

OCTAVE MANONNI

---

182 Kazališna iluzija  
ili kazalište  
s gledišta  
imaginarnosti\*

---

[s francuskoga prevela Maja Ručević]  
gotikusorru@yahoo.co.uk

\* Prevedeno iz CLEFS POUR L'IMAGINAIRE OU L'AUTRE SCÈNE, Paris: Seuil, 1969.



———— OCTAVE MANNONI (1899 – 1989) bio je francuski psihoanalitičar i pisac. Nakon burne mladosti i putovanja po Africi vraća se u Pariz i počinje raditi s Jacquesom Lacanom. Godine 1950. izdaje svoje najpoznatije djelo *PSYCHOLOGIE DE LA COLONISATION* (na engleski prevedeno *PROSPERO AND CALIBAN: The Psychology of Colonization*) u kojoj se bavi kolonizacijom te psihologijom kolonizatora i koloniziranih. Piše za časopise *PSYCHÉ*, *ESPRIT*, *LES TEMPS MODERNES*, a postaje i članom *École Freudienne de Paris* (EFP). Dvije godine nakon zatvaranja EFP, osniva *Centre de Formation et de Recherches Psychanalytiques* (CFRP) sa svojom suprugom Maud Mannoni i Patrickom Guyomardom. U svojim radovima bavio se i etnologijom, antropologijom, filozofijom te kliničkom praksom. Najpoznatija djela su mu: *CLEFS POUR L'IMAGINAIRE OU L'AUTRE SCÈNE* (1969), *LA MACHINE* (1977), *FICTIONS FREUDIENNES* (1978), *UN SI VIF ÉTONNEMENT* (1988).



————— Razmatramo li kazalište s aspekta imaginarnosti, moramo istaknuti pojam iluzije (premda je teško reći gdje se ta “iluzija” točno može smjestiti) te, dakle, pojam identifikacije, odnosno poistovjećenja koji je uz njega više ili manje jasno vezan. Shodno tome, u prvi će plan također doći i pojam dramske osobe, odnosno lika, što će nas navesti da primjere najprije potražimo u komediji. Međutim, to ne znači da se ta pitanja (iluzije, poistovjećenja i likova) u ostalim žanrovima postavljaju na bitno drukčiji način, nego da su ona u njima samo manje otvorena. Dok se god pozornica izdaje kao neko drugo mjesto, različito od onoga koje ona zbilja jest te dok se god glumac izdaje kao netko drugi, dotle će se stvarati i stanovita perspektiva imaginarnog. Izgleda da kazalište ne može pobjeći tim, nesumnjivo, temeljnim uvjetima. Pirandello, koji je u nekoliko svojih komada suzdržano, a u jednom ili dva posve otvoreno iskoristio sve mogućnosti kako bi (putem paradoksa u kojemu, budući da se ipak radi o kazalištu, nema ničega neobičnog) pozornicu prikazao kao pozornicu i glumce kao glumce, na taj je način učinke iluzije zapravo doveo do najvišega stupnja te se smjestio u srž imaginarnosti koju je želio razotkriti. Brecht, koji je težio suprotnom učinku kako bi posredstvom odmaka i stilizacije izmaknuo upravo imaginarnosti i identifikacijama, nije mogao dospjeti dalje od te promjene stila, a da ne završi izvan granica kazališta. Tko tradicionalnom kineskom komadu prisustvuje bez posebne pripreme, riskira da pozornicu vidi onakvom kakva ona zaista jest i glumce takvima kakvi jesu. To će, objektivno, još uvijek biti kazalište, no kazalište koje više neće proizvesti svoje specifične učinke. Ono što se suprotstavlja aspektu imaginarnosti jest aspekt kazališnih *konvencija*. No ubrzo ćemo primijetiti kako je to razlikovanje dvosmisleno. Ista pravila ne vrijede podjednako za kazališne konvencije i konvencije koje se odnose na šah ili dječju igru školice. Ako *školica* vodi do Raja prolazeći kroz Čistilište, riječ je o čistim metaforama koje čak ni u dječjim očima ne iziskuju pretvorbu u sliku, odnosno, upravo kako bismo se upitali što to doista znači—riječ je o metaforama koje ne prati nikakva “iluzija”. U ostalim, manje formalnim igrama, puno različitim i raširenijim, konven-

cije je jako teško razdvojiti od onoga što zasad nazivamo iluzijom. Ako se djeca predaju igri u kojoj stolica ima ulogu aviona, tada valja reći—ili, što se svodi na isto, podrazumijevati—da stolica jest avion, a tu konvenciju igrači mogu izri-jekom uvesti putem formule: “kako bi bilo da je stolica avion”. Upotreba kondicionala je ovdje značajna, no izraz “kako bi bilo da” otkriva odmah i osobitu višeznačnost jer se djeca u igru unose tako da izraz “kako bi bilo da je stolica avion” može značiti i “vjerujemo da je stolica avion”. Izraz poput “ludička iluzija” bio bi, sudeći u najmanju ruku prema etimologiji, pleonastičan. Dakle, ludička strana jasna je samo zbog toga što vidimo kako ona počiva na konvencijama; u izrazu “kako bi bilo da” na kojemu se temelje te konvencije, znamo *tko* taj *bi* iskazuje: sama djeca kao voditelji igre. No ne znamo tko je u izrazu “kako bi bilo da” onaj koji odlučuje, onaj koji izražava iluziju. On predstavlja neku vrstu promatrača koji može biti odsutan ili čiju pak ulogu mogu igrati sami glumci u igri. Uzmemo li da je on prisutan i da govori: “vjerujemo zaista...”, tada dobro znamo da u stvarnosti taj isti ne bi *vjerovao* baš ništa.

Mallarmé je rekao da se na kazališnoj pozornici ne događa ništa stvarno. To je točno, no ne možemo tu tvrdnju shvaćati tako doslovno. Kazališni tehničar može doći prisustvovati nekoj predstavi upravo kako bi proučio što je na pozornici stvarno. Dakle, on nije poput ostalih gledatelja koji su došli vidjeti nešto nestvarno; oni su potrošači, a on je poput poznavatelja koji ne konzumira, degustator koji ne guta, nego ispljune... Samo, ova usporedba ne vrijedi ništa, budući da gledatelji potrošači također ništa ne gutaju. Oni nisu došli da bi se izložili prijevari. Kakvoj god predstavi nazočili, primjerice predstavi koju izvode mađioničari, nije zapravo posrijedi prijevara. Idu li oni, dakle, u kazalište kako bi prisustvovali situaciji iluzije u kojoj ne sudjeluju?

Međutim, jedna kolebljiva ideja u svakom slučaju već dulje vrijeme postoji i ne uspijeva se odrediti, da kazalište mora manje ili više “stvarati iluziju”. Vjerojatno zato što “mora” biti tako, a tako zapravo nije, volimo prepričavati priču o naivcu ili divljaku koji je pao u zamku iluzije, onu o seljaku koji prvi puta prisustvuje predstavi JULIJE CEZAR te

se na početku prizora umorstva podiže da bi Cezaru viknuo: “Oprez! Naoružani su.” Što znači ta nevjerojatna priča? Naša želja da ona bude istinita, želja koja se miješa s potrebom koju je netko imao da je izmisli—zaslužuje možda da se ovdje zaustavimo.

