

Uvod:

Teatričnost kao medij

U esejima koji čine ovu knjigu nastojim da odgovorim na dva niza pitanja.

Najpre kako dolazi do toga – i šta to znači – da u doba sve veće dominacije elektronskih medija pojmovi i prakse koji se mogu nazvati »teatričnim« ne samo da ne deluju zastarelo nego, čini se, sve više dobijaju na značaju? Imajući u vidu da je jedan od nezaobilaznih uslova pozorišnog medija, i učinaka teatričnosti, neka vrsta realnog, neposrednog, fizičkog prisustva, kao i da su s dolaskom »novih medija« i njihovih moćnih »virtuelizujućih« efekata, status i značaj takvog prisustva postali sve problematičniji, moglo bi se očekivati da će se sve brže smanjivati opseg i značaj praksi koje se tiču pozorišta i teatričnosti. Međutim, izgleda da se događa suprotno. Čini se da je teatričnih praksi, stavova, pa čak i organizacija sve više, i to u kontekstu novih medija, ako ne i kao odgovor na njih. Zašto se to događa, i kakve su moguće posledice?

Da bismo uopšte počeli da istražujemo ova pitanja, moramo postaviti i drugi niz pitanja. Pojmovi »teatar« i »teatričnost« su sve samo ne samoočigledni i neprotivrečni. Oni imaju tešku i složenu istoriju i jedino kroz artikulaciju nekih od glavnih odlika i tendencija te istorije možemo otpočeti s istraživanjem obnovljenog značenja koji ti termini stiču danas. To me dovodi do drugog niza pitanja na koja bih hteo da odgovorim.

Dakle, kako je pozorište bilo konceptualizovano na Zapadu? Ovde se ograničavam na zapadnoevropsku tradiciju, i ono što je iz nje proisteklo, ne zbog toga što nezapadno pozorište i nezapadne pozorišne prakse nisu važni – naprotiv. Nezapadne pozorišne prakse su odigrale presudnu i određujuću ulogu u celokupnoj i dugotrajnoj istoriji pozorišta na

Zapadu. U dvadesetom veku, one su inspirisale kritičko pre-vrednovanje te istorije, što se najbolje može uočiti kod dram-skih pisaca i mislilaca koji su se bavili pozorištem, recimo kod Brehta, Artoa, Deleza, Barta i Deride. No, ta vrsta ponovnog promišljanja ima znatno dužu istoriju. Ona se javlja na možda najznačajniji način početkom devetnaestog veka, u onome što se može nazvati »učincima« hegelovskog filozof-skog sistema i kulminacijom misli koje oni sadrže, na primer kod pisaca-mislilaca poput Kjerkegora, da bi potom obeležila i rad brojnih najradikalnijih pisaca-mislilaca devetnaestog veka, kao što su Marks i Niče, da pomenemo samo one naju-pečatljivije i najuticajnije. U trenutku kada je nastupila »iscr-pljenost« konceptualne tradicije zasnovane na jednom odre-đenom pojmu identiteta, refleksivnosti i subjektiviteta, *teatar* i *teatričnost* se pojavljuju kao nazivi za alternativu koja poči-nje da se artikulise u pisanju ovih mislilaca, iako, doduše, ima daleko kompleksnije naslednike no što bi ova ograničena lista mogla nagovestiti. Da bismo razumeli kako je jedna vrsta preispitivanja teatra i teatričnosti mogla da preuzme tu funk-ciju u devetnaestom veku, najpre moramo ispitati ono *protiv* čega su ti mislioci i dramaturzi reagovali. Sa pojavljivanjem tog pozorišnog jezika, izraza i tema, postalo je jasno da se bitka bje za redefinisane značenja i vrednosti reči kao što su *teatar* i *teatričnost*, i da ta bitka ima veoma dugu istoriju. Ona u najmanju ruku seže do Platona i Aristotela, u čijim je deli-ma pitanje o pozorištu kao mediju postavljeno, no samo da bi ubrzo potom bilo razrešeno na način kojem je bilo suđeno da odredi veliki deo istorije – misli i prakse – pozorišta na Zapadu, i koji čak i danas, ili možda naročito danas, širi svoj uticaj u svetu kojim vladaju elektronski mediji, razvijeni upra-vo iz tih istih tradicija. Stoga je od ključnog značaja detaljno i što preciznije analizirati šta su određujuće karakteristike te sistematične koncepcije pozorišta kako bismo počeli da uoč-a-vamo njene alternative, one, naime, koje imaju svoju vlastitu »istoriju«, veoma različitu od one koja se vezuje za »mejn-strim« verzije. Otkrićemo da je alternativni pristup preovla-đujućem zapadnom konceptu pozorišta već na delu u *okviru* razrađivanja mejnstrim koncepta. Alternativni pristup nije

