

JAVNE SAMOĆE

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEDUNARODNA
SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

U domu Konstantina Stanislavskog, uostalom kao i u mnogim kućama toga doba, bilo je uobičajeno održavanje teatarskih predstava. Njegovo sjećanje o prvoj kazališnoj izvedbi u kojoj je sudjelovao datira iz rane dječje dobi. Mala svijeća bila je postavljena među šiblje *glumeci* vatru. Rečeno mu je da se pretvara da u nju stavlja granu. Ali mali Stanislavski pomislio je: pa zašto bih ja glumio da stavljam drvo u vatru kad to uistinu mogu učiniti? Nesrećom, svijeća se prevrnula, plamen je dohvatio zavjesu, a njega su s prijekorom iznijeli s pozornice. Sebe je doživio prije kao lošega glumca nego kao neposlušno dijete.

U knjizi *Stanislavsky Directs* njegov se učenik Gorčakov prisjeća kako mu je veliki učitelj odgovorio na pitanje: Što je to redatelj? Poveo ga je do Isadore Duncan s kojom se želio oprostiti prije njezina put u Francusku. Upitao ga je kakav mu je dojam o tome susretu. Učenikovu izjavu da je bio jedino svjestan da se nalazi u društvu dvoje slavni ljudi Stanislavski je pohvalio i istaknuo da je dobro zapazio što su to oni igrali. Međutim, upozorio ga je da nije opazio i za koga su izvodili tu predstavu, nije primijetio niskog muškarca koji je sjedio u kutu sobe. Radilo se o tajniku Isadore Duncan koji je bilježio sve što se odigravalo jer je želio napisati knjigu o njoj. "Ona je igrala ulogu velike zvijezde kao i ja", priznao je Stanislavski. "Sjećate li se da smo govorili francuski? Kakvim vam se činio?" Na primjedbu Gorčakova da je to bio dobar francuski, Stanislavski je odvratio da im je francuski bio slab, da su se samo pretvarali kao da ga izvrsno znaju: "Primijetili ste samo rezultat glume, ali ne i ono što smo igrali kao ni zbog čega?"

Ta pronicljiva samoanaliza, gotovo nalikujući opsesivnoj neurozi, konstantna usredotočenost na to što se odigrava u njemu i oko njega, vrhunac je performativnog čina koji započinje i razvija se iz teatra dječje igre učenja svjesnosti o odsutnosti i prisutnosti, onoga *fort / da* u

Freudu. Roman Somerseta Maughama *Theatre* pripovijest je o uspješnoj glumici koja je sve vrijeme svjesna života kao scene kojom vlada, uvijek je u činu glume, uvijek spremna za gledatelja. Njezin sin u jednom joj trenutku predbacuje da strahuje ući u prostoriju u kojoj se ona nalazi sama, da se ne bi suočio s mogućnošću da je ta soba prazna, da njegova majka glumica ne postoji bez gledatelja.

S tom se *prazninom*, opasnošću demaskiranja performansa, svakodnevno suočavamo kada zakoračimo na pozornicu prijateljstva kao da se odvija u gledateljevu parteru realnoga, kada se zavarani i zamoreni osebjunošću vlastitih očekivanja zaboravimo i prekinemo kôd malograđanskih uigranosti. Kada se suočimo s time da nam je izvorna obitelj samoća. U krajnosti izvedbe, ona postaje javnom, ali i autentičnim temeljem za refleksivnost izvedbe. Subjektovi unutarnji likovi začudnom dovrtljivošću nalaze pozornice na kojima će odigrati vlastite tragikomedije iskušavajući i graničnosti izvedbe, ali često ne nastojeći odgonetnuti njihove uzroke. Ernstu Fischeru se unutar homoseksualnog iskustva prostor performansa čini smještenim *iza*, u susretu prizora i promatrača. Sličnu analizu, egzistencijalnu, izvodi i Sartre u pokušaju razumijevanja života Jeana Geneta, naglašavajući upravo važnost prostora krucijalnog trenutka života koji svojom smještenošću strukturira daljnju sudbinu subjekta. I dok Tim Etchells govori o žudnji za izloženošću koja nema imena, Lisa Baraitser i Simon Bayly opisuju kako su za predstavu koja je bila *work in progress*, a najavljena kao "otvorena proba", bili preplavljeni rezervacijama. Gledatelji su pohrlili na "probu" upravo kao što danas pokušavaju kamerama "velikoga brata" uhvatiti kakvu tajnu, eventualno prije drugih, nešto što misle da se može otkriti, uostalom neku svoju tajnu, možda života, za koju misle da postoji.

