

PISATI KUĆI – POSTMODERNA MELANKOLIJA I ZAZORNI PROSTOR KAZALIŠTA KAO SOBE ZA DNEVNI BORAVAK

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJAMEĐUNARODNA
SCENANOVE
KNJIGE

DRAMA

Kao tinejdžer i homoseksualac u zametku akutno sam bio svjestan svojega tijela koje me iznevjeruje, čiji su izgled i izražavanje na svakom koraku, kako mi se tada činilo, iznevjeravali zastrašeno čuvanu tajnu o mojoj različitosti. Uvjerivši se da sam iza sebe ostavio gurkanja, namigivanja, prošaptane optužbe i skandalozne hihote, nisam se počeo bojati svih javnih prostora, nego određenije, prostora iza mojih leđa, u kojemu su glasine našle prostor bujanja i koji je implicitno postao privatn. Da bih održao pod nadzorom taj *Hinterland* iz kojega sam izbačen, odlučio sam iskazivati svoju drugost olujno i munjevito, odijevajući se u napadne boje i proizvođeci isprekidan ritam povlaćeci potplate svojih drvenih sandala popločanim i potaracanim cestama svojega rodnoga grada. Doslovce sam zasljepljivao i oglušivao, zbunjivao i ometao svezajući pogled promatrača i time, kako sam se nadao, održavao vlastitu nesigurnost kao neku vrstu čuda i potrebe da se preispituje izgled. Onda, prostor performancije činio mi se smješten iza, činio se susretom prizora i promatrača, aspektom "After lifea" (pri čemu After na njemačkom označuje anus) i prezrenoga.

U trenutku kad sam počeo "izlaziti", moj identični blizanac i ja počeli smo se javno zajedno pojavljivati, zbunjeni onim što smo vidjeli međusobno se zrcaleći. Ipak, jednom kad smo se počeli kretati u razdvojenim društvenim krugovima, često su mi se stranci obraćali misleći da sam moj brat i moje su objašnjenje da su me

zamijenili s njim primali sa sumnjom pa čak i, više nego jedanput, s otvorenom ljutnjom. Budući da sam se suočio s takvom nevjericom, postalo je iznimno teško locirati sebe. Sjedeći u sobi ili stojeći na ulici, našao bih se izmješten u carstvo nevidljivosti dok su moje lice i tijelo označavali posve različitu prisutnost u očima onih koji su mi stajali *vis-à-vis*.

S time povezan osjećaj izmještenosti bolno je ilustriran puno godina poslije u novinskom članku o problemima mnogih mediteranskih gastarbajtera s njemačkim jezikom. Najjasnije se sjećam primjera koji je opisivao Turčina što je frustrirano pokušavao pisati obitelji u Ankaru. Zamijenivši privremeni prometni znak sa znakom s imenom njegove ulice, pošiljalac je kao svoju adresu naveo *Umleitung* (obilaznica) i tako nesvjesno pogrešno preusmjerio svaki odgovor na njegova pisma i razglednice u prostor šutnje.

Kao Nijemac koji živi u Londonu, kao stranac otuđen od svojega materinskoga jezika, nakon dvadeset godina, s još uvijek izvanjskim (autsajderskim) pogledom na "britanstvo", kao fizički i vizualni performer koji se tek nerado privikava na teoretizaciju njegove prakse, i ja se osjećam izgubljen u jeziku – i premda sam tek doseljenik prve generacije bez potomaka i obitelji, bijelac iz zemlje u koju se još naveliko nema povjerenja zbog njezine nedavne fašističke prošlosti, spremno sam osjetio sklonost prema pojmu postkolonijalne hibridnosti Homija Bhabhe.

Ja sam – kulturni hibrid, “nevidljivi” dvojnik i ekstrovertni homoseksualac – dakle, kontinuirano u potrazi za domom u društvu koje je donedavno sebe s uvjerenjem vidjelo kao singularno, linearno, ispravno i koje se čini nešto ugodnijim u svim svojim postmodernim fragmentacijama, u svojoj postmodernoj fluidnosti i višestrukosti. Ipak, činjenica da mogu razmatrati savezništva s “drugima”, s kulturnim entitetima i pojedincima koji su do sada nadgledali granice vlastite različitosti ljubomornim žarom nacionalnih država, nudi mi (ne)sigurnu količinu nade. Jednako je tako obećavajući povećan broj potencijalnih saveznika koji su se našli, često na vlastito iznenađenje i vlastiti strah, na ideološkom raskrižju, s kojega se prijašnja uvjerljiva linearna perspektiva čini zbunjujuće čudnom. Taj gubitak sigurnosti i mjesta čini se mnogo više impliciran u povećanju onoga što su mnogi kritički teoretičari počeli prepoznavati kao osobit postmoderni osjećaj melankolije.

