

Теологија и позориште

Глумачко извођење је врхунска интериоризација, али се крајња суштина не може достићи ако човек није потпуно чист, религиозан и ослобођен. Због тога су прави уметници били само у манастирима, а позориште велико само када је било манифестације религиозног и светог, извођена с поштом и побожношћу. Делујући као узнесење, јер овај свет је ужасно тегобан¹.

Шта је то што овог, можда најискренијег позоришног прегаоца XX века, Антонена Артоа наводи да у скоро мистичном заносу позориште сврстава у ред религиозних феномена, дајући му спаситељску функцију, тражећи у њему ослобођење од овосветске тегобе коју је дубоко осећао?

Шта је то што, с друге стране, чини да у православној вери у Господа Исуса Христа, јединој, спасавајућој, истини, позориште као историјска реалност и облик уметности није изборио никакво место, упркос томе што уметност (црквена) у православљу постоји као легитиман пут богопознања?

1. Позоришна представа је символ жртвеног обреда. У трагедији приноси се крвна, људска жртва, у комедији бескрвна.

Трагедија се развила из ритуала плодности посвећених богу Дионису, богу вина и лепоте, и самог првобитно жртвованог, раскомаданог, баченог у подземља "да би се његова лепота размножила, да би она била та која подстиче плодност земље".² Диониса васкрсава Аполон, његов духовни интелектуални парњак. Је-

¹ Часопис *Поља*, Нови Сад, 1982, бр. 284/285 (Антонен Арти: "Писмо Жан Луј Бароу", стр. 319)

² Миодраг Павловић: "Поетика жртвеног обреда", Нолит, Бгд, 1987. стр. 34.

дан без другог не би могли постојати, али да би се хармонија одржала, ради очувања периодичне плодности, васкрели бог захтева жртве по угледу на своју. Код Еврипида, најмлађег грчког трагичара, Теофанија је обавезни део драматургије. Дионис се јавља као *deus ex machina*, у њему васкрсавају све принесене жртве "у сталности његовог симболичног лика нестаје полако и потреба за приношењем крвних жртава".³ Настаје религија која се ослања на уметност. Трагедија настаје у доба буђења скептичког ума код Јелина, клице која води распаду религије, у доба када се антички човек, организован у полисе, социјално ојачан, осетивши сопствену моћ осмелио да боговима уместо себе самог на жртву принесе уметнички символ.

Јелински човек, затворен у круг рађања и умирања осећа немир и буни се, тражи излаз из круга, захтева слободу, тежи да наруши убитачну хармонију. Трагедија, по Ничеу настаје из сукоба дионисијског и аполонијског начела. Браћа су се окренула један против другог. Побуном против закона нужности ова је још више истакнута, још немилосрднија, крволочнија. На жртву се приносе најбољи припадници рода људског. Трагични јунак је најбољи међу њима – он је краљ, краљевски син, полубог – Едип, Антигона, Прометеј. Али он је истовремено тај који је печим нарушио хармонију постајући тиме атипичан, покварени механизам који ремети рад машине и због тога мора бити жртвован.

Трагедија је фантазија о слободи античког човека, али истовремено и лукавство бритког грчког ума. Јелин у трагедији истовремено слободу тражи и поражен нужношћу одриче је се.

Трагични јунак нема психологије. Он је есенција људског бића, сав је од суштине. "Трагедија има само једну димензију, димензију висине, загонетне силе истерују суштину из човека"⁴, све постаје функција природе условљене нужношћу, оно што недостаје јесте хоризонтала личности и њене слободс. Распсће трагичног јунака само је привидно, краци хоризонтале њене личности склапају се у трагедији ка вертикали нужности. Крст трагедије је савијен, то је точак на коме је јунак паок који штрчи напоље, али недовољно чврст да заустави кретање точка, већ се окретањем сабија унутра избијајући у виду другог јунака на супротној страни. И њега, кад се точак окрене чека иста судбина. У слици аве

³ Исто, стр. 38

⁴ Зборник *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, (Ђерђ Лукач: "Метафизика трагедије", стр. 124)

Доротеја центар круга је Бог, а кретање ка њему је и узајамно приближавање људи. У трагедији је центар точка само укрштање у суштини, људској, неслободној, смртној.

