

GAVELLA I GOFFMAN

Lada Čale Feldman

U posljednjih se deset godina slika o Branku Gavelli u teatrološkim krugovima nesumnjivo pokazala znatno složenijom. Figuru redatelja i pedagoga – figuru još živućeg sjećanja njegovih nastavljača, sljedbenika i učenika – u mlađem je naraštaju odmijenila figura zahtjevnog teoretičara, doktora filozofije i kreatora osebujne fenomenologijske estetike glume. Sklon prije svega čitati i tumačiti tekstualnu ostavštinu mislioca, taj se naraštaj odcijepio od oslonaca bilo na anegdotalnost usmene predaje ili na teatrografska svjedočanstva o praktičaru, pa ne manjka primisli da je pritom Gavellin doprinos hrvatskoj kazališnoj kulturi u najširem smislu toga pojma izgubio nešto od svoje navodne »autentičnosti«, najčešće zajamčene izravnim pristupom njegovome liku i djelu. No i ta je »autentičnost« bila posredovana nekim tumačiteljskim pristranostima, preduvjerenjima i manjkovima, kao što je manjak detaljnijeg uvida u intelektualno nasljeđe kojim je Gavella baratao, napose u finese njegove teorijske ambicioznosti, kao što je prvi upozorio Vjieran Zuppa (1989.), te kao što su argumentirano ustvrdili najprije Sibila Petlevski (2001.), a zatim i Marin Blažević (2005. i 2012.). Njihovom se zaslugom Gavella počeo sagledavati i u kontekstu fenomenološke estetike uopće, teorije glume napose, te dovoditi u vezu

sa suvremenim doprinosima tome polju, koje je Gavella umnogome, kako nam je neizbježno nesretno formulirati, »anticipirao«, ostajući nažalost neprepoznat u međunarodnom okružju zbog znanih jezičnih i kulturnih prepreka o kojima je, uostalom, i sam opsežno raspravljao kao o usudnom momentu našega i kazališnoga i teorijskoga provincijalizma.

Jedini nama znani teoretičarov napor da te prepreke prekorači – obećanje Heinzu Kindermannu da će za njegov časopis *Maske und Koturn* predati rukopis koji se nominalno morao ticati Dubrovačkih ljetnih igara, no koji je zapravo prerastao u sažetak njegovih teorijskih refleksija o glumi – ostao je samo to, raspršeni rukopis na njemačkom jeziku od nekih šezdesetak kartica koje Gavella za života nije uspio redigirati i objediniti u koherentnu raspravu, pa ih još nitko nije uredio, preveo ni objavio.¹ Danas se, međutim, kontekst glumačko-teorijskih diskusija premjestio u sfere angloameričkih utjecaja: tako se i dio Gavellinih razmišljanja, srećom, našao na stranicama međunarodnih časopisa, zaslugom Sibile Petlevski i Marina Blaževića, kojemu hrvatska sredina duguje i inicijativu da se na engleski prevede cijela autorova *Teorija glume*.² Prijevod, nažalost, nije još pronašao inozemnog izdavača, što je uvjet ministarskih potpora i za eventualno suizdanje, pa se niti Blaževićovo uvjerenje da bi objava studije na engleskom mogla potaknuti međunarodni interes još nije potvrdilo. Ono što je u tome potezu značajno jest zahtjev idealno upućen međunarodnoj javnosti, ali, dakako, i svima nama koji imamo uvid u izvorno jezično ruho njegovih rasprava, da »ogledne teze« Vjerana Zuppe i studija

¹ Rukopis je, srećom, barem dostupan jer je pohranjen u Zavodu za istraživanje povijesti književnosti, kazališta i glazbe HAZU, pa sam na poziv Zagrebačke slavističke škole na temelju njega održala predavanje i kasnije sažetak temeljnih njegovih teza izložila u tekstu »Teatar, svečanost, igre: misao Branka Gavelle« (Čale Feldman, 2007.). I ovom se prilikom stoga zahvaljujem Zavodu što mi je omogućio uvid u taj tekst.

² Na prijevodu je sa mnom najprije surađivao Tomislav Brlek, koji je, međutim, nakon nekog vremena napustio projekt. Cjelokupni je tekst prijeвода pak redigirala britanska teatrologinja Jackie Smart.

Sibile Petlevski o Gavellinu kazalištu suigre ne budu kraj, nego početak rasprave, pa da Gavelline »putove k novom teatru« osvjetle, kako Blažević izriječom sanja, »istraživačke perspektive i disciplinarna presjecišta semiotike, fenomenologije, antropologije i sociologije kazališta« združene u »eklektičkoj teorijskoj mreži *performance theory*« (Blažević, 2005., 281).

Dijeleći to njegovo uvjerenje, koje premošćuje pitanja opipljivije potvrđenih teorijskih utjecaja i otiskuje se u pravcu intrigantnih idejnih, pa čak i terminoloških afiniteta onkraj i povijesnih i kulturnih granica, ovdje sam se odlučila osvrnuti na moguće plodno interpretacijsko susretište Branka Gavelle i Ervinga Goffmana, američkog sociologa koji se uvriježeno smatra upravo jednim od svojedobno nemimoilaznih, a danas ipak ponešto zanemarenih imena izvedbene teorije, znanog ponajviše po svojoj knjizi *Kako se predstavljamo u svakodnevicu* iz 1959., u kojoj utemeljuje svoju kontinuiranu uporabu »dramaturške metafore«, percepciju, naime, društvene ophodnje kroz metodološki raster glumačko-gledateljske interakcije. Na vezu dvojice autora već je uzgred naputila Sibila Petlevski u svojem predgovoru zbirke Gavellinih spisa što ju je uredila i nasloвила *Dvostruko lice govora* (usp. Petlevski, 2005.), ne upuštajući se, međutim, u detaljnije obrazloženje povoda kojim tu vezu uspostavlja,³ te ograničujući se uglavnom na spomenuti Goffmanov naslov, koji je i u širim teorijsko-izvedbenim krugovima s nepravom zasjenio ostale Goffmanove knjige i rasprave, ključne ovdje zbog toga što je upravo u njima moguće naći dodatnih i preciznijih argumenata za komparativno ispitivanje što ga kanim provesti.

Premda nema nikakve sumnje u to da Gavelle i Goffman nikada jedan o drugome nisu mogli voditi računa, valja napomenuti da djeluju u kulturnim razdobljima koja se donekle međusobno i kronološki preklapaju – Gavelle,

³ Povod je, naime, prema autorici, »Gavellino uviđanje važnosti dinamizma grupe, kakvim se krajem pedesetih godina bavio Erving Goffman« (Petlevski, 2005b, 23).

naime, dovršava svoj opus pedesetih, upravo netom nakon što i Goffman počinje objavljivati – te da uvelike dijele interes za fenomenologiju i njezino konceptualno raslinje. Obojica ga međutim samosvojno ucjepljuju u spine koji, u duhu već spomenutog karaktera izvedbenih studija općenito, odišu eklektičnim pretapanjem raznolikih disciplinarnih i pojmovnih ponuda u htijenju da se osovi razmjerno autonoman analitički instrumentarij. Naravno, Gavellu zanimaju fenomen i estetika glumačko-gledateljske *suigre*, Goffmana pak sociološki uvidi u svakodnevnu *interakciju licem-u-lice*, no pritom prvi itekako poseže za mikroritualnim tkivom socijalne svakodnevice, baš kao što i potonji, kako čusmo, kreće od pretpostavki glumačkog nastupa i njegove recepcije, opetovano se kroz opus vraćajući tom izvorištu metodičkog očuđenja interaktivnih automatizama.⁴ Čitati danas Gavellu kroz Goffmana znači dakle ispitati klizavi teren na kojemu se obojica susreću u naporu da uspostave analogije i distinkcije između svakodnevne i umjetničke reprezentacije osobnosti. Osim toga, to znači donekle decentrirati Gavellu i posvetiti se njegovim navlastitim, premda reklo bi se digresivnim antropološkim ambicijama, koje nikada ne dosežu opsežnost i sustavnost njegovih estetičkih spisa, no koje ne ostaju niti samo na postraničnim izletima, nego se mjestimice probijaju do čitavih anamneza lokalnog ili generacijskog mentaliteta, sve redovito u službi da se razaznaju već kulturno ucijepljeni obrisi onoga što naziva doživljajnom osnovicom ili »materijalom glumčevog stvaranja« (usp. Gavella, 2005a, 125-163).

Utoliko je i u mojem pokušaju zapravo riječ o zamišljenoj uspostavi komplementarnosti dvaju autora, o hipotetskim Goffmanovim ekstenzijama

⁴ Eksplicite o »dramaturgiji« kao djelomičnoj retoričkoj strategiji i »skelama« uz pomoć koje je izgradio svoju viziju društva – ali koje treba znati i skinuti kada se teorijska zgrada osovi – govori u spomenutoj knjizi *Kako se predstavljamo u svakodnevicu* (Goffman, 1959., 254), no kazalište će izroniti i kao zasebni predmet interesa za »strukture iskustva« u studiji *Analiza okvira* iz 1974., dok će kao analitička ispomoć nastaviti figurirati i u *Odnosima u javnosti* iz 1971., te se pojaviti i kao podsjetnik u uvodu u *Forme govora* iz 1981.

Gavellinih tek nabačenih formulacija i problema, ali i o uzvratnim Gavellinim izlascima iz ograničenja koja su se nerijetko Goffmanu prigovarala, kao što je apovijesnost i svojevrsni etnocentrizam u odabiru miljea iz kojeg izvodi svoje generalizirane sudove, te vizija gotovo klaustrofobične zarobljenosti osobnosti u društvenim scenarijima, iz koje se, prema Gavelli, ipak moguće ispetljati, i to upravo izlaskom na slobodu u iskustvu glumačko-gledateljske suigre. Napominjem da su mi glavna izvorišta netom nabačenih, ali i daljnjih zapažanja ovim povodom bila Gavellina objavljena djela, kao i, u tome pogledu posebno dragocjen, prethodno spomenuti, nedovršeni, neprevedeni i neobjavljeni njemački rukopis, kako Batušić kaže, »teatrološko-antropološko-sociološke studije« (Batušić, 2005., 14) o kazalištu kao svečanosti, jer se u njemu gluma eksplicite smješta na sam vrh estetsko-fenomenološke hijerarhije i donekle intenziviraju nažalost fragmentarno izložene opaske na račun analogija i otklona od »običnog života« u glumačkom nastupu.

