

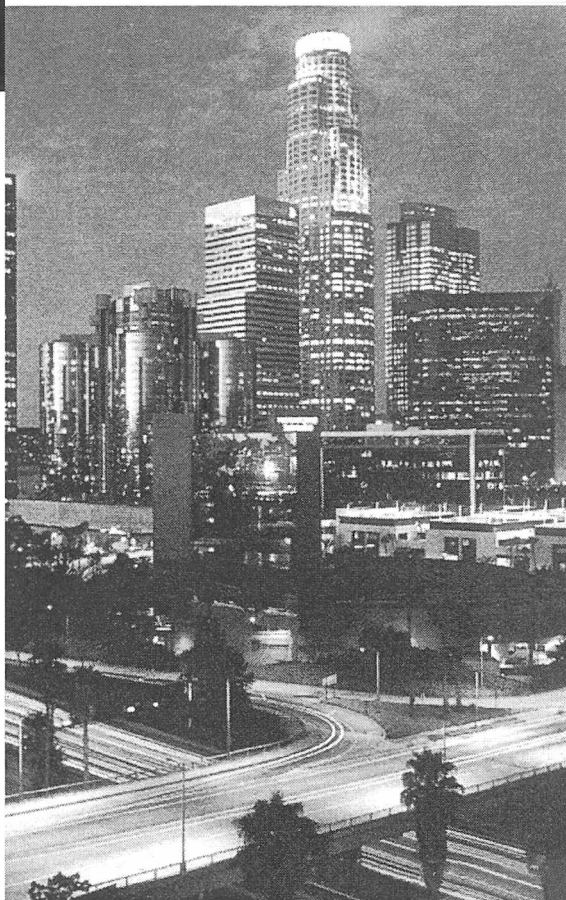
Pismo iz Los Angelesa

## TAMA U "MJESTU

*William Davies King*

"Svijet sjaja i svjetla bez tame." "Svijet blagosti bez bune, svijet pravičnosti bez previranja, svijet vječnoga života bez propadanja i smrti, svijet dobra bez zla... Čisti svijet nepomiješan sa zlim" (Jonas, 57). To su prastare riječi anonimnog Iranca, riječi koje opisuju svijet bez ili onkraj krize, zapravo svijet što je postojao prije ovoga koji mi nazivamo "svijetom" - izvorni raj iz kojega smo pali. Bezimenu gnostiku, piscu ovih riječi, svijet kakav mi danas poznajemo patvoren je, on je predstava kojoj je svrha da nas obmane tlapnjom kako je ovo što poznajemo istinski svijet. Gnostički su se pisci pitali kako bi ovaj svijet, ovaj užasni svijet, mogao biti ma što drugo doli svetogrđe?

Ne bi li sačuvali neku vrstu vjere, proglasili su ovaj svijet patvorenim, a boga koji ga je stvorio lažnim bogom. Gnostički pisci vidjeli su sebe u borbi protiv svijeta poput modernoga Los Angelesa, svijeta u kojem se iluzija stvara e da bi zamijenila stvarno a u kojem zbilju prožimaju nečovječnost i nasilje ili, kako su oni napisali, u borbi protiv svijeta "prepunog licemjerja i obmane... Svijeta previranja bez postojanosti, svijeta tame bez svjetla... svijeta smrti bez vječnoga života, svijeta u kojem dobre stvari nestaju a planovi se izjalovljuju" (Jonas, 57). Imali ili nemali uključen televizor, u Los



Angelesu se gotovo neprekidno prikazuje kriza i neprekidno prodaje utočište. Tama se uvlači u njegove sunčane autoceste i sjajne zaslone. Jarko svjetlo obasjava njegovu pornografiju, kriminal i izrabljivanje. Orson Welles nazvao ga je "mjestom svjetla i krivnje" (navedeno u Davies, 18).

Taj je paradoks ili ironija nešto što bi gnostički pisci cijenili. Oni su svoje živote proveli u bijedi, ropstvu, progonima, siromaštvu. Budući da nisu imali moć, morali su se, dakako, suprotstaviti dijalektičkom procesu što ih je učinio žrtvama. Međutim, jezik i mit koji su odabrali, a napose metaforu svjetla i tame, prisvojili su, kao

heretici (riječ "hereza" i znači prisvajanje), od kršćana i Židova, Grka i Rimljana. Drugim riječima, priklonili su se istom onom dualizmu koji je, zapravo, njihove živote već bio učinio paklenskima. I svojom krizom, i kroz nekoliko novijih kazališnih iskaza o sebi, Los Angeles pokazuje kako sumrak može biti bitno zanimljiviji i životniji i od tame i od svjetla. Možda problem leži i u njegovanju spomenute metafore suprotnosti, dobra i zla, a kazalište je mjesto podobno za istraživanje sivih područja, blještećih sjena i tmurna sjaja.

Od prosvjetiteljstva naovamo kazališta se često

# SVJETLA I KRIVNJE":

## KRITIČKI POGLED NA KALIFORNIJU

koriste kao mjesta gdje se njeguje tama. Ako je kazalište (u izvornom značenju) "mjesto gledanja", ono je u doba znanosti počesto bilo mjesto gdje se moglo doživjeti neviđeno, mračno, iracionalno, ono što je moglo potkopati prosvjetljenje. U kazalištu znanost vodi dijalog s magijom, umjetnost s poslovanjem, čudoređe s požudom, a uspješni je umjetnik onaj koji može dogovoriti razmjenu svjetla i tame, djelujući uz pomoć neke vrste šestog čula. Los Angeles se nalazi na oštrici tog postupka. To je paradoksalno, jer kada razmišljate o američkom kazalištu - ako uopće razmišljate o američkom kazalištu - mislite na New York. Nadam se da ću ovdje uspjeti objasniti kako nam Los Angeles, stoga što je njegova veza s kazalištem tako prikrivena, tako različita, nudi mogućnost da razotkrijemo neke od obmanjujućih dualizama kao što su svjetlo i tama ili istok i zapad.

