

NICHOLAS RIDOUT

UDIO ŽIVOTINJSKOG RADA U KAZALIŠNOJ EKONOMIJI

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

U ovom članku Nicholas Ridout iznosi tvrdnju da rad životinje u kazališnoj predstavi stvara afektivnu reakciju koja ima i kognitivnu i potencijalnu vrijednost. Koristeći se primjerima pojavljivanja životinja na pozornici u najnovijim djelima Societas Raffaello Sanzio i Jana Fabrea, autor sugerira da nelagoda koju izaziva pojava životinje u kazalištu, gdje je prisiljena stvoriti neko značenje, nije toliko rezultat susreta s nesvodivim Drugim koliko je rezultat prepoznavanja bliskosti, srodnosti i povijesti eksploatacije. To što se smatra normalnim da se životinje mogu iskorištavati na pozornici dopušta mogućnost da se i iskorištavanje ljudi smatra dijelom iste te ekonomije i iste te povijesti.

1.

Zbilo se tako u zimi 2000. na predstavi Pinterova *Pazikuće* u Comedy Theatreu u Londonu,¹ pri kraju dugog izvještaja Douglasa Hodgea (u ulozi Astona) o njegovu prisilnom zatočenju u umobolnici i liječenju elektrošokovima, te mi se pričilo da sam lijevo u dnu pozornice ugledao kako se pojavljuje miš, prelazi u kratkoj dijagonali i nestaje pod krevetom na kojemu je sjedio Hodge. Ispred Hodgea je manje-više na sredini pozornice sjedio Michael Gambon (kao Davies) na drugom krevetu. Nakon kraćeg vremena tijekom kojega sam u glavi pretresao različite mogućnosti naravi fenomena kojemu sam bio svjedokom, miš se opet pojavio i u mnogo dužoj dijagonali prešao od Hodgeova kreveta prema Gambonu, koji je desno stopalo pomaknuo u stranu kako bi mu omogućio da prođe i ponovno nestane pod drugim, njegovim krevetom.

Mimo dodatna uzbuđenja što su ga izazvala dva ulaska i izlaska izvođača koji nije ljudsko biće, jedna od

zapaženijih posljedica miša na pozornici bili su tipovi razgovora o tome. Razgovaralo se vrlo temeljito i fundirano ne samo o antropomorfnosti nego i o ekonomskoj i profesionalnoj strani te pojave. Glumac s kojim sam pričao u bifeu tijekom druge stanke tvrdio je da on i miš imaju istog agenta. Glasine da predstava "možda ide u New York" neizbježno su dovele do hotimičnih nesporazuma slijedom kojih se zaključilo da miš ide onamo, ali ne i Gambon. Raspravljalo se o statusu miša u glumačkom sindikatu. To što je zamislivo da miš ima agenta i u kazališnoj ekonomiji igra ulogu koja ovisi o zastupanju, ne pripada u cijelosti sferi hira ili slučajja.

2.

Znamo koga očekujemo vidjeti na pozornici. Očekujemo vidjeti glumce. Ovdje valja reći: ne očekujemo vidjeti čak ni ljudska bića u svojoj njihovoj raznolikosti, nego, kao njihove predstavnike, jednu zasebnu skupinu, mož-