Ako glumci i ne mogu računati na stvaranje iluzije u pravom smislu te riječi, ipak djeluju (igraju se) unutar svojih konvencija kao da je doista osnovna stvar prerusavanjima, maskama i podvalama stvoriti iluziju. Ako u kakvom po-najmanje “realističnom” (pridjev treba rabiti s oprezom) komadu u kojemu su prerusavanja i dekor svedeni na minimum glumac mora predstavljati mrtvaca, ostat će nepomičan. Inače ćemo, reći će se, primijetiti da nije mrtav? To pak svi znaju, samo se stvari odvijaju kao da treba prikriti to znanje. Kome? Nijedna konvencija ne priječi prašinu s podija da navede mrtvaca da kihne. Vrsta napetosti koju su održavale te konvencije naglo se prekida, gledatelji umiru od smijeha, kazališni učinak je uništen (u korist nečega drugog, vidjet ćemo kasnije čega).

Crnci u Africi su gdjekad izjavljivali da, ako se u ove naše dane i ne vjeruje više u maske, ranije tome nije bilo tako. Jednu tako neobičnu i u svakom slučaju sasvim neproverljivu tvrdnju etnografi radije priznaju nego kritiziraju. Mnogo je promišljenije promatrati je kao pandan našoj priči o seljaku u kazalištu. Jednom riječju, ako mi i nismo žrtve iluzije pred kazalištem ili maskama, čini se, međutim, da radi vlastitoga zadovoljstva imamo potrebu za nekim tko bi toj iluziji bio izvrgnut. Sve se doima spremnim proizvesti je, no kod nekoga drugog, kao da smo s glumcima u dogovoru. Tada pogađamo tko bi morao preuzeti odgovornost za ono *bi* u izrazu “kako bi bilo da” od maloprije te čime se izražavala neuhvatljiva ludička iluzija. Jer, nekoć se zasigurno vjerovalo u maske, ako izraz “vjerovati u maske” ima neki smisao, što ćemo ispitati nešto kasnije. Slutimo da “nekoć” znači “u djetinjstvu”. Tada nam na pamet posve prirodno pada tumačenje koje, iako je donekle jednostavno, i ne mora baš biti pogrešno. Radi se o tome da ono nešto u nama, nešto poput djeteta koje smo bili i koje mora trajati u nekom obliku ima stanovito mjesto i u *Ja*, u pogledu onoga što Freud, inače



prema Fechneru, naziva upravo (a zašto ta metafora?) pozornicom sna; to bi bio onaj dio u pozadini nas samih koji bi bio mjestom iluzije za koju uostalom još ni ne znamo posve što je. To je onaj dio nas koji bi, prema onome što pričaju crnci, zastupali, personificirali, lakovjerni ljudi iz prošlosti ili seljak koji se zanosi iluzijom.

Taj lakovjernik, žrtva iluzije, i sam ponekad igra u kazalištu. Njegova prisutnost postaje očita i više ga nemamo potrebu tražiti. U jednoj Corneilleovoj komediji koja se zove baš ILUZIJA (fr. *L'ILLUSION COMIQUE*), lik po imenu Pridamant zauzima upravo to mjesto. Kako je zabrinut zbog vijesti o svom sinu Clindoru, stupa u vezu s čarobnjakom koji jednim potezom čarobnog štapića povlači zastor te objelodanjuje Clindorov istovremeno sjajan, smiješan i tragičan život. Naime, prognanik Clindor postao je glumac, a Pridamant je—naravno, uvjeren kako se na itekako značajan način istodobno radi i o čaroliji i o stvarnosti—sudjelovao u komediji.

Shakespeareova UKROĆENA GOROPADNICA navodno se igrala kako bi se zabavio pijanac po imenu Sly. Točno je da je Slyu predstava priređena kao komedija, a ne stvarnost. Ipak, kako bi se pretvorio u gledatelja, bilo je potrebno predstaviti mu zbilju kao mnogo neobičniju komediju. Iskoristivši činjenicu da je mrtav pijan, Sly su plegli u Lordov krevet, a lakaji i sluškinje su ga, kada se probudio, uspjeli uvjeriti da je on Lord glavom i da je njegovo čuđenje objašnjivo gubitkom pamćenja te da će, ne bi li ga razonodili, njemu u čast prikazati komediju. Nije važno kako, no ovdje se, reklo bi se, stvara neka iluzija. Uostalom, ni Shakespeare ni Corneille ništa ne izmišljaju, tek slijede drevnu tradiciju. Karakteristično, ovi su se uvodni prizori dugo nazivali *indukcijama*.

Nakon ovakvoga tumačenja, bit će, dakle, potrebna barem tri momenta da bi se netko postavio u kazalištu u funkciju gledatelja. To je pomalo kao da sa sobom vodimo osobu koju treba obmanuti—dijete koje odrasli teže uvjeriti da Djed Mraz postoji, seljaka u kazalištu ili Pridamanta itd.

Naša nas situacija podsjeća na situaciju koja je na djelu u snu. Što se tiče snova prilikom kojih znamo (i to eksplicitno) da spavamo, Freud ne oklijeva potvrditi da je

tako uvijek te da uvijek znamo da sanjamo, kao što tijekom sna uvijek znamo da spavamo premda nam je to znanje skriveno. U kazalištu, ono što nam se u načelu skriva, ono što nas mami da kažemo kako je to *netko drugi* ili kako to ne možemo biti mi, osim u trenucima slabosti ili zatravljenosti, jest upravo ono Ja iz sna, ono što Freud pri kraju TUMAČENJA SNOVA (njem. *TRAUMDEUTUNG*) naziva *agensom sna*.

Dakle, priroda kazališne iluzije ne može se u potpunosti shvatiti tek tako što će se uputiti na problem *vjerovanja*. Izraz *vjerovati u maske* ne bi imao nikakvog smisla kada bi to značilo da u maske vjerujemo kao u nešto istinito ili stvarno. Primjerice, da mislimo kako su one prava lica. Doista, iz toga bi ishodilo da učinka maske više uopće nema. Maska se ne predstavlja kao nešto drugo doli ono što jest, ali ima moć prizvati fantastične slike. Maska vuka nas ne plaši poput vuka, već putem slike vuka koju nosimo u sebi. Reći da se nekoć “vjerovalo u maske” znači da je nekada, u nekom određenom trenutku (u djetinjstvu) imaginarno vladalo drukčije nego u odraslog čovjeka.

U krajnjoj liniji, morat ćemo priznati kako su kod odraslog čovjeka učinci maske i kazališta dijelom mogući zahvaljujući procesima koji su nalik procesima nijekanja (*Nijekanje*, njem. *Verneinung*); kako treba da to i nije istina, te da znamo da nije istina, jer će samo tako predodžbe nesvjesnog zbilja biti slobodne. U tom bi slučaju kazalište imalo čisto simboličku ulogu. Bilo bi u cjelini kao jedna velika negacija, simbol negacije koji omogućuje povratak potisnutog u svojem zanijekanom obliku. Očito, rizično je u tom pogledu pretjerano nastojati na preciznosti, te se tu dobro vidi koliko smo daleko od iluzije koja bi naprosto predstavljala lažnu stvarnost, s obzirom da ta iluzija u kazalištu, nesumnjivo, nikada ne pripada nama, nego uvijek, što je prilično neobično, nekome drugom gledatelju kojega ne znamo kamo smjestiti.