Broadway je žarišna točka američke kazališne kulture još od 1850-tih, dok je Los Angeles mjesto u koje je kazalište - gradansko, angloeuropsko kazalište - tako nespretno navraćalo tijekom povijesti, bilo kao u najudaljenije i najnepristupačnije mjesto "na turneji", bilo kao u mjesto

višejezičnih uprizorenja, prostor u kojemu nema ni prevođenja ni obzira. Nasuprot New Yorku (što znači Broadwayu), filmska je i televizijska industrija od Los Angelesa stvorila mjesto bez kazališta. Nedvojbeno je



Anne Deavere Smith

blizina Europe pripomogla tomu da New York postane jezgrom američke kazališne kulture, no, dublji razlog što se on našao u središtu u svezi je s dinamikom trgovanja u devetnaestom stoljeću. Žilu kucavicu komercijalnoga kazališta činila je miješana družina - predstava sa zvijezdama, pratećim glumcima i prijenosnom scenografijom - koja bi nastala u New Yorku, ali su joj pravi cilj bile turneje gdje se trebao zaraditi ogroman novac. Krajem prošloga stoljeća u New Yorku je nastalo na stotine predstava namijenjenih turnejama. Godine 1869. zabijen je "zlatni klin", što je značilo dovršetak željezničke pruge koja spaja Istok i Zapad. Uskoro se "cesta turneje" protegnula do Los Angelesa dovodeći standardnu brodvejsku građu u grad koji je do tada bio vidio malo kazališta. Oko 1900. svi veliki producenti djelovali su iz New Yorka, smješteni duž Velikoga Bijelog puta (kako se popularno naziva Broadway od početka dvadesetog stoljeća) a Los Angeles je bio samo udaljeni izvor zarade. To će se, međutim, ubrzo promijeniti, jer će Los Angeles postati centrom nove filmske industrije. Godine 1903. otvorila se u Los Angelesu prva zgrada sagrađena isključivo za prikazivanje filmova a nazvali su je Electric Theatre (Električno kazalište). Već 1918. u Los Angelesu se proizvodilo 80% svjetskih filmova. A ti su filmovi danas učinkovito putovali istim onim željezničkim prugama kojima su putovale i miješane družine te su se probili u prenamijenjena kazališta i tisuće drugih novih prostora unoseći u nacionalnu svijest standardizirane, idealizirane, amerikanizirane i relativno jeftine vizije ljudi poput Louisa B. Mayera. Kao što su mnogi ustvrdili, Hollywood je postao američka nova građanska religija. U potrazi za gotovo istodobnim dodirom sa što je moguće većim brojem gledatelja, ta je nova religija korjenito izmijenila hijerarhiju, a Kalifornija je, kao predstraža na granici, u tom sustavu veoma dobro funkcionirala. Neal Gabler piše: "Moglo bi se čak reći da je Kalifornija bila društveni ekvivalent samim filmovima, nova i neoblikovana, pa je iseljavanje producenata onamo postalo stvar nove industrije koja sebi traži prikladno mjesto. Nije postojala prava aristokracija i tek pokoja društvena zapreka koja je ometala Židove. Bilo je, zapravo, malo bilo čega." (105) Bez sindikata (u to doba), bez opterećujuće tradicije europske kulturne hegemonije, bez lošeg vremena, Los Angeles je bio ide-

alan prostor s kojim se mogla identificirati posve nova industrija, umjetnost svjetla.

Antiteza. Kazalište je imalo povijest dok je film imao budućnost. Film nije bio kazalište, pa tako film nije bio New York, pa je tako film uskoro postao Los Angeles. Postojali su i drugi razlozi, naravno, zbog kojih su filmovi stigli u Kaliforniju. Jedan od razloga koji se najviše spominje je obilje lijepog vremena, osobito jakog sunca tijekom cijele godine. Film, i kao industrija i kao tehnološki proces, stvara svjetlo. Cijeli je proizvod u stanovitom smislu zablješćuća igra svjetla. I kazalište, naravno, treba svjetlo, ali kazalište, osobito u devetnaestom stoljeću, oblikuje svoju svjetlost pomoću tame, u višestrukome smislu te riječi, kao što sam ustvrdio u nizu studija o tami u viktorijanskom kazalištu. Devetnaestostoljetne inovacije u tehnologiji osvjetljavanja omogućile su da se gledalište zamrača kao i to da se stvore područja na koja se svjetlost snažno usmjeri kako bi se žarišna scena odvojila od okolne tame. Angloameričke drame kasnoga viktorijanskog razdoblja nadahnjivale su se i novim i starim kulturnim konotacijama tame, uključujući slike zla, svijet duhova, podsvjesno i rasnu drugost. Kazalište devetnaestoga i ranoga dvadesetog stoljeća djelovalo je kao instrument kojim se tama učinila vidljivom, čime je postalo mjesto potencijalno opasno za sve što je u vezi sa svjetlom. Hollywood se, osobito pod vlasti producenata poput Mayera, oblikovao kao umjetnost svjetla sa svim konotacijama koje taj pojam ima ili, drugim riječima, kao nešto što je potisnulo ili nadvladalo kazalište, tamu. Producenti poput Adolpha Zukora, koji je oko 1912. osnovao produkcijsku kompaniju Famous Players te povezao film s već postojećim sustavom zvijezda time što je snimao glasovite glumce u njihovim slavim ulogama, stvorili su djela s pomoću kojih je svjetlost paradoksalno prodrla u tamnu umjetnost te tako osvjtljela kazališno mrtvilo. Dokazali su da kazalište u temelju nije umjetnost života i svjetla, već, na neki način, umjetnost smrti i tame. Ti nas filmovi danas ničim ne zadovoljavaju i nikako se ne mogu mjeriti s filmovima zvijezda rođenih u kinematografiji, kao što su Chaplin, Gish, Pickford, Fairbanks, Valentino, Garbo itd. U filmovima se radilo o potkrepljivanju neke sanjarije ili ideala što su se rodili iz prosvjetljenja i visokoga romantizma, a nije ih okužila dekadentnost ili

izopačenost koju je istraživalo melodramsko kazalište devetnaestoga stoljeća.