da ljepšu, živahniju, moćnijega i profinjenijega glasa. Stvorenja odabrana na temelju nekih početnih poželjnih atributa, koje su ona potom izbrusila i dotjerala strukovnom izobrazbom. Stoga, kada dobijemo nešto drugo, to djeluje kao anomalija, k tomu anomalija koja zabrinjava. Zabrnutost se tiče iskorištavanja. Kad se radi o iskorištavanju životinja, postoji nelagoda osjećaj da je životinja na pozornici, osim ako nije vrlo čvrsto vezana uz ljudsko biće koje djeluje kao da je posjeduje, ondje protiv svoje volje ili, ako se ne radi o volji, onda barem nije ondje za svoje dobro. Pas koji je siguran u pratnji svoga fikcionalnog vlasnika (kao Jeguljin Gundalo u *Dva veronska plemića*² W. Shakespearea) u tom je eksploatacijskom scenariju prirodno supsumiran u dvojstvu vlasnik-kućni ljubimac. Ostale životinje, možda zato što nisu toliko bliske ljudskom ognjištu kao pas ili koje imaju dugu povijest sudjelovanja u već odavno iskorištenim okrutnim i neobičnim zabavama (draženje medvjeda,³ borba pijetlova) sa sobom donose specifične i nelagodne asocijacije. Osobita inačica te nelagode zbiva se u cirkusu, kadšto smatranim anakronizmom koji se održao iz ružnih starih vremena draženja medvjeda, no zamjerke koje se upućuju cirkusu nisu i u smislu da životinje ne bi smjele biti ondje, barem ne u dvostrukom smislu koji je na djelu u kazalištu. U cirkusu životinje ne bi smjele biti jednostavno zato što je okrutno od njih tražiti da za nas izvode trikove, ali istodobno i trebaju biti ondje u smislu što su ondje oduvijek i sastavni su dio pojma samoga cirkusa. One su, na poslietku, cirkuske životinje i mnoge od njih možda su u cirkusu i rodene. U kazalištu, naprotiv, životinje nisu dio tradicije, čak ako i jesu u nekim vremenima nešto izvodile u blizini kazališta.⁴ Nema životinjskih kazališnih dinastija. U kazalištu se radi o ljudima koji se suočavaju s drugim ljudima sviđalo im se to ili ne. Životinji očigledno nije mjesto u takvoj komunikaciji. Stoga kad se pojavljuje na pozornici i kad je dramska fikcija ne sputava pozicijom kućnog ljubimca, njezina se pojava ondje čini



Societas Raffaello Sanzio: *Postanak iz muzeja spavanja* (1999); Agata, Sebastiano, Demetrio, Cosma Castellucci. Foto: Fabrizio Baccarin



Societas Raffaello Sanzio: *Julije Cezar* (1997); Ivan Salomoni. Foto: Fabrizio Baccarin

PREMIJERE
RAZGOVOR
TEMAT
FESTIVAL
S POVODOM
NOVO O
STAROM
MEĐUNARODNA
SCENA
ESEJ
TEORIJA
VOX
HISTRIONIS
NOVE
KNJIGE
DRAMA

dvostruko neumjesnom. Ne samo što ne bi smjela biti ondje jer to u svojem interesu ne bi ni bila nego ne bi smjela biti zato što je ta osobita nazočnost ondje gdje nje ne bi smjelo biti ono što očekujemo da ćemo naći u cirkusu, odlazili mi onamo ili ne, a svakako ne želimo da se kazalište kontaminira tom vrstom asocijacije. Također ne bi smjela biti ondje ni u trećem smislu, koji je usko povezan s prvim dvama: ne bi smjela biti ondje jer ne zna što joj je ondje činiti, nema sposobnost za kazališnu izvedbu koja bi publiku sastavljenu od ljudskih bića navela da eksperimentalno razmišlja o stanju svoje ljudskosti (pretpostavimo na trenutak da se životinja o kojoj je riječ pojavljuje u komadu namijenjenom razmjerno intelektualnoj razonodi: učinak pojavljivanja životinje u, recimo, muziklu *Mačke* možda je druga stvar). Neprijemnost životinje na kazališnoj pozornici doživljava se vrlo točno kao osjećaj da je životinja na krivom mjestu. U cirkusu još uvijek postoji nekoliko neukusnih podsjetnika na prirodu. Prostor je velik i otvoren. To je šator s otvorom prema nebu. Pod nogama nam je nekakav improvizirani pod koji jedva da skriva blizinu stvarnog tla, travu i zemlju. Cirkus je pokretan. Kazalište, naprotiv, strogo isključuje prirodu. Ono stoji ondje gdje jest, u gradu. U nj ne ulazi prirodna svjetlost. Na pozornici, kultura je uzdignuta do moći dvoga, jer provizorni podovi i zidovi simuliraju sobe naših domova i drugih izgrađenih prostora. Ne naslanjajte se na zid, srušit će se kulturna jednadžba. Ovamo dovesti životinje znači izazivati katastrofu. Držat ćemo ih u svojoj kući ako su valjano obučene, ali u kazalištu, toj superumjetnoj tvorbi, strahujemo da čak i najbolje obučena stvorenja mogu u bilo kojem trenutku poludjeti i sve srušiti, budući da znamo (znamo li?) da bi radije bila bilo gdje, samo ne ondje.