tek spolja nametnut već je nešto što ga prati od samog početka, što će reći od prvobitnih napora zapadne metafizike da prisvoji pozorište radi vlastitih ciljeva.

Da bismo razumeli šta je u igri u tom poduhvatu prisvajanja, moramo se vratiti dobro poznatoj činjenici o kojoj se često raspravljalo: reč *teatar* ima etimološki isto poreklo kao izraz *teorija* – obe reči potiču od grčkog *Thea*, što znači mesto s kojeg se posmatra ili vidi. Činjenica da je pozorište, poput televizije danas, oduvek podrazumevalo mnogo više od pukog viđenja, čini privilegovanje vida još značajnijim, i problematičnijim.¹ Privilegovanje vida u odnosu na druga čula, a posebno sluh, kakvo se podrazumeva u raširenoj upotrebi reči kao što su *teorija* i *teatar*, ali takođe i *televizija*, često proističe iz želje da se osigura pozicija s koje se stvari mogu gledati i *kontrolisati* s distance, što navodno dopušta da se sagleda čitav objekt, a da se pri tome ostane na bezbednoj udaljenosti od njega. Jedna određena koncepcija pozorišta je tu želju za kontrolom i »bivanjem spolja« u odnosu na stvari s jedne strane uvek ugrožavala, a s druge strane joj je bila privlačna. Ukratko ću razmotriti nekoliko primera te protivrečne tendencije, jedan veoma stari i dva relativno nova.

Pećina

Prvi je čuvena scena pećine u Platonovoj *Državi*. Ta scena, osmišljena da ilustruje ograničenja obične ljudske egzistencije koja nije prosvetljena filozofskom perspektivom, podrazumeva insceniranje scenarija s upečatljivim, doduše i negativnim teatričnim konotacijama:

Zamisli da ljudi žive u nekoj podzemnoj pećini, i da se duž cele pećine provlači jedan širok otvor koji vodi prema svetlosti. U toj pećini žive oni od detinjstva i imaju okove oko bedara i vra-

1 Ta vrsta privilegovanja je na delu čak i danas, recimo u pojavi termina poput *televizije* kako bi se označio medij koji uključuje zvuk koliko i sliku; fascinirajuća snaga te privilegovanosti opstaje u tome što je danas moderno ono što olako nazivamo »vizuelnom kulturom«.

tova tako da se ne mogu maći smesta, a gledaju samo napred, jer zbog okova ne mogu okretati glave. Svetlost im, međutim, dolazi od vatre koja gori iznad njih i daleko iza njihovih leđa. Između vatre i okovanih vodi put, a pored njega zamisli da je podignut zid kao ograda kakvu podižu mađioničari da iznad nje pokazuju svoju veštinu.

– Zamišljaj, reče on.

– Zamisli uz to još da pored tog zida ljudi pronose razne sprave, i to kipove drugih ljudi i životinja od kamena i drveta, kao sve moguće tvorevine ljudske umetnosti, ali tako da one iznad zida štrče, i da pri tome, kao što to obično biva, pojedini od njih u prolazu razgovaraju a drugi ni reči ne govore.

– Tvoje je poređenje neobično – reče on – a neobičnu su i tvoji zatvorenici.

– Slični su nama – rekoh. – Zar misliš da oni vide nešto drugo osim svojih senki i senki drugih ljudi koje svetlost vatre baca na suprotni zid pećine?