Martin Jay u tekstu “Apokalipsa i nemogućnost tugoovanja” postavlja apokaliptičnu imaginaciju kao prototip za zapadnu kulturu potkraj dvadesetoga stoljeća i tvrdi, sporazumno s Derridaom i drugim postmarksističkim misliocima, da se apokalipsa više ne može spoznavati kao ograničen događaj nakon kojega će – kako su to prethodni scenariji pretpostavljali – uslijediti novo prosvjetljenje, nego se na nj mora gledati kao na “svršetak bez kraja, kraj bez kraja”. Drugim riječima, nalazimo (i gubimo) sebe stalno posrćući na rubu katastrofe koja nikad ne dolazi ili koja je, prije, stalno u procesu dolaska, pa se s njom nikako ne može završiti. Jay navodi Jana Baudrillarda kad imenuje emocionalni učinak koji proizvodi apokaliptična imaginacija: “Melankolija je temeljni tonalitet funkcionalnih sustava, prisutnoga sustava simulacije, programiranja i informacije. Melankolija je osobina nasljedna u obliku nestanka značenja... I svi smo mi melankolični.”

Prema Freudovu klasičnom analitičkom tekstu “Tugoovanje i melankolija”, normalno tugoovanje slijedi nakon gubitka voljene osobe ili apstraktnog surogata, poput domovine ili slobode. Ono ide svojim tijekom kad stvarnost pokazuje objektivni nestanak voljene osobe. Ta realizacija dopušta sporo i bolno povlačenje libida koje ono zaposjeda, što vraća subjektovu mentalnu ravnotežu. Kad se rad tugoovanja završi, tvrdi Freud, “Ja po-

staje slobodno i ponovno neinhibirano”, kadro biti zaposjednuto novim ljubavnim objektima. Melankolija je, s druge strane, patološko stanje kao rezultat nemogućnosti tugoovanja nad neidentificiranim – ili nedovoljno identificiranim – gubitkom. U svojoj postmodernoj inačici to znači da se rad tugoovanja nikad ne može završiti jer je sam proces gubitka voljenog objekta ili cijenjene ideje beskrajan. Objekt se ne može iskazati kao izgubljen i zbog toga se ne može zamijeniti. Premda simptomi melankolije oponašaju mnoge karakteristike koje nalazimo u normalnoj tuzi, takava iznimna potištenost i gubitak zanimanja za izvanjski svijet vodi uz to “sniježnju osjećaja za sebe do mjere da svoj izraz nalazi u samopokudi i samopogrđi te kulminira u obmanjujućem očekivanju kazne”. Freud je također zapazio čestu sklonost melankolije da iskoči u očitu suprotnost: manično oduševljenje. U tekstu “Grupna psihologija i analiza Ja” priznao je da mu manjka potpuno zadovoljavajuće objašnjenje kako su te dvije simptomatologije povezane, ali je tvrdio da izražavaju dvije strane iste kovanice. U melankoliji ono što on naziva Ideal Ja napada Ja, dok su u maniji ta dva Ja spojena. U oba je slučaja prorada utemeljena na sposobnosti Ja da provjerava stvarnost izigrana. Periodična oscilacija između tih dvaju stanja, proizvedeći psihotički sindrom manične depresije, može voditi u stalan neuspjeh da se racionalno izide nakraj sa svijetom, što će reći, između ostaloga, da se ne uspije shvatiti odvojenost sebe od drugoga.

Anthony Vidler implicitno povezuje tekst “Tugoovanje i melankolija” s drugim Freudovim kanonskim tekstovima, naime s njegovim ogleđom o “Zazornome”. Vidler nalazi početke zazornoga u književnosti ranog romantizma i posebice u književnosti Edgara Alana Poea i E. T. A. Hoffmana, čija pripovijetka “Čovječuljak” tvori polazište za Freudovo vlastito istraživanje. Omiljeni motiv tih pisaca bio je, kako to Vidler ističe,

kontrast između sigurne i domaće unutarosti i zastrašujuće invazije tuđe nazočnosti; na psihološkoj razini, riječ je o udvostručenju pri kojemu se drugi, prilično čudno, doživljava kao vlastita replika, to više zastrašujuća jer je posve očito ista.

Nastavlja dalje i ustvrđuje:

Od 1870. nadalje metropolitansko zazorno pojačano se spojilo s metropolitanskom bolešću, patolo-

škim stanjem koje potencijalno utječe na stanovnike svih velikih gradova; stanje koje je, silom okoliša, izbjeglo odveć zaštićenoj domeni pripovijetke. Zazorno je postalo identificirano sa svim fobijama povezanima s prostornim strahom u njegovim različitim manifestacijama uključujući agorafobiju i njezinu opreku, klaustrofobiju.

S malo mašte predočit ćemo klaustrofobičarovu reakciju kao maničnu aktivnost – udaranje, grebanje i trganje graničnika opkoljujućega prostora koji ugrožava onoga koji taj prostor zauzima prijetnjom da će živ biti pokopan. Agorafobičarovo, nasuprot tome, zlovoljno i zastrašeno povlačenje iz svijeta koji naizgled uopće nema granice manifestira se zatvaranjem očiju, grčanjem u embrijsku loptu, prestankom svih pokreta da bi se zaštitio od opasnosti raspada. Drugim riječima, simptomi zazornoga kao spacijalne bolesti blisko odgovaraju simptomima kulture kasnoga dvadesetoga stoljeća, iznimno globalne, koja obiluje melankoličnim fluktuacijama između očuvanja i dokinuća uspostavljenih ideoloških kategorija.

