



Bartabas, osnivač i redatelj francuske jahačke trupe Théâtre Zingaro, s jahačim pastuhom, Opera Equestre, Antwerpen, 1993. god.

foto: Roz Neave

MICHAEL PETERSON

Životinjski aparat: od teorije životinjske glume do etike životinjskih izvedbi

Pozornosti koja je bila posvećena napadu na Roya Horna 2004. godine zbog napada bijelog tigra, koji je sudjelovao u dugogodišnjem cirkuskom nastupu "Siegfried and Roy at the Mirage" u Las Vegasu, uglavnom je nedostajao podatak da su Roy i tigar tada glumili – za publiku stvarali iluziju događaja koji su bili lažni. Novinari, komentatori, a kasnije i

ku aktivista za prava životinja s obzirom na životinjske nastupe. Ovaj esej bavi se razmatranjima životinjske glume (koristeći primjere iz zapadne povijesti kazališta) i donosi jednostavan prijedlog kako ocijeniti etiku životinjskih nastupa (osvrćući se na suvremene nastupe životinja, uključujući Siegfrieda i Roya).

Općenito govoreći, etici uporabe neljudskih životinja u izvedbama možemo prići na dva načina. Prvo, treba istaknuti prava svojstvena životinjama i usporediti ih s onim što je poznato iz iskustva životinja pri nastupu – treba ga,

Siegfried i Roy, trudili su se istaknuti da mačka, Montecore, nije bila pri sebi kad je napadala, da mu nije "htjela" učiniti ništa nažao.¹ Ali sve te izjave nisu uspjele dokazati da ta životinja ima naviku prikazivati nasilnosti, "glumiti" opasnosti. Taj događaj također je nakratko usmjerio pozornost na kriti-

tako reći, "čitati kao životinja". Ovaj pristup je neizbježan, ali pun opasnosti i ograničenja zbog ograničenosti etičkoga istraživanja i znanosti o životinjama.

Drugi pristup, onaj za koji su istraživači izvedbenih umjetnosti dobro opremljeni, ističe da su životinjske točke konstrukti društvenih odnosa ljudi i životinja. Taj pristup mora započeti s primjerima na koji način ljudi doista koriste životinje u izvedbama i zahtijeva razmatranje sadržaja proizvedenoga tim odnosima. Ali iza referencijalnog i tematskog sadržaja prikaza postoje pitanja vezana za njihovo oblikovanje. Analiza životinje kao objekta izvedbe zahtijeva istragu kako prave životinje nastupaju. Ukratko, značenje životinjskog nastupa prvo proizlazi iz "životinjskog aparata".

Općenito, teorija "aparata" inzistira na značaju fizikalne, tehničke infrastrukture, ali koristi zastarjele postupke prilikom produkcije kako bi izbjegla tehnički determinizam.² Istraživanje životinjskog aparata uključuje pitanja kako neljudske životinje postaju dio sredstava kazališne produkcije, ali i kako izvedba može proizvesti koncepte "životinje" ili "životinjskoga". Kako se životinje navodi na *glumu*? Ogrlice, uzde, žvale, bičevi, hrana, kotači, dio su tog aparata, poput svjetla, ljujačke, pa čak i koncepta prostora unutar i van pozornice. "Kako se životinje navodi na predstavljanje?" složenije je pitanje, i uz osnovna pitanja semioze, ono uključuje apstrakcije poput divljine, prirode, slobode, servilnosti pa čak i "velikog lanca postojanja", ili koncepta duše.

No na najjednostavnijoj razini većina životinjske glume uključuje oblikovanje treniranog ponašanja u "neživotinjskoj pripovijetki", putem onoga što je Michael Kirby u svom utjecajnom eseju iz 1972. "O glumi i neglumi" opisao kao "kalupljenje" (*matrixing*). Kirby je razvio kontinuum glume i njegova analiza kako jednostavno ponašanje i nastupanje mogu proizvesti značenje bez konačne i svjesne namjere izvođača opisuje kako se pretpostavlja da životinjska gluma funkcionira. Životinjski glumci ili funkcioniraju po "simboličkoj matrici" u kojoj "izvođač ne glumi, ali njegov ili njezin kostim predstavlja nešto ili nekoga", ili po Kirbyjevoj sljedećoj fazi, "prihvaćenoj"

glumi: "Kad su matrice snažne, ustrajne i pojačavaju jedna drugu, mi vidimo glumca, bez obzira koliko uobičajeno bilo ponašanje" (5).

Iako se klasik *Circus and Culture: A Semiotic Approach* (1976.) Paula Bouissaca neznatno bavi životinjskom glumom samoj po sebi, opsežno se bavi značenjem točaka cirkuskih životinja, povezuje ponašanje životinja s općim jezikom cirkusa i osnovnom kulturnom dinamikom kao što je pretpostavka o ljudskoj superiornosti. Kao semiotičar i cirkuski *insider* Bouissac uspješno iznosi detalje o treniranju životinjskih izvođača. Dok drugdje ističe da je proces stvaranja cirkuskih točaka manje važan za njegovo istraživanje od čitanja točke kao teksta – "drugim riječima, problem se najviše svodi na dekodiranje" (1976:19) – u svojim raspravama o točkama s konjima on daje detaljan prikaz o tome kako se velik broj znakova koji razmjenjuju trener i životinja postupno smanjuje.

U točki koja je izvedena pred publikom, trenerove upute su prikrivene tako da se čini da se životinja ponaša inteligentno i samostalno (53-57).

Dok nudi prikaz oblikovanja "tajnog" koda koji omogućava životinjskim točkama da funkcioniraju, Bouissac favorizira simboličko čitanje rezultata, umanjujući ulogu koje *znanje* o treniranju ima u percepciji gledatelja.

Čak će se i loše informirana publika sa svojom konstrukcijom značenja životinjskih točaka baviti saznanjima i/ili pretpostavkama o tome kako su te izvedbe nastale: ljudska publika "čita" životinjski aparat kao i simboličku matricu. Usmjerenost na aparat povezuje drugi niz pitanja – o značenjima proizvedenim društvenim odnosima između ljudskih i neljudskih životinja – s prvim: osnovnim pitanjem o postupanju prema životinjskim izvođačima.

Istraživanje životinjskog aparata uključuje pitanja kako neljudske životinje postaju dio sredstava kazališne produkcije, ali i kako izvedba može proizvesti koncepte "životinje" ili "životinjskoga". Kako se životinje navodi na glumu? Ogrlice, uzde, žvale, bičevi, hrana, kotači, dio su tog aparata, poput svjetla, ljujačke, pa čak i koncepta prostora unutar i van pozornice.

Neposlušni životinjski izvođači i nizovi značenja

U svojem eseju iz 1977. godine "Zašto gledati životinje?" John Berger piše o zoološkim vrtovima – "u osnovi je svaki kavez okvir oko životinje unutar njega" (1980:21).

Ako se držimo nekih principa, moramo priznati da je svaki okvir i kavez. No ponekad elementi izvedbe koji su "trebali" nešto značiti postanu svojeglavu, kao u latinskoj riječi *recalcitrare*, i "izbacuju" značenja i njihovo djelovanje.³ U slučaju neljudskih životinjskih izvođača lako je romantizirati taj otpor. Primamljivo je, primjerice, vidjeti pogled životinje kao snagu prisutnu na pozornici koja na posljetku posve odbija sudjelovati u semiozi. Naravno da nijedan sudionik u izvedbi, dobrovoljan ili nedobrovoljan,

ljudski ili neki drugi, nema potpunu kontrolu nad svojom ulogom u značenju. Ali zarobljene životinje u kulturalnoj izvedbi izrazit su primjer – i to ne zagonetne vrijednosti naturalizirane onkraj analize, nego glumaca koji ponekad mogu odbiti, ignorirati ili jednostavno ostati neupućeni u jezik pozornice.