Kako je u pitanju posve nesustavno provedena nit Gavellinih izlaganja, koja su se prvenstveno vodila idejom razumijevanja umjetničkih, dakle glumačkih preobrazbi svakodnevne izvedbe, tako je i ideju o potonjoj u Gavellinim spisima nužno tek naknadno derivirati i okupiti oko nekih povratnih termina, to više što će upravo oni voditi srodnim Goffmanovim preokupacijama. Stoga ćemo ovdje kružiti oko pojmova kao što su »osobnost« tj. »naše ja« i formacija njegova »psihičkog ogledala«, napose »lice«, »maska« i »karakter«, zatim »vrijednosti« koje jamče naše »opće snalaženje«, kao što su »iskrenost« i »takt« te naposljetku »norma, normativnost, normala«, »uvjerenje« i »autoritativnost«, uz napomenu da su se i u jednog i u drugog autora ovi ili njima srodni pojmovi skloni međusobno uvjetovati, preplitati, preklapati ili nadopunjavati, pa i rastezljivo mijenjati, ako ne i izvrtati svoje semantičke domašaje.

Teško je uopće i navesti sva mjesta na kojima Gavella sugerira kako razumijevanje glumačke umjetnosti često polazi od razumijevanja načina na koji se osobnost formira u socijalnom svijetu svakodnevne.

Tu su pasaži iz *Teorije glume*, doduše, razmjerno škrti i nasumični, no ključni u razvoju estetičke argumentacije: već u poglavlju o »materijalu glumčevog stvaranja« Gavella inzistira na »opasnoj blizini manifestacija« glume ne samo susjednim umjetnostima poput filma, nego prije svega »oblicima običnog života«, u kojemu »poimamo našu ljudsku okolinu istim sredstvima kojima poimamo i glumca na sceni« – oboje, naime, kao »pojave vizualne i akustične« – pa je Gavelli neophodno posegnuti za »tom analogijom s običnim životom da bi našao ishodište za svoje razmatranje« (Gavella, 2005a, 125).

Premda iz nastavka slijedi da sama pozornica i nazočnost publike znatno preobražavaju svakodnevnu izvedbu – dovodeći u »centrum svijesti« ono što dnevno radimo nesvjesno, što znači budeći našu pozornost i sileći nas na kontrolu svojega vladanja⁵ – takvo pobuđivanje svijesti nije ipak samo odlika, kako bi to Goffman formulirao, pozoričkog »okvira«,⁶ jer je promatranje utkano i u svakodnevnicu, samo što, kaže Gavella, »u običnom normalnom životu svijest da smo promatrani

⁵ Zanimljivo je da se primjer kojim Gavella započinje svoj izvod tiče zapravo *udvostručivanja* situacije u kojoj se čovjek nalazi u fokusu promatračke pozornosti: Gavella, naime, nuka da se zamisli što bi se zbilo kada bi se predavačka situacija – u kojoj profesora, samoga Gavellu, slušaju i gledaju njegovi studenti – našla na pozornici, te svjedoči da je jednom takvo što na Akademiji i uprizorio, pa pritom transformaciju o kojoj govori i »osjetio na vlastitom tijelu« (Gavella, 2005a, 125). Već sam odabir primjera strogo kodificirane interaktivne situacije predavanja – kojoj se inače Goffman posvetio kao zasebnom izvedbenom »žanru« (1981., a o čemu sam drugdje opsežnije raspravljala, usp. Čale Feldman, 2012.) sugerira da je posrijedi svijest o tome da ni primarne svakodnevne situacije nisu lišene teatralnosti, te o tome da će Gavellina opsesija biti da svakodnevno »predstavljanje« sučeli umjetničkom.

⁶ Aludiram na naslov V. poglavlja Goffmanove studije *Analiza okvira*, u kojoj se posebice posvećuje kazališnoj situaciji kao institucionaliziranom modelu tvorbe zasebnog »područja bivanja«, i to upravo ozakonjenjem nazočnosti promatračke instance, naime pretvorbom izvođača u one »koji se smiju promatrati nadugo i naširoko a da se time ne izazove nikakva povreda« (Goffman, 1974., 124).

izaziva osjećaj nelagodan i ta nelagodnost poremećuje i čini teškima sve one protiv volje probuđene funkcije unutarnje kontrole«, dok je glumac takvoga promatranja željan, jer »hoće biti opažen«. Ali i tu je lako naići na svakodnevni pandan »afektiranog čovjeka«, koji također »hoće svratiti na sebe pažnju«, a da na to »po svom normalnom značenju nema prava« (*ibid.*, 126). Dodatna poteškoća sastoji se u tomu što to »izvještačeno psihičko stanje« koje se popularno zove »afektacija« pokazuje »srodnost« sa »surogatima glumačkog doživljaja, koji u stvari nisu ništa drugo do afektirana prenemaganja« i nemaju ništa s »istinskom glumom«, čime se samo još više ugrožava distinkcija svakodnevne i umjetničke izvedbe, opasnost njihove nesumnjive bliskosti. Problem naime te krunske razlike – koja za Gavellu počiva u, kako je to Batušić u naknadnoj redakciji autorova teksta sugerirao, »višesložnoj« kvalitativnoj promjeni,⁷ u intenziviranom i restrukturiranom unutrašnjem doživljavanju samoga sebe – sastoji se u tome što glumac svejednako tu promjenu mora, slijedom ponovljene analogije sa svakodnevicom, povanjštiti, kako ishodi iz poglavlja o »izvanjem licu glumčevog materijala«:

Mi kao promatrači doživljujemo svega čovjeka izvan sebe tako da prema njegovom izvanjem, tako reći fizičkom licu, zaključujemo o njegovom

⁷ Podsjećam da sama pobuđenost organskih očuta što je izaziva promatranje još ne tvori glumčevu »novu ličnost«, koja je zapravo, kako Batušićeva urednička ruka hoće, »višesložna«, budući da se u njoj slijevaju odlike privatne, tehničke i normativne ličnosti, o čemu usp. *ibid.*, 193-219. U njemačkom će rukopisu međutim tu raspodjelu reformulirati u »privatnu, stvaralačku i stvorenu osobnost«, kako bi čvršće istakao fenomenološki koncipirano prožimanje subjekta i objekta te povlaštenost glumačke prakse koja to prožimanje ostvaruje u jednoj te istoj osobnosti, pružajući »egzistencijalno jedinstvo stvaralačkog subjekta i stvorenog objekta«, ali i kako bi inzistirao na neizbježnoj kontaminaciji estetskih mjerila s mjerilima koja odgovaraju »svakodnevno-praktičnim procjeniteljskim svrhama« (usp. Gavella, rkp. str. 19-20; usp. i spomenuti osvrt na cijeli taj rukopis u Čale Feldman, 2007.).

unutarnjem licu. To je zaključivanje isto toliko problematično koliko je nejasan i sadržaj toga unutarnjeg lica...« (ibid., 164, istakla L. Č. F).

Glumac, nasuprot tome, mora postići »jasnoću i stalnost« u djelovanju na promatrača i stoga mora na »izvanjem licu izvesti još naročiti posao, učiniti ga sposobnim da bude ekvivalentnim zastupnikom unutarnjeg lica« njegova materijala. Koliko god stoga Gavella inzistirao na tome da je doživljaj glume usidren u organskome preobražaju i glumca i gledatelja, da glumac nije puka »optička i akustička pojava«, do toga nam je doživljaja neizbježno ipak dopirati posredstvom »izvanjem lica«, jer nas na to nagoni usidrena hermeneutika svakodnevnog ophođenja, uz jednu bitnu opasku:

Zaključivanje iz vidljivog na nevidljivo, uza svu jaku vezu obaju tih lica glumačkog materijala, ne nosi obilježje nužnosti, ono je ekvivokno proizvoljno. I u običnom je životu garantirana neka veza između vidljivog i nevidljivog, pak se u praktičnom postupanju i služimo tom garancijom, no nikad nismo sigurni da nismo postali žrtvom namjernog iskrivljavanja te veze u svrhu obmane i laži (*ibid.*, 190).

Vidjet ćemo kasnije koliko je to upozorenje važno za distinkciju u odnosu na glumu, no zasad se samo zapitajmo odakle crpimo spomenute garancije i otkud prijetnja »obmane i laži«. Upravo bismo na ovome mjestu mogli uvesti Goffmanov arsenal termina, počevši s upadljivom važnošću što je i on pridaje riječi »lice«: i on, naime, jedan od svojih ranijih radova naslovljuje »On face-work« (Goffman, 1967., 5-46) – što je naslov koji bi se mogao prevesti upravo Gavellinom sintagmom, »o poslu na licu« – te u njemu »lice« tretira kao cjelinu našeg verbalnog i neverbalnog nastupa kojom svojoj osobi nastojimo priskrbiti visoku socijalnu vrijednost u očima onih koji taj nastup tumače, kao »sliku jastva ocrtanu odobrenim socijalnim atributima« (*ibid.*, 5). »Lice« je, dakle, interaktivna više nego tjelesna tvorevina, nešto što se tijekom ljudskog susreta »čita i tumači« (*ibid.*, 7), posve srodno Gavellinom sudu iz eseja »Odjek oktobra u hrvatskom kulturno-političkom životu«, kako »riječ 'lice'« valja uzeti »u najširem

značenju *prepoznavanja i pronalaženja* doživljajnih znakova na materijalno danim elementima« (Gavella, 2005b, 87, istakla L. Č. F.).