Комедија по својој суштини представља бескрвну жртву. То је приношење на жртву дела људске душе, оног огреховљеног, страсног. У комедији се жртвује глупост, лицемерје, среброљубље, блудничење, а да се човек не повреди. Али као у еванђелској причи о почишћеној кући, у душу се празну наместо једног усељава шест демона. Због тога су потребне нове жртве. Комедија је бескрвна жртва за очишћење грехова. У њој не постоји вапај за слободом и побуна против нужности. Она је редовни ритуал којим се судбина успокојава и одржава хармонија.

Оно што је заједничко и древним обредима жртвовања и позоришту као њиховом символу јесте ношење маске. Маску жреца преузима глумац. Личност на почетку људске културе, у архаичним култовима не постоји. Оно што јој даје живот је маска. "Маске су идоли и богови у које је човек успео да се увуче, оне су истовремено и мишљење човека одређених заједница у свету у коме живи"⁵. Стављајући маску, човек се увлачи у своје виђење света, човек се дакле облачи у свет. Пробијањем људских особина кроз маску, психологизацијом маске, она добија легитимност личности, постаје ближа човеку као појединцу и самим тим мање страшна и света. Човек обучен у свет као кругу одежду, омекшава га и прилагођава облику свога тела и душе, почиње да га користи за своје потребе, тако да свет постаје приступачан и доступан обликовању. У архаичним културама маска је спојена са заносом, то је опасна комбинација која води у транс и шаманску поседнутост. "Сваки пут кад нека високо развијена култура успе да изрони из првобитног хаоса, у њој констатујемо опадање снага заноса и прерушавања"⁶. Свештена жртва, првобитно место дејства маске проширује се и уситњава. Човек је у стању да у сваком тренутку, будући сам свештеник одређене врсте (власти, друштвеног положаја), приноси по нешто на жртву свету чији је он сам носилац, дакле, себи. Читав живот постаје несвесно жртвовање, себи и свету, себи обученом у свет.

Позориште је заустављање процеса десакрализације маске освешћеним одвајањем маске од заноса, фиксирањем процеса на нивоу посвећене игре која ипак мора задржати нешто од вртоглавице.

⁵ Миодраг Павловић, нав. дело, стр. 85

⁶ Роже Кајоа: "Игре и људи", Полит. Бгд. 1979., стр. 122

Глумац је место жреца, очигледно јавног носиоца маске, изборио сопственим жртвовањем у име краља⁷, носиоца маске власти. Он сада у свету без видне, свештене жртве, има право да људе враћа њиховим потиснутим осећањима светости и да, приносећи себе на жртву, умирући и увек изнова васкрсавајући, држи човека у његовој првобитној уштирканој одежди света. Позориште чува осећање светости маске, њене одвојености од човека, одриче постојање личности "која није била ништа друго до личина (маска)"⁸, али истовремено "благодарећи тој маски, човек глумац али тим пре и гледалац, стичу извештан укус слободе, извесно нарочито постојање (ипостас), извесну битијност коју му разум и етичка хармонија у коме живи одричу"⁹.

Сви ови елементи позоришта – чежња за слободом, потрага за личношћу, уздизање жртве на симболички ниво, Дионисово васкрсење као залог свеопштег, цикличног васкрсавања, сврставају античко позориште раме уз раме са филозофима, "хришћанима у незнабоштву" како их је св. Јустин назвао. Њихова достигнућа, домети људских моћи, иако су наслућивала излазак човека из ропства цикличном времену, излазак из ропства смрти, коначни пробој ипак нису остварила.

2. Хришћанство својом теологијом догађаја уводи историčnost и укида циклично време.