"Neljudska životinja" je za mnoge omiljeni način aludiranja na pse, konje, ribe itd. Osnovna vrlina tog pojma je da pokušava podsjetiti na to da smo i mi ljudi životinje, tj. ističe značajnu istovjetnost. No on i ističe da su psi, konji, ribe itd. neljudski, u biti različiti od nas. Ta terminologija može sudjelovati u "dehumaniziranju" životinja, neopozivo ih odvajajući od nas. Velik dio ljudske kulture o neljudskim životinjama, uključujući izvedbe i životinje koje nastupaju uživo u antropomorfnim okvirima, radi na "humaniziranju" ljudi i "dehumaniziranju" životinja.

Ta agenda sadrži vlastitu subverziju, barem što se tiče izvedbi uživo. Prisustvo živih životinja uvodi ne- (ili čak anti-) namjernu snagu (barem što se tiče ljudskih namje-

ra), koja pristaje na percepciju različitosti i na susret s "tajnovitim". Ako životinjska izvedba uživo ne može nikad potpuno dehumanizirati neljudsku životinju, onda ni semiotika to ne može nikad objasniti. Ukratko, semiotika može govoriti o većini onoga što je "ljudsko" u izvedbi – zamišljeni, "neživotinjski čovjek". Ali značenje ne može pripitomiti ono što je divlje kod označitelja.

Zamišljanje životinjskih glumaca

Shakespeareova *Zimska priča* zamišlja nastup žive životinje na pozornici. Tekst daje naslutiti trening, probe i izvedbu scene. Za "izlazi bježeći pred medvjedom" (ZP 3.3.68) sve što je potrebno jest medvjed (možda iz arene za borbu pasa s medvjedima u blizini kazališta Globe, ili mjesta koje se ne bavi životinjskim nasiljem) koji će slijediti ljudskoga glumca nazvanog Antigona. U prikladnom trenutku, životinja (ako je tu/bila tu) se oslobađa negdje izvan pozornice, ljubazno se kreće prema glumcu i slijedi ga dok on bježi s pozornice. Ovo pravilo obuhvaća cijelu teoriju životinjske glume: razviti mehaničko ponašanje za životinjskoga "glumca", potom oblikovati ili "ukalupiti" to ponašanje kako bi se podudaralo s dramskom pričom.

Zimska priča uključuje i sredstvo koje je svojstveno povijesti životinjskih uloga u zapadnjačkim dramama: ljudski protagonist tumači ponašanje životinjskoga protagonista, tako da gledatelj razumije što životinja "misli". Ovdje je Shakespeare jezgrovit. Možda njegova suzdržljivost sugerira određeno povjerenje u životinjskoga izvođača: "Čuj, divlji urlik! Mogao bih zbilja na brod! Ovo je lov: zauvijek sam izgubljen!" (ZP 3.3.56-58).⁴

I Aphra Behr zamišlja životinjskoga glumca. Poput medvjeda u *Zimskoj priči*, slon u *Sir Patient Fancy* [(1678.) 1994.] ne mora učiniti ništa više nego slijediti ljudskoga glumca. Doista, uloga je slona još jednostavnija; medvjed mora biti divlji, mora prgoniti čovjeka, ali slona na kraju trećeg čina Behnina komada likovi na pozornici mogu aktivno nadgledati, zaustaviti, voditi.

Nestašni razvratnik uvjerio je sir Credulosa Easyja, taštog prosca i snažnu antitezu Behninoj protofeminističkoj (i prividno intelektualnoj) Lady Knowell, da će osvoji-

ti srce svoje drage ako bude što smješniji. On potom priprema bučnu i razuzdanu serenadu i u devetoj sceni trećeg čina "skreće u dugu ulicu svečana povorka koji dolazi s udaljenije strane sa slonom i sir Credulousom na njemu te nekoliko njih koji su svirali na neobičnim, pobrkanim glazbalima" [Behn (1678.) 1994:71]. To "otkriva" u kojemu se naslikana pozadina razdvaja kliznim kapcima, vrhunac je smiješnih pothvata sir Credulosa (pjeva pjesmu poput sove) i točka u kojoj Behnina fizička dramaturgija postiže svoju najveću dubinu – slon se pojavljuje u sredini dna pozornice. Vjerojatno životinja ostaje na pozornici dok probudene sluge ne dohvate kućanske potrepštine kako bi napali sir Credulosa i glazbenike i otkrili ih. Behn nema potrebu dati komentar o slonu; zanimljivo je da ga se ne spominje naglas, samo u didaskalijama. Ta smjelost sugerira da je životinja bila lažna pa tako i pouzdana ili toliko masivna i poznata da je dovoljno pričala sama po sebi u svojoj nijemosti.

Zanimljivo je, ako ne i presudno, da je slon bio izložen u Londonu na Bartholomew Fair 1675., tri godine prije objavljivanja komada *Sir Patient Fancy*. Jedan od komercijalnih poteza sajma bio je pamflet koji je govorio u ime samog slona: "Slonov govor građanima i stanovnicima Engleske." Ležernim nizom viceva o životinjama, tekst dvosmisleno miješa društvenu satiru i snažno suosjećanje za životinju:

I sad, moja draga Braćo, mislim Vas, veliku Zvijer zvanu Rulja, imam samo jednu riječ za vas. Znam da ste velika Zvijer poput mene i da su naše Prirode nalik jedna drugoj; jer kad smo ljuti, teško nas je pripitomiti, ništa nas ne može svladati osim Željezne Kuke koja probija moje Udove, i Željezne Kuke koja probija vaše Nosnice; no katkad vidiš koliko smo pripitomljeni i nježni. I iskreno, Brate, vjeruj mi, nikad mi nije udobnije nego kad sam poslušan svojem Čuvaru.

Jedna stvar koju sam gotovo zaboravio, najvrjedniji moji prijatelji: kažu da imate Predstavu u Gradu. Molim vas, javite mojim Gospodarima, ako su moje usluge prihvatljive, da ću biti vrlo spreman, uz njihovu dozvolu, svima vama služiti [...] (Anoniman 1675:7)

Iako nije jasno je li postojao Behnina slon, središnje mjesto koje zauzima životinja u komadu ipak je značajno. Kao i bilo koja druga komedija iz razdoblja restauracije, *Sir Patient Fancy* bavi se prerušavanjem, prijeverama i pogrešnim identitetima; no postoji još jedna, stalna tema – likovi su prilagođavali svoje ponašanje životinjskim strastima (ljutnja, ljubomora, glad i seksualna želja) bez obzira na svoje težnje. Čak je i konverzija sir Patienta Fancyja iz puritanca u razvratnika pred kraj komada trenutna, trenutak otkrića više ne transformacija. Dok je bit slona njegova puka neprimjerenost (i ekstravagantnost kao kolonijalnog ukrasa), jednostavnost didaskalija i otkrivanje životinje otvaranjem gornjeg reda kapaka sugerira da najbučnija scena u komadu sadrži nepomično središte (lancem okovano stvorenje koje naoko strpljivo čeka dok se ne završi uživanje ljudi u animalnosti) koje je krajnje oprečno spram naslikane pozadine na sceni.