Sada je mnogo lakše shvatiti na koji je način ono što olako zovemo oponašanjem stvarnosti u kazalištu uvijek, čak i kada u to nismo sumnjali, bilo puka stvar konvencije. Izuzmemo li dekore i prurušavanja, recitiramo li ili igramo tekst, nema velike razlike. Kada je Antoine želio da bude

“stvarnije”, radilo se samo o promociji stila, pa čak i mode, nevažne i prolazne. Međutim, više nije tako čim se odmaknemo od kazališta u pravom smislu te riječi.

Prizori opsjednutosti kakve možemo vidjeti na Haitiju ili, još bolje, u Etiopiji, a u kojima je Leiris proučio kazališne aspekte, otvaraju nam neke nove činjenice. Čini se da bi se osobe koje su podložne tim krizama opsjednutosti mogle ugrubo klasificirati u tri kategorije. Prve predstavljaju psihičku smetnju, simptom koji je istodobno, kao i svaki simptom, pokušaj ozdravljenja. Druge manje ili više dobrovoljno glume taj simptom i od njega stvaraju ulogu, poistovjećujući se manje ili više svjesno s ostalim opsjednutima. Teško je razlikovati te dvije kategorije. No čini se da ostali—recimo da su to profesionalni opsjednuti—jednostavno slijede rituale i promatraju konvencije. Ipak, nema te tako “iskreno” simptomatične krize opsjednutosti koja se ne bi pokorila ritualima, koja ne bi imala svoje značenje. Zâr se odmah prepoznaje te dobiva svoje ime. I obratno, nema te ukupnosti rituala i napatuka, pod uvjetom da su jako dobro izvedeni, koja na neki način ne pobuđuje imaginarno i ne upućuje ponovno na simptom. Leiris te odigrane krize smatra kazališnijima od ostalih, a čini mi se da ne bi bio daleko od toga ni da ih smatra prijevarama. Kada ne ostaje više ništa doli kazališna iluzija, na neki je način na djelu prijevara.

Jer tamo, pred publikom koja vjeruje u Zâra (koji je u iluziji na potpuno drukčiji način nego što je to kazališni gledatelj) više ne znamo gdje završava ni gdje počinje prijevara, a ni čisti spektakl. Da bi do potonjega došlo, potrebno je da imaginarno na određen način bude smješteno na svoje mjesto imaginarnog. Nasuprot tome, na djelu je prijevara ako neki glumac glumi, to jest simulira, a da se, barem prešutno, kao u kazalištu, ne izdaje kao glumac.

Kada preteže imaginarno i kada nam nije dovoljno da Zâra imenujemo ili da se on igra kao odsutni, nego je on tu, pa je riječ o simptomu—a simptom nije ipak uvijek svediv na ulogu, iako od nje nije nikada ni toliko udaljen—tada je gledatelj obuzet na potpuno drukčiji način. On može govoriti da je posrijedi kazalište, no, kako ćemo već vidjeti kasnije, tek putem metafore. Čekajući, dobro vidimo kamo to odvodi

naša razmišljanja. Ništa nije lakše doli pokazati kako je gledatelj u kazalištu pod utjecajem iluzije, kao što je također lako dokazati kako se on poistovjećuje s likovima. Ono što je teško jest upravo pokazati kako ta iluzija nije kao druge, ne radi se o tome da li smo prevareni ili ne, a problem će također biti i pokazati kako poistovjećivanje u kazalištu na radikalnan način nema ništa zajedničko s histeričnim poistovjećivanjem. U svojem komentaru djela *THE TURN OF THE SCREW* (*OKRETAJ ZAVRTNJA*), Henry James na prilično enigmatičan način “lakovjernosti bez umjetnosti i mjere” suprotstavlja “svjesno njegovanu lakovjernost” tj. upravo onu koju njeguje umjetnik. (*THE TURN OF THE SCREW* je priča u kojoj se postavlja pitanje o vjerovanju u duhove.) Ta Jamesova rečenica me navodi da pomislim kako je u promišljanjima o svojoj umjetnosti morao naići na problem sličan onome na koji nailazimo u kazalištu. No ta svjesno njegovana lakovjernost nije uopće lakovjernost, nego ponovna izvedba imaginarnog, uvjetovana konvencijama i simbolikom. Da bi se ponovila i organizirala, imaginarnost je potrebno najprije potražiti tamo gdje ona jest, u blizini rada sna, a što možemo postići samo ponovnim umjetnim stvaranjem zbrke (koja se pretpostavlja prvobitnom) između stvarnog i imaginarnog—a to je moguće metodom nijekanja.

Tu nam zbrku Corneille u *ILUZIJU* još uvijek dosta loše prikazuje: on sugerira da bismo kazalište mogli držati pravim životom. Upravo mi, koji smo gledatelji njegove predstave (koja ne igra često) i koji smo plijen svega onoga što može imati autentičnu kazališnu iluziju, mi dobro znamo da se ne radi o tome jer smo mi, za razliku od Pridamanta, upućeni u tajnu. Pirandello nam to pokazuje bolje. Primjerice, u *VEČERAS SE IMPROVIZIRA* (*QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO*; to nije njegov najbolji komad, jer nam se u njemu sve teži objasniti previše jasno), smrt oca se prikazuje kao kazališna smrt, izdaje se kazalištem kao takvim. Glumac koji se izdaje za glumca, ulazi prekriven krvlju da bi se požalio kako su mu upropastili ulazak, ne želi više igrati, tj. ne želi “umrijeti”. Zamoljen je da ipak pokuša. To i čini, ali se neobuzdano smije. Na kraju se naljuti, objašnjava kako je ipak dobro pripremio svoju ulogu i govori nam kako bi je on

odigrao, kako bi on sudio o svojoj sudbini, o svojem položaju u životu, pa nam više ne uspijeva razlikovati ljutnju lika koji je upropastio svoj život od ljutnje glumca koji je upropastio svoj ulazak! Međutim, “kazališna iluzija” je svakako tu. Ne preostaje mu ništa drugo nego da padne kako bi nam pokazao kako *bi on umro* (da nije upropastio svoj ulazak) i mi smo jednako obuzeti kao pred bilo kojom *kazališnom* smrću. Kazališnom, naravno. Ne kao pred stvarnom smrću. Suprotno onomu što nas je Corneille silio da zamislimo, ovdje se radi o posve drugoj stvari! Kazališna iluzija tj. obmana postoji kada se smrt prikazuje u svojem svojstvu uloge te sasvim striktno gledajući i ne može biti drukčije. Tako je bilo oduvijek, jer uvijek znamo da je igra na djelu, a Pirandello ne izlaže kazalište preobrazbi, nego nam otkriva jedan njegov aspekt, ključni aspekt koji nam je, tako reći, bio skriven (dobro znamo da se Pirandello služi prijevarom, jer onaj kojeg smatramo glumcem, i sam je već lik, dok je pravi glumac iza—no to jednostavno znači da je nam Pirandello još uvijek prikazuje kazalište, a ne nešto drugo). U svakom slučaju, Pirandello nam dokazuje da—kakva god da jest zamolba tog Ja što je zaduženo da nam kaže što je istinito, a što lažno, što je stvarno, a što pravo—ono temeljno nema, kako smo već saznali iz drugog konteksta, baš nikakvu ovlast unutar onoga rada koji pripada snu, gdje se problem razlikovanja imaginarnog od stvarnog niti ne postavlja. Imaginarno se naposljetku pojavljuje kao sjena nošena simbolikom (no sjena bez koje mogu samo psihički oboljeli...).

