



PISATI

GLAS

*Ô semblable!... Et pourtant plus parfait que moi-même,
Éphémère immortel, si clair devant mes yeux,
Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,
Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,
Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse,
Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit!*
Paul Valéry, *Fragments du Narcisse*

Isprika superega / superegu

Čini nam se da bi se ova teatrološka priča, ako se barem ne okrzne o Aristotela, osjećala pomalo kao nahoče. Kako našem tekstu ne želimo priuštiti iskustvo *nedovršenog* Edipa (Sartre, 1964., 17.), ovu blizanačku potragu započet ćemo upravo s ocem ili — očevom zabludom. Možda tek zato što je prva rođena ima pravo biti očevom ljubimicom, njegovom malom tekstualnom *mazom*: Drama, šutljivo prvorođenče čiju je ozbiljnost otac hvalio prešutno okrećući glavu od njegove androgine prirode¹. No znamo, i vi i mi, kako stvari izgledaju s očevima². Volio je on i Izvedbu, dapače, ona uvijek pomalo prkosna, znala mu je donositi *najveću živost* (Inkret, 1987., 15.). U strahu od gubitka svoje supremacije Izvedbinim oponašanjem njezine *ozbiljnosti i završenosti*, ljubomorna sestra Drama fantazirala je o eliminiranju svojega mlađeg mimetičkog dvojnika. Potiskujući svoju izvornu androgenost, vidi u sestrici *zrcaljenje svoje lažne samosvojnosti*, ali i pretendenticu na očevo nasljeđe. Otušene u strahu od međusobne neizdiferenciranosti i kaotičnog nasilja koje bi međusobna mimetička žudnja mogla inicirati, sestre spremno prihvaćaju izmirenje i slave žrtvu oca – onoga koji ih je imenovao istim imenom³ (Girard). Razlika se rađa iz žrtve *idema*, istoznačnosti oca koja je samo prividna zbog nepoznavanja njegovog imena, podrijetla i identiteta. Otvara se prostor, označava se polje dijalektičkog agona *idem i ipsem* (Ricoeur, 1990.), mi i ne-mi, ovdje i ondje. Glazba, ratničke trube, plemenski bubnjevi, bojni poklič i pogled koji se prostire u daljinu. Ritam, tupkanje u mjestu, *što bi daleko, sad je blizu*, ekstaza, delirij, evakuacija *tragova* pamćenja.

Gotovo?! Već?!

*Naklon, pljesak, opet naklon, opet pljesak... Mrak, svjetlo...
Bili ste divna publika.*

¹ *Poiesis* kao jezična umjetnost, umjetnost riječi, ali treba se sjetiti kako su u to doba riječi u tragediji bile izvorno spojene s glazbom i plesom (Inkret, 1987., 16)

² *Pater semper incertus est.* (Freud, 2003., 39.)

³ Tragedija. Ovdje aludiramo na Aristotelov ambigvitetan opis tragedije, odnosno mimeze koja se svojim specifičnim načinom kod Aristotela opredjeljuje za jezičnu suštinu, dok implicira i njezinu pozorišnost. *Katharsis* (katarza, kanaliziranje, kultura, imenovanje) bi prema tome mogla biti potreba za razlikovanjem, odnosno eksternaliziranjem internaliziranoga Drugog

kojim se subjekt u svojem prisvajalačkom oponašanju uopće izgradio kao takav. To isto (dakle katarza i spomenuta *razlikovanje*) značilo bi traženje drugih ljubavnih veza i uopće postojanje u svijetu. Na sreću, te sestre (Drama i Izvedba) to i čine i ne zatvaraju se u skućeni mimetički nered sestara Papin (Lacan, 1989.). Ipak, bilo bi zanimljivo pratiti liniju koju možda implicira suvremena *kriza prikazivanja*, a u kojoj bi nam poučan mogao biti primjer sestara Papin. No, toga se ovdje ipak nećemo dotaknuti.