Manje i detaljnije pripitomljene životinje omogućile su zapadnjačkom kazalištu širi raspon životinjskih drama. Primjerice, *Dog of Montargis* [(18??) 1977.] Williama Barrymorea, iako bezimna melodrama, savršeno prikazuje osnove životinjske dramaturgije. Kreposni Captain Aubri upućuje se u šumu sa svojim psom, Dragonom. U tom trenutku ne postoji potreba za životinjskom glumom. Izvođač "sa zadatkom", pas, vjerojatno ga slijedi kao što mu je naredio glumac/lik (16). Aubri i Dragon prelaze pozornicu, tj. šumu, slijeva nadesno, dok ih prate ljubomorni lopovi, Macaire i Landry. Svi prelaze pozornicu iza seta (u tiskanom uputama piše "ne mijenjati dok svi ne produ") pa to čine ponovno, slijeva nadesno, što predstavlja udaljenost prijedenu u šumi. Lopovi prate Aubrija s pozornice; čuje se zveketanje mačeva – pas laje [u off-u]. Aubri borbom vraća Landryja na pozornicu i gotovo ga svladava, ali ga napada Macaire. Aubri je opet na rubu pobjede kad mu Landry zabada nož

Činjenica da životinje mogu biti pripitomljene – da se odriču nasilnog ponašanja kako bi služile ljudima – pobjeda je ljudske kulture nad prirodom. Činjenica da potom mogu biti trenirani kako bi se doimali nasilnima – da napadaju ljude – ironična je potvrda te podložnosti.

u leđa. Dok se spremaju da pokopati Aubrija, Macaire opisuje kako ga je napao pas izvan pozornice i kaže da ga je ostavio zavezana za stablo (17). Pas bježi prije no što se vraćaju kako bi ga ubili (18).

Izvedba psa djelomično je prilagođena složenosti priče koja slijedi, koja po riječima Michaela Dobsona uključuje "gotovo svaki trik što ga je bilo koji pas u melodrami, na nijemom ili zvučnom filmu ikad izveo" (2000:123). Dragon skače preko ograde, pritisne zvono, krađe svjetiljku kako bi žiteljje grada odveo do Aubrijeva tijela [Barrymore (18??) 1977:20], koji kažu "da leži ispružen pored hladnog tijela svoga ubijenog gazde. Ni prijetnjama ili usrdnim molbama ne mogu ga navesti da napusti to mjesto" (22).

Za publiku iz 19. stoljeća ranjeni konj bi bila uobičajenija stvar i stoga i manje zanimljiv prizor od ljudskog bića u opasnosti.

Na mjestu pogubljenja, iznenađa se otkrivaju stvarne ubojice. Macaire se pod teretom krivnje probada nožem, Landry pokušava pobjeći, ali hvata ga Dragon: dolazi do "očajničke borbe između Landryja i psa, koji ga na posljednjem obrata – na koljenima su, kad Landry pada drugi put – znak zvona da se spusti zastor-platno" (31).

To je stvarni trik psa, vrhunac životinjske glume. Ne iznenađuje da je čin koji oponaša nasilni čin koji je pritom i složen, jer svi domaći psi, osobito psi izvođači, moraju biti nenasilni i kooperativni. Životinjski glumac ovdje mora ići protiv svoje "prirode" kako bi odglumio posljednju situaciju. Činjenica da životinje mogu biti pripitomljene – da se odriču nasilnog ponašanja kako bi služile ljudima – pobjeda je ljudske kulture nad prirodom. Činjenica da potom mogu biti trenirani kako bi se doimali nasilnima – da napadaju ljude – ironična je potvrda te podložnosti. Čak i kad se životinjski glumac upusti u "glumljenje" agresije naspram ljudskoga glumca, pseća mehanička poslušnost izvođenja trikova (lovi, ulovi, svladaj) može istaknuti njegovu "stvarnu" podložnost nauštrb dramske agresije njegova lika. I kad ljudski glumac uporno obavlja blokiranje,

poslušnost sama – neka vrsta odanog preglumljivanja – može paradoksalno razbiti iluziju.

U svim tim primjerima moramo zamisliti neposlušnost životinjskoga glumca jer ne postoji izravan dokaz za nju. Primamljivo je generalizirati na osnovi tuđe koja je očita u slonovu govoru na Bartholomew Fairu kad moli da mu se roditelji dovedu u Englesku ili kad moli dok umire – "oni bi prenijeli moje kosti u moju vlastitu domovinu" (Anoniman 1675:8). Naravno da je jednostavno zamisliti Shakespeareova medvjeda kako ne glumi, nego samo hoda ili slona Aphre Behnina kako jednostavno s vlastitom gravitacijom pritišće prozračnu građu restauracijske mašte. I najbolji pseći glumci u Barrymoreovu komadu mogu se odati samom preciznošću pokorne neposlušnosti, prikazujući putem svog marljivo neposlušna svoju neglumu, svoje oprezno ponašanje.

Ali aktivniji (ili pasivniji!) otpor životinje prema zahtjevima izvedbe u stvari je zabilježen i izrazito često se pojavljuje u obliku odbijanja "divljeg" ponašanja. Neposlušnost ovdje ne manifestira svoje latinsko izvorno značenje, nego povlači za sobom neizbacivanje.

Klasičan je primjer "divlji konj Tatarije" koji je bio osnovno uporište *Mazeppa*, iznimno popularne jahačke drame u Engleskoj u 19. stoljeću, koja je površno bila nadahnuta pjesmom Lorda Byrona na tu temu iz 1819. godine. Najinsceniranija verzija, ona Henryja M. Milnera, prvi put je bila izvedena 1823., ali je doživjela uspjeh nešto kasnije. Srž složene priče je da je Mazeppa, tatarski princ, slučajno došao živjeti u Poljsku, nesvjestan svoga stvarnog identiteta. On se zaljubljuje u mladu ženu koja je zaručena za moćnoga grofa. Nakon nekoliko spletki, strogi otac mlade žene naređuje da se Mazeppa ukloni; svlače ga i vežu za divljeg konja, tjeraju s pozornice i izvan grada. Konj je, naravno, zarobljeni tatarski pastuh koji danima juri kroz divljinu. Mazeppa gotovo pogiba, ali na posljedjku je spašen – i napokon kod kuće, sprema osvetu. Konj je mrtav i prikladno izvan vidokrug: "dok prelazi [...] grom udara o smokvino drvo [...] koje pada [...] i skriva ga od pogleda" (Milner 1828-36:36).

Dio komada koji je dobio najveću reklamu bio je komplici-

ran prizor Mazeppina mučenja na konju. Dok su se komadi razlikovali od tiskanog izdanja teksta, izvedbe su, što nije iznenađujuće, često iskoristile jednostavni prelazak preko pozornice kao osnovnu jedinicu životinjskoga ponašanja. "Konj je pušten te odmah odjurne [...] ponovno se pojavljuje na prvom nizu brda, s L. na D. [...] ponovno prelazi s D. na L." – i tako dalje (27). Čak se i bez izmjene scene ili naprava, zahvaljujući nizu kosina, činilo da se konj kreće tim područjem. To je dalo i stvarni osjećaj opasnosti toj izvedbi. Dvojnici su ponekad zamjenjivali ljudskoga glumca izvan pozornice (Saxon 1968:182), ali kasnije su inscenacije iskoristile taj osjećaj rizika: "jedan od glavnih razloga za gledanje izvedbe komada bila je, čini se, dobra prilika da se vidi kako će glavni glumac slomiti vrat" (190 n. 29). Za publike iz 19. stoljeća ranjeni konj bila bi uobičajenija stvar i stoga i manje zanimljiv prizor od ljudskog bića u opasnosti.

