

Izvorni znanstveni rad
UDK 82:1
792.011.2
Primljeno: 15. ožujka 2010.

Kazalište srama: identitet kao svjedočenje

SIBILA PETLEVSKI*

Sažetak

Počevši od Agambenova pojma geste tumačenog kao “komunikacija komunikabilnosti” i odnosa geste s politikom, a kroz paralele Agamben-Debord, iskušava se mogućnost “učitavanja” Debordovih ideja u Držićevu prološku heterotopiju “Dunda Maroja”. Time se istovremeno iskušava i mogućnost konstruiranja kulturalne kritike na podlozi izvedbeno-teorijskog uvida u izvedbe društva koje se strukturiraju kao činovi u drami; od krize preko kulminacije do raspleta i natrag. Sintagma “kazalište srama” argumentira se iz teze da ono u spektakliziranom društvu putem lažnog identitetnog svjedočenja arhivira sram. Radom se sugerira da je sučeljenje s onim Drugim u sebi – a kroz nemoć medijskog svjedočenja identiteta – zapravo agambenovsko izmicanje istine svjedočenja iz nadležnosti arhiva.

Ključne riječi: gesta, spektakl, heterotopija, intelektualna odgovornost, identitet, svjedočenje, sram

I. Gesta i politika Dugog Nosa: od Agambena prema Debordu, unaprijed i unazad na lenti vremena¹

U knjizi pod naslovom *Sredstva bez cilja*, osim *in memoriam* posvete na početku uknjiženja, Agamben interpretaciji viđenja Guya Deborda posvećuje i čitavo poglavlje. Agambenove “Marginalne bilješke na *Komentare Društva spektakla*” nadovezuju se na njegovu, u prethodnim poglavljima iznesenu i razgrađenu postavku da je gesta ekshibicija modaliteta: proces tvorbe sredstava, način, vidljiv kao takav, pri čemu bi onda politika mogla biti definirana kao “sfera čistoga sredstva, što će reći, posvemašnje i cjelovite gestualnosti ljudskih bića”. Agamben gestu tumači kao “komunikaciju komunikabilnosti”. Gesta pokazuje bivanje-u-jeziku ljudskih bića kao “čistu medijalnost”, ukazuje se u krajnjoj liniji kao esencijalna gesta nemoći

* *Sibila Petlevski*, profesorica na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

¹ Teze iznesene u ovome radu u velikoj se mjeri nadovezuju na: Petlevski, Sibila (2009).

iskazivanja jezikom, ona je “brnjica” u smislu sredstva za začepeljivanje usta, ali i u smislu glumčeve improvizacije kojom izvođač kompenzira nedostatak sjećanja ili nemogućnost izricanja. Gesta nije usmjerena cilju, proizvedena ili izvedena; ona je prema Agambenu prije nešto što se podnosi ili podupire, pa stoga otvara prostor *ethosa* kao sfere (naj)primjerenije ljudskome. Pozivajući se na Aristotelovu distinkciju *poiesis-praxis* iz *Nikomahove etike*; razlikovanje *proizvodnje* koja stremi svrsi izvan sebe i *akcije* koja je sama sebi svrhom, Agamben, ali prije njega i Marcus Terentius Varro, dodaje i treću vrstu akcije – gestu: “gesta prekida lažnu alternativu cilja i sredstva koja paralizira moralnost, i umjesto nje predstavlja sredstvo kao takvo; ispada iz orbite medijalnosti, a da pritom ne postaje cilj” (Agamben, 1996: 58, 59).

Agambenova definicija geste ostaje ista, bilo da se obrazlaže na primjeru “konstruirane situacije” iz manifesta pokreta *Internationale Situationniste*, projicirana u budućnost, u razdoblje “poslije samouništenja umjetnosti i poslije prolaska života kroz kušnju nihilizma”, ili da se objašnjava na povijesnome primjeru *commedie dell'arte* kao odabranoga žanra izvedbene umjetnosti. U *commedii dell'arte* upute namijenjene glumcima upućivale su izvođače kako da ožive situacije u kojima je ljudska gesta, odvojena od snage mita i sudbine, napokon jednostavno stupala na scenu:

Nemoguće je razumjeti komičnu masku ako je jednostavno interpretiramo kao neodređeni ili obesnaženi karakter. Harlekin i Doktor nisu na isti način karakteri kao Hamlet ili Edip: maske nisu **karakter**, nego su prije **geste** uobličene kao tip, konstelacija gesti. U toj situaciji, **destrukcija identiteta uloge ide ruku pod ruku s destrukcijom glumčeva identiteta**. To točno odgovara odnosu između teksta i provedbe, snage i čina, koji se ovdje još jednom dovodi u pitanje. Do toga dolazi jer se maska uvlači između teksta i provedbe, i tako tvori nerazdvojivu mješavinu snage i čina. A ono što se tu događa – kako na sceni tako i u konstruiranoj situaciji – nije aktiviranje snage, nego oslobađanje oblika krajnje snage. **Gesta** je ime toga presjecišta života i umjetnosti, čina i snage, općeg i pojedinačnog, teksta i provedbe. To je trenutak života izdvojen iz konteksta individualne biografije kao i iz neutralnosti estetike: to je čisti *praxis*. Gesta nije ni uporabna ni razmjenska vrijednost, nije ni životopisno iskustvo ni neosobno iskustvo: ona je druga strana robe koja dopušta “kristalima opće društvene stvari” da potonu u situaciju. (Agamben, 1996: 79, 80)

Maska Dugog Nosa hrvatskoga komediografa Marina Držića² smještena je između teksta i njegove izvedbe; negromantova gesta kao komunikacija komunikabilnosti, kao sredstvo društvene izvedbe, izdvaja negromantski Prolog iz konteksta

² O toj temi šire se raspravlja u: Petlevski (2009).