Istodobna prisutnost i odsutnost značajnih granica u srži je Freudova ogleđa što se bavi načinom na koji se strane, čudne i neobjašnjive, najnedomnije i najneobičnije stvari ili takva mjesta, na kraju otkrivaju kao stvari i mjesta koja nisu uopće čudna, nego bliska i dobro poznata, premda – zbog toga – podvrgnuta potiskivanju. Namjerno prišavši definiciji pojma *unheimlich* njegovom očitom oprekom, *heimlich*, Freud je izložio pogledu uz nemirujuću srodnost tih dvaju pojmova pozivajući posebice na dva rječnika iz devetnaestoga stoljeća: na *Deutsches Wörterbuch* (Njemački rječnik) braće Grimm i na *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (Rječnik njemačkoga jezika) Daniela Sandersa. Jednostavno listajući stranice navoda, Freud je dopustio svojem argumentu da se sam razvije. Dok gomila primjera promiče pokraj čitateljevih očiju, nezazorno (domaće) – u početku povezano s pastoralnim pejzažem, s kućom i obitelji kao i s osjećajima udobnosti i tihoga zadovoljstva, sigurnosti i oslobođenosti od straha – postupno dobiva zlokobne dimenzije svoje pretpostavljene opreke. Tako braća Grimm zapažaju:

Od zamisli o "ugodnome", koje pripada domu, daljnja se zamisao razvija iz nečega što se povlači pred okom stranaca, nečega skrivenoga, tajnoga... Heimlich u drugačijem značenju, kao povučeno od zna-

nja, nesvjesnoga... ili ono što je nejasno... Pojam nečega skrivenoga i opasnoga... i dalje se razvija, tako da "heimlich" počinje dobivati značenje koje se obično pripisuje pojmu "unheimlich". Tako: "Ponekad se osjećam kao čovjek koji šeće noću i vjeruje u duhove; svaki je ugao za njega heimlich i prepun strahova."

Ovaj ulomak sugerira, a daljnje etimološko istraživanje potvrđuje, da *Heimlichkeit* / sekrecija (lat. *secretus*, particip prošli od *se-cernere*) uključuje i čin odvojenosti. Ipak, isto tako jasno pojavljuje se i njezina proturječna opreka, naime, to da zazorno, kao karakteristična osobina, izbjegava čvrste granice između oprečnih termina. U svojemu mnogosmjernom toku među značenjima, u svojemu gotovo neprimjetnom iskliznuću iz bliskoga u strano, iz sigurnosti u dvojbu, iz tajnovitosti u otkriće i *vice versa*, čini se da umjesto toga pripada trećem, interbinarnom prostoru simultanih mogućnosti, prostoru nereda između graničnih područja onoga za što tvrdimo da znamo. Uključenost zazornoga u de/konstrukciju znanja signalizira njegova vlastita interpretativna podvojenost, koja stvara osjećaj "zazornosti", da citiramo Vidlera, "osjećajem koji je posebno teško točno definirati".

Ni potpun strah ni blaga zastrašenost, zazorno se čini lakše opisati onim što nije nego bilo kojim esencijalnim vlastitim značenjem... Ono se otkriva u svojoj nespecifičnosti, pojačanoj mnogostrukošću neprevedivih riječi koje služe da naznače njegovu nazočnost u različitim jezicima... Tako zazorno može biti opako, uznemirujuće, sumnjivo, strano; bolje se može opisati kao "strah" nego kao "užas", izvedeci svoju silu upravo iz vlastite neobjašnjivosti, svojega pritajenoga nemira, a ne iz bilo kojega jasno određenoga izvora straha – prije je to neudoban osjećaj progonojenja nego prisutna prikaza.

Osjećaj koji zazorno provocira može se, dakle, najbolje opisati kao osjećaj *prijeteće opasnosti* upravo u trenutku kad nešto nevidljivo poprima oblik ili nešto čvrsto nestaje. Odnosi se, dakle, na prostore i objekte koji su nelocirano odgođeni u stanju protoka, koji još nisu – ili više nisu – odsutni ili prisutni, nego *i jedno i drugo* i time se, dakle, odnosi na izvedbu (performans) čije "postojanje", da citiramo Peggy Phelan, "nastaje nestankom" i, dodao bih, ponovnim pojavljivanjem na području živoga iskustva i iz njega.