U verziji Johna Howarda Paynea (koji potječe od popularnoga francuskog komada koji navodno nikad nije bio insceniran), didaskalije navode da bi Mazeppa trebali "odvući s pozornice" vojnici (1940:180) i da bi se trebao vratiti na još praktičniji način: "Onkraj željezne ograde vidi se Casimir [Mazeppa] privezan za divljeg konja, koji, snažno uznemiren, jurne preko pozornice brzinom svjetlosti" (181). Divlja životinja u njegovu scenariju nestaje kad se konj i jahač bacaju s litice u jezero (tijekom oluje): "brzi konj nanovo se pojavljuje na planinama, baca se u bujicu i nestaje među valovima ponora" (181). Kad se pojavi duga, samo Mazeppa izranja (188-89). Osnovni problem obje verzije je kako osloboditi ljudskoga glumca od konja, koji naravno nije mrtav. Ali dramatična smrt konja možda govori o krhkosti njegova "lika" na pozornici. Budući da je osnovni problem u produkciji sukob između neobuzdanosti uloge i poslušnosti koja se zahtijeva od životinjskoga glumca, simbolička, ali skrivena smrt konja označava povratak stvarne izvedbe fiktivnoj.⁵

Neki prikazi Mazeppa govore o životinjama koje su vjerno glumile nepripitomljenost u svojim ulogama i pobuđivale istinski strah u ljudskim glumcima (Saxon 1968:191), ali moramo si predočiti da je češće konj (ili konji, budući da

su životinje ponekad nosile ljude, a ponekad lutke) bio primoran odglumiti kombinaciju vođenja i gonjenja. Vrvjelo je suvremenim parodijama komada, i jedna je od osnovnih šala bila ta da je glumac koji je igrao Mazeppa morao tjerati konja, iako je po tekstu njegove uloge molio za milost (188-89).

To je dobro istaknuto u jednoj recenziji najslavnije Mazeppa – Adahe Isaacs Menken koja je uvela običaj angažiranja žena za glavnu ulogu. Mark Twain pisao je o "divljem" konju za kojega je bio vezan "goli" Menken:

Čudovište gleda zamišljeno u slavnu publiku u kazalištu i čini se voljan stajati mirno – ali mnogi su ga Poljaci zgrabili i drže ga, kako bi bili spremni ako se predomislili. Dovedeni su na stražu zbog njegove nagle, nepriptomljene prirode, znate, i nisu mu dali prigodu da se oslobodi i pojede orkestar. [(1863.) 1996:208-09]

Iako smiješna, poslušnost konja ipak je bila bitna kako bi komad uopće funkcionirao i dok kritike i parodije mogu dekonstruirati prividnost tog događaja, njegova popularnost svjedoči o uspjehu druge estetske razine – da se životinjski aparat vidi u pogonu.

Punch je 1851. ponudio pogled iza scene *Mazeppa* putem ilustracije koja pokazuje da se publika zanima za nešto drugo. Na njoj je prikazan konj sa stražnje strane kako "pliva" Dnjeprom: iznimno mirnog konja vuče pomoćni scenski radnik iza kulis, a uže je skriveno scenografijom ispred pozornice koja predstavlja valove. Stvarni konj i ljudsko biće okruženi su lažnim stvarinarom (žice za koje je pričvršćena ptica vide se na ilustraciji) i vukovi progone Mazeppu (prikazani dvodimenzionalnim glavama koje scenski radnici drže iznad valova) (u: Saxon 1968: 143). To što predlaže ovaj pogled na mehanički aparat je da publika (i Mazeppa i Puncheda) ne želi toliko biti zavarana iluzijom, koliko želi biti prisutna prilikom njezina izvođenja.

Životinjska gluma tad se postizala stvaranjem uvjeta za njihovo jednostavno ponašanje (konj prelazi preko pozornice); ljudskim glumcima koji bi objasnili dramski kontekst tog ponašanja; i, barem ponekad, izazivanjem stvarne "divljine" životinje. Ali jasno je da uspjeh predstave nije ovisio o uvjerljivosti nastupa životinje. Nije bilo dramski opravdano glavnu mušku ulogu dati oskudno odjevenoj ženi niti je publika bila previše zabrinuta za dosljednost izvedene iluzije. Kao što je poenta scene u Menkeninom nastupu bila ženstvenost njezina tijela, koja je bila u oprečnosti s muževnošću lika, tako su na nekoj razini životinje na pozornici bile važne same po sebi. Iako je to možda manje bilo točno za publiku iz tog razdoblja jer je bila naviknuta na životinje u svakodnevnom životu i na pozornici, seksualizirani uspjeh Menkenine *Mazeppe* imao je neke veze s postavljanjem ženskog ljudskog mesa uz konjsko meso.⁶

Krzneni poluintelektualac

Životinje u zapadnjačkim izvedbama često su nositelji fluidnoga, ambivalentnoga ili reverzibilnoga kulturnoga kapitala. Prisutnost životinje u predstavi može signalizirati njezinu "nisku" ili popularnu dopadljivost. Izraz "dog and pony show" (putujući cirkus), primjerice – koji se ponekad podcjenjivački koristi za poslovne sastanke ili akademska predavanja nadopunjena šarenim vizualnim materijalima – ironično govori o niskom statusu životinjskih nastupa. Intuitivno se čini da životinje kulturni proizvod pretvaraju u proizvod za masovno tržište: "U osnovi, izvedbe sa životinjama uvijek su se sviđele širokoj publici, vjerojatno jer i najjednostavniji prizor sa životinjom zahtijeva samo jednostavnu emocionalnu reakciju" (Donaghy 1996:19-20). To je opće mišljenje. S druge strane, životinje mogu dati izvedbi filozofsku dubinu, estetsku kompleksnost ili samo autentičnost, kao u frazi "straight from the horse's mouth" (iz prve ruke).⁷ Odsutnost životinja tamo gdje se njihovo prisustvo očekuje, kao u cirkusu, može slično utjecati na položaj izvedbe u kulturnoj hijerarhiji. Životinje mogu pretvoriti ili "uzdići" kulturnu produkciju koja bi inače bila "samo" zabavnog karaktera bez

velikih intelektualnih zahtjeva, u produkciju s intelektualnim zahtjevima; životinje mogu umjetnost učiniti i "sigurnom" jer se doima da "samo očekuju jednostavnu emocionalnu reakciju".



Bartabas (na konju) iz Théâtre Zingaro, s glazbenicima iz Radžastana (u pozadini), u Chimèreu, 1995.

foto: Róz Neale

Konji Théâtre Zingaro jedne su od najpoznatijih dresiranih životinja. Francuska jahačka družina pouzdaje se u sveobuhvatan trening životinja kao i rigorozne kazališne probe kako bi stvorila čudesne trenutke kontakta i suradnje ljudi i životinja. U opisu Davida Williamsa:

Ovo djelo odlikuje se estetskom heterogenošću i životinjama izvođačima koji imaju središnju poziciju, osobito konji, korijene vuče iz novog cirkusa, uličnog kazališta, plesne forme bazirane na impulsu (tj. kontaktu), koride i prije svega španjolskih i francuskih formi dresiranja "visoke škole".