Koja se u tome smislu garancija odnosa vidljivog i nevidljivog uspostavlja, a i koja skala društvenih vrijednosti, jamčit će kod Goffmana prije svega definicija dane društvene situacije, no i tu je ključno upozoriti na otvorenu mogućnost »namjernog iskrivljavanja u svrhu obmane i laži«, to jest na načelnu sposobnost, ako ne i nužnost, da se to lice fabricira, da se na njemu obavlja neki preventivni i korektivni »posao« kako bi lice održalo svoju konzistenciju, kako ga ne bi diskreditirali proturječni znaci u nastupu, kako bi osiguralo podršku što mu je priskrbljuje situacija susreta, jer bi u protivnom bilo smeteno i »posramljeno«, a i jer bi ugrozilo *decorum* cijele situacije, koja je tu da svim sudionicima omogući održanje »standarda ponosa i časti« (Goffman, 1967., 17), socijalno vrednovane slike jastva. Gavella pak kao da sugerira kako jedino glumac-umjetnik na izvanjem licu »obavlja neki posao«, ali svejedno poput Goffmana dopušta da i u svakodnevici možemo postati žrtvom svjesne manipulacije odnosom vidljivog i nevidljivog, pa čak i tim povodom biti prisiljeni uteći se – estetskoj analizi:

Naše opće snalaženje naime prema doživljavanju drugih subjekata, naše tumačenje odgonetanja podloga toga doživljavanja, dakle njihovog unutarnjeg lica pomoću svih vrsta manifestacija njihovog vanjskog lica, nerelevantnih elemenata doživljaja prema iskrenosti kao etičkoj normi, te prema tomu svaka ocjena naših međusubjektivnih odnosa temelji se na upotrebama analitičkih metoda veoma sličnih metodama kojima bi zapravo imala poći estetska analiza. Mi u estetici zapravo samo izoštrujemo instrumentarij, kojim se u običnom životu služimo gotovo instinktivno (Gavella, 2005b, 88).

Ovo zvuči kao suma Goffmanove metodičke primjene dramaturške metafore, uporaba estetske – teatrološke – analize da bi se osvijestila svakodnevna »instinktivna« praksa socijalnog gonetanja, »snalaženja«

i »orijentacije«,⁸ baš kao što i situacija kazališne izvedbe osvještuje da se zapravo i svakodnevno »naše ja«, kako kaže Gavella, formira kroz »psiho-fizičko ogledalo« što ga priskrbljuju ne samo promatranje drugih ljudi nego i posljedična prisila na glumačko »promatranje samoga sebe« (Gavella, 2005a, 196). Otresimo se asocijacije na Lacanov »stadij zrcala«, jer je i on izvedenica fenomenoloških pretpostavki, od kojih je za ovaj kontekst možda najvažnija koncepcija osobnosti koja je ponajviše utjecala na Goffmana, a razvio ju je Sartre, u kojega upravo pogled konstruirao osobnost kao »biće za drugog« (usp. Ashworth, 1985.). Izraz »*the looking-glass self*«, zrcalno ja, koje priziva Gavellino »psihičko ogledalo« te koje je Thomas J. Scheff također vezao uz Goffmanovu teoriju jastva, pristizhe pak iz američke tradicije prve polovice 20. stoljeća, od sociologa Charlesa Cooleya, Goffmanove usputne reference u studiji *Kako se predstavljamo u svakodnevicu* (usp. Scheff, 2006., 33-50).

Ni Gavella, istaknimo, ni glumu ni jastvo nikada ne promatra izolirano od socijalne situacije u kojoj se, Goffman bi rekao, izgrađuje naša »moralna karijera«,⁹ to jest izvjesne »jednodušnosti« u ocjenjivanju što je Gavella

⁸ Goffman se nerijetko služi istim terminom, osobito u eseju koji ćemo još spominjati, »Normal appearances« (Goffman, 1971., 238-333), u prijevodu »normalne pojavnosti«, gdje se govori o čovjekovoj orijentaciji u socijalnom okruženju kao nečemu što ishodi iz atavističkog vrebanja na alarmantne signale vlastite eventualne ugroženosti, koji sugeriraju da se »nešto zbiva« što odskače od »normalne« predvidljivosti. Tom Burns uporabiti će istu riječ upravo povodom uvida u fenomenološku provenijenciju Goffmanove kazališne metaforike: »Doista, uporaba teatralnosti kao sredstva analize ljudskog djelovanja i ophođenja uključuje zaokret od pokušaja da se opiše svijet objektivnih činjenica 'tamo izvan' prema fenomenološkoj potrazi za univerzalnim strukturama subjektivne orijentacije na ljudsku egzistenciju« (Burns, 1992., 109).

⁹ Ovu sintagmu prvi put iznosi u studiji o *Ludnicama* (Goffman, 1961.), gdje govori o karijeri njihovih pacijenata, no kako i ludnicu tretira kao tek znatno strože kodificirani socijalni milje, u osnovi sličnih mehanizama kao i u okolnom svijetu, a ne samo u drugim »totalnim institucijama«, sintagma zapravo vrijedi za sve socijalne inter-agense (usp. Smith, 2006., 69-74).

detektira i u glumi i u, kako podudarno formulira, svakodnevnoj »moralki«. Pošavši naime od te jednodušnosti prigodom procjene »je li pojedini glumac dobar ili loš« kakvu »rijetko nalazimo u drugim umjetnostima«, ustvrđuje sljedeće:

A kad pokušamo analizirati temelje tih sudova, nailazimo odmah na potpuno maglovite i nekonkretne argumentacije. Sličnu pojavu nalazimo u svim pitanjima koja se tiču našeg intimnog unutarnjeg života, gdje naše »ja« nastupa kao odlučan faktor, i to naše »ja« bilo kao tijelo bilo kao svijest. Sličan fenomen primitivne jednodušnosti nalazimo kod svih problema svakodnevne praktične moralke. Kada su dane praktične i jasne pretpostavke za konkretne i životne situacije, ocjene ljudi koji sačinjavaju neku socijalno jedinstvenu grupu isto su tako prilično stalne i jednodušne. Vidimo iz toga da je dakle fenomen glume isto tako duboko povezan s našim »ja« i s našim kretanjem u empiričkom životu (Gavella, 2005a, 32-33).

Za Gavellu, osobnost je dakle »psihička 'ja-forma'« koja se »unatoč svoje unutarnje, intimne evidentnosti, ili možda baš zbog nje« ipak teško daje odrediti te do svijesti dopijeva isključivo, kako već rekosmo, prisilom svojega povanjštenja za drugog, jer »u sadržaj našega 'ja' ulazi kao najvažnija komponenta svijest o tijelu toga 'ja'«, točnije pobuđivanje organskih oćuta odlučnih za »psihičko formiranje slike o našem ja« (*ibid.*, 126), pobuđivanje, koje se, kako čusmo, tek potencira i »izoštruje« u izvedbenoj situaciji pred publikom. Tada nam se, naime, akutno osvješčuje da isto radimo i svakodnevno kad nas promatraju drugi, naime kada smo »instinktivno« prisiljeni promatrati sami sebe i rabiti, kako bi to Goffman nazvao, »tjelesni idiom«, zajednički vokabular kojim se razumijeva smisao naše pojave, da bismo stvorili neku »izražajnu masku« (Goffman, 1967., 18). Čitave su stranice Gavellina »materijala glumčevog stvaranja«, a tako i, sažetije, njemačkog rukopisa (Gavella, rkp., 31-36), posvećene upravo osviještenim uporabama inače automatizirana »tjelesnog idioma« kroz mimiku, geste i držanje tijela, idioma koji i Gavella drži osobitim »jezikom«, skupom »fenomena po kojima naš cjelokupni organizam

poprima funkcije lica, tj. postaje bilo pasivnim odrazom naših stanja bilo aktivnim sredstvom manifestacije naših intencija« (Gavella, 2005b, 105).¹⁰

Potonje je dodatno razlikovanje pasivnog i aktivnog ključno, jer Gavella je uporan u pokušaju da razlikuje sfere hotimičnih od nehotičnih tjelesnih manifestacija, ili, opet Goffmanovim terminima rečeno, znakove koje »dajemo« od znakova koje tijekom interakcije nehotično »odajemo«, poput smijeha i plača, a da i potonje, međutim, kako glumci dovoljno svjedoče, možemo svjesno kontrolirati pa utoliko i, poput njih, namjerno – Goffman veli »sračunatom nehotičnošću« – odašiljati dojam da su posrijedi znakovi oteti iz same dubine našeg autentičnog doživljaja i da utoliko pružaju pouzdaniji uvid u našu osobnost od drugih, namjerno danih informacija (usp. Goffman, 1959., 2-9). Gavella nasuprot tome sugerira da »lice može lagati, ali mu teško pada obmanjivati« (Gavella, rkp. str. N. 2), jer mimička nehotičnost uvijek prijeti da izbije i prokaže socijalnu masku: »pojave čiste mimike, baš zato jer su nehotične, poprimaju karakter nužnih odraza unutarnjih stanja i time postaju najjasnijim izrazima tih stanja«, jer »organski oćuti, koji izazivlju kretanje mišića koje tumačim kao mimičke izražaje nekih doživljajnih stanja, gotovo nikada kao takovi ne ulaze u centrum svijesti« (Gavella, 2005a, 184). No upravo situacija

¹⁰ I na još jednom mjestu, gdje se naizgled više posvećuje jeziku u lingvističkom smislu i gdje opisuje konkretnu situaciju hrvatskog društveno-kulturnog ambijenta: »A sad zamislimo poteškoće kazališta u tom razburkanom jezičnom ambijentu. U kazalištu naime igra uz njegovu opću povezanost sa strukturom društva veliku ulogu potreba nalaženja manifestacionih modela u smislu onog jezika kojim govori cijeli naš psihofizički manifestacioni aparat, dakle ne samo govora u užem smislu, nego modela nastupanja i kretanja u danim kolektivnim situacijama u društvu koje je već kod sredstva socijalnog sporazuma koje je relativno jasno određivo i lako dostupno normiranju, kao što je jezik, palo u teško premostive poteškoće, bilo zapravo prepušteno samo sebi. Sve ono naime što smo rekli o govoru u užem smislu vrijedi u pogledu stvaranja kolektivne tipičnosti i za govor cijelog našeg psihofizičkog organizma« (Gavella 2005b, 128).

glume kojom se bavi sili Gavellu da se pridruži Goffmanu i ustanovi kako načelno »postoji psihološka mogućnost podignuti ih u potpuno svjesno stanje« (*ibid*), a onda i uklopiti ih, kako Goffman hoće, u svakodnevni *privid* pouzdane čitljivosti »izražajne maske«. Tako se i glumac može naći u poziciji da mora predočiti takav *privid*, kako Gavella inzistira u njemačkom rukopisu: naime, »moguće su i takve situacije, u kojima se iziskuje upravo neko 'lažno' držanje tijela« kao što je »čitavo područje komičnih izraza lica i komičnih držanja« koje je »utemeljeno baš na takvoj 'lažnosti'« (Gavella, rkp., 35, prev. L. Č. F.).