– Kako bi mogli da vide kad su prinuđeni da celog veka drže glave nepokretno?

– A kad su u pitanju predmeti koje pored njih pronose? Zar neće i sa njima biti isto?

– Razume se.

– A kad bi mogli međusobno da govore, zar ne bi ono što vide morali smatrati za realne stvari?

– Bezuslovno.

– A kad bi odjek dolazio sa suprotne strane zatvora? Zar ne misliš da će oni čim neko od prolaznika progovori verovati da to ne govori niko drugi, nego senka koja prolazi?

– Zevsa mi, tako je.

– Oni uopšte nijednu stvar neće smatrati realnom, osim ove senke predmeta koje su napravili ljudi.

– Tako je, reče Glaukon. (514b–515c)²

2 Plato, *The Republic*, knjiga 7, prev. Paul Shorey, u Plato, *The Collected Dialogues*, prir. Edith Hamilton i Huntington Cairns, Princeton University Press, Princeton 1961, str. 747ff. (Navedeno prema: Platon, *Država*, prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović, BIGZ, Beograd 1993, str. 206).

Pećina je ovde jedna posebna vrsta pozorišta, to je tačno, odnosno ona je osobena interpretacija pozorišta – ali nesumnjivo upravo pozorišta. Dve odlike govore da je ta postavka *takođe* i pozorište. Prvo, čitalac je pozvan da »zamisli« definisan, omeđen prostor. Ta je postavka – način na koji je prostor uređen, a ljudi i stvari u njemu pozicionirani – konstitutivna za ono što se tu dešava. To je prva karakteristika pozorišta: u njemu opisani događaji nisu indiferentni prema tome kako su raspoređeni u prostoru. Druga odlika se tiče ništa manje konstitutivne uloge gledalaca. Pozorišna scena se izvodi za druge, nazvane različitim imenima, »gledaoci« ili, u ovom slučaju prigodnije, »publika«, s obzirom na to da u pećini »vid« i »vidljivost« svakako nisu jedini uključeni medij percepcije. Nisu jedini medij, ali su postavljeni u dominantnu – mada i problematičnu poziciju.

Za Platonovu parabolu o pećini je međutim karakteristično to što su njeni protagonisti pre svega *gledaoci*. I to vrlo osobita vrsta gledalaca: oni ne samo da se ne pomeraju sa mesta nego su za njih privezani. Oni su »zatočenici« iako su nesvesni svoje zatočenosti – i upravo tome zahvaljujući ova je scena na mnogo načina moderna. Oni ne znaju gde su, te stoga ne znaju ko su i kako im je.

Ali, gde su oni zapravo? Oni su u osobenoj vrsti »kućnog pozorišta«: žive u podzemnoj špilji (*katageiōi oikēsei spēlaiōdei*), kod kuće su na mestu definisanom jednom vrstom praznine, u šupljem mestu pod zemljom. Na mestu koje je duboko, unutrašnje, a ipak upravo nije u sebe zatvoreno i samodovoljno. Upravo taj nedostatak samodovoljnosti odlikuje prostorni karakter jedne takve postavke. U opisu pećine odnosno špilje kaže se da ona »ima širok otvor« koji »vodi prema svetlosti«. Specifičnost ovog »zatvorskog« okruženja je u tome što ono nije u potpunosti zatvoreno. Naprotiv, čini se da je otvoreno prema spoljašnjosti. Šupljina pećina doista nagoveštava da je i ona sama neka vrsta spoljašnjosti koja je zatvorena u neku vrstu »posude«. Kao i svako »mesto«, pećina ostaje u kontaktu sa spoljašnjošću koju isključuje.

