njene biblioteke. Istovremeno, obim ove verzije *Ramakien*, koja se inače sastoji od nekoliko tomova, čini je neprikladnom za čitanje i prikazivanje na sceni. Zbog toga se obično iz druge, najkraće varijante uzima bilo koja epizoda – *chut*, koja se prikazuje pred publikom. Najveću popularnost uživaju epizode – »Pra Rama preseca more sa svojim armijama«, »Kupanje Pra Rame«, »Bitka Pra Rame i Tosakana«.

Nije nepoznato da je najpopularniji junak *khona* jedan od predvodnika majmuna – Hanuman, koji se odlikuje posebnom hitrošću i preduzimljivošću. Na sceni ga je lako prepoznati po beloj »majmunskoj« maski. Inače, svakom junaku pripada maska određenog oblika i odgovarajuće boje. U naše vreme, glavni junaci (Rama, Lakšman i Sitā, ako ih zovemo indijskim imenima) više ne nose maske. Međutim, Sukripa se, na primer, pojavljuje uvek u maski crvene boje, demon Tosakan ima zelenu masku zastrašujućeg izgleda, a to se takođe odnosi i na ostala dejstvujuća lica. Boja maski i kroj odeće takođe su određeni za svakog junaka ponasob, što gledaocima pomaže da se orijentiraju u radnji, a to nije zanemarljivo ako se zna da broj učesnika u pojedinim epizodama može dostići 50 ljudi.

Plesne radnje (koje se obavljaju uz pratnju napeva, upotrebu obojenih maski), razrađene na osnovu preciznih crteža sastavljenih od tipičnih gesta, gesta-reči, približavaju *khon* indijskom *Kathakaliju*, od kojeg je on, po svojoj prilici, i nastao. Pri tome se tajlandski teatar *khon* odlikuje originalnim crtama, koje odgovaraju nacionalnom karakteru. Tako se, po krajnjem učinku, plasti-

Klasičan položaj iz tajlandskog plesa



Živa tradicija

nost tajlandskih predstava pokazala ipak savršeno drugačijom i samosvojom. Karakteristični pokreti plesača, ujedinjeni i graciozni, puni su unutrašnje prefinjenosti, toliko tipične za Tajlandane.

U tajlandskom klasičnom teatru mimika ne postoji. Konačno, većini glumaca bilo bi veoma teško i neprikladno da se koriste mimičkim sredstvima, jer su im lica sakrivena maskama. Međutim, čak i glavni junaci, oni koji su bez maski, zadržavaju bestrasna lica i u najdramatičnijim momentima, dok se napor radnje i duhovno stanje junaka (strah, gnev, narcisoidnost i sl.) izražavaju isključivo plastično: gestovi, pozama, karakterističnim kretanjima. To je i shvatljivo ako se uzme u obzir da mimika uopšte nije svojstvena nacionalnom karakteru Tajlandana. Njima, naime, nije poznato smrštenje, snažno gestikulisanje, »izlaženje« iz sebe. Zbog toga se komičari, naročito na filmovima, očajnički krevelje jer je to samo po sebi smešno. Ismejavaju se bučni, eksplozivni stranci, ukoliko se njihovo ponašanje za tajlandske tačke gledišta, proceni kao nepristojno.

Bazumljivo je da junaci i junakinje *khona*, budući da su božanske ličnosti, poseduju plemeniti manire. Oni su lišeni izrazitih individualnih osobina, pa u tom smislu i mimičkih. Nasuprot njima, demoni i majmuni obdareni su plastičnim karakternim crtama; osobito su zabavni majmuni, kad je o njima reč treba imati preciznu viziju o njihovoj funkciji, jer izgrađuju lika mora biti toliko pravilno urađena da svaki nepripremljeni gledalac to može lako prepoznati i shvatiti.

Za klasični teatar Istoka uopšte, odlučujuću ulogu ne igra ličnost glumca, već radnja, priča i događaja, pa se rećima i pojmovima strogo prilagođavaju gestovi i poze, a u celini važna je plastika svakog pojedinačnog predstavljanja. Ovdje, logično, nema mesta za glumačku improvizaciju, pošto se umeće glumca odlikuje filigranskom izoštrenošću svakog pokreta. Zbog toga je za glumca klasičnog tajlandskog teatra karakterističan visoki profesionalizam: da bi se postalo glumac *khona*, neophodni su dugo učenje i stalni treninzi.

Budući glumci školuju se u Školi klasičnih umetnosti, koja je osnovana odmah posle drugog svetskog rata. Ovdje oni stiču srednje obrazovanje i istovremeno se temeljito spremaju za specijalizaciju. Smatra se da najbolje rezultate postižu oni koji počnu sa obučavanjem u ranoj mladosti, od osme do desete godine. U Školu se primaju i mašičani i devojčice, pri čemu se svi učenici odmah dele na grupe: one koji će igrati junake *Pra*, one koji će igrati junakinje – *Nang* i one koji će igrati majmune i demone. Ova podela ostaje da važi do kraja života, a svaka grupa se obučava prema specijalnom programu.

Ako je za junakinje osnovno umeće lepo kretanje uz pratnju muzike, za glumce koji igraju uloge majmuna važno je savladavanje gimnastičkih i akrobatskih elemenata. Proce obučavanja veoma je složen, detaljan i odvija se u više etapa. Onaj ko je marljiv i obdaren, postiže neobičnu sposobnost vla-

danja sopstvenim telom, prekrasnu plastiku i izražajnost pokreta.

Svakoj etapi obučavanja, odnosno svakoj grupi pokreta, odgovara posebna pratnja. Na početku se izučavaju jednostavni pokreti ruku, palaca, tela u laganom a zatim u brzom ritmu. Nakon toga savladava se alfabet plesa – *Me Bot*, pri čemu svaki pokret ima svoje opisno ime, na primer: »papagaj koji se vraća u гнездо«; »stigar koji ruši lovcu kućicu«; »vetar koji njiše lišće«; »zmija koja se savija u prsten«.

Predavači smatraju da ovako izraziti nazivi treba da budu prisutni u mašti učenika, jer im oni pomažu da pokret ne naprave mehanički već potpuno smislono.

Kada, na primer, učitelj imenuje figuru »jelen koji šeta šumom«, učenici moraju sebe da predstavljaju kao životinju koja se graciozno i plašljivo kreće, okrećući glavom čas desno čas levo. Osim toga, klasifikacija pokreta dozvoljavala je da se sačuva nasleđe tradicije iz perioda Ajutije, koja je neprekidno trajala skoro 300 godina. Tek što ovladaju celim arsenalom izražajnih sredstava, glumci pristupaju radu na zasebnim scenama.

Pokreti dobrih glumaca klasičnog plesa smatraju se obrascem lepote. Evo kako je u stihovima opevana elegancija lepote:

*Njene ruke, poput surla nebeskog slona,
Po kome se kreće gospodar bogova,
Njeni pokreti lagani, kao u plesu.*

Ranije, klasični teatar bio je u službi dvorskih zabava. Predstave su bile glomazne i trajale su po 20 časova, produžavajući se nekada čak i na nekoliko dana. Trupu dvorskog teatra sačinjavale su žene, koje su igrale i muške i ženske uloge. Narod je bio lišen mogućnosti naslavljanja predstava. Još je sredinom XIX stoleća kralj Mongkut dozvolio svojim dvorskim glumcima da nastupaju i van kraljevskog dvora. Ali takve predstave bile su sasvim reke.

Sve ovo umalo da nije dovelo do potpunog iščezavanja drevne umetnosti. Međutim, posle Drugog svetskog rata, Departman lepih umetnosti prihvatio se pokroviteljstva tradicionalnog tajlandskog teatra. I sada se u Nacionalnom teatru s vremenom na vreme prikazuju pojedine epizode iz *Ramakiena*.

Kostimi teatra *khon* zaslužuju da se o njima posebno govori. Oni se, kao prvo, uopšte nisu menjali, bez obzira na proteklo vreme. U teatru se, naime, strogo sledi i neguje tradicija i u tom pogledu. U Tonburu preko reke, postoji naselje u kojem žive žene zlatovezilje, koje zlatnim i srebrnim nitima i blještavim ukrasima ručno šiju kostime za klasični teatar. Svaki kostim jako svetluca i preliva se pri svakom pokretu. Rad žena vezilja brižljiv je i dug: zna se da je za jedno parče tkanine potrebno nedelju dana rada, a

često i dve. Potpuni kostim junakinje sastoji se od devet delova, a junakov čak od petnaest.

Obučiv ovakav kostim takode nije lako; za to je potrebno 30 do 40 minuta, a da se odenu svi glumci jednog ansambla neophodna je pomoć drugih ljudi. Obično to rade starije žene, što je u tradiciji klasičnog tajlandskog teatra.

No sa ovim nije sve gotovo. U sali se gasi svetlo i počinje predstava puna istočnjačke egzotike. Publika se umiruje. Čuje se privlačna muzika, neobična za sluh jednog čoveka iz Evrope. Graciozni pokreti junakinja, veličanstveni i plemeniti junaci, bistri majmuni hrabro se bore sa snažnim demonima. Muzika, bljesak kostima, izražajnost glumačkog ansambla – sve se to sliva u upečatljivu predstavu.

Khon je istančana umetnost koja je dostupna, u svojoj svojoj raskoš, samo žiteljima glavnog grada. Ona je nastala kao deo posebnih interesa dvorske kulture, potpuno različite od narodne, zato što su dvorske religiozne ceremonije bile brahmanske, a u to vreme narod je prihvatao budizam. To, međutim, ne znači da teatarske predstave nisu bile poznate narodu.

Jednom mi se, u vreme religioznog praznika u Ajuti, na teritoriji budističkog hrama *Vata*, ukazala prilika da vidim narodnu predstavu. Na maloj sceni, bez dekoracije i složenih kostima, glumci su igrali scenu omiljenu u narodu: o brzom i glupom, o pohlepnom i dovijljivom. Glumci su jedan drugom dobacivali replike koje su izazivale burne reakcije gledalaca. Sedi starci smejali su se i klimali glavama, nestašni dečaci su se muvali među nogama dok su im oči svetlucale od ushićenja. Ta jednostavna predstava živi u narodnoj masi, bez obzira na pritisak televizije i filma, živi – produžavajući tradiciju narodnog teatra.

Preveo Marko Kovačević



Napredovanje umetničkog izraza na Zapadu očitavalo se kroz iznalaženje njegovih novih oblika i, istovremeno, u odustajanju od prethodnih. Definicija novog je, po pravilu, u sebi sadržavala negaciju starog i tom je dijalektikom zapadni duh krčio put ne samo u umetnosti, već i u drugim područjima duhovne delatnosti.

Nasuprot tome, nadneta nad svojom tradicijom, japanska misao je sa podjednakom pažnjom negovala umetničku poruku predaka, kao što je opet, na drugoj strani, istraživala nova područja ostvarujući dodir između prošlosti i sadašnjosti, novog i istorijskog, starog i modernog.

U teatru Zapada je, tako, istorijska tradicija velikim delom izumrla, a savremeni oblici scenske umetnosti zamениli su prvobitne. Umetnost zapadnjačkog teatra živi kroz svoje »reinkarnacione« oblike, gotovo uvek u novom, aktuelnom i neretko avangardnom obliku. Iako, recimo, postoje određeni istorijski podaci o tome kako su grčke tragedije i komedije postavljane i igrane u antičko doba, one su u kasnijim periodima uvek izvođe u skladu sa željama teatra da iskaže svoju savremenost.

U Japanu je, pak, tradicija najvećeg broja pozorišnih umetnosti očuvana u životu i prenetu u današnje vreme uz izmene koje se komotno mogu smatrati zanemarljivim.

Neki japanski istoričari teatra smatraju da je japanski teatar star dvadeset i šest vekova i da se, štaviše, može pohvaliti kontinuitetom u ta gotovo tri milenijuma. Iako se slažemo sa njihovom tvrdnjom o kontinuitetu, nije moguće prihvatiti tvrdnju o tolikom trajanju, sem, možda, u metaforičkom smislu, jer poznati istorijski izvori svedoče o tome da je istorija teatra u zemlji izlazećeg sunca duga trinaest vekova. Međutim, kako sama ishodišta japanskog teatra treba tražiti u različitim muzičkim i plesnim formama ritualno-religijskog sadržaja prenetim iz ili preko Kine, može se slobodno reći da trinaest vekova japanskog teatra počivaju na civilizacijski veoma kompleksnom i, po svim obeležjima, razvijenom nasleđu kineske kulturne riznice. Tu, pre svega, imamo u vidu uticaj kineske misli (taoizma, konfucijanstva i određenih oblika budizma) na formiranje estetike, etike i drugih misaonih i umetničkih transponovanih entiteta, koji sačinjavaju pogled na svet lako prepoznatljiv kao japanski. A zatim, mislimo tu i na same muzičko-plesne oblike — kao što, je recimo, *gagaku*; pa i na same instrumente (da, kao primer, navedem bubnjeve posebnih oblika i svojstava), kao i na druge kulturne sadržaje u kojima je opredmećena civilizacijska misao Kine, koji su poput dobrog semena dospeli na veoma prijemljivo japansko tle, na kojem je poniklo više oblika scenske umetnosti. Najvažniji među njima su (u hronološkom redosledu): drevna plesna umetnost o kojoj govore istorijski spomenici iz 7. veka, značajnim delom kineskog porekla; klasična lirski drama *nō*, nastala u 14. veku; komični komadi koji se igraju između *nō* drama, zvani *kyogen*, nastali kada i sam *nō*; pozorište lutaka *bunraku*, nastalo u 16.

Trinaest vekova japanskog teatra

Ljiljana Đurović

Maska iz nō drame



veku; zatim *kabuki*, teatar sa klasičnim dramskim repertoarom, uglavnom identičnim po sadržaju sa repertoarom *burauka*, nastao u 17. veku, namenjen širim gledačkim auditorijumima.

Sve ove forme teatarske umetnosti održale su kontinuiranu, živu tradiciju, prenošenje s kolena na koleno u šaci teatarskih familija sa veoma dugim porodičnim rodolovima: one predstavljaju okosnice škola koje neguju odgovarajuće stilove glume, inkantacije, plesa ili muzike. Potpuna slika izuzetno bogatog teatarskog života savremene Japana dobija se kada se na ovih pet živih pozorišnih formi doda takozvano »savremeno pozorište«, koje je počelo da se razvija u drugoj polovini 19. veka, kao jedan krak prevodne književnosti, a ubrzo je steklo i domaće pisce koji su, inspirisani stranim tradicijama, počeli da umetnički transponuju stvarnost svoje zemlje koja se, poneta uzletom industrijalizacije i, šire, modernizacije, brzo menjala.

Japan dobrim delom ovu dugu, neprekidnu teatarsku tradiciju duguje svom izolovanom ostrvskom položaju. Takođe, jedna od karakteristika japanske civilizacije koja je pomogla održanju ovakve teatarske tradicije jeste i sklonost ka kulturnoj asimilaciji stranih uticaja. Tu je takođe doprinela i duboko usadena ljubav prema kontinuitetu, prema nastavljanju onoga što su preci davno započeli. Čini se, dakle, da se nijedna druga velika teatarska tradicija u svetu ne može pohvaliti tako neometanim, kontinuiranim razvojem i sazrevanjem, do istančanog savršenstva. Taj kontinuitet je obezbedio i očuvanje pojedinih teatarskih pravaca iz Kine, Koreje i Indije, koji su u svojim postojbinama izbrisani ratnim vihorima, baš kao što je carska riznica Shōshōin u Nari pohranila najveći broj umetničkih predmeta iz zemalja Svetlenog puta, koji bi, da nije bilo Shōshōina, ostali nepoznati čovečanstvu jer su u svojim postojbinama davno iščezli.

Umetnost japanskog teatra danas stoji kao živi spomenik razvitka japanskog jezika, običaja, društvenih institucija, kulturnih veza sa stranim zemljama i, svakako – samog teatra.

Prva istorija japanske teatarske umetnosti stara je već gotovo čitavo stoleće – napisao ju je 1893. godine dr Tsubouchi Shōyō, mada je *Kadenashō*, tekst u kome je najveći dramaturg *nō* teatra, Zeami, izložio svoje dramaturške koncepcije, star gotovo pet vekova.

Plesni oblici – preteče teatarske umetnosti

Po predanju zapisanom u *Hronikama drevnih vremena* (*Kojiki*), prvi ples sa posebnom namenom bio je ples princeze Ama-no Uzume-no Mikoto. Princeza je, raskošno obučena, svojim božanskim nadahnutim senzualnim plesom izmamila pažnju boginje sunca Amaterasu O-mikami, koja se bila sakrila u pećini, prouzrokovavši mrak u svetu. Ples princeze je, tako, svetu vratio svetlost. *Kojiki* opisuju kako su nebrojena

božanstva koja su posmatrala princezin ples bila razdragana princezinom veštinom i kako su njihov žagor i smeh privukli pažnju Boginje Sunca – tako je prva japanska scenska predstava, mada u mitsko doba, imala i svoju aktivnu, nadi, takode, mitsku publiku.

Ovo predanje nosi u sebi klice glavnih osobina japanskog teatra: natprirodne ili božanske činioce koji su posebno karakteristični za *nō*, erotsko – što predstavlja posebnu odliku *kabukija*, i, napokon, muzičku, odnosno plesnu dramu koja je svojevremeno teatarskoj umetnosti Japana u celini. Tek, takozvani »moderni teatar«, nastao pred kraj prošlog veka pod uticajem egzogenih sadržaja, predstavlja umetnost koja ne nosi pečat ovih triju karakteristika.

Među plesnim oblicima koji su, po mišljenju većine teatrologa, bili značajni za nastanak najstarijih formi japanske pozorišne umetnosti, od posebne važnosti su *kagura*, *giaku*, *bugaku*, *dengaku* i *sarugaku*.

Kagura, što znači »božanska muzika«, jeste ples koji predstavlja simboličko ponavljanje mitskog plesnog čina princeze Ama-no Uzume-no Mikoto pred boginjom sunca. Namera ovog plesa je, u biti, da smiri i umilostivi bogove pa, prema tome, i careve Japana, koji su do kraja II svetskog rata značajno smatrani direktnim potomcima boginje sunca – odnosno božanskim bićima privremeno na zemlji, istovremeno vrhovnim šintoističkim sveštenicima.¹ Ovaj ples je svoj zlatni period imao u epohi Heian (9–12. veka). Danas ga širom Japana izvede mlade sveštenice šintoističkih manastira u vreme svetkovina, mada u nešto modifikovanom obliku. Ipak, najveća promena je nastala u publici koji je ovaj ples namenjen – to sada više nije carski dvor, već običan narod, a ni sami izvođači više nisu direktni potomci princeze Ama-no Uzume-no Mikoto, kao što su bili do 18. veka (i, pri tom, dvorjani visokog ranga) već sveže, mlade devojke *miko*.

Gigaku, čiji naziv znači »muzika, ples veštine«, kao vrsta dramskog plesa prvi put je izvedena u Japanu 612. godine. Korejskog porekla, doneta od strane Korejca koji je u Japanu uzeo ime Mimashi, ova umetnost ujedno predstavlja i prvi strani uticaj u evoluciji japanske pozorišne umetnosti.

Gigaku vodi poreklo još dalje nego što je Koreja – ona potiče iz Indije, od plesova jednoličnih pokreta izvedenih pred statuama Bude. Sa širenjem budizma iz njegove postojbine Indije, širio se, uz određene modifikacije, i ovaj ples. Preko južne Kine došao je u Koreju, a odatle u Japan, gde je izveden u budističkim hramovima, za vreme svetko-

vina, sa izraženijom zabavnom komponentom.

Zabeleženo je da je izvedeno čak deset različitih vrsta *gigaku* plesa, ali im je muzička pratnja svirale, ručnog doboša i cimbal bila svima zajednička. Ova tri instrumenta predstavljaju, inače, uobičajenu pratnju klasičnog plesa Indije.

Igrači *gigaku* plesa pokrivali su svoja lica i glave maskama, koje se mogu smatrati pretečama raznorodnih maski koje predstavljaju jedan od najvažnijih elemenata japanske pozorišne umetnosti, a srećemo ih kako u *nō* teatru, tako i u veoma razvijenoj tehnici šminkanja u teatru *kabuki*, kao i u stilizaciji likova i stvaranju stereotipova u koje se uklapaju junaci pozorišne lutaka – *burauka*.

Pored maski, *gigaku* je japanskoj pozorišnoj tradiciji podarila i takozvani »ples lava« (*shishi-mai*), koji srećemo i u *nō* teatru i u *kabukiju*. Iako je lav životinja koja nikada nije naseljavala japansko ostrvje, on je, kao mitološko i simboličko biće, došao u Japan s budizmom. On simbolizuje zaštitnika, čuvara, i redovno se sreće pred ulazom u budističke hramove, a smatra se da je u prvobitnom *gigaku* plesu igrao važnu ulogu u ritualima pročišćenja i egzorciranja.

Gigaku je ubrzo bila potisnuta od strane plesa *bugaku* čiji naziv znači »japanska muzika«, koji je, naučen u Kini, donet u Japan u 7. veku. Ovaj ples je bio više svetovnog nego obrednog karaktera. Evoluciji japanskog teatra podario je preteču svejvrsnog ulaska glumaca na pozornicu, a ulaz vodi kroz auditorijum poznat kao *shanamichi* jer su plesači *bugakua*, u tragonajnoj formaciji – poput jata ptica prolazili kroz publiku i išli ka pozornici, obično podignutoj *ad hoc*.

Kangen je oblik orkestralnog muziciranja, koji je izveden pred *bugaku* plesa. Repertoar koji sadrži i *kangen* koncert i *bugaku* ples poznat je pod nazivom *gagaku* (otmena muzika).²

Gagaku je tradicionalno izvedena za cara i dvorjane, i izdržavala se iz carske kase. Danas se najvećim delom finansira od javnih koncerata, što je i uticalo na određene izmene u načinu izvođenja plesa (skraćivanje programa, izvođenje okrenuto samo jednoj strani – publici, i slično). *Gagaku* je, u naše vreme, bila predmet velikog divljenja i na turnejama po Evropi i Americi krajem sedamdesetih godina.

Plesači *bugakua* takođe ponekad koriste maske, za koje se smatra da su indijskog porekla i da su u *bugaku* dospеле preko plesne tradicije *gigaku*.

Dengaku, kako i samo ime ovog plesa sugeriše (»ples u poljima«), predstavlja plesnu formu najtešnje povezanu sa zemljom, sa poljoprivrednim ritualima, sa proslavama rasadivanja i žetve pirinča.

² *Bugaku* je imao svoju muzičku pratnju, ali *kangen* je bio mali koncert, poput uvertire *bugaku* predstave.

³ Ideogram *gaku*, a sastava termina koji opisuju neki od drevnih ili srednjovekovnih plesova, znači ples, a kasnije mu biva dodato značenje »teatar« (*Genjo jiten*, Tokio, 1973).

Tori Kijomasu: Pozorišni duet (1730)

Ovaj ples je u kasnijim razdobljima pao pod uticaj budizma, a obogaćen je i prigodnim sadržajima i različitim izvođačkim veštinama. Izuzetnu popularnost je, čak i među plemstvom, zadržao sve do četrnaestog veka. Danas se još uvek neki *dengaku* plesovi izvode u vreme seoskih svetkova, a najbolje je u svom prvobitnom obliku očuvan ples *takatoki*, koji se izvodi u sklopu istominog komada u repertoaru *kabuki* pozorišta.

Sarugaku je ples bogat mimikom, što i objašnjava njegov naziv ('ples majmuna')⁴ *Sarugaku* je nastao kao ples koji zavelja publiku u pauzama između sekvenci veoma uzvišenog plesa *kagura*. Smatra se da je *sarugaku* u punoj formi nastala najkasnije u 12. veku.⁵ U ovom plesu, koji se može smatrati pretečom kako *nō* tako i *kabuki* teatra, izražena mimika (*monomane*) ukazuje na početak naturalizma na japanskoj pozornici. Postepeno su se mimika plesa *sarugaku* i čisto plesni karakter *dengakua*, prožimajući se međusobno, razvile u *dengaku-no nō* i u *sarugaku-no nō* – dve nove vrste plesne drame sa, u prvom slučaju više plesnih, a u drugom više mimičkih elemenata. Iz ova dva roda plesne drame, inkorporirajući i elemente iz svih ostalih plesnih oblika koji su mu prethodili, umetničkom sublimacijom je u razdoblju od polovine 13. veka do sedamdesetih godina 14. veka nastao no teatar.

Nō i kyōgen

Nō teatar je upravo zbog prirode svoga nastanka i bogatstva i sintetičnosti plesne i dramsko-plesne tradicije iz koje je ponikao, neobično bogat različitim scenским tehnikama i uticajima.

Ovaj oblik umetničkog izraza, koji mnogi smatraju gotovo savršenim u pogledu stepena zadovoljenosti estetskih i drugih zahteva koji se pred umetnošću kao univerzalnim fenomenom mogu postaviti, sadrži u sebi karakteristike narodnog plesa, verskih svetkova i drugih obrednih radnji, međusobno lepo uravnotežene elemente plesa i mimike uz naglašenu radnju, odnosno omedenost sadržajem, elemente moralne poruke (uglavnom, budističke) i aristokratsku refinjeziju dvora na kome je cvetalo.

Nō je bez ikakve sumnje najstarija teatarska umetnost koja živi u punom smislu reči i redovno se izvodi u sijaset dobro opremlje-



⁴ *Sarugaku* se u evropskoj literaturi često prevodi kao 'ples majmuna' a da se, pri tome, ni ne pomene da postoji značajan broj autora koji smatraju da prvi ideogram (*saru*) nije imao to značenje, već da je i prvobitno, i pre Zeamijeve intervencije, on korišten fonetski. Tog mišljenja su, recimo, autori najznačajnijeg velikog japanskog rečnika *Kojien-a* (Tokio, 1969, str. 907), kao i desetog toma autoritativne serije *Nihon-no meishō* (Tokio, 1969, str. 372).

⁵ Neki autori tvrde da je ples *sarugaku* bio rasprostranjen već u 8. veku, a da je početkom 11. veka ova plesna forma sve više poprimala obležje dramskog, sadržajnog okvira, o čemu svedoče i nazivi *sarugaku* komada koje citira Rečnik izvođačkih umetnosti (*Ginza jiten*), kao što je, na primer, 'Prva poseta stanovnika istočne provincije Carskoj prestolnici' (*Ginza jiten*, Tokio, 1973, str. 312).

Trinaest vekova japanskog teatra

nih, specijalizovanih pozorišta u Japanu. Sama reč *nō* znači sposobnost, majstorstvo, umeće, moć, a nastala je skraćivanjem naziva *sarugaku-no-nō*, do čega je došlo u vreme najvećeg dramaturga *nō* teatra Zeamija (1363-1444). *Nō* se često naziva i *Yōkyoku*.⁶

Nō već samim svojim nazivom ukazuje da se radi o scenskoj umetnosti visokog umeća, odnosno majstorstva. Zato je i bilo potrebno da prođe relativno dugo vremena dok se predstave *nō* teatra nisu uobličile u potpunosti, čemu su doprinele dve sasvim izuzetne ličnosti, otac i sin, dramski pisci Kanami Kiyotsugu (1333-1384) i njegov sin Zeami. Tekstovi *nō* komada iz perioda koji je prethodio pojavi ovih velikana *nō* dramaturgije nisu poznati tako da pravi izgled *nō* predstave u periodu pre pojave Kanamijevih radova neminovno izmiče našem preciznijem određivanju. Smatra se, ipak, da su to najverovatnije bili veoma kratki istorijski komadi dijaloške prezentacije za dva do tri glumca, posvećeni nekoj istorijskoj ličnosti, obično junaku, ili značajnom događaju, karakteru rimečivoj za plesno izvođenje. Ples su pratile veoma spore i jednoobrazne melodije takozvanih kratkih pesama (*kouta*), čija je vokalna komponenta bila (takode veoma monotona i razvučena, u maniru budističkih verskih pevanja. U ranim komadima *nō* drame vršilo se postepeno jezičko poliranje i dramaturško sazrevanje, što je vodilo postizanju poboljšanja opšteg sklopa predstave. U to vreme su dramaturzi-pisci *nō* komada već počeli da posežu za rizmikom srednjovekovne epske književnosti – za literaturom perioda Heian (9-11. veka), posebno žanra *gunki* (svojni zapisa). Značajan rezervoar inspiracije dramaturizma predstavljala je i usmena književnost ove epohe.

Iako nije poznato dovoljno podataka o načinu izvođenja raznih *nō* komada, sasvim je sigurno da su prvobitna lička životnost i cinizam glumaca – koji su zabavljali publiku akcentirajući banalne događaje, osobine ili teme – postepeno ustupili prostor moralnim i religiozno-filozofskim sadržajima inspirisanim epskom i drugom ozbiljnom tematikom. Međutim, žilavi element tradicije ostroumne farse plesa *sarugaku* nastavio je da egzistira prerastajući u složeniji dramski vid zabavnog, dijaloškog komada, poznatog kao *nō-kyōgen*.⁷ Improvizacija predstavljala važnu odliku *kyōgen* komada, koji se izvode u pauzama između *nō* drama. Sredinom 14. veka u Japanu je već postojao jedan broj glumačkih trupa koje su izvodile komade novog tipa – komade *nō* i *kyōgen* umetnosti. Najpoznatija među njima je bila trupa Yusaki, na čijem čelu se nalazio glumac ogromnog dramaturškog talenta – Kanami.

Najveći broj podataka o životu Kanamija potiče iz štire biografije koju je napisao njegov sin Zeami. Iz nje se vidi da je Kanami veliki deo života proveo sa putujućim glum-

cima, stalno u pokretu, obilazeći sela širom Japana, da bi se, na kraju, nastanio u selu Yusaki (provincija Yamato) i stavio u službu hrama Kasuga kao zabavljač⁸ za vreme svetkovina u ovom čuvenom svetilištu sa tri hiljade kamenih lanterna.

Kanami je od glumačkih veština najviše cenio mimiku, moć oponašanja (*monomae*), mada je na njega snažan uticaj izvršio i prefinjen stil glume *Yūgen*, sa kojim se srećo kod drugih glumačkih trupa u oblasti Yamato. Onda, njegov kasniji stil teži ka skladu ovih dvaju ideala glume: mimike i tanane lepote izvođenja.

Kanami je *sarugaku* obogatio plesom *kuse-no-mai* (melodičnim plesom), koji je uživao popularnost u njegovo doba,⁹ a u samu narativnu istoričnost *nō* teatra uneo dramaturšku dubinu. Svojim komadom *Sotoba Kōmachū*¹⁰ Kanami je nedvosmisleno u *nō* uneo borbu međusobno suprotstavljenih sila u duši čovekovo, unutrašnju napetost, konflikti u sreću lepe junakinje Kōmachi, što će dotadašnji istorijsko-illustrativni karakter ove drame podignuti na kvalitativno potpuno novo nivo dramaturškog ostvarenja. Povrh toga, Kanamijeve drame su visoko poetične i jezički lepe do savršenstva. Pošlo mu je za rukom da ostvari i zavidan sklad muzike i teksta potčinivši oboje principu uvoda – razvika radnje – brzog tempa (*Jō - Ha - Kyū*), što je, kao načelo, već bilo donekle razrađeno u tradiciji plesa *bagu*.

Po mišljenju većine autora, sa Kanamijevim glumačkim, dramaturškim i kompozitorskim radovima nastaje prva drama (u punom smislu termina) na japanskom tlu, dok se njegov rad može smatrati početkom japanske dramaturgije.

I pred veoma snažnih ličnosti Kanamija i njegovog sina Zeamija, i njihovog kreativnog udela u formiranju *nō* teatra, pogrešno bi bilo zanemariti, prvo, evoluciju plesne drame kao endogeno kreativnu snagu u stvaranju *nōa*, i drugo, činjenicu da su ovi komadi bili namenjeni isključivo glumačkom izvođenju i zavisili velikim delom od ingenioznosti glumačke interpretacije – sami tekstovi drama postojali su isključivo

u rukopisnom obliku, kao vlasništvo pozorišne kuće, i služili glumcima kao određena vrsta putokaza u njihovoj kreaciji, sve do sedamnaestog veka. U Kanamijevo vreme glumci su postavljali sopstvene komade, režija je bila slobodna, a uvođenje plesnih tačaka, muzičke i druge izmene izvođaču su priredivali po sopstvenom nahođenju.¹¹

Zeami, Kanamijev sin, smatra se najkрупnijom ličnošću u istoriji japanskog teatra. Bio je jedan od velikih glumaca svoga vremena, napisao je stotinak dramskih tekstova žanra *nō*, napisao je i *Kadenshō*, teoriju svoje dramaturgije, koja se, ponikla u misli japanske estetike, može smatrati u svakom pogledu ravnopravnom sa drugim velikim teorijama scenske umetnosti u svetu.

Devetnaestogodišnji Zeami je 1384. godine, posle smrti oca, osnovao svoj pozorišni trup, a 1399. je proglašen najvećim glumcem žanra *sarugaku-no-nō*. Godine 1408, kada je Zeamiu bilo četrdeset pet godina, i kada je bio na vrhuncu slave, umro je njegov mecenā ōgun Yoshimitsu. Otada je sudbina manje bila naklonjena Zeamiu, jer je novi ōgun Yoshimochi više voleo plesne spektakle u tradiciji *dengaku*.

Zeami, kao istoričar japanske dramaturgije smatraju začetičkom pravca iluzornog, apstraktnog, sublimisanog umetničkog izraza (*mugen-teki keikō*)¹² uneo je u *nō* dramu elemente gotovo potpuno odsustva smene događaja i toka vremena, što trenutke intenzivnog dramskog dejstva u ovom žanru ispunjava posebnom umetničkom izražajnošću, čini ih atemporalnim i, baš zbog toga, još snažnijim i duhovnijim. Čini se kao da je svojim prenebrevanjem stvarnosti i elemenata realizma Zeami uspeo da makar na čas dobije bitku za oslobađanje čovekovog duha od zemaljskih stega opipljivog četvorodimenzionalnog sveta, i da u sebi dosegne ono pravadno izgubljeno – božansko. Opredmečujući najuzvišenije ideale zen-budizma u svojoj dramaturškoj kreaciji, Zeami je stvorio živu školu estetike zena, koja njegove poruke nesmanjenom svežinom i izražajnošću prenosi čak i čoveku uzrurbane i haotične svakodnevice na kraju 20. veka. *Nō*, izgleda da upravo zbog ovih osobina Zeamijevog dramaturškog usmerenja neki autoriteti japanske dramaturgije smatraju da je on uputio japanski teatar na neku vrstu slepeg koloseka, ne dopuštivši mu da se razvija na način koji bi negovao razradu elementa realnog umesto irealnog i apstraktnog, i koji bi ga ostavio bliže matrici koju je naznačio Kanami.¹³ Za Kanamija se, inače, često ističe da je japanskoj dramaturgiji dao istinsko dramsko usmerenje.¹⁴

Smatra se da je ukupno napisano oko dve

⁸ Neki autori ističu da mu je bio dodeljen i sveštenički čin u ovom šintoističkom hramu.

⁹ Japanski istraživači smatraju da je do uvođenja elemenata ovog plesa u Kanamijevu dramaturšku koncepciju, koja je već bila značajno obogaćena mimikom, pokretima tela i brojnim glumačkim trikovima koji će kasnije doći do punog zamaha u *kabuki* teatru, došlo 1367-8. godine. (Zeami: *Fushi Kaden*, Tokio, 1973, u pogovoru, str. 176-177).

¹⁰ Ovak komad je po mnogo čemu bio veoma uticajan u japanskoj dramaturgiji, pa čak i u naše doba. Mishima Yukio je napisao modernu *nō* dramu pod istim naslovom.

¹¹ Kitagawa Tadashiko: *Zeami*, Tokio, 1971, str.

¹² *Nihon no meichō*, Tokio, 1969., Tom 10, str.

¹³ Masuda Shōzō *Nō-no kyōgen*, Tokio, 1971,

str. 189.

¹⁴ *Nihon no meichō*, Tokio, 1969., tom 10, str.

¹⁵ 379.

⁶ Nativ *Yōkyoku* vodi poreklo iz 19. veka. Sama reč znači pesme i melodija.

⁷ *Kyōgen* označava nešto što se uspeva održati zahvaljujući rečitosti.

hiljade *nō* drama, od kojih se danas još uvek izvodi nešto više od jedne desetine (240); a opet, deseti deo od tih 240 drama predstavljaju Zeamijeva dela.

Postoji pet vrsta drame u okviru žanra *nō*. To su: *shin* ili 'Božanske drame', *nan* ili 'Ratničke drame', *nyō* ili 'Ženske drame', *kyō* ili 'Drame pomućenog uma',¹⁵ *ki* ili 'Demosne drame'.

U svima njima naglasen je natprirodni, božanski element, bez kojeg, i po mišljenju nekih od najuglednijih teoretičara drame na Zapadu, gotovo da ne može biti prave tragedije ili tragične drame,¹⁶ a svih pet zajedno, sa *kyōgen* komadima u pauzama između njih, predstavljaju jedan kompletan sled programa *nō* predstave ili, bolje rečeno, teatarskog doživljaja *nōa*.

U *nō* teatru, koji je zadržao autentičnu atmosferu 15. veka, glumci (uvek isključivo muškog pola) vode direktno porodično poreklo od prvobitnih čuvenih glumačkih familija s početka Muromachi perioda (1333-1573) – doba kada je *nō* i nastao. Glumci u muškim ulogama retko nose maske dok se ženski likovi, kao i likovi duhova i demona, uvek pojavljuju pod maskama koje imaju ishodišta u maskama korišćenim u plesovima *gigaku*, mada su one u *nōu* manje i pokrivaju samo lice, ne celu glavu. Prorezi za oči na ovim maskama veoma su mali tako da glumci dodatnu pomoć u orijentisanju na pozornici dobijaju od stubova. Redu se uz masku nosi i perika.

Jednostavnost pozornice i pozorišnih pomagala, koja je realizovana do granica savršenstva, potpuno je u funkciji Zeamijevog pogleda na svet, koji svoje čvrsto uporište nalazi u strogosti estetike Zena.

Komični komadi *kyōgen* – koji se izvode između pojedinih delova *nō* repertoara i kojih ima ukupno 257 – poput obrednog plesa *sambaō*, posvećenog božanstvima plodnosti od kojih i vode poreklo, slave žilavu, životnu snagu naroda i predstavljaju svojevrsni *jūn* antipod uzvišenom, sublimisanom *jang pathosu nō* drama.

Tematika *kyōgena* su svakodnevne životne situacije i otkrivanje same biti ljudskih reakcija i ponašanja – onakvih kave one istinski jesu kada se oslobode, ili kada bi se oslobodile svih stega običaja, morala i ostalih normi.

Kyōgen se izvodi na *nō* pozornici, što znači: takođe uz minimum scenskih pomagala. Glumci retko koriste maske i ne služe se pozorišnim šminkom. Kostimi su im mirnih boja i jedino služe da bi se označio društveni položaj tumačenog lika. Dramska mimika se po pravilu upotrebjuje jedino gestikulisanjem pomoću lepeze, koju svaki glumac nosi zadenutu za pojasom, na levoj strani kimo-
na.

Mimika lica je minimalna, a dramski efekti postižu se isključivo preko stilizova-

nih glasovnih i fizičkih formi, kao i pomoću međusobnih pozicionih odnosa glumaca na scenskom prostoru. Ukupan umetnički efekat *kyōgen* predstave u najvećoj mogućoj meri stoji u zavisnosti od glumačke koncentracije i umeća izvođača.

Kabuki i bunraku

Bunraku (pozorište lutaka) i *kabuki* teatar imaju ishodišta u tradiciji kazivanja ili pevanja, odnosno naracije uz instrumentalnu pratnju. Ova tradicija, poznata pod nazivom *naniwabushi*, u Japanu je živa i popularna i danas, baš kao što su popularna i ova dva vida pozorišne umetnosti, koja su iz nje i ponikla.

Prvi pevači u tradiciji *naniwabushi* naracije bili su slepi sveštenici, ali su već u 14. veku i laici počeli da se have ovim omiljenim i svugde rado slušanim poslom. Do 16. veka pevalo se uz instrument *biwa*, nalik na lutnju, a kasnije, dolaskom *samisen* (zičanog instrumenta sa tri strune, koji je poput tamburice) iz Kine, i uz pratnju *samisen*. *Samisen* je postakao razvitak plesnog elementa uz naraciju i pevanje.

Najpopularniji spev koji se izvodio uz pratnju svirala, doboša i, kasnije, *samisen*, bio je *Legenda o princezi Ōruri* u dvanaest delova (*Jōruri jūnidan sōchi*). Odatle i potiče naziv *jōruri*, kojim se označavaju dva tipa muzičke drame, razvijene iz ovog stila naracije i pevanja dramskih sadržaja uz muzičku pratnju. Muzičke drame *kabuki* i *bunraku* ponele su iz ove tradicije fenomen pratnje pevača-pripovedača uz jednog ili više svirača na *samisenu*.

Element pratnje pevača-pripovedača od posebnog je važnosti u pozorištu lutaka jer omogućava da se u potpunosti odstrane teškoće koje proizlaze iz činjenice da lutke nemaju sposobnost govora. Pripovedač recituje i peva celu priču, stavljajući se u ulogu svake od lutaka ponaosob. Uloga pripovedača, mada veoma naporna, od izuzetne je važnosti za kvalitet predstave u pozorištu lutaka.¹⁷

Utrkujući se sa čuvenim lutakarem *Bunraku*-nom, i boreći se za pažnju publike i za spostvenu afirmaciju, Ōkura, dotadašnji direktor u *Bunraku*enovom pozorištu, osnovao je 1872. godine lutarsko pozorište u četvrti za rasonodu u Ōsaki i nazvao ga *bunraku-za*. *Bunraku* je on pisao ideogramima koji su značili 'književna zabava (naslada)', što predstavlja svojevrsnu igru reči na osnovu različitih semantičkih supstrata fonetski inače identičnih ideograma. Zahvaljujući tome, Ōkura je postigao svoj cilj – posluživši se slavim imenom *Bunraku*ca na ovaj način, i njegovo je lutarsko pozorište – posele 1914. godine jedino preživelo u Japanu – brzo postiglo veliki uspeh.

Lutke su u Japan donete u 9. veku; lutka-

ri, koji su njima manipulirali, koji su ih pravili i popravljali, dugo su bili stranci koji su uživali najbiji položaj u hijerarhiji japanskog društva – položaj društvenog otpadaka *hinin*.

Lutke *bunraku* teatra imaju veliku sposobnost izražavanja različitih ljudskih osećanja i raspoloženja, i to zahvaljujući pre svega izvanrednoj pokretljivosti pojedinih delova lica, glave, ruku i tsl. Manipulacija ovim lutkama zahteva veliku veštinu, koja se stiče kroz dugogodišnju mukotrpnu uuku.

Isti pozorišni komadi istih autora, i u svakom pogledu identičnih siževa, izvođeni su i u pozorištu lutaka i u *kabuki* teatru, ali su sredinom 18. veka lutke uspele da po popularnosti ispredjače daleko iznad *kabukija*. Velika popularnost pozorišta lutaka je i dovela do uvođenja brojnih pokreta svojstvenih ovom dramskom izrazu u *kabuki*, u kojem su igrali živi glumci. U utrci između *kabukija* i pozorišta lutaka, *kabuki*, je, preuzevši sve ono što se gledaocima najviše sviđalo u pozorištu lutaka, uspeo da povratu naklonost publike i da do kraja 18. veka ponovo zadobije primat u masovnoj popularnosti.

Reč *kabuki* (što znači 'pesma, igra i osoba') veoma je kompleksne etimologije, nastala iz glagola *kabusu* (pevati i igrati) koji je i sam nastao od reči *kaba* (pesma i ples).

Kabuki je počeo kao ples ženo po imenu Ō-kuni, sa dosta erotskih elemenata. Ženski *kabuki*, kao i pojavljivanje žena na pozornici, strogi režim Tokugava Japana zabranio je 1628. godine. To je za posledicu imalo veće usredsređivanje glumaca na šminku, kostime i usavršavanje pokreta kako bi bili što bolji i u tumačenju ženskih likova kojima su dramski sižei, prirodno, obilovali. Glumci su se vremenom specijalizovali za ženske uloge opredeljujući se da budu tzv. *onnagata* (ženski lik). Ova veća doza realizma u interpretiranju ženskih likova bila je neopodmorna jer je *kabuki* teatar bio i ostao teatar širih gledačalčkih krugova, koji u estetiku žena nisu bili upućeni do te mere da bi im čak i sama sugestija ženskog lika proizvedena stavljanjem odgovarajuće maske – kao što je to slučaj u *nō* drami – bila već dovoljna da osete da je tumačenji lik ženskog pola. Uopšte uzevši, *kabuki* kao pozorište sadrži daleko više elemenata realizma nego *nō* upravo iz tog istog razloga (izražajna šminka i brojni izvođački trikovi, komplikovana scenska oprema i pomagala – sve to ima za cilj da unese što veću meru realnosti u poetične ili tragične, često nerualne, vanzemaljske situacije, u kojima su ljudima neretko sprotstavljena bića ili sile s druge strane granica stvarnosti).

Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), kasnije najveći dramaturg *jōruri* žanra svih vremena, Takemoto Gidayu (1651-1714), reformator načina pevanja i recitiranja *jōruri* drama po kojem se danas *jōruri* alternativno naziva još i *gidayu*, i Tachimatsu Hachirōbei, vrtni lutkar, osnovali su 1685. godine lutarsko pozorište Takemoto-za u Ōsaki. Njihovim naporima pozorište lutaka

¹⁵ Ove drame se mogu nazivati još i *gendai mono*. Ova kategorija uključuje i sve one komade koji se ne mogu uklopiti u ostale četiri kategorije.

¹⁶ Vid. George Stainer *Smrt tragedije*, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, 1979.

¹⁷ Pozorište lutaka bilo bi pravilno zvati *shūbu shibai* (lutarska drama) ili *ayatsuri shibai* (drama sa koncima), ali je ovaj teatarski žanr svoje popularno ime *bunraku* stekao po čuvenom lutkaru Bunrakuenu koji je sredinom prošlog veka imao veoma poznato pozorište lutaka.

Trinaest vekova japanskog teatra

je doživelo pravi uzlet popularnosti. Sredinom 18. veka bilo je u zenitu, potpisujući druge žanrove u zasenak. Osnivanje pozorišne kuće Takemoto—za smatra se istovremeno i nastankom *bunraku* teatra u punom smislu, i u obliku u kojem ga, uglavnom znamo danas.

Kada govorimo o popularnosti pojedinih teatarskih žanrova kod publike, dužni smo skrenuti pažnju da su društvene prilike u Japanu bile i u ovom pogledu veoma specifične. Naime, visoko centralizovani režim šogunata klana Tokugawa do tačnika, do poslednjeg detalja je popisivao čak i način života (oblačenje i materijale koji su se smeli koristiti, zabavu, običaje i sl.) svake pojedine društvene klase (dvorskog plemstva, ratnika, seljaka i trgovaca), koje su bile uređene u skladu sa najstrožim konfucijanskim i neokonfucijanskim vidjenjima društvene hijerarhije. Za vreme perioda Tokugawa (od početka 17. do sredine 19. veka), niko sem dvorskog plemstva (*kuge*) i ratnika (*bushi* ili *samurai*) nije smeo da gleda ili izvodi *nō* predstave. Ovo pitanje je već u 17. veku regulisano zakonom, a glumcima *nō* teatra dodeljivane su počasne s: nurajske titule. Tako je sfera delovanja *nō* teatra bila strogo ograničena, što je svakako uticalo i na njegovu postepeno, gotovo da bi se moglo reći introspektivno sazrevanje do konačnog estetskog savršenstva.

Režim šogunata klana Tokugawa održavao je, takođe, i sistem striktnog cenzurisanja svega onoga što je imalo javni karakter. Tako su i predstave *kabuki* i *bunraku* teatra bile pod stalnom prismostom cenzora, koji su vodili računa o tome da se skandalni ili drugi nepovoljni događaji koje je šogunat želeo da prikrije ili primiri ne provuku na sceni. Kako je karakteristika popularnog teatra u Japanu u to doba još uvek bila dijaloška improvizacija na licu mesta na sceni (dok puni tekstovi drama ili nisu postojali, što je bio češći slučaj, ili su glumcima služili samo kao osnovni putokaz pri improvizaciji), cenzori su imali pune ruke posla: morali su da prate same predstave i da reaguju uglavnom *post festum*. Tek od 30-ih godina 18. veka počinju da se objavljuju tekstovi komada *jōruri* žanra, dok i sâm Chikamatsu, koji je veoma brzo ispoljio svoju dramaturšku ingenioznost i stekao ogromnu popularnost, od 1705. piše isključivo za žanr *jōruri*. No, režim Tokugawa već se bio obezbedio i u odnosu na ove nove tendencije — već 1673. donet je zakon o cenzuri publikacija tako da štamparije nisu smele štampati bilo koji književni ili umetnički rad koji bi, po mišljenju cenzora, mogao neopravdano da uzbuduje javnost i da posluži širenju neosnovanih ili neistinitih vesti. To je, svakako, predstavljalo veoma značajno sužavanje registra tema kojima su se komadi vrste *sewamono* (tzv. „domaći komadi“) u okviru *jōruri* žanra mogli baviti. Ovi komadi, i kojima je oslikana savremena svakodnevnica, uživali su ogromnu popularnost kod gledalaca i imali funkciju živih novina, odnosno neke vrste uvek aktuelnih, masovnih medija. Glumci su uvek unosili najnovije događaje za koje bi

uspeli da doznaju, inkorporirajući ih vešto u potku dramske radnje, čineći tako ovaj žanr (posebno kod *kabuki* izvođenja sa živim glumcima) uvek veoma angažovanim.

Istorija legislature u periodu Tokugawa svedoči o veličini problema koji je za šogunat ovako izvođen repertoar *jōrurija* predstavljao. Godine 1722. šogunat izdaje novi zakon, koji izričito naređuje izdavačima da ne smeju publikovati bilo šta što služi širenju neistina o precima, o njihovim ratnim i drugim podvizima, kao i to da se imena šoguna iz klana Tokugawa ne smeju pominjati ni u kakvom kontekstu i ni pod kakvim uslovima. To je praktično značilo da se ni jedna epizoda japanske istorije posle otprilike 1550. godine nije mogla umetnički transponovati u pisanoj formi bez velikih izmena imena, događaja, iskrivljanjavanja konteksta, što je sve pre ličilo na neki istorijski udaljeniji period japanske istorije, ili na neki istorijski milje drevne Kine.

Tako je pod cenzorsku zabranu odmah došao i Chikamatsuv komad *Chushingura*, koji je tretirao jedan istiniti događaj — u stvari, svojevrsni društveni skandal, epizodu o osveti i samoubistvu četrdeset sedmorice vernih samuraja. Ovaj događaj predstavljao jednu od najdramatičnijih epizoda u društvenom životu šogunata Tokugawa, koji je inače veoma miran život Japanu u tom periodu potrasao iz osnov. Nije skandalozna i šokantna vest bila samo vest o osvetničkom napadu četrdeset sedmorice samuraja na dvorac gospodara Kire, već i sama moralna dilema šoguna koji je morao da presudi o tome da li su četrdeset sedmorica samuraja postupili ispravno, u slučaju da su važećim konfucijanskim postulatima, osvećujući na taj način svog gospodara koji je neđužan bio doveden u situaciju da svoju čast očuva oduzimanjem sopstvenog života. Potreba da se neguje bezgranična lojalnost samuraja prema svom neposrednom gospodaru došla je u konflikt sa zahtevima ponašanja koje su nametali ostali elementi striktnog konfucijanskog društvenog kodeksa Tokugawa Japana. Slučaj četrdeset sedmorice samuraja zapravo je pokazao nerešivost konfliktnih situacija, koja je nastala upravo zato što su svi „dobri akteri u ovoj drami striktno i nesobno sledili svoju dužnost (gi). Sama dužnost je, međutim, u biti bila protivrudna jer je, posmatrana na različitim nivoima, nalagala različite, međusobno suprotstavljene postupke.

Brzo reagujući na duboku opasnost koja je pretila društvenom poretku i miru koji se na njemu bazirao od razotkrivanja detalja ovog slučaja i širenja svesti o n: gučnosti postojanja protivrudnosti u samim moralnim preceptima društva, šogunat je februara

1703. godine (samo godinu dana posle samog događaja), doneo zakon kojim se zabranjuje obrada svih „neobičnih događaja“, uključujući i ovaj.

Chikamatsuv komad o ovoj temi je zabranjivan, preradivan, smeštan u istorijski kontekst XIV stoleća događaja opisanog u epu *Taiheiki*, dodavani su mu izmišljeni događaji i detalji, ali je, preživevši sve zahteve cenzora, ostao do naših dana jednim od najvećih komada japanskog teatra žanra *jōruri* i svojevrsna nacionalna legenda Japana.

U ovom kratkom pregledu osnovnog razvojnog puta japanskog teatra, koji se odlikuje kako dugom istorijom, tako i mnoštvom i bogatstvom značajnih oblika čitave plejade briljantnih umetnika, osvrnuli smo se samo na one aspekte japanskog teatra, ali na one pojave, odlike i činjenice koje nam se čine ključnim za sticanje potpunijeg dojma o značenju određenih fenomena teatarske baštine Japana, koji obično nisu uočavani u inače malobrojnim radovima, koji su doticali tematiku japanskog teatra u nas.

SELEKTIVNA BIBLIOGRAFIJA

1. *Engeki Hyakka Daijiten* (Enciklopedija teatra), Tokio, 1961, u 6 tomova.
2. Kobayashi Shirone: *Ningyokushi kenkyū*, Tokio, 1945.
3. Hayashiya Tatsusaburō: *Kabuki izaen*, Tokio, 1954.
4. *Geinō jiten*, Tokio, 1973.
5. *Nihon no meishō*, Tokio, 1969, X tom.
6. Zeami: *Fushi kaden*, Tokio, 1973.
7. Kitagawa Tadahiko: *Zeami*, Tokio, 1971.
8. Masuda Shūzō: *Nō no hyōgen*, Tokio, 1971.



Japansko lutkarsko pozorište *bunraku-ningjo doruri* ima istoriju dugu preko 300 godina. I ono je bilo, kao i ostala azijska lutkarska pozorišta, tradicionalna umetnost i ono je bilo prvobitno namenjeno odraslima. U svojoj dužoj istoriji, bunraku – ningjo doruri je neprestano izražavalo radost i gnev, sreću i tugu čoveka, i tako je imalo velikog odjeka u narodu.

1. Šta je bunraku – ningjo doruri?

Bunraku – ningjo doruri je složena umetnost koja se sastoji od lutaka, lutkara, muzičke pratnje, to jest pevača (taju) i svirača na *šamisenu* – tradicionalnom japanskom instrumentu.

Među svim tim elementima najveću ulogu ima taj, odnosno pevač. On sedi na desnoj strani bine i karakterističnom melodijom, uz pratnju *šamisena*, otkriva nam ono što se događa na sceni. Balada koju on peva naziva se *«doruri»*. Ona je, u stvari, sadržina zapleta pozorišne predstave. Pevač nam čini taj zaplet razumljivim i time što odglumi glasove svih likova koji se pojavljuju na sceni. Zato on mora imati duboko razumevanje suštine komada, i mora u svom pevanju jasno izraziti karakter svakog pojedinačnog lika, njegovu starost, osećanje i raspoloženja. Staviše, on mora imati jak organ, kako bi izdržao predstavu koja traje i po više časova. Zato su kriterijumi prilikom izbora pevača veoma strogi. Da bi se neko bavio ovim pozivom, on mora od malena neprestano i uporno da vežba.

Muzička pratnja izvodi se na tradicionalnom trožičnom instrumentu *šamisenu*. Drugi instrumenti se u ovom pozorištu uopšte ne upotrebljavaju. Svirač vešto pokreće levu ruku duž vrata *šamisena*, a desnom udara po žicama specijalnom spravom koja se zove *bači*, varirajući boju i jačinu tonova prema pokretima nogu i ruku, položaju glave, prema svakom koraku i stavu pojedinih lutaka. U toj razigranoj pratnji najviše se upotrebljava kažiprst leve ruke, koji se često i poseće na zategnutim žicama, ponekad čak toliko da i prokrvari. Ali kad je neko već čuveni majstor *šamisena*, koža na prestima mu sasvim otvrdne i prsti više ne krvare. Nekada su, navodno, za poziv svirača *šamisena* deca počinjala da se spremaju od šest godina, neprestano vežbajući svaki dan, a tek u njihovoj petnaestoj godini moglo se proceniti da li su sposobni za taj poziv.

Sledeći elementi su lutke. Visina lutaka je oko 130 cm, a težina otprilike kao i težina malog deteta. One se sastoje od glave, ploča za ramena, trupa i udova. Svim tim delovima upravljaju tri čoveka. »Glavni lutkar« je majstor koji upravlja glavnim delovima lutke. On pokreće levom rukom određene rpece i stavlja u pokret glavu, pomera oči i obrve gore-dole, dok desnom rukom pokreće desnu ruku lutke. »Levi lutkar« pokreće levu ruku lutke, a »nožni lutkar«, koji se uopšte ne vidi na sceni, upravlja nogama iz pozadine, pomoću štapa pričvršćenog za njene pete.

Pokreti lutke su veoma složeni. Da bi se

Tradicionalno japansko lutkarsko pozorište

Kayoko Yamasaki – Vukelić

Maska iz bunrakua, 18. vek.



njima upravljalo; potrebno je veliko iskustvo. Zato su se ljudi dugo spremali za taj poziv. Da bi neko postao glavni lutkar, kažu, morao je prvo da se bavi deset godina pokretanjem nogu, deset godina pokretanjem leve ruke, pa tek je onda mogao dostići renome glavnog majstora. Staviše, pokreti sva tri lutkara moraju biti apsolutno sinhronizovani i usklađeni. Po pravilu, lutkari nose crnu odeću, a i lice im je takođe pokriveno crnom tkaninom da ih gledaoci ne mogu videti.

Kada se govori o umetnosti bunraku, treba znati da se najveća pažnja posvećuje glavi, koja ima izuzetno preciznu mehaniku. Obrve i oči moraju da se pokreću, usta da se otvaraju. Glava lutke u bunraku, u poređenju sa maskom iz no drame, izuzetno je živahna i živopisna. Ima oko 70 vrsta glava lutaka u pozorištu bunraku. Neke se mogu upotrebiti samo za jednu ulogu, dok se ostalima mogu menjati perika i šminka, tako da se pojavljuju u više komadi i u raznim ulogama. Glava lutke mora proći kroz desetak faza izrade, pa im se njihovi majstori dugo i prilježno posvećuju.

Na sceni se često pojavljuju i životinje, kao što su govodo, konj, tigar, majmun, ptica, zmija i druge, koje pomažu razvijanju zapleta drame.

Teme balade doruri koje se u pozorištu bunraku, nizostavno su tragične. Doruri se mogu podeliti na dva velika žanra: *didaimono* (komad koji obraduju istorijske događaje) i *sevamono* (komadi o savremenim događajima, o nesrećnoj ljubavi koja se obično završava smrću glavnih likova). Oba žanra su dela grandiozne tragedije, a najčešće se u njima zastupa stanovište mladog građanskog staleža u krilu tvrdokornog feudalnog društva Japana.

2. Istorija ningjo – doruri ili bunraku

Kroz kakav proces je prošla ova tradicionalna japanska umetnost dok se nije razvila u ningjo doruri?

Japansko lutkarsko pozorište može se podeliti na dva velika tona.

Prvi su predstavljale lutke koje su se upotrebljavale u veština bajaranja, u obredima pri šintoističkim svetilistima i u sličnim religioznim prilikama. Lutka *oisirama*, koja se upotrebljavala u takvim prilikama, ima veoma jednostavnu konstrukciju. Na gornjem delu štapa dužine 30 cm naslikano je ljudsko lice i lutka je odevena tkaninom veličine jednog metra, razdeljenom na dva dela, a na glavi je prikačeno zvonce.

Drogom toku pripadaju lutke zvane *gugucu*, koje su upotrebljavali putujući lutkari. U poređenju sa prvom vrstom lutaka, koje su označavale religioznost, ove druge se mogu nazvati svetovnim. I njihova istorija je priljučno stara. O ovim lutkama postoji tekst u najstarijem japanskom rečniku *Namjo ruidžo* (931–938). U »Zapisu o gugucu« (Gugucu-ki), koji je ostavio Oeno Masafusa 1143, ovi lutkari se opisuju kao neka vrsta nomada koji žive u grupama baveći se lovom, a lutkarstvo im je sporedno zanimanje.

Tradicionalno japansko lutkarsko pozorište

U XIV veku oni počinju da se bave isključivo lutkarstvom i nazvani su *tegugucu*. Dok su gugucu grupno izvodili svoje predstave, ovi drugi su bili pojedinačni izvođači, a izvodili su samo jednostavne igre. Dakle, ovo još nije bila samostalna umetnost u smislu lutkarskog pozorišta. Ona je prerasla u lutkarsko pozorište kada su lutke počele da se upotrebljavaju u izvođenju komada doruri, koji su pripadali žanru književnosti *katari-mono*, odnosno povesnih balada.

Balade doruri doživle su svoje zlatno doba u drugoj polovini XIV veka. Slepi budistički sveštenici, primajući priloge od naroda, putovali su širom zemlje i recitovali klasične japanske balade: *Povest o Ise* (Ise monogatar), *Povest o klanu Heike* (Heike monogatar) i druge. Recitatori su pratili odjek tih balada kod slušalaca i razvijali priču prema reagovanju publike. Doruri je umetnost širokih narodnih slojeva, ona se razvila iz te razmene između recitatora i slušalaca.

Od doruri koji su se na taj način recitovali najpopularniji je bio »Doruri dunidan soši«. To je balada o ljubavi između četrnaestogodišnjeg dečaka Ušivakamaru i trinaestogodišnje princeze Doruri-hime. Prema njenom imenu, od tada su se sve balade, koje su se pevale na isti melodičan način, počele nazivati »doruri«.

U početku su se te balade pevale uz ritam koji se stvarao udarcima lepeze. A docnije, u XVI veku, pevač Kengjo Savazumi počeo je da izvodi *katari* (pripovedanje, recitovanje ili pevanje) uz pratnju instrumenata *dabisen*, uvezenog iz Rjukju (sadašnje Okinave), sa juga Japana. To je žičani instrument, sličan šamisenu, napravljen od zategnute zmijske kože. Docnije je zmijsku kožu zamenila mačja koža, od koje je napravljen šamisen, a posle toga se pevanje katari rasprostrlo širom Japana.

Na taj način se došlo do instrumentalne pratnje za pevanje katari, odnosno za recitovanje balade doruri. Prvi čovek koji je upotrebio igru lutaka za izvođenje tih balada bio je Savazumin učenik Cozaburo Menuki-ja. On je u svom lutkarskom pozorištu (1595–1615) izvodio dve balade – »Doruri dunidan soši« i »Mijako megurui«. Bilo je to prvo lutkarsko pozorište ningjo doruri.

Značajan zaokret u razvoju ningjo dorurija predstavlja pojava velikog dramaturga Monzaemona Čikamacua (1653–1722). Godine 1683. izveden je njegov istorijski komad *Jocugi Soga*, koji doživljava veliki uspeh. Do tada je bilo uobičajeno da pisci do-

rurija ne stavljaju svoje ime na delo; dramski pisci nisu imali baš neki veliki ugled. Međutim, Čikamacu je prvi potpisao svoje ime i na taj način je uzdigao položaj drugog pisca; kao uostalom i renome dorurija. Do tada su ovi komadi bili samo zabava za ljude iz nižeg staleža, a sada se uvrštavaju u dela visoke književne vrednosti. Tako je Čikamacu zaslužio slavu i čast da ga danas nazivaju japanskim Šekspirom.

Međutim, posle Čikamacuove smrti u lutkarskom pozorištu ningjo doruri, gde je dominiralo pripovedačko pevanje katari i najznačajnija bila sadržina komada, počelo se obraćati više pažnje spektakularnim scenskim efektima. I lutke su postale veće. Do tada je samo jedan lutkar upravljao jednom lutkom, a posle 1734. uveden je običaj da to čine tri lutkara. Staviše, otkriveni su pribori za pokretanje usta, obrva, očiju i prstiju lutaka, pa su one postale tehnički sve složenije i savršenije. Usled toga je, međutim, izgubljen prvobitni sklad pevanja, instrumentalne pratnje i igre lutaka, ali same lutke doobile su na cenii. Tako se pevanje sve više povlačilo, a sve je važnije postajala igra lutaka, odnosno spektakularnost predstave.

Upravo u to vreme su komadi, napisani za ningjo doruri, počeli da se izvode i u pozorištu kabuki. Sada je kabuki sticao sve veću privlačnost, dok je popularnost ningjo dorurija počela da opada.

Uprkos tome, zahvaljujući naporima ljudi koji su nastojali da sačuvaju ovu tradicionalnu umetnost, pozorište ningjo doruri nastavilo je da živi u japanskoj kulturi. Početkom XIX veka lutkar Bunraku Ken je uspeo da ponovo osnuje pozorište ningjo doruri u Osaki. Danas se ningjo doruri po njemu i zove bunraku.

I docnije je pozorište bunraku – ningjo doruri prolazilo kroz više faza uspona i pada. Godine 1959. osnovana je zadužbina *Bunrakuokjokai* (Društvo bunraku). Ona je ovu umetnost, koja je počela da slabi, jer se za nju danas, ipak, ljudi sve teže opredeljuju, iznova oživela. Tako se ova tradicionalna umetnost lutkarskog pozorišta ningjo doruri održava, dostižući istoriju od tri stotine godina.

Zahvaljujući ovakvim naporima, danas je pozorište bunraku – ningjo doruri počelo visoko da se cenii i u inostranstvu.

Godine 1974. bunraku je u Parizu tokom četiri sedmice svakodnevno izvodio predstave, postičući velike uspehe. Gledaoci su bili očarani visokom tehnikom japanskih lutkara. Čuveni francuski glumac Žan Luj Baro, kad je video lutku u pozorištu bunraku, zadovoljen je uzviknuo da su »lutkari bogovici«.

Prijatna je činjenica što je pozorište bunraku našlo na takav primor i u inostranstvu, ali pohvale koje se odnose samo na lutkare ne pokazuju pravo razumevanje suštine tog pozorišta. Istina je da je tehnika japanskih lutkara izvanredna. Ali treba znati da se suština pozorišta bunraku nalazi u skladu pevanja katari, instrumentalne pratnje i igre lutaka, a ne samo u toj igri. Da bi se ova umetnost zaista razumela, neophodno je poznavati tragediju koja je u pozadini spoljnih

Tradicionalno japansko lutkarsko pozorište

je uvcu složene zaplete, dublje poniranje u karakter ličnosti i kompleksniju sadržinu. Time je on uspeo da ningjo doruri razvije u modernu tragediju.

elekata igre lutaka i veštine upravljanja njima.

3. Bunraku kao književnost

Da bi se bunraku – ningjo doruri shvatila kao tragedija, ne sme se zaboraviti velika ličnost već pomenutog Monzaemona Čikamacua. Rođen je 1653. u samurajskoj porodici u Kjotu. Otac mu se, navodno iz ljubavi, bavio *haikai* poezijom. Tako je Čikamacu odrastao u sredini razvijenog književnog ukusa. Objavio je veliki broj pozorišnih komada i sa istorijskim i sa savremenim temama. Godine 1703. završio je jedno od svojih najčuvanijih dela *Sonezaki šindu*.

Sadržina je sledeća: prođavac kod nekog bogatog trgovca Tokubei, zaljubljuje se u prostitutku Ohacu. Njegov gospodar, koji mu je istovremeno stric, hoće da ga oženi rođakom svoje žene. Saznavši da je majka već dobila jednu svotu novca da bi dala pristanak na ženidbu njenog sina, Tokubei priprema novac da ga povrti stricu i tako stekne mogućnost da odbije ženidbu. Međutim, Tokubei sav taj novac izgubi na prevaru. Shvativši da u ovom svetu ljubavnicima nije suđeno da svoje snove ostvare, Tokubei i Ohacu odlaze u šumu, u blizini jednog šintoističkog svetilišta, da zajedno okontaju život.

Ovaj komad je oduševljavao gledaoce i postao veoma popularan, a bio je to i prvi komad novog žanra – priča o tragičnoj ljubavi – koji je nazvan *sewamono*. Posle toga, Čikamacu je napisao, počevši od *Šindu Ten no Amidima* (1720) i *Onna gorōši abura dīgoku* (1721), još 24 priča o nesrećnoj ljubavi, kao i gotovo stotinu istorijskih komada (*di-daimono*). Umro je 1722.

U periodu Edo (od XVII do XVIII veka), kada je Čikamacu živio, feudalni sistem u japanskom društvu se ustalio. Porođični odnosi i klasna hijerarhija bili su tada veoma kruti, a ženidbe iz političkih motiva i manevara nisu bile retke. Zbog toga su se i mnoge uskraćene ljubavi završavale tragično. Čikamacu je za teme svojih tragedija uzimao upravo patnje ljubavnika koji su nastojali da ostanu verni svojoj čistoj ljubavi uprkos svim surovostima takvog društva.

Istaknuti američki japanolog Donald Kin poredi Čikamacua sa Šekspirovom. »U Aristotelovoj *Poetici* definisano je da junaci tragedija moraju biti na višem društvenom položaju od nas. Junaci Šekspirovih tragedija bili su sve sami kraljevi, vojskovođe i dr. Likovi iz nižeg društvenog staleža, kao što je Tokubei iz *Sonezaki šindu*, ne pojavljuju se često u Šekspirovom pozorištu» (Donald Kin: *Japanska književnost*).

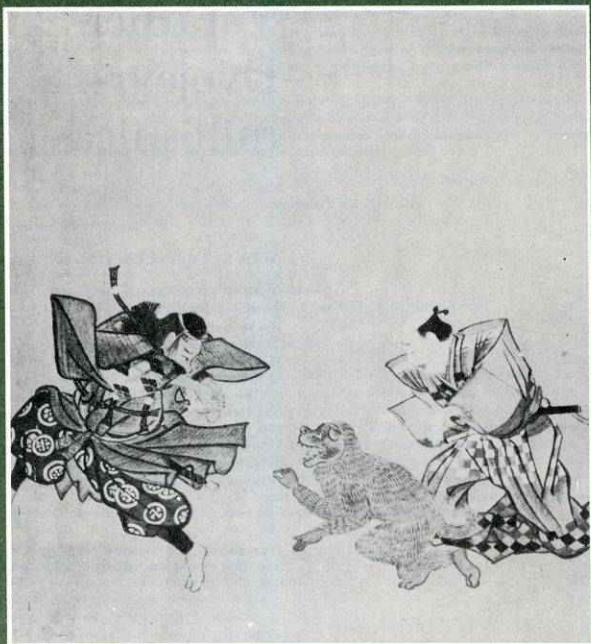
Kao što je Kin ukazao, u Čikamacuovim delima opisan je život nižeg staleža i narodnih slojeva, junaka kao što su trgovci, prođavci, zanatlije, prostitutke i dr. Ove tragedije su i dinamične i poetične. To je nesumnjivo zato što je Čikamacu sa svojim urođenim humanizmom sagledao vrednost i lepotu i kod ljudi niskog porekla, jer ih je posmatrao pre svega kao ljudska bića.