Među klasičnim analitičkim djelima nema mnogo djela koja se tiču kazališta. U takve ne ubrajam djela koja se bave sadržajem nekoga komada, kao što su, primjerice, tumačenja KRALJA EDIPA ili HAMLETA, jer bi se ta tumačenja malo izmijenila kada bi se radilo o interpretaciji mita o Edipu ili priče o Hamletu, a da u pitanju nije kazališni oblik. Glavnom studijom o kazalištu kao takovom vjerojatno ostaje Freudov članak iz 1906. godine, koji je objavljen tek 1942. godine (na engleskom jeziku)<sup>01</sup>.

Međutim, kazalište nije odsutno u djelima koja se bave drugim temama. Naprotiv, posuđivanje pojmova, usporedbe i metafore koje tvore aluzije na kazalište ili se

pozivaju na kazalište izuzetno su brojne. Možemo reći da se cjelokupni psihički život nerijetko uspoređuje s kazalištem i njegovom pozornicom, kulisama i likovima. U tekstu s ONU STRANU NAČELA UGODE iz 1920. godine, Freud govori o mladom djetetu koje igra igru *odlazi-tu* (njem. *fort und da*) u okvirima koji od njega prave impresarija i gledatelja nekog rudimentarnog lutkarskog kazališta. I odmah nakon toga, izriječom citira tragediju kako bi objasnio aspekt djetetove glume, tj. govori o tome kako se u obama slučajevima radi o glumi sposobnoj da iskušanja koja su sama po sebi mučna učini ugodnima.

No kako je njegov cilj upravo izdignuti se iznad ugodnog, Freud prekida ta razmatranja, no izrazivši nadu da će se tim pitanjima jednoga dana netko ipak baviti putem “estetičkog sistema koji bi problemu pristupio s ekonomičnoga gledišta”. Njegov je cilj upravo odgovoriti na pitanje, ali ne ono koje bi se toliko ticalo užitka koji doživljavamo u kazalištu, nego prije užitka koji možemo doživjeti prilikom prikazbe mučnih situacija—naime kako da se mučno prikaže u kazalištu.

U članku iz 1906. godine već je bio pokušao pronaći djelomičan odgovor na to pitanje, postavljeno na sljedeći način: kako možemo osjetiti užitak gledajući kako se na pozornici predstavljaju psihopatski likovi? Njegov je odgovor da gledatelj izvlači korist iz štednje truda bivajući svjestan impulsa koje ne može više potiskivati te dodaje kako uostalom dramaturg ne mora tek davati prednost tom oslobođenju, nego kako istovremeno mora pojačati otpor . No

01 — Poistovjećenje s likom kao takvim očigledno čini dio naših obrana. Da nije tako, nijedna *komedija* ne bi bila moguća. Bila bi to velika naivnost kada bismo pokušali ukloniti svaku obranu; čim uništimo jednu, odmah ju zamjenjuje druga. Način na koji Mallarmé tumači Hamleta (princ je naša mladost što u nama postojano ostaje - ona «ne može postati» - a Polonije u isto vrijeme naša starost koja je tamo oduvijek) uklanja koliko je god to moguće scenski lik. Pogreška glumaca iz Comédie-Française (1885. godine) bila je, ukazuje nam Mallarmé, upravo u tome što su lik željeli previše istaknuti. Jednostavno pitanje stila. Jer ako dramske osobe uspiju postati simboli naše intimne drame, to nisu ništa manje predodžbe Ja koji čini dio naših narcističkih obrana. Ako se stil pokaže didaktičnim ili agresivnim, primorani smo, dakako, braniti se drugačije, no ne i manje.

prije nego što dade odgovor ili taj isključivo ekonomični zaključak, u kojem je riječ tek o ravnoteži među ulaganjima i protu-ulaganjima, Freud uvodi pitanje u sasvim drugačijim okvirima, teško svedivim na ekonomično gledište. Kazalište, tvrdi on, produžuje igru i ima istu funkciju. Djeca su pre-malena i igraju radnje koje rade odrasli. Isto je i u kazalištu. Gledatelj je gospodin koji vodi beznačajan život, ništa mu se važno ne događa, pravi život je negdje drugdje te, ako dijete želi biti odraslo, tada odrastao čovjek želi biti junak.

Kazalište gledatelju dopušta da se poistovjeti s nekim junakom (odnosno, kako ćemo to moći kasnije i pojasniti, radit će se o poistovjećenju na razini ideala Ja) i to će se u kazalištu moći činiti uza sve vrste prednosti: štednju u pogledu bojazni i opasnosti od istinskoga junaštva, zadovoljstvo spoznajom da je to tek igra te zadovoljstvo spoznajom da će zbog toga patiti netko drugi.

Ovaj tekst postanak kazališta jasno smješta u *dosadu* (gledatelj je netko kome se ništa ne događa). Nekoliko se komada vješto otvara prikazivanjem te dosade—primjerice, FANTASIO počinje pravom indukcijom, skretnicom za poticanje gledateljeva poistovjećenja; njemu se nikada ništa ne događa, on bi želio biti “taj gospodin koji prolazi”, kojemu se možda događaju zanimljive stvari, te će po završetku uzeti ulogu i prurušiti se te se poistovjetiti s kraljevom dvorskom ludom. Ipak, Fantasio nije junak, on je, poput gledatelja, netko tko jeftino nastoji hiniti, netko tko bi imao potrebu biti junakom te komu će se, a da tim junakom ne uspije biti, dogoditi zanimljive stvari. Istini za volju, od razdoblja u kojemu je Freud pisao, postalo je sve jasnije i jasnije kako nije nužno da postoje junaci kako bi postojalo kazalište. Ideal Ja je sve manje i manje u igri te je upravo ono Ja koje je nalik sanjaru o kojemu govori Delboeuf, a kojega s odobravanjem citira Freud u djelu TUMAČENJE SNOVA “ono koje po svojoj volji glumi i luđake i mudrace” kako u kazalištu, tako i u snu.

Mjesto imaginarnog jest Ja, no ne ono Ja s početaka frejdovske teorije koje je bilo zaduženo da osigura našu prilagodbu stvarnosti. Naprotiv, to je Ja Narcizma, mjesto odraza i poistovjećenja<sup>02</sup>. Upravo bi na tom mjestu bilo

smješteno jedino kazalište koje bi bilo “prototip ostalom” o kojemu govori Mallarmé, kazalište “našega duha”. To je u svakom slučaju mjesto očitovanja svakoga lika i svake uloge. U kazalištu se tome mjestu podređuju sve druge instance. Primjerice, Nad-ja će biti Nad-ja nekoga lika. Ne uspijevamo ga personificirati, dati mu ljudsko obličje: to je kip Zapovjednika, mehaničniji i od koga, ili u najgorem slučaju Hamletov duh. Maneken bi bolje pristajao zadatku. Da bi prizvalo Nad-ja, kazalište se mora opasno približiti kazalištu lutaka—opasno zbog opasnosti smijeha. A tko bi bio dovoljno lud da se poistovjeti s kipom Zapovjednika? Uostalom, ima ovdje i jedna maglovita indicija; pogađamo da je kazalište lutaka kazalište upravo onog uzrasta gdje se Nad-ja nije još jasno ustanovio kao zasebni zahtjev. Ima nečega djetinjastog u zahtjevu da se na pozornici pojavi kip Zapovjednika, nešto što se zamjećuje kao djetinjasto.