Postoje mnoge priče o Los Angelesu iz zlatnoga doba Hollywooda kao o gradu u kojemu se poslije 22 ili 22.30 teško može ugledati svjetlo. U Los Angelesu snimanje počinje s izlaskom sunca, i svatko mora iskoristiti to prvo svjetlo, dok izlasci u New Yorku počinju u suton. Umjetnost iz grada koji nikada ne spava teško može naći svoj dom u gradu gdje noć traje barem deset sati. Kada je Orson Welles, taj duboko mračni kazališni umjetnik, došao u Hollywood, nazvao ga je "mjestom svjetla i krivnje", a filmovi koje je tamo snimio burna su reakcija na taj svijet. Na Zapad ga je doveo plan da prenese na film svoju dramaturgiju novele *Srce tame* (*Heart of Darkness*), no, Hollywood je ubrzo razotkrio kurtzovsko u Wellesu, upravo kao što je film *Apokalipsa sada* (*Apocalypse Now*) otkrio wellesovsko u Brandu i Coppoli. Pa ipak, u svom *noir* aspektu Los Angeles je sam po sebi, kao grad, bio žarišna točka teatralnosti - samopokazivanje Los Angelesa, samopokazivanje je američkog značaja obilježenog masovnom kulturom. U tom gradu ili preko tog grada Amerika je uprizorila svoje krize i nelagode, svoje različite oblike historije, svoju veliku depresiju, svoj lov na vještice, svoje neznanje i druge društvenopsihološke ozljede. Više nikada postoji želja da se Los Angeles redefinira kao grad pankulturalne budućnosti, zajednice 110 jezika u jednom "objedinjenom" školskom okrugu.

Godine 1992. na jednoj od mnogih autocesta u Los Angelesu policija je zaustavila jureći automobil. Policajcima se učinilo da se Rodney King, vozač automobila, opire uhićenju pa su ga žestoko pretukli dok nije izgubio svijest. Jedan je građanin Los Angelesa slučajno snimio taj događaj na videotraku, na kojoj se vidi da se nekoliko policajaca smjenjuje udarajući čovjeka palicama. Pokazalo se da je video dokaz policijskog zlostavljanja toga čovjeka prevagnuo nad svim dokazima djela koje je do toga dovelo, kao što je Kingova prebrza vožnja, a javno je mnijenje snažno poduprlo stajalište da je policija bezrazložno primijenila silu. Nažalost, presuda porote iz pretežito bijeloga predgrađa Los Angelesa, kraja gdje je zapravo živjelo mnogo policijskih službenika, pokazala je bjelačko suosjećanje s policijom. Članovi porote glasali su za oslobođenje policajaca od svih optužbi za brutalnost.

Trenutak njihova oslobađanja postao je trenutak izbijanja prevratničkog napada na grad Los Angeles. Na mnogo je mjesta podmetnut požar, trgovine su opljačkane a val nasilja obrušio se na taj sunčani grad. Sva zbivanja od objavljivanja presude do nereda i razaranja imovine vrijedne oko 100.000.000 dolara te policijskog odgovora, danonoćno je pratila lokalna televizija i prenosila uživo. Na trenutke je to izgledalo poput građanskoga rata, pobuna svake etničke grupe protiv svih drugih. Ličilo je to također i na visokobudžetni hollywoodski film s cjelovitim specijalnim efektima, snimkama iz zraka, tisućama statista, kamerama posvuda i policijskom fabulom. Rasprava o tom medijskom događaju nastavlja se do dana današnjega. Masovno neslaganje oko prve presude dovelo je, konačno, do građanske parnice i nagodbe u korist prvotne žrtve, Rodneyja Kinga, kojega se u to doba moglo vidjeti kako novinskim reporterima izriče nezaboravne riječi: "Ne bismo li naprosto svi mogli složno dalje?"

Temeljni je problem suživot, a temeljna metafora crno i bijelo, tamno i svjetlo, premda je etnička raznolikost Los Angelesa vjerojatno složenija nego igdje na svijetu. Ono što se u ovom gradu podrazumijeva pod "rođenim Amerikancem" može biti krajnji križanac, afro-latinsko-azijsko-kavkaski Židov, budist, kršćanin ili ateist koji svoje podrijetlo traži među Drugim. Neki dijelovi izgledaju poput demografske salate, drugi poput supermarketa gdje se kupuju sastojci. Raznolikost je preslab izraz za nešto što bi se moglo nazvati mnogolikost. Čak se i u tom kulturnom kotlu političari još uvijek služe retorikom o jedinstvu. Neki još uvijek raznolikost napadaju kao problem svođenja mnogoga na jedno, u skladu s metaforom *melting pot-a* (lonca za taljenje), što je ujedno i gnostička metafora za spajanje djelića svjetla rasutog po pojedincima u jedinstvenu cjelinu. Drugi bi na poziv Rodneyja Kinga "Zar ne bismo naprosto svi mogli složno dalje?" odgovorili zamišljanjem grada krajnjih raznorodnosti, gdje tamno i svjetlo mogu postojati jedno kraj drugoga a da se međusobno ne kvare ni ne razrjeđuju, već se povezuju nekom vrstom preklapanja ili mozaički. "Amerikanac" je nekada bio dovoljno nejasan pojam da je dopuštao iluziju o nekom jedinstvu, no, u posljednje su vrijeme mnogi počeli preispitivati matematiku koja stoji iza tog pojednostavljenja.