»Maska« je riječ koju će Gavella često rabiti, razumijevajući pod njom »onog nosioca cijele aparature kojim naša bića manifestiraju svoja doživljajna stanja«, i to »stalan po svojoj materijalnoj strukturi i elastično varijabilan u svojoj prilagodljivosti svima manifestacionim potrebama našeg doživljavanja« (Gavella, 2005b, 12). Njemački rukopis još će međutim profinjenije ukazati na sugestivnost što ga asocijacije »maske« mogu donijeti razumijevanju interaktivne formacije »lica«, i tu se Gavelline fenomenološke zamjedbe najtješnje približavaju Goffmanovim prikazima nezaustavljive igre uzajamna nadziranja između izvođača i njegove publike:

Ali taj povratni učinak fiziognomijske maske, koji bi se zapravo mogao slikovito usporediti s djelovanjem nošenja maske i s uzimanjem na znanje da se maska nosi, otvara nam pogled na još jednu analogiju između lica i maske. Činjenica je da mi u svakome trenutku kroz masku vidimo one koji nas promatraju, da ih gledamo, to jest i sami promatramo, i to promatranje ne odnosi se samo na nekog stvarno nazočnog promatrača nego to iskustvo uključuje i mogućnost da se izložimo promatranju nekog tek zamišljenog promatrača, a i da doznamo učinak što ga promatranje proizvodi u izvanjskom promatraču (Gavella, rkp., N. 6, prevela L. Č. F.).

Dapače, čini se da ono što za Goffmana tvori najopćenitiji temelj razmatranja – interakcija fizički nazočnih osoba i s njome povezana izvedbena razmjena informacija o jastvima koja su u nju upletena – za

Gavellu postaje raster razumijevanja čitava mentaliteta vlastite sredine i njezine, kako izrijekom veli, »fizionomije«, a onda i »maske« koja nastaje uslijed konkretnih socijalno-povijesnih uvjetovanja.¹¹ Evo primjerice kako se takva ideja formulira povodom hrvatskog seljaka i »ekonomsko produktivnih naročitosti« kao podloge njegove »socijalne naročitosti«, tj. »maske zatamljivanja svoje unutarnjosti« koju seljak nosi »u vanjskom kontaktu«:

Ta tvrda maska postala je gotovo stalna kora njegove fizionomije, no samo prema vanjskom promatraču. Ona je bila okrenuta prema njegovom vlastitom životu, tu je ona prigušivala prodor intimnijih crta koje zapravo stvaraju individualni život ljudskog lica i otkrivaju prisutnost životnih motiva, a propuštala je samo elementarne prodore, koji su svojom silovitošću još više potamnivali pogled u intimnost svojih karakteroloških izvora. (...) Uobičajenost takvog maskiranja, čudni motivi iskonskog nepovjerenja koji su našem seljaku nametnuli osjećaj potrebe za takvom maskom i doveli ga naravno i direktno djelovali na razvoj njegovog unutarnjeg života, urodit će nekim moralnim negativnim pojavama. (...) Socijalna jezgra seljaka i sela skrivala se je iza njegove kolektivnosti i nediferenciranosti njegovog vanjskog lica. Zvuči baš paradoksalno, da je preko fenomena kolektivnosti, te zgsunute socijalnosti, socijalna jezgra sela i seljaka zatajila kao ispod neke krute kore i sakrila svu socijalno uvjetovanu dinamiku individualnom zbivanju (Gavella, 2005b, 99-100).

¹¹ Premda, za razliku od Gavelle, Goffmana više zanimaju, da se tako izrazim, opća gramatička pravila socijalne sintakse, to ne znači da nije svjestan kulturnih specifičnosti, pa tako i u studiji o »Poslu na licu«: »Svaka osoba, supkultura ili društvo, čini se, raspolaže vlastitim repertoarom praksi da se sačuva lice. Na taj repertoar ljudi i misle kada se raspituju kakve su 'uistinu' neka osoba ili kultura« (Goffman, 1967., 13). Ili na drugom mjestu: »Kada nam se čini da neka posebna osoba ili grupa imaju jedinstveni karakter, to je stoga što je u njima standardni set elemenata ljudske prirode naglašen ili kombiniran na poseban način« (*ibid.*, 45).

Ne zaboravimo, Gavellu lice i maska zanimaju ne toliko kao socijalno-povijesno konstruirani fenomeni, nego prije svega kao doživljajna i izražajna baza glumačke umjetnosti (koja je u hrvatskome slučaju posebno neuralgična), pa će usputne zamjedbe iz eseja o »Odjeku oktobra u hrvatskom kulturno-političkom životu«, koje smo netom citirali, naći svoje punopravno mjesto tek u glasovitoj studiji o »Socijalnoj atmosferi Hrvatskog narodnog kazališta i njegovim odnosima prema svom kazališnom susjedstvu« (*ibid.*, 103-164). Tu se formulira klasična Goffmanova teza, jer Gavella inzistira da je »svaka manifestacija ljudskog lica produkt njegovog odnosa prema onomu pred kim se manifestira i zašto se manifestira, ili pak kao odraz naročite situacije i tendencije da se uopće samo ne želi manifestirati, ili bar ne u potpunosti svoga doživljajnog stanja, pa traži potpuno ili djelomično skrivanje svoje unutarnje doživljajne situacije« (*ibid.*, 110-111). Zanimljivo, »obmane i laži« iz *Teorije glume* ovdje je zamijenilo neutralno »skrivanje«. I sam je Goffman dugo trpio od nesporazuma prema kojemu je njegova vizija interakcije licem u lice vizija uzajamne cinične, obmanjivačke manipulacije, što je prigovor koji je zapravo ishodio iz straha pred još drastičnijim, dubinskim uvidom u autorovo poimanje ništavila osobnosti: uvijek, naime, prikrivamo dio svojeg, Gavellinim riječima rečeno, »unutarnjeg doživljaja«, jer se prilagođujemo »naročitim situacijama«¹² i specifičnim očekivanjima u odnosu na sebe i druge koje one bude u svima koji u njima sudjeluju. Ovdje

¹² Goffman pojmom »situacije« i njezinih promjenjivih socijalnih »definicija« sustavno barata kroz čitav opus, no pripomenimo da i tom naizgled očitom terminu posvećuje zaseban kratki osvrt, naslovljen »Zanemarena situacija« (1964.), koji ovdje navodimo i stoga što se on sretno srođuje s Gavellinim opetovanim povezivanjem svakodnevne uporabe verbalnog i neverbalnog jezika: ukoliko je, naime, analiza govora, veli Goffman, naumila izvijestiti o svim »semantičkim, izražajnim, paralingvističkim i kinetičkim značajkama ponašanja što uključuju govor«, nipošto ne smije zapostaviti »mikroekološku orbitu« u kojoj se govornici nalaze, to jest ljudski i materijalni smještaj unutar kojeg sve odlike govornikova ponašanja preuzimaju svoje specifične i promjenjive vrijednosti.

je osobito važno uočiti da i Gavela, poput Goffmana, govori o »tendenciji« lica »da se uopće samo ne želi manifestirati«, a da to ipak nužno, ako je u situaciju upleteno, mora, htjelo-ne htjelo, barem djelomično, ako ništa ono prethodno spomenutim »pasivnim odrazom«, pa utoliko mora i obaviti neki »posao« na licu koje je prisiljeno manifestirati ukoliko želi sakriti ono što manifestirati ne želi. No ne zavaravajmo se glede toga što se prikriva: preostatak skrivene doživljajne situacije kod Goffmana nije neka neokrnjena jezgra našeg jastva nego tek organska pričuva za druge socijalne prilike, jer osobnost nije nešto što se unutar njih izražava kao već izvorno postojeće, nego ono što te prilike tek formiraju, a onda i, kako bi Gavela rekao, »pre-formiraju« i pohranjuju za svaku buduću srodnu uporabu.¹³ Evo