Nesumnjivo, taj nam ideal Ja kazalište može prikazati (danas slabije od ostalih spektakla, performansa, filmova sa zvijezdama itd.). No otkada junak više nije potreban, otkad nam dostaje lik, ne čini nam se više nužnim spominjati ideal Ja. Osim toga, pojam lika je kazališnog porijekla; mnogi prvotni romani bez junaka, dakle s likovima, zapravo su *kazališni* romani, romani o glumcima, a kada je Balzac samoga sebe prije svega vidio kao nekog tko izmišlja likove—svoje je djelo naslovio LJUDSKA KOMEDIJA<sup>03</sup>.

Teško je reći zašto u naše vrijeme poistovjećenje s nekim junakom više nije razumljivo samo po sebi. Tu se dogodila povijesna promjena, preinaka tipične, epohi pripadne osobnosti, temeljne osobnosti, te se čini da se ta preinaka proizvela upravo u odnosu Ja prema idealu. Trebalo bi stvoriti psihologiju časti. Ja se to ne bih usudio. Jedno vrijeme je cijeli Pariz Rodriguea vidio Chimèninim očima, što je možda sredstvo izražavanja činjenice da se nije izravno poistovjećivalo s Rodrigueom, da je Rodrigue ostao odvojen

02 — To je Ja mjesto svih prošlih i mogućih poistovjećenja. Dramaturzi i romanopisci su to oduvijek znali.

03 — Činjenica da taj naslov podsjeća na onaj Danteova djela, ne mijenja njegovo značenje.



na neki način—na način ideala. Danas toj ulozi junaka nedostaje gustoće (te se gustoće odnose na Ja, ideal je više plosnat poput slike). Danas nema nikakvog načina da se umakne toj neugodnoj opciji: ili mislimo da smo Rodrigue (ali onda se valja čuvati da ne ispadneš smiješan) ili ga izabiremo kao ulogu i igramo ga, što također nije podnošljivo i izrazito jasno otkriva megalomansku sklonost hvalisanju. Ta je poteškoća, u zasigurno različitom obliku, postojala još u vrijeme Corneillea, budući da su iste godine stvoreni i Cid i Matamore (upravo u ILUZIJI). Matamore je onaj koji se poistovjećuje sa Cidom, a kako tek mora da je bilo opasno predstaviti ga, kako li je samo Corneille bio obvezan karikirati ga, do te mjere da je komad danas tako teško izvediv! Mora da je tada u publici bilo mnogo više hvalisavaca nego danas.

No razmotrimo još u jednom starijem komadu jednoga “junaka” ili antijunaka s kojime, barem naizgled, ne padamo u opasnost poistovjećenja. Uzmimo Tartuffea. Sigurno ne bismo mogli reći da je Tartuffea cijeli Pariz vidio Orgonovim očima! Nemamo nikakve želje da se vidimo u Tartuffeu. No Tartuffe je izazovna uloga, svakako bismo pod određenim uvjetima mogli izvesti Tartuffea, i to u svakom slučaju bolje nego Cida. U komadu FANFARLO, Samuel Cramer svjesno usvaja ulogu Tartuffea. Kao i Valmont, u OPASNIM VEZAMA. U IL PIACERE DELL’ ONESTÀ, Baldovino usvaja istinsku ulogu Tartuffea, a gledatelji se s njime prirodno poistovjećuju upravo zato što Baldovino nije Tartuffe, nego ga igra. Baldovino ga naravno igra na najdvosmisleniji mogući način, strahujemo da on zaista nije Tartuffe, ili da ne postane on te neprestance drhtimo, uz opasnost, bilo da se poistovjećenje ne prekine pobudom kreposne srdžbe, bilo da nam poistovjećenje, ako opstaje, ne otkrije, užasavajući nas, kakvima bismo Tartuffeima mi sami mogli *biti*. Ovdje dolazimo do točke s koje poimamo neku vrstu mogućeg izbora poistovjećenja i projekcije (dakako, u kazalištu je projekcija odbijeno poistovjećenje). Tartuffe nije lik s kojim se prihvaćamo poistovjetiti, on nas poziva na projekciju. No, značajna stvar je da se možemo poistovjetiti s nekime za koga bi licemjerje bilo *uloga*. U tome je razlika između junaka i lika u kazalištu. Junak je ideal, a lik jedna

od bezbroj uloga Ja. Niti junak niti lik nisu netko, niti su takvima izdaju. Glumac nije mađioničar. No junak i lik zauzimaju različita mjesta u strukturama Ja.

Što je zapravo uloga? Počnimo razmatrajući njezin važan element: prerusavanje. U ILUZIJU čarobnjak—citiram Corneilleovu didaskaliju—“povlači zastor iz kojega se prikazuje niz najraznovrsnije glumačke odjeće” i izjavljuje Pridamantu:

*Vaš sin je, vidi se, u otmjenoj sredini.  
Zar ovo ruho nije vrijedno kraljevića?  
Što, za vas je ta raskoš i dalje prazna priča?*

199

Na što Pridamant, zdravog razuma i skromno odgovara:

*Moj sin nije kadar školom, rodom, a ni duhom,  
Obući svu tu raskoš, to skupo, sjajno ruho!*

Zatim će čarobnjak Alcandre:

*No s vremenom se njegov život, sav, stubokom,  
Izmijenio i teče sasvim drugim tokom;  
Pa ako sad obuče i raskošno odijelo,  
Za svijet to neće biti ni zazorno ni smjelo.*

Pridamant, naravno, ne razumije tu promjenu situacije, postajanje glumcem. Značajno i čak naivno pita:

*No, dobro, vjerujem, razuvjerili ste me!  
No ima tu i ženske odjeće i spreme!  
Da nema ženu?*

Pod tim aspektom kazalište, posredstvom uloge i prerusavanja, dopušta ono što život ne dopušta. No to dopušta glumcu. “Nitko nema što mrmljati” kako se glumac stavlja u položaj koji nije njegov (glavni lik ili lik drugog spola). No onda ja, gledatelj, ne smijem nikada zaboraviti, na razini Ja i ostavljajući postrance ideal, da u kazalište idem gledati ne kako se uz pristanak svih biva kraljem, već kako

se, uz pristanak svih, hini biti kraljem. Ako sam histeričan, imam izbor postati na neki drugi način Kraljem, postati glumcem ili oboje. Ali ako sam obični gledatelj u kazalištu, nisam glumac i nisam kralj, tu je još uvijek netko drugi tko to može biti; i ako kazalište na određen način pokreće moje sposobnosti poistovjećenja i istovremeno ih oslobađa putem svojih konvencija i svoje institucionalizacije—onda ono pojačava zaštite i obrane.

Želja da se vodi neki drugi život, ta osnovna želja bez koje kazališta ne bi ni bilo, nije možda tako jednostavna kao što se ovdje čini. Taj drugi život, to nije život, nego nešto drugo. To je, primjerice, ona *novost* što su je Baudelaire i ostali tražili izvan ovoga svijeta i doista je značajno da je Baudelaire, kako bi si tu novost razjasnio, primjer potražio u kazalištu. Nakon što je sanjao varljiv san u kojemu je bio mrtav a da mu se ta novost nije ukazala, ovako se izražava:

“Zastor je bio podignut, a ja sam još čekao.” Drugim riječima, predstava je bila počela, a dosada je ustrajala, baš kao da je kazalište postojalo—uostalom, nesumnjivo ono i postoji zbog toga—ne da bi se jedan mali život, ili, kako to otprilike tvrdi Freud—život u kojemu se ništa ne događa—zamijenio većim ili boljim, nego da bi proizvelo događaje posve drukčije prirode, a koji se zapravo proizvode samo u imaginarnom dijelu Ja. Stoga nije potrebno da bude zabune sa stvarnošću. Naprotiv, ta zabuna se mora isključiti. To je razlog zašto histerični nisu najbolji gledatelji, iako su možda najosjetljiviji...