Dvoje je obojenih umjetnika odgovorilo na nedavnu veliku krizu u Los Angelesu na dinamički antitetične načine. Najistaknutije kazalište u Los Angelesu, Mark Taper Forum, angažiralo je Annu Deavere Smith da u sklopu svoje serije *Skitnje: Potraga za američkim značajem (On the Road: A Search for American Character)* napiše tekst koji će za travanjski ustanak 1992. učiniti nešto poput onoga što je njezin raniji tekst *Vatre u zrcalu (Fires in the Mirror)* učinio za Crown Heights krizu u New Yorku. Tako je nastao *Suton: Los Angeles 1992, (Twilight: Los Angeles 1992)* scensko djelo što ga je stvorila na svoj sada već glasovit način: intervjuiranjem velikog broja ljudi koji su izravno ili neizravno bili uključeni u događaje obilježene društvenim napetostima i, potom, odabiranjem dijelova tih intervjua koje sama izvodi kao "poeme", u kojima ponavlja, što je moguće vjernije, govor intervjuirane osobe. Na taj način preispituje svoje polazišno uvjerenje da "jedna osoba može pokušati utjeloviti različitost." Već njezin naslov *Suton* navješćuje vezu s gnostičkom slikom svjetla i tame, ali se pitanje autentičnosti njezina predstavljanja postavilo mnogo prije nego što je ona uopće dospjela do točke da poživi u toj metafori. Prije nego što je uopće stigla u Los Angeles da stvori to djelo, tamošnji su umjetnici bili ogorčeni zbog toga što je ta kazališna družina pozvala nekoga izvana da opiše njihov ustanak. Uistinu, Smithova je koju godinu ranije kratko živjela u Los Angelesu, ali je odrasla na Istočnoj obali, a umjetničko je obrazovanje stekla i potom radila na području San Francisca, ili, drugim riječima, u znatno drugačijoj Kaliforniji. Svoje najnovije i najgledanije djelo stvorila je u gradu New Yorku, gdje je odigrala komad o sukobu hasidskih Židova i Crnaca u jednoj četvrti. Taj je komad bio jasno dijalektički, jedna se grupa glasova diže protiv druge. *Suton* je djelo u kojemu se sučeljuje s višerasnim, višetničkim, višezječnim kaleidoskopom Los Angelesa gdje manjine čine većinu.

Keith Antar Mason, voditelj kazališta Hittite Empire (Hetitsko carstvo), bio je među prvima koji su glasno prosvjedovali protiv njezina uplitanja. Mason je kao odgovor na ustanak stvorio niz komada počevši s *U mojim životnim prilikama (In My Living Condition)*, potom *Ljubavni ustanak (Love's Uprising)* i *Seksualni ilegalci (Sexual Illegals)*. Ta djela odražavaju potpuno suprotan pristup ustanku od onoga Smithove. Raspravljat ću



samo o prvome od njih i usporediti ga s djelom Anne Deavere Smith.

Mason je svoje djelo *U mojim životnim prilikama* opisao kao "obred o tome što mi je prošlo kroz svijest tijekom prvih petnaest minuta ustanka u Los Angelesu 1992.". Počinje pitanjem "Jeste li vidjeli video snimku?" i to se pitanje, koje je Mason htio uputiti poroti, gradu, svijetu tijekom eksplozivnih prvih nekoliko minuta nakon objavljivanja presude, tijekom komada neprestano ponavlja, ali ne mehanički i ne kao jeka. Izgovara ga se na koliko je god načina moguće, svim mogućim glasovima i u svim mogućim ritmovima, modusima pitanja, i gledateljima se doista postavlja to pitanje, a odgovor se zahtijeva (i izmamljuje) njegovim ponavljanjem. Mason želi uložiti svoju prikazivačku energiju u trenutak progovaranja, a ne u dobro uvježbanu mimikriju. Ponavljanje Smithove stoji na



suprotnom kraju spektra od Masonova spontanog stvaranja. Masonov cilj nije samodovoljno, zatvoreno umjetničko djelo, već težnja da ostane, kao što stoji u naslovu, "u mojim životnim prilikama". On to komentira u izvanrednoj digresiji koja jezgrovito pokazuje koliko je radikalno različit njegov pristup od onoga Anne Deavere Smith, u svakoj se potankosti onoliko razlikuje od njezina koliko se aristotelovski mimetički model kazališta razlikuje od artoovskog kazališta okrotosti ili kazališta potlačenih Augusta Boala. Mason kaže: "Sada me samog iznenađuje to što dopuštam da me priče i zbivanja vrte u određeni trenutak u povijesti... Taj me obredni proces ponukao da postanem svijestan struje genetske memorije koja je kodirana u mom iskustvu crnog muškarca u ovoj zemlji. Prizivao sam mitsku prošlost kao i bljesak zastrašne budućnosti." Ta proročanska rečenica "Sada me samog iznenađuje" izražava nešto od spontanosti njegova rada, od toga kako taj rad neprestano sam sebe otkriva a ovaj susret sa sadašnjosti zamišlja se kao da obredom dolazi iz povijesti.