¹³ Petlevski tu strukturu ponavljanja već »pre-formiranih« doživljajnih sadržaja povezuje s Derridinom kritikom Austinove teorije jezičnih činova (Petlevski, 2005., 19). Posve usklađeno s nadhumanom logikom iteracije koju razotkriva Derrida, ali nešto tješnje vezano uz kontekst ove rasprave – koju prvenstveno zanimaju teorijska srodnštva u razumijevanju glume i »običnog života« – važno je upozoriti na to da i Goffman podriiva zabludni dojam o udvajanju osobnosti na neku autohtonu instancu koja prikriva u odnosu na ritualno pokornu instancu koja manifestira. Unutar Goffmanova opusa tu bi najznačajniji bio spis »Role-distance« (1972.), o distanciranju u odnosu na socijalnu ulogu koja se u određenoj situaciji mora preuzeti. Naime, iz te sposobnosti distanciranja moglo bi se zaključivati o diferencijaciji neke predsocijalne od socijalne osobnosti, no posrijedi je tek relikat drugih socijalnih konteksta koji se buni protiv forme što je osoba mora zauzeti u danom kontekstu specifično definirane situacije. I u Gavelle možemo naići na slične sugestije, prvenstveno kada raspravlja o govornim konvencijama, pa napominje da »i u toj samo relativnoj normativnosti (koja je neobično važna, jer predstavlja jednu od najelegantarnijih socijalnih normativnosti našega života) ima mogućnost individualne samovolje, želje za promjenom tih konvencija i donošenja novih forma razumijevanja« (Gavela, 2005b, 122). I na drugom mjestu, gdje izričite ističe konvencionalni, a ne spontani karakter te »samovolje« i »neposlušnosti«: »Mi neposlušnost prema jednoj normi opravdavam nadmoćnošću druge norme.« (Gavela, 2005a, 209). No pripomenimo i da oblici te individualne samovolje znadu koagulirati u tipove »osobenjaka, 'originala'« ili »boema«, osobito prema Gaveli česte u nekim profesijama, te da »su se te nastranosti odražavale upravo u manipulacionoj aparaturi« jezičnih i inih komunikacijskih »slojeva i

nastavka Gavellinih razmatranja i proširenja već spomenutih formulacija, koja pokazuju da hrvatski autor u potpunosti dijeli Goffmanovu bezdanu koncepciju osobe kao prvenstveno socijalne *persone*, »izražajne maske«:

To je skrivanje cijeloga ili potpunoga i prema tome pravoga doživljajnog stanja zapravo bitni i sastavni dio svake manifestacije. U našim stanjima ima uvijek veliki dio onoga što u danoj situaciji ne smatramo da je potrebno ili podesno da bude manifestirano. Naš je manifestacioni aparat dakle opterećen i tom zadaćom da bira između onoga što se u nama zbiva, da bude neka vrsta filtera koji propušta samo ono što smatramo manifestacijom relevantnom da nosi, drugim riječima, karakter »maske«. Ta maska ima po tom svom karakteru tendenciju da postane svim manifestacionim namjerama prilagodiv aparat i da kao takav dobije i stanovitu materijalnu stalnost i čvrstoću koja će garantirati sigurnost interpretacije njegovih pojedinih znakova. Ta je pak interpretativnost svakako uvjetovana karakterom odnosa koji vladaju među licima koja su zainteresirana na toj interpretaciji, pa će karakter tih odnosa, manja ili veća suptilnost itd. kojom su protkane manifestacione potrebe, svakako imati utjecaja na relativno konstantnu materijalnu organizaciju i izradu te manifestacione maske. Glumac se dakle za stvaranje svoje maske ne služi sirovim materijalom, nego maskom koja je već socijalno prgotovljena za manifestacione svrhe. U toj su prgotovljenosti sadržani svi elementi pomoću kojih mi želimo i nastojimo odrediti karakter svoga istupanja u jednoj socijalnoj zajednici, kao i naš odnos prema očekivanoj ocjeni toga istupanja. Kako vidimo već iz ovih pokušaja formulacije tih fenomena, radi se tu o »prepariranosti« koja nosi već u svojem začetku izrazito kazališni karakter (Gavella, 2005b, 111).

»Kazališni karakter« upućuje na bezdanost, odsutnost nekog ontološkog, socijalno neovisnog temelja osobnosti kakva je svojstvena i

podslujeva« (*ibid.*, 120) . »Osobnjaci« su, dakle, također izvedbene formacije koje ishode iz konkurencije i međusobnih trvenja različito nataloženih socijalnih »preformiranosti«.

Goffmanovoj koncepciji,¹⁴ jer se »opravdanje« naših socijalnih »činova« nikad ne odvija mimo nekih socijalnih normi, nego dapače »u paralelnom doživljavanju nekoliko normi i u odabiranju tih normi« (Gavella, 2005a, 209). Poimanje socijalne norme se kod Gavelle, međutim, kako smo vidjeli na primjeru »maske« seljaka, obogaćuje pronicljivim i mjestimice paradoksalnim kulturno-povijesnim specifikacijama, kad govori o slojevima neke (naše!) »socijalne atmosfere« i njihovim međusobnim hijerarhičkim odnosima, o činjenici, naime, da svaki od njih nosi svoju »masku«, da se intenzitet očevidnosti pojedinih oznaka maske ne odnosi proporcionalno prema doživljajnoj važnosti, kao i kad sudi da »prividna manifestaciona beskarakternost pojedinih socijalnih skupina« može biti »znak siromaštva njihove zajedničke sadržajnosti«, ali i »znak duboke unutarnje poremećenosti koja je zapravo njen pravi unutarnji sadržaj« (Gavella, 2005b, 112, istakla L. Č. F). To znači da upravo takve socijalne skupine – koje su ovdje dozvane kao svojevrsni implicitni *pars pro toto* hrvatske situacije – postaju povlaštena poprišta uvida u traumatične posljedice određenih povijesno-političkih okolnosti, dakle u socijalnu uvjetovanost i konstruiranost, a ne iskonsku prirodu manifestacijskog siromaštva ili bogatstva pojedinih sredina i osobnosti. Naime, kada govorimo o »ljudskoj prirodi« kao o organskoj i zajedničkoj, »univerzalnoj« datosti ljudskog roda, skloni smo zaboraviti da uvijek pred sobom imamo tek njezine partikularne socijalne manifestacije, koje se vode kontekstualno definiranim »moralnim pravilima«.¹⁵ Utoliko ni glumac,

¹⁴ Goffman, kao što prethodno napomenusmo, od te percepcije neće odustati ni u svojoj posljednjoj knjizi, *Forme govora*, gdje ponovno veli da mu »nije naum zagovarati veličajnu književnu tvrdnju da je društveni život tek pozornica, nego malu tehničku tvrdnju da su u prirodu govorenja inkorporirani temeljni zahtjevi kazališnosti« (Goffman, 1981., 4).

¹⁵ Evo kako se upravo toj zamjeni Goffman duhovito podruguje: »Univerzalna ljudska priroda nije baš ljudska stvar. Stječući je, osoba postaje konstrukt, izgrađen ne na temelju unutrašnjih psihičkih nagnuća nego na temelju moralnih pravila koja se na nj utiskuju izvana« (Goffman, 1967., 45).

tvrdi Gavella, ne smije stati pred spomenutim »negativnim znakovima« koje zatječe u vlastitoj zajednici, nego mora tragati za motivima prikrivanja »pravog lica«¹⁶ koje ti negativni znakovi zabašuruju – za *prešutnim*, naime, regulativnim načelima ili spomenutim »normama« koje održavaju neku »socijalnu atmosferu«.

Upravo se otkrivanju i gotovo satiričkoj obznani tih prešutnih i katkad zapravo uvelike »nemoralnih«¹⁷ regulativnih načela i usmjerio čitav Goffmanov opus: ako se uporaba dramaturške metafore još u njegovoj prvoj knjizi i usredotočila prvenstveno na izvođača, na to »kako se predstavljamo u svakodnevicu«, daljnje su studije pokazale da ga zanimaju norme, vrijednosti i mehanizmi kojima se kao izvođači pokoravamo i na koje računamo kada improviziramo unutar ograničenih interakcijskih scenarija pojedinih situacija, bili posrijedi poslovni sastanci, predavanja na fakultetu, ceremonije ili naizgled nestrukturirano ponašanje na javnim mjestima, od susreta na ulici do puke sunazočnosti na mjestima javnog okupljanja, te bio posrijedi naš tjelesni ili naš govorni idiom.¹⁸ Gavelline zamjedbe istim povodom u svojoj su načelnosti i općenitosti daleko od

¹⁶ Sintagma »pravo lice« ne upućuje ni na kakvu pred-socijalnu autentičnost, nego samo na skriveni dio doživljaja. Uostalom, Gavella izrijekom tvrdi da se i »unutarnja fizionomija« mora »razvijati«, i da je »u svom glavnom sastavu stječemo učenjem« (2005b, 86).

¹⁷ Goffman redovito ubojito upire prstom na činjenicu da te regulacije sankcioniraju ono što nerijetko proturječi moralnim nazorima kojima se društvo voli krasiti, naime ne samo oprez, nego i prezir, predrasude, ako ne i nasilje koje ljudi demonstriraju prema različitim društvenim grupacijama, kao što su žene, druge rasne skupine ili djeca (usp. u tome smislu posebno uvod u studiju *Gender advertisements*, u prijevodu *Oglašivanja roda*, iz 1979.), da i ne govorimo o raznolikosti »stigmatiziranim« pojedincima, o čemu usp. studiju *Stigma* iz 1963.

¹⁸ Nabrojena poprišta tvore »terene« Goffmanovih istraživanja u pojedinim knjigama, o čemu usp. bibliografiju na kraju ovog teksta. Nemam ovdje, nažalost, prostora da se, primjerice, potanje posvetim usporedbi dvaju teoretičara na polju razmatranja govora, tek napominjem da bi i Goffmanove *Forme govora* zasigurno ponudile argumente za uspostavu dodatnih srodnosti.

rafinirane socijalne arhitekture kojoj se Goffman posvećuje, gotovo u ovoj perspektivi figurirajući kao minuciozni klasifikator načelno mogućih kombinacija koje ishode iz Gavellinih naputaka o snazi socijalnih normi, o kojoj svaki ozbiljni studij glumačko-estetske normativnosti mora voditi računa. Za nas je međutim značajna opsesivnost pojma norme i njegovih varijacija koju nalazimo i u jednog i u drugog autora, koliko god, dakako, taj pojam u Gavelle dugovao i estetičkim definicijama poput one što je Sibila Petlevski pronalazi u Mukaržovskog (Petlevski, 2001., 82-83).