Daju li te životinje tim izvedbama nizak ili visok kulturni status? Iz jedne perspektive, pažnja posvećena pripovijedanju, elementima dizajna, konzistentnosti i logičnosti produkcije, širokim kulturnim referencama može upućivati na potrebu da se radi dodatno naporno kako bi se pobudilo poštovanje spram nastupa životinja. No, s marketin-

škog stajališta, može se također zaključiti da konji tu "umjetničku" estetiku čine dostupnijom širokoj publici. Mnogobrojna publika na nastupima Zingara u Sjedinjenim Državama mogla bi potvrditi da je oboje na snazi: životinjska točka isključena je umjetnošću, "umjetničko" je pretvoreno u nešto dobrohotno prisustvom kazališnih elemenata – konja – za koje publika može pretpostaviti da će ih shvatiti i cijiniti, čak i u avangardnom kontekstu. Životinje također premošćuju povijesno "nisku" dopadljivost popularne zabave i intelektualne želje suvremene turističke publike, kao što ilustriraju nastupi životinja u Sea Worldu i sličnim mjestima. Pod pseudobrazovnim, pseudokonzervativnim načelima, koje nude Siegfried and Roy za svoju uporabu bijelih lavova i tigrova tijekom nastupa, životinje su kulturni kapital – čak i kulturno blago.⁸

U nekim slučajevima povlačenje životinja iz "niskih" formi može biti signal za kulturne ambicije. Uzmimo u obzir Cirque du Soleil iz Quebeca s globalnim dometom: cirkus koji je čuven i bez životinja. Cirque rekontekstualizira tradicionalne cirkuske vještine u moderna remek-djela; više no što bi po riječima jednog kritičara bio cirkus *Gesamtkunstwerk*. Cirque de Soleil teži prikazivanju uvjeta života putem ležerno povezanih i sjajno produciranih skica.⁹ U svojoj obrani vezanoj za uporabu životinja, Ernest Albrecht je bijesan što Cirque du Soleil u jednom trenutku, čini se, iskorištava svoje neživotinjske nastupe nauštrb cirkusa u kojima nastupaju životinje. No, izjava osnivačica Cirquea, Gya Laliberte, koja ljuti Albrechta glasi: "Radije bih zaposlio tri umjetnika nego hranio jednog slona" (u: Albrecht 1995:219). Oprečnost životinja i visoke umjetnosti očigledna je u njegovoj izjavi. No, na posljedku, Albrecht pitanje životinja u cirkusu predstavlja kao izbor potrošača: "Bez obzira na osjećaje vezane za položaj životinja u cirkusu, New American Circus je u tom pogledu ljubiteljima cirkusa dao mogućnost izbora. Možete imati cirkus sa životinjama i bez njih, ili, još bolje, istodobno i jedno i drugo" (223). Svesti etičke rasprave na stvar (privilegirane) sklonosti potrošača rasvjetljava jednu ulogu životinja u buržoaskoj mašti.

Životinje su antropomorfno oblikovane kao buržujski sub-

jekti – ili radije, buržujski subjekt je fragmentiran i podijeljen među životinjskim surogatima. Možemo slijediti niz takvih primjera: marljivi dabar, uobražena mačka, poslušni pas. Ovo je zdravorazumski pogled antropomorfizma i možda ga je nužno preispitati. Ali, on je i valjan. Pas s kojim živim i kojega zovem Mango, velik je i lijep. Kad ona širom otvori oči, njezino čelo se izbrazda. Uživam čitati s njezina izražajna lica. To je dio društvenog odnosa koji se stvorio među nama: ona jest, ja tumačim, ja zapovijedam, ona je (većinom) poslušna.¹⁰



foto: Joseph Kerkman

Mango

Još jedan aspekt ove vrste projekcije učestalo je prikazivanje životinja kao onih koji imaju obitelj ili su članovi obitelji. Doista, jedna od strategija koju su slijedili oni što se bave zabavnom industrijom koja uključuje životinje, kako bi odgovorili na sve veće pritiske onih koji se bore za prava životinja, isticanje je "obiteljskih" kvaliteta života i rada sa životinjama.¹¹ Po riječima cirkuskog umjetnika Ivora Baldinga, "naglasak se stavlja na pokušaj tretiranja životinja kao sastavnog dijela nastupa, a ne samo kao potpore. Naša nastojanja da ih učinimo dijelom obitelji i dalje se razvijaju" (u: Albrecht 1995:213). U poglavlju čiji je jasan cilj braniti nastupe sa životinjama, Albrecht ističe da "dostojanstvo" životinje nije ugroženo cirkuskim nastu-

pima koji približavaju "prirodno" ponašanje životinja. On citira Marthu Kiley-Worthington, bihevioristicu koja se bavi životinjama i potvrđuje da takve cirkuske životinje ne pokazuju nikakve simptome koji bi mogli proizlaziti iz osjećaja da su prisiljeni ponašati se neprirodno: "da životinje gube dostojanstvo, to bi se vidjelo u njihovom ponašanju". Gubitak dostojanstva koji bi bio dostatan za promjenu ponašanja koju bi pritom uočila i ljudska bića vjerojatno bi od životinja zahtijevao sposobnost razlikovanja dostojanstvene i nedostojanstvene točke. No Albrecht potom parafrazira Kiley-Worthington: "ako se životinje putem kostima ili ponašanja prikazuju kao *neprikladna* ljudska bića, to znači manjak *ljudskog* štovanja koji je neprihvatljiv" (Albrecht 1995:214, kurzivi dodani). Takve primjedbe sugeriraju nadolazeći standard koji poprijeko gleda na neprirodni antropomorfizam i cijeni pristupe koji smještaju životinje na prikladno mjesto unutar međuvrsne "obitelji".¹²

Ako je kultura koja nema velikih intelektualnih zahtjeva tjelesna, materijalna, zemaljska i izravna i ako se visoka kultura smatra eteričnom, cerebralnom, neizravno putem, složenom, onda je poluintelektualna kultura krznena. Krzno prekriva tijelo životinja i u očima ljudi ih pretvara u igračke, ono izolira inače opasnu tjelesnost koju ljudi ne doživljavaju kao tijelo, nego kao *pokrivalo*, krzno umotava navodno opasnu putenost ugodnom čulnošću. Nagurani unutar krzna, životinje premošćuju prirodu i kulturu. Životinje povezuju čulnost i krepost jer znaju svoje mjesto, ali i dalje se igraju u njemu. Budući da često posjeduju velike vještine, smatra ih se slobodnima od varki i kulture i stoga povezuju vještinu s nedužnošću. Iako možda posve ne ispunjavaju zahtjeve buržujске subjektivnosti, precizno odgovaraju zahtjevima stavljenima pred buržujски objekt.

Materijalnost životinjskih označitelja

Percepcija životinja nije (isprva) tekstualna, životinje se ne "čitaju" u izvedbi ako se ne uloži znatan trud kako bi ih se svelo na znakove. Na izvedbama bi se uznemirujuća

prisutnost životinje mogla oblikovati, ponoviti, odmaknuti, apstrahirati – u idealnom pogledu, prikazati u obrisima – sve dok ne postane jedan znak među mnogima. Ali nijedna kazališna osoba zdravog razuma ne bi to učinila. Svedena na znak, životinja ne pridonosi ništa izvedbi osim troškova i neprikladnosti. Bouissac ističe u svojoj obeshrabrujućoj primjedbi da ponovljena struktura točke s mačkama znači da "nemaju informacijsku vrijednost i da bi samo nezgoda osigurala stvarne informacije" (1976:106). Kao što nijedan producent ne bi poželio da publika zaboravi da je Menkenina "naga" Mazeppa u stvari žensko tijelo, tako ni gluma konja ne mora biti posve uvjerljiva, nego bi trebala dati izliku za prisutnost životinje. To je ono što često prodaje izvedbe životinja – jednostavno, prisutnost životinje – i ta prodaja predstavlja sposobnost fikcionalne zabave da se uhvati u koštac s potencijalno destabilizirajućom snagom životinjske stvarnosti.