Toliko o tom neobičnom mestu, ili *postavci* – o pećini. Šta je s njenim stanovnicima? Za ono čime se ovde bavimo,

najrelevantnije je to da je slepilo stanovnika pećine povezano s tim što su oni vezani za svoja mesta. Stanovnici pećine ne razumeju ono što vide, ne zato što su slepi ili što imaju bilo kakav drugi urođeni nedostatak, nego zato što su vezani – ne mogu da ustanu i kreću se uokolo i na taj način iskuse *relativnost* svog stanovišta. Njihove su pozicije učvršćene i stabilne, ali ih sama stabilnost njihovog stanovišta sprečava da vide kako su one *situaciono uslovljene*. Stanovnici pećine nikada nisu upoznali nijednu drugu poziciju, ili situaciju, te stoga nisu svesni relacija koje uokviruju situaciju iz koje gledaju. Nedostatak drugačijeg iskustva i snaga navike čine da im ono što vide i čuju deluje sasvim prirodno, da im deluje samoočigledno i u sebe zatvoreno.

Ipak, ta špilja svakako nije tek jedno prirodno okruženje: u njoj se mešaju priroda i kultura. Duboko u zemlji, ona je htonska, ali po načinu na koji je organizovana, ona je proizvedena, tehnička, kultivisana. Špilja je pozorište u kojem gledaoci posmatraju visoko organizovani, »inscenirani« spektakl koji oni, međutim, smatraju za potpuno samodovoljan i u sebe zatvoren. Oni »senke« shvataju kao »realnost«. U tom kućnom pozorištu svetlo je i prirodno i veštačko. Prostor je osvetljen odsjajem plamena, što je »prirodan« fenomen, ali on je pažljivo »namešten«, te je dakle posledica namernog postupanja. Taj prirodno-tehnički izvor svetlosti postavljen je tako da s obzirom na nepokretnost gledalaca ostaje nevidljiv. Kao kad se u pozorištu svetla priguše i osvetle pozornicu a sama ostanu nevidljiva.

Ova pažljivo postavljena scena se vrlo eksplicitno upoređuje s »lutkarskom« predstavom. To poređenje je značajno jer, kao što ćemo videti kasnije u ovoj knjizi,³ lutke su i danas primer jednog aspekta teatričnosti koji je ujedno razlog zbog kojeg se iz perspektive nekih humanističkih tradicija na teatričnost gleda s podozrenjem – reč je, naime, o aspektu heterogenosti. Na jednoj strani, gledaoci u publici su zatvoreni na jednom mestu, štaviše, vezani za svoje pozicije (ne mogu da

3 Videti raspravu o filmu *Biti Džon Malkovič* u poglavlju 13 ove knjige.

pokreću glave...), za razliku od »raznih sprava... ljudi i životinja« koje se duž zida pronose i na njega bacaju senku. Ta igra senki podseća na javanske lutke koje »bacaju« senke na platno, uz pratnju tradicionalne (»gamelan«) muzike. Međutim, u javanskim lutkarskim predstavama gledaoci u publici mogu slobodno da se kreću okolo, mogu slobodno da odu iza »platna/zavesa«, da vide »realnost« pozorišta kao relativnu i površnu i steknu iskustvo koje, čini se, teško da može biti kompatibilno sa pojednostavljenom dihotomijom »pojava« nasuprot »realnosti«.

Čak ni u Platonovom scenariju ta dihotomija nije nedvosmislena. Na osnovu komentara koji artikulišu i prate tu scenu, vidimo da postoji i treća instanca, premda ona ostaje u senci. Nisu svi stanovnici pećine pasivno pričvršćeni za svoja sedišta: tu su i oni koji »pored zida pronose« te »razne sprave« i kipove. Ti »ljudi«, odgovorni za kretanje silueta, obavljaju funkciju koja je smeštena negde između umetnika i »rekvizitera«. Kakav je njihov ontološki odnosno, politički status? U kakvom su odnosu prema toj zanesenoj, očaranoj publici gledalaca-zatvorenika? A prema organizaciji i značenju samog »spektakla«?