Apologija buke

Neka nas ne ustraši ova preliminarna buka; bio je to samo mali povod za druženje, potaknuto, kako smo pokušali prikazati, problemom fenomena drame. Drama se, povijesno gledajući, od samih početaka i izvorišta u staroj Grčkoj promatrala i kao književni tekst, ali i kao izvedba. Možemo jednostavno sažeti: naime, ne može nam promaknuti *temeljna, strukturalna razlika teksta i predstave* (Inkret, 1987., 19.) te jasno vidimo da drama kao tekst ostaje netaknutom u svojoj biti, ona ima određeni tekstualni integritet i implicira reverzibilnu konzumaciju. Izvedba je pak, uvijek nešto novo, razlikuje se čak od izvedbe do izvedbe i nije reverzibilna. Nadalje, ne možemo govoriti o pripadanju jednoga drugome tj. izvedbe tekstu i obrnuto, što nam jasno pokazuje njihov razvoj do samostalnih umjetnosti. Andrej Inkret, koji će nam u ovom kratkom uvodu biti zahvalnom polaznom točkom, smatra kako drama pripada i instituciji književnosti, ali i kazalištu. Od ostalih književnih djela razlikuje se po u nju unaprijed ugrađenim matricama teatralnosti: scenskim uputama, tj. didaskalijama.

Iz svega rečenog nameću se pitanja o čitanju drame: može li se drama čitati samo kao dramski tekst ili su i kazališne konkretizacije potrebni načini čitanja? Slijedeći Inkreta, možemo zaključiti kako u odgovoru na ta pitanja postoji više problema. Prvi je fenomenološke prirode, a implicira nemogućnost čitanja mimo svijesti o izvedbenoj komponenti, ontološki problem propituje identitet teksta kao onog koji se potpuno realizira tek u izvedbi, i konačno – hermeneutički paradoks koji se konstruira oko nemogućnosti teksta da se realizira takav kakav jest u izvedbi, već je uvijek riječ o nekoj interpretaciji. Iz svega navedenog, čini nam se kao da sam dramski tekst otvara nekakav prostor izvedbe, općenito mogućnost pa čak i zahtjev za scenom ili Inkretovim riječima:

Moglo bi se dakle reći da dramatičar piše da bi se njegov tekst mogao govoriti. Piše da bi ukinuo „varljivi karakter pisma“

(De Saussure) te jezik vratio u njegovu izvornu, prvobitnu živu realnost. A to je po Sosiru, gov. (Inkret, 1987., 60.)

Drama se, dakle, prema Inkretu kako i u dijalogu i u didaskalijama, pokazuje konstruiranom kao transtekstualan tekst, tj. kao tekst koji se na virtualni način, u samome sebi ili u predstavi, ukida ili potire kao pismo. Drugim riječima, jezična struktura dramskog djela ima izvedbene osobine već i zato što je u njoj uvijek posrijedi i prikazivanje, odnosno mimeza govora kao specifičnog oblika djelovanja. Pismo je u dramskom tekstu uvijek konstruirano kao virtualni govor – možemo reći da se drama ponaša kao orijentacijski semantički kriterij, odnosno inicijacijska točka smisla, njegovu sjeme koje se u predstavi pretvara u pluralnost smisla. S druge strane, platonistička tradicija tumačenja razlike pismo/govor često i primjerom kazališta podupire zastupanje živog govora, tj. pretvaranje umjetnoga, literarnog, grafičkog znaka u *prirodni* jezični znak, odnosno živu praksu govornog označavanja. No, i kod takvog *prevodenja* koje, kao i svako drugo *prevodenje* nikako nije bezazleno, riječ je *samo* o promjeni fenomenologije jezičnog znaka, u koju su uključene i neizbježne značenjske modifikacije koje se tiču interpretacije, odnosno reaktualizacije smisla dramskog teksta. Ako spomenutu karakteristiku dramskog teksta da već u sebi sadrži vlastitu