Господ Исус Христос својим васкрсењем победио је смрт и пружио залог вечног живота. Својом богочовечанском личношћу показао је човеку пут ка остварењу пуноће личности слободним потчињавањем божанској вољи, заједничарењем у љубави и божанском животу. На крштењу се човек облачи у Христа, скида са себе маску света и креће путем пуноће живота у личности триипостасног Бога. Усходећи од тада сталним демаскирањем до личности Богочовека Христа, човек проналази своју изгубљену првобитну личност о чијем је постојању после пада чак и губио свест.

Христос нам је својом искупитељном жртвом допустио да се у њега обучемо, да уместо ружних овосветских маски навучемо

⁷ Миодраг Павловић, нав. дело, стр. 58, "Микенски краљеви убијани су током зимског обреда који се одигравао са златним маскама. Мим је представљао сукобе који су рационализовали потребу да се краљ после одређеног броја година убије... (...) У почетку је глумац заиста замењивао краља да за њега умре на сцени или ту сцену одигра".

⁸ Јован Зизјулас: "Од маске до личности", III "Дом", Ниш, 1992, стр. 10

⁹ Исто, стр. 10

одежду таворске светлости. Добили смо шансу да више не обитавамо у мраку замршених жртвоприношења, више нам ни подсећање на њихову светост није потребно. Господ Христос својим васкрсењем дао нам је залог вечног живота, постао је квасац којим узраста тело његово, његова Црква, која му опет у знак захвалности приноси бескрвну жртву – евхаристију. То није комедијско жртвовање делова људске душе, то је жртва у којој "сами себе и једни друге Христу Богу предајемо", жртва која се слободно приноси "због свих и за све", "која се вечно продужује и у којој сам Христос истовремено и божанство коме ће се приносити жртве и првосвештеник који приноси жртву и жртва која се приноси за грехе света"¹⁰. Евхаристија је символ у коме се сви симболи испуњују и укидају, она је реално присуство Царства божијег на земљи, царства у коме нема места ни за трагедију ни за комедију. На отвореном путу човека ка Богу трагедија не постоји. Позориште је испунило своју функцију и постало сувишно.

После хиљадугодишње паузе у којој тиња али се не гаси, позориште поново успева да запламти пламеном већим од античког и да нам се, заједно са античком философијом врати са запада. И као што су грчки философи, хришћани у незнабоштву у хришћанској ери постали јересијарси, тако и позориште сада креће путем одвојеним од спасења у Христу.

3. Комплетан пут позоришта после Оваплоћења јесте пут декаденције. У Византији, до сржи прожетој хришћанском културом позориште скоро да не постоји¹¹. Било је неких покушаја увођења играних делова у литургију, који су убрзо саму литургију претворили у изигравање па је та пракса брже укинута него што је уведена.

Литургија не трпи позориште у себи. Оно што се узима као супротан аргумент, симболично тумачење елемената литургије које води порекло из Ареопагитове Небеске и црквене јерархије (представљање Христа свештеником, анђела ђаконом, јасли/гроба, часном трпезом) вероватно је послужило као основа за увођење играних делова у литургију. Свети Теодор Студит каже: "Хорови анђела и сви други чулима приметни предмети нису ту да би се на њима зауставили, него да бисмо уз њихово посредовање, созе-

¹⁰ В.В. Бичков: "Византијска естетика", Просвета, Бгд, 1991, стр. 71

¹¹ Није случајно што код Јевреја жртва остаје облик култа све до новозаветних времена. У незнабожачким културама жртва се замењује симолом, уметношћу. У јудаизму због забране прављења кипова тога нема, тако да се жртвовање наставља непрекинуто, припремајући највећу жртву – новозаветног јагањаца (прим. аут).

рцавајући творца свега постојећег, сачували своју красоту неповређеном"¹².

Убацивање играних делова у литургију фиксира симболе на предметном нивоу, покушавајући на силу да невидљиво учини видљивим, да небеску лепоту која је у литургији и присутна и одсутна укалупи у земаљске оквире. То је на западу имало санкционисани облик у литургијској драми а део је опште тенденције спуштања царства небеског на земљу¹³.