Zasnivajući svoje komade na narodnim običajima i umetničkom pevanju, Čikamacu



Drame

Himabusa Izo
Scenes of Kiyomasa (1710)



Vararuči: Dvojevrсна milosnica¹

(Po završetku blagoslova ulazi vođa kazališne družine):

VODA KAZALIŠNE DRUŽINE

Tko si ti meni a tko sam ja tebi?
Pusti, lupežu, moju odjeću!
Što mi buljiš u lice?
Ti me ne zanimaš.
O, znam ja, sretniče, tvoje usne označene zubima drage.
Ja nisam ona koja se na te ljuti.
Idi, prevrtljivče, i umiri dragu koja ti leži na srcu.
Tako neka vam govore Kandarpom pogodne mlade žene, ljutite zbog svade nastale u ljubavi.
(1)²

Poštovani, tako vas želim izvjestiti . . . Ah, što je to? Ja baš namjerio da vas izvjestim, ali kao da se čuje neki glas. Samo da vidim . . .

(iza zavese)

S pramaljeća drvo lodhra je bez sjaja
kao jadni vita koji se užurbao poslom prijatelja. (2)³

(odlazi)

—Kraj prologa—

(nato ulazi vita)

VITA

Oh, raskošni ovog proljeća!
Kukavice, šumarci mangoa i ašoke,
njihaljke, dobra pića i mjesec sjajniiji proljećem
u stanju su da uzbude i samoga Kamu.⁴ (3)

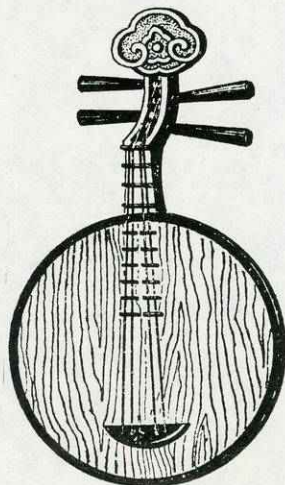
Zaljubljeni pate zbog prijevare. Glasnici neodoljivih poruka kruže. Koje li prevlasti godišnjeg doba! Raste ljepota koralja, bisera, dragulja, pojaseva, meke odjeće rukom tkane, bisernih ogrlica i sandalova praha. I dok se tako širi proljeće drago ljudima koje postiže svakoga na čeznju, posvadali su se Narajanadatta i Kuberadatta, sin glavara trgovačkog čeha Sagaradatte.

¹ O autoru ovog jednočinog monologa, *bhane*, ne znamo ništa, osim što ga se na osnovu temeljitog proučavanja samog teksta, kao i tekstova još tri jednočinke iste vrste, koje su se sve zajedno pronađene u jednom zborniku početkom ovog stoljeća a predstavljaju najstarije sačuvane primjerke svoje vrste, smješta u otprilike 5. ili 6. stoljeće naše ere.

² Nagovještavajući zbivanja koja slijede, ova strofa preuzima funkciju vode kazališne družine koji izađe, u prologu, kroz razgovor s jednom glumicom, najavljuje djelo i njegova autora. Dajući upute mladim zaljubljenim ženama, pogođenim Kandarpom, bogom ljubavi, Vararuči ne samo da ukazuje da je u ljubavi, kao i u politici, primjena sitnih lukavstava, veoma plodonosna, već objašnjava i aluziju koju je učinio dajući svom djetcu naslov *Dvojevrсна milosnica*. Kao što se zna iz stručne literature, a vidi i iz našeg teksta, zadatak je milosnica prvenstveno da, pružajući užitek, priskrbljuju zaradu. One pri tome, mogu, pa čak je i poželjno, i same uživati, ali nikada tako da se prepuste samo osjećajima, zaboravivši na zaradu. Dakle, slijeпа je zaljubljenost za njih pogubna. Isto tako postoje i pravila kojih se trebaju pridržavati korisnici usluga jedne milosnice. Sam tekst na šaljiv način pokazuje da usporok svih pravila, koja u *dharmačko-karmičkom* svjetonazoru postaju na određeni način obvezatnijima no što bi ih mogle učiniti i najstrože zakonske kazne. Život teče svojim neumitnim tokom koji ustaljeno i općeprihvaćeno uvažava samo u određenoj mjeri.

³ Na način nobičajan u sanskrtskoj dramskoj tradiciji, vođa kazališne družine na kraju prologa, prekinut nekom bukom, ukazuje još na godišnje doba i pri tome prelazi na temu radnje usporedbom toga doba s *vitom*, glavnim likom svake *bhane* koji tehnikom *akashaūta* (razgovor s nebom), ponavljajući riječi likova koji se ne pojavljuju na pozornici, iznosi tekst samog dijela.

⁴ Ime boga ljubavi.



Zbog toga je Kuberadatta poslao meni svoga slugu Sahakaraku s porukom:

„Dok je Madanasena plesala i pjevala u hramu Narajen, u skladu sa zakonom rasa, meni je Narajanadatta, ljutita zbog sumnje da sam svojoj naklonost pokloni Madanaseni, rekla: „Za-
nemario si mene a nju sad hvališ.“ Potom je otišla svojoj kući ne obazirući se uopšte na mene
koji sam ničice pao pred njene noge. Da meni, izmučenog sreća od ljubavi prema njoj ova noć
ne bi bila duga kao hiljadu noći, želim da poštovani Vaišikačala, koji je u svako godišnje doba
proljeće u ovom gradu, izmiri nas dvoje.“

Čuši to naveče, odmah sam krenuo znajući koliko je nepodnošljiva ljubavna patnja, ali u
tome me je spriječila moja žena, koja je sumnjala da se radi o nečemu drugom i mislila na
svoju mladost, ne uzimajući u obzir moju podmaknu dob. Ipak ja sada idem jer sam obećao
da ću smiriti njenu ljutnju. Ali čemu su tu potrebna obećanja! Jer

Proljeće miri zaljublenu djevojku s dragim
slatkim pjevom kukavica zbog drhtaja mangovog lišća (4)

Osim toga:

Treba li itko da izmiruje zaljubljene djevojke
s čovjekom koji blista dražesnim likom, mladošću,
dobrim ponašanjem, darežljivošću, učtivošću i rječitošću koja smiruje. (5)

(korača okolo)

Ah, krajnja je ljepota kraljevske ulice Kusumapure, dobro oprane, pometene, ukrasene raz-
nolikim cvijećem. Ulazi ovdje liče na spavaće sobe. Ulazi na glavni trg sjaje od mnoštva ljudi
zaokupljenih trgovinom. Redovi palača kao da razgovaraju marmorom molitava, glazbe, tetiva
luka, nalikujući Ravani.⁵ Na otvorenim prozorima palača koje dodiruju oblake blistaju poput
apsara na brodu Kailasa⁶ munjoličke mlade žene radoznalo gledajući na ulice. Važniji od grad-
skih dostojanstvenika, blješte prolazeći na dobrim konjima, slonovima i kolima. Mlade
žene—glasnice s nakitom na pravom mjestu kreću se izazovno plijeneći okolo oči mladića,
nadmećući se sa ljepoticama iz grada bogova. Milosnice, čiji sjaj lopoč—obrazu ispijaju lju-
di—pčele, uživaju u šetnji kao da time iskazuju naklonost ulici. Čemu duljiti:

Sa ljudima lišenim straha, veselih lica
zaokupljenih vječnim praznovanjem,
udova pokrivenih nakitom od sjajnih dragulja,
blistavim od vijenaca i mirišljave odjeće,
potpuno predanim zadovoljstvima igre,
obdarenim raznolikim slavnim vrlinama,
zemlja s krunom od Pataliputre⁷ na čelu, nalikuje nebu. (6)

(vita se kreće okolo)

Ah, pa ovo je kćerka Čaranadase imenom Anangadatta. Ona, dražesna i meka koraka, lika
nehtara za oči, dolazi ovamo klonula nakon ljubavne igre. Očigledno, dragi se njome nasla-
divao bez milosti. Jer:

Usne su joj označene uzgrizom zuba
a lica je dremovna i bludećeg pogleda.
Bedra su joj okružena nitima pojasa
razbacanim u ljubavnoj igri. (7)

⁵ Radnja je drame smještena u drevnu indijsku prijestolnicu Pataliputru (u 5. st. n. e. kineski buddhistički
hodočasnik Fa Hien zatiče grad u ruševinama, ali ostaje zadržan veličinom ostataka sjaja grada za koji je Grk
Megasthen smatrao da po raskosi i blještavilu nadmašuje Suzu i Ekbatanu), koja se naziva i Gradom cvijeća (Ku-
sumapura) i koju Vararuči opisuje u svoj njenoj raskosi i punoći života uspoređujući je s Ravanom, mitkim bi-
jesom, poznatim neprijateljem Rame. Danas je manje poznato i u samoj Indiji, izvan južne, a osobito izvan nje,
da je Ravana po očevoj liniji bio veoma nešto brahman. Izvrsno je poznavao vedski ritual, a pripisuje mu se i jedna
redakcija jađjarvedskih tekstova. Bio je veoma odan Grahmi, toliko se strajpo da mu je Brahma kao nagradu udijelio
svojestvo neranjivosti — nisu ga mogli ubiti ni bogovi ni demoni. Nakon što je osvojio nebeske carstva, Ravana je
na Lanku doveo u lancima bogove koji su ga tamo služili; Indra mu je pravio vijence od cvijeća, Agni je bio kuhar,
Brahma — teklit, Višnu — komornik, Siva — hrijač, Vaju — pometać, Jama — pralja, Varuna — vodonoša, Kubera —
rizničar. Višnu je obećao bogovima da će Ravana usprok svoje neranjivosti izgubiti život zbog žene (sadržaj Ra-
majane). Ravana je, inače poznat između ostalog i po svom umijeću pijevnog iznošenja Samavede, zatim po po-
znavaњу glazbe i po vještini baratanja lukom i strijelom.

U ovoj su bilježici iznesene samo neke od značajki Ravane i uz njega vezanih legendi kako bi naš čitalac mogao
steći predodžbu koji je i kakav asocijativni niz budila kod drevnog indijskog gledaoca porebda s Ravanom iznesena
u kontekstu opisa palača Pataliputre.

⁶ Mitsko brdo koje se smješta negdje u tibetski dio Himalaja, obitavaliste bogova i nebeskih ljepotica — *apsara*.

⁷ Vidi bilješku 5.

Ah, i sam pogled na nju dobar je znak za uspjeh našeg posla. Ali ona odlazi i ne primjetivši me. Da je sada oslovim. Oh, pa ona se vraća sama od sebe.

(približava se)

Devojko, zašto me ne pozdravljaš? Što kažeš:
»Kasno sam vas primjetila. Pozdravljam poštovanog.«
Neka se čuje ovaj blagoslov:

Djevojko, neka ti bude dragi lijeпа lica,
u prvoj mladosti, s povoljnim znamenjem,
slobodan, vješt i nenadmašan u ljubavnoj igri,
darežljiv i s puno blaga. (8)

Devojko, sve neka je tako. Ali:

Koji je proveo noć s tobom, boginjo milosnica,
tome je sklon Manmatha,⁸ a život mu je plodan. (9)

Što kažeš:

»Dolazim iz kuće Nagadatte, sina velikodostojanstvenika.«
Draga, on doista više nije bogat. Očigledno, time si povrijedila majku. A što sad? Ona se smješka sramežljivo pognuta lica. Oh, dobro sam pogodio. Ljepotice, nemoj, nemoj tako! Jer:

Premašila si mnogo plodni zakon milosnica
koji one teško napuštaju.
I sva razdragana, uprkos majčine pohlepe,
otišla kući dragoga dosežući tamo sočni praznik ljubavi.
Time si uzdrimala temelje roda milosnica. (10)

Ah, sramežljivost ti je doista umjesna. Čemu proklinjanje? Otići ću do kuće i umilostiviti tvoju majku. Ti si se doista ponijela protiv zakona milosnica. Hajde, idi! Šta kažeš:

»Pozdravljam vas.«
Sretnice, čuj ovaj blagoslov:

Sve vrline su prave
pa tvoje ne treba posebno hvaliti.
Neka potraje tvoja mladost
draga očima ljudi. (11)

Ona je otišla. Idem i ja.

(kreće se okolo)

Ah, ovo doista dolazi ovamo kćerka Višnudatte imenom Madhavasena. Ona ne voli za sobom svitu i ubrzano korača poput laneta koje, praćeno tigrom, podrhtava. Očigledno je zbog nezajažljive majčine pohlepe izmučene vođenjem ljubavi sa priličnim čovjekom. Jer:

Lice nije umorno.
U kosu upleteno cvijeće je netaknuto.
Zubi nisu ispijali nježni sjaj usana.
Zaobljene dojke, nedirnutе čvrstim zagrljajem,
netaknute su praha.
Ljubavne igre nisu doprle do zategnutog pojasa na bedrima. (12)

Ah! Ona, užasnuta ljubavnim činom sa nepriličnim čovjekom, odlazi i ne opazivši me. Dobro! Slijediti ću je i saznati uzrok njenog gnusanja. Ali ona se, eto, sama vraća. Što kažeš?

»Nisam vas primjetila.«
Djevojko, nije to ništa. Misli onih čija su srea uzdrmana patnjom pomučeni su. Što kažeš:
»Pozdravljam vas.«
Neka bude prihvaćen ovaj blagoslov:

Neka ti dragi budu bogati
a nedragi siromašni.
Neka nikada ne bude zbog majčine pohlepe
sjedinenje s nedragim. (13)

Djevojko, odakle dolaziš? Što kažeš:

»Dolazim iz kuće Samudradatte, sina trgovca Dhanadatte«. Oh, dobro si učinila. On je doista

⁸ Jedno od imena Kame, boga ljubavi.



Drame

Kubera⁹ naših dana. Što, ona je okrenula svoje lopoč-lice na kojem pupoljak donje usne podrtava od dugih i vrućih uzdisaja, a vjede su namrgodne! Dobro sam ja to pogodio! Jer:

Očigledno, djevojko, otišavši nevoljko u postelju da bi vodila izvještačenu ljubav, misleći noću na rađanje sunca, ti si bez osjećanja i strasti pružila nevoljko svoje koraljne usne, darujući malo nježnih riječi, bez igre, smijeha, zagrllaja veoma mlakog, pomiješanog sa uzdisajima i zijevanjem. (14)

Djevojko, sada je dosta očajavanja. Kada je neko bogat, pa bio i ružan, podesan je za druženje. Čuj:

Treba stjecati novac pobudivši na svaki način strast kod dragog ili nedragog čovjeka. Tako kaže nauka o milosnicama. (15)

Što kažeš?

«I vi mislite isto kao i moja majka.»

Djevojko, nemoj tako. Za to postoji razlog. Ti sada idi, a ja ću doći tvojoj kući i uputiti te u nauku o milosnicama kako treba. Ona je otišla i ne pozdravivši me zbog mojih prodika. Ah, jadnica je tako uzbudena. I ja moram ići.

(*kreće se okolo*)

Ah, doista dolazi isposnica imenom Vilasakaundini. Korak joj je dražestan i mek, a ljepota nektar očima. Rojevi pčela, opijeni mirisom njena praha, napustili su krošnje mangoa i sada je slijede. A sad ću je osloviti da bih zadovoljio znatiželju svojih očiju i ušiju. Poštovana, ja Vaišikačala, pozdravljam vas. Što kažeš?

«Ne treba mi Vaišikačala, ali mogao bi mi zatrebati Vaišešikačala.»¹⁰
Ne kažeš ti to bez razloga. Jer:

Tvoj, dražesni, široki, sjajni pogled ne usredotočuje se na jednu stvar. Lice natečenih usana, umorno od vođenja ljubavi, dražesnije je zbog te iscrpljenosti. Tvoj umorni, tromi hod govori o praznovanju ljubavi. Očigledno je, o sretnice, tvoj dragi znalac – vaišešika – u vođenju ljubavi.¹¹ (16)

Što kažeš?

«Govoriš kako i dolikuje slugi.»

Sretnice, robovi tvojih lopoč-stopala su bogato obdareni. Odakle, ljepotice, ta sreća meni čovjeku bez zasluga. (17)

Što kažeš?

«Učitelji su nam zabranili razgovor s ljudima koji su izvan sistema šest kategorija.»¹²
Poštovana, to je ispravno. Jer:

O, dugoooka, tvoje tijelo je supstancija. Tvoje kvalitete su tvoja od drugih voljena ljepota i ostalo. Tvoja mladost je ono što je opće. Mladići hvalje tvoja djela. O, plemenita, ljudi žele vezu s tobom i u tome je tvoja izuzetnost. Tvoje spajanje sa mladićima je po vlastitoj želji, a i oslobađanje od neprilичnih ljudi. (18)¹³

⁹ Bog bogatstva.

¹⁰ Igra riječima: ime vite Vaišikačala znači «vješt milosnicama», a Vaišešikačala znači «vješt filozofskom sutretu vaišešika.»

¹¹ *Vita* se pravi kao da nije shvatilo njenu primjedbu i, koristeći drugo značenje riječi *vaišešika* – «znalac, aludira na njeno stanje nakon vođenja ljubavi.

¹² Sistem šest kategorija ulazi u temelje hinduističke metafizike, a važan je i za različite filozofske suture. Odnosi se ili na pretpostavke ispravne spoznaje ili pak na osnovne podjele imenovanog i poznatog. *Vaišešika* uči da se najviše dobro doseže spoznajom takvosti, jednakosti i razlika koje se odnose na specifični biti šest kategorija (supstancija, kvaliteta, djelatnost, općenitost, posebnost, veza).

¹³ Dalje se bavljajući na račun ljubavnog života isposnice, *vita* vješto koristi prvu razinu značenja riječi i nabroja nazive šest kategorija označavajući njima Vilasakaundinina svojstva poželjne žene. Da pokaže nadmoć svog znanja nad njezinim, on na kraju, spominjući spajanje (*joga*) i oslobađanje (*mokša*), pokazuje da se poznaje i *samkhyu*.

Ah, ona mi odgovara podsmjehom. Dobro sam pogodio. Što kažeš:
 »Ja poznajem samkhu: Duša nastanjena u tijelu bez mrlja je i bez označitelja (– ovaj čovjek je doista lukav, nedotjeran i bez vrlina –)«. ¹⁴
 Dobro. Ostajem bez riječi (– ja sam nenadmašiv –). ¹⁵ Izgleda da si se uzbudila od moje priče, a ja treba da izbjegnem zapreku tvom naslađivanju mladim ljudima. Hajde, idi poštovana! Ona je otišla, sada moram i ja krenuti.

(kreće se okolo)

Ah, ovo sada doista dolazi Čaranadasina majka imenom Ramasena. Usprkos podmakle dobi ona hodom, pogledima, ljupkošću i osmjesima oponaša razigranost mladih žena. Oh, doista je čarobna:

Ona, izvor neprijateljstva i suparništva mladića, privlačila je najprije svojim vrlinama ljubavnike, a potom im ispijala srž, naslađujući se od njih darovanim željenim užicima. Sada ide musti ljubavnike svoje kćeri. (19) ¹⁶

Dobro, hajde da sada uživam u toj igri koju će ona, koja je poput smrti za zaljubljene, voditi do kraja svog života.

Neka je naklon njoj, munji zaljubljenih. O djevojko Ramaseno, koja izgledaš mlada od vlastite kćeri, porodicu kojeg ljubavlju omadijanog uputila si se da uništiš? Tu će mi odgovor biti samo psovka. Što kažeš?

»Tebi se ruga tvoj karakter.«

Dosta o tome. Reci mi radije kamo si se uputila? Što kažeš:

»Moja kćerka Čaranadasi još je jučer otišla u kuću Dhanike pa sam krenula da je pod izgovorom glazbeno-pleznog recitala izvučem odande.«

»Oh, Čaranadasi je zbilja zaludena. Doista treba žaliti tu jadicu koja nije shvatila nauk o milosnicama iako je tvoja kćer, a ti si vješta izvlačenju imetka od zaljubljenih i u stanju si napustiti one čiji je sok ispijen. Jer:

Dobivši prikladna čovjeka
 i izvukavši iz njega blago,
 iako zna da on sada ništa nema,
 ne može se osloboditi njega koji je
 zaljubljeno odan.
 Nju je uzaludno poučavati nauku o milosnicama. (20)

Što kažeš:

»Dovest ću je kući pod izgovorom glazbeno-pleznog recitala. Na povratku doći i ti tamo i pouči je pravome nauku.«

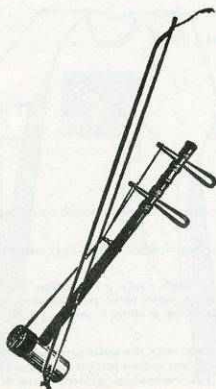
Dobro, neka bude tako. Ali najprije moram brzo obaviti nešto za prijatelja. Nakon toga latit ću se vašeg posla, a vi sada možete ići.

Idem i ja. Ah, doista su neobuzdana srca milosnica. Jer:

Usprkos nježnih zagrljaja i drugih igara
 kojima su totežile ljubavnike, pohlepne milosnice,
 izvukavši iz njih sve blago,
 nemilosrdno ih napuštaju
 kao duše tijela zbog neprivrženosti –
 i radi užitaka odlaze drugima. (21)

Ah, majke milosnica su doista neizbježne pošasti za zaljubljene. Svakako neka napreduju zaljubljeni, a propadaju majke milosnica, okretne u izvlačenju cijelog imetka zaljubljenih i vješte odašiljanju strelica – milosnica.

(kreće se okolo)



¹⁴ Vilasakaundini ma vraća istom njerom utičući se stilsko figuri *śleša* koja, temeljeći se na bogatoj homonimiji sanskrtu, pruža mogućnost da se jedan te isti izričaj s obzirom na izbor značenja u njemu upotrebljenih leksema, tumači na dva potpuno različita načina. U prijevodu je drugo značenje izneseno u zagradi.

¹⁵ *Vita* nastavlja igru *śleša* koja je započela Vilasakaundini.

¹⁶ Majke milosnica stalni su likovi u *bhanama*. One u njima uglavnom imaju karakteristike koje im pripisuju stručna literatura: i same u mladim danima milosnice, u podmakloj dobi paze da im se kćeri pridržavaju pravila njihova zanata. Jedna od najčešće spominjanih karakternih erata majki-milosnica je pohlepa. Osnovni je zadatak milosnica zarada. Kada su u podmakloj dobi, zaradu više ne mogu same ostvarivati, pa se brinu da to ipak čine njihove kćeri, koje su one od malih nogu upućivale u tajne zanata. Da bi postigle taj svoj osnovni cilj, milosnicama nije dozvoljeno slijepo prepuštanje ljubavnim emocijama, pri kojima se gotovo redovito zaboravlja na materijalni probitak.

Drame

Ah, ovo dolazi treći spol, pošast ulice kraljeva. Ime joj je Sukumarika. A, jõi, i sam pogled na nju donosi nesreću! Dobro – neću je osloviti. Zastrvši se odjećom, pokušat ću da umaknem.

(tako čini)

Oh, ona me slijedi. Kamo da se sada sklonim? Oh, moćan je usud i ne preostaje mi drugo na da je ljubazno nagovorim i da se tako oslobodim tigrovih ralja.

Što kažeš:

»Pozdravljam vas.«

Djevojko, neka imaš mnogo sinova i nikada ne ostani udovicom. Uz to:

Skupljanjem obrva, kolutanjem očiju,
drhtajima usana, pomicanjem ruku,
ljupkim hodom i razigranim osmjesima
nadmašila si zavodljive igre drugih žena.
Pojas na tvojim dugim širokim bedrima
očigledno nemirno klizi u neredu.
O, širokooka, iz čije kuće dolaziš
srca nezadovoljena ljubavnim nasladama. (22)

Što kažeš:

»Dolazim iz kuće Ramasena, kraljeva šurjaka.«

Ah, njegov je život plodan. O, draga djevojko, zbog čega je došlo do razdvajanja vas dvoje ka između ptica čakravaka?

Što kažeš:

»Njegovo se srce kupalo u vodama što su je raspršivali zaljubljeni i razigrani pogledi Rati-latike, služavke milosnica, koja se uputila u palaču zavodljivo se krećući i razasipajući mudro slatke osmijehe. On, čija je predanost ljubavi ozbanjena slatkom jezom, prihvatio je njenu ljubav naklonom glave. Ja nisam mogla podnijeti očiglednu uvredu, pa sam ga odbacila, našto je on pao pred moje noge. No, ni na to, srca obuzetog ljubomorom, nisam mu mogla ukazati naklonost. A onda me je on na silu odveo kući, podigao na krevet i legao sa mnom. Iza toga je, ponovo obuzet ljubavlju, u noći ostavio mene usnulu od iznemoglosti nakon ljubavne bujice i otišao u kuću njoj i nije se, evo, već nekoliko dana vratio. A ja, pak, izgarajući od muke što nisam prihvatila izmirenje, krećem k vama i, eto, slučajno vas susrećem. Vi biste me mogli izmiriti s njim koji mi je drag kao i vlastiti život.«
Djevojko, Ramasena je doista nepromišljen. Jer:

Tvoje dojke ne smetaju čvrstom zagrljaju.

Mjesečno pranje, o sretnice, ne razara tvoju strast.

Začeće tebi ne može omesti draži i ljepote svježje mladosti.

Tako napusti tebe punu vrlina, napustio je praznik ljubavi. (23)

Pusti to sad, o ti srdita! Idi i pričekaj me u njegovoj kući. Ja moram u međuvremenu žurno učiniti nešto za prijatelja. Kada to obavim, ja ću ti dovesti kući njega, ohola zbog uspjeha sestre mu, njega koji odbacuje osjećaj djevojaka njezinih srca poput tebe, i on će ti pasti pred noge. A ti sad, molim te, idi.

Ona je otišla, idem i ja. Oh, jedva sam se oslobodio te spodobе. A sada ću ja obaviti svoj posao.

(kreće se okolo)

A tko je sad ovaj što dolazi i pozdravlja me? Neka ti je sa srećom. Dugo te nisam vidio. Nisi li ti Dhanamitra, sin trgovca Parthake? Kako se tebi, punom mjesecu na nebu Kusumapure, koji odstranjuješ tamu siromaštva sluga, prosjaka, rodaka i prijatelja i budiš bijele lopoče od srca mladih djevojaka, desila pomrčina ove nesreće? Jesu li te to usput napali lopovi dok si željan velike zarade išao u drugu zemlju s cjelokupnim porodičnim imetkom u trgovinu? Ili ti je, možda, svu imovinu uzeo kralj zbog nedolična ponašanja prema njemu? A možda te umištila kocka, sposobna da samo jednim bacanjem opljačka i blago samog Kubera?

Ukratko:

Tijela pokrivena prljavštinom
i dugim izraslim noktima i dlakama,
lica zaokupljena meditacijom, krajnje blijeda i sasušena,
odjeće grube, istrošene, prljave, neuredne i pocijepane,
ti ne blištaš kao ni čovjek
pogođen kletvom božanskog mudraca. (24)

Što kažeš:

»Ja sam se jako zaljubio u Ratisenu, kćer Ramasene, a i ona u mene. Pa ti to i tako već znaš. Premda sam znao za bolesnu pohlepu njene majke i premda su me prijatelji odvraćali, ja sam joj, misleći – ona me neće napustiti – odjednom predao sav porodični imetak. Ona je sve to uzela i već me nakon nekoliko dana natjerala da obučem odjeću za kupanje, i pod tim iz-

govorom, poslala na dugoljasti bazen u Ašokinom gaju. Kako su se tamo zatvorila vrata, čuvari Ašokina gaja, poznajući pravo stanje stvari, pustili su me van kroz jedna mala vrata. Znajući da neću moći gledati kako mi dani prolaze u siromaštvu, i to u ovom istom gradu u kojem sam živio u sjaju, uputio sam se zatim u šumu i slučajno vas sreo. Premda je to povjerljivo, ja sam vam sve ispričao. A sada, s vašim dopuštenjem, ja bih se posvetio mislima o vlastitom izbavljenju.»

Ah, milosnice su predane pohlepi. A, joj, narav im je izopačena. Daj da te zagrlim. Sreća da si ostao živ. Jer:

Pravom se travom polako gubi djelovanje zimijskog otrova.
I u šumi može se spasiti od slona podivjerala u doba parenja.
Koji put moguć je i spas u velikoj vodi iz rajla krokodila.
Ali nitko se nije spasio tko je zapao u oganj rajla žena kobila. (25)

Dragi, da li je uzrok tvome očaju Ratisena ili njena majka? Što kažeš:
»Zašto da ti lažem. Mene Ratisena voli, a ovo se desilo krivicom majke. Zato bi mi ti, ako i samo malo poradiš na našem sastanku, bez znanja njene majke, mogao spasiti život.«
Ja znam da te ona voli. To sam čuo i od drugih. A, joj, on plače. Nemoj, nemoj očajavati. Ja sada moram nešto brzo učiniti za prijatelja, a potom ću doći i obaviti tvoj posao. Idite sad. Ah, kako li su milosnice lukave!
Jer:

Kao što kraljevi, prijatvorni po prirodi,
vlastite greške prebacuju na ministre,
tako i milosnice, prirode pokvarene i
lukave, vlastite greške prebacuju na majke. (26)

Ah, on, sada jadnik, ali učitelj lopova ranije, odlazi. Idem i ja.

(kreće se okolo)

Ah, koja se to sad pojavljuje zazivajući me nježnim slatkim glasom nalik kukavičjem pjevu u proljetnoj šumi.

(gleda okolo)

O, to je Prijangusena. O, Prijanguseno, evo me, ja dolazim.
Što kažeš:
»Pozdravljam vas.«
Djevojko, primi ovaj blagoslov:

Braneći se udarcima nježnih ruku i nogu
od nasrtaja ljubavnika, dosegni sreću u krevetu
lomeći široka bedra u neobuzdanostima
njegove velike ljubavi. (27)

Djevojko, daruješ li ti to dodirom svoga tijela naklonost miomirisnom ulju koje osvježava trudna bedra? O, draga, doista je uzaludno živio onaj tko nije vidio tvoje dražesno lijepo tijelo, koje bez ukrasa nepatvorenom ljepotom plijeni um, kao i onaj koji nije vidio tijelo za kraljevo jahanje podešene slonice kada joj se skinu zvona, ogrlice i pojasevi.
Jer:

Pogled na tvoj dražesni lik
nasmiješena lica, lagano zakravljenih očiju,
grudi toplih od mladosti,
sa odjećom koja je napola pala
dok su se obline bedara raširile,
ugrozit će čak i postojanost Manmathe. (28)

Što kažeš:
»Vaš govor je ugodan.«
A jesi li ti mene zazvala zbog nekog posla? Nemoj se sramiti. Reci zbog čega si me zvala.
Što kažeš:
»Slušajte, molim vas.«
Djevojko, ta ja te pažljivo slušam. Što kažeš:
»Dok se u palači poštovanog Purandare, kralja Kusumapure, čija je zapovijed ne može odbiti, izvodio u skladu sa zakonom rasa glazbeno-plesni recital imenom Pobjeda Purandare,¹⁷ ja sam se bila opkladila s Devadattom, a vi biste mi u tome mogli pomoći.«

¹⁷ Kralj Kusumapure nosio je ime koje je i jedan od naziva Indre, pa nije jasno da li se recital odnosi na događaje iz života kralja Purandare ili Indre, gradobije.



Drame

Nemoj, nemoj tako. Nije potrebna svjetiljka u noći punog mjeseca. Osim toga, snažnome ne treba mnogo prijatelja. A u toj stvari ti si samo sredstvo uspjeha. Uz to, mene je zamolio da tu posredujem i Ramasena, čije srce je preplavljeno ljubavlju prema tebi.

Ona se smješka okrenutog lica, razigranih obrva, na kome se ogleda unutarnja radost kroz obraze lagano skupljenih očiju, dok joj pupoljci usana podrhtavaju, i promatra pratnju. Ah, Ramasena, je doista nagrađen za svoju odanost prema tebi, a Devadatta, koja se pokušala nadmetati s tobom, koja najprije obiluješ lijepim likom, sjajem mladošću, dostojanstvom i dražešću, a zatim si postigla savršenstvo u četiri vrste glume, vrlo je nepromišljena. Tvojom su vještinom ukrašene trideset i dvije vrste pokreta ruku, osamnaest načina micanja očima, šest položaja tijela, dvije ili tri vrste hoda, osam rasa, tri tempa vokalne, instrumentalne i druge glazbe, kao i drugi dijelovi glume.

Vidim da si i ovakva u stanju nadmašiti jata apsara koje plijene i um i oči bogova, demona i velikih mudraca. Osim toga:

Od tvojih dražesnih pokreta
neprestano plešu i umovi i oči ljudi.
I čemu je uopšte potreban ples, sretnice,
kada je dovoljna i sama očaravajuća igra. (29)

Oh, ona se srami. Dobro. Tim ukrasom sramežljivosti ja sam otpušten. Idemo.

(kreće se okolo)

Ah, zar to nije Kanakalata, služavka Narajanadatte? Ona, čvrstih dojki namirisanih prahom, pletenica ukrašenih raznovrsnim cvijećem, dolazi ovamo ozarena lica posrćući zbog ljubavne igre.

Hajde da je nagovorim. Gle, ona mi se približava i pozdravlja me.

Djevojko, što kažeš?

„Pozdravljam vas.“

Djevojko, budi draga dragome. Iskazuješ li ti to svojim lopoč-stopalima naklonost ulici?

Što kažeš?

„Vi mi doista laskate.“

Što kažeš:

„Zahvaljujem se.“

Sve je to tako. Zašto se rastao naš par ptica čakravaka? Što kažeš:

„Kada je naša gospodarica, ne mogući spavati i odbijajući hranu, kupanje i ukrašavanje, je-dila srca preplavljena ljubomorom u ašokinom gaju na kamenu uz mlado ašokino drvo, a njena patnja rasla od povremenih pogleda na gotovo puni krug mjeseca i zujanja drskih pčela i južnog vjetra, oštrog od mirisnog cvijeća, dok su je njene pratilje tješil eslatkim riječima, u blizini ašokina gaja prolazio je kao poslan od Madane neki čovjek koji je, ugodivši vinu, na polutonove pjevao ove stihove:

Neplodna je i mladost i lijep lik i blago
čovjeku koji se ne igra u proljeće s dragom. (30)

Osim toga:

Tko se i nakon što je vidio jasni mjesec
i čuo očaravajuće glasanje kukavica
ne izmiruje s dragom osobom,
tome je život na zemlji sasvim beskoristan. (31)

Na to je naša gospodarica, ljubomora i ponosa ublaženih tom pjesmom, pozvala mene i sama se, i to pješiće, uputila kući našeg gospodara. Isto je tako i naš gospodar, postojanosti ublažene napadom proljeća, krenuo u pratnji nekog čovjeka da se pomiri s gospodaricom, kada ju je pred kućnim vratima Višvasudasatte, učitelja vine, susreo. Vidjevši ih nekako zbuñene, Višvasudasatta, koji je slučajno bio izašao van, uveo ih u kuću. Potom u zoru, gospodarica mu je rekla:

„Idi i dovedi poštovanog Vaišikačalu.“

Zato, molim vas, dodite.“

Ah, svojim si govorom ugodila mome uhu. Čim drugim da ja obradujem tebe! Prihvati ovaj blagoslov:

Budi obdarena ljepotom mladosti
i uvijek najdraža dragom.
Neka ti bude željena radost nasladijanja
trajna, zanosna. (32)

Ajde, kreni naprijed.

(kreće se okolo)

Što si rekla Kanakalata:

»Uđimo u ovu kuću.
Onda uđimo, svakako.

(ulazi)

Ne dajte, ne dajte se uznemiravati. Neka dvoje zaljubljenih ostane sjediti:

Kao što vas je danas izmirilo proljeće svojom snagom,
tako neka vas i sva godišnja doba izmiruju kada se posvadite. (33)

A proljeće je, ponosno na svoje odlike, mene prevarilo, isključivši me iz vašeg sjedinjavanja.
Ili to ipak nije greška proljeća. Jer:

Gajevi, mjeseciinom ispunjene noći,
zanosni zvuci vina, razgovori,
glasnici, slatke riječi
i različita godišnja doba
– sve to nije razlog za izmirenje zaljubljenih.
Bazlog je prirodna pojava strasti jednog prema drugom,
koju uzrokuju njihove vrline. (34)

Zbog toga, mene je prevarila vaša ljubav, taj sjaj Kusumapure, teška za doseći drugim ljudima, koja, ispunjena vašim uzajamnim odlikama i potaknuta vlastitim vrlinama, predstavlja srž nauka o ljubavnom sladostrašću. Što kažete:

»Naša je ljubav, ipak, potaknuta vašim trudom, i zbog toga ste upravo vi razlog naše ponovnog sjedinjenja. Ali kako bi rječitost nas zaljubljenih mogla nadmašiti govor vas u čijoj igri riječima uživa cijela Pataliputra!
Trebala izbjeći razgovor koji odlaže užitek zaljubljenih, žednih ljubavne naslade. Zato, ako mi dopustite, ja bih pošao.

(riječ glumca)¹⁸

Kao što je tebe danas preplavila radost
dok si gledao lice drage djevojke,
lijepo poput rascvjetalog lopoča,
blagih titraja strasti i rasprostrućeg sjaja,
tako neka naš kralj dosegne radost
štiteći svu ovu vrlinama obdarenu zemlju,
koja ima obilje žita,
kojoj je pojas ocean
a bogate dojke gorje Meru i Vindhja. (35)

(vita odlazi)

Tako završava bhana imenom »Dvojevrnsna milosnica« koju je sačinio presvijetli Vararuci, veliki mudrac.¹⁹

Sa sanskrita prevela i bilješkama popratila *Zdravka Matišić*

(U oblikovanju radne verzije prijevoda na hrvatski ili srpski jezik sudjelovao S. Topalović)



¹⁸ Zadnje riječi glumac izgovara kao glumac, a ne kao vita.

¹⁹ Naziv *bhane* preveli smo kao »Dvojevrnsna milosnica«, što odgovara prvom sloju značenja obe riječi u sanskrtskoj složenici *ubhayubhisarika*. Izdavači teksta i njegovi prevoditelji na engleski ili su preskakali prijevod naslova ostavljajući sanskrtsku složenicu neprevedenom, ili su, kao T. Venkataragya i A.K. Warder, na osnovi čijeg izdanja teksta je izrađen i ovaj prijevod, pokušavali po analogiji u tek nekoliko potvrđenih primjera tvorbe riječi unijeti do tada u leksikonima nezabilježeno značenje riječi *ubhisarika* – odlazak na sastanak. Tim su postupkom koja čini neku vrstu okvirne priče cijele *bhane*. Njihova mi se interpretacija čini pomalo nategnutom, a izgleda da ni oni sami nisu sasvim sigurni u nju, jer su u engleskom prijevodu, kojim su popratili svoje izdanje *bhane*, naslov ostavili neprevedenim. Prijevod »Dvojevrnsna milosnica«, s druge strane, dobro pristaje sadržaju *bhane* u kojoj se kroz nekoliko epizoda opisuje život i postupci milosnica u Pataliputri, koje često, usprkos svih pravila po kojima bi trebale živjeti, ipak ne odolejavaju svojim iskrenim osjećajima, pa se, kao i Narajanaadatta, lik iz okvirne epizode, ponašaju u skladu s prirodnim nagnućima iskreno zaljubljenih.

Komači i stupa

Kanami Kijocugu

Nō drama u sedam scena

Kanamijeva* drama *Sotoba Komači (Komači i stupa**)* očuvana je u skraćenom obliku. Poznato je da je prvobitno postojao znatno stariji i duži tekst pod istim naslovom, pa se smatra da ga je Kanami preradio, bazirajući se i na usmeno prenošenim predanjima o istinitom događaju (nesrećnoj ljubavi Fukakuse prema pesnikinji i dvorskoj dami Ono-no Komači) na kome je ova drama zasnovana. *Sotoba Komači* pripada *kyō* (kjo) žanru u okviru *nō* drame, odnosno dramama pomućenog uma.

Ono-no Komači se, kao istorijska ličnost, ubraja u šest besmrtnih pesnika i pesnikinja ranog perioda Heian (IX vek). Ime heianske pesnikinje je već u trinaestom veku bilo obavijeno mnogobrojnim legendama, koje su slavile njenu genialnost ili uzbuđujuću, tajanstvenu i nedostižnu lepotu. Najrasprostranjenije su bile dve legende: jedna o besmrtnosti pesnikinje Komači (ljubimica cara), a druga o dvorjaninu Fukakusa-no šii-no šōō, koji je životom platio neuzvraćenu ljubav prema lepoj pesnikinji. Te legende čine osnovu drame *Sotoba Komači*, ali i drugih drama o njoj (npr. *Kajoi Komači*). Legende su prosmišljene u budističkom gledanju na sadržinu poznate alegorične storije o tome kako je sirota, uboga starica nadmašila u poznavanju istine sveštenika visokog ranga, i alegorije o lepotici koja je u starosti, izgubivši lepotu, počela da prosjači.

Ono-no Komači nastupa u drami u vidu bedne, mada – kako se tokom radnje ispostavlja – veoma mudre starice, mučene dugogodišnjom grizom savesti zbog nesrećne ljubavne epizode sa Fukakusu-no šii-no šōōom u mladosti. Komad je po svom sadržaju neujednačen. Prva polovina drame predstavlja dijalog glavne junakinje *šite* (Komači) i sporednih ličnosti *vaki* i *vakizure* (dvojice monaha) o suštini Bude. Dijalog se sastoji iz kratkih replika koje zahtevaju trenutnu i tačnu reakciju. To je budističko prikazivanje dijaloga 'mondo': pitanje – odgovori. Glavna reč u dijalogu pripada Komači. To je u žanru *nō* poznato kao drama oštrih replika. Zatim počinje *drama ispovesti*. Komači otkriva duboko tragično stanje svoje duše, prouzrokovano teškom bedom, gorkim saznanjem o kratkotrajnosti lepote i krivici za nekadašnju žestinu koja ju je odvela u bezumlje.

Glumac *šite* nastupa pod maskom (*rōdo*) koja predstavlja staricu. Na starim maskama *rōdo* nije bilo nijedne bore, samo su upali obrazi i izrazite crte nosa stvarali veoma ubedljivo utisak staračkog lica. Odsustvo bora je, čini se, svedočilo o svetosti lika i neobičnoj, davnašnjoj ženskoj lepoti. Na maske *rōdo* u današnje doba se nanose kratke i duboke bore (sredinom čela). Maske *rōdo* daju prizemniji izgled.

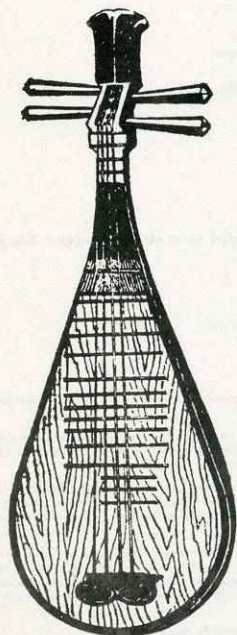
Radnja ove *nō* drame odvija se na putu u okolini Kjota, pored reke Kacuragava. Vreme radnje – jesen, od sumraka do duboke noći.

LICA

Šite – Ono-no Komači

Vaki – Budistički monah sa planine Kōja

Vakizure – Pratilac monaha



* Kanami Kiyotsugu (1333-1384): *Sotoba Komači*.

** *Sotoba*, sanskr. *stupa*, budističko je kulturno zdanje konusnog oblika (*Sanskritsko-Baskij Slovar*, Moskva, 1978, str. 752). Semantičkim sužavanjem, ovaj budistički termin u japanskom označava budistički nadgrobni spomenik, koji je danas često u obliku glatke, izdužene drvene ploče ispisane budističkim obrednim rečima i imenima umrlog (*bonji* i *kyōmon*). Ova, u današnje vreme duga, uska nadgrobna drvena ploča stavlja se na grob umrlog u vreme pogodnih svetkovina, a u prvo vreme zamenjuje i sâm spomenik jer se, pogotovo u nekim krajevima Japana, smatra da nije dobro susviše žuriti sa postavljanjem kamenog nadgrobnog spomenika. Pored *sotobe*, grob se obeležava i kamenim jastukom (*makarashi*). Inače, *sotoba* poreklo vodi od drvenog običaja da se na svežem grobu zadati mladi drvo, pa odatle i dolazi njen današnji oblik (vidi *Nihon wo shiru jiten*, Shukaitshisoha, Tokijo, 1979, str. 32-33).

1. SCENA

Čuje se melodija šidai. Na bini se pojavljuju glumci vaki i vakizure u odeći monaha lutalica. Prilaze prednjem delu podijuma i staju jedan naspram drugoga.

V a k i i v a k i z u r e

šidai Planinski vrhovi
visoki nisu,
visoki nisu
vrhovi planina,
ali oslonac daju visokim
mislina duše...

V a k i

Obraćajući se gledaocima.

nanori Monah sa planine Kōja¹ je pred vama.
Idem u prestonicu da se poklonim
čudotvornim hramovima bogova i Budi.

saši Već je napustio svet veliki Sakjamuni, budući Buda se još nije pojavio.² I evo, mi smo osuđeni da vek provodimo u trošnom svetu, prividnom kao san. A šta je java? Nas je snašla sudbina retka: u ovaj svet došli smo u čovečjem obličju i sreli na životnom putu Veliko Učenje.³ I evo, poverovavši da je u njemu sadržina vidovitost potomstva, obukli smo crnu odeću.

V a k i i v a k i z u r e

ageuta Ako kad pronikneš u istinitu suštinu,
ako kad pronikneš u istinitu suštinu,
što je od davnih vremena van oblasti
kruženja rođanja i smrti,
duša će se tvoja osloboditi okova
zemaljskih strasti i zanavek će nestati
vezanosti za rodbinu, brigā zbog dece.⁴
Lutamo po svetu, i ne čini nam se
dalekim ni put od stotina hiljada rija,⁵
prenočište nalazimo u planinama, odmor u polju.
Takva je sudbina onih koji su se odrekli sveta,
takva je sudbina onih koji su se odrekli sveta.

Vaki i vakizure prilaze ka mestu v a k i z a, sedajući bočno okrenuti prednjem delu podijuma.



¹ Na planini Kōja nalazi se glavni hram sekte Šingon, Kongobudji, koji je osnovan 817. godine. Osnivač hrama je poznati monah i pesnik Kōbo-daiši.

² Po budističkom shvatanju, bude se pojavljuju na zemlji u određenim vremenskim razmacima. Buda Sakjamuni smatra se petim po redu, sledeći (veliki buda) Miroku treba da se pojavi kroz tri hiljade godina i otkrije novu eru. Vreme između pojava buda na zemlji smatra se praznim.

³ „Veliko Učenje“ se često sreće u budističkoj literaturi. Izvorom toga učenja smatra se *Bekudokoiki* (*Provede o šest puteva*). Prema ovom učenju, sva živa bića su podvrgnuta stalnom kružićem ponovnom rođanju (reinkarnaciji) u šest svetova (pakao, svet gladnih duhova, svet zveri, svet demona, svet ljudi i svet besmrtnih stanovnika neba). Doći u svet ljudi nije tako lako.

⁴ Po budističkim shvatanjima, čovek je osuđen na večito ponovno rođenje (reinkarnaciju), a pri tome je svako novo rođenje zavисno od čovekovih postupaka u prethodnom životu u jednom od šest krugova postojanja. Samo Budino učenje je u stanju da prekine lanac reinkarnacije i otvori put ka smirenosti i vedrini duha. Jedna od osnovnih pretpostavki za prekid lanca reinkarnacije, a samim tim i stradanja, jeste napuštanje svih zemaljskih privrženosti, veza.

⁵ Mera za dužinu koja je istorijski varirala; obično se smatra da iznosi oko 4 km.

Drame

2. SCENA

Glumac koken unosi postolje i postavlja ga na sredinu scene. Postolje simbolizuje *s o t o b u* odnosno *s t u p u*. U pratnji melodije *isei*, pojavljuje se *šite* u odeći i maski stare žene. Na glavi ima stamni šešir, a u rukama tanku pravu motku, koja simbolizuje dugačku trsku. Kao da se glumac na nju oslanja. Hoda po podijumu i povremeno se zaustavlja – kao radi odmora.

Š i t e

Stoji na mestu d o z a licem ka zavesi u dnu pozornice.

isei Žalosi živote moj, rečne trave,
žalosi živote moj, rečne trave
uvele, nigde nema vode
čiji bi ih mlazevi zahvatili i odneli sobom.⁶
Avaj, bolno li je ovo!

Okrenuvši se prednjem delu podijuma, obraća se gledaocima.

saši O planine! U dane davne
nadmenom lepotom blistala sam ja . . .
Modro-crna, kao krila ptice vodomora ribara,⁷
širila se kosa, i pramenovi treperili
kao grane ive na jesenjem vetru.
Sa slavujevim pevanjem mogao se samo
uporediti moj glas. Plenili su njegovi zvuci,
lepota moja je nadmašivala tek otkrinite pupoljke hagije,⁸
ukrašene kapljicama rose.
A sada vidim prezrenje u očima
najnižih, ubogih žena.
Stidim se ljudi. Probujali su
meseći i dani bez dostoji,
njihovo mi je breme k zemlji savilo ramena.
Postala sam stogodišnja starica.

sageuta U prestonici bojim se ljudskih očiju, odjedanput će zapitati:

ageuta »Da li je to ona? Je li moguće?« U večernje sate,
kadā mesec izlazi na nebu, sledjući za njim –
na put idem ja, manastir oblaka,
stokamenu tvrđavu⁹ napuštajući.
A straža verna uhogu stariću
zadržavati neće. Ne moram se
provlačiti kradomice kroz senke drveća.
Izgovarajući sledeće retko, *šite* čini dva kanonska pokreta, kao da pogledom obuhvata svet,
a zatim osmatra u daljinu.
Evo Tobe – grobnice zaljubljenih,
jesenje padine planina¹⁰ . . .
Obasjana mesečevom svetlošću lađa, reka Kacura . . .
Ko to tamo plovi u daljinu?

cukizerifu Eto, tako sam ja lutala po svetu. I na kraju
došla u zemlju¹¹ po imenu Cu. A to se mesto zove
Abe-no Macubara. Ali kako sam ja umorna! Priseću na
taj truli trupac i malo se odmoriti.
Skida šešir i, držeći ga u rukama, prilazi postolju, seda licem okrenuta prednjem delu podijuma. Vaki i vakizure ustaju.

⁶ Stih je odgovor na stihove pesnika Bunja Jasuhide, kojima on poziva Ono-no Komači u Mikavu.

⁷ Ptica vodomor ribar naziva se još ledena burnica i kovach, živi pored mora, izvstan je lovac ribe, odlikuje se modro-crnom bojom perja posebnog sjaja [lat. *Procellaria*].

⁸ Hagi omiljena japanska biljka [lat. *Lespedeza bicolor*].

⁹ Manastir oblaka, stokamena tvrđava – metafora carskog dvorca i prestonice u celini.

¹⁰ Toba, kraj južno od drevne prestonice Kjota. Grobnica zaljubljenih i planine u jesen predstavljaju znamenitosti Tobe, pa ih posećuju mnogi turisti i putnici namernici. Postoji, takode, i element igre reči, jer Toba asocira na Sotōba. Ovakav postupak delikatnog asociranja veoma je karakterističan za klasičnu japansku književnost u celini, što znalcu pruža poseban užitek.

¹¹ Oblasti Japana su u srednjem veku nazivane *kuni* – zemlje.

Kulture Istoka

3. SCENA

Glumci ostaju na pređašnjim mestima i u pređašnjim pozama.

V a k i

mono Pogledajte tu bednu stariću. Kako je žalostan njen izgled. Ali šta je to? Ona, izgleda, sedi upravo na svojoj stupi¹². Treba je postaviti na pravi put, neka se ukloni odavde. Ej, stariče! Zar ti ne primećuješ da sediš na stupi koja predstavlja telo Budino? Odlazi odavde i nađi neko drugo mesto za odmor!

Š i t e

Okrenuvši glavu ka vaki.

Predstavlja telo Budino? Ali nigde nisu vidljivi sveti znakovi. Učinilo mi se da je to samo natruli trupac.

V a k i

kakeai »Neka neprimetno, usred visokih planina, stoji usahllo stablo. Doći će doba cvetanja, i drvo će otkriti svoju bit.«¹³A pred nama je drvo, u kojem je otelotvoren veliki lik Budin. Zar tebi ništa o tome ne govori?

Š i t e

Pa neka sam ja samo drvo koje truli u zemlji, cvetaju još u duši mojoj cvetovi... Zar je tako nedostojno poklonjenje moje? Ti kažeš da ova stupa predstavlja telo Budino, ali kako ćeš ti to objasniti?

V a k i z u r e

Stupa je simbol istinitosti i Velikog Zaveta, koji je saopštio zemaljskom svetu Kongosata,¹⁴ kada je došao na zemaljski svet.

Š i t e

Ali od čega se sastoji Veliki simbol?

V a k i

Od Zemlje, Vode, Vatre, Vetra, Vazduha...¹⁵

Š i t e

O da, ti si u pravu, ali tih pet živototvornih elemenata postoje i u čovečjem telu, pa šta ga onda razlikuje od stupe?¹⁶

¹² Sveta stupa – ovdje: drveni stub izrezbaren sanskritskim natpisima i izrekama. Koristi se u obredne svrhe.

¹³ Oblik preuzet iz stihova Dusami Jorimase, antologija *Šikavakaju*. Kod drveća, tamo daleko u planinama, odavde se čak ni grane ne mogu razlikovati. Ali evo, cvetovi su procvale – i otkrili nam tajnu drveta – to je sakura bila. (Sakura – japanska trešnja)

¹⁴ Prema ezoteričnom budizmu, buda Dainiči predao je svoje učenje Kongosati, koji ga je izložio u sutrama. Zatim je sutre stavio u gvozdeni avan i kasnije ga predao monahu Bjūdu. Znak istinitosti je ovdje znak ovapločenja suštine zaveta buda i budizma. Za buda Dainičija znak-simbol je stupa od pet sastavnih delova.

¹⁵ Pet osnovnih živototvornih elemenata, ili pet 'velikih' (*godai*) – zemlja, voda, vatra, vetar i vazduh – elementi su iz kojih se sastoji sve postojeće. Posebno veliki značaj pridaju ovome sekte ezoteričkog budizma. Pet delova iz kojih se sastoji stupa – kvadrat, krug, trougao, polumeseč i oval, koji su zašiljeni ka vrhu kao plameni jezik, predstavljaju pet osnovnih živototvornih elemenata.

¹⁶ U sektama ezoteričnog budizma ukorenjeno je shvaćanje da se ljudsko telo sastoji iz pet delova: glava, vrat, grudi, ruke i noge, što odgovara telu bude Dainičija, čiji su simboli pet osnovnih živototvornih elemenata.



Drame

V a k i z u r e

Sličnost je samo spoljašnja, različitost je skrivena – ona se sastoji u snazi duše.

Š i t e

Ali u čemu je, kaži ti meni, snaga stupe?

V a k i

»Jedan samo pogled – i tri rdava puta ti ćeš izbeći.«¹⁷

Š i t e

»Samo naprezanje misli i otkriće se pred čovekom put spasenja.« U čemu je različitost?

V a k i z u r e

Ali ako je čovek stao na put spasenja, zašto nije u stanju da raskine veze sa ništavnim svetom?

Š i t e

Ne pokazuje spoljašnji izgled da li su te veze raskinute. Njih ispoljava samo duša.

V a k i

Tvoja duša za to nije sposobna i ti, sigurno, zato i nisi prepoznala da je u natrulom trupu ovaploćenje Budinog tela?

Š i t e

Naprotiv, prepoznala sam, i zato sam došla ovdje.

V a k i

Ako je tako, zašto si se spustila na stupu ne pomolivši se?

Š i t e

Zagledajući se u avan.

Vidite li? Stupa je spuštena na zemlju. Zar meni nije dozvoljeno da se zajedno sa njom spustim i malo odmorim?

V a k i

Avaj, starice, ti si daleko od ispravnog puta.¹⁸

Š i t e

A zar samo on jedini vodi ka spasenju?

V a k i

Stvarno, zaista, zla dela Daibija,

Š i t e

veliko milosrde Kanona,

V a k i

glupost Bandokua,

¹⁷ Citat u mnogim budističkim tekstovima. Njegovo poreklo nije tačno utvrđeno. Često se sreće i u *nō* dramama, na primer u *Uto*.

¹⁸ *Ispravni put* (Dai-n-en) – put dobročinitelja, koji prirodno vodi čoveka ka spasenju. Postoji i pojam *obratnog puta* (gjakuen), koji takođe dovodi čoveka na kraju do izbavljenja, uprkos njegovim rdavim postupcima. Upravo taj drugi, -obratni put- ima u vidu replika *ite*.

Š i t e

opamećivanje Mondua¹⁹ – završavaju se vidovitošću.

V a k i z u r e

Tako se događa da zlo

Š i t e

postaje dobro,

V a k i

a zablude –

Š i t e

duševna vedrina.

V a k i z u r e

I duševna vedrina, spokojstvo je veliko –

Š i t e

ne drvo.

V a k i

A ogledalo ...

Š i t e

Ono ne postoji.²⁰

H o r

uta »Kada od samog početka ništa ne postoji,
osim čoveka i Bude – sve je jedinstveno.«

Vakizure seda.

ageuta

»Eto, donet je bio istinski zavet
koji je svakom darovao spasenje,
makar najglupiji i prezreni smrtniče ti,
makar najglupiji i prezreni smrtniče.
I zato nije jedan put ka spasenju –
tako je izustila, oplemenivši reči vatrom svoga srca.
A monasi: »Uboga je starica,
ali joj je otkrivena istina puta.«
Pred njom se sagnuše
klanajući joj se tri puta.

Vaki, spuštajući se na jedno koleno, izvodi niski ceremonijalni poklon.

Š i t e

Obrača se gledaocima.



¹⁹ Dajha je Budin učenik koji je, i pored toga što je u životu činio zla dela, ipak postigao prosvetljenje. Bandoku je Budin učenik koji je bio poznat po gluposti, ali je kasnije postao mudar. Mondju je ošienje mudrosti.

²⁰ Aluzija na epizodu iz knjige pouka Huejenga. Kada je peti patrijarh sekte čan (zen) pozvao učenike i zapovedio im da napišu stihove koji treba da izraze čistotu i bistrinu duha svakog od njih, jedan je napisao sledeće:
Telo – drvo vidovitosti,
duša je kao nezamućeno ogledalo
Trudi se da je drži čisto
i da se na njoj ne skuplja prašina.
Zbog tih stihova on je proizveden u šestog patrijarha sekte.

Drame

— O monasi!
Meni se vratila snaga i hoću
da vas razveselim pesmom.

šita-no ei Kada bi mi vi to u zemlji
večnog blaženstva pokazali,
a zaista, bilo bi glupo sestri na stupu.

uta A ovde, na ovom prolaznom svetu, šta
treba smatrati glupim?
Avaj, o kako ste tegobni,
kako ste zamoreni propovedima monaha!
Ustaje sa stupe, okreće se ledima vaki i upućuje ka mestu d o z a.

4. SCENA

V a k i
Iza leda šiteu.

kući I zaista, uboga sirota, a zasenila nas mudročću. Trebalo bi saznati ko je ona.
Čuj starice! Ko si ti? Otkrij svoje ime i mi ćemo se moliti za pokoj tvoje duše.

Š i t e

Zaustavlja se i okreće se licem prema vaki.

nanori-guri Nije pametno govoriti o tome, ali kada već hoćete da me pomenete u molitvama, otkriću vam
svoje ime.
Prestara starica, što stoji pred vama, nekada je bila kćerka Ono-no Jošizane, namesnika provincije Deva. A zvali su me Ono-no Komači!
Dolazi na sredinu scene, sada s licem ka prednjem delu podijuma.

V a k i i v a k i z u r e

saši Nemilostiva sudbina! Ta, nekadašnja Komači, svuda se slavila, a svojom lepotom i ljupkošću
cveta plenila poglede.
Kao srp trodnevnog meseca izvijale su joj se obrve ... Sjalo dražesno našminkano lice ...

H o r

Otmena i lepa beše joj odeća, njome joj behu ispunjene sobe — za nemanje ona nije znala ...

Š i t e

Dane provodila, negujući lepotu svoju ...

H o r

Izdaleka su za njom žudela srca, a izbliza — malaksavali od ljubavne tuge ...

Š i t e

Rukavi njene odeće širili su se kao plavetni talasi, udarajući o obalu ...

H o r

I blistali, kao oblaci u predsvanuću,
nežno laskajući vrhovima dalekih planina ...

Š i t e

Sjaj lepote ju je zasenjivao.

H o r

Nežna dražesnost lotosa koji se kupaju u talasima praskozorja ...

Š i t e

Ona je pevala pesme i stihove ...

H o r

I čaša, puna opojnog vina ...

Š i t e

svetlucaše joj mesečevim odbleskom na rukavu ...

H o r

ageuta

Kada su se te dražesne crte izmenile?
Kao inje na travi je njena kosa ...
I po uvenulom licu nemoćno se obesiše pramenovi,
uzbudujući srca ljupkošću svojom.
Leptirići obrva više ne dočaravaju
tajnovitu lepotu dalekih planina ...

Š i t e

sageuta

Ah, svega još samo godina, godina jedna ...

H o r

nedostaje mi do sto. Sedi pramenovi²¹
po obrazima vise. I steže
srce tuga. Stidim se ja sada
odbleska meseca u času svitanja.

Sa poslednjom rečenicom hora glumac šite kanonskim gestom zakriva lice slatnatim šeširrom, zatim ustaje i prilazi mestu džaza.

H o r

rongi

Ispričaj nam, što kriješ
u zavešljajčiću svome?

Š i t e

Stojeći na mestu džaza, licem ka prednjem delu podijuma.

Iako ne vodim računa ja o tome, što mi danas smera sudbina, nosim sa sobom boba i pirinča
osušenog u zavešljajčiću svome,
da mi se sutra ne bi desilo da gladujem.

H o r

Na ledima u vrećici

Š i t e

nosim ja
odeću staru

H o r

U kotarici -

Š i t e

crno-belu keku²²

²¹ Oblik stihova iz 62. epizode speva *Ise-monogatari*:

Do sto godina njoj
jedna samo nedostaje,
i sedi pramenovi - znak toga.
Strasna ljubav, kao što se vidi,
dovela je priviđenje ovde.
(Ove reči je izgovorio udvarač, primetivši da ga jedna postarija dama, koja je bila u njega zaljubljena, posmatra kroz otvor ograde.)

²² *Keka* ili *keja* - vrsta vodene biljke s lišćem kao strela (lat. *Sagittaria sagittifolia*).



Drame

H o r

Poderani ogrtač mino.²³

Š i t e

sav u rupama šesir.
Baca pogled na šesir.

H o r

Zaštiti lice ona ne može.

Š i t e

Spušta glavu – izražaj žalosti i nezadovoljstva – po redu razgleda rukave svoje odeće.

H o r

Za vreme pevanja hora glumac šite okreće šesir naopačke i, držeći ga ispruženim rukama, čini energičan kratki prelaz na stranu mecukebašira.²⁴

Zaustavlja se, zagleda šesir. Zatim naglim pokretom ruke odbacuje motku.

Luta, eto, tako ona po svetlu
i u prolaznika milostinju traži.
A ako ne daju, jarost,
bezumlje njome ovladava,
i čak joj ni glas ne sliči tada predašnjem.

5. SCENA

Šite, držeći u ispruženim rukama šesir prevrnut naopačke, čini nekoliko energičnih koraka u stranu, ka vakiju, a zatim se zaustavlja.

Š i t e

mondo Dajte što god bilo starici, dajte, monasi!

V a k i

Seda na mesto v a k i z a.
Ali šta je s tobom?

Š i t e

Dajte mi, i ja ću poći ka Komaći!

V a k i

Ali gle, ti i jesi Komaći. Zašto da se govori tako?

Š i t e

Odlazi unazad, zaustavlja se, saginje glavu.
Ah ne, ne! Ta žena, koju su zvali Komaći, bila
je prezasićena ljubavlju i nikom nije
dala ni najobičniji odgovor na ljubavne poruke
koje su sipale sa svih strana, poput jesenje kiše.
Za nesrdačnost njenu odmazda joj je – starost.
Ah, ja je volim; ah, ja je volim!

V a k i

Ali što je to? Kakav se to duh iznenadno pojavio pred nama?

²³ Mino – slameni ogrtač, slameni plašt.

²⁴ Stubovi za orijentaciju, kojima je obeležena nō pozornica.

Š i t e

Okrećući se prema vaki.

Komači su mnogi voleli, ali jedan je bio najverniji, njegovo ime

Povrativši se ka prednjem delu podijuma.

Fukakusa-no šii-no 3585²⁵

H o r

Za vreme pevanja glumac šite dolazi na kraj prednjeg dela podijuma, zatim odlazi do mesta dōza. U trenucima zaustavljanja čini kanonske gestove, prikazujući sadržinu teksta.

uta Došla je odmazda za učinjeno zlo,
po prilagođenom putu neka ponovo
zakloparaju točkovi.

ageuta Zalazi sunce. Jasni mesec –
moj verni saputnik na lutajućem putu.
I ako bi čak na mojoj stazi
odjedanput »stražar zasede«²⁶ krenuo, da me
zaustavi, ne bi on to uspeo. Na put, brže!

Šite prilazi mestu glumca koken u »niši« scene. Nakairi;²⁷

U »niši« u potpunoj tišini, vrši se ritual preoblačenja šitea pomoću glumca kokena. Gornji obični kimono zamenjuje se svilenim, na glavu se stavlja muška kapa »boši«, a u ruke lepeza. Šite izlazi na mesto dōza.

6. SCENA

Š i t e

uta Prikupljene i povrnute hakama,²⁸

H o r

Za vreme pevanja šite ide ka mecukebasiru, ka mestu okozen, ka prednjem delu podijuma. U trenucima zadržavanja vrši kanonske pokrete: pokazuje lepezom na šesir, sakriva lice lepezom, gleda u nebo.

kusa Prikupljene i povrnute hakama,
visoka uzdignuta kapa,²⁹ i rukav
nabačen na lice. I ja idem kradomice.
Idem, kada mi svetli sjajni mesec,
idem i u paklenoj tami.
Neka vetrom i kišom me sreće noć,
šumi oko lišće na jesenjem pljuskju,
neka je snegom zavejan put, ja idem.

Š i t e

Na prednjem delu podijuma, stoji licem okrenuta prema gledaocima. Idem i pod kapima prolećne kiše.

²⁵ Fukakusa-no šii-no 3585 (šii-no 3585 je vojni čin) – ime jednog od najvernijih obožavalaca Komači. Legenda kaže da je Ono-no Kōmači njemu obećala svoju ljubav pod uslovom da joj dolazi ne propuštajući ni jednu stotinu noći. Devedeset devete noći Fukakusa-no šii-no 3585 je umro od ljubavne tuge, tako i nije dočekao dugo prizeljkivani sastanak.

²⁶ Oblik preuzet iz stihova koji se sreću u *Ise-monogatari* i u antologiji *Kokin-wakasju*:
O strahu zasede
na stazi ljubavi,
ljubavi moje, što je od ljudi skrivam,
O, kad bi zaspaio ti
svake noći...

²⁷ *Nakairi* znači pauzu, a u drami *nō* privremeni odlazak glavnog glumca sa scene.

²⁸ *Hakama* su svečane pantalone koje se nose preko muškog kimona.

²⁹ Obična kapa ljudi dvorjanskog zvanja (»visoka kapa«), za razliku od »kape utapkane vetrom« (kazaorihoši) ljudi niskog staleža. Obožavalac Komači nije želeo da ga prepoznaju, pa se trudilo da izgleda kao čovek neprivilogovanog staleža.



Drame

H o r

Pevanje hora je praćeno kretanjem glumca šite po sceni. U saglasnosti sa sadržinom teksta vrše se odgovarajući kanonski gestovi i pokreti.

uta I dem i vraćam se, i opet idem. Jedna noć, i druga, treća, četvrta, sedma i osma, deveta, deseta . . . neka je u dvorcu danas obilna gozba bogata,³⁰ čak ni to mene ne može zaustaviti. No heskorisno sam hodio ja. Dan za danom zoru objavljivaše zvonki glas petla. Sa treperavom nadom odbrojavo sam noći – nije ih još mnogo ostalo. Na kraju, osvanuo je dan pretposlednji. Samo još danas nedostaje mi do sto . . .

Š i t e

Zaustavlja se na prednjem delu podijuma.
Ah, teško je!
i u očima mi je odjednom potamnelo . . .

H o r

Šite prelazi na sredinu scene i izvodi nekoliko kanonskih pokreta, odeljenih pauzama – kojima iskazuje duševni bol.
Bol mi razdire srce. Avaj!
Ostao je dan jedan, ali, ne dočekavši susret, nesrećnik je umro od tuge,
Žalosni njegov duh prati Komaći,
bezumlje u njoj veseli dušu.

7. SCENA

Za vreme pevanja hora, šite čini privlačne pokrete lepezom, zatim dolazi ka mestu doza i, izvodeći široke talasaste pokrete, prilazi ka prednjem delu podijuma. Zaustavlja se. Sklapa lepezu. Moli se. Okrenuvši se ka vakiju, umire.

H o r

kiri I zaista, pravedno je što je ona samo o velikom svetu, samo o velikom svetu razmišljala.
Ja ću od dobra zrna peska kulu visoku sagrađiti.³¹ Budi na dar, cvet duše ću doneti i izaći ću na put vidovitosti. Izaći ću ja na put vidovitosti . . .

Sa klasičnog japanskog prevla
Ljiljana Đurović

³⁰ Ima se u vidu ugošćenje u dvorcu povodom praznika novog roda (žetve, berbe), a to su bile bogate gozbe. Žetvene gozbe na carskom dvoru bile su u sklopu religijsko-ritualnih ceremonija kojima je Fukakusa prisustvovala s obzirom na svoj visoki čin.

³¹ Citat iz *Sutre lotosa*.