izvedbu⁴ nazovemo teatralnošću, pred nama će se otvoriti ne samo prostor scene s pripadajućim dekorom, glumcima, gledateljima, već i prostor u kojem teatralnost možemo misliti kao prag, *espacement*⁵ granice između dvaju naizgled različitih fenomena. Na drugom mjestu Derrida, čiji smo termin prethodno uveli na *scenu/u tekst*, tj. između izvedbe i dramskog teksta, govori kako se prostor (*espace*) generira neprestanim oprostoriavanjem pomoću određene *oprostoriavajuće geste*⁶ kojom se reprezentacija širi, prostire, rasprostire. Gesta je to koja prostoru daje istu produktivnu silu kao i *différance*⁷ razlici. Na slici se *spacieux*⁸ smješta u *paspartu* koji produbljuje razmak između okvira i slike te se može učvrstiti u strukturi, ali i nastaviti otvarati te nagrizati prostore slike i okvira. Kao indikator drugosti, himena, suplementa otvara prazninu u kojoj poništava razlikovanja. No, prije daljnje analize, zadržimo se na nekim dodatnim razjašnjenjima.

Ideja da se bit teatralnosti može zahvatiti jedino u odnosu s izvedbama koje je i čine onim što jest, čini nam se već poznatom i prilično jasnom. I sama riječ teatar od grčkog *theasthai* što znači mjesto za gledanje – i od *-tron*, sufiksa koji označava mjesto⁹ sugerira upravo bitnu prostornost, *umještenost*. S druge strane, teatar gotovo uvijek pretpostavlja i pisanje nekog teksta, bilo dijaloga, bilo scenskih uputa. Potrebno je, dakle, naglasiti da je ono što čini kazalište jednako i tekst i glas i glumac i gledatelj i dekor i scena. Konačno, Platon, Aristotel i sveti Augustin protivili su se kazalištu i udaljavali su glumce iz idealne/božje države iz jednoga jednostavnog razloga – kazalište je bilo (i dalje jest) ono mjesto na kojem prevare, ali i draži postaju karnalne, dolaze na vidjelo, smještaju se u jasno omeđeni prostor.

Ipak, sve dosad rečeno još nam uvijek ne odgovara na pitanje što je teatralnost. Kolebajući se između ontološke naravi i karnalne *fizionomije* samog medija teatra, dragocjena će nam, kao srednji put i nastavak za daljnju raspravu, biti definicija Michela Corvina koji teatralnost opisuje kao prisutnost, apsolutnu sadašnjost koja pak živi od odsutnosti¹⁰ koju iznosi na scenu – istodobno je marka¹¹, manjak i maska¹². Na sličan način pitanju kazališta pristupa i Jacques Derrida tumačeći bit i podrijetlo kazališta *kroz i u njegovom vlastitom nestajanju* (Derrida, 1967., 342.) – možemo reći da je teatralnost nastala u vlastitom razlaganju i kao posljedica toga raspršila se u mnoge druge žanrove među kojima i u sam život i u sva područja života.

Možemo još od najudaljenije povijesti promatrati postojanje ljudskog poriva za oponašanjem, umnožavanjem, travestijom, užikom u simulaciji ili željom da se postane netko drugi. Neka se tu i nastavi ova priča o teatru – u nastojanju života da radi na mehanizmima teatra, ili drugim riječima – s idejom da je teatralnost teatra tek krajnja posljedica teatralnosti života.

4 To jest, spomenuti zahtjev za izvođenjem na sceni.

5 *Espacement* bismo mogli prevesti kao *oprostoriavanje*.

U daljnjem tekstu služiti ćemo se predloženom riječi

6 Derrida negdje to zove *spacieux* (cf. *La double session* u Derrida, Jacques: *La dissemination*. Paris. Éditions du Seuil, 1972.).

7 Derrida negdje to zove *spacieux* (cf. *La double session* u Derrida, Jacques: *La dissemination*. Paris. Éditions du Seuil, 1972.).

8 *Spacieux* Derrida naziva onu gestu kojom se pomoću oprostoriavanja otvara prostor. U slikarstvu je to *paspartu* kojim se otvara i produbljuje prostor između same slike i

okvira i koji je sugestija drugosti (cf. Derrida, Jacques : *La vérité en peinture*. Paris. Flammarion, 1978).