Držićeve biografije, ali i iz neutralnosti estetike, i na iznenađujuće moćan način otvara potencijalni prostor *ethosa* budućih, nama suvremenih izvedbi Držićeve komedije. Prije nego što pokušamo izvedbeno-teorijski “učitati” i samim time locirati obilježja distopije Guya Deborda u prostor *ethosa* prologa Dugoga Nosa, pogledajmo kako Agamben komentira situacionističku projekciju budućeg trenutka ravnodušja gdje više neće postojati mogućnost razdvajanja života od umjetnosti, a ta točka indiferentnosti dovest će do politike koja će konačno odgovarati svojim zadacima:

Situacionisti se – jednim konkretnim, premda oprečnim projektom – suprotstavljaju kapitalizmu koji “konkretno i namjerno” organizira okružja i događaje kako bi oduzeo snagu životu. Njihova je utopija, još jednom, savršeno topička jer je locirana na mjestu radnje onoga što želi smijeniti. (Agamben, 1996: 77, 78)

Heterotopija situacionističkog društva budućnosti lokalizira se na mjestu smjerne društvenog i kulturnog poretka, bolje reći u strukturi starog poretka samog i u odnosu njegovih funkcija. U Debordovoj³ kritici konzumerizma “koncentrirani spektakl” nacističkih i staljinističkih režima i “difuzni spektakl” ranog američkog tipa, na koji su se referirala zapažanja prvog izdanja *Društva spektakla*, do početka devedesetih prerasta u tzv. “integrirani spektakl”, koji u *Komentarima na “Društvo spektakla”* Debord definira kao spektakl koji se ugrađuje u zbilju u istoj mjeri u kojoj o njoj govori, rekonstruirajući stvarnost u tijeku procesa govorenja o njoj. U krajnjem ishodu, zbilja se više ne sukobljava s integriranim spektakularnim kao s nečim stranim, pa Debord zaključuje da je “svijet-falsifikacije-u-nastajanju istodobno falsifikacija svijeta”.⁴ Od kulture do prirode, sve je podvrgnuto procesu spek-

³ Debord, Guy (1967). Svi su navodi u mom hrvatskom prijevodu (osim kad je drukčije specificirano) prema trećem izdanju s autorskim izmjenama i dopunama, kao i “Komentarima na Društvo spektakla” prvi put objavljenim 1989. Guy Debord (1992).

⁴ Cf. Debord, Guy (1988). IV. paragraf: “Le spectaculaire intégré se manifeste à la fois comme concentré et comme diffus, et depuis cette unification fructueuse il a su employer plus grandement l’une et l’autre qualités. Leur mode d’application antérieur a beaucoup changé. À considérer le côté concentré, le centre directeur en est maintenant devenu occulte: on n’y place jamais plus un chef connu, ni une idéologie claire. Et à considérer le côté diffus, l’influence spectaculaire n’avait jamais marqué à ce point la presque totalité des conduites et des objets qui sont produits socialement. Car le sens final du spectaculaire intégré, c’est qu’il s’est intégré dans la réalité même à mesure qu’il en parlait; et qu’il la reconstruisait comme il en parlait. De sorte que cette réalité maintenant ne se tient plus en face de lui comme quelque chose d’étranger. Quand le spectaculaire était concentré la plus grande part de la société périphérique lui échappait; et quand il était diffus, une faible part; aujourd’hui rien. Le spectacle s’est mélangé à toute réalité, en l’irradiant. Comme on pouvait facilement le prévoir en théorie, l’expérience pratique de l’accomplissement sans frein des volontés de la raison marchande aura montré vite et sans exceptions que le devenir-monde de la falsification était aussi un devenir-falsification du mon-

takularizacije kao falsifikacije: čak je i genetika, kaže Debord, zahvaćena zamašnjakom dominantnih društvenih sila. Falsificira se cjelina proizvodnje i percepcije, manipulira se sjećanjima. Parodija “podjele rada” pojavljuje se u punoj snazi karnevalske razdraganosti koja koincidira s općim nestankom stvarnih kompetencija. “Medijski status” poprima neusporedivo veći značaj nego što ga može imati vrijednost bilo čega što bi bilo tko mogao učiniti:

Financijer može biti pjevač, advokat može biti policijski doušnik, pekar se može razmetati literarnim ukusima, glumac može biti predsjednik, šef kuhinje može filozofirati o pokretima u pekarskom zanatu kao da je riječ o prekretnicama u povijesti svijeta. Svatko se može pridružiti spektaklu kako bi javno usvojio ili ponekad u tajnosti prakticirao potpuno drukčiju djelatnost od one specijalnosti kojom je na početku stekao ime. (*Ibidem*)

Medijski diskurs Držićevih ljudi nahvao cvjeta već u razdoblju takozvanog zlatnoga doba. Nakon što su “čovuljici” oživjeli zbog voajerske znatiželje recipijentata i lakomosti negromanta, kao majstora spektakla, pozvani su da govore na svakoj gozbi i piru. Spektakl kakav sugerira Držićeva heterotopija zapravo je, sasvim na debordovski način, kapital akumuliran do stupnja u kojem postaje slika:

I žene od tizijeh strana, – kako i naše, koje polakšu pamet imaju od ljudi, – gledajući te obraze, počеше se smijemat kako od stvari ku prije ne bijehu vidjeli, i rekoše: “Smiješno ti bi bilo da ovi ljudi mogu hodit i govorit!” I rekoše negromantom: “Vi ste negromanti; ako hoćete da od ovizijeh strana zlata odnesete, učinite po vašoj negromanciji da ovi čovuljici ožive, i da počnu hodit i govorit, er bi tada na pravi način smiješni bili, a taki mrtvi ne valjaju ništa”. Negromanti, za lakomos od zlata, daše duh žviratom, barbaćepom, čovuljicom, obrazom od papagala, od mojemuća, od žaba, oslastijem, kozjijem i od tezijeh načina. Ti ljudici, kako imaše duh, počеше hodit, govorit i smiješnice činit po taki način, er se nigdje gozba ni pir ne činjaše gdje oni ne bi dozvani bili. Mislite je li smiješna stvar bila gledat te obraze u to prvo brijeme gdje tamaše! (Držić, 1974: 90)

Fetišizam robe, dominacija “nadosjetilnih i osjetilno dohvatljivih stvari” nad društvom, doseže, prema Debordu, vrhunac u spektaklu, u kojem stvarni svijet biva

de. Hormis un héritage encore important, mais destiné à se réduire toujours, de livres et de bâtiments anciens, qui du reste sont de plus en plus souvent sélectionnés et mis en perspective selon les convenances du spectacle, il n'existe plus rien, dans la culture et dans la nature, qui n'ait été transformé, et pollué, selon les moyens et les intérêts de l'industrie moderne. La génétique même est devenue pleinement accessible aux forces dominantes de la société.