Filozofija: logika i logike



Tori Kijonashi II.
Glumac Sekiwa Kikumokujo
u ulazi samuraja (1735)

Vrednovanje značaja istočnih filozofija u odnosu na zapadnu – projekat koji već u svom polazištu može biti evrocentrički usmeren – većinom započinje procenom statusa i valjanosti logičkih istraživanja i teorija u okviru tih filozofija. Po tom pitanju stanovišta se uglavnom račvaju u tri pravca. Pojedini istraživači polaze od nerflektovane i, čini se, kulturno posredovane predrasude da su formalne logičke teorije (npr. Aristotelov silogizam ili deduktivna geometrija) tvorevine koje su isključivo i neraskidivo vezane za genij grčkog ili evropskog duha. Na taj način – budući da se valjanost

logičkih istraživanja uzima kao najznačajniji parametar u određivanju dosega neke filozofije – istočnoj misli se često osporava dignitet filozofskog, pri čemu se navodi i argument o odsustvu autonomije u odnosu na mitotvorački i religijski način mišljenja u njoj. Druga varijanta istog stanovišta (varijantu koju često zagovaraju i sami azijski istraživači) ide na priznavanje, u krajnjoj instanci, iracionalnosti i alogičnosti istočne misli, ali se u ovom slučaju ovakve karakteristike uzimaju više kao osobena vrlina – u smislu mogućeg korektiva za preneglašeni racionalizam zapadne filozofije – nego kao manjkavost te misli. Drugi opet smatraju da na Istoku postoje i te kako razrađena logička istraživanja, ali da ona u odnosu na evropsku logiku imaju poseban status i cilj, da je tu reč o drugačijim logikama: „dijalektičkoj“

logici koja ne priznaje zakon neprotivrečnosti, sintetičko-holističkoj ili konkretnoj logici koja objedinjuje induktivne i deduktivne postupke, nadilazećoj ili intuitivnoj logici koja metodom *reductio ad absurdum* dokida sebe samu itd. Treću grupu istraživača čine oni koji smatraju da je logosnost mišljenja univerzalna i da se indijska ili kineska logička istraživanja ne razlikuju suštinski od evropskih, pa da je stoga moguće pokazati (formalizacijom ili drugim sredstvima) da ona sadrže *barem* implicitnu logičku strukturu i argumente koji su u potpunom skladu sa evropskom logikom.

Na tragu ovih problema o statusu logičkih istraživanja na Istoku zamišljen je i blok koji sledi. Normalno, složenost problematike i ograničenja u prostoru unapred su isključili svaku mogućnost iscrpne i sveobuhvatne razrade navedene teme. U tom smislu tekstovi koji slede, budući da se bave samo indijskom logikom – iako u dva slučaja sa komparativnog stanovišta – predstavljaju samo nagoveštaj i ortavanje osnovnih kontura o problemu statusa logičkih istraživanja na Istoku.

Negacija i zakon neprotivrječnosti u indijskoj misli

—komparativna studija—

J.F. Staal

ne logike da li mogućnost međusobnog razumijevanja bila dovedena u pitanje. Ako je, s druge strane, princip neprotivrječnosti primjenjen bilo što je implicitno ili pak eksplicitno izloženo, to može biti različito interpretirano: možda su u pitanju istorijske veze između Indije i zapada koje bi objašnjavale izvjestan uticaj; možda veza između logičkih zakona i strukture indoevropskih jezika, koja se manifestira u grčkom i sanskritu; možda opšta lingvistička osnova na kojoj počiva zakon neprotivrječnosti; ili, konačno, možda je navedeni zakon univerzalno logički zakon — što god to značilo. Diskusija pitanja da li treba indijske misliocima smatrati biljkama mogla bi, otuda, sačinjavati jedno poglavje komparativne logike.

Sanskritski termin koji, čini se, najbliže odgovara zapadnom pojmu protivrječnosti, deriviran je iz korijena *sidh*, što znači 'držati na odstojanju', 'odbijati', 'odvrćati'. Imenica *sedha*, derivirana iz tog korijena, denotira 'odbijanje', 'držanje na odstojanju', a imenice *niṣedha* i *pratīṣedha* imaju slično značenje, koje se ponekad može dublje odrediti kao 'zabrana', 'potiranje', 'negacija'. Ovo posljednje značenje vodi oblikovanju imenice *vipratīṣedha*, što znači 'obostrano poricanje (zabrana)' ili 'protivrječnost'.

Rana tehnička ili semitehnička upotreba termina *vipratīṣedha* javlja se u *Āpastambinoj Śrauta-sūtri* (između 400. i 200. godine p.n.e.), gdje se u ceremonijalno priloženju žrtve Vede pridaju različitim žrtvoavocima na sljedeći način⁵: *Hotr* prinosi žrtvu u *Īḡveda*; *udgāt* u *Sāmavedu*; *adhvaryu* u *Yajurvedu*; *brahman* u sve njih. Kada se izričito traži, ili u slučaju protivrječnosti (*vipratīṣedha*), ili drugi (sveštenik) može prinositi žrtvu. Umjesto *vipratīṣedhāt* u djelimično uporednom tekstu Hiranyakešina *Śrauta-sūtra*, stoji *asamḃhāvāt* ukoliko to nije moguće (ukoliko to nije slučaj, ukoliko to ne biva). Oba se citata odnose na slučajeve kada sveštenik nije u mogućnosti da prinosi žrtvu u skladu sa onim što je propisano u okviru jednog pravila ili utvrdene prakse, budući da je već obavezan u okviru nekog drugog pra-

vila ili drugih pravila.⁶ Posljednja *sūtra*, stoga, formuliira princip koji važi u slučaju međusobnog protivrječja između dva pravila primjenjiva u istoj situaciji. To je pravilo o načinu postupanja sa drugim pravilima, *paribhāṣā* — 'meta-pravilo', i shodno tome je smješteno u zadnji dio *Āpastamba-śrauta-sūtra*, koja se sastoji od *yajña-paribhāṣā-sūtrāṇi*, 'meta-pravila o prinošenju žrtve'. Pojam *vipratīṣedha* primjenjuje se [odnosi se] na protivrječnosti između formuliranih pravila, a ne između entiteta.

Karakteristično je za indijsku misao da je već na ranom stepenu njenog razvoja izvršena distinkcija između jezika i meta-jezika. S tim je u vezi činjenica da je predmetom raznolikih istraživanja bio upravo obiman corpus lingvističkog materijala, vedskih tekstova koji su smatrani za transcendentne i nastale otrokovanjem (*śrutī*).

Opus *sūtri*, s jedne strane, obuhvata dijelove Veda i nastavlja da propisuje forme djelatnosti u vedičkoj maniri, dok, s druge strane, interpretira vedske odlomke. Ova se literatura, stoga, ne bavi samo ritualnom djelatnošću već i tvrdnjama o ritualnoj djelatnosti. U prvom slučaju ona konstituiraju jezik koji se bavi ritualom kao predmetnim materijalom (datošću), dok u drugom konstituiraju meta-jezik koji se bavi onim jezikom koji se odnosi na ritual. *Paribhāṣā* pravila, preciznije govoreći, eksplicitna su meta-jezička pravila tretmana vedskog teksta.

Razvojem gramatike dolazi do pomaka, i to na dva načina. S jedne strane, to je novi predmetni materijal; to nije ritual, niti su vedski dijelovi posvećeni ritualu, već sam govorni jezik (*bhāṣā*) i, u određenom opsegu, vedski jezik (*chandas*).⁷ S druge strane, predmetom metalingvističkih istraživanja umjesto Vedskih odlomaka postaju sama gramatička pravila. Isti termin, *paribhāṣā*, primjenjuje se na pravila tekova meta-jezika. Značaj tih meta-pravila narastao je čim su

U *Metafizici*, u četvrtom poglavlju knjige G. Aristotel se bavi principom neprotivrječnosti. Taj je zakon formuliran na sljedeći način: »Nemoguće je da bilo šta jeste i nije u isto vrijeme.«¹ Zamislimo, kaže Aristotel, da netko želi protivstaviti ovom gledištu. Naš oponent ne može imati nikakav stav koji bi protivrječio zakonu neprotivrječnosti a da, istovremeno, ne podrazumijeva valjanost samog tog zakona; u suprotnom, on čak i ne poriče ono što tvrdimo. Jedina alternativa za njega, u tom slučaju, bila bi ništa ne reći. No, to bi bilo apsurdno: jer taj čovjek, kao takav, od samog početka ne bi bio ništa više od puke biljke.²

Cesto se tvrdi da indijski mislioci ne prihvataju zakon neprotivrječnosti. To lako može biti jedan od razloga zanemarivanja indijske misli od strane zapadnih filozofa: jer nitko ne želi izučavati corpus propozicija kada se istovremeno tvrdi da podjednako mogu stajati i njima protivrječne tvrdnje. Nije li to, možda, neka nova — i, prema nekima, superiorna — vrsta logike sa kojom bi trebalo da se upoznamo? Mnogi ne osjećaju potrebu za nečim što bi ih dovelo do radikalne konverzije. Bilo kako bilo, takav zahtjev kao da se implicira u tvrdnjama poput sljedeće, u kojoj zapadni učenjak govori o principima kakav je i zakon neprotivrječnosti: »Istočna je misao na stanovištu da bi, uzmu li se u obzir sve okolnosti u kojima tražimo od našeg mišljenja da nam pruži odgovarajuću uputu, bilo fatalno dozvoliti sebi da budemo robovi takvih principa.«³ Rekavši to, autor nastavlja citirajući buddhistički princip koji upravo protivrječi zakonu neprotivrječnosti.⁴ Postavlja se pitanje da li je »istočna« misao u cjelosti odbacila zakon neprotivrječnosti.

Cilj ove studije jeste u tome da se pokaže kako su indijski mislioci tretirali protivrječnost i koja su eksplicitna pravila data u vezi sa tim problemom. Ukoliko indijski filozofi nisu svjesni protivrječnosti, ili pak poriču valjanost principa neprotivrječnosti, struktura indijske logike izgledala bi toliko fundamentalno različito od strukture zapad-

¹ Met. G 4, 1006 a 3-4. Drugi iskazi ovog zakona formulirani su kod I.M. Bocheński: *Ancient Formal Logic*, Amsterdam, 1951, 38-40; cf. L.A. Ackrill, *Mind*, LXII, 1953, 110-12

² *ibid.*, 14-15

³ E.A. Burt, 'What Can Western Philosophy Learn from India?', *Philosophy East and West*, V, 1955-6, 202.

⁴ Bijep je o principu nazvanom *catuṣkoṭi*, v. P.T. Raju 'The Principle of Four-cornered Negation in Indian Philosophy', *Review of Metaphysics*, VII, 1954, 694-713; TRV Murli, *The Central Philosophy of Buddhism*, London, 1955, 129-31, 146-8. Najranija formulacija nalazi se vjerovatno u *Pāli kanonu* u *Majjhima-nikāya*, *sūta* 63 (na engleski preveo H.C. Warren, *Buddhism in Translation*, Cambridge, Mass. 1946, 117-22). O formalizaciji, v. H. Nakamura, 'Buddhist Logic Expounded by Means of Symbolic Logics', *Journal of Indian and Buddhist Studies*, VII, 1958, 384-5. Navedenu formulaciju u ranijoj japanskoj verziji (*Inkyōka Bakkyōgaku kenkyū*, III, 1954, 223-31) kritikovao je R.H. Robinson u 'Some Logical Aspects of Nāgārjuna's Systems', *Philosophy East and West*, VI, 1957, 302. Valjanost kritike može se dovesti u pitanje:

⁶ W. Caland u svome prijevodu ad. loc. pojašnjava ovo sljedećim primjerom: »Z.R. muss ein anderer als der Adhvaryu, da dieser beschäftigt ist, das Opferlein losbinden.« Vol. XXV, dio I.

⁷ v. posebno P. Thieme, *Pitāni and the Veda*, Allahabad, 1935, 67 i d.; L. Renou, *La Dārṣanapūrti de Saranaṇada*, I, I Juvodt, Paris, 1940, 7-8.

gramatička pravila Pāṇinija prihvaćena kao autoritativna.

U odnosu na lingvističke probleme, gramatička deskripcija se uglavnom ograničavala na analizu riječi (*pada*) te je otuda gramatika bila nazivana *pada-mīmāṃsā*, 'istraživanje riječi'. Mada se ponekad s pravom ističe da su sanskrtski gramatičari zanemerali ili posvećivali malo pažnje sintaksi, pri tome se često gubi iz vida da je gramatika, po tom pitanju, nadopunjavala *vākya-mīmāṃsā* ili 'istraživanje rečenica', što je samo drugi naziv za najortodoksniji među filozofskim sistemima, poznatijim šire pod nazivom *pūrva-mīmāṃsā*, *karma-mīmāṃsā* ili prosto - *mīmāṃsā*.⁸ Pozabavivši se ovdje nekim sintaktičkim principima *mīmāṃse*. Ovaj je filozofski sistem direktan nasljednik *sūtra*-literature budući da sistematičara interpretiraju vedskih iskaza i razvija opšte kanone interpretacije.⁹ Tu su tačke data i opšta pravila metalingvističke prirode, koja se odnose na interpretaciju vedskih tvrdnji. Ta se meta-pravila često nazivaju *nyāya*, i dalje su primjenjivana i razvijana u *dharmaśāstri*. Termin *nyāya* kasnije je široko upotrebljavan da denotira logiku i sistem logike.

Već smo ranije naglasili kako rana upotreba termina *nyāya* kao sinonima za *parihāṣā* može biti indikacija da se elementi i zakoni indijske logike daju prattiti unatrag te od diskusija o problemima jezika i metafizika u ranijim sistemima i, posebno, u gramatici.¹⁰

Problem protivrječnosti obuhvaćen je u ovom metalingvističkom kontekstu kako u gramatici tako i *mīmāṃsi*.¹¹ Pāṇini (oko 350. g.p.n.e) daje sljedeće pravilo: 'U slučaju protivrječnosti (između dva pravila), treba primijeniti potonje (zadnje) pravilo.'¹² Ovdje je 'zadnje pravilo' denotira pravilo koje se pojavljuje kasnije, u sekvenci pravila navedenih u Pāṇinijevoj gramatici.¹³ Patañjali (? drugi vijek p.n.e) razmatra ovu *sūtra* u *Maḥābhāṣyī*¹⁴ i posebno pažnju poklanja pojmu *vipratishedha*. Izloživši etimologiju riječi, on je objašnjava pomoću *itaretara-pratishedha* i *anyo 'nyā-pratishedha* 'međusobno potiranje (isključenje)'. Potom nastavlja citirajući sljedeću vārtiku: 'dvau prasaṅgāv

anyārthō ekasmin sa vipratishedhāḥ vipratishedha je kada se dva pravila različitog smisla /značenja/ odnose na jednu te istu riječ.¹⁵ Pri tome dodaje da ta dva pravila moraju biti primjenljiva u isto vrijeme (*vyagrapad*) i daje sljedeći primjer. Prema Pāṇiniju, 7.3.102, *duḥ ā* zamjenjuje završno a imenične osnove prije nastavka koji počinju sa *y* ili *bh*.¹⁶ Tako iz imenične osnove *vrkṣa* - 'stablo', možemo formirati *vrkṣāya* 'stablu', *vrkṣābhyaṃ* 'dvama stablima' (dual) i *vrkṣābhyāḥ*, 'stablima' (plural), shodno navedenom pravilu. Naredna *sūtra* 7.3.103, propisuje da e zamjenjuje navedeno a ispred nastavka za množinu koji počinju sa *bh* ili *s*. To vrijedi za formiranje *vrkṣesu* - 'među stablima'. No, kako je - *bhyaḥ* nastavak za množinu, druga *sūtra* važi i u ovom slučaju, na osnovu čega bismo dobili *vrkṣebhyaḥ*, 'stablima'. U ovom slučaju ta dva pravila čine *vipratishedha*, 'protivrječnost'. U takvoj situaciji, prema *parihāṣā* pravilu, budući da drugo pravilo dolazi poslije prvog, treba primijeniti drugo pravilo i vrijedi *vrkṣebhyaḥ* a ne *vrkṣābhyāḥ*. Možemo biti naklonjeni tome da drugo pravilo tretiramo kao izuzetak (*apavada*) u odnosu na prvo, no i to će dovesti do istog rezultata: postoji *parihāṣā* koja tvrdi da je izuzetak u primjeni naveden generalnom pravilu.¹⁷

Ova diskusija može biti formalizovana u sljedećem smislu: neka propozicije *sūtri* budu poredane (kao što su kod Pāṇinija) i označene sa ϕ_1, ϕ_2, \dots i neka ϕ_i, ϕ_j označava da ϕ_i na ovoj listi prethodi propoziciji ϕ_j .¹⁸ Uz to, neka $\phi_i \bullet \phi_j$ označava da su ϕ_i i ϕ_j protivrječne propozicije. Pāṇinijeve propozicije uglavnom se bave lingvističkim predikatima $F(x)$, $G(x)$... koji imaju pojedine riječi ili druge glagole *x*, ... kao svoje vrijednosti. Kako većina pravila tvrdi da određeni predikat važi pod određenim uslovima, možemo razmatrati samo one ϕ_i koji mogu biti napisani u formi:

$$(x) [F_i(x) \rightarrow G_j(x)] \quad (1)$$

Prema definiciji *vipratishedhe*, $\phi_i \bullet \phi_j$ onda i samo onda ako:

$$\sim (Ex) [G_i(x) \wedge G_j(x)] \quad (2)$$

Parihāṣā tvrdi (u narednoj formuli) konektiv i zagarde štampani su podeljivom kako bi se denotiralo da su upotrebljeni u formalizaciji (meta-teorije) da:

$$[(\phi_i < \phi_j) \wedge (\phi_i \bullet \phi_j)] \rightarrow \phi_j \quad (3)$$

Ova *parihāṣā* pretpostavlja stvarnu protivrječnost, jer (3) ima smisla samo ako se ϕ_i ,

i ϕ_j odnose na isti slučaj tj. ako:

$$(Ex) [F_i(x) \wedge F_j(x)] \quad (4)$$

Međutim, (4) i (1) daju:

$$(Ex) [G_i(x) \wedge G_j(x)] \quad (5)$$

što protivrječi (2). Otuda, ukoliko je $\phi_i < \phi_j$, iz (3) deriviramo propoziciju ϕ_i ili: $(x) [F_i(x) \rightarrow G_j(x)]$. Kako postoji neko *x* takvo da je $F_j(x)$ prema (4), za to isto *x* možemo derivirati $G_j(x)$.

Ovaj argument ovisi o protivrječnosti za koju se pretpostavlja da postoji između (2) i (5), tj. o zakonu neprotivrječnosti propozicija oblika:

$$\sim (\phi_i \wedge \phi_j) \quad (6)$$

Analiza, tako, pokazuje ono što formuličari *parihāṣe* već sugerira, naime, da argument pretpostavlja validnost principa neprotivrječnosti. *Kāśikā*¹⁹, pozniji komentar Pāṇinijeve gramatike iz sedmog stoljeća, definiše *vipratishedha* na isti način, objašnjavajući je kao *tulyabala-virodha*, 'suprotnost između dvije propozicije jednake snage'. Istu definiciju daje i Uvata u svom komentaru na *Vājasaneyī-prāśiśākhya*.²⁰ Termin *virodha* koji prema navedenoj definiciji ima širu denotaciju nego *vipratishedha*, takođe se upotrebljava kako bi označio protivrječnosti između dviju mogućih interpretacija u *sūtra*-literaturi.²¹

U *mīmāṃsi*, gdje vrijedi ista *parihāṣā*²² i *niṣedha* i *pratishedha* denotiraju »zabranu«. Kako je u Indiji gramatička znanost prvenstveno deskriptivna a ne preskriptivna, ²³ gramatičke *śūtre* date su kao propozicije u kojima se glagol nalazi u formi *indikatīva* ili je konstrukcija čisto nominalna. *Mīmāṃsā* se, s druge strane, primarno bavi vedskim nalozima koji sadrže glagol u formi *optativa*. Glavni element takvih naloga jeste optativni glagolski oblik, a glavni dio optativnog glagolskog oblika jeste njegov završetak a ne glagolski korijen. Ovo je učenje prvo formulirano s obzirom na pozitivne naloge (*vidhi*), ali je postepeno preneseno i na negativne naloge, odnosno zabrane. To možemo zaključiti na osnovu upotrebe zabrana poput na *bhakṣaye*, 'on neće jesti'.²⁴ Takvi negativni nalazi ne naređuju neku djelatnost koja je ne-jedenje, tj. neku određenu djelatnost različitu od jedenja (kao u 'on će ne-jesti'), već upravo zabranjuju jedenje.

Ova je distinkcija interesantna i čini se da ide korak dalje od aristotelijanskog učenja o negaciji, koje se nalazi u osnovi moderne logičke notacije. Aristotel je razvio teoriju negacije za propozicije, koju ćemo nazvati 'prvotnim učenjem o negaciji'. Ova je teorija proširena u jednom pravcu na kvantificirane

19 ad. Pāṇini, 1.4.2

20 Benou, *Terminologie*, 495.

21 v. Benou, u 'Connexions', *JJ*, CCXXXIII, 1941-2, s. 117, n. 2

22 Mada ovdje *param* ima drugo značenje, v.n.11

23 cf. rad naveden u n. 10

24 *Mīmāṃsā-nyāya-prakāśa*, red. i prevod F. Edgerton, New Haven 1921 odelci 320-8.

⁸ cf. L. Benou, 'Etudes védiques et pāṇinienes', VI / *Le destin du Veda dans l'Inde*, Paris, 1960, 66.

⁹ *Mīmāṃsā* je najbliža *parihāṣā* odjelcima *sūtri*. Vidi DV. Garge *Citations in Sabara-bhāṣya*, Poona, 1952, 50 i d.

¹⁰ J.F. Staal, 'The Theory of Definition in Indian Logic', *JIOS*, LXXXI, 2, 1961, 124.

¹¹ v. L. Benou 'Connexions entre le rituel et la grammaire en sanskrit', *JJ*, CCXXXIII, 1941-2, 116-17.

¹² Pāṇini, 1.4.2: *vipratishedhe param kṛyam*. Ovaj princip ne vrijedi za Tripad (Pāṇini, 8.2-4), Cf. H.E. Buskool, *Pāraśarādhikā*, Amsterdam 1934.

¹³ Irrelevantno je u ovom kontekstu da *param* u navedenoj *sūtri* može značiti *poželjno ličim*, kako je interpretirano u Patañjalija *iv*, Buskool, op.c., 66-7, 71-67.

¹⁴ ad.loc.; ed. Kielhorn, I, 304.

¹⁵ v. L. Benou, *Terminologie grammaticale du sanskrit*, Paris, 1957, 280 *sv.* *vipratishedha*.

¹⁶ U drugačijem kontekstu, autor je ovo pravilo razmatrao u 'A method of linguistic description: the order of consonants according to Pāṇini', *Language*, 1962.

¹⁷ cf. *parihāṣā* 38 u *Nāgaji Bhāṣinī Parihāṣā-śūtra*, u prijevodu i redakciji F. Kielhorn, Bombay, 1868, 34, 320; cf. L. Benou *Etudes védiques et pāṇinienes*, II, Paris, 1956, 143.

¹⁸ Ako *param* znači 'poželjno', $\phi_i < \phi_j$ može biti interpretirano tako da znači da je ϕ_j poželjnije od ϕ_i .

Negacija i zakon neprotivrječnosti u indijskoj misli

iskaze, došavši time do distinkcije između suprotnog i protivrječnog, a u drugom – na modalne propozicije. Filozofi *mīmāṃsā* proširili su slično temeljno učenje o negaciji na klasu neindikativnih propozicija, odnosno – injunkcija. Da bismo ovo izrazili precizno i formalno, upotrebićemo posebnu notaciju do koje ćemo doći pošto prvo razmotrimo Aristotelovo stanovište.

U *De interpretatione* Aristotel daje prvotno učenje o negaciji: On kaže da negacija iskaza »čovjek hoda« (to oik *anthropos badizei*) nije »ne-čovjek hoda« (to oik *anthropos badizei*) već »čovjek ne-hoda« (to oi *badizei anthropos*).²⁵ To se odražava u modernoj notaciji gdje negacija $F(x)$ nije definirana kao $\sim F(x)$, već kao $\sim F(x)$.²⁶ Ovaj je izraz u modernoj logici formiran prema pravilima, tako da znači $\sim F(x)$. Drugi izrazi, poput $\sim F(x)$, nisu definirani i mogu biti adekvatni dakle samo ukoliko se upotrebi Churchov \sim -operator (npr. $\sim F(x)$ x. $F(x)$) (x), ukoliko je znak negacije određen u tom kontekstu).

U teoriji kvantificiranih iskaza nailazimo na protivrječnosti (*antikrimena*) ukoliko je kvantifikator negiran, a suprotnosti (*enanti*) ukoliko je negirana kopula, tj. glagol.²⁷ To se može formalizovati sljedećem aristoteljskom stanovištu, razmotrimo li naredne četiri vrste kvantificiranih iskaza:

SaP	(x F(x))	(7)
SeP	(x)~F(x) ili ~E(x) F(x)	(8)
SiP	(E) F(x)	(9)
SoP	(E)~F(x) ili ~E(x) F(x)	(10)

Ovdje su (7) i (10) kao i (8) i (9) protivrječni, dok su (7) i (8) kao i (9) i (10) suprotni (tradicionalno – subkontrarni).

U Aristotelovo modalnoj logici izložena je iscrpna teorija odnosa između negacije i četiri modalna funktora.²⁸ Nije eksplicitno rečeno šta je negacija individualnog modalnog funktora, na primjer – negacija funktora nužnosti $N[F(x)]$ nužno je da je $F(x)$. Stoga je neizvjesno da li takvu negaciju treba interpretirati kao $\sim N[F(x)]$ »nije nužno da je $F(x)$ «, ili kao $N[\sim F(x)]$ »nužno je da je $\sim F(x)$ «. Implicitno, Aristotel prihvata prvu alternativu, tako da $\sim N[F(x)]$ zapravo treba denotirati ($\sim N$) $[F(x)]$. Očigledno je, ukoliko bismo željeli ovu situaciju cjelovito izraziti, da u nam potrebna posebna formaciona pravila.

Misliloci *mīmāṃsā* upravo razmatraju ovo pitanje. Neka injunkcija (nalog) »on će jesti«, koju možemo smatrati za deriviranu iz propozicije »on jede«, bude denotirana sa $N[F(x)]$, gdje $F(x)$ denotira »on jede«. Ova je formalizacija sugerirana činjenicom da nalog »on će jesti« pod određenim okolnostima može biti interpretiran kao izraz nužnosti »on treba da jede« (nužno je da jede, potrebno je da jede). Učenje *mīmāṃsā* tvrdi da za-

brana (*nishedha*) ili negacija naloga $N[F(x)]$ nije $N[\sim F(x)]$, već $\sim N[F(x)]$, kao što ni negacija od »on će jesti« nije »on će ne-jesti« već »on ne-će jesti«. I ovdje $\sim N[F(x)]$ denotira ($\sim N$) $[F(x)]$. Formaciona pravila ovdje pretpostavljaju da zajedno sa injunktivnim faktorom N od samog početka imamo uveden i prohibitivni faktor ($\sim N$). Ovaj je zahtjev ispunjen u *mīmāṃsā* gdje su vedski iskazi podjeljeni u pet grupa, uključujući uz *vidhi*, »naloge«, ujedno i *pratiśedha* ili *niśedha*, »zabrane«.²⁹

Postavlja se pitanje da li se ikakav smisao može pripisati izrazu $N[\sim F(x)]$, upravo kao što nije nemoguće pretpostaviti da se može pripisati smisao i izrazu $F(\sim x)$, koji u modernoj logici ne predstavlja dobro formiran izraz. *Mīmāṃsā*ke denotiraju sve sljedeće negacije naloga, koji nisu *pratiśedha* ili *niśedha*, terminom *pariyudāsa*, koji se obično prevodi sa »ekskluzija« (isključenje). Njihovo je osnovno učenje s tim u vezi iskazano sljedećim stihovima, gdje je negacija označena sa *nañ*:

pariyudāśah sa vijñeyo yatro 'itarapade-
nañ
pratiśedhah sa vijñeyah kriyayā saha
yatra nañ

»Ekskluziju (*pariyudāsa*) treba shvatiti kao onaj slučaj kada je negacija (povezana) sa sljedećom riječju,³⁰ dok je zabrana (*pratiśedha*) slučaj kada je negacija (povezana) uz glagol(ski završetak – nastavak).³¹

Postoje dvije vrste »sljedeće riječi« sa kojima negacija može biti vezana: (1) glagolski korijen i (2) imenica. Razmotrimo ukratko oba slučaja.

(1) Postoje rečenice³² poput *nekṣeta* »on neće gledati«, gdje ništa ne može biti zabranjeno budući da je rečenica data kao pozitivnan nalog putem određenog injunktivnog funktora, npr. kada prethodi fraza *tasya vratam* ... »njegove su obaveze da ...«. Takva rečenica pozitivno sadrži nešto što je suprotno gledanju (*ikṣāṇa-virodhāt*), što može biti formulirano putem izraza »ne-gledati« (*nekṣe*, tj. Edgertonovim riječima »kombinacija *nekṣeta* »on neće gledati« minus optativni završetak»).³³ To se može

izraziti fomulom $N[\sim F(x)]$, gdje $\sim F(x)$ denotira »ne-gledati«.

(2) Postoje takđe i rečenice sasvim drugačijeg tipa, gdje se negira imenica (ili, u logici, subjekat).³⁴ npr. *nānuyajēsu-yeyajā-mahaḥ karoti* »ne pri završnoj žrtvi on kaže ye-yajāmahes. Ovdje kontekst pokazuje da to ne znači *anuyajēsu yeyajāmaham na kuryāt* »pri završnoj žrtvi on ne kaže ye-yajāmahes, već *anuyajēvyatirikṣe yeyajā-mahaḥ kuryāt* »pri onim žrtvama koje nisu završne žrtve, on kaže ye-yajāmahes. Formalno se to može izraziti samo ukoliko se nalog ne derivira iz predikata već iz relacije, npr. $F(x,y)$ što denotira: »pri završnoj žrtvi (x) on kaže ye-yajāmahes (y)«. Ovdje nalog može biti napisan kao $N[F(x,y)]$, a ova vrsta negacije, ili *pariyudāsa*, kao $N[F(\sim x,y)]$, što je opet pozitivan nalog.

Analoga distinkcija čini se i u gramatici.³⁵ Ekskluzija i zabrana nazivaju se, respective, *pariyudāsa-pratiśedha* i *prasajya-pratiśedha*³⁶ i navodi se gotovo identičan stih:

pariyudāśah sa vijñeyo yatro 'itarapade-
nañ
prasajyapratīśedhās tu kriyayā saha
yatra nañ

Renou, koji pominje ovaj stih, navodi sljedeći primjer iz Jinendrabuddhijeve *Nyāse* (? osmo stoljeće).³⁷ Riječ je o interpretaciji negirajućeg prefiksa –a u riječi *a-kartari*, koja se javlja kod Pāṇinija, 3.3.19, *akartari ca kāraka samjāyānān*. Ukoliko tu negaciju interpretiramo kao *pariyudāsa* negaciju, smisao bi bio »(sufiks ghañ primjenjuje se) kod padežnih odnosa različitih od nominativa«. Ako negaciju shvatimo kao *prasajya*, smisao bi bio »(sufiks ghañ ne (primjenjuje se) kod nominativa (već se primjenjuje) kod padežnih odnosa. Prvu interpretaciju treba odbaciti, jer je nominativ padežni odnos i riječ *kāraka* »padežni odnos« bila bi ovdje suvišna, što se suprotstavlja poznatom kriteriju ekonomičnosti.³⁸

Bazlika između gramatičke distinkcije dvaju tipova negacije, s jedne strane, i distinkcije koju *mīmāṃsā* čini između tri tipa negacije, s druge strane, reflektira činjenicu da je gramatika deskriptivna i bavi se propozicijama, dok je *mīmāṃsā* preskriptivna i bavi se injunktivnim funkcijama. Za forma-

34 *Mīmāṃsā* ... odj. 341–50. Ovi iskazi reflektiraju vedske rečenice gdje drugi objekt dolazi iza glagola ali mu prethodi na, npr. *Itareya-Brahmana*, 1.17.13, *prajāñan evātra yvajanti nanuyāñi*, u tom slučaju ovaj prethodeći a ne završni zetsv. v. J. Conda, *Four Studies in the Language of the Yeda*, Grawenhage, 1959, 7–70 / »Amplified sentences and similar structures«.

35 Distinkcija *mīmāṃsā* usvojena je takode u *dharmaśāstru*. Javila se u srednjovekovnom djelu o *gotri i pravici*. v. J. Brough, *The Early Brahmanical System of Gotra and Pravara: A Translation of the Gotra-pravara-māñjari of Puruṣātama-pāñdita*, Cambridge, 1953, s. 70, n. 3

36 Cf. Edgerton, op. cit. s. 167, n. 219

37 Renou, *Dharmatvārti*, 114; takode Renou, *JA*, CCXLV, 2, 1957, s. 131, n. 9 i *Terminologie*, 202, 230.

38 rad naveden u n. 16.

25 De int. 12, 21 b 1–8.

26 v. J.F. Staal, »The Construction of Formal Definitions of Subject and Predicates«, *TPS*, 1960, 89–103

27 v. npr. Bochénski, *Ancient Formal Logic*, 37.

28 v. ibid 59.

29 v. npr. *Mīmāṃsā-nyāya-prakāśa*, odj. 10

30 Termin *utarapada* doslovno denotira drugi član složenice. Prema sanskrtskim gramatičarima, negacijska partikla kombinira se sa sljedećom imenicom u nominalnu složenicu (generalno ili *tapurūpa* ili *bahuvrīhi*), tako da se sljedeća imenica adekvatno označava terminom *utarapada*. Budući da se *pariyudāsa* takode odnosi na glagole, *utarapada* je ovdje prevedena na »sljedeća riječ«.

31 *Mīmāṃsā-nyāya-prakāśa*, odj. 330

32 ibidem, 332–40

33 Edgerton, op. cit. s. 170, n. 222

lizaciju gramatičkih propozicija dovoljni su izrazi tipa $F(x)$ i nema potrebe za injunktivnim faktorom N . Ranije navedena distinkcija mogla bi, na primjer, biti formalizovana tako da izražava propoziciju »sufiks *ghañ* (a) se primjenjuje na x » pomoću $F(a,x)$ i označavajući nominativ sa n a padežni odnos sa c . Tada bi interpretacija *pariyudāse* bila data sa:

$$F(a, c) \wedge \sim N, \quad (11)$$

a *prasajya* se:

$$F(a, c) \wedge \sim F(a, n) \quad (12)$$

Drugi tip *pariyudāse* u *mīmāṃsī* nastaje zahvaljujući činjenici da negacija može biti priključena bilo na F bilo na N . To je nemoguće u gramatici. Odnos između *mīmāṃse* i gramatike može se sažeti sljedećom tabelom, gdje je karakteristična struktura svake operacije data pomoću formalizovanih iskaza:

MĪMĀMSĀ

vidhi : $N[F(x)]$

niṣedha : $(\sim N)[F(x)]$

pariyudāsa II : $N[F(\sim x)]$

pariyudāsa I : $N[(\sim F)(x)]$

GRAMATIKA

sūtra : $F(x)$

prasajya-pratiṣedha : $\sim F(x)$

pariyudāsa-pratiṣedha : $F(\sim x)$

Koncepti *niṣedhe* i dvaju tipova *pariyudāse* u *mīmāṃsī* konstituiraju logički sistem negacija, sasvim različit od aristotelijanskog učenja o negaciji, koji je u osnovi modernih formulacija kao i moderne simboličke notacije. Vidjeli smo da su pravila formiranja koja izražavaju strukturu moderne notacije i određuju da li je dati iskaz dobro formiran ili ne, izvedena iz Aristotelove analize negacije. Bitno je da se uoči da razlike logičkih struktura Indije i zapada ne impliciraju i nisu implicirane sličnim razlikama u cjelokupnoj lingvističkoj strukturi jezika unutar kojih su se razvijala logička učenja. Lingvistička osnova indijskih koncepta u sanskrtu sasvim je iskaziva i razumljiva i, na primjer, u engleskom ili grčkom jeziku. Moguće bi bilo pokazati da su se logička učenja mogla razvijati tokovima koje sugeriraju različite parcijalne strukture običnog jezika. Ograničenja logičkih sistema, zapadnih kao i indijskih, mogu se proučavati ukoliko je precizno određeno koja je lingvistička struktura jezičkih sistema u osnovi nekog datog logičkog sistema.

U ovom kontekstu to možemo ilustrirati na osnovu tabele u kojoj A označava naziv razmatrane operacije; B , njen formalizovani izraz; i C , lingvističku strukturu na koju se odnosi, a ilustrira je jednostavna rečenica na našem jeziku:

A
vidhi

niṣedha

I *pariyudāsa*

II *pariyudāsa*

B

$F(x)$

$N[F(x)]$

$(\sim N)[F(x)]$

$N[(\sim F)(x)]$

$N[F(\sim x)]$

C

vrata su zaključana

vrata treba da su zaključana

vrata ne-treba da su zaključana

vrata treba da su ne-zaključana (otključana)

ne-vrata treba da su zaključana (tj. druga vrata treba da su zaključana)

Dok u učenjima *mīmāṃse* nalazimo vrlo profinjenu teoriju negacije injunkcije, očigledno je da nema razmatranja principa neprotivnosti. Na prvi pogled čini se da je razlog tome u činjenici da su svi nalazi, koje *mīmāṃsa* razmatra, vedske tvrdnje koje se smatraju objavom (*śruti*), te su protivčnosti a priori isključene. Pozicija *mīmāṃse* slična je poziciji bilo kojeg drugog hermeneutičkog sistema mišljenja koji pokušava pomiriti brojne tvrdnje koje nisu nužno kompatibilne, poput onih kakve susrećemo u nekim teološkim sistemima zapadnih monoteističkih religija. Istorijski, ova činjenica može djelimično objasniti porijeklo izvjesnih logičkih učenja koja se tiču negacije. Međutim, unutrašnja struktura samih logičkih koncepta objašnjava odsustvo zakona neprotivnosti. To se može pokazati za svaku od ranije razmatranih negacija. U terminima zapadne logike, trebalo bi da nademo:

$$\sim(N[F(x)] \wedge \sim N[F(x)]) \quad (13)$$

jer to nije ništa drugo već rezultat supstitucije u zakonu neprotivnosti forme $\sim(A \wedge \sim A)$. To nam, međutim, ne daje izvjesnost da važi svaki od narednih principa:

niṣedha:

$$\sim(N[F(x)] \wedge (\sim N)[F(x)]) \quad (14)$$

pariyudāsa I:

$$\sim(N[F(x)] \wedge N[(\sim F)(x)]) \quad (15)$$

pariyudāsa II:

$$\sim(N[F(x)] \wedge N[F(\sim x)]) \quad (16)$$

jer se ovi ne mogu smatrati za direktne rezultate supstitucije iz $\sim(A \wedge \sim A)$. Da (16) nije nužno validno, takođe je i intuitivno jasno. Time možemo ilustrirati poseban karakter negacije koja smo razmatrali. Naime, dokaz za (14), (15) i (16) ovisio bi o dokazima sljedeće tri jednačine:

$$(\sim N)[F(x)] = \sim(N[F(x)]) \quad (17)$$

$$N[(\sim F)(x)] = \sim(N[F(x)]) \quad (18)$$

$$N[F(\sim x)] = \sim(N[F(x)]) \quad (19)$$

Ako bi se ove mogle dokazati, svaka od tri razmatrane negacije bila bi identična sa aristotelijanskom negacijom.

Dok zakon neprotivnosti ne mora nužno važiti za injunkcije koje su uvijek nalozi koji pripisuju nekoj djelatnosti, isti zakon važi za rezultate djelatnosti bazirane na datim injunkcijama. U sanskrtskoj terminologiji to se može iskazati tvrdnjom da zakon neprotivnosti ne mora da važi u oblasti onoga što treba utvrditi, uspostaviti (*sādhya*), ali važi u oblasti onoga što je utvrđeno, uspostavljeno (*siddha*). Filozofi *uttara-mīmāṃse* ili *advaita vedānta* odbijali su interpretaciju *mīmāṃse* po kojoj su sve vedske rečenice tumačene kao injunkcije koje se odnose na *sādhya*. Ti su *vedāntinski* mislioci smatrali da se ili svi ili barem neki od vedskih iskaza odnose na ono što je *siddha*. Stoga je, u *vedānti*, usvojeno da i za vedske iskaze vrijedi zakon neprotivnosti. U indijskoj filozofiji to predstavlja izuzetno značajan napredak: razmatranje određenih autoritativnih tvrdnji, posebno »velikih izričaja« (*mahāvākya*) za koje su *advaitini* bili posebno zainteresovani, kao propozicija, dovele je do problema odnosa takvih propozicija sa zbiljom koju opisuju, a otuda do problema istinitosti. To je iskazano u učenju *advaita*, po kojem istina o objektu »ovisi od objekta« (*vastutantra*).

Ovaj problem lucidno je izložen u sljedeća dva odlomka iz *Brahmasūtrabhāṣya* čuvenog filozofa Šaṅkare (8. v). U prvom³⁹ Šaṅkara ističe činjenicu da je izbor (*vikalpa*) moguć samo s obzirom na naloge. Paradozalno, te su injunkcije tumačene rečenicama u kojima se glagoli nalaze u indikativu; međutim, ovo nije od suštinskog značaja budući da se filozofija može osloboditi jezika, i Šaṅkara eksplicitno govori o *vidhi* i *pratiṣedha*. Postoji opcija, prema Šaṅkari, kada se sretne sa pozitivnim i negativnim injunkcijama, kao što su »prilikom *atirātra* žrtve, on će uzeti *śoḍaśin* pehar« (*atirātre śoḍaśinaṃ grhñati*); »prilikom *atirātre*, on neće uzeti *śoḍaśin* pehar« (*nātirātre śoḍaśinaṃ grhñati*); »žrtvu prinosi po izlasku sunca« (*udite juhoti*) i »žrtvu prinosi kada sunce još nije izašlo« (*anudite juhoti*).⁴⁰ Svi takvi nalози odnose se na ono što je *sādhya*. Potom proizuđava: »Međutim, nema izbora u tome da li je stvar ovi ili ono, da li ona jeste ili nije. Opcija ovisi o ljudskim sklonostima. Spoznaja prirode stvari ne ovisi od njih. Ona ovisi jedino o samoj stvari. Reči za potporanj, to je potporanj, ili je to čovjek, ili je pak nešto drugo« ne dolazi iz ispravne spoznaje. Reči da je to čovjek ili nešto drugo, dolazi iz lažne spoznaje. Reči da je to potporanj, rezultat je ispravne spoznaje, budući da ovisi o samoj stvari. Stoga, sredstva spoznaje predmeta koji su postojeće stvari, ovisi o sa-

39 *Brahmasūtrabhāṣya*, 1.1.3. Izdanje »Nirmaya Sagar«, Bombay, 1934, 32-3. Šaṅkara uvijek podrazumijeva da ne postoje protivne vedske tvrdnje. v. R. de Smet »The Theological Method of Saṅkara«, *Revue Philosophique de Louvain*, LII, 1954, 31-74 i n. 47.

40 U *mīmāṃsī* ovo se naziva *śoḍaśi-nyūya*, v. npr. Gerge, op. cit. 265.

mim tim stvarima.⁴¹

U drugom odlomku, koncept spoznaje (*jñāna*) razmatran je u nešto različitom kontekstu, gdje Śaṅkara govori o meditaciji (*dhyaṇa*), mentalnoj aktivnosti baziranoj na posebnoj vrsti vidhi. Spoznaja iskazana propozicijama, za koje vrijedi zakon neprotivječnosti, nije generalno suprotstavljena injunkcijama već meditaciji. U *advaiti*, *jñāna* ima smisao intelektualne spoznaje i Śaṅkara tako prevazilazi magijsku atmosferu *brāhmaṇa* literature, u kojoj se bitan aspekt *jñāna* može opisati kao magijska identifikacija.⁴² U sljedećem odlomku⁴³ Śaṅkara prvo navodi *vidhi* koji nalaze meditaciju, a potom nastavlja: »Ukoliko su meditacija i refleksija mentalne aktivnosti, one mogu biti izvedene, ili ne biti izvedene, ili biti različito izvedene kod ljudi, jer ovise od čovjeka. Međutim, spoznaja proističe iz sredstava spoznaje koja za svoj predmet imaju stvari onakve kakve jesu. Otuda spoznaja ne može biti izvedena, ili ne biti izvedena, ili izvedena na različito, jer ona isključivo ovisi o predmetu. Ona niti ovisi o autoritativnim tvrdnjama, niti o čovjeku.«

Ovaj odlomak pokazuje kako *advaita*, u tom smislu, predstavlja povratak od *mīmāṃsā* ka gramatičkim učenjima.⁴⁴ Razlika je u tome što je u gramatici zakon neprotivječnosti neposredno primjenjen na propozicije, dok se u *advaiti* tvrdi da zakon neprotivječnosti vrijedi za propozicije zato što vrijedi u stvarnosti. Śaṅkarina logika utemeljena je na njegovoj ontologiji. Ova razlika djelimično održava različite preokupacije gramatičara i filozofa. Ona ujedno pokazuje da je filozofska pozicija *advaita* nedvojbeno realistička.⁴⁵ Lingvistička pozadina oba gledišta je u tome da su gramatičari, kao i *advaitini*, uglavnom zainteresovani za deskripciju i propozicije gdje se glagol pojavljuje u indikativu, ili gdje je rečenica čisto nominalna. *Mīmāṃsake* su, s druge strane, zainteresovane za preskripciju i injunkcije gdje se glagol pojavljuje u optativu.⁴⁶ Gramatičari ne upotrebljavaju *vidhi* da bi denotirali pozitivne lingvističke propozicije, već gene-

Negacija i zakon neprotivječnosti u indijskoj misli

ralno upotrebljavaju termin *sūtra*, »pravilo, i pokatkada, u specifičnijem smislu, *utsarga*, »opšte pravilo«. Termin upotrebljavaju za negativne lingvističke propozicije je, kao što smo vidjeli, ili *pratiśedha* ili *niśedha*. Ovi termini, čini se, imaju sličnu, ali ne i identičnu funkciju kao termin za »zabranu« u *mīmāṃsi*, što reflektira trend odstupanja od, za gramatičare uobičajeno, naglasna na deskripciji i empirijski provjerenoj upotrebi (*loka*). Postoje okolnosti kada gramatičari zapravo zabranjuju upotrebu određenih riječi, koje su mogle biti u kolokvijalnoj upotrebi i koje se označavaju kao *apaśabda*, »nepravilne riječi«. S tim u vezi Patañjali daje interesantnu analizu odnosa između pozitivnih i negativnih lingvističkih pravila, koja reflektira sličan odnos između pozitivnih i negativnih ritualnih pravila.⁴⁶

»Šada treba ispitati riječi. Kako to valja uraditi? Da li (ispravnim) riječima treba podučavati, ili možda neispravnim riječima, ili oboma? Naš cilj će biti zadovoljen ako podučimo i jednom i drugom. Na isti je način restriktivnim uvjetom (*niyama*) o tome kakvu hranu valja jesti implicirana zabrana (*pratiśedha*) one hrane koja nije podobna za jelo. Na primjer, kada kažemo »pet petopetih životinja pogodne su za jelo«, implicirano je da one (petopetih životinja) različite od navedenih nisu prikladne za jelo. Ili, zabranom onoga što nije prikladno za jelo implicirano je restriktivni uvjet o onome što je prikladno za jelo. Na primjer, kada kažemo, »domaća perad nije prikladna za jelo, domaća svinja nije prikladna za jelo«, implicirano da su divlje oblici (ovih životinja) pogodni za jelo. To vrijedi i u ovom kontekstu. Ako podučavamo ispravnim riječima, na primjer kada podučavamo riječi *gauh*, implicirano da *gavi* i sl. nisu ispravne riječi. Ako, s druge strane, podučavamo nepravilnim riječima, npr. riječi *gāvī* i sličnim, implicirano je da je *gauh* ispravna riječ.«

Ovaj odlomak daje interesantna pravila *pratiśedha* negacije, koja su u tjesnoj vezi sa zakonom dvostruke negacije. Ako $N[F(x)]$ denotira da je $F(x)$ propisano putem restriktivnog uvjeta (*niyama*), tada ritualno pravilo koje je prethodno navedeno može biti napisano u formi:

$$N[F(x)] \leftrightarrow (\sim N)F(\sim x) \quad (20)$$

gdje $F(x)$ denotira: *a bhakgyam*, »x je prikladno (primjereno) za jelo«. Sljedeći primjeri odgovaraju ovom pravilu, i navedeno gramatičko pravilo može biti iskazano u istom obliku. U svakom slučaju, Patañjali izno- u kasnijim se tekstovima povremeno primjenjuju na pozitivne i negativne iskaze: J. Brough, »Some Indian Theories of Meaning«, *TPS*, 1953, 162.

46 E. F. Kielhorn, I. 5: Cf. izdanje iz prevod K.C.Chatterji, Calcutta, 1957, 34–5.

ražava ekvivalenciju putem međuuvjetovanosti (bikondicionala). Međutim, da gramatički koncept *pratiśedha* nije jednak tom konceptu u *mīmāṃsi* pokazuje Patañjali u sljedećem navodu, gdje je zakon neprotivječnosti eksplicitno formuliran na sljedeći način: *vidhipratīśedhayor yugopad vacanānupapattīḥ*, »nemogućje je da tvrdnja istovremeno izražava *vidhi* i *pratiśedhus*«. ⁴⁷ To odgovara iskazu:

$$\sim \{N[F(x)] \wedge (\sim N)[F(x)]\} \quad (21)$$

i potvrđuje stanovište da se gramatičari, kao i *advaitini* bave indikativnim rečenicama, u kojima važi zakon neprotivječnosti, dok se *mīmāṃsake* bave nalozima, gdje nije nužno da važi zakon neprotivječnosti. U gramatici, *vidhi* znači pravilo ili pozitivnu tvrdnju, a ne nalog (injunkciju).

Ovi odlomci omogućuju nam da precizno uočimo kakva je struktura negacije kojom se bavimo. Kada bi brojni tekstovi ovakve vrste mogli biti pronađeni i analizirani, to bi nam omogućilo da konstruiramo kompletne liste formacionih pravila. U ovom kontekstu, naša je želja samo da skrenemo pažnju na logičke mogućnosti koje se razlikuju od onih koje obično razmatramo, i koje pokazuju da su i zapadni i indijski koncepti negacije proizvod zasebnog razvoja.

Zakon dvostruke negacije eksplicitno je dat u *Pratīśedhi* od Kaiyata, gramatičkom komentaru iz 11. stoljeća. On je formuliran na sljedeći način: *pratiśedhapratiśedhā vidhī bhavati*, »zabrana zabrane daje nalog«. ⁴⁸

To se, vjerovatno, može izraziti kao:

$$\sim \sim N[F(x)] \rightarrow N[F(x)] \quad (22)$$

budući da $(\sim N)[(\sim N)F(x)]$ nije definirano. Sanskrtski riječnik V.S. Aptea navodi gramatičko pravilo u vezi sa upotrebom partikle negacije na koja se takođe naziva *niśedha*. Izvor nije naveden, a pravilo glasi: *dvau niśedhau prakṛtīrtham gamayataḥ*, »dvije negirajuće partikle daju polazno značenje«. ⁴⁹ Ove formulacije zakona dvostruke negacije stoljećima prethode čisto logičkim zakonima dvostruke negacije izloženim u *nayanyāyī* i proučavanim kod Ingallsa.⁵⁰

Vidjeli smo da učenje o negaciji kod gramatičara i u *advaiti* ima lingvističku osnovu u strukturi indikativnog glagolskog načina, dok učenje o negaciji u *mīmāṃsi* ima lingvističku osnovu u strukturi optativa, koja se reflektira i u imperativu. Gramatičko pravilo o dvije uzastopne partikle negacije koje se međusobno ukidaju, skreće nam pažnju na lingvističku osnovu zakona dvostruke negacije. Poznato je da u indoevropskim jezicima dvije negacije mogu ili ukiniti jedna

41 H. Oldenberg, *Die Weltanschauung der Brahmana-Texte*, Göttingen, 1919, 110–23.

42 *Brahmasūtrabhāṣya*, 1.1.4. Ed. Nirpaya Śāra, 83; koji je autor posebno razmatrao u *Advaita and Neo-Platonism: A Critical Study in Comparative Philosophy*, Madras, 1961, 101–2, cf. 80–1.

43 Cf. Benou, *JA*, CCXXXIII, 1941–2, 115: »le style nominal, représenté de façon rigoureuse par lesu *sūtra* grammaticaux et que reprépondent les *sūtra* philosophiques, cede la place, dans le rituel, à un style verbal caractérisé par l'indicatif descriptif, l'optatif prescriptif, l'absolutif d'enchaînement temporel...«

44 Ovo važi na *vijetnāhāri* razini. Śaṅkarini eksplicitni iskazi donekle su zamagljeni u O. Lacombe, *L'abolu selon le Védānta*, Paris, 1937, 124.

45 Brough, koji je s pravom istakao zainteresovanost *mīmāṃsā* za injunkcije, takođe je skrenuo pažnju na činjenicu da se *vidhi* *pratiśedha* odnose i na indikativne rečenice: »mada se pozna indijska logika Śānko bavi indikativnim rečenicama, lingvistička misao indijskih filozofa nije se tako striktno bavila indikativnim propozicijama kao što je to bio slučaj kod zapadnih logičara. Utrajci se može pratić preko pojmosva *vidhi* i *pratiśedha*, koji izvorno znae »nalog« i »zabranu«.

47 *Mahābhāṣya* ad Pāṇini, 1.1.44. Ied. Kielhorn, I. 103: Cf. V. G. Paranjpe, *Le vārtika de Kātyāyana*, Paris, 1922, 30–1.

48 Benou, *Terminologie*, 219.

49 Sličan navod (*dvau nañau prakṛtyartham gamayataḥ*) nalazi se u P. C. Chatterji, *The Linguistic Speculations of the Hindus*, Calcutta, 1933, s. 436, n. 3.

50 D.H.H. Ingalls, *Materials for the Study of Navya-Nyāya Logic*, Cambridge, Mass. 1951, 68–72; Cf. I.F. Staal, *Indo-Iranian Journal*, IV, 1, 1960, 70–1.

drugu ili nadopuniti jedna drugu. To je lingvistička činjenica koja se može uočiti kako u sanskrtu tako i grčkom. Nije preterano smiono pretpostaviti da su međusobno ukidajuće negacije u običnom jeziku one koje su u temelju logičkog zakona dvostruke negacije.

Delbrück je nazivao akumulativnu upotrebu više od jedne negirajuće partikle »Er-gänzungsnegation« i dao primjere iz sanskreta, litvanskog, slavenskog i grčkog.⁵¹ Akumulativna negacija se takode susreće često i u modernim jezicima.⁵² Takode se čini vjerovatnim da je takva upotreba u temelju logičkih sistema koji odbijaju zakon dvostruke negacije, bilo u *nāyānyāyī* bilo u intuicionizmu.⁵³

Distinkcija između negacije termina i negacije rečenice ili predikata takode je vezana za neke jezičke činjenice. Poznato je da u indoevropskim jezicima postoje dva oblika negacije: negacija rečenice, izražena putem *ne* (*nē*) i *mē*, i negacija riječi izražena takozvanim privativnim prefiksom.⁵⁴ Kineski jezik ima analognu distinkciju između *pu* i *fei*⁵⁵ i A.C. Graham navodi niz odlomaka u kojima je zakon neprotivječnosti formuliran u smislu negacije riječi.⁵⁶ Analizirajući razmatrani sanskrtskih navoda pokazuje da je rečenična negacija upotrebljena u svim slučajevima. Postoji, međutim, jedan slučaj gdje je privativni slog *a/n* – mogao biti upotrebljen. U tom slučaju negacija riječi (subjekta) bila je upotrebljena u formalizaciji, mada to nije dopušteno u uobičajenoj notaciji moderne logike. Tada je, objašnjavajući dvosmisleni upotrebu rečenične negacije na u *nānyāyēsu*... »ne prilikom završnih žrtvi kao *anuyāyātrikṛte* »prilikom onih žrtvi koje nisu završne žrtve, bilo moguće dati objašnjenje jednostavno kao *an-anuyāyēsu* »prilikom „ne“ završnih žrtvi». Mada taj oblik nije dat u tekstu, objašnjenje koje je izvorno navedeno potvrđuje ovo gledište: »budući da je negacija (*nañ*) kombinovana sa rječju »završne-žrtve» (*anuyāyā*), imamo slučaj *paryu-dāse*. Jer negacija i riječ završne-žrtve zajedno denotiraju ono što je drugačije od završne-žrtve.«⁵⁷

Kad god su dvije negacije jasno odvojene, nema opasnosti da će doći do konfuzije i logičari mogu jasno razlikovati negaciju subjekta od negacije predikata, i proučavati nji-

hove međusobne odnose. Logički problemi nastaju uvijek kada je negacija rečenice upotrebljena ili funkcionira kao negacija riječi, i obrnuto. U indoevropskim jezicima obje mogućnosti se primjenjuju, mada ne često. U vedskim *nāks* može značiti »niko« (»ne neko«), ali mnogo češće znači »prosto« ili »nikada« i primjenjuje se na čitavu rečenicu.⁵⁸ Slična upotreba rečenične negacije na za riječ nalazi se u adverbu *načiram* »ne-dug«, što se može objasniti kao izvedenica iz rečenice tipa *na čiram vasati*, »on ne ostaje dugo.«⁵⁹

Sanskritski gramatičari, s druge strane, spominju slučaj gdje se privativni slog pridodaje glagolskom obliku, koji time dobija poseban smisao. To predstavlja izuzetak u odnosu na Pāṇinija, 2.2.6, *nañ* »negirajuća partikla (kombinuje se sa imenicom)«, i navodi je Kāṣikā komentirajući navedenu *sūtra*. Dat je oblik *apacasi*, »ti si loš kuhar, ti loše kuhaš«, i *pacasi*, »ti kuhaš.«⁶⁰ Pāṇini opisuje negaciju riječi *a/n* – kao deriviranu iz rečenične negacije *na*, koja je izgubila svoje početno *a*.⁶¹ Mada je to za Pāṇinija stvar deskriptivne gramatike, to stoji i istorijski.⁶²

Aristotel u ranije razmatranim rečenicama upotrebljava grčke rečenične negacije *me* i *oik* (u indoevropskim jezicima *ne*)⁶³ takode i za negaciju riječi i imenica. Ne samo to *me* *einai leikon*, *več* i to *einai me leikon*, i ne samo to *oi badizei anthropos*, već takode i to *oik anthropos badize*. Stoga nije začuđujuće da Bocheński nalazi kako se Aristotel »naporno bori sa početnom zbrkom između rečenične negacije i negacije pojmova u njoj.«⁶⁴ Indijski mislioci bili su upućeni u distinkcije gramatičara i ne čini se da ih je taj problem zbunjivao, kao što to ranije navedeno učenje *mimāṃse* pokazuje. Pored toga, indijski filozofi su uvijek pokazivali umijeće u tretmanu negacije. S jedne strane, bogata i razgranata negativna teologija, razvijena oko upotrebe negacije rečenice, poput one kakvu susrećemo u *māhāvākyī* (»velikom izričaju») *neti neti*, »ne to, ne tako.«⁶⁵ S druge strane, negativni prefiks upotrebljavan je u mnogim slučajevima gdje je zapadna misao bila sklonija da primjenjuje pozitivnu terminologiju.⁶⁶

U indijskoj logici, konačno, široko je upotrebljavan prefiks *vi-*, koji specificira funkciju privativnog sloga *a/n*–. Buddhis-

tički logičari nazivali su *sapaksa* svako mjesto gdje se *hetu*, »razlog«, »uzrok«, pojavljuje. Mjesto gdje se *hetu* ne pojavljuje nazivaju je *asapaksa*, kasnije *vipakṣa*. Dharmakīrti (7. v.) formulira odnos između ta dva termina pomoću kvantifikatora *eva*, »jedino«. U njegovoj formulaciji »pojavljivanje razloga jedino u *sapakṣi* (*sapaksa eva sativam*) ekvivalentno je »nepojavljivanju razloga jedino u *asapakṣi* (*asapakṣe cāsativam eva*).«⁶⁷ To je dovelo do otkrića zakona kontrapozicije i daljnje razvoja.⁶⁸

Indijski logičari uglavnom su zainteresovani za protivječnost u vezi sa učenjem o zaključivanju. Umjesto termina *vipratishedha* ili sličnih pojmova, uglavnom se upotrebljavaju termini *viruddha* i *virodhi*, za koje smo vidjeli da su upotrebljavani kao opšti pojmovi primjenjivani na slučajeve suprotnosti u gramatici kao i *mimāṃsi*. U *Nyāya-sūtri* (? 2. v.) *hetu*, »razlog, uzrok, naziva se *viruddha*«, »suprotno«, kada se suprotnostima utvrđenom zaključku (*siddhānta*).⁶⁹ Kasnije, *viruddha* se javlja među po- grešnim razlozima (*hetvābhāsa*) i *hetu* je nazivan *viruddha* ukoliko je suprotan »onome što treba dokazati«, *sādhya*. Na primjer, zaključak *śābdo nityaḥ kṛtakāvat*, »zvuk je vječan jer je proizveden (stvoren)«, nije valjan jer su vječnost i stvorenost međusobno suprotni.⁷⁰

U indijskoj logici zakon neprotivječnosti je široko primjenjivan, eksplicitno kao i implicitno. Jedna od najeksplicitnijih formulacija potiče od Udayane (10. v.) i navedena je kod D.M. Datta,⁷¹ a glasi: *purusparavirudhe na prakārantarasthīti*, »kada se dvoje međusobno suprotstavljaju, ne mogu se oboje pojaviti unutar iste klase.«⁷² Implicitno, princip neprotivječnosti pretpostavljen je u većini logičkih diskusija *nyāya-nyāye*. On postaje eksplicitan kada se pokušati dati detaljniju formalizaciju logičkih argumenata.⁷³

Učenja koja su u ovom radu prodiskutovana, pripadaju brojnim sistemima mišljenja i potrebno je daleko više prostora da bi se proučila u cjelosti unutar vlastitog konteksta. Ipak, sa opšteg logičkog stanovišta koje smo ovdje usvojili, raznolike međupovezanosti između indijskih sistema, s jedne strane, i Aristotela, s druge, uočljivije su od njihovih različitih polazišta. Vidjeli smo da

67 Nyāyabindu, redak. T.L. Stecherbath / Bibliotheca Buddhica, VII, Petrograd, 1918, 19; red. Candrasekhara Sastri, Banaras, 1954, 23.

68 v. J.F. Staal »Contraposition in Indian Logic«, Proceedings of the 1960. International Congress for Logic, Methodology and Philosophy of Science, Stanford, Calif.

69 Nyāya-sūtra 1.2.6

70 v. npr. Tarka-saṅgraha, 54, izd. Y.V. Athalye, Poona, 1930, 45-6, 302.

71 D.M. Datta, »Epistemological Methods in Indian Philosophy«, u C.A. Moore (urednik), Essays in East-West Philosophy, Honolulu, 1951, 73-88.

72 Udayana, Nyāya-kusumāñjali, 3.8., ibid., s. 88, n. 17.

73 v. npr. J.F. Staal, »Correlations Between Language and Logic in Indian Thought«, BSOS, XXIII, 1, 1960, posebno 116-17.

51 B. Delbrück, Vergleichende Syntax der indogermanischen Sprachen, Strassburg, I-III, 1893-1900, II, 535-6.

52 v. npr. O. Jespersen, The Philosophy of Grammar, London, 1948, 331-4

53 v. Ingalls, loc. cit.

54 Delbrück, II, 533.

55 v. A.C. Graham, BSOS, XXII, 3, 1959, 567, i Asia Major, NS, VII, 1-2, 1959, 88.

56 Asia Major, NS, VII, 1-2, 1959, 91. »Jedan koji tvrdi da je to govedo, a drugi koji tvrdi da nije, predstavlja međusobno obranje tvrdnji. Njihove tvrdnje ne mogu ujedno obje važiti«. Prava negirajuća partikla prevodi negaciju riječi *fei*, a druga negaciju rečenice *pu*. Cf. J.F. Staal, TPS, 1960, 93.

57 Mimāṃsa-nyāya-prakāśa, odjeljak 349

58 Delbrück, II, 524

59 Delbrück, II, 534

60 Kāṣikā Pāṇiniju, 2.2.6, i 6.3.73

61 Pāṇini 6.3.73

62 Delbrück II, 529-33

63 Delbrück II, 533

64 Bocheński, Ancient Formal Logic, 38

65 Bṛhadāraṇyakoṇiṣat, 2.3.6, 3.9.26, 4.2.4, 4.2.3, 5.15

66 v. npr. J. Gonda, Four Studies in the Language of the Veda, Gravenhage, 1959, 95-117. Zašto su ahimsā i slični koncepti često izraženi u negativnoj formi? Cf. H. Nakamura, The Ways of Thinking of Eastern Peoples, Tokyo, 1960, 23-32.

je u Indiji zakon neprotivričnosti formuliran i striktno poštivan u gramatici, u *advaita vedānti* i u logici. U *mīmāṃsī* je zakon neprotivričnosti odbačen.⁷⁴ Razlog tome nije mistička tendencija, koja odbija ili prosto zanemaruje sve intelektualne distinkcije, već konsistentno razvijanje implikacija inherentnih posebnosti vrsti negacije. Zakon neprotivričnosti, uočeno je, ovisi o vrsti negacije upotrebene u njegovoj formulaciji. Usmjeravajući našu pažnju na različite tipove negacije, vidjeli smo da oni mogu biti u vezi sa različitim negacijama upotrebljivanim u običnom jeziku. Te se negacije javljaju u sanskrtu kao i u grčkom i ostalim indoevropskim jezicima. Osnovna distinkcija postoji između negacija imenica i negacija glagola, distinkcija prisutna i u kineskom i, vjerovatno, brojnim drugim tipovima jezika. Kako su sintaksa, logika i filozofija uglavnom zainteresovane za propozicije ili rečenice, negacija glagola, koja generalno konstituira negaciju same rečenice,⁷⁵ predstavlja najznačajniju negaciju u datom kontekstu. Međutim, glagol posjeduje nekoliko oblika, i partikle negacije ne funkcioniraju na isti način u svakom od njih. Posebno, partikla negacije kombinirana je sa indikativom (ti otuda, takođe, sa čisto nominalnim rečenicama koja uglavnom imaju indikativni karakter).⁷⁶ tako da se rečenice sa i bez

partikle negacije međusobno isključuju. To vodi zakonu neprotivričnosti, formuliranom u smislu indikativnih rečenica. Kada je partikla negacije upotrebljena sa drugim glagolskim načinima, posebno sa optativom ili imperativom, rečenice sa i bez negacije nemaju takav međusobno isključujući karakter. Stoga, za takve rečenice, zakon neprotivričnosti ne mora da važi. To je jasno uočeno u *mīmāṃsī*, sistemu mišljenja koji je uglavnom zainteresovan za naloge koji se generalno formuliraju pomoću optativa glagola.

Možemo se sada vratiti na polazišnu tačku. Aristotelova odbrana zakona neprotivričnosti reflektira naglasak koji je stavljen na indikativne rečenice. To što je zapadna logika našla za korisno da se razvija dalje u sličnom pravcu, nije iznenađujuće, budući da su indikativne rečenice one koje se upotrebljavaju u svim deskriptivnim sistemima, posebno u znanosti. Međutim, da je logička struktura preskriptivnih rečenica bila detaljnije izučavana (što je Aristotel poduzeo u svojoj modalnoj logici sa jedne posebne tačke gledišta), zapadna je logika mogla stići do drugačijih saznanja o negaciji i protivričnosti, pored onih iz tradicionalnog aristotelijanskog učenja. U Indiji, to je bio slučaj sa *mīmāṃsī* i u pravnoj literaturi *dharmasāstre*, te u ograničenom obimu i u gramatici. Sličan razvoj u zapadnoj logici podjednako bi bio koristan u preskriptivnim znanostima Zapada, na primjer u pravu, etici i u ograničenom obimu i sa posebnog stanovništva, u gramatici.⁷⁷ Činjenica da se to nije dogodilo može objasniti karakterističnu zapadnu situaciju, u kojoj su znanosti razvile logičku strukturu koja je daleko superiornija nad logičkom strukturu, na primjer, pravu ili etiku. Nasuprot tome, u Indiji, *mīmāṃsī* u principu ima onoliko znanstvenu strukturu koliko je imaju gramatika ili logika. Moglo bi se reći da na Zapadu, generalno govoreći, postoji prenatrženost indikativnih rečenica, slična često isticanju prenatrženosti subjekta-predikat strukture. Zapravo, potonja je ostvariva uglavnom unutar okvira prve.

Nema potrebe objašnjavati zakon neprotivričnosti u indijskoj misli kao moguću zapadni uticaj. On odražava upotrebu negacije koja postoji u svim indoevropskim jezicima i vjerovatno i mnogim drugim. Stoga je za ovaj problem kojeg je moguće postaviti vezan za wittgensteinovski problem odnosa između jezika i logike ili između jezika i mišljenja uopšte. Da li ono što je izloženo u ovom radu podržava ili daje kontraargumente tezi da mišljenje ovisi o jeziku?

U svome izvornom obliku ova teza, bilo da je razmatrano onako kako je to činio Wittgenstein bilo na način koji sugeriraju

Whorf i drugi lingvisti,⁷⁸ gotovo sigurno je neproverljiva. Uz to, Wittgensteinov metod nikada ne bi mogao obezbijediti zadovoljavajući stepen univerzalnosti samo na osnovu njemačkog i engleskog jezika. Stoga je opravdana sugestija da tezu treba proveriti empirijskim istraživanjem lingvističkog materijala sa različitih izvora.⁷⁹ Ovaj rad, koji je dijelom ostvaren u takvom duhu, može pokazati da smo tek na početku jednog mogućeg, ekstenzivnog izučavanja odnosa između posebnih logičkih, filozofskih i gramatičkih učenja i posebnih lingvističkih struktura jezika u kojima su izražena. Ova istraživanja mogu biti posebno plodotvorna kada se urade komparativne studije lingvističke strukture jezika na kojima postoje raspoloživa, relativno visoko razvijena logička, filozofska i gramatička učenja. Ovaj je zahtjev očigledno ispunjen u slučaju sanskrtu i indijskog mišljenja, a može u manjem obimu biti zadovoljen i s obzirom na kineski jezik.

Sa takvog stanovišta, privremeni rezultati ovog rada mogu biti formulirani na sledeći način:

Može se vidjeti, možda i neočekivano, da niti lingvistička struktura sanskrtu niti struktura grčkog jezika ne vode nekoj posebnoj logičkoj strukturi. Detaljnije istraživanje pokazuje da nema smisla govoriti o nekoj posebnoj strukturi jezika. Međutim, pokazalo se da su izvrsne strukture jezika, koje postoje u sanskrtu, grčkom i drugim jezicima, povezane sa nekim posebnim logičkim učenjima. Time se javlja problem utvrđivanja koje određene lingvističke strukture su povezane sa kojim određenim logičkim učenjima. U ovom radu dati su neki primeri takvih odnosa. Na osnovu sličnih istraživanja mogli bi se izvesti i uopšteniji zaključci.

Da li ovo, konačno, implicira da logika ili mišljenje uopšte mogu biti derivirani iz jezika? Odgovor će, barem za sada, ostati nezvistan, još uvijek nemamo valjanih razloga da vjerujemo da će on biti pozitivan. Naime, sam jezik, da li funkcionira, mora poštivati izvrsna pravila, od kojih se neka mogu učiniti eksplicitnim, kao sintaktička pravila. Ta pravila mogu se, takođe, odražavati u logičkim pravilima i pravilima mišljenja. Međutim, dok logička pravila ne budu bila shvaćena i formulirana bez lingvističke osnove i lingvističkog okvira, niti jedan jezik ne može funkcionirati bez logičke strukture koja je u njemu implicirana.⁸⁰

Prevod s engleskog: Nenad Fišer

Esej prevazišće u *The Bulletin of the Society of Oriental and African Studies*, XXV, str. 52-71, London, 1962.