9 Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/index.php?search=theater&searchmode=none>

10 Jer ono što prikazuje nije prisutno na sceni ili uopće ne postoji.

11 *Oznaka* ili *znak* svakako bi bili bolji prijevod, no ipak smo se odlučili za marka da ostanemo vjerni igri izvornika *marque, manque et masque*.

12 *Elle est à la fois une marque, un manque et un masque*. Michel Corvin, članak *Théâtralité* u: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991., 820. - 821

Skriveno znanje

Teatralnost života je poput skrivenog znanja (cf. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*) – lako izvediva, ali teško neposredno opisiva. Određenoj gnoseološkoj nelagodi pred paradoksom *sveprisutnoga neobjašnjivog* ruku daje kondenzirana forma teatralnosti – teatar. Pritom se kondenzirano ne odnosi samo na prisutnost najrazličitijih subjekata i objekata iz realnog svijeta, već ga primarno možemo misliti kao određeno zgušnjavanje prostora i vremena čiji je glavni uvjet zapažanje i stvaranje odnosa publike sa zrcalnom slikom na sceni. Nietzsche na sličan način govori u *Rodenju tragedije*:

Publika gledatelja kakvu mi poznajemo Grcima nije bila poznata: u njihovim je kazalištima, s gledalištem što se terasasto uzdizalo u koncentričnom luku, svatko imao mogućnost da uistinu posve previdi-sav kulturni svijet oko sebe i da, ispunjen gledanjem, sam sebe zamišlja koreutom. (...) Satirski je kor ponajprije vizija dionizijske mase, kao što je opet svijet pozornice vizija tog satirskog kora: snaga te vizije dovoljno je jaka da otupi pogled i učini ga neosjetljivim na dojam "realnosti", na obrazovano mnoštvo poslagano uokolo u redovima sjedišta.

Drugim riječima, teatralnost implicira prisutnost Drugog – nevidljivog u vidljivom. Otud teatralnost života – ona otvara drugosti; spomenuto *oproroviranje* određenim *mehanizmima* stvara i otvara rascjepe u samoj stvarnosti i nudi drugost pogledu. Preciznije rečeno, zadaću kazališnog paspartua preuzima procjep između scene i publike koji se smješta u pogled koji gleda na ono što se pogledu daje. No, da bismo bolje razumjeli takav procjep/mjesto, možemo ga približiti Winnicotovim prijelaznim prostorima koji nemaju materijalnu osnovu, dakle, ne postoje na empirijskoj, već samo i isključivo na simboličkoj razini. Uostalom, još ćemo ga bolje razumjeti uz pojašnjenje kazališne iluzije koju Octave Mannoni opisuje kao svojevrstu nematerijalnu opnu koja nastaje u prostoru kazališne komunikacije (Mannoni, 1969.). Još jednu *opnu* susreli smo i u Freudovoj *Bilješci o čarobnom bloku* (1925.), jednom od članaka u kojemu se Freud, a to je između ostalog i tema Derridaova rada *Freud i scena pisanja* (1967.), bitno razračunava sa starom zapadnjačkom metafizikom prisutnosti. U *Bilješci* je opna dio čarobnog bloka – aparata kojeg Freud koristi kako bi opisao psihi upisivanjem koje bi objašnjavalo mehanizam pamćenja. U obliku prozirnoga celuloidnog lista, opna prekriva papir prislonjen na voštanu pločicu. Pisaljka koja piše pritiskom, a ne tintom, ne ostavlja trag na samome papiru već stražnju stranu papira lijepi za vosak na kojem nastaju vidljivi tragovi. Nakon što se papir odvoji od pločice, ostaje čist i spreman za novo pisanje. Slijedeći Freuda, voštana pločica koja zadržava tragove bila bi analogna nesvjesnom u psihičkom aparatu u kojem se sav sadržaj može pročitati, ali tek pod *prikladnim osvjetljenjem*. Pritom posebno naglašava važnost celuloidnog papira koji, nastavljajući analogiju, predstavlja predsvjesno koje također na sebi ne zadržava nikakav trag, ali štiti vosak od direktnog upisivanja. Isto tako, obični bi se papir lako mogao poderati u izravnom kontaktu s pisaljkom, pa samo celuloidna opna može izdržati izravan kontakt s izvanjskim. Vidljivi tragovi nastaju spajanjem voska i papira što Freud uspoređuje s proplamsajima i nestajanjem svijesti tijekom percepcije. Derrida pak u