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Tvrdim da kazalište dnevne sobe – čije su razlikovne karakteristike njegova odgoda između privatnoga i javnoga te istodobno izgled njegova arhitekturnoga prostora kao kazališta i kao kućnoga boravišta – ima dodatan ulog u zazornome. Početno sam zamislio oscilirajući odnos između tih dviju manifestacija – teatarske i svakodnevnog – koji je izložio publiku napetome polju suprotstavljenih sila. Konceptcija je ostala ograničena na neko vrijeme na djela kvazibrehtovskoga *Verfremdungseffekta* koji rezultira iz upada “Izvana” neredovitih (ili pametno poredanih) osjetilnih stimulacija u kazališni prostor, to jest iznutra, ili iz upada koji pripadaju sferi kućnoga života. Ponovljeno upadanje (ili proširivanje) kazališnoga događaja različitim glasovima koji nastaju u rezidencijalnome susjedstvu ili povremeno prekinutom, kleptavom aktivnošću mogega starog hladnjaka, mirisima kuhanja koji dopiru kroz otvoren prozor iz kuće preko puta ili, što se toga tiče, iz pozornice-kuhinje, ili pak pogledom na četkice za zube u kupaonici, ili pak zvukom plinskoga kuhala u auditoriju, ili pak taktilnom pažnjom kojom publiku obdaruje moja ostarjela mačka, dakle, svi ti upadi služe, prema mojemu mišljenju, kao podsjetnik na kazališnu ukorijenjenost u nepredvidljivom prostoru svakodnevnoga života i ljudskoga međudjelovanja. Nepogrešiva prisutnost kazališnih označitelja na području kućnoga života, s druge strane, bila je izazov pojmu “stvarnosti”, “istine” i “identiteta” kao apsolutnih i nedvojbenih konceptija. Budući da sam uvijek, ipak, ekstenzivno redekoriirao svoj životni prostor između pojedinih predstava, bilo kao reakcija na novi projekt / novu ideju ili kao katalizator novoga projekta / nove ideje, promjene inherentne takvoj praksi postupno su se počele pojavljivati u složenijem obrascu. Čini mi se da tijekom sporog preobražaja iz kućnoga boravišta u kazališnu sceneriju (i opet natrag) nije dosegnuto određeno ili stalno stanje; arhitekturni prostor prije se održavao u stalnom protoku pojava i njihovih nestanaka koji su diktirale proturječne i promjenjive potrebe njegovih stanara / izvođača. Te se promjene ne pojavljuju jednostavno sekvencijalno, prateći krivulju između pretpostavljenoga vrhunca kazališnoga – tijekom izvedbenoga razdoblja – i odgovarajuće akumulacije kućnoga života – na pola puta između izvedbi, recimo, ili, možda točnije, odmah prije složenoga programa alteracija zacrtanih da udomi sljedeću predstavu. Umjesto toga, čini se da je na djelu mnoštvo manjih transformacija koje

slijede vlastite, različite i nesinkronizirane temporalnosti. Kazališni zastor i pozadina mogu postati jastuci i zavjese ili se mogu reinkorporirati u kasniju pozornicu; zidne tapete, učinak boje, odjevni predmeti ili ekrani postavljaju se jedni na druge, različito zatamnjuju, otkrivaju i prilagođavaju elemente prijašnjega nacrt; objekti mogu istodobno biti i kućne potrepštine i kazališni potpornji; potrepštine za pozornicu neke određene izvedbe mogu uvesti na scenu i polutrajne dodatke ili modifikacije dnevnoga prostora, koji, zauzvrat, utječu na psihičko i fizičko iskustvo prisutnih. Drugim riječima, kazališni i svakodnevni znakovi i označitelji preklapaju se i supostoje u kontinuirano pomičnim odnosima u prostoru kazališta kao dnevne sobe koji nikad nije isključivo kazališni ni posve privatni, nego je istodobno – i u svako doba – *i jedno i drugo*. Doista, primijenjene na teritorij kućne izvedbe, radnje zazornoga šire očito dijalektički model dnevne sobe / kazališta kako bi se uključio treći, amorfni prostor mogućnosti i neizbježnosti, što rezultira trijalektičnom prostornošću koja bi se mogla imenovati kao dnevna soba / dnevna soba kao kazalište / kazalište.

Konstrukcija tog trodijelnoga modela puno duguje spisima samoispovjednoga “postmodernoga” zemljopisca Edwarda W. Soje, posebice njegovim kartografiranjima *Trećega prostora* – što je termin koji je posudio od prije spomenutoga Homija Bhabhe – koji je, prema njegovu priznanju, “nemoguće opisati jezikom koji ne bi bio extraordinaran”, a simbolički ga predstavlja Alef, “ograničeni prostor simultanosti i paradoksa”, koji je naveo romanopisac i esejist Jorge Luis Borges u pripovijetki istoga naslova:

Tad sam ugledao Alef... I tu počinje moj spisateljski očaj. Cijeli je jezik niz simbola čija uporaba među njegovim govornicima pretpostavlja zajedničku prošlost. Kako, dakle, mogu prevesti u riječi neograničeni Alef, koji moj uskomešani um jedva da može obuhvatiti?... I tog sam jednog divovskog trenutka ugledao milijune djela i divnih i strašnih; ni jedno me od njih nije više zadivilo od činjenice da su sva ona zauzimala istu točku u prostoru, bez preklapanja ili proziranja.