⁷⁸ v. npr. B.L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, New York, 1956; H. Hoijer (urednik), *Language in Culture*, Chicago, 1954.

⁷⁹ v. A.H. Basson and D.J. O'Connor, "Language and Philosophy: Some Suggestions for an Empirical Approach," *Philosophy*, XXII, 1947, 49-65.

⁸⁰ Zahvaljujem se dr. D.L. Friedman koji je pročitao ovaj rad i dao dragocene primjedbe.

⁷⁷ Mada moderna lingvistika teži da bude deskriptivna a ne preskriptivna, moguće je formulirati opta pravila koja propisuju kako doći do skupa pravila koja zajedno konstituiraju deskriptivni jezik. To je, na primer, uradio Chomsky dajući transformaciona pravila u formi: $x \rightarrow y$, tj. u obliku injunkcije $x \rightarrow y$. Chomsky, *Syntactic Structures*, Gravenhage, 1957, 26/

⁷⁴ Budući da su samo pomenuta učenja ohrabrena u ovom radu, to ne znači da ne postoje i drugi sistemi u kojima je odbačen zakon neprotivričnosti. Takvi sistemi postoje u budizmu (v. npr. n. 4, i. A. Kunst, "The concept of the principle of excluded middle in Buddhism," *Rozeak Orientalistyczny*, XXI, 1957, 141-7) i dainizmu (posebno u oportunističkoj *svādhī* može biti učenju). U hinduizmu takva se misao javlja posebno u učenju *advaita* o neodređenosti *anirvacanīyato*/ izlaze svijeta, koja je specifičnira kao *sadasandhyām anirvacanīya* 'neodređena niti kao zbiljska, niti kao nezbiljska/ slično: *sadasandhyām silasana*). Ukoliko to interpretiramo kao *anirvacanīya*, to se krši sa zakonom neprotivričnosti. U *advaiti* je, otuda, iluzija svijeta *anirvacanīyavirodhīnī* 'nasuprot vrsti logici' /*Naikarmayāsiddhi*, 3, 667. Ta su učenja bila vehementno kritikovana u ime logike i zakona neprotivričnosti i od strane *vijāñānāvāitina* (v. npr. S.N. Dasgupta, *A History of Indian Philosophy*, III, Cambridge, 1952, 177/; od *advaitinā* v. Dasgupta, IV, Cambridge 1955, 204; A.B. Shastri, *Studies in Post-Sāṅkhya Dialectics*, Calcutta, 1936, 180, 195-6). Zakon isključenja trećeg, s druge strane, čini se da prihvaća *advaitin* Totaka koji je smatrao da ne postoji posredujući prelaz između sat' *īcā* i *anā* 'nebiće' (v. P.Hacker, *Untersuchungen über Texte des frühen Advaitavāda*, Mainz, 1950, 163). Uz to što Sāṅkhya upotrebljava i prihvata zakon neprotivričnosti, može se takođe vidjeti da argumentira u skladu sa zakonom dvostruke negacije. Primer nalazimo u *Brahmasūtrabhāṣya*, 4.1.3 gdje je zaključak, da vjernik nije različit od božanstva, izveden iz tvrdnje koja se suprotstavlja negaciji ovog stava, tj. "Ukoliko se neko klanja božanstvu kao drugom, govoreći: božanstvo je jedno a ja sam drugo, on ne poznaje Istavu." /*Bhāṣāraṅga-kopānīyat*, 1.4.10/. Na drugom mjestu Sāṅkhya se implicitno poziva na zakon neprotivričnosti govoreći da različiti *vedāntin*ik tekstovi ne mogu podučavati različitim spoznavajima brakovna, jer je izvjesno da, ukoliko se uopšte razlikuju, samo je jedan od njih ispravan, dok su ostali pogrešni. /*Brahmasūtrabhāṣya*, 3.3.1; Cf. J.P. Staal u *Ati del XII Congresso Internazionale di Filologia*, 1958, X, Firenze, 1960, 227/.

⁷⁵ cf. *ibid.* s. 57, n. 3

⁷⁶ Istaknuto je već, međutim, da čisto nominalne rečenice tipa *Paḥ vobiscum!* imaju optativni karakter.

Logički zaključak anumāna u indijskom sistemu nyāya i komparacija sa grčkom logikom

Marko Uršić

Filozofski sistem *nyāya* jedan je od šest klasičnih brahmanskih sistema, jedan od šest *daršana* (sgledišta ili »pogleda«). Razvoj tih sistema (*vaiśeṣika*, *nyāya*, *Sāṃkhya*, *yoga*, *mīmāṃsā* i *vedānta*) odvijao se uporedo od razdoblja *sūtra* (tj. sazetih teza, aforizama) pre naše ere do našeg vremena. Najveći procvat *daršana* su doživjeli u srednjem veku, u prvom milenijumu naše ere, kao razgranati i do najtanjanijih finisa upotpunjeni sholastički sistemi. U savremenoj indijskoj misli, od šest brahmanskih *daršana* preživjeli su uglavnom dva, *nyāya* i *vedānta* (po red yoge kao discipline tela i meditacije). Čedomir Veljačić u svojoj poznatoj knjizi *Razmeda azijskih filozofija* (Zagreb, 1978) navodi da je »odnos između *nyāye* i vedantske metafizike upoče postao odnos ekstremnog antagonizma među brahmanima koji ih zastupaju na akademskom nivou na indijskim univerzitetima. Dok se *nyāya* poistovećuje s »modernim« logičkim pozitivizmom, *vedānta* se bori da zadrži svoj povijesno neprekinuti položaj indijske nacionalne filozofije« (II knj., str. 44). U tom antagonizmu odražava se ujedno i osnovni društveni antagonizam savremene Indije između zapadnih uticaja i vlastite istorijske tekovine, najprisutnije u brahmanskoj tradiciji *vedānte*.

Za početak istraživanja indijske logike važna je primedba ruskog filozofa i istoričara logike F.T. Ščerbatsova, u opsežnoj knjizi *Budistička logika* (prvo izdanje: Lenjingrad, 1930; engl. prev. Dover Publ., N.Y., 1962). U uvodu on naglašava da je potrebno napustiti široko rasprostranjenu predrasudu da se pozitivna logičko-naučna filozofija može naći samo na Zapadu. Indijska filozofija u svom je razvoju takode imala svoje razdoblje sofistike i anti-sofistike, period osivanja logičke sistematike, kao i svoju empirističko-atomističku školu, pa čak i problem fundacije filozofske znanosti iz metodičke sumnje. Logika se u indijskoj misli razvila najviše u školama *nyāya* i u budizmu (Nāgārjuna u II stoleću i Dignāga u V stoleću i dr.). Ova dva pravca vodili su polemiku, ali u ovoj studiji ograničio bih se na školu *nyāya* i na njeno razumevanje logičkog zaključivanja. Moja namjera je da upozorim na neke zajedničke tačke *nyāye* i grčke logike te, ujedno, da naglasim bitne razlike.

Istoričari indijske filozofske misli navode da su izvori indijske logike (slično kao grčke) u dijalektičkim diskusijama. *Nyāya* se naziva katkad nauka o debati (*tarkavidyā*), ili nauka o diskusiji (*vādaividyā*). Gautama, osnivač škole *nyāya* i legendarni pisac *Nyāya-sūtra*, igra ulogu indijskog Aristotela, iako u *Nyāya-sūtrama* nije dostigao toliki stepen sistematizacije logike kao Aristotel u *Organonu*. Sarvepalli Radhakrishnan u svom poznatom delu *Indijska filozofija* (prev. Nolit, Beograd, 1965) piše: »Nema sumnje da je Gautamina logika proistekla iz dijalektičkih namudrivanja, čiji je glas odjekivao po dvoranama kraljeva i u filozofskim školama. Pokušaji da se reguliše način

debatovanja izazvali su razvoj logike. Kao Aristotel, i Gautama je sistematizovao načela mišljenja, razlikovao je istinito od lažnog, i dao je razradeno objašnjenje o tome šta su razni oblici sofizma i varke u dokazivanju« (II tom, str. 32).

Datacija Gautaminih *Nyāya-sūtra* je sporna. Najraniji datum nastanka nekih delova, ali sigurno ne celne, bio bi između IV i II stoleća p.n.e., dok je potpuno delo, kako nam je do danas sačuvano, moralo biti završeno posle 200 godine n.e., jer u njemu nalazimo kritiku budističke teorije ništavila (*sunyavada*), čija je dijalektička obrada delo Nagardune u II. stoleću n.e. Radhakrishnan smatra da »Gautamina *sūtra*, ili bar starija među njima, pripada trećem veku pre naše ere... mada delovi sadržaja *Nyāya-sūtra* sigurno pripadaju našoj eris (op.cit.II/33). Veliki komentator *Nyāya-sūtra* i ujedno glavna ličnost srednje *nyāye* (od 200 do 1200 n.e.) jeste filozof Vātsyāyana (kraj IV stoleća sa svojim komentarom *Nyāya-bhāṣya*. Za srednju *nyāyu* važni mislioci su i Vačspati Mišra (IX stoleće) i Udayana (X stoleće). Gaṅgeša je u XII stoleću utemeljio *navya-nyāyu* (tj. novu *nyāyu*), koja se preko različitih modifikacija održala do današnjih vremena. Navedena predviđanja o delu istoričara indijske logike dr. Vidyaabhūšana u knjizi *History of Indian Logic* (1915). S. Barlingay, čiji je *Savremeno učenje u indijsku logiku* (izašao na engl. u N. Delhiju, 1965.) preveo Č. Veljačić, ali još nije štampan kod nas, interpretira *nyāyu* s aspekta savremenog logičkog pozitivizma. Među najpoznatijim komparativistima indijske i helenske logike valja spomenuti Bochenškog (*Formale Logik*, 1956).

Posle ovog kratkog istorijskog i bibliografskog uvoda pređimo na problematiku škole *nyāya*. Kao prvo, treba istaći da je *nyāya* od svih indijskih filozofskih škola i sistema po tematskom području najbliže evropskoj filozofskoj misli. U prvom planu je sazajno-teorijska i logička problematika sa mnogo sistematskom obradom. Ontološki *nyāya* se približava materijalizmu (zajedno sa srodnom školom *vaiśeṣika*) iako, s druge

strane, govori o samostalnosti duša koje nisu vezane za materiju nego za zakon *kar-me*, i o postojanju boga koji je personalan (često reprezentovan kao Šiva) i transcendentan (odnosu na prirodu, što je u pretežno panteističkoj indijskoj religioznoj misli zapravo više izuzetak nego pravilo. Dokaz o postojanju boga, sličan evropskim sholastičkim dokazima, daje Udayana u X stoleću. Ali čemo te šire dimenzije *nyāye* u ovoj studiji ostaviti po strani, da bi se usmerili na zaključno i gnoseološku problematiku u vezi sa zaključkom *anumāna*.

Izraz *nyāya* doslovno znači »ono pomoću čega razum dolazi do nekog zaključka«. Kasnije, termin *nyāya* postaje ekvivalent za dokaz, a sistem koji obrađuje dokaze više nego ostali takode dobija naziv *nyāya*. U širem smislu, dakle, *nyāya* postaje nauka o formalno ispravnom mišljenju, znači logika, a u užem smislu označava »ilogički« zaključivanje.

Kod *nyāye* pokretna snaga logičkog mišljenja jest sumnja (*saṃśaya*). Sumnja ima posebnu ulogu u racionalnoj spoznaji (up. sa sumnjom kod Descartesa). Prema komentaru Vātsyāyane, »logički se postupak ne primenjuje ni u slučaju kad predmet nije opažen, ni kad je potpuno određen, nego kad o njemu postoji sumnja« (cit. po Veljačić, op.cit. II/67). Sumnja aktivira četiri *pramāṇa* (saznajne sposobnosti, četiri puta ka istini, istina = *prāmā*, u smislu »saznavanja realne prirode stvari«). Vātsyāyana definiše *pramāṇa* kao oruđe saznanja ili »ono čime spoznajni subjekt spoznaje objekte« (cit. ibid.). Četiri *pramāṇa* pomoću kojih se stiče ispravno saznanje jesu: 1. neposredno shvatanje (senzualna intuicija, *pratyakṣa*), 2. zaključivanje (logički dokaz, *anumāna*), 3. poređenje (upamāna) i 4. usmeno svedočenje (*śabda*, znanje po autoritetu). Četiri *pramāṇa* nisu raspoređena hierarhijski nego predstavljaju uporedne puteve ka istini. Međutim, u sistemu *nyāya* nesporno je najvažniji drugi *pramāṇa*: logički zaključak (*anumāna*) je centralna tema tog sistema, tako da se *nyāya* ponekad naziva i *hetuvidyā* ili nauka o razlogu (*hetu*). Njen glavni zadatak

Logički zaključak anumāna u indijskom sistemu nyāya i komparacija sa grčkom logikom

je, naime, dokazivanje logičkim putem onih teza u koje se načelno sumnja (dakle, hipoteza), dokazivanje pomoću opšte priznato, odnosno utvrđenog razloga. *Anumāna* polazi od opaženog i logičkim zaključivanjem prelazi na neopaženo, koje je s opaženim u vezi. S obzirom na to da li je opaženo razlog ili posledica, ili i jedno i drugo, antecedens i konsekvens povezane posledice nekog trećeg razloga (taj treći slučaj nastupa, na primer, ako vidimo rogove i zaključimo da životinja ima rep, zajednički razlog je u tome da je životinja krava) – s obzirom na odnos uzroka i posledice u *anumāna* zaključku razlikujemo tri tipove zaključaka: *pūrvavat, śeṣavat* i *sāmānyato dṛṣtam*. *Nyāya* posebno pažnju posvećuje zaključku *anumāna-śeṣavat*, u kojem polazimo od opažene posledice i logičkim sredstvima zaključujemo o empiričkom neopaženom razlogu. Govoreći jezikom zapadne logike, poznat nam je konsekvens (odnosno posledica), kojim pomoću logičkog postupka tražimo antecedens (odnosno, uzrok). Primer takvog zaključka je kada vidimo nabujalu reku i zaključimo da je bilo u brdima kiše. Očito je da kod indijskog 'silozigma' (tako je, naime, *anumāna* nazvan u zapadnjački orijentisanim i komparativnim prikazima indijske filozofije, kao npr. u Radhakrishnama) nije reč o pravom aristotelovskom deduktivnom silozigizmu nego o nekoj specifičnoj kombinaciji dedukcije i indukcije (redukcije u smislu induktivnih metoda [J.S.Milla]). Zanimljivo je to da logičari škole *nyāya* ustrajavaju na 'silozističkoj', dakle apodiktički važećoj prirodnoj zaključku *anumāna-śeṣavat*. O tome ćemo govoriti kasnije, a sada približe pogledajmo strukturu petočlanog *nyāya* zaključka (u sledećem izvođenju ćemo dati specifikaciju po kojoj je to *anumāna-śeṣavat*). Školski primer *nyāya* petočlanog 'silozigma' uzet je iz Gautaminin *Nyāya-sūtra*:

1. (hipo)teza (*pratidhāna*);
2. razlog (*hetu*);
3. opšti odnos + primer (*udāharaṇa*);
4. primena (*upanaya*);
5. zaključak (*nigamaṇa*);

»Na brdu je vatra.«
 »Zbog toga što se vidi dim.«

»Gde se dimi, tamo je i vatra, kao na primer u kuhinji.«
 »Tako je na ovom brdu.«
 »Dakle, na brdu je vatra.«

U tom školskom primeru zaključuje se od opaženog dima (*hetu*) ka neopaženoj vatri. Prvo što je neobično kod *nyāya* zaključka jeste član (3), *udāharaṇa*, što doslovno znači primer. Po zapadnim kriterijumima, taj – da tako kažemo – 'ekskurz u konkretnu' ne spada u logiku, nego (ako uopšte spada u nauku) u posebne, empirijske znanosti; logika se po našem uverenju bavi isk-

ljučivo opštim odnosima, barem deduktivna logika. Primer uvodi u *nyāya* zaključak jaku induktivnu komponentu (pojedinačno kao argument), koja svojom konkretnošću i individualnošću prelazi okvire zapadnjački koncipirane induktivne logike (kod J.S.Milla induktivni zaključak polazi od *mnogstva* pojedinačnih argumenata). Treba naglasiti da primer u petočlanom *nyāya* 'silozigizmu' nije puka ilustracija opšteg pravila, on je isto toliko argument zaključivanja kao i opšte pravilo; oboje su nerazdvojivo udruženi u članu (3) i uzajamno se omogućuju. U članu (3) je unutar petočlane strukture udružena najviša opštost sa 'najvećom' pojedinačnošću. Primer je ireduktibilno povezan sa 'višom premisom' u 'silozigizmu' – ako upotrebimo Aristotelove izraze. Radhakrishnam navodi da »Gautama podrazumeva pod primerom sličan slučaj (ima sličan kao u hipotezi), koji *ujedno* (naime bitnu odliku višeg pojma. Izgleda da je Vātsyāyana (Gautamin komentator, IV – V stoleće) istog mišljenja. Malo je verovatno da su ova dva mislioca uzimali ovaj primer kao ilustraciju opšteg pravila. Možda su mislili da svako razmišljanje ide od pojedinačnog ka pojedinačnom' (op. cit. II/63, podvukao i tekst u zagradama dodao M.U.). Na poslednji način, kao zaključivanje od pojedinačnog ka pojedinačnom, interpretirao je i kritikovao Gautamin petočlani silozizam budistički logičar Dignāga (V stoleće) u polemici sa Vātsyāyanom. Već spomenuti istoričar budističke logike Ščerbatki takođe smatra da je petočlani *nyāya* silozizam deduktivni korak od pojedinačnog primera ka drugom pojedinačnom primeru (*Buddhist Logic*, str. 26), dakle od vatre u kuhinji ka vatri na brdu. Time se zagonetka ne razjašnjava; jer, šta uopšte znači 'deduktivni korak od pojedinačnog ka drugom pojedinačnom', kada se pak dedukcija definiše kao zaključivanje od opšteg ka posebnom, odnosno pojedinačnom? Pored toga, takva interpretacija implicitno negira prisustvo opšteg pravila u članu (3), što nije u skladu sa činjenicama. I šta znači »subordinacija opšteg u konkretnom« (Ščerbatki) u kontekstu indijske logike?

Ako bi usvojili interpretaciju da je *anumāna* zaključak od pojedinačnog ka drugom pojedinačnom – bilo deduktivan ili induktivnan – to bi nas veoma udaljilo od komparacije *anumāne* (i *nyāya* logike uopšte) s Aristotelovim silozigizmom i sa kasnijom zapadnom logikom, jer zaključak od pojedinačnog ka drugom pojedinačnom gotovo je tek neki predstapanje logike, barem logike kao što je mi razumemo. Međutim, unutar same škole *nyāya* interpretacije posve je u skladu sa zapadnim razumevanjem odnosa između indukcije i dedukcije, pa se postavlja pitanje da li nije nastala pod uticajem savremenog zapadnog logičkog i filozofskog obrazovanja S.Radhakrishnama.) U tom slučaju (primer ilustruje ali ne uspostavlja univerzalnost pravila [Rad. op. cit. II/64]; Takav stav je zauzeo i budist Dignāga u polemici sa Vātsyāyanom. Ali, usprkos svim pokušajima da se razreši i različni paradoksalna veza opšteg i pojedinačnog u članu (3) izvornog Gautaminog *anumāne*, neki noviji istoričari indijske logike ističu specifičnost te veze u odnosu na zapadnu logiku; engleski indolog dr Seal piše da »treći član silozigma predstavlja kombinaciju i usklađenje Millovo gledišta da je viša premisa kratak izvještaj o već posmatranim sličnim primerima, i da pojačava preporuku da se njegova premisa proširi na neopatrane slučajeve – sa Aristotelovim gledištem po kojem je viša premisa opšti sud koji čini formalnu osnovu za zaključak (*The Positive Sciences of the Ancient Hindus*, str. 252). Ako već pravimo komparacije, koje su sa stanovišta na Zapadu obrazovnog mislioca neizbežne, možemo dakle reći da je *anumāna* specifična kombinacija (sinteza) aristotelovskog deduktivnog silozigma i Millove induktivne logike. U petočlanom 'silozigizmu' i na formalnom planu uočavamo zanimljivu simetriju dedukcije i indukcije, opšteg i pojedinačnog; u članu (3) ukrštava se maksimalni nivo opštosti (apstrakcije) sa maksimalnim nivoom pojedinačnosti (konkrekcije), a simetrični i korelativni su članovi (1) i (5), te (2) i (4).

Karakteristično je za razvoj indijske logike postepeno smanjivanje broja članova u logičkom zaključku. Danistički zaključak, koji potiče iz IV stoleća pr. n.e., imao je (analognu Buddhinom lancu od deset karika) deset stupnjeva, odnosno članova; taj zaključak bio je u mnogo manjoj meri formalizovan od petočlanog zaključka *anumāna*, a pored toga bio je i toliko intencionalan (vezan za sadržajne komponente) da je teško govoriti o njemu kao o 'silozigizmu'. Kasnije, u razdoblju indijske sholastike, broj članova se i dalje smanjuje. U polemici između *nyāya* i budizma (IV stoleće pa nadalje) brzo se uvidelo da petočlani zaključak ponavlja u

petom članu prvi član, a u četvrtom drugi član. Govori se da je već Nāgārjuna, kao prvi, istakao gledište o tročlanom silogizmu (Radhakrishnan, cit. delo II/66). Češće se takvo gledište pripisuje Dignāgi, koji spominje samo tri člana silogizma, a kada treći utvrđuje jedan potvrdni i jedan određni primer: na ovom brdu je vatra, jer je dim; svuda gde ima dima, ima vatre, kao u kuhinji, a gde nema vatre, nema ni dima, kao na jezeru. Kod Dignāge treći član je opšti zakon sa odgovarajućim primerima. Dharmakīrti (takođe budist, VII stoleće) misli da čak ni treći član nije potreban, jer je opšti sud uključen u razlogu. Dovoljno je reći da na brdu vatra jer se dimi: (ibid.), Vātsyāyana, Uddyotakara (VI stoleće) i drugi logičari škole *nyāya* bore se protiv pokušaja da se odbace poslednja dva člana *anumāna*, ali zbog sve oštrije kritike počinju da razlikuju petočlani zaključak za ubeđivanje drugih (*parārthānumāna*) i tročlani zaključak za ubeđivanje samog sebe (*svārthānumāna*). U vezi sa tom neobičnom distinkcijom možemo reći da je 'zaključak za sebe' bliži pravom logičkom zaključku, a 'zaključak za druge' neka je vrsta sheme koja većtom dijalektičaru omogućuje uspešno vođenje razgovora i ispravno dokazivanje. Petočlani zaključak spadao bi, dakle, više u teoriju dokaza nego u formalnu logiku u užem smislu.

Posle ovog istorijskog ekskurza vratimo se analizi strukture izvornog petočlanog *nyāya* zaključka, koju smo još pre započeli. Po našem uverenju, ipak nije moguće sasvim redukovati petočlani zaključak na »zaključak za druge«, tj. na neku vrstu dijalektičke veštine; spoj opšteg i pojedinačnog u članu-3) previse je zanimljiv i originalan za formalnu logiku da bismo ga mogli redukovati na puku retoričku figuru. Nameće nam se pitanje: odakle zapravo dolazi opšteusvojeni stav komparativista indijske i evropske filozofije da je *nyāya* zaključak ipak *silogizam* u smislu valjanog logičkog zaključka – da li je komparacija s Aristotelovim silogizmom opravdana i dokle se proteže njihova međusobna sličnost? Da bismo pokušali barem delimično da odgovorimo na to pitanje, pretvorimo petočlani *nyāya* zaključak u zapadnu 'školsku verziju', zapišimo ga kao *quasi*-Aristotelov silogizam:

1. (hipo)teza:
2. razlog:
3. opšte pravilo
+ primer:
4. primena:
5. zaključak:

»Sokrat je smrtan.«
»Zbog toga što je Sokrat čovek.«
»Svaki čovek je smrtan,
kao na primer moj ded.«
»Tako je i u slučaju Sokrata.«
»Dakle, Sokrat je smrtan.«

Analogija koja nam se nameće (ali koja, kako ćemo videti, nije sasvim ispravna) sa sobom se u sledećem: niži termin, odnosno subjekt je Sokrat, viši termin, odnosno pred-

ikat je smrtnost (= biti smrtan), a *terminus medius* ili srednji pojam je čovek, koji u *nyāya* parafrazi nastupa u ulozu razloga (*hetu*) u članu-2); taj član-2) ujedno je i 'niža premisa', a u članu-3) je, pored induktivne komponente, prisutna 'viša premisa'. Ako apliciramo tu istu analogiju na indijski školski primer sa pojmovima brdo-dim-vatra, brdo je subjekt (niži pojam), vatra predikat (viši pojam), a dim je *terminus medius*, odnosno razlog (*hetu*), koji omogućuje zaključak da je na brdu vatra ako vidimo dim. Sve izgleda elegantno i savršeno jasno, ali – u čemu navedena analogija nije ispravna?

Da bismo odgovorili na to pitanje, moramo najpre tačno odrediti formu izvornog Aristotelovog silogizma. Gore navedena transkripcija *nyāya* zaključka u zapadnu nomenklaturu (Sokrat-čovek-smrtan) name nije adekvatna analogija s Aristotelovim silogizmom nego, u najboljem slučaju, analogija sa *quasi*-Aristotelovim silogizmom.

Poznatiji logičar J. Lukasiewicz, formalno najdosledniji savremeni interpretator Aristotelove silogistike, navodi sledeći primer neautentičnog 'aristotelovskog' silogizma (*Aristotle's Syllogistic*, Oxford, 1957, str. 1):

»Svi ljudi su smrtni, (viša premisa)
Sokrat je čovek, (niža premisa)
dakle:
Sokrat je smrtan.« (zaključak)

Taj primer je vrlo star, kaže Lukasiewicz, nalazimo ga već kod Seksta Empirika (oko 200 n.e.) kao 'peripatetički' silogizam, pa nakon toga prelazi u tekstove srednjovekovne sholastičke logike, da bi ga napokon citirao kao Aristotelov čak i Bertrand Russell u svojoj *Historiji filozofije Zapada* (1946). Međutim, upkos svemu, to nije Aristotelov silogizam, tvrdi Lukasiewicz; takav silogizam ne možemo naći ni na jednom mestu u Aristotelovom *Organonu*. Navedeni *quasi*-Aristotelov silogizam (i njemu slične rekonstrukcije) razlikuje se od izvornog u tri bitne karakteristike:

- (a) U Aristotelovim silogizmu ne pojavljuju se individualni termini (kao npr. 'Sokrat'), nego samo opšti;
- (b) Aristotelov silogizam formulisan je u obliku implikacije, a (gore navedeni) *quasi*-Aristotelov silogizam ima oblik logičkog zaključka (lat. *consequentia*, engl. *inference*). Razlika je u tome što je implikacija stav (engl. *proposition*) koji je istinit ili neistinit, a zaključak je skup stavova koji, kao skup, nije ni istinit ni neistinit nego ispravan ili neispravan (up. Lukasiewicz, op. cit., str. 21).
- (c) Aristotelov silogizam – za razliku od *quasi*-Aristotelovog (npr. 'peripatetičkog' u redakciji Seksta Empirika) formu-

lisan je *varijablama* A, B, C, a ne konkretnim terminima (Sokrat-čovek-smrtan). Konkretno termine Aristotelovim slebućava u analitici samo u 'negativnim' slučajevima, tj. kao primere nevaljanosti oblika silogizma. Lukasiewicz kaže da je uvođenje varijabla odlučujuće za Aristotelovu i za svu kasniju zapadnu logiku. »Uvođenje varijabla u logiku jedan je od Aristotelovih najvećih pronalazaka« (op. cit., str. 8).

Ako za časak ostavimo tu poslednju razliku (c) po strani (tome ćemo se vratiti kasnije), a uzmemo u obzir (a) i (b), formulacija pravog Aristotelovog silogizma bi, prema Lukasiewiczu, glasila (op. cit., 2):

»Ako su svi ljudi smrtni (antecedens – 1) i /ako/ su svi Grci ljudi, (antecedens – 2) onda su svi Grci smrtni.« (konsekvens)

Od bitnog je značaja za Aristotela da u svoj silogizam uključuje samo opšte termine (Grci, ljudi, smrtni), a ne pojedinačne (Sokrat, ovaj čovek, ovo brdo). Razlog isključivanja pojedinačnog iz silogizma Lukasiewicz vidi u tome da Aristotel hoće da »dopusti da isti termin može biti upotrebljen u silogizmu bez ograničenja, kao subjekt ili kao predikat« (op. cit., 7). Kod individualnih termina (tj. eksplicitnih, odnosno implicitnih imena) inverzija, naime, nije moguća: 'Sokrat' može da nastupa kao subjekt, a ne može biti predican nikakvom subjektu, ne može da nastupa kao predikat; jednako važi za 'ovo čoveka', za 'ovo brdo' itd. »Aristotelova logika je teorija odnosa A, E, I, O, (velika slova su kasnije sholastičke oznake za tipove stavova koji se pojavljuju u silogizmu) u sferi opštih termina, rezimira Lukasiewicz (op. cit., str. 14 – podvukao i tekst u zagradi dodao M. U.). Zanimljivo je da Lukasiewicz u tome da *pojedinačni termini i stavovi nemaju mesta u Aristotelovoj logici, vidi njen najveći nedostatak* (upor. op. cit., str. 6).

U savremenoj formalnoj logici taj nedostatak rešava se time što se umesto individualnog termina uvodi oznaka za skup koji sadrži u svom domenu jedan i samo jedan element, te se taj skup tretira kao supstituit za individuum. Na taj način silogistika u širem smislu, formulisana u jeziku savremene logike, ipak uključuje i individualne stavove tipa »Sokrat je smrtan«; gore spomenuti *quasi*-Aristotelov silogizam ('peripatetički silogizam') time se svodi na varijantu poznatog sholastičkog (aristotelovskog) silogizma *hēthētrō*; u toj varijanti on formalno ne sadrži pojedinačne termine, iako ih implicitno sadrži. Međutim, jasno je da je takvo rešenje problema individualnosti samo formalne prirode, a problem ostaje. Aristotel je zapadnu *epistēmē* utemeljio kao »nauku o opšte-

ma, pokušajima da prenesem petočlani *nyāya*-

ya anumāna u zapadnjačku 'školsku verziju' silogizma, te da ga zapišemo isključivši individualne termine, dakle u skladu s Aristotelovim silogizmom opštih termina. Brzo ćemo uvideti da nestaje analogija koja nam se pre, sa quasi-Aristotelovim silogizmom, čimla toliko očiglednom:

1. (hipoteza:
2. razlog:
3. opšte pravilo
- + primer:

•Svi Grei su smrtni.
 •Zbog toga što su svi Grei ljudi,
 •Svi ljudi su smrtni,
 kao na primer...

Primer (recimo, 'Sokrat') u tom zapisu, naravno, kao individualni termin ispada. A i ako bismo ga uneli, to bi bila puka ilustracija opšteg pravila i ništa više:

3. opšte pravilo
- + primer:

•Svi ljudi su smrtni,
 kao na primer Sokrat.

Do tog stepena, do člana-(3), analogija bi još imala neki smisao, iako se udaljava od Aristotelovog silogizma već u članu-(2), sa sintagmom 'zbog toga što' – medutim, u članu-(4) analogija gubi smisao; član-(4) bi, naime, morao da glasi otprilike ovako:

4. primena:

•Tako je u slučaju svih Crka.

Jasno je da u članu-(4) opšti termin 'svi Grei' ne može igrati ulogu slučaja u smislu koji bi bio barem približno analogan izvornom članu-(4) u Gautaminog *nyāya anumāni*. Slučaj u članu-(4), *nyāya anumāne* bitno se vezuje za pojedinačno, nerazlučivo je logički vezan za primer iz člana-(3), i to baš zato što primer u članu-(3) nije puka ilustracija opšteg pravila nego ravnopravna komponenta člana-(3) kao celine. U *nyāya* transkripciji Aristotelovog silogizma *h̄r-h̄r-d̄r-d̄r* nikako nije opravdan korak sa članu-(3) na član-(4), ni 'deduktivnim' ni 'induktivnim' putem; taj korak nije opravdan već zbog toga što je 'slučaj svih Crka' u članu-(4) neispravno formulisan pojam, *contradictio in adiecto*. Naravno, što se tiče neispravnog člana-(4), takode i kad je u pitanju član-(5), pa i zaključak, možemo se pitati: odakle?

Ako bi neko prigovarao da u navedenom kontekstu sintagma 'slučaj svih Crka' u stvari znači 'slučajevi svih Crka' – a takvih slučajeva ipak nema beskonačno, pa ih možemo barem hipotetički tretirati kao konačan zbir svih pojedinačnih slučajeva (te se, dakle, izraz 'slučaj' ipak in *ultima analysis* odnosi na njegov izvorni smisao, na pojedinačno) – moramo napomenuti da termini u Aristotelovom silogizmu nikako nisu ograničeni na konačne skupove. Uzmimo kao

Logički zaključak anumāna u indijskom sistemu nyāya i komparacija sa grčkom logikom

primer silogizam *h̄r-h̄r-d̄r-d̄r*, u kojem nastupaju sledeći termini: 'prosti broj' – 'neparan broj' – 'prirodan broj' (sa ograničenjem da su ti brojevi veći od 2); silogizam bi glasio: »Ako su svi neparni brojevi prirodni brojevi, i (ako) su svi prosti brojevi neparni brojevi, onda su svi prosti brojevi prirodni brojevi.« U odgovarajućoj *nyāya* transkripciji tog silogizma član-(4) glasio bi otprilike na sledeći način: »Tako je u slučaju svih prostih brojeva.« Medutim, evidentno je da takvog 'slučaja' nema ni u smislu konačnog broja pojedinačnih slučajeva jer je skup prostih brojeva, prema poznatoj matematičkoj izreci, beskonačan (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29...). *Nyāya* transkripcija navedenog silogizma u petočlanu strukturu bi – ako prigovarano dalje – jedino imala smisla kada bismo prelaz od člana-(3) na član-(4) interpretirali kao neku vrstu *potpune, odnosno matematičke indukcije* (u kojoj generalizacija, polazeći od prvog slučaja + opšteg pravila, prelazi sa bilo kojeg slučaja na sledeći slučaj, širi na sve, čak i beskonačno mnogo slučajeva), ali poznato je da je takav tip indukcije, koji je od bitnog značaja za aksiomatsku konstrukciju aritmetike, zapravo deduktivni, a ne induktivni metod. Ako bi pomoću nje interpretirali Aristotelov silogizam u transkripciji *nyāya* petočlanog zaključka, to bi značilo da *nyāya anumāna* u stvari redukuje mo na deduktivan zaključak te bi time otpala bitna specifičnost *nyāya anumāne*, njen *raison d'être* kao neobična i za saznanju teoriju plodna (što ćemo pokušati da šire utemeljimo kasnije) sinteza dedukcije i indukcije, opšteg i pojedinačnog. – Ergo: ako izvorni Aristotelov silogizam tipa *h̄r-h̄r-d̄r-d̄r* (a to je prototip silogizma) pišemo u *nyāya* transkripciji, analogija, koju bi trebalo takva transkripcija da raskrije, gubi smisao, tačnije rečeno: iskazuje se da hipoteza o analogiji nije bila opravdana jer je pojmovna shema 'slučaj svih...' u članu-(4) prazan pojam, *contradictio in adiecto*, Q.E.D.

Hipoteza o linearnoj analogiji između *nyāya anumāne* i Aristotelovog silogizma iskazala se, dakle, kao neutemeljena. Takođe ne možemo petočlanu *nyāya anumānu* bez (suštinskog) ostatka redukovati na tročlanu Aristotelovog silogizam U *nyāya anumāni* primena u članu-(4) odnosi se na slučaj

'ovog brda' ili 'ovog čoveka Sokrata' i sl. Granica analogije koja se odnosi na gore navedenu karakteristiku (a) u tome je što *nyāya*, pored opštih termina, u formu zaključka uključuje i individualne, i to kao konstitutivnu komponentu zaključka. To, naravno, ne znači da je *nyāya* 'logika pojedinačnog' i da je Gautamin petočlani *anumāna* deduktivan korak od pojedinačnog ka drugom pojedinačnom, kao što ga, na osnovu Dignāgine kritike *nyāye*, interpretira Šćerbatski. Verovatno – kažemo verovatno, jer bi odgovor na to pitanje zahtevao detaljniju analizu – da bi analogija između Dignāgine (redukovano) tročlanog *anumāne* i Aristotelovog silogizma bila mnogo bliža i srodnost veća, nego analogija između Aristotela i *nyāye*, pokušano u ovoj studiji. (Dignāgina potvrda i određena varijanta tročlanog zaključka mogle bi se interpretirati kao analogne Aristotelovim silogizmima tipa *h̄r-h̄r-d̄r-d̄r* i *c̄m-ĒstrĒs*, pa čak, verovatno, i kao sholastički *dictum de omni et nullo*. U vezi sa tom analogijom upor. Radhakrishnan: *Indijska filozofija*, II tom, str. 68.)

Sličnosti i dodirnih tačaka između indijske i grčke logike dakle ima prilično mnogo, pogotovo neformalnih (npr. navedena sličnost između *nyāya anumāne* i 'peripatetičkog' silogizma), pa se možemo pitati: odakle te sličnosti izviru – iz nekog apriornih zajedničkih osobina ljudskog duha ili iz konkretnih geografsko-istorijskih međusobnih uticaja dveju civilizacija, Zapada i istoka? Bezambicija da se na ovom mestu ustupim u to golemo pitanje, i jedno ostavljajući po strani prvu (apriorističku) mogućnost, naveo bih samo podatke da se stavovi o izvornosti indijske logike protežu od nekritičkog oduševljenja (naročito u prvof jači evropskog otkrivanja bogatstva indijske misli; W.Jones krajem XVIII stoleća izneo je npr. tezu da je 'pratilać Aleksandra Velikog u pohodu na Indiju, Kalisten, našao kod Indijaca gotovu logiku i doneo je svome stricu Aristotelu, cit. po Veljačiću *Razmeda*... II/68) – pa do previše skeptičkog stava dr Vidyābhūšana, koji kaže: »Sklon sam da mislim da se silogizam nije razvio u indijskoj logici iz zaključka, i da indijski logičari duguju ideju silogizma uticaju Aristotela. (*History of Indian Logic*, str. XV). Uopšteno govoreći, prevladavaju stavovi da su uticaji bili obosmerni (Keith, Müller, Radhakrishnan i dr.).

III

U drugom odeljku govorili smo prvenstveno o tome da je bitna razlika između Aristotelovog silogizma i *nyāya* zaključka u mestu i funkciji pojedinačnog unutar logičke forme; tu razliku, kao razliku izvornog Aristotelovog silogizma i quasi-Aristotelovog silogizma (među koje, da tako kažemo, možemo vrstirati i *nyāya anumānu*), označili smo indeksom (a). Pogledajmo sada pobliže kako stvari stoje sa razlikama koje smo označili indeksom (b) i (c). I tu se možemo najpre pozvati na Lukasevsku: »Izraziti moramo naglasiti da kod Aristotela nijedan

silozizam nije formulisan u obliku zaključka (engl. *inference*), nije sa veznikom 'dakle', kao što je to slučaj u tradicionalnoj (tj. sholastičkoj i kasnijoj) logici (op. cit., str. 21). Što se toga tiče, Aristotel ide istim putem kao savremena formalna logika: njegovi silozizmi formulirani su kao implikacije (nako ... onda), u njima se konjunkcija obiju premisa javlja kao antecedens, a konkluzija kao konsekvens. «Do modifikacije Aristotelovog silozizma iz forme implikacije u formu zaključka dolazi verovatno zbog uticaja stoika (ibid.). Pošto je *nyāya anumāna* formulisan takođe u obliku zaključaka u članu-2 uvodi se razlog kausalnim veznikom 'zbog toga što', a u članu-5 eksplicitno nastupa veznik 'dakle', sledeća etapa naše komparacije *nyāya* i grčke logike vodi ka stoičkoj logici. U tom pravcu vodi nas i konstatacija Bochénskog, koji ističe: «Indijski silozizam nije izreka nego pravilo, kao stoički i sholastički silozizam» (*Formale Logik*, str. 509).

Pored najpoznatije razlike između Aristotelovog silozizma i stoičke logike: da, naime, varijable kod Aristotela zamenjuju pojmove, odnosno termine, a kod stoika stavove (te je tako stoička logika antički prototip savremene propozicionalne ili iskazane logike), značajna razlika, na koju se kasnije u sholastici gotovo zaboravilo, postoji i u tome da su stoičke logičke sheme formulirane u obliku 'shema zaključivanja', a ne u obliku 'shema implikacija' kao kod Aristotela. Među brojnim shemama zaključivanja (engl. *inference schemata*) najčešće se spominju dve, koje istoričari logike pripisuju Hrisiposu (III stoleće pre n.e.). Formulaciju tih dveju shema citiramo iz poznatog i temeljnog dela za istoriju zapadne logike: *The Development of Logic*, M i W. Kneale-a, Oxford, 1962, str. 163:

(mp): «Ako prvo, onda drugo; prvo (da), dakle drugo (da).»
(mt): «Ako prvo, onda drugo; drugo ne, dakle prvo ne.»

Afirmacija 'da' u (mp) u engleskoj formulaciji, koja sledi grčki original, eksplicitno nije navedena, ali smatram da je u našim jezicima skoro neophodna za ekzaktno razumevanje stoičke sheme koju smo označili (mp). Uopšte je za stoičke sheme karakteristična upotreba rednih brojeva ('prvo', 'drugo', ...), kao logičkih varijabli umesto velikih azbučnih slova kod Aristotela. Simbolizacija logičkih varijabli se, u odnosu na Aristotela, nastavlja, iako kod stoika varijable znače nešto drugo (naime stavove, a ne termine), i bez obzira što simbolizacija, kod Hrisiposa npr. bar što se tiče doslednosti i 'praktičnosti', daleko zaostaje za onom u Aristotelovom *Organon*.

Ako sada uključimo u komparaciju i *nyāya* logiku, možemo reći da se *nyāya* od Aristotelovog silozizma, kao i od stoičke logike stavova, razlikuje u karakteristici, gore označenoj kao (c): u *nyāya* logici nije se formirao eksplicitan pojam logičke varijable kao u grčkoj logici. Uvođenje apstraktnih simbola za varijable od bitnog je značaja ne samo za Aristotelovu silozistiku nego i za

celokupan kasniji razvoj zapadne logike. Simbolizacija logičkih formi, naime, nije samo puko tehničko sredstvo koje ne bi imalo uticaja na globalni, 'sadržinski' razvoj zapadne logike (i time čitave zapadne naučne misli). Apstrahovanje sadržine iz logičke forme, sa uvođenjem simboličkog ('matematičkog') zapisa, nije 'besadržajno', nije spoljašnje ni irelevantno za saznanje-teorijsku koncepciju filozofije nauke i nauke same. Simbolička logika omogućuje dve bitne dimenzije zapadne nauke: ekstenzionalnost (unutar logike same i matematike) i univerzalnost (u nauci uopšte). Gledano s druge strane, ove dve dimenzije zapadnog *epistēmē* zapravo su pretpostavke tehničke mogućnosti simbolizacije, uvođenja varijabli u logici i matematici, pa kasnije i u drugim tzv. egzaktnim naukama. «Samo univerzalne termine moguće je supstituisati varijablama» (Lukasiewicz, op. cit., 8). Simbolizacija, ekstenzionalnost i univerzalnost jezika u zapadnoj logici međusobno se uslovljavaju i omogućuju.

Ulošteno govoreći, možemo reći da u *nyāya* logici (a to važi i za druge smerove indijske logike) simbolizacije u zapadnom smislu nema. Iz toga proizađe važne posledice: *nyāya* logika, uprkos svojim formalnim intencijama, ostaje u okviru neke šire koncepcije 'nauke o konkretnom', što se – između ostalog – očituje i u neobičnoj strukturi *nyāya anumāne*, zaključka u kojem je pojedinačno (kao primer u članu-3, *udāharaṇa*), ireduktibilna komponenta čitavog zaključka. Razmišljanje o mogućnosti neke 'nauke o konkretnom' nastavićemo kasnije, u vezi sa problemom uzročnosti. Na ovom mestu samo bih napomenuo da odsutnost simbolizacije i svih njenih konsekvenci (ekstenzionalnosti, apstraktne jezike univerzalnosti i dr.) u indijskoj logici nije nužno manjkavost te logike u odnosu na zapadnu. Setimo se samo kakve bravurozne napore mora savremena zapadna logika da ulaže u "potragu za sadržajem", kako je težak korak od formalizovane sintakse nekog veštačkog logičkog jezika do njegove semantike i pragmatike, ili kako se komplikuju formule kada hoćemo da unesemo u njih ne samo ekstenzivne nego i intenzivne prirodne jezika. Antagonizam između opšteg i pojedinačnog (apstraktnog i konkretnog) u zapadnoj je misli još daleko od zadovoljavajućeg rešenja da bi Zapad mogao ignorisati ili potcenjivati drevne pokušaje Istoka u tom pravcu. U onim starijim vremenima je, naime, sve započelo – tada su se razdvajali putevi.

Pošto smo barem delimično razjasnili razlike (a) i (c) između *nyāya* i grčke, odnosno zapadne logike, ostaje nam još da malo detaljnije pogledamo šta se krije u tački (b) i da, ujedno, razradimo komparaciju između *nyāya anumāne* i stoičkih shema zaključivanja. Gore navedene stoičke sheme (mp) i (mt) zamenjemo terminima koji se javljaju u *nyāya*:

(mp') > «Ako je vatra, onda se vidi dim; (na brdu) je vatra, dakle (na brdu) se vidi dim.»

(mt') > «Ako je vatra, onda se vidi dim; (na brdu) se ne vidi dim, dakle (na brdu) nema vatre.»

Iako su (mp') i (mt') još veoma udaljeni od petočlanog *nyāya anumāne*, ipak su oni u nekim karakteristikama bliži *nyāya* nego Aristotelovoj silozistici. Najpre je očito da imaju formu zaključka (naglašenu veznikom 'dakle'), koju Aristotelovi silozizmi nemaju. Zatim možemo konstatovati da su stoičke sheme sa svojim propozicionalnim varijablama ('prvo', 'drugo', itd. zamenjuju propozicije, stavove) ipak bliže izvornom smislu *nyāya* zaključka nego Aristotelovi silozizmi sa terminskim varijablama. U *nyāya anumāni* se zapravo, ne radi o nekoj logičkoj vezi termina (brdo-dim-vatra), kao što nam se činilo u površnoj analizi sa 'peripatetičkim' silozizmom (Sokrat-čovjek-smrtan), nego o logičkoj vezi stavova u kojima se javljaju termini brdo-dim-vatra; 'brdo' kao samostalan termin nije ni u kakvoj logičkoj (opštevažećoj) vezi ni sa terminom 'dim' ni sa terminom 'vatra'; međutim, termin 'Sokrat' je u logičkom odnosu subordinacije prema terminima 'čovjek' i 'smrtan'. Logička karika koja vezuje termine brdo-dim-vatra i jedinstven zaključak, vezuje se na nivou stavova (propozicija) kao celina, a ne na nivou samostalnih termina. Sa tog stanovišta, možemo nesumnjivo reći da je *nyāya anumāna* specifičan primer propozicionalne logike, a ne logike termina. To je, pored toga što je formulisan kao zaključak a ne kao izreka (implikacija), njegova druga dodirna tačka sa stoičkom logikom. U čemu je onda bitna razlika?

Istinitost ili neistinitost teza koje hoćemo pomoću stoičkih shema zaključivanja dokazati zavisi, naravno, od toga kakve stavove unosimo u te sheme umesto varijabli 'prvo', 'drugo', itd. Ako umesto varijable 'prvo' unesemo stav koji izražava uzrok (odnosno, vremenski primarni fenomen), a umesto varijable 'drugo' stav koji izražava posledicu (odnosno, vremenski sekundarni fenomen), istinostna vrednost zaključka biće drukčija nego ako posledicu unesemo pod 'prvo' a uzrok pod 'drugo'. Zbog tog razloga u zapadnoj propozicionalnoj logici nije moguća jednostavna konverzija sheme (mp), koja je u sholastici poznata kao *modus ponens*, u shemu (mt'), koja je poznata kao *modus tollens*. Jednostavna konverzija sheme (mp), koja bi u stoičkoj formulaciji glasila: «Ako prvo, onda drugo; drugo (da), dakle prvo (da)», u zapadnoj logici nije valjana shema logičkog zaključka. Pitajmo se: zašto zapravo ne? U savremenoj formalnoj logici, koja istinostne vrednosti svojih propozicionalnih formula iskazuje matricama, nevaljanost (a-tautoložnost) jednostavne konverzije formule (mp) predstavlja stvar dogovora o strukturi tih matrica ili konvenciju o pravilima formacije aksiomatskog sistema (iako, uzgred rečeno, i to 'konvencije' i 'dogovori' nisu savremenoj formalnoj logici pali s neba). Međutim, kod stoika, koji su razmišljali dve hiljade godina pre nastanka pravih formalizovanih logičkih sistema, nevalja-

Logički zaključak anumāna u indijskom sistemu nyāya i komparacija sa grčkom logikom

nost jednostavne konverzije sheme (mp) nikako nije bila 'stvar dogovora' nego se temeljila na implicitnoj pretpostavci da varijable 'prvo' i 'drugo' nisu sadržinski posve prazne, odnosno neutralne, nego da one *podrazumevaju odnos između uzroka i posledice*, pri čemu je uzrok ono što je vremenski 'prvo' a posledica ono što je vremenski 'drugo' – ako se, naravno, radi o kauzalno vezanim fenomenima. U na izlagale posve formalnoj shemi zaključka (mp) implicitno je sadržana relacija uzročnosti, pa čak i ireverzibilne uzročnosti, koja se temelji na prihvatanju aksioma o ireverzibilnosti i linearosti vremena. A to su, svakako, veoma jake metafizičke (epistemološke) pretpostavke, u koje možemo npr. pre posumnjati nego npr. u strogo formalni Aristotelov princip neprotivnosti. – Upitajmo se: šta se na području logike dešava ako u navedene metafizičke (epistemološke) principe posumnjamo, odnosno ako podemo od drugačijih? Nešto tako se, naime, dešava u *nyāya* logici.

Prisetimo se na trenutak trojne podelje *nyāya anumāna*, koju smo spomenuli u prvom odeljku ove studije. Prema odnosu uzroka i posledice, *anumāna* zaključci podeljeni su u tri kategorije: *pūrvavat, śēṣavat i sāmānyato dr̥ṣṭam*. Ako zadržimo u analizi prve dve (treća je, naime, veoma komplikovana kombinacija prve i druge), možemo u odnosu na stočku logiku reći sledeće: *anumāna-pūrvavat* (koji u ovoj studiji nije posebno obrađivan) indijska je verzija (mp), *modus ponens-a*; međutim za *anumāna-śēṣavat* (o kojem govorimo) ne postoji nešto tako kao 'zapadna verzija'. *Anumāni-śēṣavat* korelativna – ali nikako analoga – logički valjana shema zaključivanja na Zapadu je (mt), *modus tollens*, koji operiše negacijom konsekvensa, da bi preko nje prešao na negaciju antecedensa, a tako uspeva da zadrži zapadnu metafizičku (epistemološku) pretpostavku ireverzibilne uzročnosti. Dakle, interpretacija stočke sheme (mp) adekvatnija od gore navedene (mp'), u terminima prisutnim u *nyāyi*, glasila bi:

(mp') : Ako se vidi dim, onda je vatra; (na brdu) se vidi dim, dakle (na brdu) je vatra.

Ako uporedimo (mp') i (mp'), primećujemo da su u oba zaključka osnovni stavovi isti: 'je vatra' i 'se vidi dim'; razlika je u tome što su ti stavovi različito (inverzno) uneseni u shemu (mp) namesto varijabli 'prvo' i 'drugo'. U (mp') zapravo je 'prvo' ono što bi, po zapadnim koncepcijama uzročnosti i vremena, moralo biti 'drugo'. To je razlog što je (mp') u okviru zapadne logike smatran kao logički pogrešan zaključak; nije, doduše, nužno pogrešan (neistinit), ali takvo zaključivanje ne smatra se logičkim, pogotovo ne deduktivnim, jer se zaključak, da bi bio apodiktički pouzdan, ne može izvući isključivo logičkim sredstvima. U zapadnoj logici bi *anumāna-śēṣavat* u najboljem slučaju važio samo kao zapis induktivnog (odnosno reduktivnog, jer u slučaju indukcije mora postojati mnoštvo argume-

nata) zaključivanja iz posledice ka uzroku. Takvo zaključivanje nije logički nužno jer za istu posledicu mogu postojati različiti uzroci (zbog toga je i formalna implikacija ireverzibilna). Ako u logici relaciju uzrok–posledica interpretiramo kao relaciju antecedens–konsekvens, možemo reći: antecedens logički implicira konsekvens; međutim, konsekvens logički ne implicira antecedens. Da bi nas taj drugi oblik zaključivanja doveo do pouzdano istinitog zaključka, potrebno je 'logički' zaključak još i empirijski, ili nekako drukčije proveriti. Ako na brdu vidimo dim, još ne možemo na osnovu konstatacije da je na brdu dim logički zaključiti da je uzrok dima vatra; uzrok, naime, može biti i nešto drugo, može se npr. dimiti zbog toga što je tamo aktivirana dimna zavesa, ili nam se čak samo čini da vidimo dim, ili je istinu ono što vidimo para, za koju utvrđujemo da je para tek kada se popnemo na brdo i vidimo da je u njemu izvor termalne vode iz koje se ona diže. U tom bi slučaju već pretpostavka, odnosno (hipo)teza, bila pogrešna pa bi zato bio pogrešan i čitav zaključak, uključujući tu i razlog fiktivnog dima.

Još je jasniji primer, koji dokazuje mogućnost mnoštva uzroka za opaženu posledicu, zapadni školski primer za odnos između *modus ponens* i njegove jednostavne (ne-tautološke) konverzije: zaključak 'Ako pada kiša, onda su ulice mokre; a kiša (sada) pada, dakle ulice su (sada) mokre' – primer je važnog logičkog zaključka, a konverzija: 'Ako pada kiša, onda su ulice mokre; a ulice su (sada) mokre, dakle kiša (sada ili nedavno) pada (je padala)' – primer je zaključka koji nije logički valjan jer bi neko mogao, npr. gradska komunalna, ulice vodom politi. (Zanimljivo je kako su ti 'školski primeri' zapravo tendencijozni u odnosu na teoriju koju primenjuju!)

U svakom slučaju, zaključak *anumāna-śēṣavat* u okviru zapadne logike ne važi za logički valjan, odnosno ispravan zaključak; u njemu je čak dvostruko prisutna 'nedopustiva' konverzija uzročnog odnosa: u petočlanom zaključku kao celini, i u samom členu-(3) u obliku 'više premise' ('Gde se dimi, tamo je i vatra, kao...'). Zapadna logika od triju tipova *nyāya* zaključaka priznaje samo *anumāna-pūrvavat* kao pravi logički zaključak, tj. varijantu *modus po-*

nens-a. Za savremenog zapadnog logičara *anumāna-śēṣavat* nije čak ni induktivan zaključak u smislu logike J.S. Milla, jer za takav zaključak potrebno je mnoštvo argumenata od kojih polazi indukcija, dok je u slučaju *anumāna-śēṣavat* argumenat jedan (u školskom primeru to je opaženi dim na brdu). *Anumāna-śēṣavat* je, kao što smo već spomenuli u drugom odeljku ove studije, specifična kombinacija/sinteza deduktivnog logičkog zaključka (Aristotel, stoici) i induktivne logike (J.S. Mill), ali nije svojstveni ni na jednu ni na drugu komponentu.

IV

Ostaje otvoreno pitanje kakva (svakako od zapadne različiti) metafizičko–epistemološka koncepcija uzročnosti omogućuje *nyāya* logičarima da insistiraju na logičkoj valjanosti i sazajnoj–teorijskoj relevantnosti petočlanog *anumāna* zaključka (*śēṣavat*). Nismo u mogućnosti da temeljito i globalno odgovorimo na to teško pitanje jer bi u tom slučaju morali da preispitamo čitav niz pretpostavki filozofskog sistema *nyāya*, i ne samo ovaj sistem nego i čitavu indijsku filozofiju. Ali, da pitanje ne bi ostalo posve bez odgovora, reći ćemo koju reč bar o jednoj metafizičkoj pretpostavki *nyāya* razumevanja uzročnosti – o reverzibilnosti odnosa uzroka i posledice. Kako su se *nyāya* logičari usudili da logički zaključuju idući od posledice ka uzroku?

Prvo što treba konstatovati jeste da se nikako ne radi o prostoj zabludi u smislu grčkih *sophistikón elenchon*, nego da je metafizički izvor razumevanja *anumāna-śēṣavat*, kao logički valjanog zaključka, u specifičnoj (za zapadnog naučnika pogrešnoj) teoriji uzročnosti. Na nivou zapadne filozofske i naučne misli, koja tendira ka opštosti i uniformnoj zakonitosti u prirodi, veoma je teško, gotovo nemoguće argumentisati *nyāya* teoriju uzročnosti, ali stvar postaje drugačija kada je razmotrimo sa stanovšta neke 'nauke o konkretnom', koja se pak u zapadnoj misli (naročito u našem stoljeću, npr. kod Lévi-Straussa ili kod ranog Marcusea) javlja više kao neki epistemološki ideal nego kao u naučnoj 'praksi' realizovani pozitivum. Međutim, nikako ne smemo zaboraviti da se celokupna indijska misao, čak i *nyāya* koja je najbliža Zapadu, kreće u drugom *epistémē*, u drugoj sazajnoj dimenziji.

U čemu je, dakle, osnova razumevanja uzročnosti kod *nyāye*? Prvo, uzročnost kod *nyāye* (slično kao u drugim indijskim sistemima) nije prvenstveno shvaćena kao racionalna kategorija, nego više kao relacija koja se sazajne intuitivno, a potkrepljuje je iskustvo. Pozovimo se na Badhakrishnanovu interpretaciju razumevanja uzročnosti kod *nyāye*: 'Ne može se reći da su dve stvari uzročnost povezane ako između njih ne postoji pozitivno–negativni odnos, tako da prisustvo uzroka znači i prisustvo posledice, a odsustvo uzroka znači odsustvo posledice. *Uzročni odnosi su recipročni i reverzibilni* (Indijska filozofija, II/75). Naravno, ako se usvoji takav stav prema uzročnosti, onda i zaključivanje od posledice na uzrok (odnos-

no od konsekvensa na antecedens) postaje logički valjano zaključivanje. *Anumāna-śeṣavat* nije postaje pravi logički zaključak, koji nije potrebno naknadno empirijski ili na neki drugi način proveravati.

Ali, kako se opravdava i utemeljuje takvo shvatanje uzročnosti? *nyāyā* veruje da ne postoji mnoštvo uzroka nego da postoji samo jedan uzrok za jednu posledicu. Pravid mnoštva dolazi od pogrešne (mogli bismo reći, suviše apstraktne) analize. Pravidno mnoštvo uzroka nestaje ako se posledica dovoljno ograniči i odredi njena specifičnost.

Nadolaženje reke koje uzrokuje kiša drugačije je od nadolaženja zbog njenog delimično zagušavanja. Prvo prate brze struje i veliko penušanje, mnoštvo plodova i lišća. Način na koji mravi prenose svoja jaja se prvo kaže sasvim je drugačiji od onog kad ih prenose zbog razorenja njihovog gnezda. Krik pausa se svakako može razlikovati od čovekovog podražavanja tog krika. *Iti.* (op. cit. II/76).

Da bi čovek shvatio svu specifičnost i konkretnost prirodnih fenomena, mora dakle biti što je moguće više pažljiv i prisutan duhom u perceptivnom procesu, mora izbeći sve površne i, u negativnom smislu, apstraktne generalizacije i uniformizacije; tako polazište je za *nyāyā* osnovni uslov svakog racionalnog saznanja, pa i logičkog zaključivanja. Ako u tom kontekstu navedemo školski primer s terminima brdo-dim-vatra, možemo, analogno već citiranim primerima, reći da je dim koji potiče od vatre drugačiji od onog koji potiče od dimne zavese, a različit i od pare (isprva pogrešno percipirane kao dim) koja se diže nad termalnim izvorom na brdu. Sa stanovišta zapadne nauke, takva specifikacija konkretnog gotovo je neprihvatljiva postavka. Naravno, nema sumnje da je i za zapadnu nauku ispravno opažanje od bitnog značaja. Međutim, zapadna nauka od 'opaženog materijala' brzo preskače na generalizovane apstrakcije. Kvantifikacija prirodnih fenomena, na kojoj se zapadna nauka bazira (i koja se u logici očituje kao princip ekstenzionalnosti), ne omogućuje da se iz 'opaženog materijala' u teoriju unose razlike između kvalitativno različitih fenomena, npr. razlike između (ako uzmemo nabujalu reku kao posledicu nečega) posledice i posledice, i između ove dve i posledice itd. (takoreći za svaku nabujalu reku posebno, jer bi to značilo *regressus ad infinitum*). Takvo razlikovanje ostaje na nivou ideala teorijske koncepcije neke kvalitativne nauke, neke 'nauke o konkretnom' – ali bez odgovornosti pitanje da li je takva nauka uopšte moguća kao nauka. Verovatno, kao zapadnjački shvaćena nauka nije moguća. *Nyāyā*, pak, u tom pravcu ostaje na pola puta, a u novije vreme čak popušta uticajima sa Zapada.

Za kraj ovog razmišljanja o *nyāyā* logici na kratko se zaustavimo još na jednom pitanju koje, iz jednog drugog ugla posmatrano, takođe osvetljava problematiku 'nauke o konkretnom': pošto opšte ipak igra presudnu ulogu u svakom filozofskom (a pogotovo naučnom) saznanju, bilo na Zapadu ili na Istoku, upitajmo se da li *nyāyā*, kao og-

ranak istočne mudrosti, daje bilo kakvu sugestiju o tome kako da saznajni subjekt izbegne 'apstraktnu opštost' i dostigne 'konkretnu opštost'? (Neka nas tu ne zavede hegelovska terminologija; Hegelova logika je, uprkos svom dijalektičkom ruhu, i možda baš zbog svoje trijadne shematičnosti, apstraktna *par excellence*.) Da bismo odgovorili ili barem pokušali dati odgovor na gornje pitanje, moramo ponovo usporediti *nyāyā* i Aristotela.

U članu-3) *nyāyā* *anumāne* pojavljuje se uz primer iz konkretne i opšti odnos, opšti princip nekog tipa relacije. Kao Aristotel u 'Drugoj analitici', i *nyāyā* logičari pitali su se kako dolazimo do opštih sudova, i kako dolazimo do njih najopštijih, do principa svih principa. Njihov odgovor je u mnogome sličan Aristotelovom: indukcijom i intuicijom. Osvežimo u pamćenju prvo Aristotela.

U 19. glavi 'Druge analitike', pod naslovom 'Shvatanje principa', piše: 'Jasno je da nas indukcija nužnim načinom upoznaje sa principima, jer na taj način samo čulno opažanje proizvodi u nama opšte (sh. prev., *Organon*, str. 358), a nešto dalje: 'I pošto, sa izuzetkom intuicije, nijedna vrsta saznanja ne može biti istinitija od nauke – intuicija će shvatiti principe... A intuicija je princip samoga principa, a cela nauka odnosi se prema celini stvari kao što se odnosi intuicija prema principu' (ibid.). Razume se, reč je o intuiciji kao obliku intelektualnog posmatranja, o intuiciji kao *contemplatio*. U *nyāyā* školi Gañgeša (XI stoleće) govori nešto slično: govori o 'prisustvu nečulne aktivnosti u shvatanju opštosti, pa to smatra jednim vrstom intelektualne intuicije' (Radhakrishnan, op. cit. II/72). Međutim, u Aristotelovoj teoriji saznanja indukcija i intuicija su relativno nezavisne komponente u saznajnom aktu, one tek u zajedničkoj rezultanti omogućuju shvatanje principa, dok se u *nyāyā* logici indukcija i intuicija prepliću i izvesnim primerima tvore jedinstvenu spoznajnu sposobnost. Ako opet citiramo Radhakrishnan: a *nyāyā* logici 'mnoštvo primera je pri indukciji potrebno, ali ne zato što apstrahujemo opšti odnos iz tih pojedinosti, već zato što ih odnose nije jasno diferenciran u svakom pojedinačnom slučaju' (ibid.). Problem diferencijacije, koji smo pre sreli u vezi sa relacijom uzročnosti, ponavlja se, dakle, na jednom drugom nivou: teškoća ograničene ljudske svesti je u tome što ne može na osnovu samo jednog primera otkriti opšti zakon. Prema indijskom shvatanju, problem uopštavanja (od kojeg zavisi odgovor o konkretnom statusu indukcije) problem je svesti, a ne 'samih stvari', koje su u svakom pojedinačnom slučaju i krajnje diferencirane i krajnje opšte, a od svesti zavisi da li će zapaziti i kako će zapaziti opštost u diferencijaciji. Nepotpuna svest služi se indukcijom, polazeći od mnoštva primera, da bi mogla doći do opštih principa. Ali, postavlja se pitanje da li je moguće da postoji takva svest koja bi u sveobuhvatnom misaonom aktu, u jedinstvenoj sintezi indukcije sa intuicijom, na samo jednom ili barem na malom broju primera, otkrila opšti zakon? Odgovor je – i

to je kod indijske mudrosti začuđujuće – potvrdan. 'Oni koji imaju izuzetnu sposobnost razlučivanja mogu razlikovati odnose i na osnovu malo primera. *Opšta veza je otkrivena, a ne stvarana*. Aktom misli koji se vrši na jednom jedinom primeru subjekt može dosegnuti opštu vezu' (ibid., podvukao M.U.). Fascinantno zaključak, svakako. Ostaje otvoreno pitanje da li je u takvom shvatanju principa zaista oteran put ka 'konkretnoj opštosti', dakle metod neke, u zapadnoj misli nedostignute 'nauke o konkretnom' – ili nas stav da je 'opšta veza otkrivena a ne stvarana' dovodi ponovo do poznatog, u evropskoj filozofskoj tradiciji toliko odlučujućeg i, ujedno, strogo kritikovanog platonizma, apriorizma ideja do kojih ljudski intelekt dolazi otkrićem u duhu (*anámnesis*) a ne stvaranjem (intelektualnom generalizacijom iz pojedinačnog, opaženog)?

Ostaje još jedno pitanje: ko su, zapravo, 'oni koji imaju izuzetnu sposobnost...' (v. gornji citat), ko su za Indija te prosvetlene svesti koje mogu na jednom jedinom primeru otkriti opšti zakon? Ne želeći da dam bilo kakav konačan odgovor na to pitanje, jer na to pitanje i nema jedinstvenog odgovora, spomenuo bih samo popularnu legendu iz života Gautame Buddha, prosvetljenog; mladi princ Gautama svoje detinjstvo proveo je u raskošnoj palati svog oca kralja. Šetao je po prekrasnim vrtovima i razgovarao sa najboljim učiteljima. Ali jednog dana njegovi roditelji odlučie da povedu mladica sa sobom, u susedni grad, gde je trebalo da se odzrde neke svečanosti. Kad su u svečanoj povorci stigli do gradskih zidina, mladi Gautama ugleda pred zidinama prosjaka iscrpljenog staročuk, bolećuć, gladu. U tom trenutku Gautama je spoznao svu težinu prve od četiri budističkih plemenitih istina: *da postoji patnja*. Na jednom jedinom 'primjeru', dakle, shvatio je do krajnih granica pravi zakon *samsāre*, sveta u kojem se rađa i umire. I u tom trenutku počeo je njegov put.*

*Autor je ovaj referat, u skraćenoj obliku, održao na simpozijumu 'Filozofija prirode i prirodni znanosti, koji je organizovalo Hrvatsko filozofsko društvo u Zagrebu, septembra 1983.

NAVEDENA LITERATURA:

- Veljačić Č.: *Razmema azijskih filozofija* (Zagreb, Liber, 1978)
- Radhakrishnan S.: *Indijska filozofija* (prev., Beograd, Nolit, 1965)
- Stieherbatsky Th.: *Buddhist Logic* (prev. New York, Dover Publ., 1962)
- Seal B.: *Positive Sciences of the Ancient Hindus* (posredno citirano)
- Vidjadhāra: *History of Indian Logic* (posredno citirano)
- Aristotel: *Organon* (sh. prev., Beograd, Kultura 1970)
- Boehrsen I.M.: *Formale Logik* (K. Alber, Freiburg, München, 1956)
- Lukasiewicz J.: *Aristotle's Syllogistic* (Oxford Univ. ed., 1957)
- Kneale M. & W.: *The Development of Logic* (Oxford Univ. Press, 1962)
- Jerman F.: *Med logiko in filozofijo* (Ljubljana, 1971)

Ka logici ništetnosti

Nenad Fišer

1. Uvodne napomene uz pitanje »ontološkog statusa« ništetnosti.

»Za indijsko je umovanje prastavna (iako često tek implicitna) definicija da filozofsku misao čini filozofskom tek njen reflektivni karakter, njen iskonski obrat ka sebi samoj, kritička dvojba o ograničenosti vjerodostojnosti vlastitog dosega.«¹

»Od koga usmjerena misao teži ka određujućem?«

... Šta je sluh sluha, duh duha, riječ riječi? (Kena Upaniṣad)

»*sūnyatā mādhyanike* ... je sama kritička svijest, reflektivna svijest.«²

Problematska dimenzija bavljenja *madhyamaka* filozofijom daleko prerasta neke ustaljene elaborativne šablone koji od interpretacije čine misaonog uljeza a od izvornog materijala himeru. Kategorija ništetnosti, kroz koju se ekspanzira bezuslovna istina ka čijem doseg *mādhyanike* teže, uz svoju omnipresenciju ipak izmiče konceptualnom mišljenju, transcendirajući jezički dohvat i diskursivne oblike sistematiziranih izričaja. U obradi *madhyamaka* filozofije često se poseže za različitim generalizacijama, pojmovima neodređenog opsega i sadržine koji u takvoj poziciji grade nekakvu *argumentatio ex silentio* na račun kolokvijalnih značenja i inercije, po kojoj aplikacija jednog te istog pojma u dva različita kategorijalna sistema kao da sam pojam ostavlja nedodirnutim i neizmjenjenim. Pokušajući izložiti na jednom primjeru šta se dešava ukoliko se neadekvatnom transpozicijom od jednog pojma, filozofijske kategorije, učini tek operativni termin.