Platon ne daje odgovore na ova pitanja, iako ih u skladu sa svojim scenarijem inscenira, i time ih na posredan način postavlja. Pitanje o teatru i teatričnosti stoga ostaje neoslovljeno ontološkom osudom koju Platon rezerviše za sve izrazito mimetičke prakse. Međutim, ta osuda na neki način postavlja scenu za sve uspešne pokušaje da se odredi tačno mesto – ontološko, epistemološko, etičko i političko – pozorišta i svih njegovih »specijalnih« efekata, uključujući gledaoce i glumce, pozornice i »rekvizite«, svetlo, zvuk, a možda i *efektivnost* kao takvu. Dokle god se polazi od pretpostavke o samoidentitetu i samoprisustvu, svako napuštanje njihove tobožnje zatvorenosti u sebe – a pozorište upravo obuhvata tu vrstu napuštanja – treba pažljivo kontrolisati, ako ne i osuditi. Pozorište označava tačku u kojoj se tačka ispostavlja kao neizbrisiv beleg, stigma ili mrlja koja se ne može očistiti ili na neki drugi način učiniti transparentnom i prozirnom.

Ta neuklonjiva neprozirnost određuje svojstvo pozorišta kao *medija*.⁴ Kada se neki događaj ili niz događaja *dese* [engl. *take place*] a da se mesto koje su »zauzeli« ne svede na puko neutralnu lokaciju, onda se to mesto ispostavlja kao »pozornica«, a ti događaji postaju pozorišna događanja. Kao što se gerundom (glagolskom imenicom) sugerise – a ta sugestija će biti stalna tema razmatranja u ovoj knjizi – takva događanja se nikada ne odigraju jednom i zauvek, ona traju. Time se dalje sugerise da se događanja ne mogu sputati unutar mesta na kojem se zbivaju niti se pak mogu u potpunosti od njega odvojiti. Za njih se može reći da se u sasvim doslovnom smislu *odigravaju* [engl. *come to pass*]. Ona se dešavaju, zauzimaju mesto, što znači određeno mesto, ali ipak, istovremeno se njihovo »igranje« i završava, odigrana su – ali ne nestaju nego se dalje »igraju« negde *drugde*. Izmeštanjem njihovih ponavljanja pojavljuje se ni više ni manje do *singularnost teatarskih događaja*. Ta vrsta teatrične singularnosti opsega i provocira san Zapada o samoidentitetu.⁵

U zapadnoj tradiciji, ovde oličenoj ne toliko u scenariju špilje koliko u njegovom eksplicitnom tumačenju, želja za samoidentitetom daje oblik osudi pozorišta. Ta želja da se zauzme mesto s kojeg se sve može »upiti«, pre svega vizuelno, ali takođe i oralno i auditivno, upravo je ono što izaziva to zastrašujuće podozrenje prema pozorištu i teatričnosti. Pozorišni prostor, poput pećine, ne dopušta puko eksteritorialnost. Ipak, prebivati »u« njemu znači biti na najvećoj udaljenosti od njega – od njegove »istine«, njegove »realnosti«. To

4 O odnosu »medija« i »transparentnosti«, videti moju diskusiju o Aristotelu u tekstu »The Virtuality of the Medium«, *Sites* 4, br. 2 (2000): 297–317.

5 Teatrična singularnost događaja verovatno nigde nije tako jasno inscenirana kao u prvom činu Šekspirovog *Hamleta*, kada duh kralja Hamleta progoni svog sina i druge gledaoce nečujno se krećući ispod dasaka pozornice, postavljajući na taj način farsični, nedramski, ali veoma teatričan kontrapunkt u odnosu na svoj poziv da bude zapamćen – i možda u odnosu na čitavu tragičnu dramu koja na taj poziv odgovara. Pozorišnog značaja »farse« dotaći ću se u poglavlju 7.

je donekle razlog, barem ako sledimo Platonov scenario, zbog kojeg oni koji hoće da se bave pozorištem *kao teatro*, da istraže njegovu *teatričnost*, moraju biti spremni da pretrpe najsurovije posledice. Kao što se u tekstu *Države* sasvim jasno kaže: osnova većine postojećih političkih zajednica, za razliku od onih koje bi bile poželjne, podrazumeva brkanje pozorišta sa prirodom, ili preciznije, sa samim stvarima. U moderno doba ta »prirodnost« se često pripisuje »istoriji«, ili je u nju apsorbirana. To pripisivanje ne menja mnogo toga sve dok atribut – u sebe zatvorena i zaokružena smislenost, to jest samoidentitet – ostaje u osnovi nepromenjen.