Granice Masonovih komada nisu određene te je zbog toga ponešto teško opisati taj rad. Dvije izvedbe nikada nisu jednake. U *mojim životnim prilikama* katkada izvode dva glumca, katkada četiri ili više. Zamišljen je tako da ga može izvoditi samo Mason, jer on izgovara glavninu. U drugim se pak prilikama u obred mogu unijeti fragmenti tuđih djela, manje ili više uobličeni iskazi drugih članova kolektiva, sukladni načinu Masonova izraza. Mason veoma voli umnogostručiti autorstvo toga komada zbog svojih ideja o kolektivnosti, što on zove "afričkim pojmom koji je prešao Atlantik. Nijedan rob nije u Ameriku dovučen sam." Članovi družine tvrdoglavo odbijaju udovoljiti kritici i publici prihvaćanjem bilo kakva skupa pravila ili očekivanja vezanih za estetske objekte čvrsto definirana oblika. Mason piše: "Ja stvaram mitove. Želim stvoriti nešto što nazivam 'Bluesaic', interdisciplinarni urbani oblik mikroopere u kojemu će afrička ljubav za izgovorenu riječ pronaći vizualni iskaz i tehnologiju kojom će promijeniti ljudsko shvaćanje i osjećajnost."

Ta djela ne tumače ni ne definiraju sama sebe. (Usred predstave *U mojim životnim prilikama* Mason izvikuje: "Ne može se objasniti bijes".) Ona ne podilaze. Publiku obično ostavljaju s osjećajem uznemirenosti,

nelagode ali i probudenosti, a kadgod sam sâm pristupovao njihovim izvedbama, na kraju bi izašao Mason ili tkogod drugi da razgovara s gledateljima. Uvijek se započne i razvije dijalog. (Paradoks započeti/razviti najbolje odgovara Masonovu radu.) I opet, aristotelovskoj formi i cijeloj umjetničkoj tradiciji usprkos, svršetak nekog komada u kazalištu Hittite Empire nikad nije svršetak. Masona ništa ne muči toliko koliko poimanje umjetničkog djela kao dobro izdjelane urne, zatvorenog, dovršenog, potpunog utjelovljenja nekog ideala.

Svoju družinu zove Hittite Empire ne bi li je time povezao s "afričkim carstvom" koje se opiralo Grcima. (Podosta duguje kontroverznoj teoriji iz knjige *Crna Atena (Black Athena)* Martina Bernala.) Prema Masonu se grčka hegemonija protegla do toga da je obredu nametala atensko poimanje umjetničkog. Grci su obrednoj praksi promijenili narav time što su je učinili objektom, obred otuđili načinivši od njega objekt promatranja, poštovanja, vrednovanja. On bi želio predvoditi hetitskoperzijski uzvratni udarac na takvo inertno, objektivirano, umjetničko prikazivanje i osloboditi iz njegove pasivnosti trud njegova stvaranja - taj aktivni, izražajni poriv. Svrha ili telos Masonova rada nalazi se u onome što započinje ili potiče, a ne u onome što ostvaruje, u njegovoj pokretačkoj snazi, a ne u njegovu dostignutom obliku. Zajednička nit što se provlači kroz cjelokupni njegov rad je javno progovaranje šutljiva crnog muškarca, a u svakom su djelu nazočne i smrtonosne, prijeteće sile koje bi čovjeka prinijele na žrtvu. U predstavi koju sam vidio njihale su se nad pozornicom četiri omče za vješanje. Mason je napisao: "Osjećam da je šutnja crnoga muškarca ubojica broj jedan crnaca u ovoj zemlji. Otkrivanje naše istine moja je misija kao kulturnog radnika."

Pa ipak, kao što sâm, naravno, dobro zna, njegov rad neizbježno postoji u stanovitom umjetničkom okruženju. On je ušao u kazališta; gleda ga se kao prikazivačku umjetnost, o njemu kritičari pišu i tako dalje. Mason svoj rad usmjeruje prema tom obzoru očekivanja gotovo onako kao što njegovi šutljivi crni ljudi progovaraju prema onim omčama koje vise nad pozornicom; to će reći, njegov rad reagira na umjetničko okruženje kao na svijet u kojem se može preživjeti ali koji istodobno neprestano prijeteći da će ga ubiti, svijet

koji je taman a koji nijeće tamu. Nakon godina promatranja, nakon što je odrastao u Americi kao ušutkani čovjek snažna glasa, Mason dobro zna kako publika sluša i kako da zadrži njezinu pozornost - kako da uporabi samoporugu i patos e da bi gledateljeve osjećaje upregnuo na tradicionalni, katarzički način. No, karakteristična gesta u njegovim djelima je da gledatelje smrzne u trenutku "normalne" reakcije, da ih ispusti kada se smiju, da ih oslobodi zablude suosjećanja, da ih zatravi baš kada su na putu da izađu a onda da ih otrijezni ili čak i izvrijeđa kada dopuste da ih predstava ponese. Kada osjeti da se gledatelji počinju opuštati i osjećati kao kod kuće na njegovoj predstavi, poviknuti će: "Niste na mojoj strani. Ne umišljajte si da ste na mojoj strani." To se ne odnosi samo na bijele gledatelje, već i na Afroamerikance, ili, zapravo, na svakog gledatelja čija je reakcija u skladu s tradicionalnim načinom recepcije. Mason će zaustaviti predstavu, kao što to, kako sam jedanput čuo, čini i feministička umjetnica *performancea* Karen Finley, da bi rekao nešto poput: "Ponovit ću ovu repliku" - repliku koja je izazvala smijeh - "jer ta replika nije smiješna." Masona su nekoliko puta uspoređivali s Finleyevom, koja također igra na granici između dramskoga utjelovljavanja i izravnoga obraćanja a tipično je za njezin rad da izdvaja i izaziva neistražene načine reagiranja kod svoje publike. Brojne su sličnosti između njezina iznimnog rada i Masonova, ali, dok se Finleyeva bavi, barem je do nedavno bilo tako, ispitivanjem različitih prikazivanja ženskosti, a da pri tom ne sugerira da postoji bitna ženskost, Mason bjelodano postavlja bitno crnačko. I Finleyeva i Mason odbili su stanoviti dio svojih gledatelja (a i podosta svojih izvodača) drskosti svojega prikazivanja, smjelosti koja na specifičan način nijeće neku raširenu patvorenost što je tipična za kazalište. Mason je, međutim, otišao i dalje koreći i sâmu Finleyevu zbog onoga što on vidi kao temeljnu neozbiljnost u njezinu radu, pri čemu, držim, misli da oboje vide da se nalaze u stanju duboke krize, u potpunoj neslozi s prijetćim i prijetvornim svijetom koji ih okružuje, ali jedino on ima jasan program kojim uzvraća na prijetnju - a to je potpuno predavanje crnome, pa čak i onome što Herman Melville, oponašajući Judinu poslanicu, naziva "crninom tame". Crnina tame prkositi će lažnome stvaranju i upiti u sebe svo svjetlo, toplinu, energiju.