Freudovu pomaku prepoznaje usložnjavanje psihičkoga modela u kojemu se metafore pisma i psihe isprepliću na novoj razini koju ne možemo jednostavno proglasiti samo ilustrativnom za psihički aparat ili na kojoj bismo, operirajući starim dijadama logocentrizma, pismo poimali tek kao sekundarnu, instrumentalnu funkciju. Tako je Freudova, ali i Derridaova problematika usmjerena na pokušaj utvrđivanja definicije teksta, odnosno na preispitivanje opisa rada psihe koja se može predstaviti tekstem. Freudov ključni problem trajnosti tragova i mogućnosti neprekidnoga dopisivanja, Derrida će objasniti modelom sjećanja koje nije ostatak samo jednog podražaja, već taj isti trag biva upisan tek i samo kao posljedica uzastopnih pristizanja podražaja mnogobrojnim putevima prolaska do upisivanja. Do psihičkog sadržaja nesvjesnog dolazi se naknadnom aktivacijom upisanih podražaja koji su, kako smo već spomenuli, uzastopni i neposredni, pa se sjećanje u konačnici pretvara u reprodukciju kojoj nije moguće odrediti podrijetlo, a time ni značenje. Sjećanje se tako u *Bilješci* približava Freudovoj dobro poznatoj kriptografiji sna koja zahtjeva čitanje, ali i dešifriranje. Iz *Tumačenja* snova trebali bismo se ponajprije prisjetiti statusa fonetskog pisma koje u snu gubi strukturu te tako postaje jednako važno kao i svi ostali elementi sna, tj. dobiva status pisma koje nije ni podložno ni nadređeno govorenoj riječi. Ovdje nam se jasnijima čine moguće analoške linije psihološkog i kazališnog modela – uostalom scena sna metafora je kojom se koristio i sam Freud. Kazalište djeluje na konvencijama i mehanizmima koji podsjećaju na situaciju sna: uspavani gledatelji u mraku gledališta, a scena pod prikladnim osvjetljenjem u sprezi gotovo svih osjetilnih elemenata funkcionira kao označitelj koji u gledateljima posredstvom imaginacije ili teatralizacije inducira označeno. Dramska izvedba daje se kao neempirijski kronotop koji se prikazuje sanjačima – gledateljima, a koji, kao i san, samo manipulira unaprijed poznatim, odnosno dostupnim elementima zatvorenim u *hijeroglifsku riznicu* (Derrida, 1967., 309.). U konačnici, u kojoj mjeri tu hijeroglifsku riznicu možemo uspoređivati s tekstualnom riznicom drame? Ponajprije, plauzibilnim nam se čini tumačiti unutrašnje tenzije drame kao udaljavanje pisma/zapisanoga od sebe samog. Uostalom, nije riječ ni o čemu drugome nego o *oprorstorivanju vremena* koje se događa tijekom svakog čitanja. Ipak, dramski je tekst možda više nego ijedan drugi književni tekst čin u potenciji, u traženju vlastitog sna koji unaprijed dočekuje atemporalnošću i oprostorivanjem kao posljedicom *policentričnosti oniričke reprezentacije* (ibid., 322.) koja je u dramskom tekstu inducirana didaskalijama i praznim prostorom među replikama dijaloga koji figuriraju kao mjesta neodređenosti zahtijevajući svoje uprizorenje, mogli bismo reći – traže *vlastiti hijeroglif*. *Mjesta neodređenosti* dio su i ostalih književnih žanrova i dodatno dokazuju tvrdnju o diseminaciji teatralnosti u sve žanrove pa i u život. Odgovaraju Derridaovom *espacementu* koji radi na principu oprostorivanja vremena koje se, kako smo već spomenuli, integrirano u sustav može ustaliti, ali i neprekidno dalje rastvarati i time otvarati procjep iz kojega se neprestano generira umjetnost, postavlja na scenu i istodobno donosi Drugo/drugost, a čiji začetak Jean-Luc Nancy s pravom smješta u otvorena usta bića koje još ne govori (cf. Jean-Luc Nancy, *Le toucher*) – u masku koja, premda otvorenih usta, ništa ne govori. Freud taj fenomen prvobitnog oprostorivanja vremena objašnjava procesom *utiranja* do kojeg dolazi prelaskom podražaja s neurona na neuron pri čemu