No estetska je norma u slučaju glume – povodom koje, podsjetimo, nailazimo na »jednodušnost u ocjenjivanju« kakvu nećemo susresti povodom drugih umjetnosti, jednodušnost svojstvenu i svakodnevnim moralnim procjenama – duboko za Gavellu usidrena u socijalnu, koja je, međutim, kako čusmo, *nepisano* pravilo: »Nijedno društvo ne može živjeti bez neke kvalifikacije svojih društvenih obveza, i to kvalifikacije koja stoji nad pisanim zakonima, živi, provodi se i mimo ili gotovo iznad običnih zakonskih sankcija« (Gavella, 2005b, 91). Socijalnost je dakle, kako drugdje ističe,

u svojoj biti uvijek u neku ruku normativna, to će reći socijalnost donosi sama sa sobom pojam određene vrijednosti koju valja postignuti ili, bolje reći, ostvariti. Princip socijalnosti istupa uvijek i kao princip vrijednosti koju valja postignuti, izvršiti. Već temeljna socijalna relacija, odnos pojedinca prema kolektivu, prima na sebe neminovno karakteristike normativne. Ili se razvija u pojedincu težnja za dominantnošću, za vođenjem, za isticanjem sebe, ili kolektiv nastupa kao faktor kojemu je dana regulativna funkcija, ili se pak taj odnos rješava postavljanjem neke neutralne zakonitosti koja bar naoko lebdi apstraktno između oba socijalna pola (Gavella, 2005a, 61).

Gavella, uočimo, ističe konkretiziranu, »postignutu« i »izvršenu«, dakle izvedbenu, utjelovljenu komponentu norme koja »lebdi«, jer ga, naravno, muči »povezanost svih tih društvenih pojava u vezi s problemima kazališta i glume«, pa ga i »pojam normativnosti, koji je tijesno povezan s pojmom vrijednosti« nužno nagoni na združivanje »teorije estetskih vrijednosti«

s »općom teorijom vrijednosti« (*ibid*). No o kojim je vrijednostima riječ i zašto su one tako presudne kao s jedne strane regulacijsko i i kulturno specifično tlo na kojemu gluma izniče, a s druge kao osovina distinkcije glume od svakodnevnog »afektacije«? I gdje se zapravo krije »jasna razlika između čovjeka koji govori, koji se kreće i živi na pozornici, tj. glumca, koji, štaviše, upotrebljava sva moguća sredstva da nam dočara pred oči sliku potpunog života, i čovjeka koji se isto tako kreće i djeluje u opsegu realnog života«, koja bi razlika »principijelno po prilici odgovarala onoj razlici boje prirodne i boje slikane« (*ibid.*, 122)?

Čuli smo već, primjerice, da je naše »opće snalaženje« uvjetovano omjeravanjem »prema iskrenosti kao etičkoj normi«. U njemačkom rukopisu toj se »vrijednosti«, kojoj ćemo se još posebice vratiti, pridružuje i »osjećaj takta«, naziv za »pravu procjenu svojega položaja u danoj situaciji« (Gavella, rkp., 22). Goffman se tome fenomenu isto posvećuje, i to u već spomenutoj raspravi »O poslu na licu«, definirajući »takt« podudarno Gavelli, kao znanje i iskustvo u održanju lica unutar nekog socijalnog kruga. I opet se pokazuje da je »takt« interaktivna tvorevina, plod izvedbene strategije koja se sastoji od različitih korektivnih mehanizama spašavanja tuđeg »lica«, uglavnom prešućivanjem ili zanemarivanjem možebitnih načina na koje se ono u situaciji diskreditiralo i tako ugrozilo njezinu definiciju, a onda i lica ostalih njezinih sudionika.¹⁹ Tako upravo potezi taktičnog pojedinca ukazuju na norme koje se situacijom ne smiju prekršiti i koje treba pod svaku cijenu očuvati, ali se isto tako i prekršaji što ih »takt« liječi pokazuju dragocjenima analitičkom uvidu u uvjetni i

¹⁹ Stoga se ispostavlja da je osjećaj takta koji pripisujemo pojedincima kao njihovu posebnu vrlinu tek još jedan prikriveni egoistični pokušaj da se »sačuva vlastiti obraz«: »termini poput takta i *savoir-faire* ne razlikuju dobro da li se diplomacijom čuva vlastito ili tuđa lica« (Goffman, 1967., 28). Usput, na glumca kao na osobu prije svega »taktičke kompetencije« gleda i Elisabeth Burns (1972., 147), još jedna od rijetkih teoretičarki sociologije glume koja se, poput Gavelle, isto tako poziva na kategorije »afektacije«, »uvjerenja« i »vrijednosti« koje će hrvatskome teoretičaru biti toliko važne.

dogovorni karakter tih normi. Goffmanov je opus, kao što sam drugdje istaknula (usp. Čale Feldman, 2012.), prepun ilustracija i inovativnih terminoloških označivanja takvih nesporazuma i prekršaja, kao i pokušaja njihovih reparacija: zato se etiologija normi u njegovom kasnijem eseju »Normalne pojavnosti« pronalazi u potrebi što je dijele sva živa bića, »bilo u ljudskoj ili životinjskoj formi«, da se vlastiti »teritorij jastva« pošto-poto obrani od potencijalne agresije (usp. Goffman, 1971., 238-333). Isto, zanimljivo, ustvrđuje i Gavella kada govori o »primitivnoj animalnoj formi« onoga što su danas »najviše kompleksne pojave koje označuju naš etički život« (Gavella, 2005a, 208), ustvrđujući pak u njemačkom rukopisu da je teško razaznati jedinstvenost mjerila socijalno-praktične potvrde i procjene, jer se ta mjerila prizivaju kao »zaštitni« mehanizmi isključivo u situacijama međusobnih »nesporazuma«, dok su inače to, kako eksplicite kaže, »prešutna mjerila u međuljudskom orijentiranju« (usp. Gavella, rkp. str. 20-22). »Normalnost« je za Gavellu »nulta točka« u odnosu na koju određujemo izvjesna »prekoračenja«, ali kako će se ona utvrditi – i tako diktirati »procjenu ličnosti«, što znači njezino »održanje mjere« u ophođenju – određuju »promjenjive konvencije«, to jest socijalna »normativnost« koja nam tu »normalnost« posreduje, uza sve moguće »kaznene sankcije« kojim se »kršenje« normi može izložiti, ne uzmogne li se pozvati na kakve »olakotne okolnosti« (*ibid.*, 22-25).²⁰ Normala je prema tome »umjetno stanje«,²¹ pa je za Gavellu »prvi i elementarni

²⁰ Napominjem da se na ovome mjestu dvije verzije rukopisa numerirane na isti način počinju razilaziti, te da ću u daljnjim navodima slijediti kraću i pregledniju, s manje autorovih naknadnih korekcija i intervencija.

²¹ Kao što sam već istakla, pojmovi »normale« i »normativnosti« vezuju se u obojice autora uz različite aspekte društvenih interakcija. Kad je o Goffmanu riječ, primjerice, možemo razlikovati interes za normativne regulacije interakcijskog ophođenja od interesa za distinkciju normalnih i »nenormalnih« osoba koja prevladava u *Ludnicama* (1961.) i *Stigmi* (1963.). Baš kad bismo pomislili da se potonje Gavelle ipak nešto manje tiče, uočit ćemo da mu je namjera proučiti upravo koje su »nenormalnosti« hrvatskog društva, jer ono, kako smo već prije

zadatak primijeniti je u umjetnosti« (*ibid.*, 34). No kako će se gluma tu pokazati ujedno baštinikom svakodnevne vrijednosne orijentacije i modusom uzvratnog »prijenosa estetskih vrijednosti« na »druga područja djelovanja« (*ibid.*, 21)?

Njemački je rukopis uopće pokušaj da se razmatranja o glumi kao umjetnosti kojoj je materijal ljudska osobnost sistematičnije uklope u filozofsko-antropološke okvire unutar kojih će se sfera praktičnog djelovanja – dakle i sfera svakodnevne izvedbe – posve u duhu fenomenološke estetike, pokazati materijalom umjetničke emancipacije od funkcionalne svrhovitosti i svakodnevnih ograničenja u ostvarivanju punog ljudskog doživljajnog potencijala.²² U tome nam je svjetlu ukazati

čuli, pokazuje znake »duboke poremećenosti«: »U tom je pogledu najvažnije, prvo, da je zbog patrijarhalnosti domaćih socijalnih prilika i raznih uvjeta i oblika te 'domaćosti', koji su prigušivali i skrivali elementarne socijalne pojave, i doživljaj problematike socijalnih odnosa bio prigušivan u svojoj oštrini, te je i to manje nametalo traženje perspektive socijalnih rješenja. Ta smanjena intenzivnost socijalnog osjećanja gotovo da je prelazila u zatumljivanje, prigušivanje socijalne orijentacije uopće. Nastajali su na taj način gotovo frojdovski kompleksi prigušivanja doživljenih elemenata, a s tim u vezi psihičko podvlačenje i traženje rekompensacije na drugim područjima. Nastajale su nenormalnosti doživljavanja, koje su morale naći svoj izraz u nenormalnostima cijelog područja aktivnosti našeg ondašnjeg društva. (...) U društvima normalnim su socijalne obveze u užem smislu nalazile svoje određeno i važno mjesto. Kod nas je društvena obveznost dobila neki drugi predznak, kod nas je sva nepisana, ali baš zbog tog životno značajna društvena obvezanost, osjećaj neke dužnosti prema društvu, bio uglavnom supsumiran pod obveze *patriotske, domovinske*« (Gavella, 2005b, 90-91).