У литургији се остварује евхаристијска ипостас¹⁴, позориште у литургији човеку поново ставља маску и подвргава га природи. Чак је и на западу где је дуго обитавала литургијска драма избачена из цркве када је запретила да литургију потпуно угуши. Њеним изласком на улицу настале су мистерије – "халуцинација средњовековног човека"¹⁵; његово хватање за маглу, очајничка потреба за опредмећењем царства небеског, који је поново изгубио, његово маштање о ослобођењу од поново присутне судбине. Тадашњи западни човек такође није свестан појма личности, али је свестан потребе за слободом која је у драматизованим харнографијама укинута, унапред је познато и неминовно да ће светац на крају постати светац. (Позориште постаје потврда Августиновог учења о предестинацији). Назнаке драмског заплета представљају одлагање нужног исхода давање привидних шанси слободи да светац одбије да постане светац. Слобода се поистовећује са слободом да се унапред одређено одбије, идеал слободе постаје негативна слобода (гномичка воља како је назива св. Максим Исповедник) која ће у ренесанси, добу у коме позориште добија неслућени замах, добу социјалних и идејних преврата сличних оном у старој Грчкој у 5. веку пре Христа, са развојем драме бити и потпуно освешћена изимањем негативних ликова за главне јунаке¹⁶. Драма је такође развијена на тим деловима одлагања

¹² В.В. Бичков, нав. дело, стр. 110

¹³ Чезаре Молилари: "Историја позоришта", Вук Караџић, 1982, стр. 88: "Хор завршава са певањем јутрења и ево једног фратра који ће бити бог, у хаљи као крв црвеној, с крупом и брадом, босоног и са крстом, тојест у обредној одећи тако прилагођеној да се јасно препознаје лик који пролази певницом и поново улази у сакристију".

¹⁴ Јован Визјулас, нав. дело, стр. 51

¹⁵ Жан Дивиньо: "Социологија позоришта" БИГЗ, Бгд, 1987, стр. 146

¹⁶ Миодраг Павловић, нав. дело, стр. 199, "Јунак почиње да личи на други долазак дионисијских божанстава, на оно 'зимско време' које је време чистог уништавања, затирања, гашења, Настало је време безбожног жртвовања, завршно време у којем царује злочин".

пужног завршетка, само што они сада постају довољно моћни да крај промене. На сцену се враћа трагедија. Настаје један извитоперени појам личности, поново се јавља маска као признати начин постојања, маска која до дана данашњег уређује начин живота и узајамних односа људи, не само у позоришту већ и у свакодневном животу.

4. Сlikовна жеђ средњевековног човека, затварање царства божјег у оквиру људског света и десакрализација жртве посредно су довели до данашњег дана. Посредници који су из средњег позориште превели у нови век, век његове смрти, јесу језуитска психологија, сцена кутија и сажимање позоришта око личности глумца.

Основа Лојолиних "Духовних вежби" јесте оно што је сваком православном подвижнику од почетка строго забрањено – изазивање слика у уму. (То ће касније послужити као основа у "Систему" Станиславског – Светом писму модерног глумца). "Замислите, опицајте, помиришите, осетите: Исусово страдање, сумпор пакла, наклоност анђела"¹⁷. Из те визуелне медитације на тему греха, из тог поверења у виђење које има за циљ да пробуди никад искупљујућу активност човека родиће се "тип нововековног субјективизма" и Фројдова психоанализа¹⁸.

Језуити су сопствене слике често претакали у позоришни израз у пропагандне сврхе пружајући тако слике жедном човеку сопствена виђења. Кад таква субјективизирана, психологизирана виђења уђу у изум линеарне перспективе – сцену кутију – човек ће бити повучен у дубине психологије, а кад се све то споји са, у ренесанси, пробуђеним одушевљењем за антику – родиће се класицистичка трагедија Корнеја и Расина, то наказно мртворођенче, лажљива лешина која трагедију, заогрчући је маглом психологоје лишава потраге за суштином, а личности, затварајући је у вртлог демонизованих мисли о неизбежности судбине, приписује неслободу као онтолошко својство.