U pāljskom buddhizmu kategorija ništetnosti vezana je za problem spoznaje, svijesti (*pālī*: *viññāṇam*). »Nihilizam« je jedan od prigodnih »-izama« koji figuriraju na tom mjestu. Kažem »prigodan« ukoliko je prethodno jasno određen, kako je to učinjeno, npr. u knjizi Rade Ivekovića *Rana buddhistička misao*,³ gdje je uspostavljanjem razlike između anihilizma i nihilizma presječena svaka mogućnost pogrešne upotrebe kategorije »nihilizam« iz zapadne filozofijske tradicije na buddhističku filozofiju. Budući da se »pāljski« buddhizam pretežno bavio onim što bismo nazvali »spoznajno-teorijskom, odnosno epistemološkom problematikom, a *mahāyānski* i ontološkom«, pribjeglo se sintagmama »spoznajno-teorijski nihilizam« i »ontološki nihilizam«. Očigledno je da na ovaj način nije rečeno ništa. Dapače, »spoznajno-teorijski nihilizam«, kao nekakav opšti deskriptivni jednog filozofskog pravca, upravo je *contradictio in adjecto*.

to. Sličan problem nalazi se i u djelu Dušana Pajina *Druga znanja*,⁴ koji se takođe dotiče kao Nāgārjuna i tu replicirao Murtijev komoditet u upotrebi pojmova, a sve pod prešutnim uvjerenjem u univokaciju temeljnih kategorija filozofijskog mišljenja.⁵ Tu je naveden Murtijev stav da »strasti (*kleṣā*) i *karma* po *mādhyaniki* nemaju ontološki već samo epistemološki status.⁶ One počinjavu na neznanju, kad čovjek uvidi da je njihova prava priroda *sūnyā*, one gube snagu. *Sūnyatā* nije nešto drugo, same pojave su *sūnyā*«. ⁷

Možda ovaj stav (više Murtijev nego Pajinov) i ne treba komentirati, no činim to zbog izuzetne ilustrativnosti samog primjera.

Ako bi se, primjera radi, u Hegelovoj *Logici* kao ontologici, primjenio isti postupak, proizišao iz ovakvog oblika mišljenja, šta bi se dogodilo? Razumljivo, osporio bi se ontološki status svega što prethodi učenju o apsolutnoj ideji. Primjer nije neumjesan, tim više što se u oba slučaja, kod Nāgārjuna i Hegela, susrećemo sa dijalektičkim mišljenjem *par excellence*. Ako su *kleṣā* i *karma* vezane za ontički nivo, ako su korelat »pojave« već po mjestu koje zauzimaju u lancu *prātibya samutpāde*, onda svakako imaju ontološki status, naročito ako se ima u vidu ontičko stupnjevanje i raslojavanje istine na konvencionalnu i bezuslovnu. Njihova spoznaja jeste, nesumnjivo, i spoznajno-teorijski problem, ali ovdje ne govorimo o spoznaji već o spoznatom (da li bi kategoriju »privida« kod Hegela proglasili samo spoznatom poteškoćom tek je smjestili u kakvu opštu noetiku, ili je riječ o nečem drugom).

Najupečatljivija je zadnja rečenica navedena u prethodnom pasusu. Ako je *sūnyatā* ona okosnica cjelokupnog realiteta od nivoa pojavnosti do bezuslovne istine, te ako je ona na ontičkom nivou ono isto što i »same pojave«, onda *sūnyatā* više nego išta drugo ima ontološki status. A kako je rečeno u navedenom citatu, ona je vezana za *kleṣū* i *karmu* jer je »njihova prava priroda upravo *sūnyā*«. Ukoliko uvidimo u njihovu pravu prirodu one »gube snagu«, onda sasvim izjavno govorimo o »besnazju« sa stanovišta *paramārtha-satyē* (bezuslovne, apsolutne istine), no time pitanje »ontološkog statusa« nikako nije dovedeno u sumnju. Izuzet ako Murti ne smatra pod ontologikom nešto drugo do logos onog ontičkog. Da zaključim:

da je proces spoznavanja u vezi sa prethodnim neznanjem koje spoznajom iščezava, nesumnjiva je stvar (barem na formalnom nivou), no iz toga derivirana sintagma »epistemološki status« nikako nije konkurentna »ontološkom statusu«. (Bilo bi interesantno navesti barem nešto što jeste kao data ontičkog nivoa a što ne participira barem na neki način u tzv. »ontološkoj strukturi«.) Pomenja nastaje ukoliko se prenebregne činjenica da su se ovdje, zapravo, pojavile dvije različite »ontologije«, zahvaljujući tome što je došlo, prevoribom pojma u »termini«, do paronimske situacije.

Ukoliko se ontologija temelji na kategoriji ništetnosti (*sūnyatā*), pojavljuje se niz specifičnih problema. Najuočljiviji je problem formalno-logičkog tretmana, koji se pokazuje kao sasvim neadekvatan i neutemeljen. Logika postaje bitno ontologika, a to bi zahtijevalo prevrednovanu logiku ništetnosti koja, *per definitionem*, transcendirajući jezički posredovano te svaku mogućnost iskaza. Dakle, gdje bilo da govorimo o ontologiji *madhyamake*, mi zapravo po tetralemskoj formulaciji, ne govorimo ni o ontologiji, niti neontologiji, niti oboma zajedno, niti ni o jednom od toga.

Jedan dio te problematike, u znatno manje radikalnom obliku, prisutan je i u savremenoj filozofiji, napose kod Heideggera. Kategorija ništetnosti invocira i raznolike paradokse u diskurzivnom mišljenju, od logičkih do semantičkih. Tu se valja odreći »naprijed svih« po sebi razumljivijih kategorija i ispitati fundamente mišljenja u novom svjetlu. Pri tome ne mislim samo na »kritiku uma«, koja se fascinatno može slijediti u Nāgārjuna kao i kod milenij i po mlađeg Kanta, u oblasti transcendentalne estetike.⁸ Uoprednost Kanta i Nāgārjuna može biti olaksavajuća okolnost za razumijevanje nekih shvatanja Nāgārjuna ukoliko imamo u vidu uticaj Kanta na klasičnu njemačku filozofiju, koju i sami baštiniimo, no ujedno i izvorište brojnih poteškoća koje donosi odviše slobodna »kantizacija« Nāgārjuna. Takav slučaj uočljiv je, istina ne toliko na razradi *madhyamake* već cjelokupne buddhističke logike, kod Th. Stcherbatskog (barem na stilskom nivou, mada ne samo i tu, na žalost).⁹

Mādhyanika ... ne vjeruje u realitet (u tzv. bezuslovnom smislu) fenomenalnog pluraliteta. On odbija to da bezuslovna istina može biti relativna ili da egzistencija može ovisiti o bilo čemu drugome. Njegovo

1. Biku Njanadviku. *Budizam*, Yuk Karadžić, Beograd, 1978. Studija »Problem ništavila u buddhističkoj filozofiji«, §. 2, str. 226; v. takođe »Praxis«, 3-5, 1974.

2. T.R.V. Murti. *Proceedings of the 29th. Indian Philosophical Congress*, Ceylon, 1954, »76.

3. Izd. Veselin Masleša, Sarajevo, 1977.

4. Izd. DOB, Beograd, 1975, v. str. 54-57.

5. T.R.V. Murti. *The Central Philosophy of Buddhism*, v.n. II. 25.

6. Ibid. str. 241.

7. Pajin, op.c., str. 53.

8. v. Veljačić, op.c. n.1, str. 239 i d.

9. Stcherbatsky, *Th. Erkenntnistheorie und Logik nach der Lehre der Späteren Buddhisten*, Verlag Oskar Schloss, München, 1924.

filosofijsko nastojanje sastoji se u pokazivanju nerelativnosti (ili tačnije – neopravdanosti) pluralističkog porekla koji uočavamo svakodnevnim iskustvom i mišlju.¹⁰

Centralna ideja *madhyamaka* filozofije jeste ništenost, *śūnyatā*. Dapače, čak je i jedan od naziva te škole *śūnyavāda*, odnosno učenje o ništenosti.

Etimološki, *śūnyatā* (imenica izvedena iz *śūnyam* – prazno, ništeno, ništa cf. gr. *kenos, kenoo*) vezana je za korijen *śvi*: širiti se, rasti, bujati, protezati se. Ukoliko bismo, uslovno govoreći, *śūnyatā* smatrali za apsolut *madhyamake*, te porediti taj koncept sa apsolutom u *advaiti*, tj. *brahmanom*, uočili bismo slično etimološko izvorističje oha slučaj buduću da korijen riječi *brahman* ima isti smisao kao i korijen *śvi* (*brh* tj. *brñh* – širiti se, protezati itd.). Ontološko određenje ništenosti, kako je već rečeno, nadilazi sve mogućnosti izričaja. Dapače, fundamentalni egzistencijalni sud neiskazljiv je i nedokučiv kategorijama logike (*tarka*). Struktura sanskrtskog jezika omogućava aproksimativnu atribuciju pridjevima forme *śa* i *ne-śa* gdje je *A* neko od fundamentalnih svojstava. Tu se primiče onaj datosti ... nezahvatljivoj sredstvima diskursivne logike, istančanom i spoznatljivom samo mudracu (*Dīgha Nikāya I*). Šta je, stoga *śūnya-tattva*? U *Madhyamaka-Sāstri* (koju ćemo u daljem tekstu označavati skraćenicom MK od *Mālamadhymakakārikāh*). Nāgārjuna kaže da je iskustvo ništenosti intranzitivno (*aparapratyaya*) te da ga je moguće dosegnuti samo za sebe, i utoliko se prenosi na način različit od onoga kojim se prenose druga znanja. Dapače, može se reći da je ono upravo fundamentalno iskustvo onog krajnjeg koje se ne može preuzimati od drugoga već dosezati samim sobom. Iskustvo ništenosti je i *prapañcār aparapñcitam*, tj. neiskazivo verbalizirajućim mišljenjem, neodredivo, te *nirvikalpa* – transcendirajuće diskursivnom poimanju. Konačno, *śūnya-tattva* je neraspodjeljena (*śingularna*). Ništenost kao jedinstvena, implicira i cjelovito prožimanje svega, te se na osnovu toga i javlja ideja o *śūnyati* kao obliku apsoluta, ukoliko se ta kategorija odnosi na krajnji smisao jednog filozofijskog stanovišta.¹¹

2. Dva nivoa istine u *madhyamaka* filozofiji

Filosofijski istinito već podrazumijeva put spoznaje ka istinitom, gdje se istina pokazuje je kao nešto neisto onom početnom materijalu od kojeg filozofijsko promišljanje kreće. Na zakrivenosti istine temelji se sama filozofija, ta se zakrivenost ispoljava u svakom kretanju duha, kako u filozofiji tako i u umjetnosti i nauci ... Ono što je taj zastičući veo, $\lambda\eta\theta\eta$ *lethe* (skt. cf. *virtā*) jeste

realitet fenomenalnog pluraliteta, koji zakriva bezuslovni i krajnji smisao. U razotkrivenosti, $\lambda\lambda\eta\theta\epsilon\lambda\alpha$ *alētheia*, prozrijeva se $\lambda\Delta\delta\Omega\varsigma$ *logos*. Svako polazište filozofijskog mišljenja uzima se kao istinito – put spoznaje jeste put rekonstrukcije i rekonstitucije tog polazišnog istinitog, čime ono biva obuhvaćeno u svakom narednom. Može se postaviti teza da je mišljenje u biti »mišljenje iz sredine« – ono se, preispitujući vlastitu formu i sadržaj, kreće, s jedne strane, ka temeljnim spoznajnim kategorijama kao vlastitom početku (i tom kritičkom refleksijom gradi fundament spoznajno-teorijske strane filozofije), a sa druge, ka krajnjim ishodističkim sagledavanjima smisla (građeci tzv. ontološki aspekt filozofije). Možda je upravo taj apriorni stav, ta prastavna vjera u sveprisutnost smisla ma kakve vrste, jedino neosporivo polazište mišljenju, napose filozofijskom.

Śaṃvrti-sātya u *madhyamaki* jeste ona polazišna datost, konvencionalna istina, onaj $\lambda\eta\theta\eta$ *lethe* koji zastire bezuslovnu istinu. *Śaṃvrti* inače, etimološki, jeste ono što zastire, što pokriva, ono što je puka pojava. Apsolutna ili bezuslovna istina, *paramārtha-sātya*, zakrivena je konvencionalnom, do nje se dopire mukotropnim probijanjem misli kroz vela privida, duha koji se smjelo odzavoa izazovu mišljenja.

Postoji, međutim, učenici, druga datost, duboka, teško zahvatljiva, teško spoznatljiva, čiji dolhvačaj pretpostavlja smiren, uravnotežen duh (*tatramajjhatah*, cf. gr. *isostheneia*), navodi se Buddhin izričaj u *Dīgha Nikāyi I*.

U 24. poglavlju MK Nāgārjuna daje eksplcitne iskaze o različitim nivoima istine.

»Buddhe uđe *dharma* pribjegavajući dvjema istinama: *śaṃvrti-sātya* (iskustvena istina) i *paramārtha-sātya* (besuslovna, apsolutna istina).¹²

Shodno tome, svi diskursi Buddhe mogu se podijeliti na one bezuslovne, primarne ili neposredne (*nīrāraha*), i praktičke, konvencionalne, tj. sekundarne ili posredne (*neyārtha*). Razlikovanje dva nivoa istina od ključnog je značaja za razumijevanje smisla Buddhinog izričaja:

»Oni koji ne prave razliku između te dvije istine ne mogu shvatiti duboki smisao učenja Buddhe.¹³

Konvencionalno ili zastičući istinu (*śaṃvrti* ili *loka-śaṃvrti*) Candrakīrti tumači na sledeći način:

»Ono što sve zakriva jeste *śaṃvrti*. *Śaṃvrti* je *añāna* (prvotno neznanje), koje zakriva istinski prirodni svih stvari.¹⁴

Na osnovu etimologije riječi *śaṃvrti* (prema B.K. Matilalu u. nota 10), Candrakīrti razlikuje tri smisla zastičuće istine:

¹² *Div sūtye samapāṛitaya buddhānān dharmaśāna / Lokasamvrtitānyāś ca satyāś ca paramārthatah* // (MK XXIV, 8)

¹³ *ye' nāyor vijānānti vibhāgāṃ satyayor dvayor / te tadvānān vijānānti gambhīram buddhāśāna* // (MK XXIV, 9)

¹⁴ *Prasānnapada*, str. 215: *Samantāsāraṅgam śaṃvrtiḥ, añānān hi samantāt-sarva-pādrīhatah-tveddhānāt śaṃvrtitiryucyate* //

1. *Samantāt sarvapaḍārthatastvāvachādanāt śaṃvrtiḥ* kao ono koje zakriva krajnju istinu, u vidu vela prvotnog neznanja, kako je to datost i u prethodnom navodu. Tu je *śaṃvrti-sātya* u cjelosti adekvatna grčkom pojmu »vela« (*lethe*) čijim se razotkrivanjem ukazuje stvarni smisao i krajnja istina (*alētheia*).

2. *Parasparasambhavanāni vā śaṃvrti-rānyonyasamāśrayeṇa* – *śaṃvrti* je međusobna ovisnost stvari i kompleks pojave relativnosti te je u tom smislu identična sa fenomenima koji su nedohvat neposrednom (čulnom) opažanju.

3. *Śaṃvrtiḥ saṅketo lokavyavahārah sa ca abhidhānābhidheya jñānāñeyādīlakṣaṇāḥ* – gdje je *śaṃvrti* upravo ono što bismo nazvali *communis opinio*. Matilal navodi na osnovu komentara uz MK 24.8 da je ovdje riječ o svjetovnoj (profanoj) maniri govora (zapravo – komunikaciji), koja uključuje designaciju i designatum, kogniciju i kognitum. »Sve što je iskazano govorom čini, kao i sam govor, oblast onoga što je *śaṃvrti*, konvencionalnog ili praktičkog (*neyārtha*).«

Zaklanjajuća istina, međutim, nije nešto što je, budući različito od bezuslovne istine, obezvrjedeno. Dapače, ona istinsna nivoa ipak su nivoi jedne istine, gdje je u prvom slučaju ona data posredovano, kroz višestruko fenomena. Proniknućem u njih doseže se bezuslovni, krajnji smisao. *Śaṃvrti-sātya* i *paramārtha-sātya* nisu dvije odvojene sfere položene jedna onkr drugu. *Śaṃvrti* ima upravo pragmatiku vrijednost, kao sredstvo (*upāya*) kojim se doseže krajnji realitet kao cilj (*upeya*).

»Označavanje ili primjena riječi ili imena ovisi o atribuciji izvjesnog stanja – *nimita*, ili kvaliteta. Nešto postaje 'objekt svijesti' (*citta-gocara*) kroz izvjesnu formu koju možemo nazvati uslovom primjene imena na 'to nešto'.¹⁵

Označavanje se temelji na pretpostavci o *nimita*. Otuda »designatum postaje miti«, stvoren iz te pretpostavke. Treća interpretacija *śaṃvrti*, koja se odnosi na konvencionalni komunikacioni izričaj, oblast znanja i objekata znanja, upravo cilja ka pomenutom pragmatiskom značaju zaklanjajućeg nivoa istine.

Empirijski, iskustveni realitet (*vyavahāra*), eksponiran na razini *śaṃvrti-sātye*, od značaja je za dosež bezuslovne istine. On je tranzitivna instanca preko koje se mišljenje zapuče ka svome cilju, upravo na način na koji je moguće postaviti odgovarajuće analogije sa misliocima njemačke klasične filozofije.

»Bez pribjegavanja konvencionalnom saopštavanju, apsolutnoj istini se ne može podučiti. Ako apsolutna istina nije shvaćena, *nirvāṇa* se ne može dosegnuti.¹⁶

U komentaru ove misli, Candrakīrti jasno izriče da je *śaṃvrti* sredstvo (*upāya*) a *paramārtha* cilj (*upeya*), upravo kao što onaj tko

10 Bimal K. Matilal. *Epistemology, Logic & Grammar in Indian Philosophical Analysis*, Mouton, The Hague, Paris, 1971, gl. 5 str. 146–167.

11 *Aparapratyayaṃ nītanam prapañcār aparapñcitam / Nirvikalpaṃ anāndarīham etatattavāya lakṣanaṃ* // (MK XVIII, 9)

stoji niti jedna stvar koja ima apsolutni realitet na način na koji je on prethodno određen kao *svabhāva*. Sve što jeste, jeste tek svojom ovisnošću. Razrada *pratitya-samutpāde* u MK upravo treba da pokaže da svijet nije realitet u apsolutnom smislu budući da je sve uslovljeno (*pratityasamutpanna*). Ne postoji linearna, jednosmjerna uzročna veza među entitetima, već jedino međuovisno postojanje, te su otuda svi fenomeni lišeni neovisnog sopstva, samodostatnog bitka. U toj lišenosti oni su isprazni, ništetni – *śūnya*.

Konsekventno tome, i međuovisno postojanje je *śūnyatā*. Kada se govori o svijetu fenomena, misli se upravo na *dharme* ili fundamentalne elemente egzistencije. Svijet je cjelokupnost procesa gdje se od te procesualnosti uočavaju tek pojavnosti pod prividom svojevrsne samostalnosti. No entiteti su upravo sekvence zbivanja tog procesa, oni su aspekti, sama »stvar«, u biti je ništa. To je upravo ništetnost *dharmi*. (Ovdje su moguće različite postavke. Tako Wayman²⁶ smatra da je *dharmā* to na šta se odnosi međuovisno nastajanje, te je stoga *śūnyatā*, budući da je *śūnya* sve što nema postanka po vlastitoj prirodi – *svabhāvendānatpāda*.)

Sa stanovišta apsoluta, *śūnyatā* je, kako je već navedeno, *prapañcār aprapañcītam* – ono što je isprazno, ništeto, transcendentirajuće misli i izričaju, te *anānārahām*, tj. lišeno višestrukosti, raspodjeljivosti. U odnosu na apsolutni realitet (*tattva*), *śūnyatā* ukazuje na:

- irealizaciost (jezičko posredovanje)
- iracionalnost, neprimjenjivost kategorijalnih određenja (predikata)
- cjelost, indizibilizitet.

Šta bilo da je međuovisno postojanje (ono je ono) što nazivamo ništetošću. To je (opet nazivano) izvedenim imenovanjem i to je sâm srednji put.²⁷ Prema Candrakīrtijevom komentaru, postoji sljedeća relacija:

Pratityasamutpādhā – śūnyatā – upādāyaprajñapti, što je jednako *madhyamāpratipat*, držanje srednjeg puta, između dva ekstrema: anihilizicizma i eternalizma, čime se u egzistencijalnom sudu i tvori tetralemenska struktura (v. razgovor Buddhē i Kātyāyane. Imajući u vidu taj diskurs, Candrakīrti ukazuje na to da se učenje o nepriklanjaju ekstremnim sudištima oblika jeste-nije naziva u svim *nikāyama* – cf. MK 15.7. itd.).

Matilal²⁸ doslovno kaže da Candrakīrti »... primjećuje da je ništetnost, čija je oznaka odsustvo prirodne originalnosti ili nastanka po sebi, određena kao srednji put jer praktično rezultira izbjegavanjem dviju krajnosti: egzistencije ili produkcije i ne-egzistencije ili destrukcije. Šta nedostaje po-

stanku po sebi, nedostaje egzistenciji ili produkciji ili pojavnosti; a kako nema pojavnosti, nedostaje i iščezavanje ili destrukcija ili nepostojanje. Stoga ništetnost znači srednji put.« U odnosu na bezuslovnu istinu (*paramārtha*), *śūnyatā* prije svega konotira nekonceptualnu prirodu apsoluta (v. Jaideva Singh, *ibid.*, str. 39–40). S tim u vezi i je pojam *upādāyaprajñapti* (sa kojim smo se prethodno sreli) – ovisno, izvedeno ime (imenovanje, označavanje), čime ulazimo u oblast logičko-semantičkih paradoksa.

Sistem kategorija kojim raspoložemo bitno pripada »zapadnom« ontološkom poimanju, gdje na umu imam više-manje euklidsku tradiciju mišljenja i aristotelijanski logički sistem. Logika ništetnosti, koja se javlja kao *conditio sine qua non* za aproksimativnu analitiku *śūnyate* zahtjevala bi, sa stanovišta bezuslovne istine, prethodno opsežnu hermeneutičku studiju. Uporodan problem postavlja, na primjer, i mišljenje Heideggerove filozofije, gdje temeljne kategorije bivaju suštinski prevrednove. Tako, npr., u našem slučaju stoji kategorija individualiteta. Po izvornom, etimološkom porijeklu (lat. *in-dividuum*), predstavlja adekvatan pojam aplikabilan na »određenje« ništetnosti, denotirajući njenu nerazdjeljivost, cjelost. No asocijacija individualiteta sa nekim partikularijom (nečim što samo po sebi ne bi moglo biti krajnja kategorija, uslovno govoreći – apsolut) čini tu kategoriju nepodesnom ukoliko to nije prethodno razjašnjeno. Niz kategorija zapadne filozofske tradicije nosi u sebi prizvuk »pozitivne ontologije« koja može dovesti, u ovakvom slučaju, do zabune. Istini za volju, ni *madhyamike* nisu bili u znatno boljoj situaciji zbog problema imenovanja (koje inklinira entitetskom mišljenju), ali barem su primjenjivi pojmovi bili djelimično oslobođeni tradicijskih značenja i posjedovali su onakav stepen čistote kakav je moguć u proto-jezicima (kakvim možemo smatrati u neku ruku i grčki).

Konačno, postavljajući ove terminološke ograde, nezaobilazna je i eksplicijacija kategorije apsoluta u *madhyamiki*. U tu svrhu pogodno je uputiti se na Veljačičev komentar u studiji o ništavlu.²⁹ Ne ponavljajući ovdje sve one primjedbe iznesene u navedenom djelu (posebno o redukciji buddhizma na neohinduizam koju preko Radhakrishna na baštini u savremenim interpretacijama i T.R.V. Murti), ukazao bih na nekoliko relevantnijih momenata.

Ekvivokacija pojma (kategorije) apsoluta, kamen je spoticanja u svakom obliku »prikazivanja« jedne filozofije. U tom pedepedutičkom postupku teško je izbjeći upotrebu te kategorije, iz prostog razloga što se krajnja istina, temelj smisla, smatra za apsolutnu istinu, a njena centralna kategorija, sledstveno tome, za apsolut. No i »apsolut« je jedan od onih pojmova koji tek označavaju, ali kazuju veoma malo. U tom svojstvu »repera« filozofijskog mišljenja upotrebljen je i ovdje.

S druge strane, apsolut poiman iz okružja određenog filozofijskog mišljenja (što više nije pedepedutičko kretanje ka njemu i u njega, već bivanje u njemu) čini taj apsolut određenim apsolutom, gdje je taj zlosretni termin shvaćen tek kao operacionalni imenitelj. Stoga je apsolut, s jedne strane, *śūnyatā*, s druge *brahman* itd., što ih čini ne jednakim po biti već tek uporednim po kategorijalnoj poziciji u jednom filozofijskom sistemu (doista se može, i ne prizivajući Hegela, govoriti samo o strukturiranim filozofijskim sistemima, mada se iz postavljanja jednog ne mora u cjelosti uvidati imanentna struktura drugog sistema).

Budući da je ovaj rad eksplicit mišljenja koje (se) uvodi u *madhyamaka* filozofiju, ovdje je moguće samo stavljanje kategorije apsoluta u zagrade, kao što to čini T.M.P. Mahadevan, na sljedeći način:

*»śūnyatā... nije »ništavilo« već sveopšta stvarnost, doživjeti to je kao ātman brahmanom Upanisadi. Śānya je jedinstvene suštine (ekarasa); ona je lišena od svih empirijskih osobnosti. Za empirijski svijet kaže se da joj je jednak ne po pojavnosti već po sebi. U tom smislu nije naročito bitno da li krajnju istinu (tattva) zovemo nirvāṇa, śūnya ili śānārīsa. No ako je *madhyamika* sveopšta stvarnost nerazličita od *upanisadskog brahmana*, onda je gledište *madhyamike istā-patthi* (kontingentnost prihvatljivog). Ali čak i oni koji daju pozitivno tumačenje *madhyamikine śūnyate* ističu da je to jedinstvena vrsta apsoluta.«³⁰*

U istom radu Mahadevan citira i T.R.V. Murtija, koji ističe da se *śūnyatā... ne može poistovjetiti ni sa čim što možemo iskustveno doživjeti; to je sama kritička ili reflektivna svijest... otuda nešto različito od *brahmana vedānte*, koji je čisto biće (sic)» (Proceedings of the 29th Indian Phil. Congress, Ceylon, str. 76).*

Moglo bi se govoriti i o soteriološkom aspektu ništetnosti. To bi zahtjevalo cjelokupnu prirodu *Madhyamaka-śāstra*, za šta ovdje ne postoje nužni preduvjeti. Zadržaću se stoga na kategoriji ništetnosti u okviru naznačene problematike »ontološkog statusa«. Nužan je uvid u neutemeljenost bića prema definiciji samostalnog bića, bića po sebi, kojim se cjelokupni horizont poimanja tek i otvara.

Onome kome je ništavilo logično, tome je sve logično, a onome kome ništavilo nije logično ništa nije logično (MK XXIV, 14)³¹

U ovom Veljačičevom preduhu, atribut »logično« dat je shodno nivou kolokvijalnog značenja »smislenosti« i ne implicira logiku (*tarka*). Naime, smisao je u tome da kroz *śūnyatā* sve partikularije imaju odgovarajući smislen status budući da su poimane u skladu sa najopštijom zakonitošću posredstvom kategorije ništetnosti (ništavila, pre-

26 Wayman, Alex: »Contributions to the Mādhyamika School of Buddhism«, *JAOS* 89, str. 141–152, 1969. Cf. Matilal, *ibid.* S druge strane, oblik *ripa*, je *śūnyatā* i *śūnyatā* nije različita od oblika niti je oblik različit od *śūnyate* upravo – *śūnyatā* je *ripa*» (*Mahāpārajñāpāramitāśāstra*).

27 *Yāḥ pratityasamutpādhā śūnyatām tām pracakṣmahe / sā prajñaptirāpādāyā pratipat saiva madhyamā* // (MK XXIV, 18.)

28 Matilal, op.c. str. 149.

29 v. n. I, str. 255–261, §. Moderne interpretacije Nāgārjunine dijalektike.

30 T.M. Mahadevan: »Vedānta & Buddhism«, *Ind. Phil. Ann.*, Vol. 2, Madras, 1966, str. 281–288.

31 *Sarvam ca yujyate tasya śūnyatā yasya yujyate // Sarvaṃ na yujyate tasya śūnyam yasya na yujyate* //

Ka logici ništetnosti

Kako je svako gledište, prema *madhyamaki*, unaprijed neodrživo, smisao spoznaje jeste i u napuštanju gledišta (stanovišta, *-izama*). U MK XIII,8 doslovno stoji:

»Pobjednici (*jīno* – označava često Buddha) su ništetnost označili kao napuštanje svih gledišta (mijenja, stanovišta). One koji i samu ništetnost drže za gledište (tj. koji i samu kategoriju *śūnyatā* pretvaraju u još jedan od *-izama*) treba smatrati nepopravljivim.«³²

U brojnim djelima *madhyamika* navode se upravo tipovi karakterističnih i pogrešnih gledišta (ova sintagma je neprimjerena jer već sam pojam »gledište« implicira da je ono, po učenju *madhyamake*, i pogrešno). Ovdje ću, za kraj, navesti osnovne klase gledišta čiju valjanost poriče *madhyamaka*.³³

ma Veljačiću). Stoga je na taj način razotkriven krajnji smisao u kojem je »*śauṃsa*« odsutna. Sve je u harmoničnoj cjelini. Za onoga tko ne razumije šta je to *śūnyatā*, sve se čini nepovezanim, rekli bismo – obesmišljenim haosom fenomena. Matilal ovo interpretira više s obzirom na »gledišta« o fenomenima pojavnosti, te njegov prevod glasi: »Kada se shvati ništetnost, sva gledišta postaju shvatljiva; no kada se ništetnost ne shvati, sva gledišta postaju inkompatibilna« (op.c.str.151). Mada je pozivanje na »gledišta« u krajnjem slučaju korektno, držim da je ovo odvajanje mišljenja od predmeta mišljenja (fenomena pojavnosti) izvedeno isuviše radikalno.

Ništetnost, prema učenju *madhyamake*, jeste isključenje vjerovanja u bitak i nebitak (Candrakīrti, uz M.K.XXIV.11). Ništetnost nije niti bitak niti nebitak. U *Samyutta nikāyi*, XXII, 90, iz *Sutta-pitake*, doslovno stoji:

»Sve jeste«, ta je tvrdnja jedna krajnost (*anto*). »Sve nije« (*sabbam natthi*), ta je tvrdnja druga krajnost. Napuštajući obje krajnosti, usavršeni ukazuju na istinu iz središta (*majjhena*).«

Koncept onoga što je *śūnya*, nadilazi dihotomije mišljenja; stoga se može naznačiti samo u vidu negativnih propozicija koje će obesnažiti svaku od strana mogućih dihotomija ukazujući na transcendirajući karakter ništetnosti. Naravno, pomenute negativne propozicije i same su u otvorenosti prema mogućnosti daljne negacije, čiji je krajnji cilj ne zadovoljivanje konačnog iskaza o apsolutnoj istini, već upravo izmicanje osnova svakom istinskom iskazu.

Npr., osam negativnih naznaka: *śūnya* je *avācya*, *anabhilāpya* – neiskaziva:

*Anirodham anupādānam anucchedam aśāśvatam /
amekāramham anānārtham anāgamam anirgamam //*

Śūnya nadilazi i destrukciju i produkciju, ona niti je iščezljiva niti vječna, niti identitet niti mnogostrukost, niti pounutrenje niti ispoljenje.

Rane »realističke škole« buddhizma negiraju supstanciju, dušu, univerzalnost i jedinstvenost, no prihvataju realitet *dharme*, trenutnog, partikularnog (*puḍgal-nairātmyavāda*). *Vijñāna-vāda* negira dualitet znanja i objekta znanja (cf. noetičko-noematiko), no priznaje postojanje samosvojnih ideja (*grāha-dvaya śūnyatā*). *Madhyamaka* negira sve stavove, ideje i fenomene pojavnog svijeta budući da su svi *śūnya*. *Drṣṭi-śūnyatā* (*drṣṭi* – gledište, stav) je upravo odbacivanje svih stavova. Model »mišljenja iz sredine«, naveden ranije kao obilježje filozofskog misaonog stremjenja, ovdje je fiksiran na samo središte; istina je istina iz središta (*majjhena*). Odsustvo kretanja duha (»lutanja duha«) iz takve usredistene pozicije uklanja i pretpostavke validnosti vlastitog mišljenja ukoliko je i ono tek stav (gledište), odnosno ukoliko je stav njegov eksponent.

Śūnya-vāda je radikalna i konsekventna nihilizam kojem je teško naći pandan u zapadnoj filozofskoj tradiciji.

I. Učenja koja se tiču prošlosti:

- I.1. Eternalizam (*pāli-sasatavāda*) (4 oblika)
- I.2. Parcijalni eternalizam (*ekaccasasatavāda*) (4 oblika)
- I.3. Ekstenzionizam (*antānantavāda*) (4 oblika)
- I.4. Učenja o beskrajoj ekvivokaciji (*anaravikkhāpavāda*) (4 oblika)
- I.5. Učenja o slučajnom postanku (*adhiccasamuppannavāda*) (2 oblika)

II. Učenja koja se tiču budućnosti:

- II.1. Učenja o percipientnoj besmrtnosti (*saññāvāda*) (16 oblika)
- II.2. Učenja o nepercipientnoj besmrtnosti (*asaññāvāda*) (8 oblika)
- II.3. Učenja o niti percipientnoj niti nepercipientnoj besmrtnosti (*a'eva sanni nānūnāvāda*) (8 oblika)
- II.4. Anihilacionizam (*ucchedavāda*) (7 oblika)
- II.5. Učenja o utrucu ovdje i sada (*ditṭhadhammanibbānavāda*) (5 oblika) *

* Ovaj rad predstavlja odlomak iz obimnije studije koja je posvećena Nāgārjuninoj filozofiji ništetnosti. (N.F.)

32 *Śūnyatā sarvadrāṣṭīnām proktī nīśvaragam jinañ / Veyām tu śūnyatā drāṣṭīstān asādhvān bhāḥṣire //*

33 Objavljeno kao Appendix x I, u prevodu *Discourse of the All-Embracing Net of Views: The Brahmajāla Sutta and its Commentarial Exegesis*, Kandy, Sri Lanka, Buddh.Pbl.Soc. 1978. (preveo Bhikkhu Bodhi). Ovdje navodim samo grupe a e i pod-podjele, tj. raznovrsne oblike. Naznačen je njihov broj.

Ličnosti i događaji

Bjakuši Džoker:
Glumac Nakajama Rajsuke u jednoj ulazi. (1800)



Pesnik ne smije glumiti

Razgovor sa Gopalkršnom Adigom

Gopalkršna Adiga (rođen 1918. god.) pjesnik je kojeg indijska književna kritika svrstava u sam vrh pjesništva naroda Karnatake. Uspoređuju ga s Agjejom, velikanom suvremene hindske poezije. Adiga je pripadao generaciji koja je četrdesetih godina ovog stoljeća otvorila nove puteve u književnosti. Našavši se na raskrižju stoljećima stare tradicije i nadirućih utjecaja Zapada, ta je generacija unijela u svoja djela principe novog pisanja koji su, uzdižući kult individuum, označili preporod karnatačke književnosti. Od tada pa sve do danas Adiga je nezaobilazna pjesnička ličnost Indije.

Gospodine Gopalkršna Adiga, vaše pjesme su pisane na karnatačkom jeziku, jednom od šesnaest službenih jezika Indije, o kojem se izvan Indije znade manje nego o drugim indijskim jezicima. Možete li nam reći njegove najosnovnije karakteristike?

Karnatački pripada porodici dravidskih jezika. To je skupina jezika kojim se govori u južnoj Indiji. Postoje četiri dravidska jezika: tamilski, teluški, malajalamski i karnatački. Najstarija književnost je pisana na tamilskom jeziku i javlja se početkom naše ere. Prve pisane spomenike karnatačkog jezika susrećemo krajem šestog stoljeća, a sačuvana djela već zavidne literarne razine datiraju iz devetog stoljeća. Književni jezik razvijao se u konfrontaciji sanskritskih i dravidskih elemenata, čiju upotrebu je uravnotežio još u desetom stoljeću pjesnik Pampa. To je donekle slično utjecaju latinskog na engleski jezik. Naši pjesnici i danas upotrebljavaju mnoštvo sanskritizama kada žele izraziti neke apstraktne pojmove. Sanskrit je uvijek bio duhovni jezik, podesan za takve pojmove.

Važno je napomenuti da i danas na jugu Dekanskog poluotoka u državi Karnataka, koja se proteže na 85000 kvadratnih milja, gotovo 35 miliona ljudi govori karnatačkim jezikom, to jest karnatački im je maternji jezik.

Koliko je vaša poezija poznata izvan Karnatake? Da li je prevedena na druge jezike?

Moje pjesme su prevedene na dva indijska jezika – hindski i malajalamski, a od evropskih jezika do sada su prevedene samo na engleski. Godine 1968. izdavačka kuća Writers Workshop, Calcutta, izdala je zbirku mojih pjesama *The Song of the Earth and Other Songs*. U Americi je objavljeno sedamk mojih pjesama, koj je preveo A. K. Ramanujan, profesor na univerzitetu u Chicagu. Dvije su moje pjesme prevedene na makedonski jezik i objavljene u zbirci suvremene indijske poezije, prema izboru S.S. Jaina.

Jeste li zadovoljni prijevodima vaših pjesama?

Nisam uopće zadovoljan, posebno sam nezadovoljan engleskim prijevodima. Naime, mišljenja sam da je poezija neprevodiva, naročito kada izrastva iz specifične kulture kao što je slučaj s karnatačkom poezijom. Prevedenjem ona se skrnavi. Moje pjesme su prvu audijenciju, što stvara teškoću u razumijevanju kod naroda koji nisu upoznati s našom kulturom i sredinom. Moje pjesme su

verbalna muzika, u njima posebnu važnost ima slušna imaginacija, koja se u prijevodu neminovno gubi. Dravidski su jezici bogati retrofleksnim suglasnicima i različitim samoglasnicima, što im daje posebne zvučne nijanse. Ipak mi je drago što su moje pjesme prevedene na hindski, iako smatram da je taj jezik znatno siromašniji od karnatačkog i da je na njemu nemoguće izraziti sve onako kako sam ja to učinio na mojem jeziku. Međim hinski je službeni jezik cijele Indije i, prema tome, veća je mogućnost da i ostali Indijci upoznaju moju poeziju.

*Vi ste profesor engleskog jezika. Na karnatački ste preveli Whitmanove *Vlati traves* i neka Ibsenova djela, pa nam se nameće misao da biste mogli i sami svoje pjesme prevoditi na engleski, ili makar kontaktirati s prevodiocima dajući im svoje sugestije.*

Ne, sam svoje pjesme ne želim prevoditi niti sam to ikada pokušavao. Ponavljam, smatram da je poezija neprevodiva, ali isto tako mi je jasno da je prevodjenje neophodno pa sam zato i prevodio s engleskog na karnatački. To je jedini način da se indijski čitalac upozna sa zapadnom filozofskom i umjetničkom mišlju, s bogatom baštinom drugih naroda. No, ne želim biti sâm, taj koji će skrnaviti svoje pjesme. Radije to ostavljem drugima. S prevodiocima bih želio kontaktirati, ali to uvijek nije moguće. Pjesme prevedene u Americi objavljene su bez mog znanja, za to sam saznao tek naknadno.

Što vas najviše zaokuplja, o čemu najčešće progovarate u svojoj poeziji?

U svim mojim pjesmama je naglasak na postojanju, na odnosu prošlost – sadašnjost i sadašnjost – budućnost. Uvijek naglašavam identitet čovjeka. Moja poezija nije intelektualna nego emocionalna, ona je potpuna ekspresija unutarnjeg mene. Smatram da svaki pjesnik treba da piše na način koji je prirodan upravo njemu, njegovom unutrašnjem biću, što znači da mora biti potpuno iskren, ne smije glumiti. Moje je geslo: pisati kao što živiš, a živjeti kao što pišeš. To jest, pisati i živjeti treba potpuno u skladu s unutrašnjim bićem, istinski. Najbolja poezija jest upravo ona koja je u skladu s unutrašnjosti pjesnika, koja je dijalog pjesnika sa samim sobom. To je kao organski uklesana struktura kod kipara ili kao harmonija u glazbi.

Obično svaki književnik ima svoju evoluciju, pa pretpostavljamo da ni vaše pjesništvo nije bilo od početka ovakvo kakvim nam ga sada predstavljate.

Da, moj razvoj je tekao kao i u većine indijskih pjesnika, i ne samo indijskih nego i pjesnika uopće. U početku je moja poezija bila izrazito romantična, s osnovnim ljubavnim motivima. Zatim slijedi društveno-politička faza, kada nastaju moje pjesme s političkom i socijalnom tematikom. Želim odmah naglasiti da se moj socijalizam uvijek razlikovao od evropskog, to je tzv. gandhistički socijalizam (gandhizam). Sada sam ostao izraziti individualist, pišem o onome što vjerujem da se tiče svakog čovjeka današnjeg svijeta.

Rekli ste nam da su vaše pjesme i vaš život neraskidivo povezani. Da li to znači da ste u tzv. gandhističkoj fazi bili i aktivni sudionik društvenog i političkog života svoje zemlje?

Oduvijek sam bio disident, pa sam to i sada. Smatram da se treba suprotstavljati svakom poretku. Uvijek podržavam neku stranku, ali kad ona dođe na vlast, obavezno se okrećem protivu nje. Tako se kreću i moje pjesme, jer književnost nije nešto napravljeno u jeziku, nego i za jezik.

Znači li to da se ne smatrate ni pripadnikom neke pjesničke škole, kojih ima podosta u karnatačkoj književnosti?

Ne, ja ne priznam nikakve škole u pjesništvu, ali uzjavam da postoje neke veze između pojedinih pjesnika, to jest sličnosti koje ih povezuju i omogućavaju kritičarima i povjesničarima grupiranje po nekim stilovima, razdobljima, školama i slično. No kritičari se ne obaziru mnogo na moje mišljenje, oni me smatraju odgovornim za pravac nove poezije u karnatačkoj književnosti (*navya kavita*). U svim književnim pregledima redovito me ističu kao jednog od glavnih predstavnika te škole koja se javila između pedesetih i šezdesetih godina ovog stoljeća. Premda taj pravac vuče korijenje iz prethodne dekade, očituju se u njemu nova obilježja i ukazuju nove mogućnosti. Nova poezija je esencijalno individualistička. Pjesnici tretiraju različite emocije na slobodan i nekonvencionalan način, gdje kompozicija teži prirodnosti. Ne priznaju nikakve restrikcije u izboru predmeta, tematika postaje široka kao život.

Da li ste baš potpuno samosvojni ili se ipak služite i nekim tradicionalnim oblicima?

Tradicionalne oblike nije nikako moguće zanemariti. U početku sam pisao stancama u regularnom metru karnatačke književnosti – smorskome metru, što i danas ponekad

upotrebljavam, ali sam vrlo fleksibilan i nastojim ga približiti što više govornom jeziku. Ipak, ne vjerujem u potpuno slobodan stih.

Što nam možete reći o utjecaju tradicije uopće na suvremenu karnatačku poeziju?

Stara indijska tradicija je stagnirala u 19. stoljeću. Pojavom Engleza, ona zapada u sve veće teškoće. I karnatačka književnost potpada pod engleski utjecaj, kada potpuno umiru sve tradicionalne pjesničke forme. Bani pjesnici su bili pod snažnim utjecajem Wordswortha i romantičara, a kasnije Eliota i Yeatsa. Zapadni ideali i modeli bili su prihvaćeni, ali istovremeno su naši pjesnici odabirali teme u skladu sa svojim vlastitim stvaralačkim genijem i čak unosili obilnu svježinu u način izražavanja. Ja lično vjerujem da će buduće karnatačko pjesništvo sve to apsorbirati, odnosno izlučiti upravo one vrijednosti koje su najznačajnije u tradicijama, i na njima graditi svoj novi izraz.

Da li su strani utjecaji jednako zahvatili sva područja Indije ili postoje razlike između književnosti na dravidskim i ostalim indijskim jezicima?

Čitava indijska literatura ima bitno isti karakter. Razvoj indijskih književnosti bio je potpuno paralelan. Naravno da su utjecaji sa Zapada u neke krajeve stizali ranije, a u neke kasnije, no razlike su vrlo neznatne tako da i sada u književnostima dvadeset jezičnih područja možemo zapaziti jedinstveni trend k univerzalizmu i kozmopolitizmu u poeziji. Burni društveni i politički događaji novije indijske povijesti snažno su djelovali na život i misao te su bitno izmijenili intelektualnu klimu u Indiji. Stvoren je novi vid humanizma osnovan na ljubavi prema čovjeku kao slobodnom biću i samosvjesnoj jedinki. To bi bilo zajedničko svim suvremenim indijskim književnostima.

Recite nam kakav je status pjesnika u južnoj Indiji?

Pjesma je tu uvijek bila respektirana, ali ne i čitana, što vam se možda čini kontradiktornim. Za razliku od sjevera, na jugu narod čita priče, religiozne knjige i drugo, a poezija ostaje na uzvišenom prijestolju, teško dohvatljiva, ali zapravo samo zato što je ne pokušavaju dohvatiti. Ovim je određen i položaj pjesnika.

Smatrate li da interes za poeziju ovisi o odgoju i obrazovanju?

Pa, djelomično svakako, ali mislim da je mnogo presudnije nešto drugo – sluh za pjevanu riječ, koji je nešto prirodno i nije ga moguće stvoriti nikakvim školovanjem. Moguće ga je potencirati eventualno ili mu pomoći da se razvije ako je zakrležao, ali ne i stvoriti ga tamo gdje ga uopće nema.

Kakve su kod nas mogućnosti za objavljivanje pjesama? Da li autori imaju problema oko izdavanja svojih djela?

Postoji priličan broj tjednika u kojima je moguće objavljivati pjesme. Inače, problemi s izdavačima uvijek postoje. Kao svuda u svijetu, i kod nas će svaki izdavač radije objavljivati djela već renomiranih pjesnika nego onih koji tek treba da stvore ime. Na sreću, ja takvih problema nemam, a ja niti

ne pišem mnogo. U posljednjih sedam godina napisao sam sedam poema i niti s jednom nisam imao poteškoća oko objavljivanja.

U Jugoslaviji ste boravili kao gost Struških večeri poezije. Recite nam kakav su utisak ostavile na Vas te pjesničke večeri.

Sve je to lijepo zamišljeno, ali čini mi se da je previše i pjesnika i pjesama, i ja nikako nisam uspio apsorbirati sve, tako da mi je sve to djelovalo pomalo umarajuće.

Slična okupljanja pjesnika postoje i u Indiji. Po čemu se razlikuju od Struških večeri?

Dakako, i kod nas postoje pjesničke večeri. Najveće takvo okupljanje pjesnika je »Sāhitja pariśad«, ali tu ne prisustvuju pjesnici iz cijeloga svijeta kao u Strugi, nego se sastaju pjesnici iz različitih krajeva Indije, ponajviše s našeg juga, i čitaju svoje pjesme. Osim toga, ovaj festival se ne održava redovito svake godine, kao što je to slučaj kod vas u Strugi.

Da li ste se upoznali s nekim pjesnicima u Strugi?

Da, s nekolicom, ali, na žalost, nije bilo vremena za neke dublje kontakte.

Da li ste čitali pjesme nekog jugoslavenskog pjesnika?

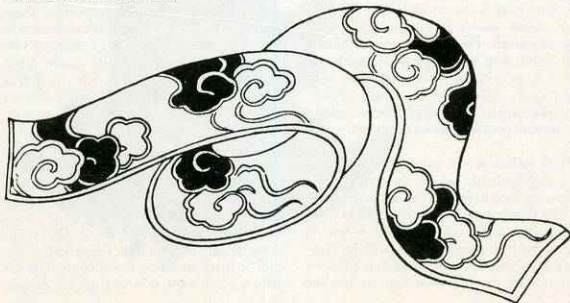
Čitao sam samo pjesme Vaska Pope objavljene u časopisu »Sākṣī« (Svjedočanstvo), koji donosi djela stranih književnosti.

Kako ste se osjećali kada ste čitali svoje pjesme pred tolikim mnoštvom slušatelja, a znali ste da niko ne razumije karnatački jezik?

Istina, u početku sam bio pomalo zbunjen, zato sam gledao u jedinu osobu za koju sam znao da razumije moj jezik. Bio je to gospodin S.N. Rao iz indijske ambasade u Beogradu. No, pomalo sam osjetio da ima i drugih koji me razumiju, doduše ne riječi mojih pjesama, ali vidio sam kako auditivna snaga moje poezije djeluje na pojedince i to mi je pričinjalo veliko zadovoljstvo.

I nama je pričinjalo veliko zadovoljstvo razgovarati s Gopalkršnom Adigom. Na rastanku nam je preporučio da svakako upoznamo djela za njega najboljih pisaca karnatačke književnosti D.R. Bendrea i S. Karantaha.

Razgovor vodile:
Vesna Grubić i Dubravka Težak



Vede i epovi

Razgovor sa Mislavom Ježićem

*Vede imaju podudarnosti s Avestom, iran-
skim zbornikom svetih tekstova skupljenih
nakon tzv. Zaratuštrine reforme. Postanak
Aveste datira se oko 500 godina pre n.e., a
stari delovi Veda nastali su samo nekoliko
vekovu ranije. Koje su bitne sličnosti između
Veda i Aveste?*

U slučaju Veda datiranje je osobito složen i još neriješen zadatak. Ako podudarnosti s Avestom navode na pomisao da ni najstariji vedski tekstovi neće daleko prethoditi razdoblju povijesnih Medana i Perzijanaca, imena se vedskih božanstava Indre, Varune i Nāsatyā javljaju u ugovoru mitanskoga kralja s hetiskim ipak već u 14. st. pr.n.e., a arheološki se nalazi u propetju Inda obito tumače tako da se porijeklo velike indske uljudbe s gradovima poput Mohenjo-dara i Harappe oko 1750. pr. n.e. povezuje s dolaskom indijskih Arijaca u to područje. Tekstovi rgvedskih himana uistinu su konačno oblikovani na području Pañjāba jer spominju tamošnje rijeke i planine, ali im sadržaji sežu u 3. tisučljeće pr.n.e., sudeći po astronomskim podacima u njima, a povrh toga čuvaju bolje od ikoga teksta na kojemu indoeuropskome jeziku mnoge česti iz još mnogo dublje davnine indoeuropskoga zajedništva.

S Avestom sadrže vedski tekstovi podudarnosti na općoj indoeuropskoj razini i na posebnoj indoiranskoj. Indoiranski su podudarnosti tolike da rječito govore o bliskome zajedništvu kasnijih indijskih i iranskih plemena nakon izdvajanja iz indoeuropske cjeline. Jezično su avestički, staroperzijski i staroindijski (vedski) toliko bliski po morfologiji i sintaksi da je gdjekad dovoljno pravilno fonološki preobličiti izričaj ili rečenicu iz Aveste da se dobije gotov smislen izričaj na vedskome, i obratno. Naravno, većinom nije tako, ali je srodnost staroiranskih jezika i staroindijskoga bliža no srodnost ikoga druge dvije grane indoeuropske porodice jezika. No valja reći da je jezična bliskost Avesta Vedama najizrazitija u *gāthāma*, po predaji Zaratuštrinim propovijedima u stihovima, koje reformatorska čistota osjetno sadržajno udaljuje od vedskih himni. Najveće pak sadržajne podudarnosti Aveste s vedskim himnima nalazimo u tzv. Yaštima, uglavnom metričkim himnima božanstvima koja su u prvo vrijeme po reformi dijelom bila potpisnuta u zaratuštrinskoj religioznosti, ali se njihovo štovanje očito kroz to vrijeme održalo. Po mlademu jezičnome obliku Yašta, koji je udaljeniji od vedskoga, vidi se da je to štovanje tek u relativno kasnije vrijeme našlo ulaz u svete knjige. Pono-vo treba, dakle, razlikovati starost teksta kao jezične nazive i starost sadržaja u njemu.

Rjeđe nalazimo istovjetne božanske likove u obje tradicije, kao što su vedski Mitra i Yama i avestički Mithra i Yima, češće srodnice, kao Oganj: Agni i Ātar; još su češće podudarnosti u nazorima ili obredima, npr. u pripravljanju žrtvenoga pića *soma* odn. *haoma*, a najbrojnije su podudarnosti u književnim značajkama teksto-va, koje su tragovi

nekoč zajedničke pjesničke predaje, u zajedničkim formulama, metaforama itd.

– *Vede znače znanje i učile su se napamet. Kakav je sistem učenja bio za Vede?*

– Prema *grhyasutrama*, priručnicima o tzv. domaćim obredima, dječak bi učio Vede u učitelja brahmāna, ako je bio brahmanskoga roda, od osme do šesnaeste godine, a ako je bio kšatrijskoga ili vaišyinskoga, počeo bi nekoliko godina kasnije. Obred primanja u nauk stavljanjem posvećene vrpce preko ramena ima jasnu podudarnost u zaratuštrinaca, dakle indoiranskoga je podrijetla, te ima značenje primanja u arijsku zajednicu. Za vrijeme učenja učenik bi službovao učitelja živeći strogo krepisnim životom da bi se mogao sav predati učenju. Tekst se učio napamet u normalnome himničkom obliku s eufonijskim promjenama glasova na granici riječi, pa u razriješenome obliku bez tih promjena, zatim po parovima riječi: prva s drugom, druga s trećom itd., zatim još i po parovima s izvratnim redom riječi, i napokon i u parovima i trojkama riječi u pravom i izvratnom redosljedju. Naglasci su se pri kazivanju pratili i pokretima ruku i glave. Tako prepleto naučen tekst, uz pomoć 'svjetovanih refleksa' i višestruko moguće provjere, nije više mogao u pamćenju doživjeti neželjenih promjena, te je – u promjerene, gotovo nadljudske za nas, napore pamćenja golemih tekstova – usmena predaja Veda vjernošću nadmašila rukopisnu predaju drugačijih tekstova.

– *Koliko su se danas zadržali obredni običaji u odnosu na stare?*

– Pitanje je toliko složeno da je najbolji najkraći odgovor. Iako se iznimno vrše i danas vedske svećane ili objavne žrtve (*śrauta*), sve su uži krugovi koji takve žrtve žele primijeti i sve je teže skupiti brahmane svećenike koji ih znaju izvesti. Inače mladi brahmanizam, hinduizam, više ne pozna takvih obreda jer se ni ne zasniva više na vedskim, nego na pušanskim ili čak tantričkim posvećenim tekstovima. Velike žrtve (*yajña*) vedskog bogovimja pod vedrim nebom zamijenilo je češćenje (*pūjā*) hinduističkih božanstava u hramovima i oko njih, u prvome redu Višnu, Sive, Surye ili boginje Durge, pod nekim od njihovih imena i u nekoj od njihovih oblika, ili manjih božanstava okupljenih oko njih. Domaći su se obredi (*grhya*), međutim, mnogo potpunije održali u hinduizmu, te se rođenje, uvođenje u

arijsku zajednicu, vjenčanje i spровod slave i vrše danas obredima kakvi su više manje poznati još iz vedskoga vremena.

– *Kakav je značaj rgvedskih himni i njihova interpretacija?*

– Rgvedski su himni najstariji sačuvani indoiranski tekstovi. Uz to čuvaju više tragova indoeuropske starine od ikoga sačuvana književnog spomenika na indoeuropskim jezicima. Naravno, u jezično nešto mlađoj *Atharvavedasamhiti* ima također mnogo jednako starih sadržaja, ali i izrazito mladih, a možda i sadržaja neindoiranskoga podrijetla. Zbog toga su rgvedski himni nezaobilazan korpus pri proučavanju stare Indije, a isto tako i pri bavljenju indoeupeistikom s jezičnom, književnopovijesnom ili kulturo-povijesnom gledišta.

Budući da je predaja teksto-va himana, počevši barem od nekeoga doba, bila zbog spomenutih metoda učenja izuzetno pouzdana, filološki je kritici dijelom ušteden napor oko njih, ali su zato teškoće koje stoje pred hermeneutikom ili interpretacijom tih tekstova goleme zbog arhaičnosti njihova jezika i zagonetnosti izričaja nama nepoznatih sadržaja. Tu postoje i velike razlike u pristupima. Općenito se može reći da su dobre indoeuropske etimologije pojedinih izričaja u svim kontekstima gdje se javljaju posao koji je nužno obaviti radi pouzdana tumačenja teksta. Na razini književnih cjelina treba uspostaviti sinkroni sustav tumačenja u granicama do kojih se on potvrđuje, a preko njih razraditi relativnu kronologiju takvih sustava, koja će na zadovoljavajući način tumačiti i razvoj teksta i razvoj misli i predočaba u njemu.

Rgvedski su himni pjesnički tekstovi koji izražuju spoznaje pjesnika na mitski i metaforičan način, a služili su kazivanju pri obredima. Sve ih to čini sadržajno vrlo složeni-
ma. Na osnovi dosadašnjega rada na njima, mislim da smijem reći da su spoznaje u njima usredotočene na veze između zemaljskih i nebeskih pojava, kakve sažimlje kalendar, pa to ukazuje na njihovu ulogu pri svetkovinama tokom godine, možda osobito na Novu godinu, a da se panteon razvio od indoeuropskog do vedskog od jednostavnijih i jasnijih likova bogova Sunca, Groma, Vjetra itd., ili Riječi Ugovora, Gostoprinstva itd., do zapletenijih likova bogova Ognja, pića besmrtnosti ili junačkoga boga Indre, koji su u sebi skupili brojne atribute prethodnika, te ih nije lako rasplesati. Zapravo se tek trebamo navići da razlikujemo vedske metaforične izražaje o odnosima bo-

žanskih snaga u svijetu od mitoloških pripovijesti o bogovima u helenskim i indijskim epskim pjesmotvorima.¹

— *Slojevi u tekstu staroindijskog epa, posebno na primeru Bhagavadgite, složeni su. Kako ih najlakše možemo tumačiti, ući u njihovu srž?*

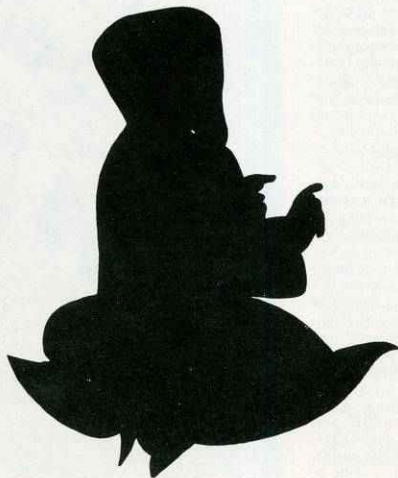
— Indijski su epovi nepregledno veliki. *Mahābhārata* je sama oko sedam puta opsežnija od *Ilijade* i *Odiseje* zajedno. Već stoga odgovor na njihovo »homersko pitanje« traži još mnogo veće napore no u helensko-me slušaju, gdje također konačan odgovor nije dan. Zbog toga se gotovo neizbježno nameće put od djela prema cjelini. Pri tome je uloga *Bhagavadgite*, slavne epizode iz šestoga pjevanja *Mahābhārate*, osobito znatna. U njoj se priča kako je kraljević Arjuna, koji se pred veliku bitku pokolebao pred krvoprocijem rodaka i učitelja, osokolio za boj Kršša, vladar Dvrāka, koji mu je pomagao kao vozač bojnih kola. Čini se, naime, da je upravo u njoj došlo do misaone i religiozne reinterpretacije ratničkog događaja, koja je sokolitelja Kršnu uznijela na položaj boga koji Arjuni otkriva istinu o životu, svijetu i ulozi čovjekove djelatnosti i njemu, te mu se u veličanstvenome viđenju i otkriva kao svebog koji stvara i guta svjetove. Ta se pak reinterpretacija potom mogla u ustima kasnijih doradivatelja proširiti na čitav ep i iz junačkoga pjesmotvora stvoriti nepregledno djelo puno misaonih digresija i religijske simbolike. Ako je takva pretpostavka većega broja znanstvenika točna, osobito je bitno ući u trag nastanku i razvoju *Bhagavadgite*. I time su se s različitim uspjehom i uvjerljivošću mnogi bavili, ali su razlike među njihovim zaključcima ponajviše izazvale skepticizam u naše vrijeme.

Posrećilo mi se da proučavajući tipove ponavljanja izričaja u *Gīti* uočim razliku između ponavljanja, koja naglašavaju jedinstvenost toka pričanja ili izlaganja, i ponavljanja koja nesumnjivo udvostručuju dio pričanja ili izlaganja i mijenjaju mu pritom smisao. Time sam došao do istovremeno i formalnoga i sadržajnoga kriterija za okrivnjenje slojevitosti teksta, koji je bio dovoljno nezavisan od moje interpretacije da bude slobodan od subjektivnosti: drugi tip ponavljanja redovito je upućivao na nov sloj u tekstu. Trebalo je slojeve pažljivo izdvojiti i uspostaviti njihovu relativnu kronologiju. Rezultat je bio složeniji od očekivanoga, ali vrlo rječit i poučan. Najkraće se sažeto može reći da je junačkoj epizodi unutar sadašnje *Gīte*, s jedne strane, dodat niz misaonih obrazlaganja Kršnina sokoljenja na boj u stilu upanišadi, a s drugo — da je u drugačijemu metru i pjesničkoj tehnici u neko vrijeme prepjevana epska epizoda o Arjunu kolebanju u samostalnoj vjerski himan svebogu

što se u Kršni objavio Arjuni. Napokon je neki dijaskenast, ili više njih, iz sljedbe obožavatelja Vāsudeve predanom ljubavlju, *bhakti*, objedinio (1) junačku pjesmu s misaonim proširenjima i (2) vjerski himan, koji je vjerojatno i pripadao baštini njegove sljedbe, (3) novim dodanim tekstom u duhu predanosti Vasudevi, i tu novu cjelinu opet uključio u ep o Bharatama, koji je bio na putu da postane *Mahābhārata*.

Razgovor vodila Radmila Gikić

Mislav Ježić rođen je 1952. godine u Zagrebu. Pohađao je Klasičnu gimnaziju i svršio studije filozofije, indologije, opće lingvistike i staro-grčkog na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1978. godine radi na katedri za indologiju Odsjeka za opću lingvistiku i orijentalne studije Filozofskog fakulteta. Godinu 1978/79. proveo je na usvršavanju u Bannu. Godine 1983. odbranio je doktorsku disertaciju pod naslovom *Problemi egzegze rgvedskih himni*. Učestvovao je na domaćim i svetskim indološkim skupovima. Objavljivao je kod nas i u inostranstvu radove o rgvedskim himnima, o slojevima teksta u *Bhagavadgīti*, o klasičnoj indijskoj lirici i romanu, te o morfologiji hindskog jezika. Bavio se i filozofskim temama.



¹ Podrobno sam pokušao izvesti iz riječi tekstova i obraditi 1. načela vedske pjesničke tehnike, 2. značenje i razvoj sadržaja u himnima, te 3. namjenu tih pjesmotvora u knjizi *Rgvedski himni. Izvori indijske kulture i indoevropsko nasljeđe* koja je u tisku.

Čovek koji je otkrio Tibet

Povodom dvestogodišnjice rođenja Šandora Čome Kerešija, osnivača tibetologije

Ove godine Mađarska slavi 200-godišnjicu rođenja velikog lingviste i tibetologa Šandora Čome Kerešija (Sandor Csoma Körösi), a tibetologija svoju 150-godišnjicu. Svojim delom (pre svega *Tibetsko-engleskim rečnikom* i *Tibetskom gramatikom*, objavljenim 1834. u Kalkuti) ovaj istraživač čudesne hrabrosti i upornosti, uveo je kulturno nasleđe Tibeta u vidokrug evropskih istraživača i otvorio Evropi i svetu vrata za upoznavanje ogromnog kulturnog nasleđa, koje se hiljadu godina stvaralo iza nepristupačnog zida Himalaja. Trideset pet godina se Čoma spremao za svoj pohod u Aziju, dvanaest godina je proveo kao putnik (dobar deo puta je prešao peške) i istraživač azijskih prostora, posebno tibetskog jezika i kulture, a narednih jedanaest radeći u Kalkuti na obradi materijala koji je doneo iz Tibeta. I pre Čome bilo je putnika i istraživača koji su uspevali da se kroz himalajsko gorje probiju do Tibeta i donesu otuda svoje crteže ili neobične priče. To su bili hrabri ljudi, ali lišeni talenta i znanja koje je zahtevao naučni rad, posebno u nezaoranom području postavljanja lingvističkih temelja tibetologije, gde je trebalo početi od nule. Na drugoj strani stajali su filolozi stručno opremljeni za takav poduhvat, koji nisu bili u stanju da podnesu tegobe i rizike odlaska, boravka i rada u tako teškim uslovima. Čoma je prvi objedinio u sebi svojstva tri različita tipa ljudi, potrebna da bi se obavio zadatak koji se grančio sa nemogućim – izdržljivost i neustrašivost putnika-istraživača, talenat i istrajnost kabinetškog naučnika i asketizam budističkog kaludera. Osim toga, za razliku od onih koji su u ove krajeve dolazili da pokrštavaju, trguju, ili osvajaju, on je došao kao kulturni poslanik.

Čoma (na Zapadu poznat kao Alexander Csoma de Körösi, a na Istoku kao Sikandar Beg) rođen je u mestu Kereš u Transilvaniji, 9. aprila 1784. u graničnom području tadašnje Austrougarske. Njegova porodica pripadala je šeklerima, siromašnim plemićima koji su, kao krajišnici, tokom vekova branili jugoistočne granice Ugarske od Turske.

Tokom gimnazijskog školovanja Čoma se izdržavao kao dak-sluga, spremajući učionice, a potom, u višim razredima, dajući časove mladim imućnijim dacima. Posle gimnazije postao je predavač a 1815, nakon položenog kvalifikacionog ispita (*examen rigorosum*), dobitivši stipendiju, otišao je na studije u Getingen u Nemačkoj. Tamo je naučio engleski i arapski. Godine 1818, vratio se u Mađarsku, gde je dobio povoljne ponude da ostane na učilištu sa koga je potekao. Međutim, njega je opsedao zavet koji je zadao za gimnazijskih dana – da ode u Aziju i otkrije pra-domovinu Madara, verujući da ovi vuku svoje poreklo otuda.

Na put iz Transilvanije krenuo je sa malom uštedevinom, peške, u zimu 1819. preko naših zemalja. U tadašnjoj donjoj Ugarskoj zadržao se do novembra iste godine, gde je naučio srpsko-hrvatski, a zatim je

Portret Čome Šandora Kerešija



In memoriam

Giuseppe Tucci
1894–1984

roistoku Indije) zahvaćen groznicom. Posle tri nedelje bolovanja, umro je 11. aprila (u 58. godini) i sahranjen je na engleskom groblju.

Život i delo ovog čoveka obeleženi su jednim paradoksom. Cilj sa kojim je krenuo iz Madarske bio je jedini cilj koji nije ostvario, jedina stvar koje se on poduhvatio a da je nije doveo do kraja. Istovremeno, to je – kako su pokazala potonja istraživanja, kojima je ustanovljeno da Mongolija nije bila prapostojbina Madara, niti njihov jezik ima veze sa ovim područjima – bio jedini nerealan cilj koji je Čoma sebi postavio. S druge strane, sve što je uradio, uradio je zarad tog krajnjeg cilja. Kao da je sudbina, ili Hegelov »svetski um« umešao prste u to da ga dovoljno dugo zadrži na »usputnom poduhvatu« – njegovim tibetološkim studijama – zapravo životnom delu, koje predstavlja stvaran doprinos svetskoj nauci.

Madarska akademija nauka organizovala je aprila ove godine u Budimpešti jubilarni komemorativni skup, a u septembru je održan simpozijum posvećen životu i delu Čome Kerešija, na kojem treba da učestvuju oko 140 orijentalista iz 22 zemlje. Pored toga, izdata su njegova sabrana dela na engleskom (Academiai Kiado, Budapest, 1984), i održaće se, ili je već održan, veći broj prigodnih manifestacija. Londonska škola za istočne studije (London School of Oriental Studies) održaće, takođe ove godine, konferenciju o delu Čome Kerešija.

Dušan Pajić

Nakon diplomiranja na univerzitetu u Rimu (1919), bavio se na istome nastavom indijske religije i filozofije do 1925, a od 1925–1930, boravio je po prvi put kao gostujući profesor u Indiji na univerzitetima u Calcutti i Shantiniketanu, gdje predaje tibetski, kineski i italijanski. Već 1929. postaje je italijanski akademikom i odonđa pa do smrti savjetnikom u saobraćanju između Italije i azijskih zemalja na planu kultura. Tokom dugog niza godina, Tucci lično odlazi u osam ekspedicija u zapadni i središnji Tibet, gdje sakuplja materijal i podatke. Takve su se ekspedicije obavljale pješice i uz velike fizičke napore. Znanstveni rezultati i izvještaji iz ekspedicija objavljeni su u sedam tomova zbirke *Indo-Tibetica*, a zatim i u velikoj mapi *Tibetan Painted Scrolls* (Tibetski oslikani smotuljci), koja je i danas nezaobilazna studija za svakoga ko se bavi tibetskom kulturom. Kada ekspedicije u Tibet više nisu moguće, Tucci se orijentira na Nepal, u koji će obaviti šest putovanja. Tokom istraživačkih ekspedicija 1952. i 1954. godine, Tucci po prvi put otkriva dotad nepoznato nepalsko carstvo Malla. Iz toga proizlaze brojna predavanja sa prikazivanjem dokumentarnog materijala i sintetičkim radovi *Tra giungle e pagode, Tibet ignoto, Nepal: alla scoperta del regno dei Malla* (Između džungle i pagode, Nepoznati Tibet, Nepal: otkrivajući kraljevstvo Malla).

Još 1933. Tucci osniva poznati rimski IS-MEO. Institut za srednji i daleki Istok, koji će tokom godina u zidinama poznatog Palazzo Brancaccio na Merulani-razviti brojne aktivnosti: on sadrži specijaliziranu biblioteku i muzej, bavi se izdavačkom djelatnošću, okuplja eminentne znanstvenike iz cijelog svijeta, u njemu se drže predavanja i održava nastava azijskih jezika i civilizacija. Tucci sam predsjednikuje IS-MEO-om tridesetak godina. Od 1956, nakon nepalske epizode, Tucci i IS-MEO počinju da se bave ar-

heologijom, i to prvo u Pakistanu. O iskapanjima u Pakistanu Tucci objavljuje poznato djelo *La via dello Swat* (Put Swata), gdje utvrđuje put Aleksandra Velikog i pronučava staroindijske gradove i umjetnost. Na ovom mu se materijalu po prvi put jasno ukazuje – i Tucci je potvrđuje – činjenica o kulturnom jedinstvu evroazijskog kontinenta. Nakon Pakistana, 1957. Tucci obavlja iskapanja u Avganistanu, a od 1959. i u Iranu. Tada počinje da se bavi i restauracijom i konzervacijom kulturnog blaga, u prvom redu na projektima u Isfahanu i Persepolisu.