To potvrđuju avangardni pokušaji iskorištavanja te snage. Neke izvedbe doslovno izvuku život iz životinja kako bi prije svega predstavljale meso – životinjski dvojnjak za ljudsku prisutnost. Možda je najmanje zamijećen aspekt izvedbi Survival Research Laboratories (SRL) taj što su nekoliko puta koristili tijela nedavno živućih životinja. SRL je trupa iz San Franciscu koja više od dva desetljeća radi predstave s robotima i strojevima na daljinsko upravljanje, neku vrstu umjetničkog pretkazivanja borbi robota viđenih u seriji *Battlebots* na programu Comedy Central. U SRL-ovim predstavama, nevjerojatni i očigledno opasni strojevi gnječe se i međusobno zapaljuju, uništavaju alegorijsku scenografiju, ispuštaju glasne zvukove i/ili se raspadaju. Rijetko su uključeni i ljudski izvođači iako rukovatelji strojevima ima važnu ulogu. SRL je radio i s telematskim upravljanjem svojih smrtonosnih strojeva, dopuštajući internetskim korisnicima aktivno sudjelovanje u izvedbi. U nekoliko je slučajeva u San Franciscu interakcija s policijom i vatrogasnom službom bila važan dio izvedbe. Jedno tumačenje tog djela koje je podržao i SRL je to da predstavlja apsurdnost velikih i malih ratnih strojeva, besmislenost izrađivanja savršenih sustava za uništavanje. Po riječima osnivaatelja Marka Paulinea, "prekomjerna

produkcija može imati samo jedan pouzdan cilj, služiti neiskazanim potrebama koje ostaju nakon što su postignuta osnovna sredstva za preživljavanje" ([1990] 1996:420). Ponekad se koriste ljudske slike koje strojevi često unište. Ali u nekim izvedbama iz ranijeg i srednjeg razdoblja SRL-a (što znači i u 1980-ima i 1990-ima) koristili su se životinjski leševi. U jednom komadu, *Machine Sex* (1979.), mrtvi golubovi su se ubacivali u ogromnu drobilicu. Kokoši su ukrašavale druge strojeve, svinje, a u jednom slučaju i cijela krava, bili su uključeni. Ti dijelovi životinja donose različitu dimenziju tematici besmislenog uništavanja: one su tu da ga učine ljudskim. Ono što nedostaje strojevima koji nastupaju nije ljudska inteligencija – Pauline i njegovi suradnici su uz kontrolne uređaje – nego ljudsko meso i pseudokiborške konstrukcije koje Pauline naziva sloj surogat mesa "organskih robova" nad mehaničkim kosturom. U najužem smislu, ovo čitanje "poruke" u Survival Researchu drži da su ratni strojevi apsurdni i nasilje koje provode nad (nekoč živim, a sad ponovno oživljenim) tijelom užasavajuće.

Ali to nije sve. Ovo tumačenje nudi neku vrstu alibija gledateljima i stvarateljima, dopuštajući im da uživaju u trganju, žigisanju i manipuliranju mesa s moćnim strojevima koji su, u biti, izvedbena proteza – mesne marionete, ako želite.¹³ Moj stav vezan za zadovoljstvo koje proizlazi uporabom životinja kristalizirao se kad sam pogledao SRL-ov zapis priprema za izvedbu u Austinu, u Teksasu 1997. godine, zbog koje je cijela krava bila natakuta i obješena s ogromnog tronošca, kako bi njome manipulirali različiti strojevi (vidi SRL 1997.). SRL-ova internetska stranica dokumentira nabijanje mrtve krave ne samo jednom nego s više fotografija i kulminira okupljanjem nasmiješene skupine oko krave. Link (i ime datoteke) ove fotografije je "večera", i dok to sigurno oslikava iznuren odnos prema izvedbama koji imaju mnogi "tehnofrikovi", to također otkriva da Survival Research Laboratories – bez obzira na njihovo mišljenje o vojno-industrijskom kapitalizmu – također razumiju erotičnost ljudske kontrole nad životinjama i zadovoljstvo nasilnog igranja hranom.¹⁴ Jedna alternativa poluintelektualnim i avangardnim pro-

jekcijama buržujске subjektivnosti na životinje je materijalizacija životinje – tumačenje životinje kao sredstva. To je, u teoriji, lovački stav spram životinje i pogled gledatelja rodea. Ta životinja koja nastupa čini se da ima tijelo, ali nema dušu. Još jedna alternativa antropomorfizirano životinji je strana životinja, kojoj pripisujemo svijet koji nije nalik našem. U lijepom eseju za posebno izdanje časopisa *Performace Research* o životinjama, David Williams tvrdi da Bartabas, osnivaatelj, glavni trener i (ljudski) glumac Zingara, na pozornicu postavlja – u svojim duboko intimnim susretima sa životinjama – zajedničko "nastajanje", suradnju između dviju vrsta inteligencije: "plesove o ne/mogućnosti doticaja" (2000:38).

Primamljivo je prihvatiti te tvrdnje, ali jedan potencijalni problem oko tumačenja životinjskih nastupa kao susreta s drugom vrstom svijesti jest premještanje tog događaja od gledatelja prema ljudskom posredniku. Drugim riječima, čak i ako prihvatimo sve Williamsove tvrdnje vezane za Bartabasove obveze spram konja Théâtre Zingaro, čak i ako te izvedbe daju sliku spajanja dviju različitih inteligencija, mi gledamo takav susret s odmakom, s Bartabasom kao našim surogatom. Takav nastup nudi ugodno udaljeno maštanje o susretu dviju vrsta, prije nego filozofski i fizički uznemirujući stvarni susret. Kao što je opisao Williams, dodirnuti drugoga još uvijek je erotizirana sanjarija publike. Štoviše, radi se o sanjariji o *magičnom* ljudskom prijelazu granice među vrstama. Dakle, je li Zingarov konj-glumac radikalna prisutnost? Prebačene iz područja fizičkog u područje mentalnog projiciranja mašte, nisu li životinje opet samo naše kako bi s njima radili što želimo?

Maštanje o dodiru sa životinjama oblikovano je vizualnošću. Williamova tvrdnja oko Zingara vrti se oko fuzije životinjskog i ljudskog pogleda. Njegov je naslov "The Right Horse, the Animal Eye", koji može podsjetiti na blizinu oka i krznena čela, ali ističe značaj njegove tvrdnje vezane za uočavanje različitosti i različitog uočavanja. Ali u životinji-

Prebačene iz područja fizičkog u područje mentalnog projiciranja mašte, nisu li životinje opet samo naše kako bi s njima radili što želimo?

skom kazalištu, maštanje o kontaktu sa životinjama najčešće je samo to – maštanje o tome kako se dodiruju životinje i kako one dodiruju.

Etički nastupi životinja zahtijevaju ljudsku poniznost, dvojbu i velikodušnost, a ne mistificiranje životinje kao glumca.

gotovo nevidljivi govor tijela svoga trenera. Pametni Hans je iznimno osjetljiva životinja čije opažanje nadmašuje ono ljudskog bića.¹⁵ Pametni Hans je primao poruke koje njegov trener nije ni mislio slati.

Jasno je da je nevidljiva hiperperceptivnost pametnoga Hansa otvorila prostor za antropomorfne projekcije. Uz opasnost da se radi o sebičnom optimizmu, možda ljudska bića mogu pronaći svoj put pokušavajući vizualno maštati o životinjskom suputniku. To bi moglo započeti s konkretnim kontaktom između ljudi i životinja – možda ne toliko dubokom odnosu koji je pripisan Bartabasovom pobožnom bavljenju konjima, nego u društvu bilo koje životinje koja je pri ruci. Preispitujući načine gledanja, ljudska bića mogu promijeniti osjećaje spram životinja. Ako bi se “kućni ljubimci” mogli pretvoriti u nešto strano, neprirodno, obiteljska životinja mogla bi postati strana poznata životinja. A što je s našim pametnim rukama? U izravnom kontaktu sa životinjama, mogu li možda naše ruke osjetiti onkraj slike, krzna s kojim ih prekrivamo? Povezujući naša tijela s iznenađujućim, iznova neobičnim tijelima životinja – kao što to postiže Bartabas sam za sebe, ako ne i za Zingarovu publiku – možda bi naša nevjerojatna osjetilnost mogla primiti poruku za koju životinja ne zna da je šalje. Jednostavnim jezikom, ne moramo “poznati” dušu životinje, um ili “stajališta” kako bismo osjetili ili čuli svoj moralni odnos prema njoj. Životinje bi nas trebale uznemiravati ili ih ne bismo trebali “imati”.