Језуити су позориште пренели на исток, у Русију. Једна од две главне глумачке школе психолошког реализма, школа заснована на уметности преживљавања, створена је у Русији три века касније. У средњовековној Русији јуродство Христа ради, дар

¹⁷ Игнацио Лојола: "Начела језуита", Младост, Бгд, 1987, стр. XXIV

¹⁸ Није случајно да неки модерни психотерапеутски правци користе глуму у терапији и глумачке термине за означавање неуротичних процеса људске душе коју не признају, као што је случај код Ерика Берна (прим. аут.).

који се поверавао само савршеним подвижницима, као један од главних облика подвижништва, било је толико заступљено да је морало бити забрањено, да се не би претворило у сопствену карикатуру – глуму. Нису сви могли да глуме по надахнућу Духа Светога. Руска душа, склона понирању у сопствене дубине у којима је тражила Бога, али услед претераног ослањања на интуицију склона и сваковрсним заразама, прихватила је језуитско позориште, једну мистику игре која кроз цепање душе води до релативне истине. "Истина на позорници је оно што ми искрено верујемо да се дешава у нама и у душама наших партнера. Истина се не може одвојити од вере, а вера од истине"¹⁹.

На западу, чији је човек одавно већ Бога посматрао као нешто апсолутно трансцедентно, развија се један други начин глуме – уметност представља која полази од уподобљавања форми, од оживљавања, уколико је то уопште могуће, мртве љуштуре. Врхунац ова школа достиже у Енглеској. Енглески глумци достигну савршенство свог заната. Бити подвижник, макар и игре, у данашње време је тешко, чак и ако се вине у висине "уметности преживљавања" прети опасност да се поништи граница између улоге и глумца и да глума, предајући се заносу, поништи саму себе. Тако се не може и не сме играти често. Парадоксално је да је руска школа достигла своје врхунце у америчким глумцима и то на филму. Американци, наивно, попут деце отворени знају да се играју а да то не схвате преозбиљно. Филм преживљавање понавља самим собом, а не глумцем и тако спасава овог од превеликог трошења.

Оно што је ипак овим приступима заједничко јесте оријентација савремене глуме – психолошки реализам, "замагљивање трагичног маглом свакодневице"²⁰, којом Његово Величанство Глумац као плаштом црвене паучине витла пред очима занесених гледалаца, мамећи их да се што више у њу запетљају и улепе.

5. Глумац је постао идол кад је краљ решио да од краљевског јагњета постане бог – Краљ Сунце. Он излази са сцене и седа у публику обоготворујући и њу саму, пружајући јој у кутији свет

¹⁹ К.С. Станиславски "Систем", БИГЗ, 1982, стр. 37 (прим. аут.). Под утицајем Станиславског основано је чак и јеврејско позориште, труппа Хабима која се темељећи своје представе на Библији отворено залаже за позориште као аскетски пут ка истини. Јехошуа Бартонов, члан овог позоришта сматрао је идеално позориште јесте оно из кога ће изаћи светлост мудрости која ће учити друге народе.

²⁰ Зборник *Теорија трагедије*, (Ђерђ Лукач, нав. дело, стр 125)

"истинитији од саме стварности"²¹. Сцена тако постаје својина публике.