Ako je "svjetlost" svijeta bila lažna svjetlost, držali su gnostici, moglo se pobjeći jedino prigrlivši tamu. Mason izvrće uobičajene hijerarhije kazališnoga diskursa e da s točke gledanja postavljene na tamnoj strani pomno istraži prosvjetljenje - ljepotu, istinu, svetost i dobrotu - te da konačno izvrne njegove vrednote.

Ako se Mason ne slaže s Finleyevom, koja je u temelju gnostički stvaratelj, još se radikalnije suprotstavlja radu Anne Deavere Smith. Smithova, po njemu, uzmiče pred tiranskim sustavom time što u djelu prikriva vlastito subjektivno stajalište. Sama često prepričava zgodu kako joj je, nakon što je magistrirala glumu, agent rekao da je za nju teško pronaći ulogu jer "ne ličiš ni na što". Ni tamna ni svijetla, ni ovakav ni onakav tip, mogla je "proći" jedino kao Nevidljivi čovjek. Na koncu je tu u biti neprimjenjivu, neuporabivu masku razvila u sredstvo za svoj novi žanr, koji opisuje kao utjelovljavanje različitosti. Primjeren naziv za ono što ona radi je posredovanje kao spiritualistički fenomen, stoga što je iz njezinih intervjuva i uvodnih riječi jasno kako ona vjeruje u to da je nadilaženje vlastite osobe i preobražavanje u nekog drugog zbiljski, mada zahtjevan, cilj njezinih predstava i ona to doista uvjerljivo prikazuje.

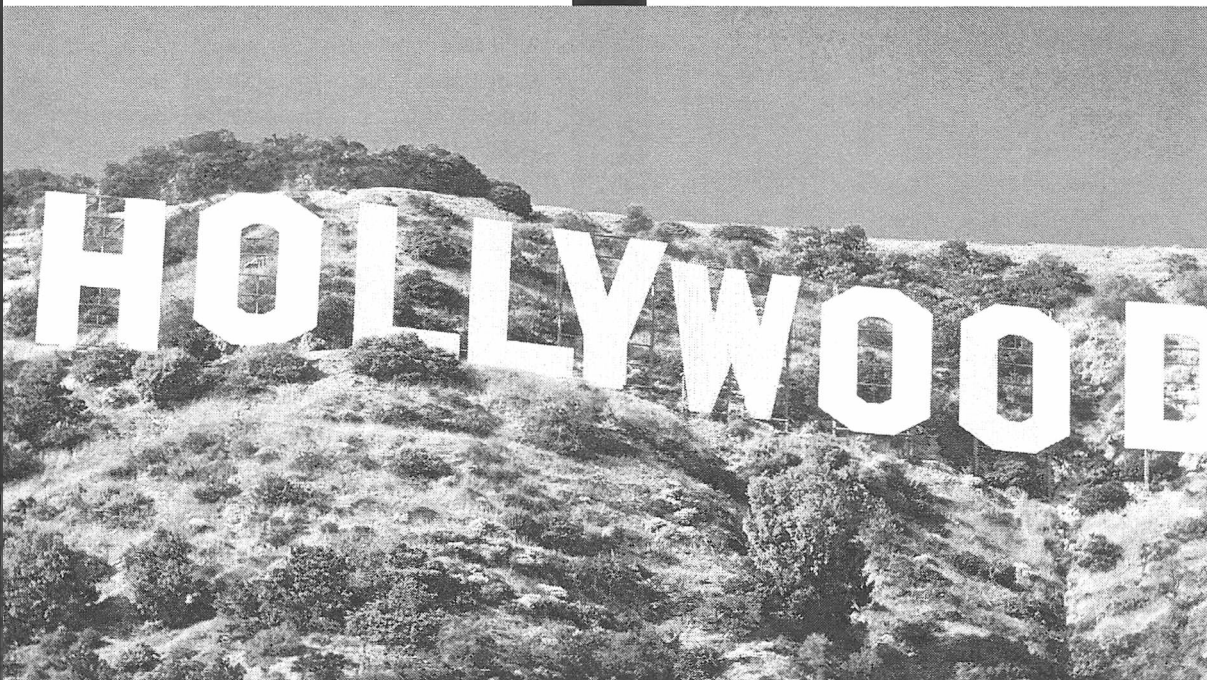
Masona uznemiruje to što ona u toj predstavi nijeće vlastitu pripadnost crnačkome, što mijenja vlastiti glas, upravo kao što to odvajkada čine sluge/glumci, i da se ne suočava s onime što sam nazvao tamom u kazalištu - njegovom po prirodi spiritualističkom, varljivom, izmijenjenom i ideološkom funkcijom (King, 1993.). Ne radi se o tome da ona ne nalazi rješenje ili objašnjenje za krizu koju prikazuje - Mason ne osuđuje neki prikazivački promašaj s njezine strane. Podsjetimo se ponovno kako on tvrdi: "Ne može se objasniti bijes." Smithova se ne pretvara da objašnjava, ali se njezina djela većinom sastoje od riječi drugih ljudi koji pokušavaju objašnjavati. Na taj način objašnjenju daje povlašteno mjesto. Smithova zapravo ustvrđuje kako je konačno shvatila da ne može sudjelovati u raspravama poslije predstave, kako su je u Taperu zamolili, jer su je ljudi neprestano pitali "Dakle, što je rješenje?" a ona im je jedino mogla odgovoriti da nije prorok. Umjesto toga, svoj je rad shvaćala kao "tehnički", kao neku vrstu rada svete lude. Njezin odgovor, naravno, nije nikoga zadovoljio. Tako je prepustila dramaturzima da odgovaraju umjesto njezina djela. Mason, čija nakana nije da