treba svladati sve manji otpor. *Rupture/route*, odnosno utiranje/put, u francuskom jeziku formiraju još jedan par etimoloških dvojnika koji ne uništavaju jedan drugog u mimetičkom nasilju, već zajedno stvaraju rezervu, rade na odgodi percepcije kojom štite unutrašnjost sustava te konačno – grade potrebnu *obilaznicu* – *via rupta*¹³ (Derrida, 1967., 317.).

San dramskog pisma povratak je *primarnom* pismu koje nije utvrđeno konvencijama, već je uvijek novo, bez fiksiranog koda, bijelo kao papir preko kojeg je navučen zaštitni celuloidni papir imaginacije, teatralnosti. Misliti o izvedbi kao snu dramskog teksta, i još k tome – san koji se prepričava Drugom (gledatelju), odnosno misliti da je ona kao i interpretacija, ona koja cilja na prijevod/tumačenje znači upasti u zamku u kojoj se našao i sam Freud. Kao što znamo, u snu određeni znakovi značenje imaju samo u jednokratnoj sintagmi, u određenom vremenu i mjestu čitanja i izvođenja, pa se s razlogom možemo upitati kako uopće pristupiti takvome nepostojećem kodu, ako se prijevod već unaprijed čini nemogućim? Štoviše, znakovi se pojavljuju kao *materijalni* fenomeni neodvojivi od svoje tjelesne prirode, s labavom ili nikakvom konvencijom kojom bismo ih mogli prepoznati kao znak. San i kazališni *događaj*¹⁴, sukladno tome, nepredvidljivi su i neprevodivi. Svaki pokušaj tumačenja, sekundarne obrade u logičan diskurz, u književnu kritiku/teoriju u konačnici nužno je ograničen. Kodiranje latentnih misli (dramske teksta) u manifesnu izvedbu na pozornici ne možemo, iz svega rečenog, promatrati kao značenjsko osiromašenje – on je ona vrsta obrade koja *latentno* dramsko pismo održava na životu¹⁵. Prijevod bi ili prijepis, dakako, pretpostavljao određeni nepromjenjiv predložak, što možemo reći tek za dramski tekst, no već spomenute tenzije *rastvaraju* ga i na horizontalnoj i na vertikalnoj ravni što nam daje mogućnost da ga gledamo kao *nestabilnijeg* od ostalih književnih vrsta. Psihički i dramski tekst splet su razlika koje ga uvijek iznova naknadno uspostavljaju – udaljavajući se od samog sebe, tekst se stvara *naknadno*¹⁶, neprekidno umnažajući. Napokon, golemi prostor za dvojnička sučeljavanja, ali ne za dvojništva u užem smislu, već za ona latentna dvojništva *teksta* i *izvedbe* u kojima jedno drugo redovito doživljavaju kao *nesvojstvene* (Unheimliche). U konačnici, dvojnici kakav god bio, nikada i nije *replirana istost* i *nije istovjetan sebi nego drugome i sebi kao drugom* i *svoja svojstva ne može smatrati samo svojima* (Čale, Čale-Feldman, 2008., 11.). Dvojnिकovo *kašnjenje* u isto vrijeme ugrožava *pravo prvoga* remeteći vremenske i vrijednosne odnose prije/poslije te pozivajući na *retrospektivnu dodjelu reda i smisla* (ibid., 13.): na prošlost u kojoj prepoznaje *sada*, na *ipse* koji žudi za svojim historizacijskim *idem*¹⁷. Zato kazališni događaj i jest mjesto susreta, blizine te ponajprije psihičkog i fizičkog kontakta koji nagovještava *etički susret* u kojem postupno slabe stvarne osnove. Kazalište ne pruža samo pogled na druge i pogled drugih na sebe, već otvara (obrće) pogled vlastitom licu. Drugim riječima, otvara put od *ja* prema *sebi* koji djeluje kao *govor* koji dolazi do *govorenog*, ali tako da se u njemu nikada ne iscrpi.