Le gouvernement du spectacle, qui à présent détient tous les moyens de falsifier l'ensemble de la production aussi bien que de la perception, est maître absolu des souvenirs comme il est maître incontrôlé des projets qui façonnent le plus lointain avenir. Il règne seul partout; *il exécute ses jugements sommaires.*”

zamijenjen izborom slika projiciranim iznad njega. Te se slike uspijevaju nametnuti kao prvorazredno zbiljske stvari, dapače, kao jedina stvarnost.⁵

Kad “minu vrime od zlata”, i “kad se za gvozdje svak uhiti”, debordovski “koncentrirani spektakl” koji uprizoruju ljudi nahvao još je uvijek u fazi u kojoj prisutnost stranoga elementa jasno izdvojena na pozornici društvenog događanja izaziva trvenje između dvije društvene struje: jedne koja je “nazbilj” i druge koja je “nahvao”. Sve veća difuznost spektakla, kao posljedica miješanja ljudi nazbilj i ljudi nahvao, postupno dovodi do miješanja kriterija za utvrđivanje razlike između zbilje i fikcije, istine i falsificirane istine. Debordova definicija života kao ogromne akumulacije prizora ima za posljedicu da se ono što je nekad bilo neposredno doživljeno udaljuje u predodžbu:

Slike odvojene od svih aspekata života stapaju se u jedinstveni tijek stvari u kojem prethodno jedinstvo života više ne može biti obnovljeno. *Parcijalno* opažena stvarnost regrupira se u novo, vlastito jedinstvo, kao odvojeni lažni svijet, predmet puke kontemplacije. Specijalizacija slika svijeta doseže vrhunac u svijetu nezavisnih slika, gdje obmanjivač obmanjuje čak i samoga sebe. Spektakl općenito, kao konkretna inverzija života, jest nezavisan pokret neživota. (Debord, 1988: 10; paragraf 2)

Slogan društva spektakla: “Ono što se vidi dobro je; a ono što je dobro vidi se”, Debordov je *détournement* znamenite Hegelove misli iz Predgovora *Filozofije prava*: “Ono što je zbiljsko umno je; a što je umno zbiljsko je”. Slogan društva spektakla dokida mogućnost propitivanja. Spektakl se predstavlja kao golema, neraspavljiva, nedostupna pozitivnost. Jedini prihvatljivi društveni stav jest pasivno prihvaćanje koje je spektakl već postigao “monopolom na privid”, pojavljivanjem koje je politička gesta bez svrhe, specifičnim načinom predstavljanja koji ne računa na odgovor.⁶

Propast “agore” kao prostora predviđenog za slobodnu demokratsku raspravu i zamjena “agore” – “medijskim diskursom” dovele su do toga da se “parrhesia”, sposobnost slobodnoga govora i sposobnost individualnog prihvaćanja rizika društvenih sankcija zbog pokušaja prijenosa “istine” drugima, danas pokazuje kao

⁵ Cf. Debord (1988: 23); paragraf 35: “C’est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par ‘des choses suprasensibles bien que sensibles’, qui s’accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d’images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s’est fait reconnaître comme le sensible par excellence”.

⁶ Cf. *ibid.*, str. 13; paragraf 12: “Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que ‘ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît’. L’attitude qu’il exige par principe est cette acceptation passive qu’il a déjà en fait obtenue par sa manière d’apparaître sans réplique, par son monopole de l’apparence.”

zastario koncept koji čak više ne uspijeva ukazati ni na krizu demokratskih institucija, jer je kao takav, u kontekstu društva koje falsificira stvarnost, nerazumljiv i nepotreban. Ipak, skloni smo vjerovati da Držićeve dramaturgija *utopije-koja-tonije*, čije je lokaliziranje prepušteno gledatelju, može prokazati kako one stare tako i one nove mehanizme proizvodnje spektakla. Odgovornost kritičkog propitivanja ne može se prebaciti na druge: ona ostaje u sferi individualnog, ovisi o stupnju do kojeg je “promatrač” spreman aktivirati se, dokinuti monopol na privid, i doprinijeti da se obnovi snaga javne diskusije koja ne podliježe površnosti “medijskog diskursa”.

Držićevi prološki metatekstualni komentari, tematizacijom prostora urbaniteta, daju mogućnost proširivanja književnokomparatističkog i teatrološkog uvida u odnos zbilje i kazališne fikcije, dakako, uz prihvaćanje interpretacijskog izazova kulturološkog, političnog čitanja dviju Držićevih suprotstavljenih tipologija: ljudi “nazbilj” i ljudi “nahvao”. Baš kao što samo po sebi nije dovoljno zadržavanje u klasičnim teatrološkim okvirima interpretacije, nakon što se obavila dramaturška analiza i komparatistički uvid u žanrovske uzuse eruditne komedije i njenoga unutrašnjeg podrijetla prema anti-eruditnom pučkome komadu, tako nije zadovoljavajuće ni nasilno učitavanje političkoga punjenja bez dubinske analize odnosa Držićeve dramskog pisma i povijesnoga konteksta vremena i dubrovačke sredine. Između dviju interpretacijskih opcija koje su oduvijek, baš kao i danas, proizvodile suprotstavljene strategije u tvorbi interpretacijskih modela u pristupu Držićevoj tipologiji ljudi “nazbilj” i ljudi “nahvao” – osobno sam se opredijelila za treći put; tim više što starija hrvatska književnost nije uže područje mojeg znanstvenog interesa.

Polazište mi je u propitivanju mogućnosti kulturološkog, “političnog” čitanja negromantova prologa, posredništvom Agambena i Foucaulta, i to iz pozicije dramaturgije izvedbe. U tom kontekstu nužno je proširenje pojma kazališna predstava pojmom *spektakl* kako bi se tvorba događaja koji je u temelju spektakla, a odvija se u kontekstu dubrovačkog *urbsa*, sagledala istodobno i kao dramatološki i kao sociološki proces. Nadalje, predlaže se, s obzirom na odabrani primjer, proširenje pojma *metatekstualno* pojmom *metateatarsko* te zamjena pojma *utopija* Foucaultovim pojmom *heterotopija*.