Pozivajući se uvelike na uzorno istraživanje Henrija Lefebvrea u njegovoj knjizi *Proizvodnja prostora* te na spise mnogih postkolonijalnih antropologa kulture i na, kako ih naziva, “prostorne feministkinje”, Sojin se zem-

ljopis nipošto ne ograničava na mjerenje i fenomenološki prikaz materijalnih prostora i teritorija, "nego obuhvaća mnogostrukost perspektiva koje su do sada epistemološki suci držali inkompatibilnima, nespojivima". Njegov je cilj ništa manje nego konstrukcija spacijalne ontologije koja situira subjekt u formativni, višeslojni zemljopis društveno stvorenih i diferenciranih čvorišta što se gnijezde na mnogim različitim ljestvicama oko mobilnih osobnih prostora ljudskoga tijela i fiksiranijih komunalnih mjesta ljudskih staništa. Krećući se od trijalektike bitka koja inkorporira *prostornost*, *društvenost* i *historičnost*, Soja predlaže odgovarajući spacijalni model koji miješa teoriju i praksu sa *živim iskustvom* svakodnevice i povezuje *živi*, *doživljeni* (to jest, tvarni) i *spoznajni* (ili teorijski) prostor u složen i fluidan odnos tako što jedan privilegira u odnosu na drugi. Ipak, Sojin je cilj:

(...) otvoriti spacijalno zamišljanje za razmišljanje i politička djelovanja kako bi odgovorilo na sve binarizme, na svaki pokušaj da se misao ili političko djelovanje ograniči na samo dvije alternative, umećući Drugi niz izbora (...) Izvorni binarni izbor nije posve napušten, nego je podvrgnut kreativnom procesu restrukturiranja koje se selektivno i strateški temelji na dvjema oprečnim kategorijama kako bi se otvorio novim alternativama.

Soja tu kritičku strategiju naziva "otrećenjem kao odrugovljenjem", što nas vraća na zazornu isprepletenost sepstva i drugoga. Perspektiva se sada premjestila iz melankolične nemogućnosti da se tužuje nad trajnim i nepotpunim gubitkom u priliku "da se pronade fleksibilniji način da budemo drugačiji nego što jesmo, a da ipak ostanemo ono što jesmo, da postanemo otvoreni za saveze i stapanja radikalne subjektivnosti, mnogostrukost zajednica otpora". Sojino se gledište slaže s Derridaovim, koji u beskrajnoj apokalipsi vidi izvor utjehe jer ona pretječe konačnu totalizaciju. John Leavy mlađi za dekonstrukcijsku strategiju dodatno je tvrdio da ona uvodi posve dovoljno apokaliptičnoga elementa kako bi djelovala kao vrsta imunizacije protiv njegove potpune realizacije te tako služi kao apotropsko sredstvo sklono obredu obrezivanja i prikazima genitalija ili očiju, zacrtano da zaštiti od prijetnje kastracijom. Prije nego se vratim na strah od kastracije i "zao pogled", htio bih iskazati vjerovanje da kućna izvedbena praksa, svojom osobitom zazornom mješavinom imaginarnoga i

stvarnoga, može igrati slično višestruku ulogu – kao *farmakon*: i otrov i lijek – u kritičkim redefinicijama pojmovala kao što su "domnost" i "pripadnost". Sve dok dostupni izbori ostaju reducirani na antagonistični binarizam koji smješta ograničenje u konvencionalno sankcionirane kategorije nasuprot društvenom raspuštanju neograničena i nekritičnoga pluralizma, kazalište kao dnevna soba služi kao heuristički model za istraživanje manje ekskluzivnih scenarija, osiguravajući sigurno mjesto za intimne susrete s podvojenim i dvosmislenim dok istodobno izlaže ono domaće, poznato igri mašte. Propitivanje dominantnih – rodni i rodno određujućih – percepcija i koncepcija prostora, implicitnih takvoj praksi, postaje paradigmatično za *queer* (homoseksualno?) kazalište. Povijesni odnos homoseksualnosti i izvedbe – kao diskretne i inkluzivne alternative prijašnjoj striktno zapaženoj odvojenosti pisca, glumca i redatelja – ima svoje korijene u *kaloprosopiji*, "umijeću osobnosti", što su prihvatili pariški dendiji potkraj devetnaestoga stoljeća i možda je najočitije oprimjereno u životu i djelu Oscara Wildea. "Queer" (homoseksualno) i "camp", umijeće osobnosti i privatna izvedbena praksa zazorni su upravo zato što spajaju fikcionalno i svakodnevno, umjetnost i život.