Ideja kojom se Tucci rukovodi od početka do kraja svoje sjajne karijere, jeste cilj i ideja približavanja Istoka i Zapada, njihovog međusobnog upoznavanja. Zapadno je poznavanje Azije, kaže on, na žalost isuviše često opterećeno predrasudama – bilo pozitivnim bilo negativnim, ili našim vlastitim namjerama, potrebama ili nedostacima. I dodaje: »Danas možda tek počinjemo cijeniti umjetnost Azije, ili razumijevati neke njene pjesnike, ali uglavnom znamo malo ili ništa o njenoj staroj ili modernoj misli... A to je veliki nedostatak, kao da je mišljenje samo privilegija Zapada, kao da na Istoku nema ničeg do li zamuckivanja ili improvizacije. Predstavljajući nam azijske filozofije, Tucci je uspio da i kao pisac udžbenika bude originalan: njegova je povijest indijske filozofije nestandardna, sadrži mnogo originalnog materijala obradenog na autoru svojstven način. U stvari, to je jedna od najbolje napisanih knjiga na tu temu i danas.

Tucci je dobitnik mnogih uglednih priznanja širom svijeta i član brojnih akademija. Spomenimo samo jednu veliku nagradu koju je dobio, *Nehruovu*, koju indijska vlada dodjeljuje za međunarodno razumijevanje.

Spomenimo samo još neka djela iz Tucci-jevog opsežnog bibliografskog spiska:

Storia della filosofia cinese antica (Povijest stare kineske filozofije), 1922.

Il buddhismo, 1926.

Pre-Dinnaga Buddhist Texts on Logic from Chinese Sources (Budistički tekstovi iz logike iz pred-Dinnaginog vremena iz kineskih izvora), 1929.

Storia della filosofia indiana (Istorija indijske filozofije), Nolit, Beograd, 1982., 1957.

Kod nas je, osim spomenute *Istorije indijske filozofije* objavljeno i njegovo djelo *Rati-lila: jedno tumačenje tantrijskih prikaza na nepalskim hramovima* (O. Keršovani, Rijeka, 1970).

Tucci-jevim je ugasućim umnuo velikim orijentalistike svijeta.

R.I.

Literatura

Duka, Tivadar: *The Life and Works of Alexander Csoma de Kőrös, Between, 1819 and 1849*, London, 1885.

Hunter, W. W.: *Csoma de Kőrös: A Pilgrim Scholar. The pioneer*, Alahabad, 1885.

Szilagi, Ferenc: *Igy-elt, Korosi Csoma Sandor*, Budapest, 1984.

Csoma Kőrös, Sándor: *Collected Works* [I–IV], Academiai Kiado, Budapest, 1984.

Nekoliko napomena uz 25-godišnjicu osnivanja Katedre za indologiju pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu

Početkom 50-tih godina prisutnost Indijskog potkontinenta na našim geografskim širinama i dužinama postaje sve izraženijom i počinje poprimati do tada nezname razmjere. S jedne strane, tu su naši stručnjaci, i u ograničenoj mjeri poslenici na kulturnom i znanstvenom području, kojima Potkontinent postaje dijelom njihove svakodnevice, dok se, s druge strane, susrećemo s društveno-političkom orijentacijom naše države u kojoj Indija sve više i izraženije postaje jednim od njezinih najvažnijih partnera u djelovanju na međunarodnoj svjetskoj pozornici. U takvoj situaciji potrebe da se upoznamo s ishodištima svijeta s kojim su nas vezali zajednički interesi, tegobe i stremljena, postajale su više imperativnijima. One su bile tim veće što smo u prošlosti u evropskim kulturnim zbivanjima sudjelovali periferno, pa su i naša znanja o Indijskom potkontinentu bila periferna. Insuficijentnost tadašnjih znanja o zemlji i ljudima s kojima smo počeli koracati zajedničkim stazama, a koji su po mnogo čemu bili različiti od nas, nametnula je kao primarnu potrebu sustavne i temeljitije upoznavanje kulturne i društveno-političke prošlosti i sadašnjosti Potkontinenta. Uz to je i novo doba nametalo i ostvarivanje novog pristupa; nije nas više moglo zadovoljiti samo posredno upoznavanje Indije. Nužno je bilo sasamostalno određivanje prema indijskom kompleksu i uspostavljanje neposrednog i osobnog odnosa. Taj se odnos na razini direktne komunikacije i praktične djelatnosti nametao sam od sebe, ali se sukobljavao, i još se i danas sukobljava, s nedostatnošću naših znanja i spreme.

U skladu sa zahtjevima vremena, Zagrebačko je sveučilište odlučilo da do tada zanemarenu orijentalistiku počne izgrađivati osnivanjem katedre za indologiju. Na Filozofskom je fakultetu tada već djelovalo nekoliko ljudi koji su se, uz svoju primarnu struku, na znanstvenoj razini bavili i nekim indijskim temama. Sagledavši kompleks potreba, mogućnosti i perspektiva razvoja indologije kod nas, prof. dr. Svetozar Petrović, tadašnji asistent na Odsjeku za komparativnu književnost, poticao je i u uspješno djelovao na okupljanju postojećih snaga. Uz svestranu podršku i pomoć društveno-političke zajednice, ali i indijske vlade, nastojanja su urodila plodom. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu osnovana 1959. Katedra za indologiju. Na njenom se čelu našao vrsni indoevropist, dobar znalac sanskrita, prof. dr. Radoslav Katčić, tadašnji asistent pri Katedri za indoevropsku lingvistikku. Nakon nekoliko godina, ostvareni su uvjeti za otpočinjanje nastave. Od 1961. na Katedri za orijentalnu filozofiju pri Odsjeku za filozofiju počeo je predavati prof. dr. Čedomil Velićević, a iz Indije je, na osnovi međudržavne razmjene, stigao i prof. dr. S. S. Barlingay. Prva je generacija studenata upisala indologiju kao svoj prvi ili drugi glavni

Nekoliko napomena uz 25. godišnjicu osnivanja Katedre za indologiju pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu

predmet školske godine 1962/63.

Zamišljena kao centar obrazovne i znanstvene djelatnosti, Katedra za indologiju od početka pokušava kroz različite vidove stručne suradnje okupiti sve poslenike na indološkom polju kod nas. U nove su teme bile ugrađeni svi raniji doticaji s Indijom i sva ranija znanja o njoj. To su bili uglavnom pojedinačni slučajevi i nepovezane epizode. Njih se ipak moralo ozbiljno uzeti u obzir, ne samo da bi se prošlosti dođeno doći, već i da bi se u budućnosti moglo smislenije i utemeljenije kretati dalje. U tu je svrhu Odsjek za opću lingvistiku i orijentalne studije, u čijem sklopu djeluje Katedra za indologiju, 1965. organizirao, u suradnji s Institutom za književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Kolokvij o kulturnim dodirima jugoslavenskih naroda s Indijom. Bio je to prvi radni sastanak jugoslavenskih indologa. Uz kolokvij je organizirana i izložba 'Jugoslaveni i Indija'. Za tu je izložbu sakupljena, obradena i prikazana grada koja svjedoče o našim posrednim i neposrednim dodirima s indijskim kulturnim krugom. Na kojim su se sve područjima ti dodiri ostvarivali, lijepo se vidi iz popisa poglavja po kojima je grada razvrstana i obradena u popratnom katalogu: Indijske pripovjetke; Srednjovjekovne legende o Indiji – rani neposredni dodiri, Cigani; Filip Vezdin – pionir evropske indologije; Poredbena lingvistika; Staroindijska književnost; umjetnost i filozofija; Rabindranath Tagore; Novooindijska književnost, Suvremena Indija.

Na prvi pogled nas može zadiviti širina registra indijskih sadržaja prisutnih u trenutku kada se jugoslavenska indologija konstituira kao znanstvena disciplina. No zagleđamo li se u stvarne opsege upućenosti u te sadržaje, slika se mijenja. O Indiji, svijetu ispunjenom zanimljivim i neobičnim sadržajima, od davnine smo više naslućivali no znali. Zapljuskivali su nas odjeci heleniističkog doživljaja 'majstočnije zemlje. Povremeno su se ostvarivali i kratkotrajni susreti s njom. Pojedini su putnici stizali do indijskih obala, a nešto smo o Indiji saznavali i posredstvom prednjaćojih naroda. Oblakovala se slika, ovakva ili onakva, o velikoj

zemlji smještenoj istočno od nas. Ta se slika mijenjala, nadopunjavala i popirala legendarne oblike. U početku se ona gotovo upućuje razlikovala od slike koju su o Indiji imali ostali evropski narodi. Kao i oni, i mi smo prihvatili nekoliko starih legendi o toj zemlji i upoznali neke indijske tekstove prethodno propuštene kroz različite prijevodne filtere. Da spomenemo samo Stefanita i Ilnilata, prijevod *Pañcatantre* potekao iz pehlevijsko-arapsko-grčkog prijevodnog toka, i legendu o Varlaamu i Joasfu, kršćanstvu prilagođenu predaju o Buddhinu životu.

Krajem 18. stoljeća Evropa se u ushitu romantičarskog zanosa okreće prema Istoku. Indijska književna i misaona strujanja pobudjuju veliko zanimanje. Evropa im se otvara i počinje kroz prevođenje i proučavanje mjestovanih tekstova zasnivati indologiju – sustavno evropsko filološko bavljenje indijskim sadržajima. Premda u tim zbivanjima nismo u većoj mjeri sudjelovali, nismo bili niti potpuno izvan njih. Filip Vezdin, poznat pod redovničkim imenom Paulinus a Sancto Bartholomaea, autor je prve u Evropi tiskane sanskrske gramatike. Njegovi radovi s područja indijskih jezika i prikazi indijskih običaja i kulture, nastali izvan sredine iz koje je potekao, ugrađeni su u pionirsko doba indologije. Premda Filip Vezdin, Hrvat iz Donje Austrije, nije svoju znanstvenu baštinu ostavio hrvatskom narodu, ipak su i Vezdinovi radovi pridonijeli da smo već u 19. stoljeću, posredstvom Antuna Mihanovića, upoznali sanskrit.

S vremenom, nekoliko je naših ljudi steklo i indološko naobrazbu. Oni su nas neposredno upoznavali s pojedinim ostvarenjima iz riznice indijske kulturne baštine. Što se tiče ostalih evropskih indoloških otkrića, ona su nailazila samo tu i tamo na odzvine kod naših naroda. Tako su iz evropskih jezika prevedeni neki indijski tekstovi, a povremeno su se javljali i prikazi pojedinih kulturnih fenomena.

Prvi potpuno izobraženi indolog bio je Slovenac Karol Glaser (1845–1913). Kod njega je zanimanje za sanskrit pobudio Davor Trstenjak, profesor mariborske gimnazije, koji je bio dak Oroslava Čafa, prvog slo-

venskog sanskriste. Temeljitu indološku naobrazbu i doktorat iz indologije Glaser je stekao u Beču, kao dak Georga Buhlera. Napisa je nekoliko mjerodavnih indoloških radova i svome je narodu ostavio u baštinu prve slovenske prijevode iz indijskog originala. Međutim, Glaserova živa indološka aktivnost svojevremeno nije bila najsloja na siri odaziv sredine u kojoj je djelovao. Tek se 60-tih godina javio pravi nasljednik Glaserova rada u Vlasti Pacheiner iz Ljubljane, koja se, ustrajna i izvrsno filološki obrazovana, svojim prijevodima za sanskrtu, te stručnim i znanstvenim radovima, predstavila kao vrstan prevodilac, veliki znalac i pouzdan sastavni istraživač.

Izgradenog indologa imali su i Srbi. Bio je to Pavle Jevtić. Studirao je i doktorirao u Londonu, stavljajući težište svog interesa na indijsku filozofiju. Između dva rata Jevtić je objavio srpske prijevode iz sanskrtog originala i indološke radove koji su mnogo običavali. Prerana ga je smrt spriječila da potpuno razvije svoje sposobnosti i kod nas osnuje trajnije indološke žarište. Premda se i u Beogradu, i šire – u Srbiji, kasnije pojavio niz ljudi koji su se bavili indijskim temama, pravog nasljednika Jevtićeva djela, u smislu i filološki potpuno opremljena stručnjaka, još nema. Posebno mjesto u beogradske, a i u jugoslavenske sredini zauzima rad Vere Vučkovački-Savić. Kao povjesničar umjetnosti, ona se potpuno posvetila indijskim likovnim umjetnostima i na tom području već godinama predano radi i objavljuje.

Hrvati su se indijskim kulturnim vrijednostima otvarali na nešto drugačiji način. Osim Filipa Vezdina – koji je djelovao u drugim geografskim koordinatama i čiji je rad ostavio dublje tragove u drugim sredinama nego li u našoj, i Imbre Tkalcu – koji se, nakon temeljite filološke naobrazbe, angažirao na drugom području, potpuno izgrađenih indologa Hrvati nisu imali. No njihove veze s Indijom, kako god slabe, bile su nešto učestalije. Smjeli pomoci na dubrovačkim ladama neposredno su doživljavali indijski svijet. U Goi je Dubrovačka republika imala svoju koloniju. U Indiju se otputilo i nekoliko misionara. I to je, pored svega ostalog, doprinijelo stvaranju atmosfere u kojoj je evropsko otkriće sanskrite bilo prihvaćeno kao mogućnost boljeg i potpunijeg upoznavanja i samog sebe. Takav je odnos prema sanskrtu ostao trajnom orijentacijom sredine. Poslenici na drugim područjima uključivali su u svoje obzore sanskrt kao predmet širih filoloških interesa i ugrađivali ga u svoju djelatnost. Prvi hrvatski prijevod iz sanskrite, koji je i prvi jugoslavenski prijevod iz indijskog originala uopće, pojavio se 1867. godine. Bio je to Budmanjevićev prijevod objavljen pod nazivom *Pet pripovijedaka*. Kada je 1874. Zagrebačko sveučilište obnovljeno i reorganizirano u skladu sa zahtjevima novih shvaćanja, i filološke su studije u Hrvatskoj podignute na zamjernu razinu. U nastavu se uvodi sanskrt kao predmet potreban za opću filološku kulturu. On ulazi u curriculum studija slavistike. Od tada je, uz

jedan kratki prekid od 13 godina nakon završetka II svjetskog rata, sanskrt stalno bio prisutan kao nastavni predmet na Zagrebačkom sveučilištu. Predavali su ga L. Geitler, T. Maretić, F. Florschütz, A. Mayer, D. Skarić, a od 1958. R. Katičić i zatim njegovi učenici. Na prijelomu je stoljeća u Zagrebu gotovo bila osnovana katedra za indologiju; K. Glaser je bio izabran da je preuzme – međutim, taj se projekt nije realizirao, čini se iz političkih razloga. Zbog svega toga vjerojatno i nije samo slučajnost dovela do toga da se katedra za indologiju osnovala upravo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu kada se u jugoslavenskoj društvenoj zajednici dublje poznavanje Indijskog potkontinenta nametnulo kao potreba vremena.

Od osnivanja katedre za indologiju, u Zagrebu se indološki rad odvija u nekoliko vidova. Uz nastavu i znanstvenu djelatnost prisutno je i prezentiranje indijskih sadržaja široj kulturnoj javnosti. Nastavna djelatnost u okviru studija indologije obuhvaća savlađavanje sanskrite i hindskog, fakultativno i urudsko, zatim daje uvid u kulturnu i društvenu povijest Potkontinenta i osposobljava studente da se po završetku rada mogu početi kvalificirati i samostalno baviti najrazličitijim temama koje zadiru u područje Južne Azije, a donekle i Jugoistočne. Katedra za indologiju nije se ograničila samo na nastavnu djelatnost, već je inicirala i nekoliko istraživačkih projekata. Prvi su projekt zasnovali Svetozar Petrović i Radoslav Katičić za vrijeme rada na organiziranju izložbe 'Jugoslaveni i Indija'. Uz materijalnu pomoć Savjeta za naučni rad SR Hrvatske, izraden je niz monografija. U njima se uglavnom istražuju naši kulturni dodiri s Indijom, te jezik i književnost Roma. Monografije su pohranjene u knjižnici Odsjeka za opću lingvistiku i orijentalne studije Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Prekretnicu u našem indološkom radu označila je knjiga Radoslava Katičića *Stara indijska književnost* (sanskrtski, paljska i praktarska), objavljena 1973. godine. Ona je predstavljala događaj od prvorazrednog značaja ne samo za našu mladu indologiju, već i za široku kulturnu javnost uopće. U njoj su po prvi puta na jednom od naših jezika prikazani i cjelovito, i to perom stručnjaka, suvremeni indijski kulturni sadržaji i njihovi visoki dometi. Time su udareni temelji za daljnje artikularno bavljenje širokom lepezom indijskih tema u okvirima vlastitog jezičnog medija. Bez obzira da li će se to složiti ili ne složiti sa svim rješenjima koje je profesor Katičić ponudio, nitko više ne počinje ni od čega. Knjigom *Stara indijska književnost* indijski je svijet postao dio našeg svijeta, a koliki i kakav dio – na mladim indolozima je ostalo da pokažu.

Nastavna djelatnost profesora Katičića urodila je još jednim plodom. Kroz nekoliko generacija studenata uspio je podići podmladak čije je samostalno djelovanje sve prisutnije u našoj kulturnoj i znanstvenoj javnosti. Odlaskom profesora Katičića 1977. u Beč, indološka djelatnost nije zamrla, jer su iza njega ostali mnogi poslenici na tom

polju, koji su dosta uspješno nastavili tamo gdje je on stao. Gradeći na dobrim temeljima i imajući pred sobom uzor pravog znanstvenika širokih vidika, nekoliko se je njegovih studenata već afirmiralo u znanstvenom svijetu. Katedru je preuzela dr Milka Jauk-Pinhak i do danas je uspješno vodi uz pomoć dvoje mladih indologa i indijskog lektora. Za indijske studije u Zagrebu važno je da je profesor Veljatić našao uspješnog nasljednika na svojoj katedri za orijentalne filozofije u dr Radi Iveković.

U proučavanje vrhunskih dometa stare indijske misli književnosti i kulture uopće, na indološkoj se katedri posebna pažnja poklanja razvoju novindijskih studija. Hindski je dio nastavnog programa od samog početka studija. Preko hindskog jezika i književnosti u nastavu je ušla sva kompleksnost indijske suvremene situacije. Kroz noviju smo književnost Indiju prvi put neposredno upoznali 1957, kada je izašla knjiga *Suvremena indijska proza*. Taj prvi direktni prijevod s jednog novindijskog jezika na naš, izradili su Josip Franić i Svetozar Petrović. U suradnji katedre s Institutom za lingvistiku prosteoak je i projekt posvećen istraživanju hindskog jezika. Standardni hindski je mlad jezični medij pred koji se postavljaju veliki i zahtjevni zadaci. Naglo se morao osposobiti za potrebe funkcioniranja tehnološke civilizacije, istovremeno prisutno i aspiracijama da preuzme ulogu prvog jezika Indijskog saveza država. Proučavanje takvog jezika, čiji se značaj za budućnost gotovo da i ne može precijeniti, stavlja nas u središte veoma zanimljivih i dinamičnih indijskih sociolingvističkih i političkih previranja. Ozbiljna istraživanja hindskog novijeg su datuma, i mi smo im se skromno pridružili primjerenom našim mogućnostima i spremi. Do sada završeni radovi pohranjeni su do objavljivanja u biblioteci Zavoda za lingvistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a ono na čemu se trenutno najviše radi jeste završetak prve hindske gramatike na našem jeziku i prvog hindsko-hrvatskosrpskog rječnika.

Na kraju bi još trebalo spomenuti da su na inicijativu Katedre za indologiju osnovane Sekcija za orijentalistiku Hrvatskog filološkog društva i Odbor za orijentalistiku pri Razredu za filologiju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Tako je zagrebačka indologia inicirala i okupljanje orijentalista svih struka i usmjerenja koji žive i djeluju u Zagrebu.

Zdravka Matičić
 Pročelnica Odsjeka za
 opću lingvistiku i
 orijentalne studije
 filozofskog fakulteta
 Sveučilišta u Zagrebu

Zamišljena kao radionica u kojoj će orijentalisti svih stručnosti razgovarati o svojim preokupacijama i prezentirati svoja istraživanja, ili se zajednički okupljati na nekom programskom zadatku, osnovana je pod okriljem Hrvatskog filološkog društva 26.4.1976. Sekcija za orijentalistiku.

Da bi se mogle vidjeti mogućnosti, koje ovakav forum entuzijasta i volontera može postići, ako se okupi oko zajedničke stvari, ukratko ćemo predstaviti njeno dosadašnje djelovanje. Sekcija okuplja orijentaliste kao skupni naziv za afrikaniste, arabiste, asriologe, hebrejiste, iraniste, indologe, japanologe, sinologe, turkologe, pa i latinoameričke hispanologe – po kriteriju koji se tokom rada oblikovao u odnosu zapadne kulture prema »drugim« kulturama, čija se relevantnost uspostavlja onaj čas kad diferencirane vrijednosti »drugih« kultura počinju ulaziti u naš obzor i dovoditi nas u odnos preispitivanja sebe samih.

U organizaciji programa rada Sekcije sudjeluju svi njezini članovi i vanjski suradnici, a rad se pretežno odvija u prostorijama Društva sveučilišnih nastavnika u Zagrebu (Ulica Braće Kavurića 17).

Navest ćemo samo neke od većih akcija od njezina ostnaka:

1. Tematski niz predavanja: *Susret tradicije i modernog u vanevropskim kulturama* (1976/77).

2. Rad na ujednačenju transkripcije i transliteracije iz orijentalnih pisama: problem je prisutan svugdje u Jugoslaviji, pa je na tom planu potrebno postići suglasnost u svim republikama. Stručna transkripcija zahtijeva dodatne znakove za grafeme koji nemaju adekvate u našim pismima, naročito kod transkribiranja osobnih imena, geografskih pojmova ili za potrebe transliteracije tekstova (1976–1978). Rad nije dovršen, pa ostaje kao jedan od glavnih zadataka Sekcije za naredno razdoblje.

3. Ciklusi predavanja na raznim tribinama u Zagrebu sa sljedećim naslovima:

Čemu orijentalistika? (1977).

Susret s Indijom (suвременa Indija, vedska književnost, upanišade, nebrahmanistički pokreti, hramovi Indije itd.) (1978/79).

Obilježavanje 120. obljetnice rođenja *Rabindranatha Tagora* (predavanja, recitali, izložba okrugli stol) (1981).

Stare civilizacije – ciklus predavanja (1980/81).

4. Sekcija organizira izložbe u suradnji s drugim institucijama: *Iz kineske kulturne prošlosti i sadašnjosti* (1978) – s Etnografskim muzejem u Zagrebu.

Izložba indoloških knjiga – ISIP (1977).

Izložba slika indijske slikarice Damayanti Chowla (1981) – s Ambasadam Republike Indije u SFRJ.

5. U suradnji s uredništvom »Književne smotre« uredila je doc. dr. Milka Jauk–Pinhak tematski broj pod naslovom: *Iz orijentalnih književnosti i predanja* (god. VIII, 1976, br. 26–27).

6. *Tjedan Indije* – Kine – Japana, organizirano tokom proljeća 1983. kao tri popularne prezentacije tih zemalja, njihovih kultu-

Rad Sekcije za orijentalistiku Hrvatskog filološkog društva

ra, u vidu predavanja, izložbe predmeta, pravljenja hrane, večeri uz dijazopozitive i sl. – u suradnji s Knjižarom Znanje, Soc. revolucije 12, u Zagrebu.

7. Najčešći i redovan način rada su predavanja ili izlaganja članova Sekcije iz Zagreba ili gostiju izvana, iz cijele Jugoslavije.

Ovaj je prikaz tek naznačio ono što se do sada činilo u organizaciji Sekcije. Njezino je djelovanje u cjelini rezultat sudjelovanja i zalaganja njezinih članova tokom ovih godina. Ona ostaje mogućnost za sve orijentaliste na međusobnom upoznavanju ili prepoznavanju, otvorena svakom prijedlogu za rad u uvjetima prepuštenosti vlastitim individualnim naporima.

I ovom prilikom pozivamo orijentaliste na suradnju.

Karmen Bašić
Predsjednica Sekcije za
orijentalistiku
Hrvatskog filološkog
društva



Judaica Zagreba

Problem hebrejske kulture složen je bar kao i historija tog semitskog naroda. Narod koji ima tako značajne pisane spomenike (Biblija i Talmud), tek je ovovjekovnim istraživanjima, nastankom i naglim razvojem tzv. «bibljske arheologije», arheološkim nalazima potpuno afirmirao svoje postojanje i mjesto u historiji naroda i civilizaciji.

Od vladavine Rima do ranog srednjeg vijeka, te do stvaranja države Izrael, povijest Židova neprestana je borba sa tuđim državnim vlastima i tuđim vjerovanjima, razdirana često i vlastitim kontroverznim strujama. Današnje tri etnografski i jezički različite židovske skupine rezultat su migracije Židova u povijesti. U našoj zemlji bilježimo prisutnost Židova već u antičko i kasno antičko doba, nalazima iz Solina, Murse (Osijek), Doclae (Duklje) i Stobija. Novovjekovna doseljavanja Židova u naše krajeve karakterizira aškenaska i sefardska etnička skupina. Aškenaska grana dolazi iz srednje Evrope, kasnije iz Poljske i Rusije, sefardska se formira od izbjeglica protjeranih iz Španjolske i Portugala. Jezik je prve jidiš, sa elementima armejskog, hebrejskog i srednjovisokonjemačkog; druge ladino, nastao na supstratu španjolskog i portugalskog.

Najveći centri židovske kulture u Jugoslaviji danas su Beograd, Sarajevo i Zagreb, uz Split i Dubrovnik. Poslijeratna jugoslavenska historiografija nije sistematski i znanstveno obradila židovsku povijest i značaj na našem tlu.

Materijalna kultura Židova čuva se u tzv. jevrejskim općinama, te u Jevrejskom istorijskom muzeju Saveza jevrejskih općina Jugoslavije u Beogradu, osnovanom 1947. godine, Jevrejskom muzeju, odjelu Muzeja grada Sarajeva utemeljenom 1969. godine. Jevrejski istorijski muzej od svog osnutka sistematski i kontinuirano obrađuje materijalnu i duhovnu kulturu Židova Jugoslavije. Obradom i publiciranjem poslovia, izreka i priča sefardskih Jevreja Bosne i Hercegovine te Makedonije prikazana je folklorna i književna baština, dok je izložbom «Vezene tkanine iz jevrejskih zbirki Jugoslavije» prezentirana materijalna kultura, uglavnom sakralnog karaktera, sa teritorije cele zemlje.

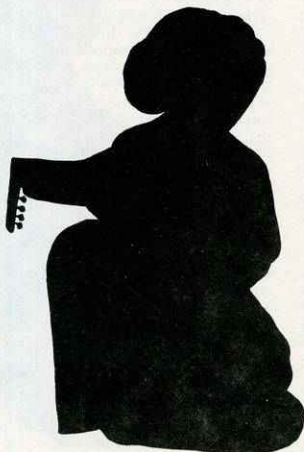
Muzej za umjetnost i obrt Zagreba priredio je ove godine (od 21. II – 18. III) izložbu pod nazivom «Judaica» objedinivši na jednom mjestu židovski kulturno-umjetnički materijal iz fundusa Muzeja (130 predmeta), židovske općine Zagreba (132) i doma «Lavoslav Svarcs» (26) te Povijesnog muzeja Hrvatske. Na taj način realizirala se osnovna koncepcija izložbe – prikazati materijalnu kulturu Židova Zagreba od vremena njihovog stalnijeg nastavanja do danas.

Od kraja XIX stoljeća Muzej za umjetnost i obrt sakuplja predmete židovske provenijencije, da bi tek 1971. godine započeo njihovu stručno-znanstvenu obradu profesor Fedor Močanin. Naime, za obradu sakralne grade (što su uglavnom svi izloženi predmeti), odnosno širokog inventara predmeta koji služe za ili pri obavljanju religijskog obrta, nije bilo dovoljno poznavati mjesto i vrijeme nastanka predmeta, odnosno kulturno-um-

jetnički krug, već i identificirati funkciju predmeta najčešće sadržanu na hebrejskom natpisu na samom predmetu. Za takav pristup bilo je potrebno znanje hebrejskog jezika, kao i poznavanje židovske vjere i kulture.

Iako neki dokumenti registriraju prisutnost Židova u Zagrebu već 1355. godine, odnosno 1444. i 1459, tek Ediktom o toleranciji Josipa II su Židovi dobili dozvolu da žive u Zagrebu. Zagrebački Jevreji pripadaju aškenaskoj etničkoj skupini koja dolazi iz centralne Evrope i kao takva asimilira kulturne elemente njemačkog, austrougarskog i slavonskog. Ovu činjenicu vrlo precizno potvrđuje izložena grada. Trećina materijala atribuirana je kao srednjoevropski materijal, slijedi Beč, Austrija, Poljska, J. Njemačka, Krakov, Rusija. Sa teritorije Jugoslavije materijal je iz Zagreba, Osijeka, Sente, Zemuna i Daruvara. Izloženi predmeti većinom su sakralnog karaktera. Grupirani su prema mjestu vršenja obreda (sinagoga ili kućni obred), odnosno prema pojedinim religijskim ceremonijama. Tako je izložen bogat repertori predmeta vezanih uz glavno jevrejsko učenje, Toru – ogrtač, štit i kazalo Tore, kruna i zastor Tore. Posebne cjeline čine skupine predmeta pojedinih ceremonija: subotnjeg objeda (šabat), praznika sjenica (Sukot), svjetlosti (hanuka), Pesaha (pasha), te predmeti za obrežanje (herit mila).

Višnja Zgaga



Prikazi knjiga

Utigawa Toyokuni:
Glumac Bando Mitsugoro
II kao Iri Genzo, 1794.



Poimanje islama u istoriji

Esad Duraković

Fazlur Rahman: *Duh islama*.
(preveo Andrija Grosberger,
Prosveta, Beograd, 1983)

U našoj sredini, koja nema bogatu orijentalističku tradiciju kao neke druge evropske zemlje, u posljednje vrijeme se pojavljuje relativno znatan broj tekstova čiji je cilj da predstavе suštinu islama i arapsko-islamske civilizacije i, s tim u vezi, da odrede savremeni prelomni trenutak te civilizacije i arapsko-islamskog svijeta u cjelini. Dio te literature potiče sa vrela ortodoksnе evropske orijentalistike ili, ako su tekstovi iz pera domaćih autora, povremeno se oslanja na orijentalističke interpretacije islama, koje su, u određenim slučajevima, odvodile u zablude, bilo zbog nepoznavanja suštine predmetnog područja, bilo zbog svjesnih evropocentričnih opredjeljenja, ili pak zbog angažovanja u tokovima zapadnog kulturnog supremizma.

Knjiga koju predstavljamo, međutim, pripada drugom dijelu literature o islamu i o arapsko-islamskoj civilizaciji, a odlikuje se objektivnim pristupom, erudicijom, temeljnim ponavljanjem islama, njegove istorije i uopšte relevantne literature koja je o tome napisana. *Duh islama* F. Rahmana zahvata ogromnu materiju u XIV poglavlja: Muhamed, Kur'an, Poreklo i razvoj tradicije, Struktura zakona, Dijalektička teologija i razvoj dogme, Šerijat, Filozofski pokret, Doktrina i praksa sufizma, Sufijske organizacije, Razvoj sekti, Obrazovanje, Premodernistički pokreti za reformu, Savremeni razvoj, Zaveštanje i budućnost. Iako je raspon autorovih istraživanja četrnaestovjekovni razvoj islama, srazmjerno mala knjiga iz poglavlja u poglavlje daje osjećaj zaokruženosti i iscrpnosti, što je posljedica autorovog sigurnog i suverenog vladanja materijom čiju suštinu zahvata i odmjerenje je prezentuje. Tako knjiga pruža cjelovitu predstavu kontinuiranog razvoja svjetske religije i kulture koja se pod njenim okriljem i u njenom duhu razvila. Autorova intencija da knjiga bude dostupna širem krugu čitalaca, a ne samo specijalistima, dosljedno je ostvarena zahvaljujući u prvom redu načinu organizovanja grade, odmjerenom kombinovanju metoda deskripcije i interpretacije i vrlo čitljivom stilu.

U vezi s ovim valja napomenuti da naslov našeg izdavača *Duh islama* (spac. E.D.) ima puno opravdanje, jer upućuje na dvije bitne odlike knjige (naslov originala je *Islam*). Prvo, izdavačev naslov pravdaju naglašeni autorovi napori da predstavi suštinu, «duh» islama i njegov hod istorijom do naših dana, naravno u smislu prenebregavanja marginalnih događaja i nebitnih modifikacija koje bi zamaglile suštinu i dovele do nepreglednosti izlaganja. Zbog toga je autor koncizan, uvjerljiv, istraživački krajnje koncentrisan. Drugo, ali ne manje važno, naslov *Duh islama* izražava bitnu vrednosnu orijentaciju autora vezanu za povremeno korišćenje interpretativnog metoda. Naime, F. Rahman nije samo erudit čije izlaganje ostaje tek na nivou (neutralne) deskripcije, već se pri razmatranju određenih problema, koje smatra posebno relevantnim, opredjeljuje za vrednovanje. Vrednosni stav posebno je izražen u prva dva poglavlja («Muhamed» i «Kur'an») u odnosu prema dijelu orijentalističke tradicije, ili prema «zapadnim izvorima», koji su značajno uticali na formiranje pogrešnih predstava o Muhamedovoj ličnosti i o islamu. Primjerice radi, autor argumentovano opovrgava na Zapadu uvriježeno mišljenje o Muhamedovoj epilepsiji, ili istorijskim kontekstom obrazlaže njegovu «poligamiju» (s kojom se islam često pogrešno poistovjećuje), dokazujući da poligamija nije utemeljena Kur'anom. Položaj žene u izvornom islamu je ravnopravan, što je suprotno predstavama o tome, doduše zahvaljujući činjenici da «muslimani kasnijih pokolenja nisu sledili smernice Kur'ana i tako su, u stvari, osujetili da se njegove intencije ostvare» (str. 68).

Od zapadnih islamista, kojima osporava *odredene* stavove, F. Rahman izdvaja eminentne orijentaliste Goldcibera i Margolioutha (posebno u vezi sa njihovim odnosom prema muslimanskoj «normiranoj tradiciji», *suni* i *hadisu* – pogl. «Poreklo i razvoj tradicije»). Pri tome, F. Rahman prevazilazi dvije kardinalne manjkavosti «zapadnih izvora». Prvo, nerazumijevanje «istoričnosti» Kur'ana i rane muslimanske tradicije, odnosno prenebregavanje činjenice da su kur'anske zapovijedi i rana tradicija izrazito respektovali date istorijske okolnosti i da, u tom smislu, upućuju na aktivizam i dinamizam. Drugo, «zapadni izvori» nerijetko projektuju elemente hrišćanske tradicije u neka (suštinska) pitanja islama, što u znatnoj mjeri opterećuje njihov pristup islamu. Nasuprot tome, F. Rahman postojano analizira Muhamedovu ličnost, Kur'an i islamsku tradiciju u okviru datih istorijskih okolnosti i bez opterećenja tradicijom drugog civilizacijskog kruga, čime njegovo istraživanje već u prolaznim osnovama dobija nezamjenjive prednosti. Dakle, autorova osnovna intencija nije samo da jezgrovito izloži datu problematiku, već i da je, istovremeno, očisti od taloga predrasuda i neadekvatnih interpretacija, a to daje posebnu vrijednost njegovoj knjizi.

U poglavljima koja slijede poslije »Muhameda« i »Kur'ana« iščezava polemički stav autora, ali je i dalje, do kraja, ekspliciran takav odnos prema predmetnom području, koji nadilazi puku deskripciju. Eruditski izlažući suštavne pojave u islamu i njihovu vjekovnu evoluciju (zakonodavstvo, razvoj teologije, razvoj filozofije i dr.), F. Rahman ne zatre i od ambicioznog i odgovornog utvrđivanja logike njihovog istorijskog slijeda, neumitnosti i zakonitosti. Posebnu pažnju autor je posvetio razvoju islamske filozofske misli, koja je najviše domete dosegla pod plodotvornim uticajem antičke grčke filozofije. Doduše, premda je uticaj grčke filozofije nesporan, autor kaže: »Grada od koje je ovaj filozofski sistem (islamski – E.D.) sazdan nije bila ni grčka niti je izvedena iz grčkih ideja; po svojoj sadržini on je potpuno helenistički« (str. 171). U tom kontekstu analizira sporenje između islamske »intelektualne« filozofije i dogmatске teologije, koje je kulminiralo i na izvjestan način okončano u epohalnom djelu jednog od najvećih islamskih mislilaca uopšte – Gazalija. Do pojave ovog filozofa razvijala se »čisto intelektualna filozofska tradicija«, koju, međutim, Gazalijevo djelo usmjerava u pravcu »izrazito religijske filozofije ili filozofske religije« (str. 178). U tom zaokretu nezanemarivu ulogu odigrala je doktrina spekulativnog sufizma i od ranije izraženi sufijski spiritualizam, koji je odbio »logičke procese mišljenja« a kao instrumente spoznaje istakao gnostičko iskustvo i intuiciju. Gazali je obnovio ortodokсни islam, ali je u njega istovremeno uključio sufizam depaganizirajući ga, ili čisteći ga od elemenata staroiranskih religija i budizma (str. 199). Autor piše da je sufizam, u cjelini uzev, razvijajući vrstu vlastitog panteizma, odigrao negativnu ulogu u islamu. Jer, sufizam (i šiizam), integrišući se djelimično u ortodokсни islam, uticao je na »neizbežni istorijski pesimizam«, budući da, između ostalog, potencira pojavu Mesije kao eshatološke a ne istorijske ličnosti. Vjera u Mesiju »mora paralisati moralne sposobnosti i ljudsku inicijativu« (str. 334–5). F. Rahman završava knjigu sumiranjem prethodnih ispitivanja smislono i sa značajnim intelektualnim dometom utvrđujući vezu između savremenosti islamskog svijeta i njegove prošlosti. Konstatujući da savremeni islamski svijet proživljava period krize, autor navodi da se taj svijet odlikuje polarizacijom na »čisto zapadnjaštvo« i fundamentalizam, koji su proistekli iz prvobitnog modernističkog pokreta (str. 306). Korjeni krize počivaju u velikoj mjeri u samoj prošlosti i u odnosu savremenosti prema njoj. Mogućnosti prevladavanja krize postoje, smatra autor, i naznačuje osnovne »puntove« gdje je, radi prevladavanja, neophodno izvršiti reforme. Uočavanju tih »neuralgičnih tačaka« ne može se prigovoriti, osim što je, možda, valjalo izvršiti drukčiji raspored akcenata. Potiskivanje sufizma svakako je važan element prevladavanja krize, ali nije najvažniji (čini nam se da je u knjizi značaj sufizma inače preneglašen). Najveća odgovornost je upravo na ortodoksnom islamu, odnosno na konzervativnoj ulemi koja (neprosvjetečno) posvećuje prošlost a kontrolise glavne poluge vlasti u muslimanskom svijetu. Ta ulema pothranjuje uvjerenje o »urođenoj duhovnoj superiornosti nad Zapadom«, a istovremeno, direktno ili indirektno, stimuliše pozapadnjačene klase koje stvaraju »izvestan oblik sirovog i zastrašujućeg materijalizma« (str. 341). Ne manja odgovornost leži na obrazovnom »sistem« (na sistemu medresa, neodvojivom od uleme), koji je bitno konzervatorski, kompilatorski i nekreativan.

Na kraju valja reći da čitanje knjige olakšava i vrlo pristupačna transkripcija imena iz orientalnih jezika. Međutim, vjerujemo da je, zbog istih razloga, bilo bolje da su citati iz Kur'ana navodeni u prevodu Besima Korkuta (Kur'an, izd. Orijentalnog instituta, Sarajevo), a ne u prevodu Pandže i Čauševića (Kur'an, Stvarnost, Zagreb, 1978).

Aspekti indijske kulturne baštine

Rada Iveković

Mirča Elijade:
Joga. Besmrtnost i sloboda,
(preveo Zoran Zec,
BIGZ, Beograd, 1984, 429 str.)

G.M. Bongard-Levin:
Stara indijska civilizacija,
(prevela Lidija Subotin,
Grupa izdavača,
Biblioteka Ceo svet, 1983, 350 str.)

Mirča Elijade (Mircea Eliade), historičar religija, mitologija, filozof i istraživač azijskih kultura (posebno indijske), znalac mnogih jezika, književnik i fantast – već je kod nas preveden.¹ Ovaj Rumun porijeklom, pisac golemog a neujednačenog i raznovrsnog opusa, predstavlja nam se ovdje jednom od svojih najboljih knjiga, koja vrlo detaljno obraduje ne samo učenje klasične indijske *yoge* u užem smislu, već cijeli splet baroknih *yoga*, kako to autor kaže, a uz to i dobar dio indijske filozofije, kako ortodoksnе skolastike tako i budizma, te pučka vjerovanja i običaje, alkemiju itd., a zatim i rasprostriranje jogističke prakse po zemljama Azije (prvenstveno u Tibet i Kinu). Sve je to kod Eliadea skrupulozno i mnogostruko dokumentirano, a dodajmo i to da je prevodilac Zoran Zec knjigu uspješno opremio prikladnim ilustracijama, kojih u francuskom predlošku nema.

O *yogi*, toj praksi i tehnici indijske filozofije koja ima za cilj postizanje *slobode* i / ili besmrtnosti (a čiji je odnos prema smrti, veoma delikatan, predmet velikog dijela filozofskog produkcije), Eliade je zapravo objavio dvije knjige. Ova koju imamo pred sobom jeste opširnija i starija, ali je kraća i specijaliziranija verzija *Tehnike yoge (Les techniques du yoga)* objavljena ranije, 1946. (dok predlošku našeg prevoda autor piše predgovor 1967, dopunjujući ga). Ne smijemo, dakle, smetnuti s uma da je pred nama djelo rađeno tridesetih godina ovoga stoljeća (premda dopunjavano) i koje, iako je danas stručno stoji, zapravo ne pokazuje sva ona obilježja koja će Eliadeov rad poprimiti tokom kasnijih decenija pa do danas – kada se on već višestruko okušao i kao autobiograf i književnik, a ne samo istraživač, znanstvenik i esejist koji se poigrava arhetipovima u dinamici svjetskog povratka. Ova je raznovrsnost njegova opusa jednim dijelom po svoj prilici uzrok kontroverze koju Eliade, samotnik u inspirativnom svijetu koji sam djelimično konstruira, izaziva među poznavaocima. Njegovo se djelo – između povijesti i religija, mitologija, filozofije i antropologije – ne može pokoriti uobičajenim akademskim disciplinama. Osim toga, Eliade je nerijetko izazivao iritaciju kod znanstvenika zadojenih makar još i prikrivenim pozitivističkim idealima o tome da je moguće utvrditi kako stvari stoje a da ih ne interpretiramo. Eliade je za njihov ukus prečesto sebe uvlačio u djelo, nije ostajao hladan promatrač, nego je s razumijevanjem znao da se identifikira s onima o kojima govori. Naravno, ni 'druuga strana' nije uvijek bila zadovoljna, jer je Eliade svjedočio »poljas«. Tako prevodilac kaže da je Eliadeova knjiga »profesorska« (kod njega to, doduše, nije naglašeno vrijednosni sud), u smislu da studiranje te knjige nije isto što i jogističko iskustvo. Naprotiv, jogističko je iskustvo suprotno intelektualnom ne toliko u svom postupku koliko u svom cilju: jogističko oslobođenje, kao cilj cijelog tog napora, pretpostavlja ne samo ukidanje čulnosti, već i ukidanje svijesti u običnom smislu, dokidanje rada intelekta. Tako Patandali je u prvoj rečenici svog poznatog djela *Yoga-sutra* (čiji odličan prevod dugujemo također Zoranu Zecu) kaže da je *yoga* »ukidanje vrtloga svijesti«. U tu se srhu onda koriste različite meditativne tehnike koncentracije pažnje – u naporu desubjektivizacije. U krajnjem doseg desubjektivizacije, odustajanja od vlastitog ega i od vlastite pozicije centričnosti i veće ili manje moći u svijetu – vidi se sloboda. To je stanje dakako paradoksalno, a paradoksalan je i put do njega: prolazi se kroz nužnu etapu samopotvrđivanja, koristi se, dakle, volja (svakako vrhunac samoafirmacije), da bi se i sama volja, povratno, ukinula. Cijeli postupak za neupućene, kao i za pripadnike zapadne kulture, djeluje prilično – protuprirodno, i posve mimo ili izvan koordinata društvenih i političkih sloboda u kojima smo navikli misliti. Zbog ove činjenice različitih *pregleda i shvaćanja* slobode na Zapadu i Istoku (iako nijedno od njih ne pripada baš tako isključivo i bez ostatka samo jednoj strani), kod zapadnih se mislilaca javilo nerazumjevanje, neinteres, pa i prezir prema unutarnjim intimnim dimenzijama (individualne, iako ne isključive) slobode kojima se bavi indijska tradicija, a posebno *yoga*. U svijetu (hegelijanskom) koji je spreman konkretne individualne slobode žrtvovati ideji slobode svdenoj na Državu, jogističke slobode jesu zanemarive ili čak sumnjive. Dio sumnjičavosti prenosi se na autore koji se ovima bave ili ih pokušavaju Zapadu približiti, pa tako i na Eliadea. Pitanje koje Eliadea prati, uz veliku dozu podozrenja, jeste stanje – nije li on sam nekakav mistik. Srećom, upravo najnovije vrijeme novonastale tolerancije u filozofiji, kada su se uvidjele granice revolucionarnih avangardi, kao i svake isključivosti, omogućuje da se konačno ovakvi posrednički pokušaji kao što je Eliadeov hladnokrvnije

¹ Npr. Kovačić i Alkeniračić: *Okultizam, magija i pomodne kulture*, GZM Zagreb.

procijene i bolje iskoriste za međusobno upoznavanje. Zanimljivo je da sumnjičavost pogada samo onoga ko se pojavljuje kao znanstvenik, ali ne i onoga ko se deklarira kao pjesnik, makar se u osnovi bavio sličnim poslom.²

Knjiga *Joga. Besmrtnost i sloboda* mogla bi se sadržinski upisati u širi poduhvat uz Eliadeovo kapitalno djelo *Traktat povijesti religija (Traité d'histoire des religions, Paris, 1948)*, koje religije proučava strukturno i kontrastivno (uz mnogo sociološke, antropološke, etnološke, filozofske i psihološke analize, pored ostalog), tematski, a ne puko kronološki. *Joga...* doduše, manje robuje nekim shemama, koje je Eliade inače usvojio i učinio ne samo svojim predmetom već i nosećom strukturom (svog) mišljenja. Pritom Eliade svoje istraživanje ne svodi na samu komparaciju. Neke će ga teme, kasnije dalje razrađivane, tada već okupirati: morfologija i funkcija mitova, uloga kultova i rituala, sloboda kao traženje puta prema centru, njegovo utvrđivanje, centriranje sakralnog prostora sa subjektom u sredini, kultovi plodnosti i odnos žensko-muško u prirodnom i vjerskom horizontu, mit o vječnom povratku i sl. Božanski panteoni što ih Eliade raščlanjuje nikad nisu statične strukture. Autor ih interpretira dinamički. Među njegovim najplodnijim idejama nalazi se pomalo jungistički i ničeanški obraden mit o vječnom povratku.³ Šteta je što sâm autor u ovo poratno vrijeme psihoanalizu (koristeći Jungove arhetipove kolektivnog nesvjesnog, ali ne pozivajući se baš mnogo na njega, kao ni na Nietzschea – kojega nije mogao zaobići) shvaća reduktivno, kao puki libido, ne sluteći razvoj koji je psihoanaliza, upravo tada, prolazila, dajući – zajedno sa strukturalizmom, poststrukturalizmom i semiotikom (ovom se posljednjom Eliade na svoj način i bavi) – nepredvidene mogućnosti daljnjeg istraživanja njegovih omiljenih tema. Za razliku od Eliadea, to će mnogi kulturolozi proučavaoci Istoka znati bolje iskoristiti: Louis Dumont, Georges Dumézil, Julia Kristeva i dr. Vječni povratak jeste obnova, počinjanje ispočetka, ukidanje stare vremenitosti i ujedno uspostavljanje nove – u idealnom slučaju bolje, ali obično dekadentne. Za nov početak potrebno je *pročišćenje*, a ono je osnov ne samo religije kao potisnutosti filozofije (Klaus Heinrich, za koga se zapravo religija bavi suprotnim – zagađenjem), već je i princip filozofije same. Dobar dio indijske postvedske tradicije funkcionira u skladu s ovakvom slikom svijeta (vječno-povratnom), s tim što, za razliku od zapadnih (dez)interpretacija obično ne računa s povratkom na *uvijek isto*, već na izmijenjeno. Princip pročišćenja posve je eksplicitno postavljen od indijskih filozofskih škola kao uvjet bez kojega se spoznaji ni pristupiti ne može. Vječni povratak, pak, ujedno pokazuje istovjetnost ili isto porijeklo jednog dijela mitološke, vjerske i filozofske motivacije i mehanizma. I dok je u indijskoj filozofskoj tradiciji s mit o povratku u velikoj mjeri i široko priznat, na Zapadu mu bar Nietzsche ukazuje pomalo usamljeno ali upadljivo poštovanje; u principu se radi o istome: ne pristati na datost svijeta, na kondicioniranost života. Arhetipovi koji se u tom sklopu pojavljuju kao tehnički zgodna i privlačna ideja jesu jedna od Eliadeovih najupitnijih koncepcija. Druga upitna zamisao jeste ona (zapravo već Frazerova) o podjeli (sveta) na sveto i profano.⁴ Tu je podjelu teško do kraja održati, naime teško je povući granicu između sakralnog i profanog, no razlika je operativna: mnogo štošta se njome može objasniti iako se ne može objasniti ona sama, jer ljudi su ti koji imaju moć da profano pretvaraju u sveto i tako mu mijenjaju status i vrijednost. Eliade i sam uvida da nema toga što (u Indiji, npr.) ne bi moglo biti 'sveto'. A svetost je i pitanje moći, uglavnom onoga koji je ustanovljuje i projicira. Za ljude se ona pojavljuje kao podložnost i nužnost pokoravanja, ali ona sama zrači iz središta samododijeljene slobode.

Osobito se čine izazovnim i još uvijek izvrsnim poglavlja 'Tehnike joge u budizmu', 'Joga u tantrizmu' i 'Joga i alhemijas', s tim što je u svakom smislu budizmu dato više prostora nego, recimo, šivaističkim tantrističkim *yogama* (inače je budistički tantrizam u sekundarnoj literaturi na Zapadu poznatiji nego hinduistički). Prvo je od spomenutih poglavlja relevantno po svojoj iscrpnoj dokumentiranosti i po povezanju raznih škola budizma kroz *yogu* koju ne shvaćaju uvijek isto. Drugo, o tantrizmu, važno je zbog revalorizacije odnosa brahmanizam – tantrizam, kojoj je Eliade među prvimalima doprinio nakon razdoblja prvobitne indologije, a koja se zanimala gotovo isključivo za brahmanizam. Pokazalo se, naime, da su neindoevropski tokovi misli puno više sudjelovali u izgradnji sveindijske kulture nego što se to ranije pretpostavljalo, kao i da nije ništa sigurno da je brahmanističko-arijska linija u svemu prevladala. Naprotiv. Tantričkoj se tradiciji danas može s pravom pripisati dobar dio hinduističke vjerske prakse, običaja i pogleda na svijet (Eliade govori o 'trijumfu *yoge*'), te ono što percipiramo kao nekompetitivnost, nelinearnost, pluralizam vrijednosti indijske kulture. (Pri tome je jedan dio toga, dakako, zapadni mit i dogradnja, a drugi je bilo teško uopće zapaziti zbog velikih razlika u načinu mišljenja.) Uz tantrizam se vežu i izvjesna matrilinarna tradicija sa odgovarajućim kultovima plodnosti, pojava ženskog elementa kao aktivnog i umnog u filozofiji i tsl., što sve dokumentira do dana današnjeg održan kontinuitet jedne arhaične tradicije, takve s čijim smo mi analognom na Zapadu mnogo davnije izgubili kontakt. U Indiji je *yoga*, kao živa tehnika, paradoksalno mjesto susreta dvaju svjetova. Treće spomenuto poglavlje, 'Joga i alhemijas', pojavljuje se kao

² Ceri Snajder: *Duh i divljina*, Građina, Niš, 1983. Prev. M. Gaspari i D. Albahari.

³ Tome je posvetio i knjigu: *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, 1949.

⁴ Prvo je izdanje, koliko znam, izašlo na njemačkom, prevedeno direktno iz francuskog originala koji je objavljen potom: *Das heilige und das Profane*, 1957; engleski je naslov: *The Sacred and the Profane. The Nature of Religions. The Significance of Religious Myth, Symbolism and Ritual within Life and Culture*, New York, 1959.

logičan nastavak prethodnog, i kao dobrodošla informacija o jednoj malo poznatoj tradiciji. Naime, i yoga i alkemija prenosile su dobar dio svojih učenja usmeno, a usmenost je, kao i jako naglašena ljudska emotivna veza i međuodgovornost učenika—i učitelja, zapravo *bītan* dio nauke (a ne tek forma prenošenja), te se stoga mnogo štošta zauvijek izgubilo.

Međuovisnost učitelja—i učenika, važnost učiteljskih loza i kontinuiteta pojedinih škola, jeste ono javno područje na kojem se sa druge strane usreću lična odgovornost svakog pojedinca za svijet i njegova javna uloga. Prigovor da je intimna, introvertna dimenzija slobode ka kojoj vodi *yoga* prekratka u usporedbi sa društvenim slobodama, indijski filozof ne može uzeti za ozbiljno, upravo zato što on sebe smatra odgovornim za svijet: ne samo da on u izbjavljenju sebe oslobada od svijeta nego, što je isto tako važno, on svijet oslobada od sebe, od svoje nametljivosti, individualne uopće za taj svijet i kriva. Njegov je položaj u kozmosu skroman, nikad centričan, on teži desubjektivizaciji. Potrebu da se dvije dimenzije (puta za) slobode spoje Gary Snyder izražava ovako: »Blagodat Zapada bila je ideja društvene revolucije; blagodat Istoka individualni uvid u temelje sopstva—ništenosti. Sada nam je potrebno i jedno i drugo.«⁵ Ali, da se vratimo slijedu knjige: činjenica da Eliade u posljednjem poglavlju, *Joga i domorodačka Indija*, dopunjuje prethodna informacijama iz nearijskih kultura, čini ovu knjigu ne samo svestranom, iscrpnom, zanimljivom i živom studijom o *yogi*, i o indijskoj filozofiji i religijama uopće. Ona se može preporučiti i zalcima i amaterima podjednako. Bogat aparat bilježaka i bibliografija na kraju knjige ne mora opterećivati amatere koji to ne žele.

Potrebno je i ovom prilikom istaći zasluge prevodioca Zorana Zeca, bez čije stručne filozofske i indološke osposobljenosti ovaj posao ne bi mogao biti obavljen ovako korektno. To moramo naglasiti tim prije što u slučaju naredne knjige prijevod ni najmanje ne zadovoljava. Vjerojatno je da kvalitet Zecova rada dugujemo i njegovom ličnom zanimanju za *yogu*.⁶ Dobro je da ovako specifične knjige, makar i sa evropskih, dakle pristupačnih jezika, prevode ljudi koji se razumiju u tekst u koji su se upustili. Na žalost, obrnuti su primjeri češći (npr. Bongard—Levin: *Stara indijska civilizacija*; zatim Grafosova izdanja Kabira, Narope itd.). U slučaju Eliadeove *Yoge*, šteta je što se prevodilac i izdavač nisu sporazumjeli oko tehničkih stvari i transkripcije, tim prije što ovaj izdavač ima iskustva s ovakvim knjigama (*Počeci indijske misli*, 1981). Ovaj tehnički prigovor ipak ne umanjuje valjanost i važnost poduhvata u cjelini. Eliadeova je *Yoga* još uvijek jedna od najboljih knjiga o toj temi.

Mnogo su veće nevolje posrijedi sa slijedećom knjigom: G. M. Bongard—Levin, *Stara indijska civilizacija*, kod koje je ozbiljnost i budnost izdavača posve zakazala i time znatno pokvarila opći utisak. To je, inače, jedna od onih — u nas još uvijek isuviše rijetkih knjiga — čijom bismo samom pojavom morali biti zadovoljni. Svijet izvan i preko granica našeg kontinenta i zapadnog načina mišljenja još uvijek nam je dalek, nepoznat i rezervat zanimanja malobrojnih stručnjaka, dok neupućena javnost svoju rastuću radoznalost za njim sve češće zadovoljava neprovjerenim informacijama iz treće ruke. Bongard—Levinova knjiga ima tu dobru stranu da je primjerena i namijenjena u prvom redu obrazovanim amaterima — ona izlaže precizne i nedvoumne činjenice, kao i njihove moguće i različite interpretacije; ali, ona je zanimljiva i stručnjaku za indijsku kulturu upravo po ličnom pristupu autora, koji svoje izlaganje ne uzima ništa zdravo za gotovo nego ga i problematizira (iako ne dramatično) time što, gdje god je to moguće, navodi i mišljenja drugih znanstvenika bilo da se s njima slaže, bilo da se s njima spori. Po tome se, uostalom, često i razlikuju dobre od rdavih knjiga. Konačno, Bongard—Levin pripada bogatoj tradiciji ruske a zatim sovjetske indologije. Iz njegovih referenci i dijaloga i sa savremenim *indijskim* interpretima vidi se da indijske studije, a posebno proučavanje indijske filozofije, i danas žive. Knjiga sadrži veliku količinu materijala koji se s lakoćom čita (reference, doduše, nisu dovoljno precizne da istraživača uvijek upute dalje). Naslov *Stara indijska civilizacija* zavarava u velikoj mjeri. Naime, imamo pred sobom knjigu koja se studentima prve godine mirne duše može preporučiti kao udžbenik indijske filozofije (a manje, i religije). Ona pokriva uobičajeno gradivo ka neke kod nas već prevedene ili objavljene knjige (autora M. Hiriyanne, G. Tuccija, Radhakrishnana i dr., dok Veljačić ostaje još uvijek tematski i problematski opirniji i bogatiji). Osim ove problematike — koju Bongard—Levin ne obrađuje strogo kronološki jer je to nemoguće, nego relativno kronološki, prateći pojedine škole, i u odnosu na probleme — on ima i jedno dodatno važno poglavlje o starim *indijskim znanostima*, koje nam se čini jako zanimljivim već i zato što gotovo redovito, osim u ovoj knjizi, izostaje. Šteta je, moramo odmah reći, što je on sebi postavio isuviše skroman zadatak da indijske znanosti samo predstavi u njihovim osnovnim učenjima (što nam se čini da izvodni uspješno, iako veoma sažeto). On ne pokušava da pitanje postavi u relaciju s dosegom modernih znanosti, niti postavlja uobičajeno pitanje »zašto se u Indiji nisu razvile moderne znanosti«. Ovo je pitanje, doduše, obično tendenciozno jer se najčešće pojavljuje u sklopu pretpostavke da je indijska civilizacija slabije razvijena. No Bongard—Levin izbjegava ovakvu ideologizaciju tog pitanja, (iako i sam pati od drugih ideoloških opterećenja, a ima za sebe samo jednu olakšavajuću okolnost — a to je da on proučava *staru* Indiju u kojoj, u odnosu na Zapad, i nema bitnijih razlika u pogledu razvoja znanosti. Razlike nastaju tek kasnije: u Evropi od Galileja, eksperimentalne nauke i

⁵ Geri Snajder, str. 7. Mirko Gaspari napisao je izvrstan pogovor ovoj zanimljivoj knjizi, pod naslovom: »Geri Snajder: pesnik i šaman nove svesti.«

⁶ Uz vlastiti krajnje odgovoran prijevod Patanjaldjevih *Izreka o jogi* (BIGZ, Beograd 1978), on je objavio i vlastiti komentar.

evropskog 17. st. (što se sve na taj način u Indiji nije zbilo: posrijedi je drugi civilizacijski izbor).

Uobičajilo se sa hegelijanskog stanovišta, koje još uvijek i većina marksista dijeli, postulirati ideju razvoja u kojemu Indija (među ostalima) zaostaje za Zapadom. To se »objašnjava« katkada upravo »nedostatkom eksperimenta« u znanosti, a zapravo bi tek tada trebalo pitati (ako ćemo istom logikom): odakud to da u Indiji nema eksperimenta, i da li je baš provjedeno da ga nema i da je možda čak i nemoguće? Ovaj cijeli spor ovdje moramo skratiti (a moglo bi se proći preko tzv. azijskog načina proizvodnje itd.), ali moramo reći to da indijskoj znanosti zasigurno nije inherentna nesposobnost za eksperiment. Naprotiv, eksperiment je moguć svuda gdje postoji *predmetnost*, predmetnost znanosti i mišljenja. Kako je vidljivo da ova u Indiji postoji u raznim tokovima misli, možemo lako provjeriti da se eksperimentom služe u prvom redu medicina, psihologija i alkemija – za koju, zanimljivo, Eliade tvrdi da nije u Indiji preteča kemije, nego *duhovna tehnika* srodna *yogi*, dok to Bongard-Levin, na žalost, ne ispituje. Neke ideje o povezivanju unutarnjeg i vanjskog svijeta – bliske astronomiji i u tjesnoj vezi sa matematikom, npr. – služe se projekcijama i »uvećanjima«, odnosno »smanjenjima«, tj. crtanjem geografskih karata čovjeka-svijeta itd., koje često pretpostavljaju određena ispitivanja »u malome«. Jedan autor kao što je Joseph Needham, npr., (*Kineska znanost i Zapad*) pita se zašto u Kini nije bilo modernih znanosti, nakon što je sačinio impresivan popis otkrića starih kineskih nauka. Nama se čini da je to pogrešno pitanje, jer se problem javlja već prije njega, i jer eksperimentalnost koju svi traže očigledno nije ta koja nedostaje u mogućnosti, već je ona u neko doba zanemarena zbog razloga – razlika koji su mnogostruki, dalekosežni, a tiču se i filozofije. Bez obzira na te netaknute dileme, nekonkluzivnost Needhama, koji otkriva ipak jedan vrijednosni sud (iako se Kina i Indija ne mogu usporediti, u prvom redu zbog razvoja indijske logike), i bez obzira na kompliciranost problema u koji se ovdje ne možemo upuštati, zanimljivo je čuti šta su sve, između ostalog, indijske znanosti ostvarile u staro doba.

Upadljiva je općepoznata činjenica da decimalni sistem, kao i pojam nule, potječe iz Indije. Matematika, kao i ostale znanosti, ima porijeklo u premjeravanju žrtvenog prostora. Pitagorin poučak bio je također poznat u Indiji daleko prije nego u Grčkoj. Matematičari su poznavali kombinatoriku. Dok se općenito smatra (Bongard-Levin, 23) da je indijska astrologija pod utjecajem grčke (kod našeg autora tome nisu navedeni uvjerljiviji razlozi), astronomija je u staroj Indiji bila prilično razvijena i raznovrsna. Osobito se ističe astronom Aryabhata (5. st.) sa svojom teorijom o rotaciji zemljine kugle oko vlastite ose (uz pretpostavku nepomičnog neba). Najglasniji među njegovim protivnicima bio je Varahamihira (6. st.), koji smatra da se zvjezdano nebo okreće oko svete planine Meru, što je tradicionalistički stav. Varahamihira je, međutim, prihvatio Aryabhatinu ispravnu koncepciju pomračenja sunca i mjeseca. Aryabhata je bio i darovit matematičar: prvi postupak vadenja kvadratnog i kubnog korijena, linearne jednadžbe s jednom nepoznatom opisuje (kasnije će biti otkrivene i složenije), algebarskog postupka zamjene brojeva slovima i tsl. Aryabhata izračuna i broj π (π) do 3,1416. Brahmagupta (7. st.) prvi počinje da barata negativnim veličinama u matematici, razvija jednadžbe, a iz poznatog pravila trojnog (uspostavljanje proporcije između x i tri poznata broja) izvodi »obruto pravilo trojno«, itd. (str. 234).

Medicina je u Indiji bila »znanost o dugovječnosti« ili *ayur-veda*, a ima dosta i vanvedske tradicije. Od davnina je poznato i dozvoljeno seciranje u eksperimentalne svrhe. Bolesti se u dijagnostici grupiraju simptomatski. Uho-grlo-nos izdvojeni su u posebnu disciplinu, dijagnostika i liječenje čine jednu cjelinu, a ginekologija-akušerstvo ne izdvajaju se od kirurgije (ovo je razdvajanje na Zapadu već kod Crka obavljeno). Psihologija je posebna disciplina kojom će se *yoga* poslužiti u znatnoj mjeri, a posebna je još pedijatrija, toksikologija i čudotvorstvo ostvarenja besmrtnosti itd. Medicina računa sa tri elementa u tijelu: vjetrom, žuči i flegmom (kod Hipokrata, npr., nalazimo dvije vrste žuči i krv). Ova se tri elementa možda mogu povezati sa tri energetska poticaja svojstvena materiji u filozofiji *samkhye*, koja bi morala, bar po svom načelnom materijalizmu, biti u rodstvu s medicinom.

Bongard-Levin se u ovom poglavlju ne bavi onom znanošću po kojoj se Indija među svim zemljama posebno odlikuje i u kojoj prednjači: lingvistikom, koja seže od gramatike do filozofije jezika, od Paninija (4. st. prije n.e.) do Nagardine (1/2 st.), Bhartrharja (5. st.) itd., a zatim se pronosi u vidu stavljanja u pitanje i samog jezika-mišljenja, kao i govorećeg-bića kroz dobar dio indijske filozofije, osobito budističke.

Dodajmo tome i zanimljivost i dobrodošlost poglavlja »Tradicija purana« i »Dekan i Južna Indija u starom veku«. Oba govore o utjecajima narodnih vjervanja i prodoru sektaških kultura u kulturu, te posebno o zanimljivom odnosu između saskrtske i dravidske tradicije. Druhim riječima, možemo samo pozdraviti pojavu ovakvih knjiga. Međutim, osim ovog priznanja autoru, drugi razlog zašto smatramo nužnim ovaj prikaz jeste taj što je *prevod*, i dakle zadatak izdavača, u potpunosti promašio. Ne može se sumnjati u poznavanje ruskog jezika od strane prevodioca Lidije Subotin, u tom smislu tekst zvuči korektno. Ali, upadljivo je do neugodnosti da prevodilac *ne razumije* šta prevodi jer, iako zna ruski, nema pojma o indologiji. Smatramo da je manje kriv prevodilac (iako je trebalo da odbije taj posao) nego izdavač, čiji je nerazumljivi izbor bez dvoumljena *neodgovoran*, toliko je rezultat rđav. On je, naime, takav da se u knjizi može sada snaći jedino neko ko već poznaje materiju (a ne široka publika kojoj ju je autor i namijenio) i hoće uložiti dosta mašte u napor da pretpostavi

kakvo je moralo biti posredovanje nekog sanskrtskog termina preko ruskog da bi se dobilo nešto treće i jedva prepoznatljivo. Prevodilac ne razlikuje naslove djela od imena autora, filozofske termine od prezimena, niti vjerojatne rodove. Ruska ćirilica malo je šta ostavila nezamijenjenim, a rezultati su smiješni. Stvar tim prije začuđuje što se lako mogla izbjeći: tradicija objavljivanja radova o indijskoj filozofiji i kulturi seže bar od Veljačićeve prve knjige 1958. godine (*Filozofija istočnih naroda*), i već se tu ustalio izvjestan terminološki pa i transkriptivni red, koji će se poslije u brojnim knjigama dotjerivati. A od tih vremena, ili bar od sredine šezdesetih godina naovamo, ima kod nas i dovoljno stručnih ljudi koji znaju sanskrt i takvih koji razumiju indijsku filozofiju (katkada u istoj osobi). Zapravo ih je toliko, da ih ima već i među nezaposlenima. Kako u tim prilikama nekome može pasti na um da ovako delikatnan prevod povjeri nestručnoj osobi, kvareći tako ono malo što smo u ovih dvadesetak godina uspjeli postići u izdavaštvu? Tim prije što se radi o biblioteci »Ceo svet« skupine izdavača! Navest ćemo samo neke od najflagrantnijih rogbatnosti ovog upropaštenog prevoda:

Poznati filozof Paul Deussen, čitaj Dojsen, postao je Dajsen (str. 59). Poznati indolog Jan Gonda postao je, preko ruske ćirilice, Dž. Honda (str. 27). Termin Max Müllera »henoteizam« ili »kathenoteizam« postao je ovdje, prošavši istu metamorfozu, »genoteizam« (str. 36)! Tako su i indijski nagri mislioci, prema grčkim uzorima nazvani »gimnosofistima«, ovdje prekršteni u »himosofiste« (str. 91) (?). Na str. 195. spominje se *puruša*, termin kojim se u indijskoj filozofiji označava duh riječju koja inače znači »muškarac«, a prevodilac piše o »njenoj poreklu«. Nešto dalje se spominje pisac Bana, a zatim se, u padežu, spominje »Banijeva 'Haršačarita'« kao da mu je ime Bani. Za jezik *hindi* prevodilac mirne duše piše »hindus«, a malo dalje kaže da se astronom Aryabhata rodio »u Dekan« (ženski rod!), a zatim piše o »vladarima Dekana« (muški rod) (str. 225), za poluotok Dekan. Dalje: »dekadni« sistem, za uobičajeni »decimalni« (str. 232). Na strani 258. govori se o pojmu *arahata* (*arahat*, budistički oslobođeni pojedinac) kao »o arahatis«, kao da nominativ glasi »arahata« (što nije slučaj niti na sanskrtu niti na srpskom). Stranu dalje stoji »pradžnjaparamiti« za *pradžnaparamita*, ili barem »pradžnjaparamita«. »Doktrina anati« vjerojatno stoji za »doktrina *anatta*« (str. 272). Rečenica »Prvi put se lik ribe pojavljuje u *bramanima*« (kurziv R. I.) vjerojatno znači da se riba pojavljuje u književnoj vrsti Brahmana, a ne u brahmanima—svećenicima (prevodilac uopće ne razlikuje mnogobrojne izvedenice iz ovog istog korijena kojima se označavaju različite stvari: moć, riječ, obred, književna vrsta, svećenik itd.) (str. 290). Bogovi su se obratili »Višni«, što stoji za boga Višna, nominativ je Višnu (pa dativ ne može biti »Višnie«) (str. 291). Ali uzalud, jer (str. 301) dalje, za istu ličnost stoji: »Višna« i »Višnin«. »Vedski samhiti« stoji umjesto *samhita*, zbirka (str. 307). Višnu—purana postaje Višna—purana (str. 325). Na str. 332. stoji slijedeća rečenica: »Važan naučni značaj imalo je otkriće, u blizini Pondičere, u Arikamedu, rimske trgovačke faktoriје.« Nesretna Pondičera vjerojatno stoji za poznati Pondichéry. Na str. 343 čak se pojavljuje »Pandičera«. Stamparska aljkavost pomnožena sa odsustvom bilo kakve transkriptijske koncepcije ima kao rezultat da su termini i imena neprepoznatljivi.



