

Sada i tada: Psihoterapija i kazališne probe

PREMIJERE Kao odgovor na naš poziv na prikupljanje građe koja se odnosi na probe, Tim Etchells iz kazališne grupe Forced Entertainment u Sheffieldu ljubazno nam je poslao neobjavljen tekst. Osim što je ugodno prisjećanje povijesti grupe, taj tekst je pokušaj da se izrazi “promjenjiva logika glume – s njezinim preobrazbama, obratima moći, nelogičnošću, radostima i potencijalnim bjegovima”: pisac/redatelj pokušava čuti tajnu vlastite metodologije.

PORTRET

RAZGOVOR

MEĐUNARODNA SCENA

OBLJETNICE

VOX HISTRIONIS

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE KNJIGE

TEMAT

DRAME

Pročitavši taj tekst, zapitali smo se je li PUR, kazališna družina koju vodimo proteklih sedam godina, ikada iskusiła te radosti: naime, je li naučila “glumiti”. Na um nam pada rad britanskoga kliničkog psihoanalitičara i teoretičara D. W. Winnicotta i njegova tvrdnja da se psihoanaliza razvila kao “visoko specijaliziran oblik glume u službi komunikacije sa sobom i s drugima”. Pitali smo se na što je točno Winnicott mislio – kako bi mogao izgledati ili zvučati taj “visoko specijalizirani oblik”. Pojmovi se već nekako preklapaju i postaju nejasni – psihoterapija/proba, proces/gluma. U čemu je razlika između probe i predstave, između procesa probe i psihoterapeutskog procesa, između onoga što radimo u PUR-u i onoga što ostale skupine redovito nude, i terapeutski i inače? Budući da je naš rad mješavina tih dviju praksi, preklapanje između psihoterapijske prakse i probe postalo je svakodnevno iskustvo koje se uglavnom ne propituje.

Psihoterapija i proba: već u toj kolokaciji ima nečeg pomalo neugodnog pa čak i depresivnog. Ona na neki način najavljuje potencijalno svrstavanje radikalne kulturalne aktivnosti pod neugodnu kategoriju procesa koji

se odvija unutar nekakve skupine za susret ili nekog parakazališnog pseudo-rituala. Bilo da je riječ o psihoanalizi ili probi, ona bi mogla davati drukčiji dojam, mogla bi nam ponuditi nadu da će nešto važno nastati primjenom finesa analitičke teorije u odnosu na to zagonetno, tajno, relativno neartikulirano područje probe. Psihoanaliza kao pojam konotira moć, autoritet, zamršenost, eleganciju; to bi se teško moglo reći za laičko shvaćanje terapije.

No ipak, razmatrajući praksu i procese (uključujući i terapijski proces), čini se da pojam psihoterapije najbolje označava eklektički raspon aktivnosti koje se trenutačno nude u svrhu poticanja psihološke i behavioralne promjene. On ističe činjenicu da se i psihoanaliza i psihoterapije, poput probe, odvijaju u ponavljanim susretima pojedinaca u malim prostorijama. Danas će se mnogo više ljudi koji traže psihološku pomoć odlučiti za tjedne sastanke sa savjetnikom ili terapeutom – sjedeći uspravno na stolcu – nego na ležeće posjete psihoanalitičaru pet puta tjedno. Na području psihoterapije prevladava shvaćanje da nijedan pristup nije klinički adekvatan za sve pacijente, a budući da se danas nudi oko četiri stotine vrsta terapija, nijedna teorija nije stekla opću prihvaćenost na temelju vrijednosti ili korisnosti. No, drastično pojednostavljena verzija psihoanalize i dalje je dominantna oblikujuća sila, ne samo u laičkim shvaćanjima sepstva nego i u odnosu sepstva prema drugima, svima drugima. Psihoterapiju kao skup pluralističkih praksi i dalje opterećuje teorijska težina njezine prethodnice. Kako pišu Deleuze i Guattari: “Nitko danas ne može učiti u analitičarovu ordinaciju a da nije svjestan

da je sve već unaprijed odigrano.” Mogli bismo dodati da danas nitko ne može učiti na područje bilo koje zajedničke misaone djelatnosti – od međunarodne diplomacije do uredskog sastanka – bez barem slične sumnje.

Usporedbe sa psihoterapijom neizbježne su na području glume: mistika “stvaralačkog procesa”, kvazivjerske tajne prostorije za probe, zatvoreni filmski set za one ključne intimne prizore, izljevi emocija i suze. No što zapravo obuhvaća obavljanje probe?