Freud je to brisanje granica između doslovnoga i figurativnoga asociirao "zlim okom" na koje sam se malo prije referirao, a koje očito simbolizira "svemoć misli" u animističkim religijama i u magiji te predstavlja "zazornu" prijetnju kastracijom ženskih genitalija, to jest gubitkom penisnoga oka / Ja te faličke i linearne percepcije svijeta. Prizorište toga gubitka Freud je znakovito opisao kao "ulaz u bivši *Heim* svih ljudskih bića, u mjesto na kojemu je svaki od nas nekoć jednom živio". Ako Freudova rasprava o zazornome oprimjeruje društvenu konstrukciju ženskoga roda kao označenoga doma (sferu pripadanja i pripadnosti), u njoj bismo isto tako mogli detektirati znakove arhitekturne vitalne implikacije u viziji rodno određene realnosti. Arhitektura doista uvodi nužan treći termin, to jest "kuću" kao dodatak uz "prostor" i "dom". Kuća – koju su često ponešto prerano napustile feministička teorija i teorija o homoseksualnosti u potrazi za većom političkom učinkovitošću – dijeli prostor i osigurava diskursu odgovarajuće mjesto. Ona ipak ne postoji odvojeno od jezika u predteoretskoj prošlosti niti se može razumjeti samo kao arhitekturni diskurs. Kuća je konkretizirana fikcija, perspektivna re-

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA
SCENA

NOVE
KNJIGE

DRAMA

šetka koja oblikuje i označuje tijela kojima pruža krov nad glavom upravo prema ideologiji vizibilnosti u ime koje je konstruirana. Pravokutnom usmjerenošću, arhitektura pripitomljuje začuđujuću neograničenost prostora i čini je domaćom, nezazornom. Time na mjesto sprema sustav moralnih i društvenih granica koje funkcioniraju kao vlastiti nadzorni mehanizam. Prosudba zajedničkoga dobra tako postaje stvar estetike: površine i dubine, javne vidljivosti i privatne izbrisivosti, modeliranja gline. Čini se umjesnim u vezi s tim prisjetiti se već spomenute latinske definicije tajnovitosti *Heimlichkeit* kao čina odvajanja i zapaziti da, prema Arnaudu Levyju, ta riječ vuče korijen od prosijavanja žita s namjerom da se odvoji jestivo od nejestivoga, dobro od lošega. "Odvajanje je izvedeno pomoću rupe, otvora, čija je funkcija da nečemu dopusti ili ne dopusti proći, ovisno o odnosu objekta oblika i veličine te oblika i veličine rupe." Ipak, taj proces prosijavanja navodno tvori "metaforičku reprezentaciju analne funkcije". Stvaranje *Heimlichkeit* u situ kuće tako je ostvareno procesom čišćenja: odvajanjem kućnoga, nezazornoga od pokvarenoga. Ilustracija tih mehanizama uključenih u takvo arhitekturno "pražnjenje" može se naći u utjecajnoj raspravi *O umijeću gradnje u deset knjiga* Leona Battiste Albertija iz petnaestoga stoljeća. Mark Wigley privukao je pozornost na "otvorenu referenciju" u Albertijevu tekstu "na arhitekturno suučesništvo u provedbi patrijarhalnoga autoriteta definiranjem određenoga presjecišta između prostornoga reda i sustava nadzora koje pokreće pitanje roda".

Alberti jasno vidi konstrukciju građanskoga društva i ugodne kuće komplementarnim naporima. Umjetnost i jednoga i drugoga ovisi o patrijarhalnom kućevlasničkom uspješnom gospodarenju svojim ženama. Brak i kućni život eksplicitno se shvaća kao smanjenje potencijalno ugrožavajuće društvene i spolne pokretljivosti neudanih djevojaka. Ušavši na muževo imanje "izvana" (iz kućanstva svojega oca), ona je imobilizirana i utajena osudom na hijerarhijski ureden slijed privatnih sfera. U sklopu toga prostornoga poretka, žena je nadalje potpodijeljena i konačno izbrisana kao spolni, poželjni subjekt time što je stavljena na svoje mjesto među posjede njezina supruga. Objavljuje se da je zadovoljna time što zna svoje granice koje određuje:

(...) *nekoliko sustava nadzora – mitološki, pravnozakonski, sustav oslovljavanja, odijevanja, stilova pisanja, praznovjerja, običaja itd. – od kojih svaki*

ima oblik nadzora nad određenim prostorom, bilo da je riječ o stolu za ručavanje, pragu, crkvi, prstima, kupanju, licu, ulici.

Pod takvom intenzivnom kontrolom, žena je, čini se, nestala. U egzaktnom vizualnom jeziku koji uključuje diobu soba te izgled i poredak pokućstva u njima, ona je izbrisana "točnošću proreda, pravocrtnošću reda, regularnošću kutova", što se mnogo više hvali nego "ljupke stvari" koje oni odvajaju. Obuhvaćena ispravnim i zbog toga lijepim poretkom objekata i prostora i predstavljena pukotinama među njima, žena je i sama privlačna samo kao Odsutnost, kao nešto udovoljavajuće djevičansko i kućno. Jednostavnost u ponašanju i odijevanju odgovara jednostavnosti bijelih i neukrašenih zidova koje Alberti propisuje. I odsutna žena i čisti zidovi prikazani su (fiksirani i ožbukani) kao meke, čiste površine na koje muškarac projicira sebe. Žena je, dakle, paradoksalno, ne samo zatvorena u arhitekturnoj rešetki i pročišćena kroz rupe u situ, ona se sama pretvara u te rupe. U udomaćivanju prostora kao mjesta, njegova neprekinuta širina isprekidana je redovima otvora. Umijeće gospodarenja u tom smislu je u kultivaciji, da upotrijebimo izraz Deleuza i Guattarija, "područja anusa".