Uvođenjem termina heterotopija (Foucault, 1984: 46-49) šezdesetih godina i argumentiranjem toga pojma u tekstu objavljenom 1984. godine, kako u odnosu na utopiju tako i s obzirom na tipove prostora koji se uspostavljaju u dvostrukome značenju i s obzirom na funkciju heterotopija u odnosu na sve preostale prostore, Michel Foucault postavio je teorijske okvire za pristup problemu prostora “drugotnosti” koji je istovremeno i ovdje i negdje drugdje. Utopijska prostornost naznačena okvirima obaju prologa komedije *Dundo Maroje* (kad se pripisuje zlatnome dobu i mitskome kraju Starijih Indija, ali i kad se pripisuje Rimu kao mjestu dramske rad-

nje) lokalizirana je u Dubrovniku Držićeva vremena. Mjesto odigravanja kazališnog spektakla lokalizira utopiju i tako je pretvara u heterotopiju koja spaja nekoliko tipova i funkcija heterotopijskoga prostora. Držićevi prolozi stvaraju foucaultovsku *heterotopiju iluzije* koja je, tvorbom kazališnog pričina u stanju razotkriti, pa time i dovesti u pitanje stvarni svijet. Čudo prenošenja i smještanja dalekih vremena i utopijskih prostora u prostorno-vremenske granice aktualnog spektakla ostvaruje funkcije sa svim ostalim prostorima zbilje; pritom se prostor spektakla ostvaruje i kao *heterotopija kompenzacije* koja na sceni stvara nadomjesni, zbiljski prostor “drugog”. Kazališnoj iluziji imanentna istodobnost ovoga ovdje i onoga ondje dopušta komediografu ironično poigravanje između koncepta klasičnog utopijskog “nemjesta” i protu-prostora spektakla koji zadobiva aktualni, politički naboj iz odnosa s ostalim stvarnim prostorima. Karakteristično je zrcaljenje jednoga u drugome: prodor “ljudi-nahvao” iz Starijih Indijah u “ovi naš svijet”, ogledanje staroindijske “zgrade velike, visoke i vele urešene” (u vezi s kojom se izriječkom spominju, između ostalih nahvao-likova, i “glumci”) u aktualnome prostoru “vijećnice od kompanije Pomet-družine”, pri čemu svakako treba spomenuti i istodobnost starog i novog; metatekstualno i metateatarsko uspostavljanje spona između dviju razina u recepciji komedije koja će, prema najavama u drugome prologu, biti istodobno nova i stara – nova jer slijedi “onu prvu komediju od Pometa” koju je Pomet-družina već izvela pred gradskom publikom, a stara jer će u njoj gledatelji prepoznati već znane dramske osobe. Spomenutom efektu zrcaljenja treba pridodati i “mirakulo” gledanja jednog prostora iz drugoga prostora, pri čemu se drugi prostor definira na osnovi pogleda na prvi, i istovremeno, zbog svoje funkcionalne veze s drugim zbiljskim prostorima, dobiva snagu redefiniranja zbilje. Foucault se i sam poslužio primjerom zrcala u objašnjavanju heterotopije kao pojma:

Zrcalo je, prije svega, utopija, jer je to mjesto bez mjesta. U zrcalu, sebe vidim tamo gdje nisam, u jednom nerealnom prostoru koji se virtualno otvara iza površine; ja sam s one strane, tamo gdje nisam, neka vrsta sjene koja meni samome daje moju vlastitu vidljivost, koja mi dopušta da se vidim tamo gdje sam odsutan – utopija zrcala. Ali to je ujedno i heterotopija, u onoj mjeri u kojoj zrcalo doista postoji u stvarnosti i gdje proizvodi kontrareakciju na mjestu koje ja zauzimam. Posredništvom zrcala otkrivam da sam odsutan s mjesta na kojem sam, jer se vidim drugdje. Počevši od toga pogleda koji se usmjerava prema meni s podloge onoga virtualnoga prostora koji se nalazi s druge strane zrcala, vraćam se k sebi; ponovno usmjeravam oči prema sebi samome kako bih se rekonstituirao tamo gdje jesam. Zrcalo funkcionira kao heterotopija u smislu da ovo mjesto koje zauzimam ovdje, u trenutku dok se promatram u zrcalu, čini istovremeno potpuno realnim, povezanim sa svim prostorima koji ga okružuju, i potpuno nerealnim, jer, da bi bilo percipirano, ono mora proći kroz virtualnu točku koja se nalazi ondje. (Foucault, 1984: 47)

U oba prologa Držić posebno apostrofira žene. Upravo ženama, kao izdvojenome sloju gledatelja, pripisao je “polakšu pamet”, ali čini se da im je pripisao i moć *heterotopijskog ogledanja*. U temeljima ženskoga tipa znatiželje, tradicionalno već sankcioniranog “prvotnim grijehom” (ali i grijehom poticanja negromanta na oživljavanje dramatis persona protu-svijeta, “ljudi nahvao”), komediograf je prepoznao određeni tip (samo)promatračke pozicije koja je u kazališnom smislu dobrodošla, jer pristankom na kazališnu iluziju omogućava doživljaj spektakla kao zbiljskoga događaja. S druge strane, ista (samo)promatračka pozicija, ista moć heterotopijskog ogledanja, u društvenom je smislu suspektna i za očuvanje “zlatnog doba” patrijarhalno-kršćanskog poretka opasna, i to prije svega zato što tvorbom kazališne heterotopije dopušta da gradska vijećnica, ili nekom drugom prigodom gradski trg (zašto ne i današnji trg u današnjoj Hrvatskoj) kao mjesto izvođenja drame, na osnovi povezanosti prostora izvedbe sa svim drugim prostorima koji ga okružuju, zadobije moć propitivanja i redefiniranja aktualne, političke stvarnosti.

Kad je riječ o Prologu Dugoga Nosa, odgovornost se ostvaruje iz pozicije recipijenta ugrađene u prološku dramaturgiju, i to kao ekstratekstualna vrijednost proizvedena iz teksta samoga, heterotopijskim zrcaljenjem “onoga tamo” i “ovoga ovdje”. Poslije sumraka biografizma u književnoj kritici bilo bi prilično nategnuto tražiti pojam intelektualne odgovornosti u psihološkom ustroju pisca i privatnosti njegova odnosa s književnim i političkim oponentima.