Позориште губи своју службу, своју ритуалну функцију, оно више "не плаши, не потреса, евентуално може да троне и да забави"²². Глумац је дотле био предмет извесног поштовања али и презира, страха и гађења, јер он је средство којим се врши "духовна операција пражњења клоака нагона и сагоревања у ватри колективне радости најтајнијих делова људског подземља"²³. Писци елизабетанског доба и Шпанског златног века, Шекспир, Малро, Калдерон, Лопе де Вега, сви до једног живе зароњени у један полусвет коме "ништа људско није страно", по, рекло би се, сопственом избору, не би ли што боље упознали мрачне мотиве својих јунака, нагло учињених занимљивим растућом слободом личности. Глумчев задатак у тим периодима био је да оствари "искрсавање несамерљиве, неконтролисане неодглумљиве фигуре лика – јунака, то јест вечности. Он сам је увек остајао одвојен"²⁴. Изгубивши "херојски положај приносиоца жртве"²⁵ глумцу не престаје ништа друго него да се што пре утопи у публику, да јој се додвори не би ли тако огољен и незаштићен избегао линч који му следује као неком ко превише зна. И тако глумац постаје сличан публици, он трагичне ликове почиње да тумачи, да их приближава и уподобљава немилосрдном судији – публици. "Тумачити Едипа, за глумца увек значи свести лик на димензије неке психолошке и грађанске могућности, нечег логичног и ограниченог"²⁶. Он постаје сличан публици, али још увек удаљен, јер ти мали богови који аплаудирају или звижде ипак осећају чак и у тим патрљцима трагичних јунака димензију која остаје изван њих, а глумац, иако унижен и сведен на забављача, још увек има храбрости и моћи да њихову величину смести унутар себе. Још неочишћен од крви, од жреца сведен на клоуна, од божјег слуге на батлера, ипак остаје трансцедентан.

Глумац постаје идол, а позориште његово светилиште. Сам глумац сада постаје трагичан лик са крвавим мрљама на рукама

²¹ Жан Дивињо, нав. дело, стр. 364, "Сцена тог типа зацело је постала главни естетички инструмент монархистичких друштава" – стр. 366.

²² Часопис *Поља*, нав. дело (Ђођо Стрелер "Да ли је глумац уметник", стр. 368)

²³ Исто, стр. 368

²⁴ Исто, стр. 368, (прим. аут.): Намерно се не задржавамо на Аристотеловом појму катарзе који и код њега самог није довољно јасан, а далеко је слојевитији од уобичајеног поимања као очишћења од страсти.

²⁵ Исто, стр. 368

²⁶ Исто, стр. 368

које попут сумануте леди Магбет покушава да спере разним лаким жанровима, или пак, ако је храбрији, да им уђе у траг – он тражи свог изгубљеног Бога и изгубљену жртву. Лута од романтизма, у којем извитоперењем покушава да се вине до старих висина, до "психолошке фигуре која себе покушава да оправда и да троне"²⁷. Проглашава себе уметником, у уметности представљања увлачи се у празну љуштuru трагичног јунака, а у преживљавању из вечери у вече самог себе приноси себи на жртву. Глумац постаје сам свој Бог, "посвећено чудовиште".

Дубоко осећајући губљење смисла сопственог постојања, авангардно позориште покушава да се врати ритуалним коренима, али користећи паганске ритуале у "позоришту суровости" на почетку поменутог Артоа, у "посвећеном позоришту" Гротовског и осталим очајничким вапајима за оностраним, ове представе крећу се све до служби кнезу онога света.

Док је год везана за позориште, идолатрија глумца захвата малу религиозну заједницу. Појавом филма, нова вера поприма васељенски карактер. "Кинематографско виђење"²⁸ у православљу дар који се даје само изабранима постаје својина маса. Глумац је сада још даљи, он обитава и свету иза платна, он је божаство масовне фантазије, његов култ још увек носи обележје заједништва, биоскопска дворана игра улогу храма, а кокице и семенке замењују нафору. Телевизија је та која ће сваког човека произвести у свештеника сопственог култа затворивши га самог са његовим малим богом из кутије, који ће као дух из лампе истрчавати на позив господара и слуге из видеокасете и хранити га непрестано умнажаним његовим сопственим жељама.