Kako Gita shvata Višnin avatari

ili o prevodenju indoloških tekstova sa ruskog jezika

Radoslav Miroslavljev

Povodom izdanja
G.M. Bongard-Levin:
Stara indijska civilizacija,
(prevela Lidija Subotin,
Grupa izdavača,
Beograd, 1983.)

Sovjetska indološka nauka, kao dostojan nasljednik ruske, koja je evropskom upoznavanju jedne drevne i bogate civilizacije dala, počev od prošlog veka, zaista vredne priloge, može nam, u našoj relativnoj zaostalosti na ovom polju, još kako mnogo pomoći. U tom smislu se naš položaj, međutim, može shvatiti i kao donekle lagodniji: lakše je poslati u već obradrenom vrtu nego, na primer, iznova krčiti indijske prašume. A nude nam se i mnogi zreli plodovi, koje treba samo ubrati.

Ali, dosta metaforike. Dakle, sovjetska nauka pruža nam svu silu veoma korisne literature iz široke oblasti indologije, literature dragocene i pored radosne činjenice da taj splet disciplina u nas već daje i sve značajnije i originalne rezultate. Tokom poslednje dve-tri godine pojavili su se prevodi nekih važnih sinteza (sa stanovišta naučnog ili, pak, popularizatorskog doprinosa) i sa ruskog jezika. Za nešto podrobnije razmatranje odabrao sam *prevod* u podnaslovu navedenog dela (čiji naslov je pre trebalo prevesti kao *Staroindijska civilizacija*, jer delo se bavi jednim *stadijumom* u istoriji indijske civilizacije, inače doista stare), iako prikaz zaslužuje pre svega samo delo; no u tome i jeste nevolja: delo bi imalo smisla prikazivati samo na osnovu izvornika! Šta smo, onda, dobili ovim prevodom? Da, to je pravo pitanje . . .

Od svih učesnika u procesu pripreme teksta našeg izdanja poznati su samo urednik i recenzent (u istom licu: Miodrag Pavlović) i prevodilac. *Nijednu od ovih funkcija*, dakle, *nije obavio indolog!* (A pojam indologa može obuhvatiti zaista veoma mnogo). Po prirodi stvari, kritici je izloženi prevodilac: njegov je posao vidljiviji . . . (Da li da spomenem i jadnog lektora?) Nehajna računica mnogobrojnih izdavača ovog izdanja (*Matica Srpska*, Novi Sad; *Misla*, Skoplje; *Mladost*, Zagreb; *Pobjeda*, Titograd; *Prosveta*, Beograd; i *Svetlost*, Sarajevo) da će sve biti u redu ako se uposlji iskusan prevodilac (ovde) sa ruskog, i *niko viša*, ispala je pogrešna. Nije ni moglo biti drukčije! Specifična težina indijsko-civilizacijskih, naročito onih mitološko-religijsko-filozofskih problema učinila je svoje: zamke kakve kriju dela poput Bongard-Levinovog – nepoznavaoicima grade prosto su nevidljive!

Namena ovoga prikaza, zbog toga, nije prevashodno u kritici prevodioca, već u ukazivanju, uz pomoć primera, na štetu koja nastaje, i to neminovno, kad se umesto kakvog-takvog reda u popularne predstave o pojedinim naučnim oblastima unese još veća zbrka, sve usled nemarne, nekompletne, nestručne pripreme prevodnih tekstova (u našem slučaju indoloških, a prevedenih sa ruskog jezika).

Tipične i najčešće pogreške koje je prevodilac činio, a koje nije imao ko da ispravi, mogle bi se svrstati u tri grupe: greške u odnosu na *smisao* izvornika, nastale usled nerazumevanja specifično indološke problematike; greške u vezi sa gramatičkim *oblicima* reči sanskrtskog ili uopšte indijskog porekla; greške u (ruskim posredstvom nastaloj) *transkripciji* tih reči. (Razume se, podela je uslovna: često su na delu po dva ili tri tipa pogrešaka u istom primeru; druga i treća grupa, uostalom, mogu se shvatiti kao podgrupe one prve, izdvojene zbog množine primera.)

Najveća šteta nastaje, svakako, iz grešaka prve grupe. One u najvećoj meri dovode u pitanje korist koju smo stekli pojavom prevoda.

Evo nekoliko ilustracija:

Autor izvornika na str. 44 citira prvu strofu čuvene rgvedske himne zvane *Nasadiya*, koja se bavi pitanjima postanja sveta. Ova himna i kod nas je već odavno poznata u prepevu Branislava Petronijevića (objavljenom i sasvim nedavno) u knjizi V. Durića *Lirika*, SKZ, Beograd, 1982), a naročito u prevodu sa sanskrtskog originala koji je objavio Čedomil Veljačić u *Filozofskoj hrestomatiji* (Zagreb, 1958, 1979); prevod Žarka Vodinića, takode s originala, objavljen je u *BIGZ*-ovom izdanju *Počeci indijske misli* (1981); manje značajnih, posrednih prevoda nabrojalo bi se još. »Pjesma o iskonu: u Veljačićevom prevodu počinje stihovima:

*Ni bitka ni nebitka nije bilo tada,
ni zračnog prostora ni neba nad njim.
Što je prolazilo sad tada sad tamo? . . .*

Ne koristeći se nijednim od postojećih dobrih prevoda (zašto?), a loše shvatajući i dobar ruski prevod T. J. Jelizarenkove u Bongard–Levinovoj knjizi, L. Subotin daje nam svoju varijantu prevoda s prevoda:

*Nije bilo nepostojećeg, i nije bilo postojećeg tada,
Nije bilo ni vazdušnog prostranstva, ni neba iznad njega,
Koje se kretalo ovamo i onamo? ...*

Opštopitnosti ove slavne i drevne tvorevine indijskog duha prevodilac, eto, dodaje još jedan upitnik, odnosno nijme, postavljajući ga (i)za sva tri stiha, dovodi u pitanje i tvrdnje sadržane u prva dva, i sužava značenje (dela) trećeg, kao da se kretanje »sad tada sad tamo« odnosi samo na nebo, itd. Tako nesporazumi i svakakva izvrtanja smisla u ovom izdanju počinju od iskona.

Rgvedskim himnama bavi se i ovaj primer:

»Повествуящие преимущественно о подвигах и деяниях небожителей гимны древнейшей из самхит ...» (Г. М. Бонгард–Левин. Древнериндская цивилизация. Философия, наука, религия. Москва, 1980, стр. 37).

U prevodu se kaže: »Himne, najstarije od samhita, u kojima se pripoveda ...« (str. 37). Tako ispada da je himna isto što i samhita, uz to najstarija, a ne samo njen deo: *samhita* na sanskritu i znači (pored ostaloga) »zbirka himni! Korektan prevod glasio bi: »Himne najstarije od samhita (tj. Rgvede – prim. R. M.), koje pripovedaju«, itd. I zarez može biti veoma važan!

Ostanimo još kod vedske tematike:

»... тогда как 'мировой порядок' ведизма поддерживается жертвоприношением и неразрывно связан с ним« (Оп. цит., стр. 40).

Prevod: »... dok se 'ustaljeni red' vedizma pridržava običaja prinošenja žrtava i neraskidivo je vezan za njega« (str. 43). Umesto *svetski poredak* – »ustaljeni red! A taj se red »pridržava običajima! Reč je, inače, o tome da se, u vedskom shvatanju, poredak sveta *održava*, ili *ukrepljuje pomoću žrtava*.

U vedsko doba, kaže autor, trima sferama svemira odgovarale su tri grupe bogova:

»К первой из них принадлежали Сунья (...), ко второй (...) опьяняющий и дарующий бессмертие священный напиток Сомы ...« (Оп. цит., 34).

»Првой од njih pripadali su Surja (...), drugoj (...) Soma opija i daje besmrtni sveti napitak ...« (str. 37).

Osim poremećene sintakse, ovde pada u oči da je Soma (jedini) opisan u akciji umesto, kao drugi bogovi, definicijom: jer, autor pominje Somu kao onoga *koji je opojan i koji jeste sveti napitak što podaruje besmrtnost*. Prema našem prevodu, međutim, Soma je »samo nekakav božanski peharnik.

Poremećaj u nebesničkom poretku nastaje i u ovoj konstataciji: »Indru progoni Ušas« (str. 38). Zora goni Sunce u zenitu! Original, naravno, jasno kaže da to »*Indra progoni Ušas*.

U poglavlju o klasičnim filozofskim doktrinama nalazimo ovakve primere:

»Такая позиция была для редакторов упанишад воплощением наиболее последовательной антитезы доктрине Атмана–Брахмана и общей религиозной тенденции брахманизма« (Оп. цит., стр. 161).

Prevod glasi: »Takva pozicija za redaktore upanišada bila je oličenje najdoslednije antiteze Atman–Brahman i opšte religijske tendencije brahmanizma« (str. 169–170). Umesto »*oličenja (...)* antiteze doktrini atman–brahman i opštoj ...« itd., dobili smo »oličenje (...) *antiteze Atman–Brahman i još nečega* (?) ili je to antiteza »Atman–Brahmana« naspram opšte religijske tendencije brahmanizma? To, naravno, nije moguće razumeti.

»Религиозной идее переселения душ он противопоставляет материалистическое представление о естественном переходе одних форм жизни в другие ...« (Оп. цит., стр. 162).

Prevod: »On suprotstavlja religijsku ideju o reinkarnaciji duša materijalističkom shvatanju o prirodnom prelasku jednih oblika života u druge ...« (str. 171).

Ovde ne samo što je »*seoba duša, metempsihoza*, prevedena kao »reinkarnacija« (a to, naravno, nije isto), nego smo i u celoj rečenici dobili *potpuno suprotan smisao* prevoda u odnosu na original, jer u ovome autor govori o tome da Bharadvaja (Bharadvada), u *Mahabharati*, zastupa »materijalističko shvatanje«, a ne »religijsku ideju!

Još veća pometnja nastala je u ovom slučaju:

»Я – распутник, цель моей жизни совокупление с женщинами, единственны мои друзья – мерзкие *вами* (женщины легкого поведения. – Авт.), а теория об элементах и опирающаяся на нее теория чувственного восприятия нужны мне исключительно как обоснование моего распутства« (Оп. цит., 169).

»Ja sam razvratnik, cilj mog života je snošaj sa ženom, moji jedini prijatelji vama su mrski (žene lakog ponašanja – Autor), a teorija o elementima i teorija čulne recepcije, koja se na nju oslanja, potrebni su mi samo kao motivacija moje raspusnosti« (str. 179).

»Snošaj sa ženom morao bi se prevesti kao »*polno opštenje sa ženama*« ili slično, u svakom slučaju glagolskom imenicom pa onda imenicom u množini, jer niti je reč o jednokratnoj radnji niti o jednoj ženi; zatim – tu je vrhunac nerazumevanja – nailazimo na »*priateljke* koji su *vama* (podv. R. M.) mrski«, što bi moralo glasniti »*prijatelji, odvratne* (ili *gadne, odurne* ...) vami (žene lakog morala – prim. autora)«, jer vami na sanskritu znači ono što autor i objašnjava u zagradama, a to je prevodilac »shvatio: kao dativ lične zamenice drugog lica

plurala, koji čak ni u ruskom ne glasi »vami«: to je naš dijalekatski oblik! Osim toga, u ovom primeru imamo i dva pogrešno prevedena termina: »receptija« umesto *perceptija*, i »motivacija« umesto *obrazloženje*, još bolje: *opravdanje* (s obzirom na kontekst).

Na nerazumevanje građe ukazuju i sintagme »lokajatino učenje«, »lokajatino shvatanje« (str. 168), »Gitino učenje« (150, 158) i »Atmanovo znanje« (181), gde se u svim pobrojanim slučajevima kao nekakvi personifikovani akteri pojavljuju (bez ikakvog opravdanja u indijskoj praksi, religijskoj, filozofskoj ili kakvoj drugoj) jedna filozofska škola, jedna religiozno-filozofska pesma i jedan filozofski pojam. Jasno je da se ne može (suvislo) govoriti o, na primer, »marksizmovom shvatanju«, »Biblijinom poučavanju« ili »Egovom znanju«. Dakle, »Atmanovo znanje« zapravo je *poznavanje*, ili *spoznaja atmāna* (kao objekta »spoznaje«).

Primeri netačnog, nedovoljno preciznog, ponekad čak smešno promašenog tumačenja pojedinih termina ima toliko da bi i samo oni mogli ispuniti više stranica. Već pominjana »reinkarnacija« zamena je čas za *seobu duša* čas za *ponovno rađanje* (str. 175, 177); reč »razlog« jednom se (str. 177) pogrešno stavlja umesto ispravnije *uzrok*, drugi put (str. 172) umesto *argument* (ekvivalentni ruskih termina ПРИЧИНА, ДОВОД); »senzacionalni materijal« (reč je o jednom arheološkom otkriću) postaje »senzacionalistički« (str. 22); »indijske kulturne tradicije« postaju »hinduske« (str. 45); isto tako, »protoindijska civilizacija« postaje »protohinduska« (20); rodila se čak i nova disciplina: »hindologija«, jer: »u jednom hindološkom radu (se) govori o tome . . . « (str. 47); mnogo toga dodaje se u »Indostanu« (str. 15, 25, itd.): ovo je čisti ruski oblik geografskog naziva kod nas znanog u obliku *Hindustan* ili bar *Industan*.

Ali, tako smo se približili drugoj grupi problema, onih izazvanih prilagodavanjem indijskih reči normama našeg jezika.

Ovaj problem, istina, nije jednostavan, naročito kad se radi o gramatičkom rodu imenica, posebno onih koje označavaju nosioce prirodnog roda (pola). Sanskrske imenice muškog roda, na primer, većinom na kraju osnove (koja se po pravilu uzima kao oblik našeg prvog pada) imaju vokale, što je, opet, u nas obeležje većinom imenica ženskog roda. Ovo dovodi do izvesnih teškoća (ipak, samo stilske prirode), najčešće kad se kosi padeži takvih imenica nadu u sprezi s pridevima, brojevima ili participnim formama glagola s kojima se moraju slagati po rodu, gramatičkom broju i padežu. Zato su već i naši pioniri prevodenja sa sanskrtā – Maretić i Budmani, na primer – pribegavali preinačavanju takvih imenica. Odbacivali su krajnji vokal osnove (Maretić: Nal, Jam, Kalij, Bhim, Varun, nag, kšatrij; Budmani: Kam, Kalidas, Ram, Kasjap, Marič, viđušak, čandal, Jajat), a kada je na kraju osnove odbacivanjem vokala ostajala suglasnička grupa, ubacivali nepostojano –a– pred poslednji suglasnik, po ugledu na naše imenice tipa *vetar*, gen. *vetra* (Maretić: Vindhaj, Vrtar, Indar, Sakar; Budmani: Matavaj, Dušjanat, Agnimitar, Gandarav, saptaparan), ili su na krajnji vokal, obično –u ili –i dodavali odgovarajući poluvokal (Maretić: Virabahuj, Bhrguj, Kuruj, Manuj, Ikšvakuj, Atrij, Agnij, Matalij, Sučij, Jajatij; Budmani: Pradžapatij, Agnij, Matalij; Višnuv, Manuv).

Je li se naš prevodilac ugledao na njih, ili prosto na ruske oblike, koji se u nekim slučajevima poklapaju sa pobrojanim? Biće da je ovo drugo (inače bi, valjda, od pionira bilo prihvaćeno i nepostojano –a– i vokalnog r, koje su obojica dosledno zadržavali). Tako smo, kao što je u ruskom uobičajeno, i mi ponovo dobili nominativne oblike »saur«, »čarvak«, »kšatrij«, itd. U množini se nailazi i na oblike kao »Džatak« (str. 240), što je u ruskom regularan oblik nom. pl. imenica ženskog roda na –a (jer ovo je takav slučaj) u kolebanju u izboru oblika plurala govore primeri: »adživici« i »lokajaticis«, ali »čarvakie«, pa opet »sa čarvacima«, i čak »lokajaticie–čarvakie«. Imenica *bhakti*, pak, pogrešno je shvaćena kao nom. pl. pa je cela rečenica kojoj je ona podmet u prevodu postala besmislena: »Bhakti na Jugu, iako su se javljali pretežno kao religiozni pravac, bez sumnje su odražavali . . . « (str. 338; podv. R. M.). Tu je i frazeološki rusizam »javljati se kao . . . «.

Kod skupine imenica (po pravilu ličnih) na –u ili –i nastala je nova vrsta problema. Maretić i Budmani dodavali su im svoje poluvokale svesni problema deklinacije; našem prevodiocu deklinacija nije zadržavala toliko brige i on u nominativu sanskrskoj osnovi nije dodavao ništa, ali je od ostalih padeža nastala takva zbrka da čovek prosto ne zna odakle da je počne opisivati. Možda najpre od glave, od višnjeg boga kome je ime Višnu. Evo šta se s tim imenom zbiva:

<i>Nom.</i>	a) Višnu b) »Višna–purana«, str. 325, dvaput
<i>Gen.</i>	a) »uloga Višnu« (287), »dela Višnu« (318), »ulazak Vipšnu« (287); tako i: »zakoni Manu« (158, 159, 186 . . .), »napad demona Rahu« (129) b) »karakter Višne« (286), »izgled Višne« (286), »ime Višne« (288)
<i>Dat.</i>	a) »žrtva koja se prinosi Višnu« (288) b) »žrtvuje se Višni« (291), »kepeca žrtvuju Višni« (291)
<i>ACC.</i>	a)/b) »pokazuje Višnu« (285), »Višnu nazivaju« (286), »asocira na Višnu« (286); isto tako: »peluje na Rahu« (129)
<i>Instr.</i>	a) »sa (. . .) Višnu« (312)
<i>Loc.</i>	a) »predstava o Višnu« (291), »o Višnu« (337)

Posle uvida u padežne oblike pod b) lakše je razumeti i oblik prisvojnog prideva – Višin: »Višin avatari« (sic! – str. 320), »U Višinim himnama« (287). U poslednjem slučaju trebalo

je reči »U himnama (upućenim) Višnu«, jer i izvornik kaže:

»В ГИМНАХ К ВИШНУ«.

Sada se može zaključiti: imenice muškog roda na –u ovdje se menjaju po dve promene, i to: a) svi padeži imaju isti oblik, baš kao u ruskom, i: b) uzima se kao da je nominativ na –a; u svakom slučaju, izuzev nominativa (ne uvek), nijedan padež nema ispravan oblik!

Potpuno istu deklinaciju imaju i neke imenice muškog roda na –t:

Gen.	a) »u liku Pašupati« (str. 20), »poistovećivanje Brihaspati« (289)
Instr.	a) »stalno ga upoređuju s Pradžapati« (287) . . . kao i imenice istog oblika a neindijskog porekla:
Loc.	a) »prema Biruni« (str. 173).

Međutim, prisvojni pridev ove poslednje imenice gradi se prema deklinaciji b): »Biruninim rečima« (228), »prema Biruninom viđenju« (227).

Deklinacija b) važi i za imenice ženskog roda na –i: »u utrobu (. . .) Rohine« (296). Prividno istu pojavu predstavlja slučaj s genitivom u primeru: »uz saglasnost vladaoča Kašes« (str. 299), jer je geografski naziv Kaši (=Varanasi, Benares) iz iste klase imenica, ali da je reč o nečemu drugom verava na naredni primer: »spalio Kašin grad« (299), iz čega izlazi da je prevodilac mislio kako je reč ne o imenu grada već o antroponimu čiji nom. glasi Kaša, i da je to onaj vladalac iz prvog primera!

U originalu i genitiv i akuzativ imenice Kaši, naravno, imaju isti oblik, što je i omogućilo zabunu.

I izvan ovih klasa imenica mnoštvo je primera pogrešno protumačenog gramatičkog roda u ruskom, pa smo tako dobili deformisane oblike nekih imena: »u Kurali« (str. 343), »u Tamilnadi« (343), »u naseljima Bihare« (27), »u Sindi« (23), »u Gisari« (od geogr. imena Hisar! – str. 24), »od Pondičeres« (332) i »u Pandičeri« (343), »kult Murugane« (334), »Bhagavatin lik« (150) . . . Ovo postaje komično naročito u slučajevima kad se nekim mitološkim likovima – promeni pol: »bilo je još Rahu i Ketu« (222); na strani 334 govori se »o Murugani« (Murugan, m. r.) koga je (ili koju je?) »na zemlju donela Agni«!

Iz primera deklinacije videlo se da je najviše problema s genitivima. Ali pravi problem s ovim padežom tek će biti pomenuti. Naime, prevodilac vrlo često nije shvatao da u ruskom ima posla s genitivom, pa je oblike u ovom padežu uzimao kao da su nominativi. Otuda su nastale ovakve deformacije: »ritual pudži« (str. 30), »Pandavov nemoral« (39), »termin anvikiki« (191), »sledbenicima agnostičara Sandžai« (117), »sin (. . .) Višvamitri« (242), »Država Pandjevi« (315), »sepoša sang« i »književnost sang« (333, 334, 341), »simboli krodhi (. . .) i mohi« (335) . . .

Odgovarajuća mesta u izvorniku glase:

»ритуал пуджи«, »безпавственность Пандавов«, »термин ановикики«, »последователей агностика Санджайа«, »сыном (. . .) Вишвамитри«, »государство Пандяев«, »эпоха санг«, »литература санг«, »символы кродхи (. . .) и мохи« . . .

Od ruskih genitivnih oblika potiču i: prototip Skandis, »pod imenom Skandis, »kult Skandis« (sve na str. 334), »epitet Skandis« (335), itd. Nikakvo čudo što se onda pojavljuje i nominativ »Skandi« (336), pored ranijeg Skand (ako je gen. Skanda, kao na str. 334). Pravi »Skandal«!

Posle svega, bićemo u stanju da rastumačimo i značenje zagonetne rečenice: »razgovor se vodi u Matsjino ime – Višnin avatari« (str. 320), jer smo pored metamorfоза kakve »doživljava« Višnuovo ime shvatili i kako genitiv utiče na tumačenje nekih rečenica. Ova naša, zapravo, znači (u jednom od mogućih prevoda): »ovo govori Matsja, avatara Višnu«; ona, naime, objašnjava kome treba pripisati citat u koji je, u zagradama, ubačena. Na ruskom jeziku ta rečenica glasi:

»речь ведется от имени Матсьи – аватары Вишну« (Op. cit., str. 304).

Kad je reč o trećoj grupi problema, dovoljno je reći da transkripcije indijskih reči i u ovom prevodu pate od »standardnih« mana: neoznačene dužine vokala, nerazlikovanje cerebrala i dentala, kao ni nazala različitog reda, č i dž umesto c, jč, d, slog ri umesto vokalnog r; ali pojavljuje se i dve-tri nove: diftong ai ponekad se prenosi slogom aj – »Majtri-upanišada« (64, 292), »Tajtirija–samhita« (287, 291), no »Maitri« (60), »Maitri-upanišada« (186), »vaišešika« (196, 199) itd.; suglasnici iza kojih u ruskom stoji »meki znak« u funkciji razdvajanja od poluvokala j u prevodu se palatalizuju: »hirañjagarbha« (47), »Sandilja–vida« (61), »samanja« (202), »Brahma–vida« (336); u drugim slučajevima na tim mestima se ubacuje vokal i: »vratija« (32), »satija« (42), »Maurija« (10, 81, 103), »šakija« (115), »dravija« (96), »divija–avadana« (80, 89, 168) itd. Kako, međutim, kod nas i inače u vezi s transkripcijom ima dosta šarenila, njome se ovom prilikom više ne bih zadržavao.

Ovakvo gorke šale doista ne bi trebalo praviti sa tako ozbiljnim i vrednim delima kakvo je Bongard–Levinovo!

Sklad znalca i pesnika

Zorana Jeremić

Povodom drugog izdanja knjige:
Lao Ce, Konfucije, Čuang Ce
(izbor, prevod i komentar
Svetozara Brkića,
Prosveta, Beograd, 1983.)

Postoje dela u istoriji filozofije i književnosti koja su većito, pa i danas to čine, izazivala izučavaoce, tumače i prevodioce što su skloni pitanjima bez odgovora. *Tao de ding*, spis za koji se smatra da je potekao iz kista drevnog filozofa Lao-cea, spisi Džuang-cea i u davna vremena zabeleženi razgovori sa Konfucijem upravo su takve dragocenosti drevne kineske pisane tradicije. Danas u svetu postoji preko 350 komentara *Tao te dinga*, preko 30 prevoda na engleski, 10 na nemački, a za ovim poslednjim brojem ni mi ne zaostajemo, iako još nikada ovaj spis kod nas nije preveden sa originala. Nećemo ulaziti u to zašto se naši nemnogi sinolozi još nisu upustili u to uzvišeno odgonetanje. Možda je to zbog dugog odmeravanja sopstvenih snaga, možda ih sputava i opravdana zebnja iznikla iz boljeg poznavanja originalnog teksta i njegove složenosti. Sigurno je da postojanje mnogih i veoma različitih tumačenja *Tao te dinga* u samoj Kini poziva na veliku opreznost, pa čak i sumnju u mogućnost postizanja prevodilačke istine u ovom slučaju. No, za sada moramo biti veoma zahvalni svim odvažnim entuzijastima koji su Lao-ceov ili bilo koji od ovih spisa preveli sa evropskih jezika. Ima među njima, dakako, boljih, i lošijih, savесnijih i površnijih. Očraćamo se ovom prilikom knjizi *Lao Ce, Konfucije, Čuang Ce* koju je priredio Svetozar Brkić, a kojoj treba posvetiti pažnju kao najboljem prevodilačkom ostvarenju ove vrste u nas. Značaj ove knjige veći je utoliko što pored Lao-ceova *Tao te dinga*, dela Čuang-cea i Konfucijevih *Analekata*, obuhvata još i esej 'O centraloj harmoniji', koji se pripisuje Konfucijevom unuku, esej 'Vizija društvenog poretka', verovatno jednog Konfucijevog učenika, i za konfucijanstvo veoma značajan traktat 'O muzici', što je zapravo deo *Knjige obreda* i kompilacija izvršena na osnovu dvanaest glava izgubljene *Knjige o muzici*.

Opravdajmo razlozima izdavanje prevoda Svetozara Brkića:

Već sam predgovor autorov obećava posve nepretenciozan stav, stav – kako sam kaže – čitaoca pre svega, koji se predaje doživljavanju misli da bi je potom, isto tako otvorene osećajnosti, preneo u prepev ili prevod. Brkić nam obećava samo parafrazu, što su, uostalom, i svi prevodi sa originala na evropske jezike. No kako u tom odabiranju samo jedne varijante, u tom neminovnom skrnavljenju dubine i bogatstva filozofskog i pesničkog originala, pravilno odabrati i najmanje skrnjaviti? Pitamo se nekada da li je potrebnije da prevodilac starih kineskih spisa, a naročito *Tao te dinga*, bude prevashodno poznavalac kineske misli, ili neka vrsta taoističkog pesnika, tačnije pesnika koji intuicijom otkriva analogne logičke i pesničke sklopove. Sklad bi bio idealan, a u slučaju dela o kojem govorimo nije veliki korak do njega. Istaknimo, ipak, da je od velike važnosti za ovako dobar ishod hrabrog poduhvata bilo ljudsko odabiranje izvanrednih engleskih i francuskih prevoda. Svetozar Brkić se, pri tom, nije dao zavesti formulacijama jezika sa kojih je prevodio već je, tanano osetiivši mogućnosti sopstvenog, iznašao načine da pojmove koji su oduvek izazivali nedoumicе i polemike ne definiše previše, te ih na taj način liši prvobitne širine, ali i da ih dovoljno odredi pišući ih velikim slovom (Večni Put, Duboka Tajna, Mistična Vrlina), ostavivši ih tako u onoj sferi spoznaje intuicijom koju i original nudi. Za razliku od nekih prevoda Lao-cea, koji naprosto nastupaju tekst često nedorečenim interpretacijama (na pr. *Knjiga o Putu i njegovoj vrlini*, u prevodu Nine Živančević, 'Grafos' 1984), prepev Svetozara Brkića čini se doslovno prenesenim, te time čitaocu uliva poverenje. Ova doslovnost istovremeno je i spontano bogata i sасvim opuštена, te prepev pripitomljava čitaoca izazivajući u njemu osećanje da je nastao u trenutku kada je autor bio tako prepušten doživljavanju lepote reči i valjanosti misli da je, zahvaljujući toj otvorenosti duha i istančanosti osećanja, bio skraćeno onaj put posredovanja između dvokratnog razumevanja preko posrednika u jednodiraktni intuitivnog spoznavanja.

Mnogi su veliki poznavaoци stare kineske misli i jezika pokušavali da svoje prevode drevnih spisa učine što naučnijim, bilo uvođenjem termina zapadne filozofije u sam tekst (što je uvek ostajalo bez pravog uspeha), bilo navođenjem bezbrojnih napomena, komentara i tumačenja. Imajući u vidu višeznačnost kineskih znakova, nepostojanje interpunkcije u originalnom tekstu i vrlo često pesničko ruho filozofskih postavki, napomene su odista potrebne, i to gotovo iza svake reči. Već se tu rada pitanje koliko se usputnim intervencijama, koje bi trebalo da omoguće ili da olakšaju razumevanje teksta, odступа od, recimo, Lao-ceove, ili Džuang-ceove misli. No to treba prihvatiti kao neminovnost, a da se ovakvo delo želi obuhvatiti jednim delom našeg zapadnjačkog uma, i istovremeno kao nepotrebnost kada se radi o spontanom doživljavanju Večnog Puta, Tajne itd., za koje, uostalom, i taoizam veruje

da je svojstvo onog dela ljudske svesti koja ne podleže kulturološkim i jezičkim razdvajanjima.

Ni Svetozar Brkić nije ostavio svoj prevod bez komentara. Oni su dati ili u uvodima pre svakog spisa i traktata: jezgrovitim, nepretencioznim, oslobođenim evropocentričkog prilaza, ili na kraju knjige, kao napomene uz tekst. Preuzeti su, čini se, uglavnom od veoma autoritativnih svetskih sinologa (pomenimo samo Vejlija i Lin Ju Tanga). Već je i to u mnogome garancija za njihovu korektnost i opsežnost.

Nećemo detaljno analizirati komentare, ali uočimo nekoliko primera ograničenosti i nedovoljnog poznavanja savremenih izučavanja u ovoj oblasti, što je posledica oslanjanja na posrednike, ma kako izvanredni oni bili. Jedan od ključnih pojmova koji se javljaju kod sva tri stara mislioca, »tao«, redovno izaziva tumače da ga etimološki analiziraju. Objašnjenje koje navodi Brkić u najmanju ruku je samo jedna varijanta etimološkog porekla, a postoje i sinolozi koji ga proglašavaju pogrešnim. Naime, Brkić navodi Izabelu Mierz, koja smatra da »tao« sadrži znake što kazuju »kretati se napred i zastajkivati, ili hodati odmerenim korakom«, pa još »oko, biće, glavu, inteligenciju... kao i dve male oznake koje, zasebno, znače plamen ili uticaj koji dolazi odozgo«. Kineski sinolozi, međutim, tvrde da je brojnim analizama porekla ovog znaka utvrđeno da je crtež iz kojeg je on potekao predstavljao divokozu u trku, da »dve male oznake« potiču od njenih rogova, te da »potonje laoceovsko značenje »taoa« potiče od simboličnosti ove životinje koja postiže savršenstvo čistote hodeći stazama netaknute prirode tako uskladenim i laganim kasom da za njom ne ostaje nijedna travka ugažena, nikakav trag. »Te«, navedimo još jedan od važnih pojmova, Brkić i ne objašnjava do kraja. Ovaj se znak sastoji od elemenata koji znače »čovjek koji hodi usmerenom stazom, srce, moguće je, poništeno crtom koja je nad njim, oko i izdanak koji izniče iz njega.« Ruski sinolog Lisjevčev ove pojedinosti sklapa u sledeće tumačenje: »te« je čoveku harmonične kretnje dostupna manifestacija nevidljivog programa što je prvobitno položen u stvari i pojave, dostupna kao ulazak u svet drugobitka.

Ko želi da predano iščita bilo koji od ovde prevedenih kineskih spisa, mora ga pročitati tri puta. Najpre samo tekst spisa, potom ponovo tekst, ali prateći i komentare, a onda još jednom samo tekst, kao doživljaj trećeg koraka. Slično je to svakom pojedinom znaku kineskog pisma: on se najpre pojavljuje svojom slikom, potom se pretvara u jezik, u rečenicu, uspostavlja veze i odnose sa drugim znakovima, a onda ponovo ostaje usamljeni prvi smisao, samo sada obogaćen prevaziđenim razumevanjem.

Dotaknimo se i transkripcije pojmova i imena koju je Svetozar Brkić primenio. Za čitaoca koji nije sinolog i koji ne poznaje stari kineski jezik, ovaj moment je sasvim beznačajan. Za čitaoca sinologa koji dobro poznaje original, ili u najmanju ruku imena koja se u njemu pojavljuju, to je pre svega stvar elegancije prevoda. Ali za čitaoca koji nastoji da prepozna, poveže ili pamti novovidene reči radi dalje upotrebe, to je često nezaobilazni kamen spoticanja, pogotovu kod nas – gde ne postoji nijedna standardizovana transkripcija kineskog jezika. I ovdje je vanredan osećaj Svetozaru Brkiću pomogao da izabere jedan od nama bliskih vidova transkribovanja, te da ga ćirilizuje na veoma srećan način, koji omogućava doista lako prepoznavanje i pamćenje pojmova i imena u originalu.

Na kraju, pozdravimo još jednom ovaj događaj, koji nam je »prosveta« priradila ponovo posle punih dvadeset godina, koliko je prošlo od prvog izdanja knjige. Uza sve pohvale izdavaču, knjizi i njenom autoru, pomenimo ipak potrebu za naučnim prevodima ovakvih dela sa originala. I sam je Svetozar Brkić osetio važnost poznavanja pisma kojim su drevni kineski spisi zabeleženi, a njegovo delo nazrelo mogućnost njihovog još dubljeg i autentičnijeg spoznavanja.

Put Alena Votsa

Mirko Gaspari

Alan W. Watts:
Put zena
(prevo Branislav Mišković,
Književne novine,
Biblioteka »Istok–Zapad«,
Beograd, 1982)

Po životnom delu koje je ostavio za sobom – između ostalog, ono obuhvata i preko 25 objavljenih knjiga i monografija – Alan Vots (Alan Wilson Watts, 1915–1973) sasvim sigurno spada u posebnu i retku vrstu istraživača. Po obrazovanju i opredeljenju autodidakt i »slobodni strelac«, formalno školovanje prekinuo je po završetku srednje škole u Engleskoj; prvu knjigu objavio je u svojoj dvadesetoj godini, a tokom života dodeljeni su mu počasni doktorati iz teologije i filozofije – Vots je svojom ličnošću i interesovanjem uspeo sretno da objedini i tzv. »unutrašnje-subjektivni« (emički) i »kritičko-objektivni« pristup predmetima svojih istraživanja. Ona su se kretala u rasponu od istočnih duhovnih tradicija (od vedante do zena), hrišćanske mistike (i pravoslavne i katoličke), komparativne filozofije i religije, raznih oblika »kulture življenja« (od »ars eroticae« i delotvornosti mitskih simbola u svakodnevnom životu, do čovekovog odnosa spram »materijalnosti«, psihologije religije i novih sinkretičkih pravaca psihoterapije, pa sve do širih filozofskih implikacija fundamentalnih naučnih istraživanja na Zapadu. Upravo zbog širine svojih interesovanja, svog odbijanja da pristane na stroga disciplinarna podvajanja, a i nadahnuo lucidne, sintezi sklone vizije, Vots je bio i kuden i hvaljen, osporavan kao popularizator i uzdizan kao »duhovni učitelj« mladih, a najčešće rdavo protumačen i od jedne i od druge strane. Vots je taj svoj »srednji put« između akademizma i ezoterije, između usko specijalizovane pedanterije i popularizacije, odigrao sa elegancijom koja je svojevrsna jednom »mudracu–aristokrati« ili, kako je sebe često nazivao, sa elegancijom »počasnog taoiste«. Predavao je na skoro svim značajnijim američkim i evropskim univerzitetima, iako nije pripadao ni jednom tekućem zapadnom filozofskom ili psihološkom pravcu. Isto tako, na Istoku su ga cenili i hinduistički panditi i znalci taoizma i zen–budisti, iako formalno nikada nije pristupio ni jednoj istočnoj religijskoj sekci ili školi. Po shvatanju, najbliži su mu bili filozofski taoisti i rani čan–budisti, i to oni koje je sam Vots odredio kao »univerzalne individualiste«, pa je upravo zbog toga za svoj odnos prema glavnom predmetu svojih istraživanja i rekao: »Ne mogu se predstaviti kao zenista, čak ni kao budista, jer bi meni to izgledalo kao pokušaj da se upakuje i prilepi nalepnica na nebo. Ne mogu se predstaviti ni kao naučnički objektivni akademik, jer – u odnosu na zen – to mi izgleda kao pružavanje ptičjeg poja pomoću zbirke punjenih slavuja.« Iako je, s jedne strane, bio vrsni znalac kolokvijalnog starokineskog jezika dinastije Tang, kojim su se služili rani čan–budisti – pored filozofskog taoizma, njihova »filozofija« bila je glavni predmet njegovih »formalnih« istraživanja – a s druge, i sam praktičar meditativnih tehnika vezanih za zen–budizam, Vots nije bio samo medijator između akademskog i ezoterijskog pristupa duhovnim tradicijama Istoka. Ako prihvatimo jednu uzgrednu opasku engleskog istoričara Arnolda Tojnbija (Toynbee) da će se kroz sto ili dvesta godina dolazak budizma (ili istočnih filozofija uopšte) na Zapad u našem veku vrednovati kao istorijski značajnija činjenica od bilo kojeg naučnog dostignuća ili političkog događaja dvadesetog veka, onda bi u takvom vrednovanju sigurno i Alan Vots trebalo da figurira kao jedna od ključnih »veznih ličnosti« i posrednika ne samo u »prvom krugu« recepcije istočnih duhovnih tradicija na Zapadu, već i kao inicijator onih sinkretičkih vizija koje teže izgradnji jedne univerzalne filozofije kulture kao radikalno nove »kulture življenja« koja sebi postavlja u zadatak – iz jedne evolutivne perspektive – da razradi praktično–metodološke osnove ostvarenja čovekovih duhovnih potencijala. Ako bi jedna takva univerzalna filozofija kulture uopšte u načelu bila moguća, ona bi, za početak, morala biti u stanju da ukaže na fundamentalna ograničenja *osnovnih kulturnih premisa* i Istoka i Zapada. U tom smislu, i u kontekstu recepcije istočnih filozofija na Zapadu, Vots je jednako kritički ukazivao na tradicionalna ograničenja i okcidentalnog i orijentalnog pristupa čovekovom duhovnom razvoju. Vots je blagonaklono posredovao i u sukobu između »bitničko–hipijevske« i tradicionalističke interpretacije zena, koji se odvijao tokom pedeseti i šezdesetih godina u američkim intelektualnim i umetničkim krugovima (danas ne mala imena američke umetničke »avangarde« – npr. Kejdž (Cage) ili Snajder (Snyder) – bili su tada pod neposrednim uticajem Votsovih ideja). Njegov lucidno napisan esej »Beat Zen, Square Zen, and Zen« (otprilike: »Bitnički zen, tradicionalni zen i zen po sebi«) ubedljivo zagovara univerzalnost zen–uvida, te njegovo nadilaženje kako ikonoklastičko–antinomijanističkog pristupa, tako i tradicionalno institucionalizovanih religijskih okvira i kalupa. Razumno je posredovao i u euforiji psihodeličkih interpretacija istočnih duhovnih uvida (Huxley, Leary), pripisujući psihodeličkim supstancama izvesnu propedeutičku – vrednost u pogledu otkrivanja viših stanja svesti (status koji su te supstance i onako već imale u skoro svim arhajskim kulturama), ali osporavajući im značaj »instant hemijske zamene« za tradicionalne

oblike duhovnog praxisa (o tome vidi njegovu knjigu *The Joyous Cosmology – Radosna kosmologija*).

Ipak, njegova najznačajnija posrednička uloga bila je u povezivanju zapadne psihologije i novih psihoterapeutskih pravaca sa bogatim repertoarom istočnih »jogičkih« i kontemplativnih disciplina. Tu je, po mom mišljenju, otišao dalje i od Jungovog pionirskog rada koji je, i pored sve svoje uvidavnosti, bio zasnovan na određenim ograničavajućim prečutnim premisama o »intrinzičnim duhovnostima« istočnog i zapadnog čoveka. Vots je tu krenuo iz druge perspektive. Odbacivši »dubinsku psihologiju« kao pogodno tle za susret Istoka i Zapada na planu psihologije, prihvatio je uvide »socijalne psihologije« i teorije komunikacije (kako su ih razradili Bateson, Reusch i Jay), na osnovu kojih je onda razvio teoriju o čovekovom »egoičkom procesu« kao o društveno uslovljenoj epistemičkoj konvenciji i stoga ontološkoj fikciji, nadovezujući se, u daljoj razradi, na humanističke i transpersonalne psihološke pravce »ostvarivanja i ljudskih potencijala« (o tome vidi njegovu podsticajnu knjigu *Psychotherapy East and West – Psihoterapija Istoka i Zapada*). Upravo je na planu »ostvarivanja ljudskih potencijala« Vots video mogućnost za plodnu razmenu između istočnih kontemplativnih disciplina i novijih zapadnih psihoterapeutskih tehnika (»esalenska škola«, na primer, duguje mnogo Votsovim uvidima i sugestijama, a instituta profila Esalen danas u Americi ima na stotine). Uspješnost Votsovog rada na približavanju istočnih filozofija zapadnoj psihologiji leži, čini mi se, upravo u njegovoj sposobnosti da raznorodne oblike duhovnog praxisa Istoka apstrahuje od užih tradicionalno-kulturnih i religijskih okvira, te na taj način, pojmovnim aparatom koji je blizak zapadnom čoveku (iako je Vots istovremeno bio kritičan spram osnovnih i često prečutnih misli samog tog aparata), ukaže na univerzalne »psihološke« implikacije takvog praxisa.

Najzad, ta ista umešnost u zapadnom čoveku prikladnoj reformulaciji istočnih duhovnih uvida i filozofija koje su se na njima zasnivale, pomogla je Votsu da ukaže na izvesne moguće paralele između *filozofskih implikacija* fundamentalnih naučnih istraživanja na Zapadu (u prvom redu u oblastima fizike i biologije, sledeći u tom pogledu radove T. Burrowa, L.L. Whytea, W. Heisenberga i donekle A.N. Whiteheada) i određenih tradicionalnih filozofskih sistema Istoka. To je linija mišljenja koju su kasnije ekstenzivno razradivali autori poput Bejtsona (Bateson) iz biološko-antropološke perspektive (vidi knjigu *Mind and Nature: A Necessary Unity – Duh i priroda: nužno jedinstvo*), a u domenu fizike čitav niz i danas aktuelnih autora (F. Capra, F.A. Wolf, J.Sarfati, M. Talbot, a u poslednje vreme i sam David Bohm, koji se svojom teorijom »skrivenog poretka« i svojim opštim holističko-holografskim pojmovnim okvirom veoma približio osnovnim postavkama filozofije totaliteta kineske budističke škole *huajen*).

* * *

Sama knjiga *Put zena* još uvek je, po mom mišljenju, jedno od najboljih sistematski i lucidno napisanih opštih prikaza istorijsko-teorijske pozadine i duhovne i umetničke prakse čan i zen-budizma. S jedne strane, Vots je svojim prodornim uvidima i dovitljivim analogijama uspeo da izbegne opšta mesta (u smislu polarizacija Istok-Zapad), kao i ezoterijsku enigmatičnost koji su, kada su u pitanju krajnji dometi zen-uvida, bili svojstveni i mnogim azijskim (čak i samom Suzukiju) i nekim evropskim istraživačima (npr. C. Humphreysu, čije je povezivanje zena sa teozofijom Vots odsečno negirao, te na taj način dokinuo mistifikaciju koja je samo štetila adekvatnom razumevanju zena). S druge strane, objedinjujući upućenost u izvornu građu (svi relevantni prevodi sa starokineskog su Votsovi – iako se njihova verodostojnost na osnovu našeg izdanja ne može proceniti budući da je u njemu izbačen registar kineskih karaktera) i neposredno iskustvo stečeno ne samo ličnom praksom, već i posredstvom susreta sa savremenim japanskim majstorima zena (*i soto i rinzai škole*), Vots je ovom knjigom ostvario nadahnuto tumačenje zena koje je zanimljivo i stručnjacima i obrazovnim laicima.

Knjiga je iz razloga sistematičnosti i preglednosti podeljena na dva dela – »Pozadina i istorija«, i »Principi i praksa« – a svaki deo opet na četiri poglavlja, tako da u istorijsko-teorijskom delu dobijamo jasnu sliku razvojne linije stožernih ideja zena od kineskih osnova u filozofskom taoizmu, preko uticaja indijske budističke filozofije i prakse, do same sinteze i kristalizacije ključnih elemenata i kineskih i indijskih »puteva oslobođenja« u čan-budizmu, dok se u drugom, teorijsko-praktičnom delu, upoznajemo sa osnovnim načelima ovog sasvim osobenog i u krajnjem ishodu ipak *kineskog* oblika duhovnog uvežbavanja, kao i njegovim ispoljavanjima u raznim umetnostima i veštinama Dalekog istoka.

Ukazao bih ovde samo na neke osobenosti i novine koje karakterišu Votsovo razumevanje i tumačenje zena. Prvo, on je odbacio kao neprikladne dezignacije »filozofija«, »religija«, »praktična životna mudrost«, »psihoterapija«, itd., koje su se do tada učestalo pripisivale zenu, odlučivši se za odrednicu »put oslobođenja«, u smislu dosezanja takvog uvida koji čoveka oslobađa identifikacije sa svim – biološkim, antropološkim, psihološkim, etičkim, socijalnim, pa čak i »metafizičkim« – odrednicama njegovog iskonskog bića. To je zen kao praksa nadilazećeg uvida. Drugo, ni jedan autor pre Votsa nije dovoljno jasno ukazao na značaj načela filozofskog taoizma (*vu, ne-bitak; dzi-žan, spontanitet; vu vež, neprijanjajuća ili neremeteta delatnost; pu, nepatvorenost; de, čudesna delotvornost taoa, itd.*) koja su bitno uticala ne samo na formiranje izvornog čana (od VII do X veka), već i na kasniji

Prikazi knjiga

japanski zen (od Dogaena do Bankeja i Hakuina), pa odatle i na osnovne moduse primene zena u umetnostima i veštinama kao što su sumie i haiga slikarstvo, kaligrafija, haiku poezija, hortikultura, čajna ceremonija, no-drama, borilačke veštine itd. U tom smislu bi se čak moglo reći da je zen pre budistička nadgradnja taoizma nego li obrnuto. Isto tako, Vots je zanimljivim analogijama preuzetim iz kibernetike pronicljivo ukazao na značaj obrta u »psihološkoj taktici« mahajanske soteriologije u odnosu na theravadsku (odnos *arhat* – *bodhisatva*), obrt koji je bitno uticao na načelo »nedosežljivosti prosvetljenja« i primata »transcendentalne mudrosti« (*pradnja*) nad meditacijom (*dhjana*), koji karakterišu izvorni čan. Uz to je dao i pregledan i razgovetan prikaz filozofskog konteksta koji je omogućio praksu zena – od Nagradunine »filozofije ništetnosti« (*šunjavada*), preko »subjektivnog idealizma« *vidjanavade*, pa sve do kineske »filozofije totaliteta« (*huajen*). Najzad, njegov prikaz odnosa zena kao prakse oslobođenja i zena kao umetničke prakse, ubedljivo opovrgava sve one evrocentrične teze da »kvijetizam« zen-budizma teži »devalvaciji života« i da stoga osiromašuje čovekove stvaralačke potencijale.

Što se našeg prevoda Votsove knjige tiče, on je u sadržinskom smislu korektan, a u jezičkom čitljiv i tečan, mestimice čak i elegantan. Međutim, nepojmljiva zbrka i nekonsistentnost vladaju kako u transkripciji sanskrtskih pojmova i imena (npr. ako može *maja* a ne *maya*, ne vidim zašto ne bi mogla i *mokša* a ne *moksha*, i tako dalje *ad infinitum*), tako i u transkripciji kineskih pojmova i imena (npr. pojam *mo-džao*, »obasjan u tišini«, tj. »kontemplativni čan«, nekad se pojavljuje kao *mo-čao*, a nekad kao *mo-čao* itd.). Isto tako, nije mi jasno zašto se prevodilac odlučio da u nekim slučajevima prevode sanskrtskih pojmova – npr. *aman* ili *ānya* – prevodi sa početnim malim slovom kao »sopstvo« ili »praznina«, a nekad da ih hipostazira velikim slovom kao »Sopstvo« ili »Praznina«? Ipak; osećam da bi za ove moje primedbe Vots primetio da sam skrenuo u vode akademske pedanterije, te bih dalje raskrinkavanje tehničkih nedostataka ovog prevoda ostavio kompetentnijima od mene. U svakom slučaju, i pored zakašnjenja od preko 35 godina, valja pozdraviti objavljivanje ove knjige na našem jeziku. Niko njenim čitanjem neće doseći uvid zena, ali će mu ona svakako pružiti barem nagoveštaj konteksta iz kojeg taj uvid izvire.



Mostovi između dve kulture

Kazuo Tanaka

Dejan Razić:

Veština senčenja.

Antologija savremene

japanske pripovetke

(izabrao i beleške napisao

Dejan Razić, Narodna knjiga,

Beograd, 1983.)

Jasunari Kavabata:

Hiljadu Ždralova

(s japanskog preveo Dejan Razić,

Dečje novine,

Gornji Milanovac, 1983.)

U čuvenom eseju Dunićiroa Tanizakija »Kult senčenja« (Inei raisan) piše: »Kad god odem u Kijoto i Naru i posetim hramove, pa me odvedu u mračne ali do svakog kutka počišćene kuhinje, svaki put osetim još veće divljenje prema japanskoj arhitekturi. I čajne sobe su svakako lepe, ali japanske kuhinje zaista su tako napravljene da se u njima smiruje duh. One su obavezno odvojene od glavne zgrade, utonule u senku rastinja iz kojeg zapahnuju mirisi zelenog lišća i mahovine, do njih vode hodnici, ali one su utonule u polumrak i poluzasenčene svetlosne zrake, pa jedva primetno svetla papirna, pomična vrata šalju odbleske, dočaravajući meditativnu atmosferu; s druge strane, posmatranje pejzaža bašte kroz prozor izaziva neizreciva osećanja.« Tanizaki navodi mračnost i senčenje kao opšte odlike japanske kulture i raspravlja o raznim primerima tih odlika, od posuda za jelo iz svakodnevnog upotrebe do simboličnog pozorišta *no* drame. U svom nastojanju da vidi pravu vrednost stvari u takvom svetu skrivene i tajanstvene lepote, on nalazi lepotu čak i u japanskoj kuhinji. Prošle godine, kada sam video antologiju savremene japanske pripovetke, objavljenu pod naslovom *Veština senčenja*, (Narodna knjiga, Beograd, 1983) odjednom sam se setio Tanizakija.

Ova antologija, osim Tanizakijeve pripovetke, sadrži još i dela pisaca poznatih jugoslovenskim čitaocima, kao što su Rjunosuke Akutagava, Jasunari Kavabata, Kobo Abe, Jukio Mišima i drugi; petnaest pisaca predstavljeno je sa 26 pripovedaka. Zaista je to knjiga bogate sadržine; uz to, ona sadrži i koncizne napomene o piscima, koje je pripremio dr Dejan Razić.

Antologiju sam prvo pročitao na srpskohrvatskom jeziku, a potom sam pripovetke čitao u originalu, na japanskom jeziku. To su, uglavnom, dela koja sam i ranije poznavao. Međutim, kada sam ih sada, posle dužeg vremena, čitao na srpskohrvatskom jeziku, valjda delimično i zbog toga što nisam mogao da pratim sve nijanse u prevodu, imao sam utisak kao da sam u dodiru sa potpuno novim delima, često sam podvlačio zanimljiva mesta i uživao u poredenju sa originalima.

Postoji japanska poslovice koja glasi: »Od jednog drveta ne možeš da vidiš šum«. Iako sam detaljno poznavao pojedinačne pisce i njihova dela, kad se radi o opštem utisku o japanskoj književnosti, nisam lako mogao da sredim svoje utiske. Ali čini mi se da sam sada, pošto sam pročitao ovu knjigu, shvatio jedan veliki, opšti tok bar savremene japanske književnosti.

* * *

Tanizaki je tražio jednu od odlika japanske lepote u »senčenju«, čemu se on »s poštovanjem divio«, a ja ću to sada protegnuti korak dalje, jer smatram da je još više jedna odlika lepote »praznina«, »izostavljanje« ili »nedorečenost«, »prečutkivanje«. Kada se to uzdigne na još nivo, verovatno bi to bila lepota »letova mašte« i »Iracionalnosti«. Ovo nije samo moje otkriće, o tome su i drugi ranije govorili: i ono o čemu prevodilac govori o napomenama i predgovoru o *haikai* stilu i umetnosti *haiku* upravo su ta »lepota letova mašte« i »lepota nedorečenosti«. Ovakvu koncepciju lepote u savremenoj japanskoj književnosti najbolje predstavljaju Naoja Šiga, koji krase početak ove antologije sa svoje četiri pripovetke (»Hanov zločin«, »Seičei i njegove tikve« i dr.). Šiga nije samo rođonačelnik kratke priče u Japanu nego i živi uzor savremenog japanskog jezika, tako da i danas mnogi mladi pisci, koji se nadaju da će postati romanopisci, prepisuju njegove rečenice u svojim rukopisima i dan-danas se od njega učeći metodu pisanja romana. Navodno je i Rjunosuke Akutagava, koji je u ovoj antologiji predstavljen, osim drugih, i pripovetkom *Rašomon*, i koji je uzimao materijal iz srednjovekovnih legendi, pišući ukrasnim stilom, sa mnogo kineskih ideograma, u drugoj polovini svog stvaralaštva odbacio taj briljantni stil iz prvog perioda svog stvaranja i okrenuo se lakim i običnim rečenicama u nizu autobiografskih dela (jedno od njih je i *Kapa*) upravo pod uticajem Šige. (Videti Tacuo Hori: *Rjunosuke Akutagava*). Jednoga dana on se čak isповedio Šigi rekavši: »Ja« zapravo i ne razumem šta je umetnost« (Šiga: *Tokake nite*). Obično se moderna i savremena japanska književnost, prema periodima carske vladavine, deli na tri perioda: eru Meidi (1868–1911), eru Taišo (1912–1925) i eru Šova (1926–). Međutim, u ovoj antologiji sadržana su samo dela iz perioda Taišo i Šova. Osim što je nazvana »savremenom«, tome nema druge zamerke.

Period Taišo, kao što već i sam izraz »Taišo demokratija« nagoveštava, bio je srazmerno miran period kada su, nakon carske restauracije Meidi, u nastojanju da se dostigne zapadnjačka kultura, odbačene razne centralističke mere vladavine odozgo i polufeudalno rukovodstvo. Ako se književnost perioda Meidi obeležiti odlikom dinamičkih književnih pokreta, borbom za premosto između naturalizma – koji je tražio za »istinom«, humanizma – koji je tražio za »dobrom« (škola »Bele breze« ili Širakaba-ha, čiji su predstavnici Šiga i dr.) i estetske škole (koju je Tanizaki dalje razvio do »škole demonizma«), književnost perioda Taišo mogla bi se objasniti pojavom škole neointelektualizma ili Šinriči-ha, koja je nastojala da ujedini i napravi sintezu prethodno pomenuta tri književna pokreta (a čiji su predstavnici Rjunosuke Akutagava, Masao Kume i dr., koji su saradivali u trećem i četvrtom periodu izdavanja časopisa »Novi misaoni talas« ili »Šin šifō«). Zatim, period Šōva je počeo sa pojavom dva velika toka: škole novih percepcionista ili Šinkankaku-ha (Kavabata i dr.) sa jedne strane, koji su bili pod uticajem raznih modernističkih pravaca što su se u Evropi javili posle prvog svetskog rata, i proleterske književnosti sa druge strane, koja je bila stimulirana ruskom Oktobarskom revolucijom i postala veoma aktivna. Postepeno, pod pritiskom uspona militarizma, mnogi književnici su prešli u tabor desničara usled upliva organa u službi nacionalističke vlasti, kao što je bio Patriotizam, savet za japansku književnost i dr., a nakon izbijanja drugog svetskog rata, japanska književnost je zašla u period jalovosti. U međuvremenu je Tanizaki, koji je uglavnom težio samo lepoti, zapao u neku vrstu dekadencije, ali se posvetio i svetu dvorske književnosti prevodeći *Povest o Gendiju* (*Gendī monogatari*) na savremeni japanski jezik. Međutim, militaristi su zabranili objavljivanje tog prevoda, pa je Tanizaki u tajnosti nastavio da piše svoje remek-delo *Sestre Makioka* (*Sasame-juki*), koje je dovršio posle rata, čime je među književnicima pokazao šta je pravi patriotizam, što je zaista ostalo kao istorijska ironija.

Dakle, drugi svetski rat i poraz u ratu ostavili su tako bolne tragove što se japanske književnosti tiče da se to teško može opisati. Slom domovine, za koju su Japanci verovali da je zemlja bogova, proklamacija da je car obično ljudsko biće, strana okupacija prvi put u istoriji Japana (prisustvo američke vojske) i presađivanje demokratije, predstavljali su epohalan preokret čija vrednost se još ni dan-danas ne može u potpunosti proceniti. Mogli bismo reći da je i samoubistvo Jukia Mišime bilo već predodređeno u ovom periodu (videti pripovetku »Patriotizam«, sadržanu u ovoj antologiji). On je dramatično izveo jednu veliku demonstraciju, kojom je pokazao da i u smrti želi da očuva lepe vrline starog Japana (u koje je apsolutno verovao). Međutim, mlado pokolenje, koje je vaspitano u duhu posleratnog demokratskog obrazovanja, suštinski se opire takvom anahronizmu. Kenzaburo Oe je reprezentativan pisac tog pokolenja (videti pripovetku *Agui, čudovište neba*). Ja očekujem da će i druga dela Kenzaburoa Oea ubuduće biti prevedena.

U svakom slučaju, posleratna književnost se ne može ni zamisliti bez uvida u rane i posledice koje je rat ostavio, a pripovetka jedine ovde zastupljene spisateljice Fumiko Hajaši, »Kasna krizantema«, tipičan je primer ovog duha. I pripovetka Akire Abea »Breskve«, kao i pripovetka Dunosukea Jošijukija »Soba prostitutke«, neosporno su pod uticajem mračne senke rata.

Janasari Kavabata je dobitnik Nobelove nagrade za književnost; nekoliko njegovih dela već je prevedeno i predstavljeno jugoslovenskim čitaocima. U ovoj antologiji on je predstavljen sa pet kratkih priča.

Za posebno izdanje dr Razić je preveo *Hiljadu žralova* (Dečje novine, 1983). Ni ovaj roman sveta tužne lepote i smrti nije u potpunosti bez senke rata. U istoj knjizi nalazi se i Kavabatin govor održan na svečanosti dodeljivanja Nobelove nagrade, »Lepota Japana i ja«, što je veoma značajno ako se ima u vidu upoznavanje njegovog esteticizma.

Kavabata je odmalena izgubio oba roditelja, i od samog početka svoje književne karijere živio je u senci smrti, pa u pominje filozofiju duše koja razume istinu, ali je i on u starosti izvršio samoubistvo ugušivši se gasom.

Ispostavlja se da su mnogi japanski pisci izvršili samoubistvo. Rjunosuke Akutagava je, naravno, jedan od njih. Za to postoje razna objašnjenja, a možda je to čak i jedna od odlika japanske književnosti. To, u izvesnom smislu, predstavlja poseban problem, koji bi jednom vredelo pomno razmotriti.

* * *

Japanska književnost se od davnina razvijala pod znatnim uticajem Kine, ali su joj se nakon carske restauracije Meidi otkrile nove perspektive modernih književnih tokova sa Zapada. Ne može se reći da ta nova književnost nije uspeła da prenese probleme Zapada na japansko tle i da nije nastojala da shvati novu japansku stvarnost primenjujući zapadnjačku problematiku. Ipak, uticaj kineske književnosti nije u potpunosti nestao i, zajedno sa klasičnim delima japanske literature, kineska književnost je ostala neizostavan uslov i temelj obrazovanja kako japanskih pisaca, tako i japanske inteligencije uopšte. Zapadnjačka književnost je samo nadgradnja na tim temeljima.

Međutim, ponekad, kao kod Acušija Nakadime (»Divlja zver«, Taiduna Takede (»Podizanje mosta«) i Šimona Miure (»Planinski pejzaž«, uticaj kineske knj. »vnosti snažno se ispoljava na površini, dok ponekad, kao kod Tanizakija (»Majstor tetoviranjasa«) i Akutagave (»Rašomons«, očigledno izbija uticaj japanskih klasika.

Kad se malo bolje razmisli, to je delimično zbog toga što su japanski pisci imali tu sudbinu da stvaraju putem tri pisma: preko kineskih ideograma i dva japanska fonetska pisma *hiragane* i *katakate*. Ne sme se zaboraviti da čak ni književnost Koboa Abea, koji se smatra kosmopolitskim piscem i koga često upoređuju sa Kafkom (=Crvena čahura i »Staps«), nije ostala bez uticaja kineske književnosti i japanskih klasika u pozadini.

* * *

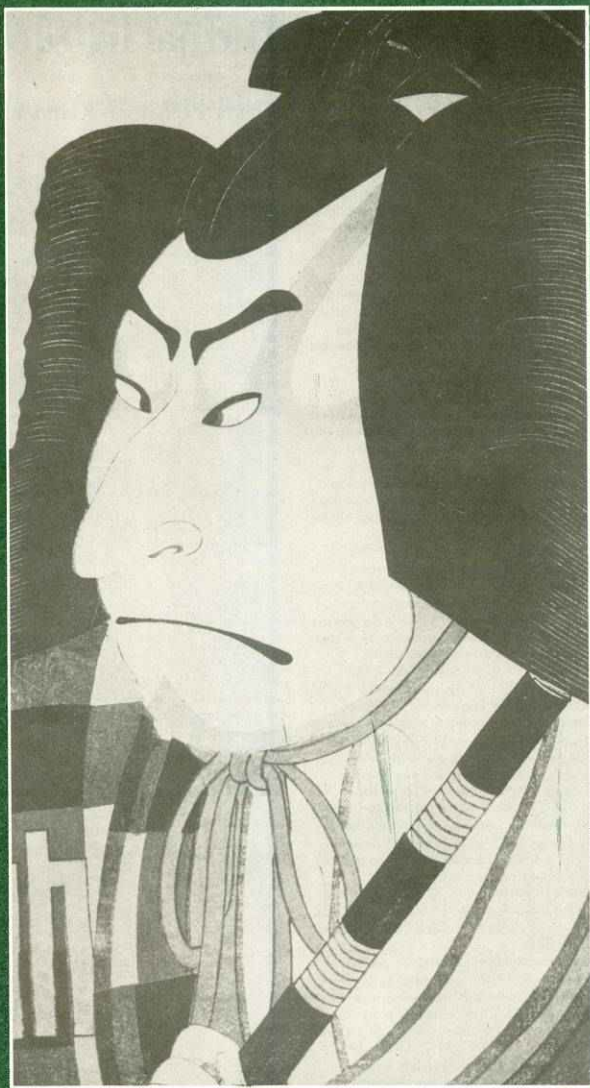
Na kraju, želeo bih da kao čovek koji se bavi prevodilaštvom iznesem nekoliko zapažanja sa prevodilačkog stanovišta.

U poslednje vreme je priličan broj dela iz japanske književnosti prevedeno na srpskohrvatski jezik. Ipak, u poređenju sa prevodima iz evropskih književnosti, taj broj je još uvek neuporedivo manji. Verovatno se ni u buduću neće baš tako mnogo prevoditi, a pretpostavljam da će biti i malo prilika za ponovna izdanja. U tom slučaju, prilikom prevodenja i izdavanja, zaista se mora očekivati još veća obazrivost i pažnja. Stoga je neophodno upotrebiti što detaljniji materijal, koji bi doprineo razumevanju dela i upoznavanju pisca i njegove pozadine. Isto tako, posredne prevode preko evropskih jezika trebalo bi što više izbegavati. Ako je posredan prevod neizbežan, dužnost je onih koji poznaju original i znaju japanski da provere i isprave prevod. Pretpostavljam da je to u ovoj antologiji učinjeno, ali sam na nekoliko mesta primetio izvesne propuste, pa se nadam da će se u buduću postupati strože.

Pošto se Japan i Jugoslavija veoma razlikuju u pogledu istorije, društva, kulture, gde god je moguće, poželjno je da se unese što više objašnjenja. Isto tako je poželjno priložiti fotografije i crteže. Prevodilac nije samo tumač književnosti nego i posrednik i most između dve kulture, čega treba uvek da je svestan i da se maksimalno zalaže u tom pogledu. Ovo, naravno, govorim i u smislu samokritike.

Bio sam slobodan da iznesem svoje mišljenje u više pogleda, ali bih želeo još jednom da naglasim da sam sa velikim uživanjem čitao ovu antologiju i *Hiljadu ždralova*, da cenim trud i zasluge prevodioca, i da istovremeno izražavam pohvalu izdavačima za ove značajne poduhvate.

Kaloukido Enkys
Glumac: Nakazo II kao Maruo-Maru 1799.



Indija in Slovenci

Vlasta Pacheiner-Klander i Zmago Šmitek

Bibliografsko gradivo *Indija in Slovenci* zajema važnejše tiskane prispevke Slovencev o Indiji od začetka njihovega zanimanja za to deželo do leta 1945. To obdobje je bilo izbrano zato, ker so naši starejši tiski težje dostopni in niso v celoti obdelani niti v splošni, kaj šele v ustrezni slovenski strokovni bibliografiji. Po 9. maju 1945 pa si že lahko pomagamo s *Slovensko bibliografijo*. Razvoj našega poznavanja Indije do 19. stol. je zaradi pomanjkanja zanesljivih podatkov le nakazan, dopolnjuje pa ga podoba Indije v slovenskem ljudskem izročilu (gl. Zmago Šmitek: *Nevropski motivi in vplivi v slovenskem ljudskem izročilu*, v tej številki Primerjalne književnosti). Pretežno večino popisanih objav si delita druga polovica 19. in prva polovica 20. stoletja. Razumljivo je, da število objav proti koncu izbranega obdobja razen v vojnih letih narašča.

Popis slovenskih tiskov o Indiji je v podnaslovu označen kot gradivo, ker ni popolna bibliografija, saj zanj naš tisk ni bil na novo pregledan in izpisan, pač pa so bili uporabljeni že obstoječi katalogi, kartoteke in bibliografije. Za splošno orientacijo so rabili katalogi Narodne in univerzitetne knjižnice, za razna preverjanja pa kartoteke v njenem bibliografskem oddelku. Za objave v zvezi z indijsko literaturo je bila izkoriščena kartoteka tujih avtorjev in slovenskih literarnoteoretičnih terminov na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU. Za starejše obdobje je bila pregledana bibliografija Primoža Simonitija *Sloveniae scriptores Latini recentioris aetatis*, Ljubljana 1972. Seznam spisov Karla Gläserja je bil preverjen po objavi v študiji Antona Dolarja *Prof. dr. Karol Glaser*, Maribor 1934. Uporabno vodilo po objavah v Ljubljanskem zvonu je bilo *Bibliografsko kazalo Ljubljanskega zvona* Rudolfa Kodele, Jožeta Munde in Nika Rupla, Ljubljana 1962. Zlasti veliko podatkov izvira iz še neobjavljene disertacije *Obzorje Slovencev na področju neevropskih kultur*, Ljubljana 1983, ki jo je napisal Zmago Šmitek. Dobra četrtina gradiva pa je bila dopolnjena po magistrski nalogi *Bibliographical Study of the Development of Relations between India and Yugoslavia*, Zagreb 1975, ki jo je izdelal Brij Kishore Verma.

Ob pričujočem bibliografskem gradivu je seveda nujno treba upoštevati se objave v zvezi z Rabindranathom Tagorejem, ki jih je izčrpno popisal Jože Munda v sestavku *Tagore pri nas* v knjigi o Tagoreju v zbirki Nobelovci, Ljubljana 1973, 1975², 1977³. Prav tako so bile kot poseben tematski sklop namenoma izpuščene objave o Ciganih, ki bi sicer glede na svoj indijski izvor lahko prišli v poštev. Tudi učbeniki zgodovine, zemljepisa itd. niso vključeni, prav tako ne gradivo iz nemškega časopisa na Slovenskem.

Popisane enote so razvrščene kronološko. Vsako leto so najprej navedene knjige po abecednem redu avtorjev, nato pa prav tako

članki. Anonimni prispevki so obkrajat uvrščeni na konec po abecednem redu naslovov. Poročila o posameznih delih so zbrana za popisom ustrezne enote. Bibliografska opomba daje najnujnejša dodatna pojasnila. Pri zamejskih periodičnih publikacijah včasih ni bilo mogoče označiti strani. *Kmetijske in rokodelske novice*, ki so večkrat spremenile svoj naslov, so citirane kot *Novice*.

Popis zajema knjižne objave in pomembnejše članke, ki v celoti govorijo o Indiji. Izjemoma so navedeni tudi krajši in značilnejši sestavki, kjer ima Indija pomemben delež. Vključena so tista literarna dela, ki v naslovu omenjajo ali kažejo zvezo z Indijo, tudi če je vsebina ne potrjuje, ali pa jo izpričujejo s pomembnejšimi tematskimi sestavinami. Idejni, stilni in oblikovni vplivi tu niso navedeni, ker terjajo drugачno obravnavo. Upoštevane so še objave Slovencev v drugih jezikih in prevodi tujih avtorjev, zlasti seveda Indijcev, v slovensčino in nekaj biografskih in spominskih člankov o pisih s tega področja. Kljub temu je gotovo ostalo veliko gradiva še neizkoriščenega. Že obstoječi seznam pa daje dovolj zanimivo podobo slovenske seznanjenosti z Indijo. Prispevki so bili upoštevani ne glede na to, ali so podatki v njih točni in ali so staljša, ki jih zastopajo, danes sprejemljiva ali ne. Njihova ocena pa je naloga strokovne analize in presoje.

Bibliografska grada *Indija i Sloveni* obuhvata važnije štampane priloge Slovenaca o Indiji od početka njihovog interesovanja za tu zemlju do 1945. godine. Taj period je odabran, jer su naša starija izdanja teže dostupna i nisu u celosti obrađena ni u opštoj, niti pak u odgovarajućoj slovenačkoj stručnoj bibliografiji. Posle 9. maja 1945. već možemo da koristimo *Slovensko bibliografijo*. Razvoj našeg poznavanja Indije do 19. veka je samo naznačen, zbog nedostatka pouzdanih podataka, ali se dopunjuje slikom Indije u slovenačkim narodnim predanjima (vidi Zmago Šmitek: »Nevropski motivi i uticaji u slovenačkom narodnom predanju, u časopisu *Uporedne književnosti*). Većina navedenih publikacija spada u drugu polovinu 19. i prvu polovinu 20. veka. Razumljivo je da krajem ovog razdoblja, izuzimajući ratne godine, broj publikacija raste.