zadovolji svakoga, a često ne uspijeva zadovoljiti nikoga, ustrajava ipak da se ostane na poprištu, jer time se problem ne dokida. Nema spuštanja zastora, nema onoga poslije predstave.

Kritičari su rad Smithove često tumačili u smislu takvog svršetka, spuštanja zastora - a to će reći kao estetički objekt. Nudi li dosegnuti oblik njezina djela - njezova jasnoća, sjaj i cjelovitost - gledateljima djelić prosvjetljenja? Vide je kako radi unutar dvojne hijerarhije prosvjetljenja/protuprosvjetljenja nastojeći nadvladati tamu sjajem svojega postignuća. Ti kritičari ustraju na tome da ona svojim radom ostvaruje nešto dobro i istinito i lijepo, pa čak i sveto, upravo u izbavljajućoj, umjetničkoj tradiciji, ali će Mason ustrajati na tome da se cijeli taj trik postiže s pomoću zrcala. Njegov rad izokreće upravo te hijerarhije, stvarajući antitezom prostački bezbožan, ružan, nemoralan i sljeparski izraz, travestiju umjetnosti. Mason će se potužiti da Smithova želi biti sve svim ljudima, zapravo da želi biti svi ljudi svim ljudima. Stvoriti će zajedništvo, cjelovitost, jednodušnost, svršetak sumraka u svitanju novoga dana. Iskreno govoreći, Smithova se sasvim izravno protivi pomisli da njezin rad postiže neko veliko izbavljenje svih duša u Jedno. Ona doista ustvrđuje: "Mislim da je najgora usluga koju sami sebi

možemo učiniti to da ponavljamo, potvrđujemo, obnavljamo ideju metafore lonca za taljenje. Nismo se rastalili, ne smijemo se rastaliti. To na prvom mjestu nije bila dobra zamisao... Moramo na drugačiji način razmišljati o različitosti, na drugačiji se način uhvatiti ukoštac s tjeskobom koju osjećamo u svezi s različitosti. Ona neće nikada nestati. Ne možemo je prisiliti da se rastali." Istinitost ove tvrdnje osobito je bjelodana u *Suton* i nekoliko je kritičara doista istaknulo (uglavnom s razočaranjem) da je kao posljedica toga komada ostao prije šokantan dojam rascjepkanosti nego iluzija o zacjeljenju ili prevladavanju. Sandra Tsing Loh je, primjerice, izjavila da joj je u komadu nedostajala "kazališna artificijelnost" i "katarza". Zaključila je: "Volim kada kazalište uobliči nešto što nema oblik. Time ne mislim reći da Deavere Smithova rascjepkanost ne prikazuje začuđujuće dobro. *Suton* me se dojmio kao nevjerojatno točan, a to nije isto što i punade" (Loh, 113). Sama Smithova opisuje to djelo kao "poziv" što traži priznavanje jednostavne istine - da moramo "posegnuti preko etničkih granica".

Na posve suprotnoj strani je Mason, koji u jednom iznimnom trenutku u *Seksualnim ilegalcima* travestira čuveno pitanje Rodneyja Kinga. Mason kaže: "Ne bismo li naprosto svi mogli... [duga stanka]... imati oštećen





mozak?" U gnostičkoj mitologiji bi se za Masona moglo reći da preuzima ulogu Ialdabaotha, sina Plerome, što znači punoće ili izvorne prisutnosti:

Ialdabaoth je zazorna, pretjerana manifestacija oblika, koja je kao takva prekršaj protiv bezgraničnosti i nemjerljivosti Plerome. On iskače i pada i dok to čini ispunjava prazninu svojim bastardnim predstavama koje su materijalizacija strasti koje nastaju u nestašici: tjeskoba, strah, smetenost (*aporia*) i neznanje (*agnosia*). One tvore gustu maglu mutne tvari iz koje on započinje stvarati svijet. (Goodall, 10-11) Za grčki um, koji se obrazovao uz platonско svjetlo, takva vizija Ialdabaotha je noćna mora. Svijet koji on stvara prožet je tamom i suprotan je razumu. To je mučan svijet iz kojega je bijeg težak, ako ne i nemoguć, ali "Hetiti" odgovaraju da se u toj "gustoj magli" može pronaći i nešto substancijalno, čak i temeljno, neka nužna međuovisnost tame i svjetla.