Intelektualni izazov otkrivanja političkog sloja Držićeve komedije, zahvaljujući ingenioznoj prološkoj dramaturgiji *utopije-koja-to-nije*, čije je lokaliziranje prepušteno gledatelju, svakom intelektualno odgovornom kazališnom postavom trebao bi istodobno otkriti svijet plautovskih i zbiljskih zapleta; ukazati na stare, ali i na nove mehanizme proizvodnje spektakla.

Zahvaljujući dramaturškoj negromanciji Marina Držića – “čovuljici, žvirati, barbaćepi, obrazi od papagala, od mojemuča, od žaba, oslasti i s kože udreni, ljudi nahvao”, koji su u renesansu ušli s prirodnim nasljeđem srednjovjekovnih oblika imaginacije, uspijevaju prohodati i progovoriti posredništvom svojih promatrača; njihova obilježena tijela oživljuje, ili foucaultovski rečeno, “konstituiraju”, kultura Držićeva vremena, pa u skladu s takvom “dramom povijesne inskripcije” (koja zlatno doba Starijih Indija povezuje s Držićevom epohom, a njegovu epohu s našim vremenom) “nahvao” tijela postaju “nazbilj”, a ono “nazbilj” počinje poprimiti “nahvao” obilježja. Političnost opreke nazbilj-nahvao ostvaruje se višestruko: na razini koja se razotkriva uvidom u biografske i povijesne okolnosti, primjerice u vezi s takozvanim Držićevim “urotničkim pismima”, ali i iz perspektive dramaturgije izvedbe, gdje se u heterotopijskom kazališnom zrcaljenju sve više pomiču granice kazališne predstave prema društvu spektakla Držićeva, ali i našega vremena. Suvremeno dramaturško i režijsko transponiranje dramskoga uzorka *Dunda Maroja* oživljuje

“ljude nazbilj” i “ljude nahvao”, tako da i naša kultura sudjeluje u njihovom konstituiranju. Suvremena “čitljivost”, pa samim time gledljivost i postavljenost Držićeve komedije, u presudnoj mjeri ovisi o potencijalu što ga taj tekst u sebi nosi; ponajviše je vezana uz mogućnost konkretnog smještanja, lokaliziranja heterotopije koja, mišljenja smo, čini Držićevo punjenje plautovskog obrasca samosvojnim, autorski jedinstvenim i postavljivim u različitim epohama. Politički sloj suvremenog dramaturškoga čitanja *Dunda Maroja* nije neposredno ovisan o propitivanju autorove biografije, pa čak nije presudno određen ni neposrednim povijesnim okolnostima u kojima je djelo nastalo. S druge strane, učitavanje klasne borbe u Držića, ostvareno u skladu s vremenom u kojem je, primjerice, Jeličić pisao studiju o dubrovačkome komediografu, također nije opcija o kojoj se može dramaturški utemeljeno raspravljati. Političnost *Dunda Maroja* ostvaruje se, kao što je rečeno, heterotopijskim zrcaljenjem; aktiviranjem recipijentske, (samo)promatračke pozicije koja sudjeluje u spektaklu proširivanja prostora kazališne predstave na prostor društvene izvedbe. Pitati je li Držić, kao osoba, bio politički osviješten u velikoj, maloj ili nikakvoj mjeri, te na koji je stupanj kompromisa u prikriivanju svojih stavova bio prinuđen, jedva da ima neku dramaturšku relevantnost: pitanje “intelektualne odgovornosti” prebacuje se s pisca na čitatelja, s dramatičara na dramaturga i redatelja, i dalje: s medijaliziranog društvenog prostora spektakla kao arene za borbu spektakulariziranih intelektualaca u funkciji gladijatora kulturnih politika natrag na *agoru*, gdje bi se trebao ponovno otvoriti prostor individualne odgovornosti.

II. O pojmu intelektualne odgovornosti

U *Istini i moći* Michel Foucault načinio je razdiobu tipova intelektualnih tradicija na, s jedne strane, univerzalnu intelektualnu tradiciju koja djeluje u supra-historijskom polju prava, samilosti i zakona promatranih kao bezvremenske kategorije i, s druge strane, na “specifičnu” intelektualnu tradiciju koja ulazi u sukob s vlašću u svakodnevnome životu – konkretno i materijalno (Foucault, 1980: 127-133). Politika angažmana i sukob različitih stilova i jezika angažmana otvara splet zanimljivih tema za raspravu. Čak je i koncept koji Foucault naziva “specifičnom” intelektualnom tradicijom uvijek oslobađao prostor napetosti između aktivističkog pisma i aktivizma putem javnoga djelovanja. S druge strane, nadugo i naširoko vođena rasprava o tome što znači biti “intelektualac” neprekidno pomiče svoje žarište u skladu s povijesnim trenutkom. Primjerice, Romain Rollandov tip obvezanosti na djelovanje dvadesetih godina nemoguće je u potpunosti analizirati bez prethodnog ulaska u problematiku neposredne poslijeratne dileme; bez raščlambe Rollandova pokušaja spašavanja svrhovite uloge angažiranog europskoga pisca koji samome sebi ni u jednome trenutku ne dopušta “da bude progutan od poslijeratnih ideologija i masovnih pokreta” (Fisher, 1988: 51). Rollandova je “dilema”, prema Davidu Jamesu Fisheru, bila u otkrivanju načina pružanja otpora budućem ratu dok je,

istodobno, sam nastojao očuvati netaknutom svoju devetnaestostoljetnu koncepciju intelektualne odgovornosti.