Zabuna ove vrste ne može se uvijek izbjeći kada su u pitanju emocije. Primjerice, u *HAMLETU*, Kralj i Kraljica ne mogu prisustvovati “Gonzagovom umorstvu” s odmakom koji je svojstven gledatelju. Ta situacija koju stvara Hamlet, uvodeći na tako prokazivački način kazalište u kazalište (u tom udvostručenju, već se daje naslutiti cjelokupni pirandelizam i mnogo drugih stvari), to šekspirijansko iskustvo je izrazito bogato poukama.

Hamlet se počeo poistovjećivati s glumcem. Ostavši sam, pod udarom tog poistovjećenja, vraća se samome sebi i zapada u istinsku krizu histrionije. Rasuđuje da, ako je profesionalni glumac kadar imati suze u očima zbog neke

kraljice (Hekube) koju ne poznaje, tada bi on, Hamlet (za neku drugu kraljicu, podrazumijeva se), pozornicu morao natopiti plačem, rastrgati srca, izluditi krivca itd.

No dolazi k sebi: Koji sam ja magarac! Jesam li ja glumac da bih se zadovoljavao kazališnom igrom? Mijenjajući mjesto, on više nije onaj koji igra, nego onaj koji nagoni na igru, voditelj igre, i baš tada smišlja komad MIŠOLOVKU. Počevši od tog trenutka, lukavo obznanjuje kazalište kao prijevaru. Ne treba se ničega bojati, kaže on, igra se radi smijeha (*in jest*), osim toga, sve se to dogodilo davno itd. On više nije gledatelj, postao je promatračem Kralja—jer Kralj ne igra. Nedvojbeno, kazalište se tako posvećuje važnostima koje nisu njegove, radi se o nekoj vrsti božjeg suda, no to nam iskustvo potvrđuje trojni karakter. Istodobno, a upravo do toga želimo doći, vidjeli smo nezgodu koja se događa prije nego li se uspostavi taj trojni karakter: Hamletovo zapadanje u krizu histrionije (za Shakespearea se možda radilo o tehničkom problemu, to je godina u kojoj les Enfants de la chapelle predstavlja konkurenciju elizabetanskom Globe kazalištu, no podsjetnik na taj dio povijesti kazališta nipošto ne umanjuje interes te analize, baš naprotiv). Dok još nema uspostavljene trojne strukture, dok je Hamlet još pred glumcem kao pred zrcalom, Shakespeare u kazalište uvodi drugi oblik kazališnosti koji dobro poznajemo, jer je to točno onaj oblik koji možemo susresti, no ne općenito na pozornici, makar ga i tamo susrećemo—eto dokaza!—nego u neurozi. A to, razumije se, nije posve isto. Uloga preuzeta na teatralan, pretjeran način nije predodređena da slobodno na jedinoj, *psihičkoj pozornici* pokrene predodžbe koje je Ja čuvalo u rezervi, nego da očajnički podupre sliku sebe koja se sebi i drugima lažno daje kao istinita ili stvarna. Tako, na primjeru onoga koji dramatiizira kada je u pitanju ljubav, znamo kako je jedino sigurno to da on sam nije siguran voli li; on bi u to želio biti siguran i želio bi da mu netko drugi ili svi drugi pomognu da se u to uvjeri. Onaj koji tragično igra ljubomoru se itekako boji da se ne bi optužio—ili da ga ne bi optužili—da nije dovoljno ljubomoran. On je glumac svoga vlastitog lika, svoju vlastitu narcističku vrijednost prenosi u ulogu te se pred svojega gledatelja postavlja kao pred svoj

odraz. Sve dok scenska perspektiva, dramska uloga, kao što smo vidjeli, uvodi uravnoteženu strukturu—Leirisove analize bi u tom smislu dobro funkcionirale; a to potvrđuje Freudovo opažanje prema kojemu kazalište ne mora samo imati učinke psihičkog oslobađanja, nego isto tako i *učvršćivanja naših obrana*.

Hamlet jedno vrijeme svoj lik igra utoliko više dramatično koliko su njegovi osjećaji osvete sve slabiji, kako to prilično dobro i prikazuje nastavak; no taj deklamacijski stil i na pozornici predstavljena histrioničnost imaju svoje mjesto i funkciju koju valja da ispune u kazalištu. Ne samo zato što na pozornicu svakako možemo poput svakoga drugog postaviti i histrioničan karakter, nego prije zato što publika može poželjeti vidjeti pred sobom nekoga tko igra njezinu dramu i deklamira svoju strast poput nje; gledatelj se osjeća kadrim deklamirati, ako već ne svoju strast, onda barem strast o kojoj sanja da je drugima pokazuje kao ulogu. Rekao bih da neurotsko kazalište nije imitacija, preslika kazališta kakvo se igra, nego da je još uvijek posrijedi kazalište, pa i kad se u njemu prikazuje, kao uloga, ta vrsta kazališnosti. Želim reći da kazalište može integrirati to spontano kazalište strasti i neuroze te da njemu model nije nužno kazalište samo. Možemo čak zasigurno iznijeti i tezu, kao što je to slučaj u Leirisovim opažanjima, da kazalište svoje porijeklo jednim dijelom ima u toj spontanoj kazališnosti.

Do sada sam o kazalištu govorio gotovo kao da sam zanemarivao tu glavnu činjenicu, da glumci predstavljaju likove koji govore. Nisam je zanemario jer je to nemoguće, a u onome što sam rekao, prisutnost se govora neprestano podrazumijeva. No čini mi se da se pitanja vezana uz govor u kazalištu ne postavljaju *kao pitanje govora*. Glumci recitiraju uloge na način da izgledaju kao da govore *onako kako se govori*. Imaju riječi koje su im pripisane kao maske; upravo kao uloge. Na taj se način pitanje govora tu ne postavlja na tako radikalna načina i samo za sebe, kao u pantomimi, gdje upravo zato što se ne kaže ništa čujemo samo to pitanje govora. Zamislimo prizor u nijemom kazalištu. To uopće nije pantomima. Primjerice, lik iz Labicheova komada, uveden sam u salon, ne zna kako bi se riješio svog šešira, potom

proučava jednu za drugom slike na zidovima kako bi si, kako se voli reći, priskrbio neko držanje. To je prizor. On može biti smiješan ako nas u tom liku nešto podsjeti na nas same i ako se poistovjećenje naglo uništi i povrati jedan dio našega libida našem ugroženom narcizmu. Ili, dakako, ako postoji kakav karikaturni ili satirični element.

U pantomimi isti prizor izgleda drukčije. Prvo, nema šesira. I nema slika. Glumac više također nije nijem, budući da se njegova gluma zasniva na sugeriranju nečega čega nema, kao što nešto sugeriramo i kada govorimo. Ili nam on pak daje da *iščitamo* što on to radi. Iluzija je ovdje također neodređena. Vjerujemo da vidimo šesir, ali, kada bismo ga vidjeli, u čemu bi onda bio interes? Što se tiče tog interesa, valja uočiti da ga nema. U nijemom prizoru vidimo šesir, on se ne mora izraziti ili biti dan na *iščitavanje*. Interes je drugdje.