²² Dojam koji se stječe jest da tu Gavella spaja ideje različitih svojih tekstova, prije svega *Teorije glume*, s odlomcima iz »Četiriju predavanja o estetici umjetničkog stvaranja« gdje se, međutim, gluma ne spominje ni kao zasebna, nekmoli kao krunska forma umjetnosti. Naime, i u »Četirima predavanjima« govori se o »čitavom području ljudskog aktiviteta« (Gavella, 2005b, 196), o »općem ustanovljavanju ljudskih ciljeva i vrijednosti« i »općim ciljevima ljudskih aktivnosti« (*ibid.*, 200), ali više u filozofskoj nego li sociološkoj perspektivi koju smo dosad pratili, a upravo se ona u njemačkom rukopisu vraća i u tu, načelnu estetičku raspravu.

na to kako Gavella nastoji svakodnevne vrijednosti »praktičnih procjena«, kao što su »uvjerenje«, »autoritativnost« i »iskrenost« prekvalificirati u vrijednosti estetskih normativa, jer će se upravo u toj prekvalifikaciji možda kriti ključna distinkcija svakodnevna neizbježnog »skrivanja«, ako ne i »obmanjivanja« s jedne, te umjetničke glume s druge strane. Tako u »Odjeku oktobra u hrvatskom društveno-političkom životu« tvrdi da valja razlikovati »psihičku« od »moralne iskrenosti«, nazivajući potonju upravo »koprenom, onim filterom oko kojeg se zbiva lučenje onih elemenata našeg doživljajnog života, koji prolaze kroz taj filter da budu saopćavani, i cijelog kompleksa doživljajnih elemenata manje ili više s njima povezanih, koji ostaju nesaopćeni, više ili manje pritajeni, više ili manje smatrani irelevantnima da budu s njima upoznata i lica izvan nas« (Gavella, 2005b, 85). Moralna iskrenost drugim riječima nije ništa drugo nego tek djelomična podudarnost doživljaja i »izvanjeg lica«, koja svejednako izostavlja dobar dio naših »doživljajnih elemenata« kao nesvrhoviti »preostatak«²³ dane interakcije, pa je zapravo posrijedi »legitimna 'neiskrenost', bez koje bi naš zajednički život bio nemoguć« (Gavella, rkp., 62). I taj preostatak međutim, kako smo prethodno pokazali, tvori tek neiskorišteni talog nekih »uvjerenja« koja »žive u nama« (ibid), a svoju snagu crpe iz »autoritativnosti evidentnosti kojom se ta uvjerenja nama prikazuju kao prihvatljiva« (Gavella, 2005b, 86) i koji razvijaju našu »unutarnju fizionomiju«:

²³ Rabim ovu riječ kako bih aludirala na sintagmu »nerazriješeni preostatak«, koju Gavella rabi u pročišćenoj verziji njemačkog rukopisa (Gavella, rkp., 25), i to u kontekstu razmatranja onoga što ostaje neispunjeno tijekom praktičnih ljudskih radnji, ali i etičko-socijalne, teorijske i znanstvene djelatnosti, koje, za razliku od umjetnosti, ne mogu čovjeku pružiti usidrenost svojih načela u »struju proživljavanja«, a time ni ostvariti punu životnu vrijednost. Utoliko se umjetnost pokazuje tvorcem poticaja ostalim ljudskim djelatnostima da proizvode što manje takvih »neprorađenih preostataka«, da budu »što čvršće i bliže životu« (Gavella, rkp., 27).

Pa napokon, baš o mogućnostima ogromnih razlika koje postoje među svim tim, većim ili manjim, produbljenostima uvjerenja, većim ili manjim partijama naše doživljajnosti prepuštenim ovima ili onima autoritetima, pa napokon i o izboru tih autoriteta, ovise sve žive razlike među unutaranjima fizionomijama kao nosiocima vanjskih fizionomija, ovisi sva živa različnost individualnog kretanja u kolektivnom zbivanju. U pogledu našeg odnosa prema autoritativnosti izvora naših uvjerenja ne smijemo zaboraviti temeljnu činjenicu da tu postoje u danim historičkim okolnostima i mogućnosti negacije, odbijanja prisilno nametnutih autoriteta, da u tome pogledu postoji nekakav temeljno doživljajni fenomen, neka mogućnost izbora, svijest neke doživljajne slobode (*ibid.*).

Prije nego što radosno kročimo glumačkim putovima te »doživljajne slobode«, koju bismo ponovno mogli (krivo) shvatiti kao usidrenu u neku predkulturnu datost, napomenimo da je Gavelli na umu fenomenološko pronicanje u njezine »simbole«, koji »mogu biti rečenice zgusnute u par riječi, mogu biti govoreni fragmenti, neke vrste unutarnjih metafora, metonimija, vizualne predodžbe bujno natopljene asocijativnim materijalom, koji je stekao neku stabilnost u svojoj kongruenciji«²⁴ (*ibid.*, 87). Taj »moment unutrašnjeg lica, moment *psihičke* iskrenosti«, to »bogatstvo ili siromaštvo repertoara koegzistencije raznih uvjerenja« valja prema Gavelli proučavati upravo kako bi se došlo do »što autentičnijeg vrela njihove autoritativnosti, opće životne važnosti, bogatstva i slikovitosti njihove simbolike« (*ibid.*). Otuda se ni distinkcija glume u odnosu na svakodnevicu ne da svesti na puku organsku pobuđenost kakvu izaziva pogled drugog i posljedično promatranje samoga sebe, jer je ta pobuđenost nominalno svojstvena i onoj na početku spomenutoj svakodnevnoj »nelagodi« i neumjesnoj »afektaciji« te, kako u *Teoriji glume* saznajemo, čak i u glumcu formira tek »tehničku ličnost«, koja je »još uvijek u neku ruku privatna ličnost glumčeva«

²⁴ Konglomerat ovih simbola uvelike nalikuje materijalu Freudova »rada sna« te stoga kao da upućuje na to da su u pitanju kulturno prefabricirani entiteti utonuli u asocijativne mreže nesvjesnog.

(Gavella, 2005a, 197). Da bi, međutim, ta ličnost izbjegla puku afektaciju svoje neprimjerene važnosti, mora ona postati gledaocu »obvezatno zanimljiva«, postati »normativnom za gledaočevo doživljavanje« (*ibid*), što znači postati utjelovljenjem one »doživljajne slobode«, svih zapretnih i konkurentnih, individualno nataloženih i organskim oćutima proživljenih *uvjerenja* koja inače, u svakodnevici, moramo moralno »filtrirati«:

A u glumačkoj manifestaciji mora ta mogućnost obmane biti isključena. Kao što sam rekao, glumac mora postati potpuno »transparentan«, bez ikakvog sedimenta laži i obmane. Principi dakle kojima se u običnom životu služimo, kad na temelju vanjskih manifestacija odgonetavamo tek čovjekovu unutrašnjost, ne mogu dostajati, jer glumac ne može i neće biti zagonetka. Prvi putokaz za rješavanje toga problema daje nam činjenica da glumac, za razliku od čovjeka u običnom životu, kojemu manifestiranje njegove unutrašnjosti nije glavni i jedini cilj djelovanja, neće obmanjivati, on hoće biti jasno i evidentno shvaćen od svoga promatrača. Ta njegova želja, koja je posljedica njegovog umjetničkog cilja, znači da on, stupivši pred promatrača, postaje čovjek naročite vrsti, on poprima dakle drugu ličnost no što je ljudi pokazuju u običnom životu (*ibid.*, 191).

Paradoksalno, dakle, dok u svakodnevici njegujemo neke vrijednosti, među kojima je i »iskrenost« – premda ih nikada ne možemo u potpunosti manifestirati nego tek propuštati kroz moralni »filter«, jer se pokoravamo normama i regulativima danih, parcijalnih i represivnih socijalnih situacija – tek *okvir* pozornice, koji već sam po sebi glumcu pridaje »autoritativnost« u nastupu,²⁵ čovjeku pruža mogućnost da »prozirno« dočara sav svoj individualni doživljajni potencijal, »autentično vrelo« svih

²⁵ »Okvir« se tu našao prije svega kao Goffmanov termin iz poglavlja *Analize okvira* posvećenog kazalištu, termin kojim se ukazuje na konvencijom dogovorenu uspostavu različitog područja bivanja u odnosu na svakodnevicu, područje u kojemu »ništa neće biti nepretenciozno ili beznačajno« (Goffman, 1974., 143). No i prema Gavelli »kompleks kazališta s cijelim svojim bogatim aparatom ... i ne vrši druge funkcije nego da pridoda glumcu neku naročitu, magičnu autoritativnost« (Gavella, 2005a, 151).

svojih kulturno preuzetih ali uvijek djelomice prigušivanih »uvjerenja«. Kako se u njemačkom rukopisu raspravlja, to je vrelo zapretano pod različitim parcijalnim »praktičnim« svrhama čovjekovoga djelovanja, koje stremlji ali tek u umjetnosti postiže krajnji, utopijski cilj, *vollerfuellende Lebensbestimmung*, »potvrdu života koja ličnost ispunjava u potpunosti« (Gavella, rkp., D 6). I kad, drugim riječima, glumac na pozornici preuzme »masku« nekog socijalnog tipa, ili pak »fizionomiju« svoje generacije i svojega kulturnoga podneblja, preuzima je ne da bi je tek oponašao i ponovio, nego da bi upozorio na alternativne, neiskorištene ili, kako bi Gavella još na jedan način rekao, »nezadovoljene« doživljajne preostatke (*ibid.*, 36) koje ta maska potiskuje. Upravo se stoga »tipičnost« socijalne manifestacije mora i može u glumcu preobraziti u individualizirani »karakter«, idealnu formaciju koja na pozornici »ispunja maksimum svojega sadržaja«, no koju u životu nikada ne dosežemo premda joj uvijek težimo:

Uopće to naše proživljavanje normi u vremenu, oslanjanje na budućnost, a ono što još nismo izvršili, ali ćemo moći izvršiti, jedna je od glavnih značajki našeg konkretnog doživljavanja etičkog. Mi nikada sebe ne doživljavamo kao čovjeka gotovog, zauvijek određenog. Mi uvijek osjećamo mogućnost daljnjeg našeg razvitka, popravljanja i ispravljanja u budućnosti. Drugim riječima, mi sebe nikad ne doživljavamo kao karakter, bar ne u onoj formi kako se taj pojam uzima kada se govori o karakteru tuđega lica (Gavella, 2005a, 209).