Идентификација је оно што гледалац хоће, глумац је за њега оваплоћени херој са којим се идентификује. Однос глумца и улоге није идентификација. "Понекад и сам глумац, кад му измакне опрезност, умисли да у њему аветињски обитава неко други"²⁹. Кад одржи луцидност његов посао је да "енергију индивидуалних емоција прикупља да би је манифестовао изван себе"³⁰. Глумац, теолошким речником речено, заједничари у енергији улоге. Али он енергију прикупља да би је избацио, да би у себе примио енергију друге улоге, понекад у истом дану. И тако редом глумчев живот је низ заснивања и одрицања заједница у најразличи-

²⁷ Исто, стр. 368

²⁸ В.В. Бичков, нав. дело, стр. 248

²⁹ Часопис *Поља*, нав. дело, (An Ibersfeld "Глумчев рад", стр. 356)

³⁰ Исто, стр. 356

тијим енергијама. После сваке остаје сам и празан и да би живео мора да уђе у нову заједницу, мора да крене путем још једног о-улогљења.

Глумац не улази у заједницу Духа Светог, он не прима божанске енергије којима ће просијати кад дође време. Његов сјај долази као дар разних духова, он је привремен и зависан од квалитета заједнице са енергијом улоге на сцени, док представа траје. Престанак сијања за подвижника долази са лишењем благодати, изласком из заједнице Духа Светог, падом. Да би трајно засијао глумац се мора угодобити улози која ће превазићи привременост о-улогљења, улози која са сцене силази у живот и престаје да буде улога, јер пошење улоге у животу глумца ставља у мрак личја маске – маске глумца, која заклања сјај личности. Да би сијао у животу, глумац мора живети личношћу Богочовска, мора престати да буде глумац, мора постати подвижник, мора ући у заједницу са нествореним божанским енергијама које се дарују Духом Светим, и попут Светог Порфирија Глумца остварити "неподраживо подражавање"³¹, божанску глуму.

Глумац, док је год глумац остаје заробљеник биолошке ипостаси коју маска фиксира. Подвижник остварује еклисијалну, свхаристијеску ипостас "као превазилажење биолошке, која црпе своје биће из бића Божијег и из онога што ће она сама бити на послетку свега. Управо то и чини еклисијалну ипостас подвижничком"³².

Јуродиви ће ставити маску да еклисијалну ипостас заклони. Предајући се екстатичком свигу прерушавања, он остаје чврсто спојен са телом Христовим, нема опасности да га енергија маске привуче к себи, он своју снагу црпе из дрвета чији се корен налази у есхатону. Он маски даје есхатолошки смисао преображујући је у подвижничку ипостас.

Једино најсавршенијем подвижнику даје се дар јуродства. Оцрковљени глумац, да би поново навукао маску и узрастао у свом дару мора најпре узрасти до те мере раста пуноће Христове, јер у противном, може се десити да енергија маске поломи младицу на Телу Христовом.

6. Очај данашњег глумца можда је најбоље изражен у молитви коју Бати упућује глумцима давнашњих времена. "Нека, понети вашим примером и вашом помоћу, знадемо да се посве-

³¹ В.В. Бичков, нав. дело, стр. 64

³² Јован Зизјулас, нав. дело, стр. 56

тимо нашем задатку, уместо да га подређујемо нашим таштинама, нека заволимо уметност више ради тога што исказује славу Божију, него што нам пружа више славе. Нека ослобођени наших ружних охолости охолости, уз жртвовање егоистичких амбиција, уздигнемо се да бисмо постали врло понизни службеници највише лепоте"³³.

Трагедија данашњег глумца је у томе што не види да глумци из давних времена не могу бити његови заступници пред Богом јер између давних позоришних времена и данашњег не постоји континуитет. Антички симболи испунили су се у Христу који је започео ново време. Да би данашње позориште кренуло истим путем, точак времена морао би се окренути уназад. Зато је за позориште време да се ћути, онако како је рекао свети Григорије Ниски, а не Хамлет.

³³ Часопис *Поља*, нав. дело (Одег Аслан "Глумац двадесетог столећа", стр. 361)