Potomjom se tvrdnjom vjerojatno nadahnuto savjet koji se često citira i obično pripisuje W. C. Fieldsu:⁵ nikad ne raditi sa životinjama (ni s djecom). Pitanje djece kao kazališnih izvođača tema je za sebe koju treba ozbiljno proučiti te zbog toga i nije obuhvaćena ovim tekstom. Do neke mjere, međutim, djeca i životinje kazališnoj publici predstavljaju slične probleme, što sugerira da se u Fieldsovu savjetu ne spominju zajedno tek slučajno. Postoje slučajevi kad narav dramske fikcije dopušta da se dijete glumac u svijet profesionalnoga glumca asimilira kao i fiktionalni kućni ljubimac, no ondje gdje je ta asimilacija nepotpuna (što se često događa), dolazi do popratnih pojava koje je teško obuzdati. Dijete glumac počinje djelovati starmalo. Neka obuka dece

glumaca kao da to ističe odveć savršenom dikcijom i odveć slatkim osmijesima. Starmalo dijete je sablasno i (barem na pozornici) djeluje neugodno zbog zlačkog ili nedovoljno zlačkog oponašanja svojih odraslih kolega. Ta se djeca počinju doimati kao odrasli u minijaturi i naša nelagoda zbog njihove pojave nastaje zbog osjećaja da odveć znaju i odveć pokazuju za svoje godine. Izgleda da se pitanje iskorištavanja pojavljuje u dva posve različita registra. Na britanskoj se televiziji 1980-ih prikazivala emisija *Mini-Pops* u kojoj su djevojčice, odjevene poput odraslih žena, ondašnjih pop-zvijezda, opsećnim kretanjima pratile poznate pjesme. Njihova odjeća, šminka i osjećaj da njihova sraslost s temom uključuje alarmantno preuranjenu seksualnost izlazili su negodovanje javnosti. Na posve drugom kraju razonodnog spektra, pojava šestero djece u dijelu o Auschwitzu u komadu *Postanak iz muzeja spavanja*⁶ kazališta Societas Raffaello Sanzio navela je dio britanske publike na tvrdnju da se djecu iskorištava time što sudjeluju u kazališnom djelu gdje se posrijedi pitanja koja ona ne razumiju. Općenito uzevši, i u slučaju životinja i u slučaju djece zabrinutost zbog njihova iskorištavanja usredotočena je na to znaju li oni ili ne znaju što rade, jesu li sposobni dati valjano obaviješten pristanak⁷ na svoje sudjelovanje u komadu i hoće li im pojavljivanje na pozornici na bilo koji način naškoditi u životu. Takva se zabrinutost ne izražava zbog odraslih izvođača, osim možda u industriji seksa.

Volio bih napomenuti da ova zabrinutost zbog iskorištavanja životinja (i djece) istodobno i pogađa cilj i daleko ga promašuje: ona nevjerojatno dobro vidi ono za što je istodobno i slijepa. Ovdje se jasno radi o radu i njegovim podjelama, ali u ozbiljnijem smislu nego što se to priznaje u ubičajenim opsežnim optužbama za iskorištavanje. Ta zabrinutost baca doista dragocjeno svjetlo na zbilju samog posla u kazalištu, bez obzira na status ili volju uposlenika, kao na osobito akutan oblik iskorištavanja, kao i na to da neljudska životinja na pozornici ima više zajedničkog sa svojim, nama bližijim, ljudskim suradnikom nego što obično mislimo. Je li pretjerano sugerirati da ključna riječ u Fieldsovoj glasovitoj izreci nije ni životinja ni dijete, nego rad?

3.

Michael McKinnie⁸ sugerira da bi nam opsežna reakcija na očigledno pretjerano iskorištavanje životinja i

djece mogla korisno osvjestiti obično prikriveno iskorištavanje odraslih glumaca. McKinnie ističe da kazalište pripada ekonomskom podsektoru u kojem je rad uvelike otuđen. Podemo li od toga viđenja, primijetit ćemo kako se uposlenikovo vrijeme strogo nadzire putem zvona i zavjese, kako i procesom proba i igranim predstavama vlada repetitivnost, kako je razina plaća postavljena u ekstremne raspone, kako se ti rasponi održavaju putem golema polja viška rada koji onemogućuje učinkovitu organizaciju i kako je jezgrena djelatnost istodobno i metafora otuđenja i otuđenje samo: glumac je plaćen da pred publikom izgovara riječi koje je napisao netko drugi i da izvodi kretanje koje u najboljem slučaju bivaju podvrgnute intenzivnom i kritičkom promatranju predstavnika uprave koji efektivno ima moć da upošljava i otpušta.