U taj se feminizirani prostor spolnosti i žudnje može, naravno, ponovno ući. U samoj distribuciji ne/aktivnosti – penetrirati ili biti penetriran – tvori se spol. A opreznost nezazornost kuće nosi zazornu prijetnju smanjenja. Muškarac, kako nas Alberti upozorava, ima pravo pristupa, ali odugovlači na vlastitu odgovornost.

Čini mi se ponešto ponižavajuće ostati zatvoren u kući među ženama kad većinu stvari trebam napraviti među muškarcima... Tim besposlenim bićima koja po cijeli dan ostaju među ženama ili koji svoj um zaokupljaju sitnim ženskastim tricama vjerojatno manjka muškoga i veličajnoga duha. Prezira su vriedni u svojoj očitoj sklonosti da radije igraju ulogu žena nego muškaraca.

Spol je tu otvoreno priznat kao izvedba, uloga koju tvore odgovarajuće "muške" / ekspanzivne ili "ženske" / kontrahirane radnje, koje su, zauzvrat, učinak arhitekturnoga prostora, je li netko na pravom ili pogrešnom mjestu. Ako netko odviše sjedi u kući, odviše je zatvoren, na njega se gleda kao na uškopljenoga i mlitavoga. Ograničenje unutarnjega prostora prenosi se na proces optičkoga skupljanja u onoga tko zauzima taj prostor te ga time pretvara u malešnu izvrnutu projekciju sebe:

“ženicu” zaokupljenu “tricama”. Imobilizirani falus kvrči se, stišće i gubi u rupi sita, da bi postao sam rupa. U spoju obavljanja velike nužde i sjedenja, mjesta i pogleda, muškarac se licem u lice suočava sa svojom već obavljenom kastracijom: vlastitim slijepim okom, poprištem njegove rupe za izlučivanje kroz koju bi – retrospektivno – mogao ući.

Volio bih misliti da promjenjiv i nakićen izgled kazališta kao dnevne sobe izvrće i ismijava arhitekturni otpor kuće koji je, kako to Wigley ističe, namijenjen predstaviti – istodobno dok konstruira – nekastriranoga muškarca:

Klasična arhitekturna teorija diktira da zgrada treba imati proporcije ljudskoga tijela, ali stvarno tijelo koje je stvoreno, materijal koji je oblikovan, jest žena. Odjeća pokazuje muškarce, ali oni su žena. Muškarac je kulturna konstrukcija koja se pojavljuje iz nadzora nad ženskim.

Sljedeća maskerada u odijevanju i zatvaranju tijela blago razotkriva područje čudovišta i prikaza duhova; nizovi metafora, kontaminirani svojim kontinuitetom, rastvaraju se u metonimički nered na tepihu. Reaproprijacija performativne maskerade prostora sugerira sebe kao određenu strategiju za kućnoga izvođača (performera) i na kraju ističe suradničke pothvate među umjetnicima performansa, arhitektima i stručnjacima za unutarnji dizajn u konstrukciji ugodnih domova koji će primjerenije udomiti fluidne i fleksibilne spolnosti postmodernih subjekata. S tim povezana i jednako pritiskajuća zadaća i dalje ostaje prekid rešetke koja rodno određuje, kaljanje kućnih redovitih soba za povlačenje prisutnošću “queer” (homoseksualnih) tijela i “neprikladnim”, prevelikim gestama.

Projekt “queer” (homoseksualnoga) kazališta dnevne sobe zapravo znači olakšati i udomiti povratak izbačenoga sa svim njegovim konotacijama smrti, bolesti, žudnje i “nečistih”, “prljavih” funkcija podijeljenoga tijela. Izbačenikovo “nepoštovanje granica, pozicija, pravila” uznemirava ideološku dihotomiju unutra / van koja je konstruirana u arhitekturi spolnosti i dislocira subjekt u područje “između, područje podvojenoga, sastavljenoga”. Julija Kristeva povezuje to nestabilno stanje – preko Borgesa – s “vrtoglavih i halucinatornim... ‘objektom’ književnosti... To je Alef – Sojin model za Treći prostor proživljenoga iskustva – koji se pojavljuje... u trenutku njegova silaska... u podrum rodne kuće, osu-

den na uništenje – po definiciji (njegove transfinitivne istine).”

Alef je preuveličan do mjere da, u priči, ništa drugo ne može načeti njegovu moć nego priča o nečasnosti... To jest, o bujanju, neograničenosti, nezamislivome, neodrživome, nesimboličnome. Ali što je to? Osim ako to nije neumorno ponavljanje poriva, koji potaknut početnim gubitkom ne prestaje lutati, nenasićen, prevaren, savijen, sve dok ne nađe svoj jedini čvrst objekt – smrt.