Kada glumac govori, njegova riječ je dio lika i učinci govora pripadaju njemu. Primjerice, ako se igra riječima, dobrima ili lošima, posrijedi je lik koji se tim dobrim ili lošim riječima igra. Inače bismo rekli da su to *riječi autora*, odnosno da to više nije kazalište. Dobro vidim u čemu je poteškoća. Kada tako gledam na stvari, neizbježno sam doveden do toga da od lika pravim *sliku koja govori* i to takvu koja čak govori stanovitu *sliku riječi*. A to se ne podrazumijeva samo po sebi. Likovi ne govore da ne bi ništa rekli, oni ne mrmore. Zvukovi što ih izgovaraju imaju smisao te bi trebalo vidjeti kako povezati taj smisao sa slikom. U svojoj studiji o snu, Freud nas upozorava da riječi koje se tamo nalaze kao takve nisu uistinu riječi, nego doslovno ponavljanje stvarno izgovorenih riječi. Čitajući ga, rekli bismo da je do tih rezultata došao iskustvenom, statističkom metodom, ali to je malo vjerojatno, to je posljedica teorijskih shvaćanja vezanih uz ulogu predivnog<sup>04</sup>. U svakom slučaju, glumac recitira od riječi do riječi, a mi ga slušamo kao takvog. Na jednoj izvedbi predstave Henri IV, Jean Vilar se jedanput zabunio za ime. U trenutku kada želi dokazati kako je uvijek znao sve o komediji koja se za nj igra, HENRI IV. tajnim savjetnicima

01 — Vidjeti npr. METAPSIHOLOGIJA SNA, (S.E., XIV, str. 228.)

daje prava imena, a Landolfou mora reći: ti se zoveš Lolo. No Jean Vilar pogriješi i kaže: ti se zoveš Franco. Glumac koji je igrao ulogu Landolfoa, vrlo prirodno, kao dobar improvizator, ispravlja pogrešku govoreći tonom uloge: ne, Lolo. To je moglo biti u tekstu. Primjerice, Henri IV. želi dokazati da poznaje Landolfovo ime, ali čini blagu pogrešku, a Landolfo, već uvjeren i zapanjen—priznaje! To zapravo nije u tekstu. Jean Vilar—Henri IV. odgovara: “Ali naravno: Lolo”, i to s osobitim smiješkom za koji se nakratko nije moglo znati pripada li Vilaru ili Henriju IV-om. Ako pripada Henriju IV-om, taj smiješak znači: “Kako si glup ako si pomislio da mi možeš sakriti svoje ime”. A ako pripada glumcu, tada znači: kako si naivan da ispravljaš lapsus koji nitko ne bi bio primijetio. Na trenutak, recitirana uloga—verbalna maska—na vrlo se dvosmislen način pomiješala s riječju, ili se mogla pomiješati s njome, ne zato što bi došlo do improvizacije, to ne mijenja stvar, nego zato što je Loloova improvizacija: “Zabunili ste se za ime” upućena Henriju IV-om za svakoga tko ne poznaje tekst a mogla je biti upućena Jeanu Vilaru za one koji ga poznaju. S druge strane, ono što je zanimljivo s gledišta psihologije glumca jest to da je ta improvizacija laka ako se on u ulozi, kako se voli reći, dobro osjeća. Ali to je druga priča. Obuzet je svojom ulogom kao što ili *gotovo* kao što Zar obuzima opsjednutog. Činjenica da se geste i riječi koje pripadaju ulozi po potrebi mogu prostirati dalje, u improvizacije, kreacije koje se integriraju u samu ulogu, kao što je to slučaj u komediji *dell arte*, ukazuje, čini mi se, na to koja se tajanstvena blaga kriju u skladištu imaginarnog, u kojima se nalaze sile koje su na djelu tijekom sna i stvaralačke aktivnosti. No sve mi se to doima tek čvorištem još uvijek nerasvijetljenih problema. *Uloga upravlja glumcem pomalo onako kako ponašanje objelodanjuje fantazam.*

Pored kazališta, valjalo bi ponešto reći i o ostalim izvedbama koje, premda kazalištu nalikuju, od njega ipak ostaju posve odvojene. Već sam nešto rekao o kazalištu lutaka, predstavi za uzrast ili razinu osobnosti u kojoj Nadja još ne predstavlja zasebnu instancu. Maleni gledatelj uči se osloboditi, odmaknuti od figura koje progone njegovu maštu. Posrijedi je značajna okolnost, koja podosta govori o

važnosti tehnika, jer, čim se lutke u ruci zamijene marioneta na koncima, mijenja se i položaj gledatelja. On se teži poistovjetiti s impresariom, postaje tvorac, rukuje igračkama, lutkama koje su možda njegova djeca...Vuče li lutka sa sobom jedan dio užasa i zlokobnosti -koja se manje ili više svladava—stoga što se doima povezanima s ktonskim silama, dok su zračne marionete prikladnije kada valja sugerirati atmosferu iz bajki? Drugi spektakl, cirkus, razlikuje se od kazališta jer je u njemu prisutna smrt na koju se uvijek podsjeća u obliku opasnosti kojoj akrobati i krotitelji prkose. "Glumci" koji se izlažu toj opasnosti, moraju, da bi joj se izložili, nužno biti tamo u svojstvu sebe samih, a da tu ne posreduje nikakva uloga. Ne izlažući se opasnosti smrti, zaštićeni posprdnom ulogom, klaunovi su tamo da istaknu ozbiljnost opasnosti i pomognu da se na nju istodobno zaboravi. Cirkus se također izdaje kao *stvarni život* svojih glumaca, bez ičega drugog, ni društvenog života negdje drugdje, ni maskirane osobnosti. U prvoj verziji LOLE MONTÈS, cirkus s punim pravom simbolizira, ne igru uloga, nego odsutnost privatnog života. U cirkusu nismo *zvijezda*, nego gladijator ili čudnovata zvijer.

U tom slučaju, film je suprotan cirkusu (i to je razlog zašto je prva verzija LOLE MONTÈS većini gledatelja bilo tako teško probaviti). Uloga je tu toliko odvojena od glumca—primjereno je reći, poput opne—da je publika prisiljena tražiti glumca onkraj želi li ga naći u svojstvu zvijezde, no ne zvijezde u spektaklu, gdje zvijezde nema, nego zvijezdu *u njezinom životu zvijezde*. Učinak uloge nije isti kao u kazalištu, a to se vidi upravo u tome što je gledatelj, ako se poistovjeti s likom, u napasti da ulogu igra doista, u stvarnom životu. Rekli bismo da odsutnost glumca u njegovoj stvarnosti kao posljedicu ima pružanje prevelike slobode predodžbama Ja...

Ima mnogo drugih vrsta izvedbe, no uzmimo još jedan, ekstreman primjer. U izvedbi striptiza nema ni uloge ni poistovjećenja. Ženska golotinja predstavlja se tu u cjelini, osim što se tu stanovito nešto nikada ne daje i ne može biti dano, premda, odbijajući ga, možda baš pokušavamo vjerovati da bi moglo biti dano. Priroda toga nečeg što zapravo uvijek nedostaje, recimo to tako, je ono što je suprotno turskom lakrdijašu—Karađozu—kojemu ne manjka ništa od



onoga što Gérard de Nerval na svom putovanju po Orijentu krasno naziva “najistaknutijim prednostima svoje neusiljenosti”. Dakle, pridružujemo se lutki, nakon što smo napravili ne potpuni, ali široki krug (nisam govorio o kineskom kazalištu sjena, o opsjenarima, sportskim priredbama, svečanostima itd.) Ne bi bilo teško pokazati kako u kazalište možemo uvesti utjecaj lutke (pogledajmo Ubua), pantomime, pa strogo uzevši, čak i striptiza. To nije prepreka kazalištu da očuva svoju vlastitu narav.