Teoretičar književnosti Tzvetan Todorov upućuje na razliku između “moralnog ljudskog bića”, “moralizatora” i “moralista”. Prema Todorovu, moralan čovjek propituje vlastito ponašanje, moralizator dovodi u pitanje moralnost drugih ljudi, dok moralist želi zavladata prostorom ćudoređa (Todorov, 1993; 2001). Ipak, valja primijetiti da su rasprave o intelektualnome angažmanu, posebno u vremenu “kulturnoga hladnoga rata”, ali i danas, zadržale ponešto od argumentacije povezane s povijesnom odrednicom pojma “inteligencije” kao klase:

“Inteligenciju”, u povijesnom smislu, čine ljudi udruženi oko neke društvene ideje, koji vjeruju u napredak, u razum ... slobodnu kritiku, individualnu slobodu, koji se, ukratko, protive reakcionarnom, opskurnom, Crkvi i autoritarnoj državi, i jedan drugoga vide združene u borbi za zajedničku svrhu – prije svega za ljudska prava i pravičan društveni poredak. Berlinov je prijedlog da se “intelektualac” mora svjesno opirati društvenom uzroku kako bi utjecao na “društvene ideje”. To je protivno koncepciji kulturnog hladnog rata karakteriziranog sve složenijim odnosom “intelektualca” i “društvenih ideja”; “intelektualac” se kontinuirano predstavlja kao “aktivan” i moralno obvezan, kao netko tko nije “pasivan” i ideološki vezan.⁷

Intelektualci današnjice (počevši od onih koji djeluju kao “slobodni strijelci” do onih drugih, vezanih uz određenu političku opciju) žive i djeluju u kulturi kojom dominiraju mediji. Već sama ta činjenica dovela je do znatnih promjena u suvremenim intelektualnim politikama. Dvoznačnost takozvanog intelektualnog angažmana danas se doima izraženijom nego ikada prije. U ogledu na temu “Odgovornosti intelektualaca” pisanom još šezdesetih godina Chomsky tvrdi da kada se bavimo intelektualnom odgovornošću, od svega nas se najviše treba ticati uloga intelektualaca u tvorbi i analizi ideologije:

Dopustite mi da se vratim Dwightu Macdonaldu i odgovornosti intelektualaca. Macdonald citira intervju s knjigovođom koncentracijskog logora smrti koji je briznuo u plač kad su mu rekli da će ga Rusi objesiti. “Zašto bi to učinili?” “Što sam skrivio?” – pitao je. Macdonald izvodi zaključak: “Samo oni koji su sami voljni oduprijeti se autoritetu kad se on nepodnošljivo kosi s njihovim osobnim moralnim kodom, samo oni imaju pravo osuditi knjigovođu koncentracijskoga logora.” Pitanje “Što sam skrivio?” jest pitanje koje bismo mogli i mi postaviti sami sebi dok svaki dan gledamo užase Vijetnama – dok stvaramo, izgovaramo ili podnosimo prijevare koje će biti iskorištene kako bi se opravdalo sljedeću u nizu obrana slobode. (Chomsky, 1967)

⁷ Cf. Ramin Jahanbegloo, 1992: 183. Navod prema: Hogg (2004).

III. Kazalište srama: identitet kao svjedočenje

Primo Levi pokazao je da danas postoji “sram od činjenice da smo ljudi” – sram logora, sram od činjenice da se dogodilo ono što se nije trebalo dogoditi. Agamben eksplicira na osnovi Levia:

Oni koji su iskusili taj tihi sram od toga što su ljudi, potisnuli su vezu s političkom snagom u kojoj žive. Takav sram hrani njihove misli i tvori početak revolucije i egzodusa kojemu se jedva naslućuje kraj. (U trenutku kad se nož egzekutora zari-va u njegovo meso, Joseph K. u jednome mahu uspijeva dograbiti onaj sram koji će ga nadživjeti.) (Agamben, 1996: 132, 133)⁸

Taj sram koji nadživljuje, koji je vezan za heterotopiju Auschwitza kao mje-sta-nemjesta, odnosno kao “mjesta događanja nemogućeg” opisan je u *Onome što ostaje od Auschwitza. Arhivu i svjedoku* (Agamben, 1998).

Upravo u mjeri u kojoj predstavlja dio jezika kao takvog, u mjeri u kojoj svjedo-či o mogućnosti govora jedino kroz nemogućnost, autoritet svjedoka zavisi ne od činjenične istine, od suglasnosti između onoga što je rečeno i činjenice, ili između sjećanja i onoga što se dogodilo, već od odnosa ne-sjećanja između neizgovor-ljivog i izgovorljivog, između vanjštine i unutrašnjosti jezika. *Autoritet svjedoka utemeljen je na njegovoj sposobnosti da govori u ime nesposobnosti da se govori – odnosno iz mogućnosti da svjedok bude subjekt, subjekt svjedočenja, govora i jezika.* Stoga svjedočenje jamči ne činjeničnu istinu svjedočanstva, već njegovu krhku nemogućnost da bude arhivirano, njegovu eksteriornost u odnosu na arhiv – odnosno tu nužnost kojom, kao jezično postojanje, ono izmiče i sjećanju i zabo-raljanju. (Agamben, 1999)⁹

Na poprištu suvremene tvorbe kazališta srama (to je moja sintagma koju bi trebalo dodatno razraditi i oprimjeriti) nacistički *lager* proširuje se u konceptu su-

⁸ Usp. s engleskim prijevodom: “Such a shame feeds their thoughts and constitutes the be-ginning of a revolution and of an exodus of which it is barely able to discern the end. (At the moment when the executioners’ knives are about to penetrate his flesh, Joseph K. with one last leap succeeds in getting hold of the shame that will survive him).”

⁹ Agamben (1999: 157-158); moj prijevod prema navedenom engleskom izdanju. Usp. u hrvat-skom izdanju: “Upravo zato jer se svjedočenje vezuje za jezik kao takav, upravo zato jer potvrđu-je zbivanje mogućnosti izricanja samo po nemogućnosti, njegova valjanost nije ovisna o faktič-koj istini, o podudaranju između izrečenog i činjenica, između spomena i onoga što se dogodilo, nego o drevnoj svezi između izrecivog i neizrecivog, između jezičnog izvana i iznutra. *Autoritet svjedoka jest u tomu što može govoriti jedino u ime nekoga tko ne može govoriti, to jest u tome što je subjekt.* Svjedočenje ne jamči faktičku istinu objave, pohranjene u arhivu, nego to da je nije moguće arhivirati, da je izvan arhiva – to jest da kao egzistencija jezika nužno izmiče kako spomenu tako i zaboravu” (Agamben, 2008: 111).

vremenog eksteritorijaliziranog logora tipa Guantanamo kao mjesta politički dobro osiguranog od kontrole zakona.