Predlažem da bi etika životinjskih izvedbi trebala uključivati pitanje stabilizira li prisutnost životinje identitet ljud-

skoga gledatelja ili ne. Koristimo li životinje da postanemo više ljudskiji? To je samo etika životinjskih nastupa, ali ona se može razviti uporabom ustaljene kritičke prakse. Primjerice, Suzanne Laba Cataldi nudi ozbiljno, ali nesavršenu kritiku uporabe medvjeda u Moskovskom cirkusu – nesavršenu jer se temelji na konstrukciji životinjskog dostojanstva koja je složenija nego ona branitelja cirkusa, Albrechta, ali bez obzira ona ovisi o problematičnoj konstrukciji “prikladnih” uloga za životinje i ljudska bića, dajući svakome svoje mjesto:

Divljim životinjama se ne ukazuje poštovanje, nego ih se omalovažava na temelju njihovih cirkuskih nastupa jer ih se gleda i tretira kao (ili svodi na) nešto manje ili nešto drugo no što smo mi. (...) Kostimirani medvjedi su “dražesni” i “smiješni” – “smiješna” ljudska bića i “smiješni” medvjedi – što smanjuje vjerojatnost da će ih se shvaćati ozbiljno kao stvorenja koja (doista) jesu. Doslovno je smiješno – s medvjedima koji su kostimirani i ponašaju se na tako “budalast” način – razmišljati o njima kao nama “ravnima”, onima koji imaju pravo na isto poštovanje. Cijela ideja prava životinja postaje smiješna u tom kontekstu, pretvara se u nešto apsurdno. (2002:117-18)

Kritička snaga Cataldijeve tvrdnje ne leži u njezinoj krajnje esencijalističkoj konstrukciji dostojanstva životinje, nego u čitanju značenja koji ti nastupi imaju za ljude. Ona može kritizirati etičnost tih nastupa – čitati ih za ili u ime životinje – a da ih ne čita “kao” životinja.

Jasno je da postoji opasnost da zamijenim vlastito maštanje o kontaktu pustim željama predstavljenima “transcendentalnom” međurodnom izvedbom. Postoji opasnost da konstruiram međusobnu materijalnost ništa manje sumnjivu od Williamsove međusobne vizualnosti. Ali nešto u prisutnosti životinja u nastupima sigurno zadržava kritičku oštricu, koja bi trebala utjecati na naše shvaćanje etičnosti životinjskih nastupa.

Što je na posljetku ono što od životinja glumaca tražimo da učine za nas? Ključ se može pronaći u članku Aleksandre Wolske “Rabbits, Machines, and the Ontology of Performance” u kojemu je bilježila svoje druženje s izvo-

đačima Quinom Bauriedelom i Geoffom Sobelleom i kunićem kojega zovu Steve. Izvedba o kojoj je riječ jest *MACHINES MACHINES...*, koju je družina Antique Meca-nique predstavila 2002. na Philadelphia Fringe Festivalu. Kao metaforu same predstave, Wolska koristi sliku sprave kojom upravlja kunić.

Primijenjena u kazalištu, metafora Rube Goldberg sprave kojom upravlja kunić suprotstavlja se obrascu izvedbe kao nestanka. Kunić i sprava zamjenjuju ideju kazališne prolaznosti s idejom da predstava otkriva stalnu dramu svakodnevnih tehnika. (2005:93)



Gabriel Quinn Bauriedel i Geoff Sobelle iz družine Antique Meca-nique tijekom izvedbe *MACHINES MACHINES...* predstavljenoj na Philadelphia Fringe Festivalu, 2002.

Na osnovi tog premještanja pozornosti s nestajanja na nastajanje, možda životinje na sceni rade kako bi nas vratile u stvarnost izvedbe, dalje od pogleda na životinju kao “izvor” – bez obzira ekonomski iskorištenju ili egzistencijalno ohrabrujuću. Umjesto toga životinje-glumci mogu oblikovati trajno kolebanje između nepobitno poznatog i nedokučivog i tajnovitog.

Neposlušni nastupi životinja i etičke izvedbe životinja kritički bi se možda smatrali povijesnim. Ne možemo (još) znati životinjsku “dušu”, ako ona postoji. Možemo znati da ne znamo. Umjetnost koja čini univerzalnim jedan kulturni koncept životinjskog svijeta nije dovoljna i svesti životinju na “onog potlačenog” još i manje. Dakle, ne možemo se odlučiti za ili protiv tereta koji zvijer podnosi za nas? Čak i ako ne možemo donijeti moralnu odluku na

osnovi našega shvaćanja kako životinje doživljavaju dostojanstvo ili poznavanja njihove volje – što ne znači da ljudsko ophođenje zahtijeva to znanje – možemo odlučiti što s njima djelomično ispitujući našu vlastitu volju. Etički nastupi životinja zahtijevaju ljudsku poniznost, dvojbu i velikodušnost, a ne mistificiranje životinje kao glumca.

Michael Peterson je docent kazališta i drame na University of Wisconsin-Madison i predaje seminare iz dramske literature, izvedbenih studija, popularnih izvedbi i seksualne politike. Autor je djela *Straight White Male* (Mississippi University Press, 1997.), kritičkog prikaza prednosti identiteta u izvedbenoj umjetnosti monologa. Trenutačno dovršava knjigu koja se zasniva na projektu o kulturi Las Vegasa.

Članak je pod naslovom *The Animal Apparatus From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts* objavljen u časopisu TDR: The Drama Review 51:1 (T193), 2007.

S engleskoga prevela Sabine Marić

Literatura

Albrecht, Ernest. 1995. *The New American Circus*. Gainesville: Florida University Press.

Anonymous. 1675. “The Elephant’s Speech to the Citizens and Countrymen of England at His First Being Shewn at Bartholomew-Fair.” Pamphlet. London: n.p. *Early English Books Online*.

<http://eebo.chadwyck.com/home> (1 October 2006).
Reproduction of original in UMI Collection, reel number Early English Books, 1641-1700/1307:37, Harvard University Library, Cambridge, MA.

Arluke, Arnold, and Clinton R. Sanders. 1996. *Regarding Animals*. Philadelphia: Temple University Press.

Baker, Steve. 2000. *The Postmodern Animal*. London: Reaktion.

Barnes-McLain, Noreen. 1998. "Bohemian on Horseback: Adah Isaacs Menken." In *Passing Performances: Queer Readings of Leading Players in American Theatre History*, edited by Robert A. Shanke and Kim Marra, 63–79. Ann Arbor: Michigan University Press.

Barrimore, William. 1977. [18??]. *The Dog of Montargis, or, The Forest of Bundy*. London: T.H. Lacy. Reprinted in *Nineteenth-Century Popular British Drama Acting Editions pt. 2: Melodrama and Spectacle* [microfiche]. Seattle: University of Washington Press.

Behn, Aphra. 1994. [1678.]. *Sir Patient Fancy*. In *The Meridian Anthology of Restoration and Eighteenth-Century Plays by Women*, edited by Katharine M. Rogers, 21–130. New York: Meridian.

Berger, John. 1980. "Why Look at Animals?" In *About Looking*, 1–26. London: Writers and Readers Publishing Cooperative.

Bouissac, Paul. 1976. *Circus and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Byron, Lord George Gordon. 1933. [1819.]. "Mazeppa." *The Complete Poetical Works of Byron*, 406–15. Boston: Houghton Mifflin.

Cataldi, Suzanne Laba. 2002. "Animals and the Concept of Dignity: Critical Reflections on a Circus Performance." *Ethics and the Environment* 7, 2:104–26.