13 *Via rupta* latinski je izraz od kojeg je nastala francuska riječ za put – *route*. U starom Rimu, izraz je značio *otvoren, pročišćen put* te se upotrebljavao za opis ceste čija je gradnja podrazumijevala svladavanje brojnih i često velikih prepreka.

14 Tj. specifičan odnos dramskog pisma i izvedbe.

15 Upućujemo na Benjaminovu, ali i Ricoeurovo poimanje prevodenja prema kojem je prevodenje davanje

novoga životnog impulsa djelu, zapravo novi život djela.

16 Ili kako Derrida kaže – *suplementarno*. Kod Freuda je riječ o *naknadnosti* (*Nachträglichkeit*), fenomenu temporaliziranog uspostavljanja prisutnosti kroz trag. Dakle, psihički se sadržaj oblikuje naknadnim aktiviranjem upisa koji je ostavljen u nesvjesnom, a koji nikada nije bio dio neposredne percepcije.

17 Paul Ricoeur, op.cit.

Derridaova *différance* i više nego očito odgovara modelu psihe kakvu predstavlja Freud u *Bilješci*: sadržaj nije nešto unaprijed dano, već se stvara naknadnim čitanjem tragova koji nastaju kao proces razlikovanja podražaja, stizanje do latentnog sadržaja i samo se zbiva u nizu odgovoda koje stvaraju priliku za nastajanje novog. Metafora psihe kao pisma proširila je i pojam samog pisma koje se više ne može promatrati kao garancija jedinstvene svijesti koja stoji iza svega. Već u *Some strange načela ugode*, umnažanje i dvojnici stoje u osnovi sveobuhvatnog čovjekovog poriva za ponavljanjem koje počinje u izvornoj *nepredstavljenosti* koja Nietzscheovu bogu¹⁸, tj. istini, ne samo da stavlja maske nego ih i čini glavnim glumcima, *faktorima istine*. Istina u obliku stele, skriveni falus iz Ville dei Misterii (cf. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*) skriva otkrivajući svoju najveću tajnu: erekcija, odnosno uzdignutost upravo je u otkrivanju, a ne u uzdignutosti samoj ili Lacanovim riječima: *Seule importe en effet une vérité qui tient à ce que dans son dévoilement le message condense* (Lacan, 1966., 741.-742.)¹⁹. Nije li upravo kondenzacija jedan od važnih mehanizama sna i teksta/izvedbe? Ako da, onda se čini kako su te dvije forme posebno dragocjene za shvaćanje istine/boga jer i jedna i druga pokazuju, otkrivaju, i *uzdižu* protejskim mehanizmi- ma u apolonijskoj formi konačni susret dvaju bogova²⁰ koji se međusobno nadražuju, savijaju i prelamaju i na taj način služe jedan drugom. Postajući vektor nagona (Trieb), mjesta sjećanja, sjećanja označitelja, glumac postaje tumač ne samo istine koja u otkrivanju istovremeno zakriva, tj. metaforizira temeljnog označitelja (Dioniza), već i istine koja *diže/uzdiže*. Pretvara se u glavno mjesto zaborava (zaborava samog sebe) te postaje posrednikom preko kojeg se istina u riječi, u snu, u viziji ponavlja, ali čije ponavljanje istodobno briše ono prethodno. Glumac koji djeluje ponavljajući razliku, povratak onog što je već rečeno, naviješta ponovni dolazak onog što još nije, što tek *naknadno* treba doći te time postaje dvojnikom tekstualnih didaskalija i praznih mjesta među replikama dijaloga i on sam, *opisan* (koji postoji u vlastitom tijelu) i *prazan* (u odsutnosti onoga što utjelovljuje), *simptom nesvjesnog*. Drugim riječima, glumac ponavlja/udvaja ono što je već rekao sam dramski autor, dakle ponavlja ono što još nije, što je *čin u potenciji*, ali mu istodobno dodaje i nešto sasvim novo – aktualizira ga, prati tragove, dovršava i napokon – rekreira ga, te njegova riječ, koja više nije riječ dramskog autora, isprepliće se s nizom tragova koji takvim naknadnim aktiviranjem poprimaju oblik reprodukcije bez izvornika. Zauzima mjesto *espacementa* dramskoga teksta, ulazi u *procjep* između gledatelja i dramskoga teksta, postajući *paspartu* koji, dvojan u sebi (u onome što je na sceni), nagrizava okvire kazališne slike i njezina okvira. Dramski tekst, ta voštana pločica nesvjesnoga, dolazi do gledatelja glumčevim posredovanjem preko/ispod²¹ *hypocrisis*, prazne maske, bijeloga papira na koji se neprestano mogu upisivati nova značenja. Glumčeva je gesta udaljavanje teksta od samog sebe kojim se on sâm (tekst) istodobno pokreće i postaje ono što *uvijek tek ima doći*²². Konačno, možemo li igru glumca čitati kao *palimpsest/san* igre samog dramskog teksta, odnosno kao *nagon* artikuliranja *vizije* teksta igrom glumaca?