Nemojmo se zavaravati: uporaba sintagme “kazalište srama” u ovome radu ponajmanje veze ima s dramaturgijom kao praktično-teatarskom disciplinom koja prenosi hermeneutiku dramskoga teksta neposredno na scenu. Ta se sintagma prvenstveno odnosi na mogućnost konstruiranja kulturalne kritike na podlozi uvida u izvedbe društva koje se strukturiraju – riječima kulturalnog antropologa Victora Turnera – kao činovi u drami; od krize preko kulminacije do raspleta i natrag. U *Sredstvima bez cilja*, knjizi koja prije početka argumentacije, već samom posvetom Debordu daje na znanje do koje mjere Agamben dijeli Debordov strah od medijskih inscenacija u društvu integriranog spektakla, autor daje sljedeći poučak:

Politika je ekshibicija medijalnosti: to je čin u kojem se pokazuje vidljivim sredstvo kao takvo. Politika nije sfera nekog cilja; već je prije sfera čiste medijalnosti bez cilja.

Iskustvo o kojem se ovdje radi nema objektivni sadržaj i ne može biti formulirano kao propozicija koja se odnosi na stanje stvari ili na povijesnu situaciju. Ne odnosi se na *stanje*, nego na jezični *dogadjaj*; ne drži se ove ili one gramatike, već se – na neki način – pridržava uz *factum loquendi* kao takav. Suočavamo se s vlastitom izvrnutom lingvističkom prirodom. *Zato je nasilje spektakla tako destruktivno*. Agamben primjećuje da je naše doba epoha u kojoj nam je prvi put, kao ljudskim bićima, omogućeno da iskusimo vlastitu jezičnu esenciju – da iskusimo ne neku stvarnu propoziciju, nego činjenicu samoga govora.

“Jedan od razloga zbog kojih Talijani danas šute” – piše Agamben jest “buka medija”. Kad god se o moralnosti danas raspravlja, ljudima odmah dođu na jezik zakonske kategorije, a kad god se pišu zakoni i vode procesi, umjesto zakonima zahahuje se etičkim načelima kao sjekinom rimskoga *lictor*a (Agamben, 2000: 129-130). Agamben ne vidi da bi na takvom prostoru – koji za ovu prigodu pokrivam terminom “kazalište srama” – ikada smjeli biti amnestirani *maîtres à penser* koji “grade svoje umišljene pobjede” na nesreći onih drugih za koje još ima nade, a koji su – kaže Agamben – prinuđeni kockati se čitavim svojim unutrašnjim iskustvom na osnovi prihvaćanja lažnih, nametnutih, rekla bih prije svega medijski nametnutih načela. Zakoni spektakla, ali i suvremeni još uvijek identitetno zasnovani zakoni forsiraju svjedočenje identiteta: nemušti sram žrtve višestruko je medijski iskorišten.

Maîtres à penser raspravljaju o “europskom kulturnom identitetu”, pri čemu se najčešće dolazi do konstatacije permanentne krize te ideje. Za razumijevanje svih praktičnih problema s kojima se suočavamo danas važno je sagledati kako se kroz povijest mijenjao odnos kulture i zakonodavstva koji strukturira socijalne odnose.

Povijesna promjenjivost toga odnosa kreće od ideje o prirodnom zakonu i dugo se zadržava na modernoj ideji o nacionalnim državama gdje je identitet podignut na razinu zakona kao jedna od “najtiranjskih ideja zapadne civilizacije” koja u sve unosi znakove jednakosti.

Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Lessing u svojim viđenjima boljeg društva promiču ideju nekoga budućeg zakona kulturnog identiteta koji bi ublažio tiraniju zakona nacionalnog identiteta, ali – budimo iskreni – Nathan Mudri i dan-danas može ponuditi samo teorijska rješenja poput onih Habermasa, Luhmanna, Noneta, Selznicka, ili Gunthera Teubnera, i u najboljem slučaju ugraditi pojam *kri-ze* u novu definiciju zakona koji djeluje samo zato što je “refleksivan”, što uspijeva “regulirati društvo regulirajući samoga sebe”. Kriza postaje komponentom zakona; ona stvara potrebu za neprekidnim praćenjem problema i otvara mogućnost tvorbe novih koncepata i novih pristupa koji se ubrzano i neprekidno adaptiraju na pojavne oblike društvene krize, na sve zahtjeve i sve razvojne promjene toga “društveno utemeljenog sustava samorazumijevanja” koji zovemo *kulturni identitet*.

Postmoderna etika Zygmunta Baumana (1993) vidi u postmoderni mogućnost uzmaca iz slijepih ulica u koje su *moralno Ja* odvele radikalne ambicije moderniteta. Postmoderna etika ponovno pušta ono *Drugo* kao prvog susjeda da uđe u samu srž moralnoga *Ja*, da se vrati iz pustinje “sračunatih interesa” gdje je to *Drugo* prebivalo u egzilu. Drugo se definira kao “krucijalni karakter” u procesu kroz koji *moralno Ja* mora proći da bi došlo k sebi. Baumanova razmišljanja dobro dolaze Peteru Burgessu (1997), koji upravo taj slikoviti, dramatični izvod Zygmunta Baumana uvodi u svoj tekst o odnosu zakona i kulturnog identiteta da bi razradio jednu novu postmodernu koncepciju zakona.

Taj zakon može biti mnogostruk, može imati više identiteta ovisno o različitoj primjeni na različite društvene kontekste. Sve moguće poteškoće koje bi mogle proizaći iz jednog takvog teorijski lijepo zamišljenog, prilagodljivog, “refleksivnog zakona” budućnosti, zakona koji bi u svojim mnogostrukostima odražavao mnogostrukost identiteta zbilje i svojim mehanizmima pratio pomicanje fokusa društvenih kriza – jednostavno prestaju biti percipirane kao problemi. Ni Burgess ni Teubner (1983), na kojeg se Burgess poziva, ne bave se živim pojedincima, socijalnim skupinama i narodima. Odgovornost za tragediju krize odnosa prema Drugom i Drukčijem prebacuje se na demokratske politike. To jednostavno više nije stvar zakona.