Može li izvedba ponuditi potencijalno mjesto odgo-

vora, pomažući ne samo osvijetliti odnose psihičkoga i socijalnoga nego ih možda čak i iznova stvoriti, pitanje je koje promišlja Ann Pellegrini. Ranih devedesetih dodjelitelji američke državne subvencije za retrospektivnu izložbu Roberta Mapplethorpea povrijedile su ćudoredni dio američkoga Kongresa te je predsjednik Nacionalne zaklade za financiranje umjetnosti opozvao financijsku potporu za četvero umjetnika (Karen Finley, Johna Flecka, Holly Hughes i Tima Millera) koji su *otišli predaleko* u svojim performansima propitivanja roda i spolnosti. Tužba umjetnika koji su tražili povrat subvencija dovela je u pitanje klauzulu o ćudorednosti koja je nastala kao kompromis između onih koji su odbijali financirati Zakladu zbog vrijeđanja američkih vrijednosti te grupe koja se trudila sačuvati fondaciju, ali na način da joj se ne može predbaciti zagovaranje nećudorednost. Na temelju procesa koji je došao do Vrhovnog suda, Holly Hughes je u performansu *Propovijed pervertitima* uprizorila usmene argumente prezentirane sucima. Sam medij performansa omogućio joj je razotkriti obrednost državnog aparata te uspostavljenu performativnost nacionalnog identiteta. Tako je trauma identiteta, koju Hughesova promatra unutar nacionalnog okvira ogoljujući i njegovu političku dimenziju, istodobno i kolektivna i individualna. Za Ann Pellegrini *Propovijed pervertitima* ozakonjuje mogućnost da se krene drugim putem, *da se prerade veze koje povezuju "subjekt" s identitetom, državom, rasom i spolom kao istinu*.

Danas uopće nije upitna snaga performansa kao skrinkinganje javne i privatne dvoznačnosti. U demokraciju je ugrađena i uračunata kritika, demokracija je proizvodi i asimilira. I neutralizira. Moguće je izreći bilo koju kritičku istinu, ali koje su mogućnosti njezina djelovanja? Financijska moć dopušta performativne demokratske igre demonstriranja nezadovoljstva jer su joj potrebne za opstanak, ali i zato što je ne ugrožavaju. Jedino bi je financijski imperij s ciljevima koje ne odobrava mogao *živcirati*. Ali moć je i potpun bankrot kritičara kao moguća neovisnost. Politički angažirani umjetnici često su prisiljeni koristiti metodologiju i mreže institucionalne kulture vlasti te se u toj zamci obmanjuju gajeći fantazije vlastite pobune dok im aktivisti zamjeraju tek dodirivanje i kvarenje važne teme stvarnog političkog otpora. Problem je subjektovo pristajanje na trajnu podređenost i eksploataciju koje poima kao slobodu.

Nesumnjiva je paralela između dramskog obrasca i psihoanalitičkog procesa, zajednička proizvodnja svakodnevnice dramaturgije. To je i knjiga *Psychoanalysis and Performance*, iz koje su odabrani ogledi (Ernsta Fischera i Joea Kellehera) za ovaj broj časopisa *Kazalište*, kao

i za sljedeći (u kojem ćemo predstaviti tekstove Lise Baraitser i Simona Baylyja, Ann Pellegrini te Herberta Blaua), ujedno i pokušaj objašnjenja Winnicottove tvrdnje da se psihoanaliza razvila kao *visokospecijaliziran oblik glume u službi komunikacije sa sobom i drugima*, ali isto tako i odgovornosti psihoanalize u konstrukciji izvedbe kao pitanja tko ili što stvara horizonte analitičkih spekulacija. Simptomi zazornoga, onog *das Unheimliche*, odgovaraju simptomima suvremene kulture koja, prema Fisherovim riječima, *obiluje melankoličnim fluktuacijama između očuvanja i dokinuća uspostavljenih ideoloških kategorija. To zazorno, koje je lakše opisati onim što nije nego bilo kojim esencijalnim vlastitim značenjem, svoju silu izvodi iz vlastite teške objašnjivosti, svojega pritajenog nemira, ne iz bilo kojega jasno određenog izvora straha pa se time odnosi na performans koji nastaje nestankom i ponovnim pojavljivanjem na području živoga iskustva i iz njega. Zazorni prostor kazališta prelazi u sobu za dnevni boravak, granica između privatnog i javnog prostora postaje elastičnom i prijetećom. Krajnosti vode katarzi u tragičnosti svakodnevnice. Proizvodimo manipulaciju performativnosti javnog performativnog čina prema kojoj je oslobodilačka kritičnost šezdesetih godina o neugodnom smještanju opomena da smo svjesni kako nas analitičarova ordinacija unaprijed određuje, da je sve već unaprijed odigrano (Deleuze & Guattari, *Anti-Edip*). Otkriva se ne samo nužna strukturalna sastavnica izvedbe nego i da predstava dopunjuje probu koju bi se u kontekstu izvedbe i svakodnevnice moglo shvatiti kao pokušaj da se održi nadzor nad prvim dojmom i sljedećim susretima, da se predstavi koherentna slika i tako svlada strepnja zbog njezina nepostojanja. Za izvedbu i u javnom kao i u privatnom prostoru nužna je refleksivnost kome je i zašto namijenjena. Jasno je da je performans, taj čudeno sveobuhvatan, ali time i samourušavajući, izraz prošloga stoljeća, moguća strategija kolektivnog misaonog prerazmještanja, rekonfiguracija sebe i zajednice. Pitanje nije što je to što onemogućuje performativnu djelotvornost, nego čemu je kao takva namijenjena. I koliko dugo, uostalom?*

Izvornici

Ernst Fischer, "Writing home: post-modern melancholia and the uncanny space of living-room theatre", u *Psychoanalysis and Performance*, izd. Patrick Campbell i Adrian Kear, Routledge, 2001.

Joe Kelleher, "The writer's block: performance, play and the responsibilities of analysis", u *Psychoanalysis and Performance*, izd. Patrick Campbell i Adrian Kear, Routledge, 2001.