¹⁸ Dioniziju.

¹⁹ Bitna je jedino istina koja ustraje na tome da se u njenom razotkrivanju poruka kondenzira. pr.a.

²⁰ Apolonije i Dionizije.

²¹ Grč. *hypo*: ispod.

²² Derridaovskim terminima: *à-venir*.

Pisati glas ili *Sonner le glas*

Morfej, sin boga Hipnosa, boga spavanja i Nikte, božice noći, vođa je bogova sna i jedini među njima koji se može pretvarati i poprimati oblik bilo kojeg smrtnika. Vlastiti oblik ima tek kad se odmara, a sve ostalo vrijeme *anamorfozom* (Nancy, 2007., 25.-26.) gubi *vlastitu formu, preobražava život u smrt* (ibid.), sebe u smrtnika i opet u besmrtnika, *u život, u ukradeni život, u život koji se uzdiže* (ibid.). On ima moć da *oformljuje puku materiju drijemeža/sna* (ibid.), ali i da daje novi zalet i formu onomu *neoformljenom* (ibid.), kao i *padu* (ibid.) — padu u san, u noć, u smrt, u smrt teksta i život glumca.

BIBLIOGRAFIJA

- Corvin, Michel: „Théâtralité“. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris. Bordas, 1991.
- Čale, Morana i Čale Feldman, Lada: *U kanonu: Studije o dvojničtvu*. Zagreb. Disput, 2008.
- Freud, Sigmund: A Note upon the „*Mystic Writing Pad*“. 1925. Dostupno na <http://home.uchicago.edu/~cawinter/mystic.pdf>.
- Freud, Sigmund: *Tumačenje snova*. Zagreb. Stari grad, 2001.
- Freud, Sigmund: „Family Romances“. *The Uncanny*. London. Penguin, 2003.
- Derrida, Jacques: „Freud et la scène de l'écriture“. *L'écriture et la différence*. Paris. Éditions de Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques: „La clôture de le représentation“. *L'écriture et la différence*. Paris. Éditions de Seuil, 1967.
- Inkret, Andrej: *Predmet i princip dramaturgije*. Novi Sad. Sterijino pozorjem, 1987.
- Lacan, Jacques: „Jeunesse de Gide“. *Écrits*. Paris. Seuil, 1966.
- Mannoni, Octave: „Illusion comique“. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris. Seuil, 1969.
- Nancy, Jean-Luc: *Tombe de sommeil*. Paris. Galilée, 2007.
- Nietzsche, Friedrich: *Rođenje tragedije*. Zagreb. Matica hrvatska, 1997.
- Sartre, Jean-Paul: *Les Mots*. Paris. Gallimard, 1964.
- Ricœur, Paul: *Soi-même comme un autre*. Paris. Seuil, 1990.
- Winnicott, David W. : *Igra i stvarnost*, Zagreb: Prosvjeta, 2004.