U njemačkom se rukopisu ta težnja da se dosegne karakter pridružuje prethodno izloženoj dijalektici unutarnjeg i izvanjeg lica, budući da se tu izriječom dosezanje karaktera ugrađuje u jedno od obilježja »fizionomije«, ali ne više toliko u metaforičnom, koliko u konkretnom smislu fizioloških pretpostavki. Za Gavellu su one, međutim, tek materijalni potporanj za raznolike »psihičke« sadržaje i izvedbene tvorbe, pa se licu u tome »poslu« mogu pridružiti i drugi materijalni potpornji, kao što su boje i stvarne maske (Gavella, rkp., 58-61). Na drugom se mjestu vraća usporedbi sa svakodnevicom pa govori o razlikama između »pravog« i »željenog«

karaktera, onoga kojemu se tek »teži«, kao što i naglašava teškoće u određivanju toga »pravog« karaktera,

jer je jedno od glavnih svojstava pojedinog karakternog određenja u njegovim stalnim mogućnostima promjene, u stalnoj težnji da se postigne neki lebdeći ali pozitivno vrednovani cilj, i to sa svim nijansama u orijentaciji u odnosu na razliku između navlastitog i izvanjskog vrednovanja. Pritom je moguć slučaj i da si karakter kojemu se teži kao cilj postavi upravo negativno vrednovanje. Ili pak, što je slično, da se nazire težnja prema promjeni u pozitivnom smislu, pri čemu se pitanje autentičnosti takve karakterne potvrde i kako se ona ponaša naspram nekom izražaju još više komplicira« (Gavella, rkp. N I, prevela L. Č. F).²⁶

»Istinski glumac« otuda neće, poput običnog, »tipičnog« čovjeka, norma prešutno robovati ili manipulirati, nego će ih svjesno, »transparentno« utjelovljivati, zajedno s »uvjerenjima o njihovoj valjanosti«, te će tako »proizvesti onaj specifični efekt autoritativnosti svojeg doživljaja«²⁷ (Gavella, 2005a, 146), ali i neizbježno ukazivati na to da je »karakter« u punom smislu karakter tek kada ga »maksimum njegova sadržaja« prisili da pred tim normama poklekne, kada postaje »karakter *tragičan*«²⁸

²⁶ Goffman se karakterom bavi ponajviše, indikativno, u studiji »Where the action is«, u prijevodu »Gdje se nešto zbiva« (Goffman, 1967.). Bio karakter slab ili jak – a »snažan« je onaj koji »kontrolira samog sebe« u sudbinskim situacijama moralnog iskušenja ili neke zahtjevne zadaće – i za Goffmana je on procesualna formacija koja se ne samo manifestira i iskušava, nego dapače generira djelovanjem, te potvrđuje da »jastvo može biti voljno podvrgnuto rekreaciji« (ibid., 237).

²⁷ Goffman povodom projekcije takva obostranog, glumačko-gledateljskog »uvjerenja« – iako, dakako, u kontekstu svakodnevice – izriče poslovično podrugljiv komentar: »Kada je publika isto tako uvjerenja u predstavu koliko i osoba koja je izvodi – a to je tipično tako – onda barem na tren samo sociolog i socijalni nezadovoljnik imaju neke sumnje u 'stvarnosnost' onoga što se prezentira« (Goffman, 1971., 15, prev. L. Č. F.).

²⁸ Karakter to stoga može doseći tek svojom smrću – po mogućnosti, dakako, na pozornici. Goffman je tu ne samo ponovno podrugljiv, nego upravo sarkastičan,

(*ibid.*, 210). Ne samo da će u Gavellinoj idealnoj projekciji nova ličnost glumca, signalizirajući taj tragični preostatak, uvijek utirati »putove k novom teatru«, nego će, kao što su tumači ovog intrigantnog teoretičara već višekratno isticali, »izazivanjem paralelnih akcija u gledaocu« (*ibid.*, 147), omogućiti i njemu »novo doživljavanje samoga sebe«, a s time i krčiti prodor svih doživljajnih stanja što ih dana sredina potiskuje u arsenal eventualnih novih »manifestacija«. Usuprot Goffmanovu pesimizmu, takva bi ličnost možda uistinu mogla biti nosilac ne samo gledateljeva preobražena vitaliteta, nego i novih etičkih normi zajednice kojoj pripada, ali bilo bi sasvim dovoljno kad bi mogla mijenjati, proširivati i profilirati »fizionomiju« svoje sredine i kulturu njezina svakodnevnog ophođenja, umjesto da u njoj životari poput kakve »lude« ili »osobenjaka«, ogleadne, kako bi se Gavella izrazio, »nenormalnosti« nekog (našeg?) »duboko poremećenog« društva.

jer se odlučuje evocirati žudnju za očitovanjem jakog karaktera ne u onih koji se sa smrću voljno sučeljuju, nego u nevoljnih osuđenika na smrt: »Proceduralne teškoće koje mogu izazvati nevoljni osuđenici na egzekuciju, te generalna tendencija da u smrt odlaze kooperativno, pokazuje koliko osobe žude pokazivati snažan karakter. (...) Ta vrsta milosti je konačni i užasni socijalni čin, jer osuđenik olakšava socijalnu situaciju ... upravo u trenutku u kojem mu preostaje vrlo malo vremena da s drugima dijeli ono što podržava« (Goffman, 1967., 231, prev. L. Č. F.).

BIBLIOGRAFIJA

- Ashworth, P. D. (1985.) »'L'enfer, c'est les autres': Goffman's Sartrism«, *Human Studies*, Vol. 8, br. 2, 97-168.
- Batušić, Nikola (2005.) »Predgovor«, u: Branko Gavella, *Teorija glume, od materijala do ličnosti*, prir. N. Batušić i M. Blažević, Zagreb: CDU, 9-18.
- Blažević, Marin (2005.) »Gavelološki polilog«, u: Branko Gavella, *Teorija glume*, prir. N. Batušić i M. Blažević, Zagreb: CDU, 241-284.
- Blažević, Marin (2012.) *Izboren poraz*, Zagreb: Disput.
- Burns, Elisabeth (1972.) *Theatricality, A Study on Convention in the Theatre and in Social Life*, London: Longman Group Ltd.
- Burns, Tom (1992.) *Erving Goffman*, London and New York: Routledge.
- Čale Feldman, Lada (2007.) »Teatar, svečanost, igre – misao Branka Gavelle«, u: *Način u jeziku/Književnost i kultura pedesetih, Zbornik radova 36. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. K. Bagić, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, hrvatski seminar za strane slaviste, 101-110.
- Čale Feldman, Lada (2012.) »Predavanje koje nikako da se posreći: Erving Goffman i studiji promašenih izvedbi«, u: *U san nije vjerovati*, Zagreb: Disput, 259-275.
- Gavella, Branko (2005a) *Teorija glume*, prir. N. Batušić i M. Blažević, Zagreb: CDU.
- Gavella, Branko (2005b) *Dvostruko lice govora*, prir. S. Petlevski, Zagreb: CDU.
- Goffman, Erving (1959.) *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor.
- Goffman, Erving (1961.) *Asylums, Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York: Anchor.
- Goffman, Erving (1963a) *Stigma*, New York, London, Toronto: Touchstone.
- Goffman, Erving (1963b) *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gathering*, New York: Free Press.
- Goffman, Erving (1967.) *Interaction ritual, essays on face-to-face behavior*, New York: Anchor.

- Goffman, Erving (1971.) *Relations in public, Microstudies of the Public Order*, New York, Cambridge, Hagerstown, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Sydney: Harper Torchbooks.
- Goffman, Erving (1979.) *Gender Advertisements*, New York: Harper and Row.
- Petlevski, Sibila (2001.) *Kazalište suigre, Gavellin doprinos teoriji*, Zagreb: Antibarbarus.
- Petlevski, Sibila (2005.) »Prostor razmjene. Uvodna studija o Gavellinoj potrazi za metodologijom kulturalne povijesti«, u: Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, prir. S. Petlevski, Zagreb: CDU, 7-38.
- Scheff, Thomas J. (2006.) *Goffman unbound! A New Paradigm for Social Science*, London, Boulder: Paradigm Press.
- Smith, Gary (2006.) *Erving Goffman*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

GAVELLA AND GOFFMAN

A b s t r a c t

Although Gavella could not have ever heard of Goffman's work, since he was primarily learned in German philosophical tradition, the two theoreticians do share a common interest in the two-way relationship of theatrical acting and everyday performing. True, Gavella is in the early fifties an already well established director and thinker, while Goffman only starts to develop his dramaturgical methodology, but both in their reflections draw on the same philosophical ground, that is, on phenomenology: Gavella in order to build his theory of acting on a certain difference with respect to the everyday performing, whereas Goffman in order to build a theory of everyday performing on a certain similarity to acting. Gavella had hard time in establishing the mentioned difference, still firmly believing in the utopian aspects of his aesthetics, while Goffman was accused of cynicism, of a dystopian view of the prison-house of social »language«. The stunning correlation of crucial concepts and ideas of both of these theoreticians (»face-work«, »norm«, »normalcy«, »tact«,

»mask«, »sincerity«, »looking-glass self«, »misunderstanding«, etc.) testify to a common obsession with the ways in which the study of misperformances in everyday face-to-face interaction reveals a fundamental crack in social ontology, and therefore in essential, irreducible selfhood as well. Far from matching the refined spectrum of Goffman's endlessly multiplying »frames of experience«, Gavella's extensive anthropological digressions on tacit norms and values ruling social interaction insist on consequences of such insights for the analysis of a specific, Croatian »social atmosphere«. In his view, Croatian milieu engendered a kind of sociality that, due to various historical, economical and political factors, demonstrates symptoms of »deep disturbances« and therefore, on one hand, does not provide a »material of actor's creativity« rich enough, while on the other, is in dire need of the actor's help to find a way out of its cultural impasses.