A ipak, ono što su ti unajmjenici plaćeni da izvode, na perspektivnoj pozornici i sredstvima psihološkog iluzionizma, obično je posve zaokružen autonomni lik, bogat složenom osobnošću, na koju građanstvo stječe pravo rođenjem. Tehnika kojom se izvode ti likovi građanske autonomne osobnosti nevjerojatno učinkovito sakriva sredstva proizvodnje: vidimo komade, ne rad, a uspjeh izvedbe lika redovito se pripisuje posve slobodnoj i spontanoj kreativnosti autonomnog (negrađanskog, boemskog) umjetnika koji, naravno, nikad u životu nije radio ni jedan jedincati dan ili je doslovno pljuvao krv ne bi li svoju kreaciju iznio pred publiku. Histeričan način kojim se razgovara o kazališnom radu sigurno je simptom koji upućuje na postojanje prave, temeljne boljke, ali takve koja rijetko, ako uopće ikad, izlazi na površinu kao značajnija politička teškoća. Stoga djeca i životinje tom histerijom upozoravaju na otuđenje glumca i ekonomske uvjete pod kojima se on/ona nalazi na pozornici. Dakle, da se vratimo *Pazikući*, jasno je da u toj slučajnoj pojavi miša izvođača načas naziremo građanski subjekt kakav konstruira kapitalistički način proizvodnje i trajnu reprodukciju tog subjekta u prostoru što ga moderni kapitalizam postavlja kao posve različit od rada: u razonodi.

4.

Pojavljivanje životinje na pozornici u suvremenom kazalištu i performansu obično se razumijeva i često, izgleda, rabi kako bi se ustrajalo na nesvodivoj tvornosti. Životinjsko biće nasuprot ljudskom predstavljeno je kao sirova masa iz koje se ne može razviti nikakvo zna-

čenje, nikakva povijest i nikakva politika. Ono obećava bijeg iz kazališnog sustava koji je sustav reprezentacije *par excellence*. Ono doista jest životinja, ono se ne pretvara niti išta ili ikoga predstavlja, ono je što jest i čini to što čini i u tomu nema nikakva značenja. Životinje "znače" na pozornici tek kad njihovo "prirodno" ponašanje, izdresirano ili ne, ulazi u kontekst s ljudima i kada dobivaju značenje. To je prisilno ukalupljivanje,⁹ da se poslužimo terminom Michaela Kirbyja,¹⁰ životinjina ponašanja koje time publici nešto govori ili postaje zabavno, i na to se počinje gledati kao na oblik iskorištavanja.

Alternativni pristup životinji u kazalištu i performansu, onaj što ga je oblikovala postmoderna etička filozofija, bit će blizak čitateljima *Performance Researcha*, za koji je Alan Read uredio tematski broj naslovljen "O životinjama".¹¹ Karakterističan je u njemu prilog Davida Williama o tom novom pristupu pojavljivanju životinje i njezinu potencijalu u izvedbi. Standardno stajalište da životinja nudi ponašanje uobičajeno tako da dobije značenje, Williams drži reduktivnim: Ono je zapreka drugoj ekonomiji koja se temelji na krugovima i intenzitetu nepredvidljive energije i poetike lakoće. Štoviše, zanemaruje načine na koji čovjeka izmještaju zov životinje ne rad, a zahtjev da na nj odgovori tako što će pokazati nešto od "životinje" iznutra.¹²

Williams ovdje teži otvoriti mogućnost za izvedbu kao prostor i vrijeme u kojem se može istraživati i pregovarati o međuvrstojskoj subjektivnosti. Nesposobnost životinje da se pretvara nipošto se ne vidi kao problem, već kao temelj o kojem ovisi takav reciprocitet: "Suga-vost" glumaca životinja u tom smislu što su nesposobne održavati fiktivna tijela i izvoditi svjesno ironijsko metaulančavanje nebića s ne-nebićem, rezulrira posebnom vrstom pozornosti, vođenja i prezentnosti pri susretu licem u lice.¹³

Naš bi stav prema životinji trebao biti da je pustimo u njezinu drugosti. Sigurno ne smijemo izvoditi nasilnički čin time što bismo je postavili na pozornicu kao znak. Moramo je ostaviti izvan naših prokletstva vrijednih igara znakovima i značenjima i umjesto toga pustiti da životinja s nama suraduje u pokušaju da izvedba reprezentaciju nadiđe, zaobide ili krene onkraj nje.

5.