Alternativu pozorištu i njegovim senkama Platon je opisao kao oslobađajuće mada i bolno uspinjanje ka otvorenoj i prirodnoj svetlosti sunca. U tom svetu iznad, svetu ideja i istine, nema više potrebe da prostor bude lokalizovan, jer nikada nije važno neko pojedinačno mesto nego je važna sveprisutnost same dnevne svetlosti. Nema senki ili zatamnjenosti, nema odjeka, projekcija, ili simulakruma: samo svetlost takva kakva jeste i stvari takve kakve jesu u sebi i za sebe – to je san o oslobođenju, koji bi za sobom ostavio noćnu moru pozorišta-pećine u kojoj ropstvo deluje kao sloboda.

Platon, dakle, sanja da pećinu, njenu vatru i senke, zameni blještavom sunčevom svetlošću i njenim izravnim, ali i zaslepljujućim osvetljenjem. Međutim, Sokratov primer ostaje ozbiljan podsetnik kolika može biti cena protivljenja ne samo navici i običaju nego i želji za stabilnošću, želji iz koje navike i običaji uglavnom crpu svoju snagu. Scenario sa stanovnicima pećine iznosi na videlo želju onih koji nikada nisu znali za promenu, ili nisu u stanju da priznaju mogućnost promene. Čini se da Sokrat hoće da kaže kako formiranje i održavanje zajednica, političkih grupacija, možda ponajpre zavisi od moći te želje: želje da se *ostane*, da se ostane *isti*, da se opstane na *istom mestu*, ako je potrebno, do kraja vremena. Ta želja čini stanovnike pećine tako voljnim gledaocima – i zatvorenim. Priča o pećini izgleda kaže da *ostati* isti znači videti isto, čak i ako gledate druge: to jest, videti senke kao da su stvarne osobe, scenske rekvizite kao da su stvari za sebe, pozornicu kao da je uistinu svet. I tako pobrkati »realnost« sa

samoidentitetom i stoga na pogrešan način protumačiti relaciju stvarnost vlastitog mesta i pozicije u svetu, stvarnost koju stanovnici sveta ne mogu naprosto da istraže.

Pozorište se, dakle, od samog početka onoga što ćemo prigodno nastaviti da nazivamo »zapadno« mišljenje, smatra mestom ne samo pritvornosti i obmane nego, još gore, mestom samopritvornosti i samoobmane. To je mesto učvršćenosti i neslobode, ali takođe i mesto fascinacije i želje. Zatvor, nema sumnje, ali takav koji vas drži sputanim prihvatanjem i saglasnošću a ne prisilom i represijom. Ukratko, pozorište je ono što osporava »sopstvo« samoprisustva i samoidentiteta udvajajući ga u zavodljivom kretanju koje, čini se, nikada ne opisuje pun krug.

Pozornica

Milenijumima posle Platona, jedan nesumnjivo moderni filozof uvodi svoju najuticajniju i možda najinovativniju misao pribegavši poznatom poređenju:

Performativni iskaz će, na primer, biti na poseban način »šupalj« ili prazan ako ga izgovori glumac na sceni, ili ako se kaže pesmom, ili izgovori u monologu. To na sličan način važi za svaki iskaz – do velike promene dolazi u posebnim okolnostima. U takvim okolnostima, jezik na specifične – razumljive – načine nije upotrebljen ozbiljno već na mnogo načina parazitira u odnosu na svoju normalnu upotrebu: na načine koji potpadaju pod doktrinu razvodnjavanja (etioloacije) jezika. To smo izuzeli iz naših razmatranja. Naše performativne iskaze, uspešne ili ne, treba razumeti kao da su izgovoreni u običnim okolnostima.⁶

6 J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London 1976, str. 21–22. (Dostupan prevod: Džon Ostin: *Kako delovati rečima*, prev. Milorad Radovanović, Matica srpska, Novi Sad 1994, (prevod prilagođen Veberovom tekstu – *prim. prev.*). Videti takođe, J. Derrida, *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston 1988), str. 16ff.