Dobson, Michael. 2000. "A Dog at All Things: The Transformation of the Onstage Canine, 1550–1850." In "On Animals," edited by Alan Read, special issue, *Performance Research* 5, 2:116–24.

Dolan, Jill. 1988. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Donaghy, Jennifer. 1996. "An Exploration of Performative Roles for Animals in American Popular Culture." PhD diss., New York University.

Heath, Stephen, and Teresa de Lauretis. 1980. *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan.

Kirby, Michael. 1972. "On Acting and Not-Acting." *TDR* 16, 1 (T53):3–15. Reprinted in *Acting Reconsidered*, edited by Phillip B. Zarrilli, 43–58. New York: Routledge, 1995.

Milner, H. M. 1828–36. *Mazeppa*. In *Cumberland's Minor Theatre*, vol. 5, edited by John Cumberland, 2–52. London: Davidson.

Pauline, Mark. 1996. [1990.]. "Technology and the Irrational." In *Theories and Documents of Contemporary Art*, edited by Kristine Stiles and Peters Selz, 419–20. Berkeley: University of California Press.

Payne, John Howard. 1940. *Mazeppa, or, The Wild Horse of Tartary*. In *America's Lost Plays*, vol. 5, edited by Barrett H. Clark, 163–204. Princeton: Princeton University Press.

Saxon, A.H. 1968. *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France*. New Haven: Yale University Press.

Shakespeare, William. 1963. *A Winter's Tale*. The Arden Shakespeare. Edited by J.H.P. Pafford. London: Methuen.

Siegfried and Roy. 2004. "Siegfried & Roy: The Miracle." Special interview with Maria Shriver, NBC television network, 15 September.

Survival Research Laboratories (SRL). 1997. Documentation of *The Unexpected Destruction of Elaborately Engineered Artifacts: A Misguided Adventure in Risk Eradication, Happening without Known Cause, in Connection with Events that Are Not Necessarily Related*. Performance at Longhorn Speedway, Austin, Texas, 28 March. <http://www.srl.org/shows/austin/> (15 May 2006).

Twain, Mark. 1996. [1863.]. Review of *Mazeppa*. In *Territorial Enterprise*, 13 September 1863. Reprinted in *Theatre in the United States: A Documentary History*, vol. 1: 1750–1915, *Theatre in the Colonies and United States*, edited by Barry B. Witham, 208–09. Cambridge University Press.

Williams, David. 2000. "The Right Horse, the Animal Eye: Bartabas and Théâtre Zingaro." In "On Animals," edited by

Alan Read, special issue, *Performance Research* 5, 2:29–40.

Wolska, Aleksandra. 2005. "Rabbits, Machines, and the Ontology of Performance." *Theatre Journal* 57, 1:83–95.

¹ Ovo raspoloženje posebno se osjetilo tijekom emisije NBC-a *Siegfried & Roy: The Miracle* (emitiranoj 15. rujna 2004.) s novinarkom Marijom Shriver.

² U studijima filma, teorija aparata istražuje semiotičke i ideološke funkcije tehničkih procesa; tako su, primjerice, Stephen Heath i Teresa de Lauretis u antologiji *The Cinematic Apparatus* (1980.) istraživali područje izvan tehničkih sredstava produkcije, tj. sustav odnosa između fizičke mehanike, društvenih običaja i interpretativnih shema. Feminističke kazališne studije (vidi Dolan 1988.) razvile su kritiku "kazališnoga aparata" kao sustava odnosa, u kojima, primjerice, svod prednjega dijela pozornice i određene tradicije karakterizacije žena mogu biti komplementarni aspekti produkcije izvedbe.

³ Prvi sam put objasnio mogućnosti neposlušnosti u izvedbama životinja s Adrianom Kearom i drugima u seminaru *Onkraj semiotike: Kazalište i neposlušnost* na konferenciji Američkoga društva za istraživanje kazališta (ASTR) 2000. godine u New Yorku.

⁴ J. H. P. Pafford (urednik *Zimske priče* u izdanju Ardena) neodređen je u svojoj bilješki vezanoj za ovaj trenutak i za pitanje je li ljudski ili životinjski izvođač "glumio" medvjeda, ali je istaknuo da, dok neke vlasti navode "dokaz da nisu medvjedi dobroćudni i da su nepouzdati, (...) Shakespeare je možda znao više što se tiče jednoga određenog medvjeda", kao što se sugerira kasnijim stihom "oni nikad nisu ćudljiviji, osim kad su gladni" (1963:128).

⁵ Stihovi Lorda Byrona najavljuju Mazeppinu svijest o smrtnosti na način koji to ne čini postavljeni komad: *They left me there in my despair, Link'd to the dead and stiffening wretch, Whose lifeless limbs beneath me stretch, Relieved from that unwanted weight From whence I could not extricate Nor him nor me – and there we lay The dying on the dead!* [(1819.) 1933:413]

⁶ Publika iz 19. stoljeća možda je imala prozaičan stav prema nastupima životinja nalik jednostavnom odnosu današnjih gledatelja prema životinjama u filmu i na televiziji.

⁷ Značaj klasificiranja životinja u ljudskoj kulturi – "sociozološko mjerilo" – obrađen je u: Arluke i Sanders [(1863.) 1996:208–09].

⁸ Ta vrsta proojene negativna je mnogim umjetnicima što su iskoristili osjećaj izdaje koji se može stvoriti ako se slike životinja, osobito životinjskih tijela ili dijelova tijela, pokazuju na načine koji se čine neprikladnima, kao što je Steve Baker podrobno potkrijepio dokazima u *Postmodern Animal* (2000.).

⁹ 3-D Imax film koji je producirao Cirque de Soleil, na primjer, zove se *The Journey of Man* (2000.).

¹⁰ Sweet Mango Chutney, C. D., znana kao Mango, umrla je dok se ovaj esej nanovo pregledavao i ispravljao.

¹¹ Obratiti pozornost na razliku između životinja koje se smatraju djelom obitelji i životinje *familiar* (životinje *pomoćnici*), nadnaravne pojave životinje koja slijedi nadnaravno ljudsko biće.

¹² To možda podsjeća na povijesne promjene u zapadnjačkim stavovima spram djece, od stava da su odrasli u malome koji su skloni pogreškama, do priznanja da su ovisni o svojim odraslim skrbnicima, ali različiti od njih. To naravno dovodi do očite promjene u oblikovanju fantastičnoga prostora zvanog Toytown, menažerije pored New York Hippodromea, u kojemu su neko vrijeme, na prijelazu iz prošloga stoljeća, roditelji mogli ostaviti svoju djecu na brigu, više ili manje, životinjskih "dadijila" (Donaghy 1996:81).

¹³ Izraz "mesne marionete" koristi se kako bi se razlikovalo ljudsko tijelo od krvi i mesa od umjetnoga bića. Moja uporaba ovdje sugerira da rukovatelji strojeva Survival Research Laboratories stvaraju sekundarno tjelesno biće kojim se kontrolira poput marionete ili online utjelovljenjem.

¹⁴ Nastup koji je u pitanju dokumentiran je kao *The Unexpected Destruction of Elaborately Engineered Artifacts: A Misguided Adventure in Risk Eradication, Happening without Known Cause, in Connection with Events that Are Necessarily Related* i izveden 28. ožujka 1997. u Longhorn Speedwayu, u Austinu, u Teksasu. Navedena fotografija može se naći na internetskoj stranici SRL-a <http://srl.org>.

¹⁵ David Williams (2000.) napisao je izvrstan sažetak i kritiku povijesnoga slučaja Pametnog Hansa i mehaničkoga biheviorizma koji podržava "rješavanje" tog slučaja.