Na prvi se pogled može činiti kako se Romeo Castellucci, redatelj kazališta Societas Raffaello Sanzio, koji također piše u Readovu broju "O životinjama" časo-

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

pisa *Performance Research*, životinjama na pozornici služi upravo u tu svrhu. Prema Castellucciju, koji tvrdi da mu je cilj "komunicirati što je manje moguće",¹⁴ čini se da životinja na pozornici djeluje kao trag ili povratak u predtragičko kazalište, u kojem naš poredak reprezentacije možda još nije postojao i u kojem se, izgleda, životinja redovito pojavljivala. No ovaj Castelluccijev tekst – kao i njegova teatarska praksa – više značajni je i zadržava budan osjećaj za povijest prema kojem nas potraga za iskonom nikad neće dovesti do trenutka koji je prethodio upadu reprezentacije. I koliko god mi tvrdili da ti psi, magarci, konji, ovce i kože ondje tek *jesu* – kao figure drugosti,¹⁵ ako hoćete – Castelluccijev je teatar odveć složen sustav a da nas ne bi nepovratno mamio na iščitavanja. Zaustavit ću se na trenutak na samo jednom primjeru – na uloji konja u njegovoj predstavi *Julije Cezar*¹⁶ iz godine 1997.

Konj stoji u dnu pozornice, dok Cezarovo tijelo peru i stavljaju na pod. Tijekom radnje koja označava ubojstvo, na bok konja okrenuta gledalištu bijelom bojom ispisuju "Mene Mene Tekel Parsin".¹⁷ Nešto poslije dovezu kostur na isto mjesto koje zauzima živi konj. Kostur tu ima oplakivati smrt svoga gospodara. Prateći snimljeni zvuk žalobnog rzanja, glavu mu povlače unatrag. Morski konjic, koji visi s konopca, ne radi ništa. To nije konj, samo se tako zove pa njegov status konja na ovoj pozornici u potpunosti ovisi o tome da ga se čita kao znak, a ne kao stvorene iz mora. Preparirana lisica i animatronička¹⁸ mačka također zauzimaju istaknuto mjesto u drugom činu.

Odnos tih životinja i živih ljudskih bića koja uz njih glume čini se takvim da je nelagodno uznemiravanje životinje izmješteno u ljudske glumce. Tijela ljudi na pozornici – ne samo anoreksične žene iz drugoga dijela nego i krhki starac koji glumi Cezara i laringoktomirani glumac u uloji Antonija – mnogo više ustraju na svojoj "nesvodljivoj tvarnosti" nego te životinje. Budući da je "pravi, živi" konj uvučen u svijet znakova mrežom odnosa što vladaju među tijelima koja imaju značenje, on je bez sumnje iskorišten, unatoč zdravu razumu, kao znak.

"Nijedna osoba iz kazališta pri zdravoj pameti ne bi to učinila",¹⁹ primjećuje Michael Peterson, koji nadalje kaže da uporaba žive životinje izvođača kao znaka može predstavi pridodati jedino "trošak i nepraktičnost".²⁰ I mislim da on ima pravo. To nespretno izlaganje konja, postavljenog u funkciju znaka, zahtijeva da obratimo pozornost na materijalne teškoće povezane s njegovim po-

javlivanjem. Na stranu sve drugo: taj konj, kao i druge životinje koje se pojavljuju kad družina gostuje izvan Italije, lokalna je alternacija, a javlja se kao neposredan rezultat globalnog zakonodavnog okvira koji regulira kretanje i trgovinu stoke i podupire, barem djelomice, poljoprivredni sektor nacionalnih ekonomija.

Konj u *Juliju Cezaru*, dakle, stoji na pozornici kao dvojniki ili zastupnik izvornoga konja u toj predstavi, kao referencija na ekonomije svakidašnjeg i kazališnog rada u kojem sudjeluju i ljudski i neljudski članovi trupe te na taj način kao znak stanovite količine "troška i nepraktičnosti". Konj je jasno i vidljivo nepraktičan i doimlje se kao višak u prisutnosti tolikih prepariranih ili izrađenih životinja čije je značenje efikasnije. Kako ne uspijeva postati u cijelosti efikasnim znakom iz kojeg su uvježbanje i ponavljanje filtrirali pojavnu "buku", konj znači da taj višak mora imati neku svrhu. A ona je da se upozori upravo na višak, na trošak i nepraktičnost. Ukratko, na rad.