Učinci kazališta mogli su se tijekom raznih epoha orijentirati po uzoru na duh vremena: prema velikim mitovima, religijama, idealu Ja itd. Danas se kazalište drukčije pojavljuje. Svjedočimo nagovještaju novih oblika, komada u kojima se gledatelj zabavlja i usred kojih se vraća svojem životu koji je smatrao neznatnim, svojoj dosadi. No u njegovu još uvijek najopćenitijem obliku<sup>05</sup>, ja bih ga vidio ovako: potražnje nagona i zahtijevanja Nad-ja stavljena su ustranu. S idealom Ja, gledatelj teško da pregovara i o čemu do li o liku koji predstavlja dok je u dvorani, već prema načinu na koji je odjeven i položaju koji zauzima, ili manje ili više sjajnim osobama s kojima se pokazuje. Jednom kad su te pripreme—usporedive, da tako kažemo, s pripremanjima za san koje opisuje Freud, s iznimkom što umjesto da skinemo naočale ili zubnu protezu, sa strane ostavljamo To, Nad-ja i ideal (imajući ih nadohvat ruke, ako poželimo)—završene, gledatelj je, nepomičan u svojem naslonjaču, tako reći, strogo sveden na same interese Ja, tj. u prvom redu, upravo na dosadu. Na dosadu u čistom izdanju, onom koje iskazujemo pred spuštenim zastorom. Mladi gledatelji je ne mogu podnijeti te viču “počnite” ili lupkaju nogama. Ostali je zavaravaju kako znaju.

Kada se zastor podigne, istodobno se oslobađaju i organiziraju imaginarnе sile Ja kojima predstava ovladava. Riječ *pozornica* postala je putem metafore pojmom kojime se označava psihičko mjesto na kojemu se šepire predodžbe. Možemo reći da kazališna pozornica postaje proširenjem Ja sa svim njegovim mogućnostima. Kao u snu, malo nam je važno jesu li te mogućnosti uzvišene ili smiješne, igra li Delboeufov sanjar po volji luđake ili mudrace, imamo li

posla sa sebi sličnima, s junacima ili s lutkama. U cirkusu ne bismo išli gledati kakvu staru trapezisticu koja svoj život izlaže opasnosti i koja život iz profesionalne časti doista više no itko izlaže opasnosti zbog svoje slabosti. No takva se uloga, kao i svaka uloga, može bez naročitih poteškoća ostvariti u kazalištu i mi se za nju možemo zainteresirati. Treba li reći da bismo se mogli poistovjetiti s takvim likom? Kada bi mi se odgovorilo potvrdno, moj bi odgovor svakako bio lagan: ta vrsta poistovjećenja jednako je moguća i u cirkusu i u kazalištu. Dakle, ono što se izvodi u kazalištu, a ne u cirkusu drukčije je prirode! Ne radi se o tom poistovjećenju. Rekli bismo da ako nam netko (glumac) pokazuje da možemo igrati taj lik kao ulogu, on nam u isti mah otkriva i mnogo drugih stvari: samu mogućnost igranja lika, svu našu zalihu imaginarnih uloga, sve živote koje ne živimo, sva sredstva protiv dosade; i to nam otkriva pred publikom gdje, vjerujmo maglovito, negdje (ne znamo gdje) postoji netko (ne znamo tko) tko se u tome mora prevariti. To je možda skriveni dio našega Ja, “agens sna.”

Valjalo bi dodati da u toj jasnoj i ugodnoj perspektivi kazališta kakvim se ono pokazuje opet mračno osjećamo pritisak nesvjesnog u obliku vlastitog nemira, na izvoru našeg interesa, a također i onaj osjećaj neobične novine, koji čine dio *kazališnog učinka* i koji, kao što znamo, prate nepriznat povratak potisnutog. No sve je to dozirano i postupno se rasipa. Znamo da će se sve objasniti. Kao što to kaže sluga iz komedije koju citira Freud: “Sve će se u nastavku događaja razjasniti.” Osim toga, i Hamlet je svojedobno rekao: “*Players cannot keep counsel.*” Glumci ne mogu čuvati tajnu; oni će sve reći. To znači sugerirati da će se nemir i napetost izazvani pobuđivanjem nesvjesnog napokon svesti na nulu.

Uz te proračunate i umirujuće doze, te sa svim tim mjerama opreza, otpuštanje svega potisnutog—ali i ponovni smještaj potisnutog na vlastito mjesto—uzrokuju užitek iz ekonomskih razloga. Točno je da to ne vodi ničemu, sve se rješava svršetkom *kazališta!* Kao što kaže Pirandello, “*non conclude.*” Poslije predstave, na neki se način budimo...

Užitak koji se objašnjava ovako, ekonomičnim uvjetima, približava se onomu što nazivamo funkcionalnim užitkom, a Freud ga spominje kad govori o nepristranim užicima. Ima nešto nepristrano u kazališnom užitku, barem svaki put kada u njemu nema ni satire ni junaka. Užitak tada proizlazi iz jednostavne lakoće kojom se različite sile Ja pokreću umjesto da ostaju nepomične. Ušteda se tad odnosi na uštedu napora oko inhibicije.

No mogli bismo se možda usuditi pretpostaviti da kazališni užitak ima i druge izvore. Ako nas oslobađa, nakon što smo ga pobudili zadivljujućim oblikom poistovjećenja, onda bismo mogli reći da ga *teatralizacija* poistovjećenja preoblikuje. To možemo primijetiti u analizi neke histerične bolesnice, privučene zbiljskom kazališnom djelatnošću. Njezine uloge tvore nešto poput zbirke umjetnih fantazama, različitih od fantazma u kojemu je zarobljena. Tu dodirujemo snagu katarze. Pokušavajući shvatiti katarzični učinak kazališta, Aristotel nas je tako reći ostavio pod dojmom da je gledatelj u iluziji, u onom smislu da kazalište prijevarom izaziva osjećaje istovjetne onima koje bismo izrazili pred nekom stvarnošću. No kazalište—barem sam o tome pokušao raspravljati—nije možda više iluzija nego što je redukcija iluzije. Potičući ih, nakon što ih je izazvalo, kazalište smješta imaginarno sažaljenje i stravu ponovno na njihovo mjesto (tj. nastanjuje se na pozornici sna). Njih, ne strasti (barem ne u modernom smislu te riječi) koje ne mare za kazalište...

Tako užitak ne bi ipak bio potpuno funkcionalan, ne bismo okusili samo užitak osjećaja da se različiti dijelovi Ja kreću bez kočnica. Taj laki pokret vodio bi, između ostalog, i do jednoga samog po sebi zadovoljavajućeg strukturnog uređenja te bi možda trebalo promotriti mogućnost da je upravo u tome neki drugi izvor gledateljevog užitka<sup>06</sup>.

**o6** — Preciznije o odnosima kazališta i ludosti usporedi tekst u dodatku ovog djela.