Postavlja se pitanje jesu li politike kakve su danas (a tu ne mislimo samo na tranzicijske zemlje) u stanju istinski, a ne samo deklarativno razriješiti hipokriziju odnosa koji se više-manje umjetno uspostavio između jednog *moralnog Ja* kakvo posjeduje tipični građanin demokratskog društva i onoga *Drugog i Drukčijeg* koje je, navodno, pripadalo *moralnome Ja* prije nego što ga je to *Ja* poslalo u egzil u odgovarajućem trenutku povijesti koji je pogodio kao ksenofobiju kao jednom od

oblika posrnuća morala. I sad se to prognaničko *Drugo i Drukčije*, poput prvoga susjeda koji zapravo nikada nije prestao biti "uljez u kući" odjednom vraća na velika medijska vrata. Politički *reality show* žudi za javnim uprizorenjima srama nijemih svjedoka. Javna rasprava svodi se na konstatiranje problema, pa čak i ne pokušava ukazati na moguća rješenja. Medijsko problematiziranje krize samo sebi postaje svrhom, pretvara se u žurnalistički larpurlartizam, i sasvim neočekivano, kad se već učinilo da smo naučili da u suvremenom demokratskom društvu nije prihvatljivo neprekidno stavljati znak jednakosti između A i B, na primjer između imena i nacionalne pripadnosti, hipokrizija javne rasprave o problemu kulturnog identiteta pretvara tu temu u performans u kojemu mogu sudjelovati samo oni koji su prethodno odabrali uloge, pa A, da bi uopće izrekao svoju "istinu" u javnosti, mora prethodno odabrati jednu prepoznatljivu formulu identiteta i pristati na ponižavajuće jednostavan odnos koji glasi $A = B$.

Kazalište srama u spektakuliziranom društvu putem lažnog identitetnog svjedočenja arhivira sram. Sučeljenje s *Drugim* u sebi – kroz nemoć medijskog svjedočenja identiteta – zapravo je agambenovsko izmicanje istine svjedočenja iz nadležnosti arhiva, ali ono ukazuje i na stravu sučeljenja s "muslimanom" iz logorskog žargona, s onom "larvom koju naše sjećanje ne uspijeva uništiti", s agambenovskim "nezaboravnim s kojim se moramo suočiti".

LITERATURA

- Agamben, Giorgio, 1996: *Mezzi senza fine. Note sula politica*, Bollati Boringhieri, Torino (engleski prijevod: *Means without End. Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2000; prijevod: Vincenzo Binetti, Cesare Casarino).
- Agamben, Giorgio, 1998: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino (engleski prijevod: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, Zone Books, New York, 1999; prijevod: Daniol Heller-Roazen; hrvatski prijevod: *Ono što ostaje od Auschwitz. Arhiv i svjedok*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008; prijevod: Mario Kopic).
- Bauman, Zygmunt, 1993: *Postmodern Ethics*, Blackwell Publishers, Oxford U.K. & Cambridge, USA.
- Burgess, Peter, 1997: *Law and Cultural Identity*, Firenze, European University Institute; dostupno na: www.arena.uio.no/publications
- Chomsky, Noam, 1967: The Responsibility of Intellectuals, *The New York Review of Books*, 8(3).

- Debord, Guy, 1967: *La Société du spectacle*, Les Éditions Buchet-Chastel, Paris (novo izdanje: 1992: *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris).
- Debord, Guy, 1988: Commentaires sur *La société du spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, Paris. Dostupno na: <http://pagesperso-orange.fr/dumauvaiscote/commentaire4.htm>
- Držić, Marin. *Dundo Maroje*. U: Čale, Frano (ur.), 1974: *Novela od Stanca – Skup – Dundo Maroje*, Školska knjiga, Zagreb, str. 90.
- Fisher, David James, 1988: Part Two. The political and ideological ambiguities of Rolandism in the 1920s, Chapter 4. The Intellectual's International; U: *Romain Roland and the Politics of Intellectual Engagement*, University of California Press, Berkeley.
- Foucault, Michel, 1984: *Dits et écrits. Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). U: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, str. 46-49.
- Foucault, Michel, 1980: Truth and Power, u: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon, Harvester, Brighton.
- Hogg, J., 2004: *The Ambiguity of Intellectual Engagement: Towards a Reassessment of Isaiah Berlin's Legacy*, School of Historical Studies, Monash University.
- Jahanbegloo, Ramin, 1992: *Conversations With Isaiah Berlin: Recollections of an Historian of Ideas*, Phoenix, London.
- Petlevski, Sibila, 2009: Politika izvedbe, izvedba politike, u: Batušić, Nikola/Bogišić, Rado/ Pavličić, Pavao/Moguš, Milan (ur.), *Dani hvarskog kazališta. Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti/Književni krug, Zagreb-Split.
- Teubner, Gunther, 1983: Substantive and Reflexive Elements in Modern Law, *Law & Society Review*, (17) 2.
- Todorov, Tzvetan, 1993: *On human diversity: nationalism, racism, and exoticism in French thought*, Harvard University Press, Cambridge.
- Todorov, Tzvetan, 2001: In search of lost crime: Tribunals, apologies, reparations, and the search for justice, *The New Republic*, January 26.

Sibila Petlevski

THEATRE OF SHAME: IDENTITY AS WITNESSING

Summary

Starting from Agamben's term "Gesture" – interpreted as "communication of communicability" – and having in mind links between Gesture and politics, this text opens the possibility of reading Guy Debord's ideas into the heterotopia of the Prologue of "Dundo Maroje" by Croatian Renaissance playwright Marin Držić. In this way, the possibility of cultural criticism has been tested on the basis of an insight into social performances structured as acts in a play; from the crisis and the culmination to the dramatic solution, and back again. The title syntagm "theatre of shame" is being argued with the thesis that spectacularized societies archive shame by false identity witnessing. This paper suggests that our confrontation with the Other in ourselves – exemplified through the lack of capacity to witness identity in the media – leads to what Agamben describes as the slipping away of the truth of witnessing from the jurisdiction of the archive.

Keywords: Gesture, spectacle, heterotopia, intellectual responsibility, identity, witnessing, shame

Kontakt: **Sibila Petlevski**, Akademija dramske umjetnosti, Trg maršala Tita 5, 10000 Zagreb. E-mail: petlevski@yahoo.com