Tvrdnji da životinja na pozornici može istaknuti pitanje rada vrlo uvjerljivo potporu pruža uporaba i živih i mrtvih životinja u *Labudem jezeru* Jana Fabrea u izvedbi Flamanskoga kraljevskog baleta.²¹ Konvencionalnoj dramaturgiji baleta, nastaloj na glazbu Čajkovskog i prema koreografiji Petipaa i Ivanova, Fabre je dodao niz taktičkih dopuna kojima se kanio pozabaviti pitanjem rada na razini forme. Dok se u konvencionalnoj koreografiji pretvaranje Odilije i Odette u labude i natrag provodi jezikom klasičnog baleta, Fabre je uveo nekoliko elemenata koji odbacuju klasičnu tehniku. Tijekom izvedbe jedan muški član baletnog zbora kadšto na podu izvodi mučne metamorfoze, grčevito pružajući ruke kojima ne uspijeva podići svoje tijelo u zrak. Njegove ruke tvrdoglavo odbijaju postati krila, tijelo uzastopce silovito pada na pod. Zbor oklopljenih vitezova izvodi unisono ples u kojemu ih težina i sapetost metalnih oplata vidljivo i čujno priječi da postignu gracioznost ostalih zbornskih skupina (osobito, dakako, samih labudova). U jednoj ranijoj sekvenci ponavljanih zbornskih figura u kojima sudjeluju četiri plesačka para, kosturi mrtvih životinja "dolete" na proscenij. Cijelu izvedbu ukviruje sova: najprije se vidi u filmskoj sekvenci koja se projicira na zastor na početku izvedbe i potom za svakog interludija, a onda je živa na pozornici, privezana za glavu plesača u uloji Rothbarta. Iako je nazočnost sove u mnogim ključnim prizorima djelovala tako što je naglasila njezinu

osobitu tvarnu nazočnost među tolikim obiljem tehničkih pomagala (dosljedno je krešala prema partituri Čajkovskog), također je oblikovala dio mreže značenja u kojoj je sam balet kao rad postao vidljiv.

Kleistov esej *O marionetskom kazalištu*²² poziva nas da povjerujemo kako je gracioznost koji ljudski plesači teže i koju mogu postići samo oni koji su bez svijesti, gracioznost koja se ima postići bez vidljiva truda. Umjesto čovjeka koji vidljivo i čujno radi usuprot ograničenjima fiziologije i sputanosti što ih nameće sila teže, Kleistove se marionete kanda gibaju bez ikakva napora, nogama jedva dodirujući tlo. Naravno da iza njih i svekolike njihove vrste stoje radnici (lutkari i oni koji su lutke izradili), no estetika temeljena na lutki smjera tomu da se iz čina izvedbe izbriše sav trud pa da publika doživi rad kao spontanu slobodnu igru. Opet gledamo igre, a ne rad. Joseph Roach smješta Kleistov esej na početak vrlo osobita romantičnog pristupa izvedbi u kojem se spontanost i gracioznost postižu tehničkom virtuoznošću. Da bi se publici pružio zadovoljavajući privid možda nadljudskih ili čak nadnaravnih sila, potrebni su sati i sati repetitivnog i bolnog fizičkog rada. Roach navodi virtuozna Paganinijeva produciranja u koncertnoj dvorani i *bel canto* na opernoj sceni, ali paradigmatško mjesto čuva za tehniku *pointe* balerine Marije Taglion. Njezino naoko bezbolno svladavanje sile teže imalo je svoju cijenu.

Balerinino tijelo, poput pjevačeva grla u prošlosti, mučenjem biva nagnano u oblike i lansirano u fizičke putanje kojih nema u prirodi. U odsutnosti prikladnih automata ili usprkos njima, ponavljanjem vježbi u njezinim se mišićima plesne pozicije i pokreti moraju tako neizbrišivo učvrstiti te ona mora biti u stanju nadići ono što je za umjetnost izvanjsko, primjerice bol. Plesna je umjetnost gibanje pribirano u tišini.²³

Ili rad koji se reproducira kao igra. U slučaju Fabreove režije *Labudeg jezera* životinjski kosturi su ti koji publici teraju da razmišlja o tijelima balerina. Od samog početka predstave lijevo na prosceniju stoji kostur labuda. Ostale kosture spuštaju odozgor u sekvencama u kojima partneri opetovano i doslovno balerine podižu i drže, kao za pokazivanje. Tako izložena tijela balerina, koja se doimlju kao u muzeju iz kojeg se spuštaju kosturi, ondje imaju, baletnim rječnikom rečeno, tvoriti oblike što pružaju estetski užitek: imaju biti geometrija, a ne biologija. Životinjski kosturi publiku imaju prisiliti da

razmisli i o kosturima plesača. Iznenada postavši svjesna činjenice imena kostur, napora podizanja, napetosti zadržavanja poza, publika zapaža rad muskulature u nastavku predstave. I napinjanje plesača koji pokušava ležjeti i zbor oklopljenih vitezova koji pokušavaju plesati aludiraju, čini se na isto tematiziranje rada kao nužna predujveta virtuoznosti u kazalištu.