Smithova okončava *Suton* odjeljkom pod naslovom *Pravda*, nizom intervjua što istražuju metaforu sutona, doba dana u koje pada početak i kraj ustanka. Posljednji intervju dao je Twilight Bey, član bande koja je pomogla da se organizira primirje što je slijedilo nakon ustanka. Tjeskoba življenja u sustavu koji te određuje kao nezalicu jasno se nazire u iskrivljenoj logici njegova napora da razriješi paradoks biti taman i svijetao, bistar i zbuđen:

Noćno je doba za me  
kao nestanak sunca,  
i ne povezujem  
tamu s bilo čim negativnim.  
Povezujem  
tamu s onim što bijaše na početku,  
jer ona bijaše na početku  
a onda u vezi s bojom moje puti.  
Ja sam tamnputa osoba  
i zaglavljen u limbu,  
tamu vidim kao sebe.  
Svjetlo vidim kao znanje i kao mudrost svijeta i  
razumijevanje drugih,  
a želim li postati, postati ljudsko biće,  
ne mogu do vijeka živjeti u tami,  
ne mogu do vijeka živjeti s mišlju  
o poistovjećivanju samo s ljudima poput mene  
i razumijevanju mene i mogega.  
(Smith 1994: 255)

Smithova ustvrđuje da se značaj najčešće otkriva u trenutku jezične disfunkcije - loše gramatike, oklijevanja, pleonazma, krivih izjava (Smith, 1993. xxxi, xxxix). Twilightov pokušaj da razjasni kako je nemoguće ili bolno biti taman u svijetu koji zahtijeva svjetlo klasičan je primjer trenutka kada nam, kako to Smithova kaže, "blage riječi ne djeluju na nas". To je trenutak, tvrdi ona, kada se otkriva "američki značaj" - u "procjepu" (Smith, 1993. xli). Homi Bhabha stvara temelj za tu nerazgovjetnost ili zamućenost u intervjuu što se čuje nekoliko minuta prije Twilighta:

Taj trenutak sutona  
trenutak je između.  
To je trenutak sumraka.  
To je trenutak podvojenosti  
i dvosmislenosti.  
Nejasnost,  
zagonetka,  
podvojenost  
onoga što se zbilo u ustanku  
u LA  
to je baš ono što želimo dokučiti.  
I to je baš trenutak  
kad je ustanak u LA mogao postati nešto  
drugo  
nego što se čini  
da je bio,  
ili možda nekako  
drugačiji nego što se čini da je bio.  
(Smith 1994; 232)

Paradoks je u tome što upravo Smithova prikazuje losangeleski ustanak s jasnoćom, što ona, čini se, "prosvjetljuje" svoje gledatelje, a njezina umjetnička obrada metafore sutona daje upravo onu vrstu tropa neophodnu da njezinoj poemi osigura jedinstvo i oblik. Iz Bhabhina opisa toga istog trenutka sutona, Mason je razvio djelo što je doista bilo "drugačije nego što se činilo da je bilo". Videnje, percepcija, estetika i kazalište u njegovu radu otvaraju put artoovskom porivu - provali stvaranja. Smithovu njezino šesto čulo vodi do sutona sa stajališta prosvjetiteljskih kategorija, Mason pak istome pristupa iz sjene. On nevidljiv oblikuje bit stvari. Prema družini Hittite Empire kazališna tama, zamračenje njegova grčkog sunca, djeluje kao nužnost i

vrlina. Reza Abdoh, Guillermo Gomez-Pena, Culture Clash, Rachel Rosenthal, Tim Miller: neki su od značajnih umjetnika koji su u statičnu maglu Los Angelesa unijeli živi kazališni efekt a svi se oni prepoznaju po tome što se otuđuju od tamošnjeg svijeta. Čak se i umjetnici koji su u njemu rođeni osjećaju poput izgnanika, a ipak ne postoji mjesto u koje bi se bolje uklopili nego ta granica.

U svom čuvenom eseju o američkim granicama iz 1893. Frederick Jackson Turner zamijetio je kako se "od vremena kada su se između pionira i obalnog područja izdigle planine pojavio novi poredak u amerikanizmu. Istok i Zapad počeli su se razvijati bez uzajamnog dodira" (18). Kolonisti, ili "ljudi s onu stranu planine", kako ih je nazvao, potpuno su se promijenili pod utjecajem divljega krajolika i "neuljudenosti" domorodaca koje su tamo zatekli. Vani, na Zapadu, gdje sunce zalazi kasnije, stvorio se drugačiji odnos svjetla i tame i Los Angeles je postao lećom kroz koju su se ta divljina, ta neuljudenost, taj kasni zalazak sunca mogli vidjeti, čudesno lijepi. U istom eseju Turner piše: "U pograničnom loncu za taljenje doseljenici su se amerikanizirali, oslobodili, stopili u miješanu rasu što nije bila engleska ni po nacionalnosti ni po osobinama." (23) Stapanje možda više nije metafora prikladna za opis onoga što se zbiva, ali izvjesno je da postoji efekt lonca za taljenje, da postoji mrvljenje i paljenje koje preformulira shvaćanje svijeta temeljeno na dvojnostima, poput one gnostičke svjetlosti i tame, u nešto mnogo snažnije.

Prevela: Ivana Senker

Navedena djela:

Davis, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage Books, 1992.

Gabler, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown, 1988.

Goodall, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Jonas, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston: Beacon Press, 1963.

King, W. D. "The Portrayal of Darkness and Sixth Sense on the Nineteenth-Century English Stage." *Theatre Survey*, 34:1 (May 1993), 33-46.

----. "Shadow of a Mesmeriser': The Female Body on the 'Dark' Stage,"

*Theatre Journal*, 49:2 (May 1997), 189-207.

Loh, Sandra Tsing. Rev. of *Twilight: Los Angeles, 1992*. *Theatre Journal*, 46:1, 113.

Smith, Anna Deavere. *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*. New York: Anchor Books, 1993.

----. *Twilight: Los Angeles, 1992 (On the Road: A Search for American Character)*. New York: Anchor Books, 1994.

Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York, 1893.