Popis slovenačkih izdanja o Indiji u podnaslovu je označen kao grada, jer nema potpune bibliografije, budući da ovom prilikom naša izdanja nisu bila iznova pregledana i popisana, već su korišćeni već postojeći katalogi, kartoteke i bibliografije. Za opštu orijentaciju korišćeni su katalogi Narodne i univerzitetske biblioteke, a za razna proveravanja i kartoteka u njenom bibliografskom odeljenju. Radi publikacija u vezi sa indijskom literaturom, korišćena je kartoteka stranih autora i slovenačkih literarnoteoretskih termina u Institutu za slovenačku književnost i književne nauke Naučnoistraživačkog centra SAZU (Slovenačke akademije nauka i umetnosti). Zbog starijeg perioda pregledana je bibliografija Primoža Simonitija *Sloveniae scriptores Latini recentioris aetatis*, Ljubljana 1972. Pregled spisa Karla Gläsera bio je proveren prema publikaciji u studiji Antona Dolara: *Prof. dr Karol Glaser*, Maribor 1934. Pokazatelj korišćen u vezi sa publikacijama Ljubljanskog zvona, bio je *Bibliografsko kazalo Ljubljanskega zvona* Rudolfa Kodele, Jožeta Munde i Nika Rupela, Ljubljana 1962. Prilično veliki broj podataka potiče iz još neobjavljene disertacije *Obzorje Slovencev na področju neevropskih kultur* (Slovenački vidokrug na področju neevropskih kultura), Ljubljana 1983, koju je napisao Zmago Šmitek. Više od četvrtine grada dopunjeno je iz magistarskog rada *Bibliographical Study of the Development of Relations between India and Yugoslavia*, Zagreb 1975, koji je napisao Brij Kishore Verma.

Kod ove bibliografske grada nužno je uzeti u obzir još i publikacije u vezi sa Rabindranatom Tagorom, koje je iscrpno popisao Jože Munda u članku »Tagore pri nas«, u knjizi o Tagori u ediciji Nobelovci Ljubljana 1973. Isto tako, kao poseban tematski sklop, hotimice su izostavljeni napisi o Romima, koji bi inače po svom indijskom poreklu mogli da dođu u obzir. Nisu uključeni ni udžbenici istorije, geografije itd., kao ni grada iz nemačkih časopisa u Sloveniji.

Indija i Sloveni

Vlasta Pacheiner-Klander i Zmago Šmitek

Popisane jedinice razvrstavane su hronološki. Za svaku godinu, prvo su navedene knjige po abecednom redu autora, a zatim isto tako i članci. Anonimni prilozii su u oba slučaja uvršćeni na kraju, po abecednom redu naslova. Prikazi pojedinih dela sakupljeni su iza spiska odgovarajućih jedinice. Bibliografska napomena daje najneophodnija dodatna objašnjenja. Kod inostranih periodičnih publikacija povremeno nije bilo moguće označiti stranice. »Kmetijske i rokodelske novice« (Zemljoradničke i zanatske novine) koje su više puta menjale svoj naziv citirane su kao *Novice*.

Spisak obuhvata književna izdanja i važnije članke koji u potpunosti govore o Indiji. Izuzetno su navedeni i kraći i značajniji sastavi gde Indija ima značajan udeo. Uvršćena su i književna dela kojima je u naslovu pomenuta ili naznačena veza sa Indijom, iako je sadržina ne potvrđuje, ili je iskazuje važnijim tematskim delovima. Idejni, stilski i formalni uticaji nisu pomenuti jer navode na drugačiju obradu. Uzimana su u obzir i izdanja Slovenaca na drugim jezicima i prevodi stranih autora na slovenački, posebno indijskih, i nekoliko biografskih i memoarskih članaka o piscima tog područja. Uprkos tome, ostalo je mnogo neiskorišćene grada. Već postojeći popis ipak daje dovoljno interesantnu sliku slovenačke obaveštenosti o Indiji. Prilozii su uvršćavani bez obzira na to da li su podaci u njima tačni i da li su stavovi koje zastupaju danas prihvatljivi ili ne. Njihova ocena je zadatak stručne analize i kritičkog prosuđivanja.

Sa slovenačkog prevela
Nela Marković-Bebler

1666

[Jeleničič] Jellentschitsch Friderik: *Der indianische Wundermann Franciscus Haverius*. Wien 1666.

1726

Hingerle Avguštín: *De India eiusque gloriosa inventute*. Viennae 1726.

1840

[Schmid Christoph]: *Josafat, Kraljevi ain is Indije*; Is pisem gospoda Krisstofa Shmida. [Poslovenil Fran Malavašič]. V Ljubljani, Joshef Blasnik 1840.

1844

[Miklošič] Miklossich Fran: *Sanskrit und Slawisch*. – Jahrbücher der Literatur 1844 str. 43–70.

[Anonimno]: Svnajna povest: *Zhudna obljava nekiga Bramina*. – Novice 1844 str. 123.

1847

[Anonimno]: *Sanskritska slovnica*. – Novice 1847 str. 48. O slovnici Antona Bollerja.

1849

Hicinger Peter: *Zgodbe katoliške cerkve, 12. Vere in zgodbe imenitnih izhodnih narodov*. – Zgodnja Danica 1849 str. 55–56.

O brahmanizmu in budizmu. [Anonimno]: *F Indii*. – Novice 1849 str. 138. O žepniku kot zdravilu proti koleri.

1850

[Anonimno]: *Dežela Indija*. – Slovenska belča 1850 str. 121.

Zapis koroške ljudske pesmi.

[Anonimno]: *Ni davnej, kar je poslanec iz Nepala*. . . – Novice 1850 str. 136.

O nepalskem poslancu pri angleški kraljici. [Anonimno]: *Straišna nesreča*. – Novice 1850 str. 118.

O nesreči na morju (!) pri Benaresu.

1853

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Kakina je sorodnost Slavevov z Indianci*. – Novice 1853 str. 230, 234–235, 238–239, 242–243, 246–247, 250–251.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Ostanki Bramatovega častja na rimsko-slovenskih spomenikih*. – Novice 1853 str. 266–267, 270, 274–275, 278–279.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Starozgodovinski pomenki*. – Novice 1853 str. 58–59, 62, 71–71, 74–75, 89–90, 94–95, 103, 107–108, 110–111, 117–118, 122–123, 130, 134–135, 146–147, 150, 186–187, 190, 210, 214, 218, 294–295, 298–299, 302, 306–307, 310–311, 326–327, 330–331, 342, 346, 354–355, 358, 381–382, 387, 391, 394. Upošteva tudi indijsko gradivo.

Bibliografija

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Vinutova Krina-Avatara in njeni ostanki na rimsko-slovenskih spomenikih*. – Novice 1853 str. 158–159, 162–163, 166, 170–171, 174–175.

1854

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Mitologiški kraji*.

Novice 1854 str. 342, 346.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O imenih rek Save, Sore, Drave, Mure, Anasa*. – Novice 1854 str. 366–367, 370, 374, 379, 382, 390–391, 394, 399.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O Noriku in Noriji*. – Novice 1854 str. 6, 10–11, 14–15, 18, 22–23, 26, 30–31, 34, 38–39, 42–43, 46–47, 70–71, 74, 78–79, 82–83, 86, 93–94, 98–99, 102–103, 105–106, 115, 118, 123, 126–127, 130–131, 134–135.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Rimska cesta iz Akvileje čez Emano v Sisek*. – Novice 1854 str. 310, 315, 318–319, 323.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

1855

Hicinger [Peter]: *Besedi jezarov in stianč – in še druga stevila*. – Novice 1855 str. 318, 322–323.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Cvetlica Lotos in njen pomen na noriških rimskih kamnih*. – Novice 1855 str. 150–151, 154, 158, 162–163, 166, 170–171, 174–175, 178–179, 182–183, 186–187, 190–191, 194, 202–203, 206–207, 210–211, 214–215, 218–219.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Korant – Kurent*. – Novice 1855 str. 10–11, 14–15, 18, 23, 26–27, 30, 34–35.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Krakov in Šiška*. – Novice 1855 str. 402, 406–407.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O imenih Svaduccius in Svaducciac*. – Novice 1855 str. 326–327, 330, 335.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O imenu Styria, Štirsko, Stajarsko, Steiermark*. – Novice 1855 str. 346, 350–351, 354, 358–359, 362.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O pomenu imena mesta Retra in primena črnobogovega Pya*. – Novice 1855 str. 386, 390–391.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O pomenu imen slavnih slovanskih mest Vineta in Jom-Jumna, in o izobraženosti starih Slavevov*. – Novice 1855 str. 374–375, 379.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Sveto indiško figovo drevo in njega pomen na noriških rimskih kamnih*. – Novice 1855 str. 262, 266–267, 270–271, 274, 278, 282, 286, 290–291.

[Anonimno]: *Himalajska smreka ali deodora*. – Novice 1855 str. 74.

O poljiški semena v Anglijo in Nemčijo.

1856

Sežun Valentin: *Izhodnja Indija in katoliška cerkev*. – Zgodnja Danica 1856 št. 24 str. 105, št. 25 str. 109–110, št. 26 str. 114, št. 27 str. 118, št. 28 str. 121–122, št. 29 str. 126–127, št. 32 str. 138–139, št. 34 str. 146, št. 36 str. 156–157. [Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O božanstvu Korsa*. – Novice 1856 str. 340, 344. Upošteva tudi indijsko gradivo. [Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O indoslovanski božici Kalanda, Koleda*. – Novice 1856 str. 2–3, 6–7.

1857

Erjavec Fran: *Fakir*. – Novice 1857 str. 303–304. [Ravnikar Matevž] Poženčan: *Indijar*. – Novice 1857 str. 220.

Pesem.

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *Hemona, Emona, Anina, Kamana = Ljubljana*. – Novice 1857 str. 22, 26–27, 30.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Anonimno]: *Kako se vdove Indijanov sežigajo*. – Novice 1857 str. 286–287.

[Anonimno]: *Novičar iz raznih krajev*. – Novice 1857 str. 232, 244, 248, 252, 260, 272, 280, 284, 288, 291, 300, 320, 324, 336, 340, 344, 352, 368, 392, 404, 415.

O vstaji zoper Angleže v Indiji.

1858

[Čižman] Zhishman Anton Edvard: *Die Nikobareninsel*. – Mittheilungen der kaiserlich – königlichen Geographischen Gesellschaft [Dunaj] 1858 str. 202–230.

Navratil Ivan: *Janez Filip Vezdin*. – Glasnik slovenski 1858 str. 72–75.

Življenjepis in seznam del.

[Anonimno]: *Iz Indije*. – Novice 1858 str. 96.

O vstaji v Indiji.

[Anonimno]: *Iz Indije*. – Novice 1858 str. 256. O tem, da so Angleži ujeli vodjo upora Nana Sahiba.

[Anonimno]: *Iz Indije*. Novice 1858 str. 264.

O tem, da deževje ovira nadaljevanje vojne.

[Anonimno]: *Iz Indije*. – Novice 1858 str. 368.

O pojavu zvezde repatice.

1859

[Trstenjak] Terstenjak Davorin: *O gromski sekiri imenovani: Taran baltu-sekira*. – Novice 1859 str. 2–3, 10–11, 27–28, 34–36, 43–44, 50–51, 58–59.

Upošteva tudi indijsko gradivo.

[Anonimno]: *Iz Indije*. – Novice 1859 str. 120.

O vstaji v Indiji.

[Anonimno]: *Iz Indije*. – Novice 1859 str. 334.

O vstaji v Indiji.

1868

Ravnikar Matevž: *Sled Slovencev med nekdanjimi narodi*. – Letopis Matice Slovenske 1868 str. 5–39.

Omenja slovensko-indijsko krvno in jezikovno sorodnost in poudarja koristnost znanja sanskrite.

Bibliografija

1869

Krek Gregor: *Literatur als Quelle der Mythologie*. Wien 1869. Omenja indijsko-slovenske analogije. A.P - n.: *Kaj si naše ljudstvo o Indiji pripoveda*. - Besednik 1869 str. 75.

1870

Trstenjak Davorin: *Triglav, mythologično raziskavanje*. V. Ljubljani, samozaložba 1870. Torkar Matija: *Zgodovinske in pravljene črtice o starodavnih Indijancih in o njihovej omiki* (Vede in umetnosti). - Novice 1870 str. 135-136, 143-144, 151-152.

1871

[Cimperman Fran] C.Fr.: *O božjih sodbah pri Indij*. - Besednik 1871 šte. 7 str. 52-53. [Podmilščak Josip] P.J.: *Praznik pokore v Hindostanu*. - Besednik 1871 šte. 6 str. 46-47.

1873

Tavčar Ivan: *Narava in civilizacija*. Vestnik, znanstvena priloga Zori, 1873 str. 17-20, 33-36, 49-52, 65-68, 85-89. Obširne omembe indijske literature in religije.

1874

Krek Gregor: *Einleitung in die Slavische Literaturgeschichte*. Graz 1874. Uporablja in citira literaturo o indijskih jeziki, religijah in književnostih. [Anonimno]: *Strajna lakota v Indiji*. - Novice 1874 str. 27.

1876

[Whitney W.D.]: *O indoevropskih jeziki*. Prev. K. Glaser - Slovenski narod 1876 št. 260 str. 1-3, št. 261 str. 1-3, št. 262 str. 1-3, št. 263 str. 1-3, št. 264 str. 1-3, št. 265 str. 1-3.

1877

[Anonimno]: *Angleži in pa lakota v Indiji*. - Novice 1877 str. 286-287. [Anonimno]: *Damajantica žaluje po soprtju*. Iz staroindijščine poslovenil K. Glaser. Prevod iz Mahābhārata. - Slovenski narod 1877 št. 172-175. Povzetek spevov 1-10 in 13-26, speva 11 in 12 prevedena. [Anonimno]: *Koliko ljudi in živine pokončajo v enem letu divje zverine in kače v Indiji*. - Novice 1877 str. 199. [Anonimno]: *Strajna lakota [glad] mori ljudi v južni Indiji*. - Novice 1877 str. 279.

1878

[Kersnik Janko] J.B.K.: *Razvoj svetovne poezije*. - Slovenski narod 1878 št. 3 str. 1-3, št. 4 str. 1-3, št. 5 str. 1-3, št. 6 str. 1-3, št. 7 str. 1-3, št. 8 str. 1-3. Kratak prikaz staroindijske literature v št. 4 in 5.

[Anonimno]: *Najbolj razširjene vere v Aziji*. - Besednik 1878 str. 42-46. [Anonimno]: *Sila velika rajska smokva*. - Novice 1878 str. 219. O drevesu iz časa Aleksandra Makedonskega v Indiji.

1879

[Anonimno]: *Zverine in strupene kače v Indiji*. - Novice 1879 str. 108.

1880

[Schmid Christoph]: *Jozafat, kraljevič v Indiji*. Povest iz prvih časov krščanstva, poslovenil p. Florentin Hrovat. V Novomestu 1880 [Spisi Kristofa Šmida 2]. Poročili: [Anonimno]: *Spisi Kristofa Šmida, Jozafat, kraljevič Indije*. Kres V, 1885 str. 326. Benec Matej: *Almora*. Obraz iz življenja Indov. - Ljubljanski zvon 1880 str. 198-199, 210-212, 226-228.

1881

Glaser Karol: *Peti internacionalni orientalski shod v Berlinu*. - Kres I, 1881 str. 566-568.

1882

[Gorenjec Lavoslav] L. Gojko: *Kako Indi svatuje*. Kulturnohistorični obrazec. - Kres II, 1882 str. 208-211. [Van Hemert] Duimanta. Holandski spisal van Hemert. Poslovenil K. Glaser. - Kres II, 1882 str. 626-627.

1883

Glaser Karol: *Episke indske pripovedke in pravljice*. - Kres III, 1883, str. 36-38, 94-97, 152-153, 256-257, 314-315, 360-361, 408-409.

Nadaljevanje v naslednjem letniku Kresa. Glaser Karol: *Reiseskizzen aus Indien*. - Kres III, 1883 str. 223.

O knjigi zakoncev Vereschagin [Vereschagin]. Tudi omemba društva Deutsche Morgenländische Gesellschaft.

Glaser Karol: *Ueber Bāna's Pārvatīrājanayānataka*. - Sitzungsberichte der philosophisch - historischen Classe der Akademie der Wissenschaften in Wien 1883 str. 575-664. Kot separat ima 92 str.

Poročili: [Trstenjak Davorin] D.T.: *Ueber Bāna's Pārvatīrājanayānataka von prof. K. Glaser*. Kres III, 1883 str. 631. - [Anonimno]: *Indijska filologija*. Kres III, 1883 str. 384.

[Sket Jakob] S.: *Indrov ali Indrin*. - Kres III, 1883 str. 120.

Avtor se po Glaserjevem zgledu zavzema za prvo obliko proti obliki Indras-ov, ki jo rabi Wiesthaler.

Wiesthaler Fran: *Kako so stari narodi mrtve pokopavali*. - Kres III, 1883 str. 45-51, 97-106, 153-159, 207-210, 260-265. Na str. 47-50 opis indijskih obredov.

1884

Glaser Karol: *Episke indske pripovedke in pravljice*. - Kres IV, 1884 str. 91-93, 309-310.

Nadaljevanje iz prejšnjega letnika Kresa. Glaser Karol: *Početi slovničarskega delovanja v Indij*. Ljubljanski zvon 1884 str. 286-290. Glaser Karol: *Der siebente Orientalistenkongress und die österreichischen Slaven*.

- Politik [Praga] 1884 št. 162-163. Separat [Praga, samozaložba, 1884, 20 str. Poročili: [Anonimno]: *Razne novice*. Ljubljanski zvon 1884 str. 511-512. Avtor verjetno Fran Levec. - [Anonimno]: *Der siebente Orientalistenkongress und die österreichischen Slaven*. Kres IV, 1884 str. 375.

Glaser Karol: *Vereščagin in Vereščaginica na Himalaji*. - Edinost 1884 št. 1-2.

Mahnčič Anton: *Indija Komandija*. - Slovenec 1884 št. 26-38.

Satirična povest. [Anonimno]: *Kalkuta*. - Novice 1884 str. 88.

1885

[Kalidasa]: *Urvašī*. Indijska drama Kālidāsova. Na slovenski jezik preložil Dr. Karol Glaser, Trst, samozaložba 1885 [Indijska Talija 1]. Poročili: [Anonimno]: *Indijska Talija*.

Ljubljanski zvon 1885 str. 761. Avtor domnevno Fran Levec.

Glaser Karol: *Mrčchakatikā ali Hlovnati vozček*, najstarejša indijska gledišna igra. - Edinost 1885 št. 2-5.

Vsehina in v št. 4 in 5 prevod odlomka iz 9. dejanja.

[Kalidasa]: *Urvašī*. Indijska drama Kālidāsova. Na slovenski jezik preložil Dr. Karol Glaser. - Edinost 1885 št. 55-61, 64, 69-80.

S pregovorom. [Anonimno]: *Bramini v Evropi*. Slovenec 1885 št. 108 str. 4.

O potovanju skupine braminov v Evropo. [Anonimno]: *Kričanska vera v Indiji*. Slovenec 1885 št. 216 str. 4.

[Anonimno]: *Rgveda I. 143*. Text, Übersetzung und Commentar von Dr. K. Glaser. - Jahresbericht über das k.k. Gymnasium in Triest 1885 str. 1-24.

Tudi kot separat. Poročili: [Anonimno]: *Rgveda I 143*. Kres V, 1885 str. 544.

1886

[Kalidasa]: *Mālavikā in Agnimitra*. Indijska drama Kālidāsova. Na slovenski jezik preložil Dr. Karol Glaser. Trst, samozaložba 1886 [Indijska Talija 2].

[Bana]: *Pārvatīs Hochzeit*. Ein indisches Schauspiel. Zum ersten Male ins Deutsche übersetzt von K. Glaser. - Jahresbericht des k.k. Staats-Gymnasium in Triest 1886.

Tudi kot separat. Glaser Karol: *O starejši dobi indijskeg aslostva*. - Kres VI, 1886 str. 73-81.

[Kalidasa]: *Mālavika in Agnimitra*. Indijska drama Kālidāsova. Na slovenski jezik preložil Dr. Karol Glaser. - Edinost 1886 št. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44.

S pregovorom. [Anonimno]: *Trgovski promet z Bombayem*. - Slovenec 1886 št. 239 str. 3-4.

1887

Gregor Krek: *Einleitung in die Slavische Literaturgeschichte*. Graz, Leuschner &

Bibliografija

Lubensky 1887.

Druga, dopolnjena izdaja knjige iz 1. 1874.

[anonimno] *Razne pravljice in povesti*.

Ljubljana, J. Blaznik 1887.

27 pravljič z imeni iz indijskih basni.

Poročilo: Trstenjak Anton; *Razne pravljice in povesti*, Ljubljanski zvon 1888 str. 375-376.[Anonimno]: *Lov na kralja-tigra v Bengalu*.

- Slovenec 1887 št. 102. str. 1-2, št. 103 str. 1-2,

št. 104 str. 1-2.

1888

Rakež Josip: *Hypnotizem in njegovi pojavi*.

- Ljubljanski zvon 1888 str. 526-534, 584-596.

Na str. 532-534 omenja tudi indijske fakirje.

1889

Glaser Karol: *Indijski igrokaz Urvaši*.

- Hrvatska 1889 št. 108, str. 1, št. 109 str. 1, št.

110 str. 1-2.

Glaser Karol: *Ob orientalskih študijah*.

- Slovenski narod 1889 št. 41 str. 1-2, št. 42 str.

1-2, št. 43 str. 1-2, št. 44 str. 1-3.

1890

Murko Matija: *Die Geschichte von den sieben Weisen bei den Slaven*. - Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Wien, 1890.Murko Matija: *Bugarski i srpski prijevod knjige o sedam mudraca, njen izvor i kratok obzir na druge slovenske redakcije*. Rad Jugoslovanske akademije znanosti i umjetnosti 1890 knj. 100

str. 169-209.

Poročilo: [Anonimno:] Ljubljanski zvon 1892

str. 49-51.

1891

Glaser Karol: *Nekoliko iz indijskega bajeslova*.

- Dom in svet 1891 str. 80-83, 133-138.

[Anonimno:] *Indija*. - Novice 1891, str. 120.

O uporih zoper Angleže v Indiji.

1892

Aškerc Anton: *Krišna*. Indska legenda.

- Ljubljanski zvon 1892 str. 129.

Pesem.

1893

Aškerc Anton: *Pramloča*. Indska legenda.

- Ljubljanski zvon 1893 str. 1.

Pesem.

Aškerc Anton: *Grešnik*. Indska legenda.

- Ljubljanski zvon 1893 str. 257-258.

Pesem.

1894

Aškerc Anton: *Buddhova čudesa*. Indska legenda.

- Ljubljanski zvon 1894 str. 385-386.

Pesem.

1895

Erasmus: *Sakuntala*. - Ljubljanski zvon 1895 str.

283.

pesem.

Finžgar Fran Saleški: *Indijski siroti*. Igrokaz v

treh dejanjih. - Pomladni glasi 1895 str.

113-144.

1896

Glaser Karol: *O rgvedskih slovopevih*. - Letopis

Slovenske Matice 1896 str. 168-183.

1897

Murko Matija: *Prvi upoređivači sanskrita sa**slovenskim jezicima*. - Rad Jugoslovanske

akademije znanosti i umjetnosti 1897 knj. 132

str. 103-115.

Poročilo: D. Dr. M. Murko: *Prvi upoređivači**sanskrita sa slovenskim jezicima*. Dom in svet

1899 str. 192.

Murnik Radoslav: *Nirvana!* - Ljubljanski zvon

1897 str. 156-169, 221-228.

Proza.

[Anonimno:] *Doma in po svetu (Indija)*. - Dom in

svet 1897 str. 160.

O kugi v Indiji.

[Anonimno:] *Indija*. - Novice 1897 str. 267.

Protesti Indijcev proti angleški kolonialni

politiki.

[Anonimno:] *Indija*. - Novice 1897 str. 287.

O revščini in lakoti v Indiji.

[Anonimno:] *Kuga v Indiji*. - Novice 1897 str.

29.

[Anonimno:] g6Ožejeni otroci v Indiji. - Novice

1897 str. 229.

1898

Aškerc Anton: *Buddha v brahmanski knjižnici*.

Indska legenda. - Ljubljanski zvon 1898 str. 1.

Pesem.

Aškerc Anton: *Dovtipni veliki mogul*. -

Ljubljanski zvon 1898 str. 65-66.

Pesem. Ciklus *Pavliha na Jutrovem V*.Aškerc Anton: *Kako je molil sultan Akbar v svoji**dvorni džamiji*. Ljubljanski zvon 1898 str.

514-515.

Pesem. Ciklus *Pavliha na Jutrovem XV*.Aškerc Anton: *Modri maharadža*. - Ljubljanski zvon

1898 str. 641-642.

Aškerc Anton: *Skrbni rodža*. - Ljubljanski zvon

1898 str. 641-642.

Pesem. Ciklus *Pavliha na Jutrovem XVI*.Lampe Francišek: *Sežiganje mrlčev*. - Dom in

svet 1898 str. 632-638.

Opis sežiganja mrlčev v Indiji, povzet po

Schlagintweitovem delu *Indien*.

1899

Aškerc Anton: *Fakir*. Indska legenda. -

Ilustrovani narodni koledar [Celje] 1899 str.

125-127.

1900

Aškerc Anton: *Ambapāli*. - *Nove Poezije*.

Ljubljana, Kleinmayr & Bamberg 1900 str. 79.

Pesem.

Aškerc Anton: *Buda in Ananda*. - *Nove poezije*.

Ljubljana, Kleinmayr & Bamberg 1900 str. 128.

Pesem.

1901

Glaser Karol: *Buddhizem*. - Dom in svet 1901

str. 344-350.

Glaser Karol: *Nekaj spominov*. (Slika iz

življenja slovenskega profesorja in pisatelja) -

Edinost 1901 št. 223-232.

1902

Glaser Karol: *Kālidāsa*. Indski dramatik. -

Ljubljanski zvon 1902 str. 617-623, 683-689,

734-739.

Glaser Karol: *Vinko Šercl, slovanski glotolog*. -

Slovenka 1902 str. 283-285.

O šekem poliglottu, univerzitetnem profesorju v

Rusiji, ki je pisal znanstvena dela o sanskrtu in

1.1905 objavil tudi študijo *Iz življenja starih**Indov v slovenščini*.[Sienkiewicz Henryk:] *Bodi blagoslovljena!*

Indijska legenda. Po Sienkiewiczzu poslovenil

Marjan. - Slovenka 1902 str. 4-6.

1903

Aškerc Anton: *Asoka* (259-222 pred Kr.). -

Ljubljanski zvon 1903 str. 193-194.

Pesem.

Grošelj Pavel: *Reinkarnacija*. - Ljubljanski zvon

1903 str. 84.

Pesem.

Radajama: *Indigo-modri šakal*. (Staroindijska

pravljica iz 1.3000 pr. Kr.). - Slovenec 1903 št.

282 str. 1-2.

1904

Aškerc Anton: *Ahasverov tempelj*. - *Četrti**zbornik poezij*. V Ljubljani, Kleinmayr &

Bamberg 1904 str. 189.

Pesem

Aškerc Anton: *Buda in sariputta*. - *Četrti**zbornik poezij*. V Ljubljani, Kleinmayr &

Bamberg 1904 str. 98.

Pesem.

Aškerc Anton: *Kohinur*. - *Četrti zbornik poezij*.

V Ljubljani, Kleinmayr & Bamberg 1904 str.

185.

Pesem.

n. l.: Dr. Alois Lang: *Buddhismus*. - Slovan

1904/1905 str. 126-127.

Oena.

1905

Šercl Vinko: *Iz življenja starih Indov*. Črtice.

Spisal ruski državni svetnik in vseučiliški

profesor dr. Vinko pl. Šercl. - Slovan 1905/1906

str. 26-28, 40-43, 74-76, 120-122, 139-140.

Podprto s citati iz virov.

Bibliografija

1906

Schmid Christoph: *Jozafat, kraljevič v Indiji*. Poslovenil Florentin Hrovat. Novo mesto, J. Krajec 1906 (Spisi Kristopa Šmida 2). [Spilmann Joseph] *Amurugam, sin indijskega kneza*. V Ljubljani, Katoliška bukvarna 1906 (Spilmannove povesti 6).
Levstik Vladimir: *Buddha*. – Ljubljanski zvon 1906 str. 601.
Pesem.
[Anonimno:] *Kristus in Duddha*. – Katoliški obzornik 1906 str. 432–433.

1908

[Kalidasa:] *Sakuntalā ali Prstan spoznanja*. Drama v sedmih dejanjih. Sanskritski spisal Kālidāsa. Po R. Pischelevi izvirni izdaji 1877. 1. poslovenil dr. Karol Glaser, Maribor, samozaložba 1908 (Indijska Talija 3).
Poročila: [Lampe Evgen] Dr. E.L.: *Sakuntala ali Prstan spoznanja*. Dom in svet 1909 str. 475–476. – [Zbašnik Franc]: *Sakuntalā ali Prstan spoznanja*. Ljubljanski zvon 1908 str. 382. – [Anonimno:] *Dr. K. Glaser: Sakuntalā ali Prstan spoznanja*. Čas 1908 str. 500. – [Anonimno:] *Sakuntala, indijska gledališna igrā*. Slovenec 1908 str. 9.
Kipling Rudyard: *Džungla*. Prevedel Fr[an]c K[obal]?. V Ljubljani, Schwentner 1908.
Poročila: [Jakob Št[er]c] J.S.: *Rudyard Kipling: Džungla*. Dom in svet 1909 str. 186. – [Anonimno:] *Džungla (The Jungle Book)*. Ljubljanski zvon 1908 str. 760. – [Anonimno:] *Književnost*. Slovenski narod 1909 št. 252 str. 4.
Jarc Evgen: *Teozofična družba*. – Čas 1908 str. 88–89.

1910

Aškerc Anton: *Kongres na Araratu*. – *Pesnitve. Peti zbornik*. Ljubljana 1910 str. 89–99.
Pogovor Kristusa. Bude in Mohameda.
Levstik Vladimir: *Komandija*. – Ljubljanski zvon 1910 str. 44.
Pesem.

1911

Terseglav Franc: *Buddha in Kristus*. – Čas 1911 str. 385–395.
Terseglav Franc: *Budizem in vzhodnoazijska nacionalna verstva*. – Čas 1911 str. 145–161.
Terseglav Franc: *Budovstvo in krščanstvo*. – Čas 1911 str. 17–25.
Terseglav Franc: *Metafizični razvoj budizma*. – Čas 1911 str. 97–111.
Terseglav Franc: *Propad budizma*. – Čas 1911 str. 289–300.
[Vidmar Josip] V.: *Buddha in njegov nauk*. – Naša bodočnost 1911 str. 108–112.
[Anonimno:] *Sahib in Yogi*. – Slovenec 1911 št. 277 str. 1–3.
Zgodba.

1912

Glaser Karl: *Der indische Student*. – Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 1912 str. 1–37.
Poročilo: [Šlebinger Janko] J.S.: *Dr. Karl Glaser, Der indische Student*. Ljubljanski zvon 1912 str. 566.

Glaser Karel: *Indijski študenec*. – Dan 1912 št. 115 str. 2–3.
O objavi razprave *Der indische Student*.

1914

Krek Janez Evangelist: *Mladi islam v Indiji*. – Slovenec 1914 št. 216 str. 1–2.
[Meško Kaaver] Karel Dolenc: *Indski motiv*. – Ljubljanski zvon 1914 str. 458.
Pesem.
Župančič Oton: *Buddha in polži*. – Slovan 1914 str. 53.
Legenda.

1915

Rožič Valentin: *Profesor dr. Karol Glaser*. Slovenskemu rodoljubu – učenjaku v spomin. – Koledar družbe sv. Mohorja za leto 1915 str. 71–72.
Nekrolog.
Župančič Oton: *Naše luči*. (Motiv iz Upanišad). – Ljubljanski zvon 1915 str. 529–530.

1916

Rant Gvido: *Poganstvo in prvotna religija*. – Čas 1916 str. 238–247, 294–298.
Opisuje tudi hinduizem.

1918

[Anonimno:] *Indijske kaste*. – Ilustrirani glasnik 1918 št. 22 str. 173–174.

1919

Ehrlich Lambert: *Katoliška cerkev, kraljestvo božje na zemlji*. I. Celovec, Družba sv. Mohorja 1919.
Med drugim tudi o misijonski problematiki Indije.
[Anonimno:] *Skozi širno Indijo*. – Nevarnosti in nezagode s potovanja dveh mornarjev po indijskih krajinah. Poslovenil Silvester [Koštunik]. V Ljubljani, založil Anton Turk 1919.

Albert Ivan: *V Indijo*. – Zvonček 1919 št. 6 str. 128.
Pesem. Isto Mladinski list 1929 št. 3 str. 80.

1920

Mole Vojeslav: *Pismo z oceana*. Indijski ocean, med potjo od Sumatre do Ceylona. – Dom in svet 1920 str. 178–183.

1921

Suchy Josip: *Uvod v buddhizem*. Ljubljana, samozaložba 1921.
Poročilo: Ehrlich Lambert: *Uvod v budizem*. Čas 1922 str. 299. – Opozorili: [Anonimno:] *Budistična knjiga*. Kres I, 1921/1922 str. 21. – [Anonimno:] *Književnost*. Kres I, 1921/1922 str. 68.
[Anonimno:] *Staroindijske basni, bajke in pravljice*. [Jataka]. Priredil i Jos[ip] Suchy. Slikal F. Plach V Ljubljani, založila Splošna delavska izobraževalna zveza »Svoboda« 1921.

Poročila: Pregelj [Ivan]: *Staroindijske basni, bajke in pravljice*. Čas 1922 str. 296–297. – [Anonimno:] *Staroindijske pripovedke [Jataka]*. Ljubljanski zvon 1922 str. 256.
Anderson Vincent: *Indija – deželā čudežev*. – Čas naroda 1921 št. 216.
Gose Amittah: *Tudi Indija ima svoje Sianfeince*. – Čas naroda 1921 št. 228.
Kovačič Franc: *Teosofizem*. – Čas 1921 str. 329–326.
Jeretina Ivan: *Kaj misli Buda o Bogu, duši in nje blaženosti?* – Mentor 1921/1922 str. 61–62.
Suchy Josip: *Buddha*. – Kres I, 1921/1922 str. 62–63.

V rubriki Misleci socializma.
Suchy Josip: *Dve indski pripovedki. Panter in ovca. Želva in goski*. Kres I, 1921/1922 str. 50.
Vnaprejšnja objava iz knjige *Staroindijske basni, bajke in pravljice*.
Suchy Josip: *Pričavnik Valmika in kraljična*. – Kres I, 1921/1922 str. 50–52.
Iz knjige *Staroindijske basni, bajke in pravljice*. [Suchy Josip]: *Slike iz Indije*. Jugoslavenski list 1921 št. 311 str. 5.
Suchy Josip: *Tri indijske pripovedke. Veliko telo, kratka pamet. Opice – čuvaji nasadov. Sova – kraljica ptic*. – Kres I, 1921/1922 str. 13–14.
Vnaprejšnja objava iz knjige *Staroindijske basni, bajke in pravljice z napovedo njenega izida*. *Terseglav Franc: Ghandi* [!]. – Slovenec 1921 št. 275 str. 2.

1922

Albreht Ivan: *Indijski pregovori*. – Novi rod 1922 št. 2 str. 28.
[Rehar Radvig] – r. *Predhodniki Rabindranatha Tagore*. – Tabor 1922 št. 163 str. 2.
Suchy Josip: *Kača v vreči*. – Kres I, 1921/1922 str. 120–121.
Iz knjige *Staroindijske basni, bajke ni pravljice*. Suchy Josip: *Kaznovana pohotnost*. – Kres I, 1921/1922 str. 133–135.
Iz knjige *Staroindijske basni, bajke in pravljice*. Suchy Josip: *Sveti krog*. – Kres I, 1921/1922 str. 121–122.
Iz knjige *Staroindijske basni, bajke in pravljice*. Suchy Josip: *Ubojčivi slon*. – Kres I, 1921/1922 str. 199–200.
Iz knjige *Staroindijske basni, bajke in pravljice*. Tiran Ernest: *Zgodba o fakirju in njegovi piščali*. – Kres II, 1922/1923 str. 54–57.
Proza.

1923

Vuk Ivan: *Pravljice izтока*. Ljubljana, Konzorcij Proletarske knjižnice 1923 (proletarska knjižnica 1).
Vsebuje med drugimi teksti: *Lev-ovca* (indijska bajka-basen) str. 102–110. *Razodejte* (indijska pravljica) str. 19–29. *Zajec-šakal* (indijska basen-pravljica) str. 47–60.
[Karl] Pavle: *Indijska pravljica*. – Jutarnje novosti 1923 št. 210 (priloga) str. 6.
[Petrič] Frank: *Mahatma Gandhi*. – Ameriški družinski koledar 1923 str. 171–173.
Terseglav Franc: *Osamosvojenje Indije*. Socijalna misel 1923 št. 12 str. 260–262.

1924

Koralnik A[braham]: *Zaprta vrata*. Drama v enem dejanju. Prevedel Ivan Vuk. Ljubljana, Delavsko – kmečka matica 1924.

Bibliografija

Vsebuje tudi: Svami Vivekananda: *Bog in človek*. Govor. Str. 43-61.
 Komljanec Ivan: *Zmotna luč v Delhi*. (Spisal I. Kreiten O.V.D. – prevedel prof. F[ranc] Omerza.) – Slovence 1924 št. 116 str. 4.
 Poročilo o drami ob uprizoritvi v Zavodu sv. Stanislava v Št. Vidu.
 Sorabji Kornelija: *Otroška močitev v Indiji*. – Cas [Cleveland] 1924 št. 4 str. 108-112.
 [Vuk Ivan]: *Zajec-jačkal*. – Kovinarski koledar 1924 str. 113-122.
 Iz zbirke *Pravljice izтока*.
 [Anonimno]: *Kama Sutra (Knjiga ljubezni)*. – Ženski svet 1924 str. 212-213.
 Povzete napotke glede gospodinjstva in vedenja.

1925

Albrecht Ivan: *Indija*. – Mladi junak 1925/1926 št. 6 str. 84.
 [Čibe] Fran F.Č.: *Sadha Sundar Singh*. – Križ na gori 1924/1925 str. 116-122.
 O indiskem krščanskem javnem delavcu.
 Pokorn Joško: *Mahatma Gandhi*. – Socialna misel 1925 št. 4 str. 69-86.
 [Vuk Ivan]: *Razodetje*. – Mladinski list 1925 št. 8 str. 230-232.
 Iz zbirke *Pravljice izтока*.

1926

[Anonimno]: *Misijonska prireditve*. Ur. Ante Kordin. Domžale, Misijonište 1926 (Misijonska knjižnica 3)
 Vsebuje tudi: Finžgar Fran Sal: *Indijski siroti*. Ehrlich Lambert: *Ob početkih I. jugoslovenske misijske pokrajine D. J. v Indiji*. – Glasnik presv. srca Jezusovega 1926 št. 2 str. 37-38.
 Kipling Rudyard: *Džungla*. – Narodni dnevnik 1926.
 Podlistek.
 Sedivy J.B.: *Pb okrogli zemlji*. Dogodki na daljnem vzhodu in Evropa. Indija – Mladika 1926 št. 5 str. 186.
 Vizjak Anton: *Indijski listi*. – Glasnik presv. srca Jezusovega 1926 št. 6-11.

1927

Kipling Rudyard: *Knjiga o džungli*. Prevedel J.M. [Ivan Mulaček]. Ljubljana, Merkur 1927.
 Poročilo: [Anonimno]: *Knjiga o džungli*. Slovenski narod 1927 št. 69 str. 7.
 Kozak Juš: *Boj za Mount Everest*. Ljubljana, Tiskovna zadruga 1927 (Prosveti in zabavi 18).
 [Anonimno]: *Misijonski koledar za leto 1925*. Ljubljana, Misijonište v Grobljah 1927.
 Posvečen Indiji.
 Bertoldova Suna: *Vrski obredi v Indiji*. Pot tež žerjavca. Kravče žrtve boginjam. Strahote verskega fanatizma. – Življenje in svet 1927 št. 16 str. 449-453.
 Prevod in češčine.
 [Anonimno]: *Lev in zajček*. – Mladinski list 1927 št. 10 str. 299.
 Indijska pravljica.

1928

Mukeržič Dhan Gopal: *Mladost v džungli*. Prevedel Josip Vidmar. Slikarsko opremlj Božidar Kaca. Ljubljana, Svet 1928.

Poročili: [Debevec Jože] Dbv: *Mladost v džungli*. Dom in svet 1929 str. 319. – [Anonimno]: *Nove knjige in revije*. Slovenski narod 1928 št. 275 str. 7.
 Berlec Martin: *Indijske slike*. – Ave Maria 1928 št. 2 str. 37-38.
 I.M.e.: *Indijska žena*. – Misijonski koledar 1928 str. 50-55.
 Karlin Alma: *Na indijski kmetiji*. – Življenje in svet 1928 št. 18 str. 563-566.
 M.: *Predavanje Mr. Saran Singa o Indiji*. – Slovence 1928 št. 75 str. 6.
 Pertold Anna: *Dresirane živali v Indiji*. – Življenje in svet 1928 št. 22 str. 681-684.
 [Vizjak Anton]: *Lilija med trnjem*. Zgodba duše, ki je iskala Boga. – Glasnik presv. srca Jezusovega 1928 št. 1-7.
 Voltaire: *Zgodba o vrtem brahmanu*. Prevedel K.D. – Ljubljanski zvon 1928 str. 163-165.
 [Anonimno]: *Sodobna indska kultura*. – Slovence 1928 št. 252 str. 7.

Pogovor z indijsko pesnico Naidu, povzet po reviji Die literarische Welt.
 [Anonimno]: *Staroindijske bajke*. – Misijonski koledar 1928 str. 44-49.
 [Anonimno]: *Ferstva vzhodnih narodov*. – Življenje in svet 1928 str. 667-670.

1929

Fajdiga Vilko: *Le probleme moral et sa solution d'apres le Bouddha et d'apres Jesus-Christ* (Essai d'Apologétique par l'Étude comparée). These de doctorat en théologie 1929, Institut catholique de Paris.
 Tipkopis, 289 strani.
 Podrjaj Stanko: *Pot Himalaja*. Ob ustanavljanju jugoslovenske misijonske pokrajine Družbe Jezusove v Bengaliji. Ljubljana, izdal Glasnik presv. srca Jezusovega [1929].

Kukovec Janko: *Mahatma Gandhi* (Iz predavanja). – Življenje in svet 1929 št. 17 str. 450-455.
 M.K.: *Zadružne čajne plantaže v Indiji*. – Zadružni koledar 1929 str. 75-76.
 Mesarič Pavel: *Kaj delajo naši misijonarji v Indiji?* – Glasnik presv. srca Jezusovega 1929 št. 2 str. 53.
 Pate Rudolf: *Pod indijskim solncem*. – Koledar Goriske Mohorjeve družbe 1929 str. 111-116.
 Suchy Josip: *Bombay*. – Odmevi 1929 str. 70-73. Potopis.
 Travner Vladimir: *Čarovništvo in čarovniški procesi. 4. Indiji*. – Življenje in svet 1929 št. 15 str. 477-478.
 Vizjak Anton: *Roža z indijskih poljan*. Zgodba duše, ki je iskala Boga. – Glasnik presv. srca Jezusovega 1929 št. 4-12.
 [Anonimno]: *Gobavost je ozdravljiva*. – Življenje in svet 1929 str. 471-472.
 [Anonimno]: *Josip Suchy*. Ob 60-letnici. – Slovenski narod 1929 št. 175 str. 3.
 [Anonimno]: *Leposlovne novosti*. – Slovence 1929 št. 292 str. 9.
 O nemškem prevodu romana Ghond Dhana Gopala Mukeržiča. Tudi omemba slovenskega prevoda *Mladost v džungli*.

1930

Borko Božidar: *Sodobna Indija v slovenski prevodni književnosti*. – Jutro 1930 št. 288 str. 6.
 Kellermann Bernhard: *Indija – kraljevska beračica*. – Življenje in svet 1930 št. 11 str. 289-292.
 Iz knjige *Pot bogov*.
 M.H.: *Oasmosvojitev indske žene*. – Življenje in svet 1930 št. 23 str. 642-644.
 Suchy Josip: *Vzdolž zapadne indijske obale*. – Odmevi 1930 str. 89-93.
 Potopis.
 [Anonimno]: *Ahimsa*. – Življenje in svet 1930 št. 23 str. 644.
 [Anonimno]: *Boj za sprotalnice bogov*. Nova naskakovanja himalajskih snežnikov. – Življenje in svet 1930 št. 11 str. 302-304.
 [Anonimno]: *Bombajski vrt*. – Življenje in svet 1930 št. 25 str. 680.
 [Anonimno]: *Kaj se godi v Indiji*. – Življenje in svet 1930 str. 126-128.
 [Anonimno]: *Mohatma Gandhi*. – Življenje in svet 1930 št. 21 str. 581-584.
 [Anonimno]: *Pohod na Kančindžingo*. – Življenje in svet 1930 št. 19 str. 513-514.
 [Anonimno]: *V anegu in ledu na Himalaji*. – Življenje in svet 1930 št. 9 str. 249-250.

1931

Kellermann Bernhard: *Pot bogov*. Po Indiji, Malem Tibetu in Siamu. Poslovenil Valter Bohinec, Ljubljana, Jugoslovenska knjigarna 1931 (Kosmos 3).
 Affre M.: *Pot indijskih palmami*. [Prevedel J. Gregorič]. – Tuji svet 1930/1931 št. 10 str. 145-156, št. 11 str. 161-170, št. 12 str. 177-189.
 Bele Janko: *Med Malabarci*. – Kres 1931 št. 2 str. 48-49.
 Fajdiga Vilko: *Križanstvo in budizem*. – VII. Congressus Internationalis Academicorum pro missionibus, Ljubljana 6-10 sept. 1930. Unio Cleri missionaria pro Jugoslavia 1931. Str. 259-267.
 Kohl Louis: *Sveta nesnaga v Indiji*. – Življenje in svet 1931 št. 3 str. 78-79.
 Lorent Michael: *Gandhijev obraz*. – Življenje in svet 1931 št. 14 str. 377.
 Poderžaj Stanko: *S krvojo oikropljena*. – Glasnik presv. srca Jezusovega 1931 št. 45 str. 12.
 Poderžaj Stanko: *Trimurti – hinduska božja trojica*. – Katoliški misijoni 1930/1931 št. 11 str. 185-189, št. 12 str. 201-205.
 Štukelj Ciril: *Indija in njen sprotak Gandhi*. – Koledar Gankarjeve družbe 1931 str. 72-80.
 Thomas P.: *Indija in njeni problemi*. – Slovence 1931 št. 77 str. 12.
 [Vilfan Joža] J.V.: *Gandhi in križanstvo*. – Ljubljanski zvon 1931 str. 240.
 S citatom iz Gandhijev avtobiografije.
 [Vilfan Joža] J.V.: *Mahatma Gandhi*. – Ljubljanski zvon 1931 str. 239-240.
 S citatom iz Gandhijev avtobiografije.
 Zalaznik Albin: *Indija, raj živalstva*. – Mladika 1931 št. 4 str. 149-151.
 [Anonimno]: *Madra sova in njena šola*. – Mladinski list 1931 št. 6 str. 166.
 Indijska pravljica.

1932

Bednarik Rado: *Križem sveta*. Slika z doma in iz tujnje. Gorica, Goriska Mohorjeva družba 1932.

Bibliografija

Vasbue: *V deželi menihov* (Slike iz Zapadnega Tibeta). Str. 80–86.

Ramačaraka: *Filozofija jogijev in orientalski okultizam*. Korespondenčni tečaj. Ljubljana, Založba Nove miselnosti 1931.

Pravo ime avtorja je William Walker Atkinson. Prava letnica izda je 1932.

[Anonimno]: *Staroindijske bajke in pravljice (Jataka)*. (Po francoskem prevodu iz sanskrita priredil Josip Suchy.) V Ljubljani, Učiteljska tiskarna 1932.

Poročili: Vandot Josip: *Staroindiske basni, bajke iz pravljice (Jataka)*, Odmevi 1933 str. 120–121.

[Anonimno]: *Staroindijske prite*. Učitelj 1932/1933 str. 391–392.

Bohinec Valter: *Indija in indijsko vprašanje*. – Koledar Družbe sv. Mohorja 1932 str. 69–73.

Poderžar Stanko: *Pismo iz Indije*. – Ave Maria 1932 št. 9 str. 256–257.

Sinclair Gordon: *Indijski fakirji*. – Slovensce 1932 št. 261 str. 15.

Suchy Josip: *Na obisk pri budistih*. – Jutro 1932 št. 171 str. 5.

O budistični koloniji donskih Kalmikov, Čerkezov in Tibetancev v Beogradu, njihovem templju in svetnikih.

Suchy Josip: *Slike iz Indije* – Odmevi 1932 str. 58–64.

Potopis. Suchy Josip: *Širom Indije*. – Odmevi 1932 str. 87–90.

Potopis. Učeničnik Aleš: *Indija in Bog*. – Čas 1931/1932 str. 228–229.

Poročilo o knjigi bendiktincea Th. Ohma *Indien und Gott*.

Waller Eric M.: *Med roparji in banditi. Na nemirni afgancko-indijski meji*. – Družinski tednik 1932 št. 44 str. 1–2.

[Župančič Jože] – nč–: *Mahatma Gandhi kot vzgojitelj*. – Učiteljski tovariš 1931/1932 št. 28 str. 2.

[Anonimno]: *Barba za svobodo Indije*. – Življenje in svet 1932 št. 3 str. 61–64.

[Anonimno]: *Gospodar in suženj*. – Glas naroda 1932 št. 103.

Indijska zgodba.

[Anonimno]: *Pesnica Naidu*. – Slovensce 1932 št. 66 str. 7.

Vest da je postala predsednica vseindijskega kongresa. S slike.

1933

Kipling Rudyard: *Kim*. Poslovenil Gria

Kortinik, Ljubljana, Hram 1933.

Poročili: L. G.: *Rudyard Kipling Kim*. Slovensce 1933 št. 223 str. 4. – [Anonimno]: *Rudyard Kipling*. Jutro 1933 št. 162 str. 4.

Bengalski misijonar. Ljubljana, Očetje D.J. v Ljubljani, 1933–1941.

Izhajal mesečno. Najprej priloga Glasnika presv. Srca Jezusovega. Od 1. 1938 samostojen list.

Izdajatelj: Bengalski misijon D.J.

[Anonimno]: *Proti novim svetovom*. Gorica, Goriška Mohorjeva družba 1933.

Vsebuje tudi poglavje V Indijo, str. 25–42, o potovanju Vasca da Gama.

Kovač Anton: *Indija pod peto angleškega imperizma*. – Književnost 1933 št. 5 str. 185–187.

Sedež Viktor: *Indija novi dobi nasproti*. – Tuji svet 1933/1934 št. 1 str. 11–15.

Shehvar Durra Azam Šah: *Naše indijske žene*. (Prevod A. Šorlijeva.) – Žena in dom 1933 št. 10 str. 364.

Smrekar Hinko: *Modrost Šaha Džehana*.

[Iztočna pravljica]. – Odmevi 1933 str. 88–90. Aluzija na sodobne razmere.

Vizjak Anton: *Na grobu angela ljubezni*. – Tuji svet 1933/1934 št. 1 str. 15–16.

O poljskem misijonarju P. Mullerju v Indiji. Zuber Atanazi: *Des desetletje v Indiji*. Iz življenja in delovanja misijonskega škofa

Atanazija Zuberu. – Tuji svet 1932/1933 št. 9 str. 140–144, št. 10 str. 154–157.

1934

Suchy Josip: *Bežne slike iz Indije*. Ljubljana 'Slovenija' 1934.

Potopis.

Dolar Anton: *Prof. dr. Karol Glaser*. Obrisi življenja in dela. – Časopis za zgodovino in narodopisje 1934 str. 1–54.

Išlo tudi v posebni knjižici.

Fajdiga Vilko: *Lamaizem in katolicizem*. – Čas 1933/1934 str. 303–311.

Kristan Cyetko: *60 milijonov ljudi, ki niso ljudje*. – Življenje in svet 1934 št. 17 str. 413–414.

Pirnat Viktor: *Univerza na prostem*. – Popotnik 1934/1935 št. 2 str. 53.

Urankar Aleksander: *Mahatma Gandhi*. – Naše duhovno življenje (Buenos Aires) 1934 št. 44.

[Urankar] p. Aleksander: *Velika duša Indije* – Ave Maria 1934 št. 1 str. 46–48.

[Vuk Ivan] Starogorski: *Kakor ti meni, tako jaz tebi*. – Mladinski list 1934 št. 10 str. 298.

Indijska pravljica.

[Anonimno]: *Nedotakljivi* – Tuji svet 1933/1934 št. 7 str. 108–112.

[Anonimno]: *Obredi pri grobu*. – Tuji svet 1933/1934 št. 9 str. 142.

[Anonimno]: *Tim in tri sestere*. – Žena in dom 1934 št. 10 str. 362.

Indijska pravljica. Isto: Mladinski list 1936 št. 12 str. 358–359.

1935

[Anonimno]: *Z Vaskom da Gama okrog Afrike v Indijo*. Domžale-Groblje, Misijonska pisarna, b. l. [ok. 1935] (Tabu 7).

[Debeljak Anton] A.D.: *Milarepa: Tumo* – Življenje in svet 1935 str. 234.

Članek s prevodom pesmi *Tumo*.

Drobnič France: *V bengalski hiši*. – Slovensce 1935 št. 242 str. 7.

Lončar Ivan: *Indija in nacionalno vprašanje*. – Književnost 1935 št. 7 str. 248–254.

Sedež Viktor: *Indijske boleznice*. – Bengalski misijonar 1935 št. 6 str. 23.

Škof: *Parizsko vprašanje v današnji Indiji*. – Tuji svet 1935/1936 št. 2 str. 30–31.

Udovč Janez: *Indijski glumači*. – Bengalski misijonar 1935 št. 10 str. 37.

[Anonimno]: *Mohamedanci v Indiji*. – Tuji svet 1935/1936 št. 3 str. 47–48.

1936

Poderžar Stanko: *Bengalčevi bogovi*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1936 (Indijska knjižnica 2).

Ritig Svetozar: *Obisk v Indiji*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1936 (Indijska knjižnica 1).

Vsebuje tudi: [Anonimno]: *Pripomočki o našem bengalskem misijonu*. Na zadnji strani platnic.

Schurhammer Georg: *Življenje sv. Frančiška*

Ksaverskega v slikah. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1936 (Indijska knjižnica 4).

Vsebuje tudi: [Anonimno]: *Naše indijske misijonarke*. Na zadnji strani platnic.

Vizjak Anton: *Biser iz Indije*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1936 (Indijska knjižnica 3).

O odločitvi Indijci Mahadeve Ajerja za krščanstvo. Vsebuje tudi: Vizjak Anton: *Lilija med trnjem*, str. 30–47. O podobni odločitvi nekega drugega Indijca za krščanstvo. – [Anonimno]: *Naši indijski misijonarji*. Na zadnji strani platnic.

Berg Bengt: *V džungli*. Prevedel P. Grošelj. – Proteus 1936 št. 8 str. 157–165.

Demšar L[oje]: *Pri naših misijonarjih v tigrovi domovini*. – Tuji svet 1935/36 št. 9 str. 143–144, št. 10 str. 156–159.

Drobnič Franjo: *Boiotska noša*. – Bengalski misijonar 1936 št. 8 str. 31.

Gangloff Avgust: *Skrivne poroke*. – Tuji svet 1936/1937 št. 2 str. 32.

Udovč Janez: *S Himalaje v Boionti*. – Bengalski misijonar 1936 št. 10 str. 38–39.

Vuk Ivan: *Čudna oporoka*. – Mladinski list 1936 št. 6 str. 170–171.

Indijska pravljica

[Anonimno]: *Indijski pogreb*. – Tuji svet 1936/1937 št. 5 str. 79–80.

1937

Testor Celestin: *Kri mačoncev*. Indijska povest iz časa Akbarja Srečnega. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1937 (Indijska knjižnica 7).

Nadaljevanje povesti *Lotosov cvet*.

Vsebuje tudi: Vizjak Jožko: *Takur in Ma*. Str. 40–42. – Poderžar Stanko: *Mavricij*. Str. 43–47. – [Anonimno]: *Verstva v Indiji*. Na zadnji strani platnic.

Testor Celestin: *Lotosov cvet*. Indijska povest iz časa Akbarja Srečnega. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1937 (Indijska knjižnica 6).

Vsebuje tudi: [Anonimno]: *Indija, Bengalija*. Na zadnji strani platnic.

Udovč Janez: *Izlet na Himalajo*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1937 (Indijska knjižnica 5).

Vsebuje tudi: [Anonimno]: *Štiri žarišča v našem bengalskem misijonu*. Na zadnji strani platnic.

[Anonimno]: *Bengalčki*, Otroške igrice in prizori za misijonske prireditve. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1937 (Indijska knjižnica 8).

A.S.: *Indijska žena*. – Vigred 1937 št. 6 str. 218–220.

Demšar L[oje]: *To in ono iz Indije*. – Tuji svet 1936/1937 št. 9 str. 142–144, št. 10 str. 156–158.

Ritzi Janez: *Moji prvi obiski v Indiji*. – Bengalski misijonar 1937 št. 2 str. 6–7.

Vuk Ivan: *Spoznaj samega sebe*. Indijska bajka – basen. – Proveta 1937.

[Anonimno]: *Jama drugemu ne koplj*. Prevedel Ivan Vuk. – Mladinski list 1937 št. 11 str. 323–324.

Indijska pripovedka.

1938

Demšar L[oje]: *Morapaj*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1938 (Indijska knjižnica 11).

Ehrlich Lambert: *Indijske škole*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1938 (Indijska knjižnica 10).

Lück Eduard: *Iz indijskega ujetništva*. Poslovenila Fr. Pečnik in K. Požun, Ljubljana,

Bibliografija

Bengalski misijon D.J. 1938 [Indijska knjižnica 12].

Vsebuje tudi: [Anonimno:] *Obiščite Indijski misijonski muzej v Ljubljani?* Na zadnji strani platnic.

[Anonimno:] *Indijske pravljice*. Priredil Jos[ep] Sečnik. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1938 [Indijska knjižnica 9].

[Anonimno:] P. de Nobili, *apostol brahmanov v Indiji*. Domžale-Groblje, Misijonska pisarna, b. l. [1938] [Tabu 19].

Bošnik Marija: *Gradivo za Aškerčev študij orientalskih verstev*. – Slovenski jezik 1938 str. 178–179.

Navedno so tudi knjige o budizmu, za kater je dokazano, da si jih je Aškerc nabavil. [Debeljak Tine] td: *Ob 25. letnici smrti dr. Glaserja*. – Slovenec 1938 št. 163 str. 5.

Klopeč Mile: *Indija Komandija*. – Ljubljanski zvon 1938 str. 99–100. Pesem.

Tichy Herbert: *Pravljica Indija*. – Prijatelj 1938 št. 3 str. 118–119.

[Anonimno:] *Kako si v Indiji podaljšujejo življenje*. – Tuji svet 1937/1938 št. 9 str. 144.

[Anonimno:] *Mahabirjev pogreb*. – Tuji svet 1937/1938 št. 9 str. 143–144.

1939.

Ehrlich Lambert: *Parijci*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1939 [Indijska knjižnica 14].

Vsebuje tudi: [Anonimno:] *Jugoslovenska misijonska pokrajina*. Z zemljevidom. Na zadnji strani platnic.

Gabrič Anton: *Potovanje v Indijo*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1939 [Indijska knjižnica 13].

Vsebuje tudi: [Anonimno:] *Naših prvih 12 misijonarjev D.J. za Bengalijo*. S slikami. Na zadnji strani platnic.

Vizjak Anton: *Indijska modrost*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1939 [Indijska knjižnica 15].

Vizjak Anton: *Roža z indijskih poljan*. Zgodba duše, ki je iskala boga. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1939 [Indijska knjižnica 16].

Živeljenja zgodba Daniela Rastaha. Vsebuje tudi: Udovč Janez: *Indijske zanimivosti v Dardžilingu pod Himalajo*. Str. 31–48.

Avtorjev dnevnik od 5. jul. do 10. okt. 1934. [Anonimno:] *Mahatma Gandhi*. Domžale-Groblje, Misijonska knjižnica, b. l. [1939] [Tabu 20].

Dahlmann J.: *Indijski spokorniki*. – Tuji svet 1939/1940 št. 1 str. 14–16.

Gabrič Anton: *V koč indijskega domačina*. – Bengalski misijonar 1939 št. 11 str. 41–42.

Grafenauer Ivan: *Valjavčeva Mit dlečka v indijski legendi*. – Slovenski jezik 1939 str. 230.

Klopeč Mile: *Krištofu Kolumbu Indije Komandije*. – Ljubljanski zvon 1939 str. 101–102. Pesem

[Mohorič Milena] M.M.: *Gandhijeva avtobiografija*. – Modra ptica 1938/1939 str. 169–170.

Rehar Radivoj: *Indija in velikobritanski imperij*. – Večernik 1939 št. 248 str. 4.

1940

Gabrič Anton: *Bošonti*. Iz hrvaščine prevedel Time Logar. Ljubljana Bengalski misijon D.J. 1940 [Indijska knjižnica 19/20].

Vsebuje tudi: *Zemljevid kalkatskega misijona*.

Na zadnji strani platnic. Sierp Heinrich: *But Lenart Cimer D.J., Apostol Katkarov v indijskih pragozdih*.

Poslovenil Danilo Perkan. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1940 [Indijska knjižnica 17].

Pravi primerek je Zimmer. Vsebuje tudi: Vizjak Anton: *V templju boginje smrti*. Str. 35–44. – Poderžaj Stanko: *Krvava slovesnost v gozdu*. Str. 45–48.

Sis Ivan: *Maičevanje*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1940 [Indijska knjižnica 18].

Vsebuje tudi: Berengier Teofil: *Lov na tigre v Bengaliji*. Str. 33–39. – Poderžaj Stanko: *Džungla*. . . Str. 39–48.

Ehrlich Janez: *Indijski jezik*. – Misijonski koledar 1940 str. 35–37.

Murko Matija: *Indija slovenskih narodnih pesmi*. – Slovenski jezik 1940 str. 20–27. [Šifer Tone]

Jern Ledina: *Dvoogovor v poletni noči*. Indski motiv. – Ljubljanski zvon 1940 str. 556. Pesem

[Anonimno:] *Indija se prebuja*. – Novi problemi 1940 št. 4 str. 10–20.

1941.

Perkan Danilo: *Žena v Indiji*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1941 [Indijska knjižnica 21].

Vsebuje tudi: [Anonimno:] *Letni časi v naši indijski misijonski pokrajini*. Po podatkih V. Sedeja in J. Ehrlicha. S shematično risbo. Na zadnji strani platnic.

Poderžaj Stanko: *Mučenec iz Travankorja*. Ljubljana, Bengalski misijon D.J. 1941 [Indijska knjižnica 22].

O Lazarju – Devasagajamu Pilaju. Vsebuje tudi: Poderžaj Stanko: *Čandre Bahadar*. Str. 39–48. [Anonimno:] *Slovenski misijonarji v Bengaliji*. S slikami. Na zadnji strani platnic.

Z 22. zvezkom je Indijska knjižnica prenehala izhajati. [Anonimno:] *Josip Suchy*. – Slovenski narod 1941 št. 16 str. 6. Nekrog s fotografijo.

1942

Stanek Leopold: *Gotamo Buddha*. – Živa njiva 1942/1943 št. 1 str. 47.

1943

Bromfield Louis: *Prilo je deževje*. Roman iz sodobne Indije, I, II. Prevedla Mira Pucova. Ljubljana, Narodna tiskarna 1943.

Poročili: [Anonimno:] *Roman iz sodobne Indije*. Jutro 1943 št. 91 str. 3, št. 106 str. 3. – [Debeljak Tine] td: *Roman iz sodobne Indije*. Slovenec 1943 št. 162 str. 3.

Kipling Rudyard: *Knjiga o džungli*. Poslovenil Jan Baukart. Ljubljana, Knjigarna Tiskovne zadruge 1943.

Poročilo: [Anonimno:] *Kiplingova Knjiga o džungli*. Jutro 1943 št. 168 str. 3.

Kipling Rudyard: *Druga knjiga o džungli*. Poslovenil Jan Baukart. Ljubljana, Knjigarna Tiskovne zadruge 1943.

Poročilo: [Anonimno:] *Druga knjiga o džungli*. Jutro 1943 št. 202 str. 3.

[Anonimno:] *Opeharjeni brahman* – Naš rod 1942/1943 št. 8 str. 112

[Anonimno:] *Pota in cilji Mahatme Gandhija*. – Slovenec 1943 št. 164 str. 2.

1944

Fajdiga Vilko: *Brahmanizem in krščanstvo*. – Bogoslovni vestnik 1944 str. 146–176.

Sastavili Vlasta Pachneiner-Klander i Zmago Šmitek

Nove knjige

KNJIŽEVNOST

- Bhagavad-Gita*. Preveo dr Pavle Jevtić.
Predgovor napisao Miloš Đurić. – Beograd, Grafos, 1984. 88 str. (lat.)
(Biblioteka »Horizonti«)
- Kišon, Efraim: *Kod kuće je najgore*. (II izdanje).
Izabrala i prevela Saša Novak. – Zagreb, Znanje, 1984. 148 str. (lat.)
(Biblioteka »Evergrin«)
- Kišon, Efraim: *Nema nafte, Mojsije*. Izabrao i preveo Nikola Kršić. – Zagreb, Znanje, 1984. 201 str. (lat.)
(Biblioteka »Hit«)
- Razić, Dejan: *Veština senčenja. Antologija savremene japanske pripovetke*. Izabrao i beleške napisao Dejan Razić. Preveli Dejan Razić, Dragan Milenković, David Albahari i Radoslava Smoljanović. – Beograd, Narodna knjiga, 1983. 320 str. (lat.)
(Biblioteka »Gama«)
- Rustem i Suhrab. Epizoda Šahname u 24 pevanja*. Preveo i pogovor napisao dr Fehim Bajraktarević. Predgovor napisao Darko Tanasković. – Beograd, Narodna knjiga, 1983. 195 str. (lat.)
(Biblioteka »Istočnici«)

FILOZOFIJA

- Gibran, Kahlil: *Duhovne izreke*. Prevela Jasmina Puljo. – Beograd, Grafos, 1983. 79 str. (lat.)
(Biblioteka »Horizonti«)
- Lao-ce: *Knjiga o putu i njegovoj orlini*. Prevela Nina Zivančević. – Beograd, Grafos, 1984. 137 str. (lat.)
(Biblioteka »Horizonti«)
- Laoce/Konfucije/Čuangce: *Izabrani spisi*.
Izabrao, preveo, predgovor i beleške napisao Svetozar Brkić. – Beograd, Prosveta, 1983. 280 str. (lat.)
(Biblioteka »Prosveta«)

CULTURES OF THE EAST

Contents

3 *Asian Theatre*

- Tvrтко Kulenović: Asian Theatre
Rade Božović: Theatre in the Shadow of Poetry
T.A. Putinceva: Shadows, Puppets, Marionettes
Zdravka Matišić: Indian Drama
C. Zung: The Development of Chinese Drama
William Dolby: Traditional Chinese Drama in the 20th Century
Snježana Zorić: Javanese Theatre
E. Fomicheva: A Living Tradition
Ljiljana Đurović: Thirteen Centuries of Japanese Theatre
Kayoko Yamasaki-Vukelić: Traditional Japanese Puppet Theatre

45 *Plays*

- Vararuci: Ubhayābhisārikā (translated by Zdravka Matišić)
Kanami Kiyotsugu: Sotoba Komachi (translated by Ljiljana Đurović)

67 *Philosophy: Logic and Logics*

- J.F. Staal: Negation and the Law of Contradiction in Indian Thought: A Comparative Study
Marko Uršić: Logical Inference Anumāna in the Indian Nyāya System Compared to Greek Logic
Nenad Fišer: Towards a Logic of Sūnyatā

87 *Interviews and Events*

- Interviews with Gopalkṛṣṇa Adiga and Mislav Ježić; the bicentenary of Csoma Sándor Körösi; In memoriam Giuseppe Tucci; the anniversary of the Indology Department in Zagreb; the Group for Oriental Studies of the Croatian Philological Society; the exhibition of Judaica in Zagreb; a festival of Himalayan culture
Articles by Vesna Grubić, Dubravka Težak, Radmila Gikić, Dušan Pajin, Zdravka Matišić, Karmen Bašić, Višnja Zgaga, Rada Iveković

101 *Book Reviews*

Esad Duraković: The Understanding of Islam through History

Rada Iveković: Aspects of the Indian Cultural Tradition

Radoslav Miroslavljev: Vishnu's Avatara in the Light of the Gita

Zorana Jeremić: The Harmony of the Scholar and the Poet

Mirko Gaspari: The Way of Alan Watts

Kazuo Tanaka: Bridges between Two Cultures

121 *Bibliography*

Vlasta Pacheiner-Klander and Zmago Šmitek: India and the Slovenians



KULTURE ISTOKA

Časopis za filozofiju, književnost i umetnost
Istoka

(Posebno izdanje omladinske revije za
književnost, umetnost i kulturu, VENAC.
Glavni i odgovorni urednik prof. dr Tode
Čolak).

Izdavač:

NIRO »Dečje novine«,
32300 Gornji Milanovac,
Tihomira Matijevića 4

Adresa redakcije:

»Dečje novine«, Beograd, Kolarčeva 9/II
telefon: (011) 321-476

Broj pripremili i uredili:

David Albahari, Ljiljana Bojanić, Mirko
Gaspari, Vesna Grubić, Zorana Jeremić,
Radoslav Mirosavljev, Ljiljana
Nikolić-Jamagiši, Dušan Pajin, Dejan Razić,
Mitja Saje, Nenad Fišer

Lektor:

Jovan Pejić

Likovno-grafička oprema:

Veljko Trojančević

Cena jednog primerka 400 dinara.

Godišnja pretplata iznosi 1.600 dinara.

Uplata na tekući račun 61320-603-1263
kod SDK u Gornjem Milanovcu, s naznakom
»za KULTURE ISTOKA«. Pretplata za
inostranstvo je dvostruka. Uplata na devizni
račun kod Beobanke u Beogradu:
60811-620-16-101-257300-03292.

Štampa:

GRO »Kultura«, Beograd

Zaštitni znak:

crtež Radomira Reljića

Ilustracija na naslovnoj strani:
Maska iz pekinške opere

Ilustracija na 2. strani korica:
Maska iz nō drame

Ilustracija na 3. strani korica:
Glumac iz kathakalija

Ilustracija na 4. strani korica:
Maska iz nō drame



KULTURE
ISTOKA