6..

Još bih jedanput prošao tim tragom, ovaj put u umjetničkoj galeriji, a ne u kazalištu. U *Postmodernoj životinji*²⁴ Steve Baker o životinjskoj drugosti zauzima slično stajalište na koje sam se ranije osvrnuo u vezi s Alanom Readom i Davidom Williamsom. Prema Bakeru, Heideggerova ideja kako moramo ostaviti životinju "takvom kakva jest" oblikovala je odnos postmoderne umjetnosti prema životinji. On daje uvjerljiv prikaz radova Damiena Hirsta, Roberta Rauschenberga i Marka Diona u kojem su umjetnici prikazani kao poštovatelji životinjina bića u svojoj drugosti. Baker također želi na istom tragu iščitati i instalaciju Jannisa Kounellisa *Bez naslova (12 konja)*. Želio bih završiti razmišljanjem kako kazališna narav Kounellisova rada, to što se ono odigrava u vremenu, počinje potkopavati ovaj prikaz njegova značenja.

Galerija Whitechapel bila je domaćin reinstalacije *Bez naslova (12 konja)* kao dijela niza događaja koji su se odvijali pod naslovom *Kratka povijest performansa (Short History of Performanse)*. Za one koji ne poznaju to djelo: radi se o instalaciji dvanaest konja u umjetničkoj galeriji. Vrijedno je pripomenuti da se za ulaz u galeriju Whitechapel, koji je obično besplatan, taj put plaćala ulaznica. Kounellisov umjetnički rad već privlači pozornost načinom na koji postavlja osobite ekonomske zahtjeve. Kad sam stigao, pred Galerijom je bila parkirana prikolica tvrtke koja se bavi transportom konja. Prisutnost prikolice kakva se obično ne vidi po gradskim ulicama već je donijela težinu nečeg što iskače, a u tom je i dio smisla same instalacije. Još su upadljiviji u njihovu inzistiranju na interakciji dvaju "svjetova" bili ljudi koji bi od vremena do vremena ulazili u galeriju da s poda uklone konjski izmet ili da im donesu sijeno za jelo. I razlika u odjeći između tih ljudi i posjetilaca galerije i činjenica što su oni upadljivo radili (lopatama uklanjali govna, ni manje ni više) dok smo se mi zabavljali, ističe "drugost" njihove nazočnosti koja je jednako neprimjerena Whitechapelu kao i konji o kojima oni vode

brigu. Činjenica što su konjima omogućavali hranu za život kako bi održali i svoj vlastiti, kao i to što su uklanjali probavljene rezultate prijašnje hrane, istaknula je interakciju gradske ekonomije opsluživanja dokolice i ruralne ekonomije poljoprivredne proizvodnje. Politika tih odnosa bila je opipljiva čim ste se na ulazu u galeriju sudarili s vonjem konjskog znoja, sijena i govana. Kako u svjetlu činjenice tako snažna dokaza o povijesti i ekonomiji odnosa sa životinjom, konjem, netko može jednostavno gledati na životinje kao "takve kakve jesu" i povjerovati da smo ih "pustili na miru"? Postmoderna filozofska odluka da se odupremo porivu da od tih životinja i stanja u kojemu jesu učinimo išta (smisleno) značila bi svjesno potiskivanje afekta i izbjegavanje političke odgovornosti.

Nicholas Ridout predavač je izvedbenih umjetnosti na Queen Mary College Sveučilišta u Londonu. Uredio je zbirku tekstova *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion* (Routledge, 2006.) i radi na novoj knjizi sa Societas Raffaello Sanzio (obje u suradnji s Joeom Kelleherom). Njegov rad o životinjama dio je većeg projekta koji na politiku afekta u kazalištu gleda kao na doživljaj srama, neugode, treme i neuspjeha. Trenutačno istražuje odnose između kazališta, prava i međunarodne politike u novom imperiju.

Ovaj je članak autor uvrstio u svoju knjigu *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems* (Cambridge University Press, 2006.). Zajedno sa Sophie Nield vodi London Theatre Seminar i gost je urednik broja 10,1 (2005.) časopisa *Performance Research* na temu *O kazalištu (On Theatre)*. Članke o suvremenom kazalištu i performansu objavljuje u sljedećim časopisima: *Theatre Research International*, *Performance Research*, *Contemporary Theatre Review*, *PAJ* i *Frakcija*.