Ako smo se tu ponovno našli u blizini romantičarskog detektivskog romana, bajke i priče strave, čini se da je zazorno kadro izbjeći “prezaštićenu domenu” književnosti upravo zato što književne strukture ovise o potiskivanju “nesimbolizirajućega” i “savijenoga”. Zadržavši se trenutak dulje u renesansnoj kući koja pruža plan za naše suvremene, rodnom određene i oprečne definicije privatnoga i javnoga, zapažamo da su se doista dva tipa privatnosti počela oblikovati unutar njezinih zidova: tip uma i tip tijela. Postojala je samo jedna soba u toj kući u koju je gospodarici – poput Modrobradove nevjeste – bio zabranjen pristup, naime u studio ili “sobu za razmišljanje”. U početku je to bio tek radni stol, smješten u patrijarhovu spavaonicu, ali s vremenom se proširio u odvojen, susjedan prostor, doslovno prostor za pisanje, u kojemu je gospodar kuće pisao svoje memoare, računao svoje račune, brojao i pohranjivao svoj novac. U sedamnaestom je stoljeću ta soba počela biti poznata kao “kabinet”. U međuvremenu je i u prilično zamjetnom stupnju kao odgovor na provala uništavajućih epidemija poput žljezdane kuge, kolere, lepre i sifilisa s njihovim sveobuhvatnim društvenim i političkim implikacijama, fizička higijena podvrgnuta novom i iznimno strogom društvenom nadzoru. I dok su se u srednjem vijeku mokraća i fekalije jednostavno bacale kroz odgovarajući prozor, onečišćujući i uništavajući tako zidove i temelje zgrada i osiguravajući bogato tlo za množenje bolesti, ta se praksa s vremenom preoblikovala uvođenjem javnih latrina i – konačno – privatnih zahoda ili nužnika. Osuda ženske spolnosti kao bolesti proširila se na spolnu žudnju općenito, ali specifičnije se povezivala sa spolnom izopačenošću i posebice “s ljubavlju čije se ime ne smije spomenuti”. Krajem devetnaestoga stoljeća, postavljanje novog zahoda s vodom povezano je s kovanjem novoga termina “homoseksualnost” i konstrukcijom homoseksualca kao zasebnoga psihičkoga i spolnoga subjekta.

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Povijesno razdvajanje (ili udvajanje) kabineta putem analne retentivne arhitekture podijelilo je znanje. Iako je jezik fikcije (autobiografije i romana), oblikovan i očuvan u studiju, odredio način na koji se zbilja spoznavala, on je sada izlučena i "neizgovoriva" tajna koja dovodi u pitanje stare sigurnosti. Doista, Eve Kosofsky-Sedgwick tvrdi da su fraze poput "izići van" (iz kabineta) ili "izvesti koga" postala tako prodorna da su morale stvoriti osnovu za svako razumijevanje glavnih misaonih čvorova u zapadnoj kulturi dvadesetoga stoljeća. Spolna orijentacija više nego rodna razlika, kaže ona, sada tvori pozadinu konstrukcije znanja. Rezultat takvog povećanog znanja o sebi jest, čini se, melankolija i s njom sumnja u jezik i značenje. "Zapazite ćete", predaje Kristeva,

(...) da s melankoličnim osobama značenje postaje arbitrarno ili se barem elaborira uz pomoć velikoga znanja i umješnosti, ali čini se sekundarno, zamrznuto, ponešto udaljeno od glave i tijela osobe koja govori. Ili je od samoga početka neodređeno, nesigurno, manjkavo, kvazinjemo: "netko" vam govori već uvjeren da su riječi pogrešne i zbog toga govori nemarno, ne vjerujući u to.

Doista, čini se da smo ne samo "izgubili svoj osjećaj svrhe, izgubili smo i jezik kojim o njemu možemo govoriti". "Čovjek" je postao "sebi" zaboran kao i drugima,

(...) jer naše riječi više ne odgovaraju našem svijetu. Kad su stvari bile cjelovite, osjećali smo povjerenje da ih naše riječi mogu izraziti. Ali, malo-pomalo, te su se stvari podijelile, rasprsnule, raspale u kaos. A naše su riječi ipak ostale iste. Nisu se prilagodile novoj stvarnosti. Ipak, kad god pokušamo govoriti o onome što vidimo, govorimo lažno, iskrivljujući same stvari koje pokušavamo prikazati. To od svega stvara zbrku.

U potrazi za "novim jezikom koji će barem reći ono što imamo reći", varavost izvedbe nudi važne ključeve. Budući dijalog neispravno je udomljen u "nenapisano" kazalište dnevne sobe, na područje između kabineta i studija, gdje se performer (izvođač) i gledalac mogu naslijepo suočiti i upustiti u "radost čitanja" koja je uvijek imala "neku vezu s analnošću", gdje mogu "razgovarati" svojim stražnjicama i de/konstruirati vlastite priče a da ne uklešu svoja pomična znanja u kamen.

Prevela Biljana Romić