- ¹ Harold Pinter, *The Caretaker*, režija: Patrick Marber, Comedy Theatre, London, prosinac 2000.
- ² U izvorniku se sluga zove Launce, a pas Crab. Prev. Mate Maras. NZMH, Zagreb, 1988. [Prev.]
- ³ Eng. *bear-baiting*. V. Andreas Höfele, *Medvjed Sackerson*. Prev. Dinko Telečan. *Tvrđa*, 1-2/2004. [Prev.]
- ⁴ V. bij. 3. Arena za draženje medvjeda, tzv. Bear Garden (Medvedji vrt), nalazila se u neposrednoj blizini kazališta Globe koje je 1599. podigla kazališna družina čijim je Shakespeare bio članom i koje će izgorjeti 29. VI. 1613. [Prev.]
- ⁵ Američki zongler, komičar i glumac (1880.–1946.). [Prev.]
- ⁶ Eng. *Genesi from the Museum of Sleep*, Societas Raffaello Sanzio, 1999., režija Romeo Castellucci, izvedena je u Londonu u Sadler's Wells Theatreu u lipnju 2001. kao dio Londonskog međunarodnog festivala kazališta.
- ⁷ Eng. *informed consent*, jedno od temeljnih prava pacijenta: njegovo pravo da bude informiran o karakteru i ozbiljnosti bolesti kako bi se u slučajevima rizičnih postupaka izlječenja mogao upućeno odlučiti. [Prev.]
- ⁸ U razgovoru s autorom.
- ⁹ Eng. *matrixing*. [Prev.]
- ¹⁰ V. Michael Kirby, "On Acting and Non-Acting", *The Drama Review*, 16, 1(1972), str. 3-15.
- ¹¹ "On Animals". [Prev.]
- ¹² David Williams, "The Right Horse, the Animal Eye: Bartabas and Théâtre Zingaro", *Performance Research*, 5, 2 (2000), str. 35-6.
- ¹³ Ibid., str. 35.
- ¹⁴ Romeo Castellucci, "The Animal Being on Stage", *Performance Research* 5, 2 (2000), str. 23-28.
- ¹⁵ Autor sintagme *likovi drugosti* je Simon Bay.

- ¹⁶ *Giulio Cesare*, Societas Raffaello Sanzio, 1997. Režija: Romeo Castellucci. Predstava izvedena u londonskom Queen Elizabeth Hallu u lipnju 1999. u sklopu Londonskog međunarodnog festivala kazališta.
- ¹⁷ *Aram*. Pod ovim se otajstvenim riječima kriju imena triju utega ili istočnjačkog novca: mina, sekel i pola mine. V. "Mene: izmjerio je Bog tvoje kraljevstvo i učinio mu kraj; Tekel: bio si vagnut na tezuji i nađen si prelagan; Parsin: razdijeljeno je tvoje kraljevstvo i predano Medicima i Perzijancima." Dn 5, 25-29, *Jeruzalemska Biblija*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, izd. 2003. [Prev.]
- ¹⁸ Eng. animatronic. Pojam iz robotike. [Prev.]
- ¹⁹ Michael Peterson, "Stubborn as a mule. Non-Human Performers and the Limits of Semiotics", neobjavljeno predavanje u seminaru skupa Američkog društva za kazališna istraživanje (ASTR) "Beyond Semiotics. Theatre and Recalcitrance", CUNY Graduate Center, New York, studeni 2000.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ *Labude jezero*, režija Jan Fabre, izvedba u sklopu Edinburškoga međunarodnog festivala, u Playhouse Theatre, Edinburgh, kolovoz 2002.
- ²² Heinrich von Kleist, "On the Marionette Theatre", u Heinrich von Kleist, *Selected Writings*, ur. i prev na engl. David Constantine (London: J. M. Dent, 1997.), str. 411-16.
- ²³ Joseph Roach, *The Player's Passion* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), str. 165.
- ²⁴ Steve Baker, *The Postmodern Animal* (London: Reaktion Books, 2000.).

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Naslov izvornika: Animal Labour in the Theatrical Economy. *Theatre Research International*, 29:1. International Federation for Theatre Research, 2004.

S engleskoga prevele
Jagoda Spivalo-Rusan i Giga Gračan