Na području kazališnih studija, teoretiziranje probe ostaje ograničeno na objašnjavanje izvedbe. Postoje priče pojedinih redatelja i onoga što oni rade – mnogo toga o Stanislavskom, Brechtu, Grotovskom, Brooku – ali analiza procesa probe obično je usmjerena prema otkrivanju vizije nekog od tih redatelja, razumijevanju kazališta koje oni stvaraju. Drugim riječima, analizu probe smatralo se nužnom za razumijevanje same predstave.

Očito je da su one blisko povezane. Proba se odnosi na pojam pripreme, obično pripreme događaja kojemu će na kraju svjedočiti publika. Možemo je razlikovati od sklopa aktivnosti koji se označava pojmom “vježba”. Čini se da se vježba odnosi na održavanje trajnog stanja spremnosti, spremnosti za izvedbu, ali ta izvedba može se dogoditi odmah ili poslije ili pak nikada. Plesači i glazbenici vježbaju tijekom cijele svoje karijere. Proba se događa kada je događaj već na vidiku, u sjeni očekivanja predstave, ona se događa u jazu između sada i tada – u budućnosti – pri čemu je “tada” već vidljivo na vremenskom obzoru. Premda je jasno da je posve logično govoriti o predstavi koja nije pripremljena procesom probe, da bi pojam probe imao smisla, nužno je naslućivanje očekivane predstave.

U riječi “proba” odzvanja nešto kazališno, ali ona ima važno značenje i za svakodnevnicu, a ne samo za izvedbene umjetnosti. Proba, i mentalna i fizička, implicirana je u širokom rasponu djelatnosti, od pripreme za službeni razgovor do prvog ljubavnog sastanka, od obreda vjenčanja do prvog sastanka terapeuta i klijenta. Proba u kontekstu izvedbe i svakodnevice mogla bi se shvatiti kao pokušaj da se održi nadzor nad prvim dojmom i sljedećim susretima, da se predstavi koherentna slika i tako svlada strepnja zbog njezina nepostojanja. Na neki način, tako što se nešto “prije toga obradi u umu”, bilo bi moguće zaobići neugodnu tišinu, riječi zbog kojih se stidite čim ih izgovorite i sramotno muca-

nje. No ipak, terapijski susreti nude vam i mogućnost da mucate, uživajte u tišini i usudite se izgovarati neugodne riječi. Čini se da taj oblik strepnje, koji se u krajnjem izvodu odnosi na potencijalan neuspjeh signifikacije, zauzima središnje mjesto i u probi i u psihoterapiji.

Iako proba kao sredstvo stvaranja predstave ostaje uglavnom izvan teorija, pojavila se iznenadujuće slična radna metoda unutar raznorodnih skupina koje se bave onim što se nekoć nazivalo avangardnim kazalištem: različite družine, poput The Wooster Group, Goat Island (SAD), Forced Entertainment, Desperate Optimists i naša družina, PUR (Irska/Ujedinjeno Kraljevstvo), Baktrupe (Norveška), Needcompany (Belgija), a i mnoge druge. Njihovi članovi godinama ostaju zajedno, rade bez ograničenja određenih izvedaba i stvaraju odnose koji nadilaze ili uključuju obiteljske, prijateljske, poslovne i profesionalne. Mjesto probe pretvara se gotovo u dom, a u nekim slučajevima ono i jest dom članova družine. U mjeri u kojoj ti odnosi postaju gotovo trajni, oni postaju način života koji se suprotstavlja struji, mjesto otpora sklopu kulturalnih praksi koje većinu stvari određuju s obzirom na ishod: izlječena osoba, dovršena predstava. Rečeno pojmovima kreativne ekonomije, te družine iskazuju drsko zanemarivanje vremena i djelotvornosti, tako da ih neki drže i “nezdavima” – odveć introspektivnima, autorefleksivnima i zabavljenima samima sobom.

Jasno je da je to odjek popularnoga shvaćanja psihoterapije. Ono je zajedničko kazališnim družinama koje se suprotstavljaju vladajućim modelima za oblikovanje procesa u proizvod. Možda se psihoterapija može konceptualizirati kao svojevrsan proces probe, srodan procesu koji razvijaju spomenute kazališne družine, proces kojim se “izvedba” nužno vidi na obzoru (konačan cilj terapije – reintegracija osobe u *status quo*, naime, “djelatni” pojedinac, “izlječena osoba”), ali taj proces nudi nešto mnogo uvjerljivije od izvedbe – razdoblje u kojemu se svakodnevica odgađa, identitet se stavlja na stranu, stari čvorovi se razrješuju i može se poigravati s novim zamislima, osjećajima i ponašanjem. Budući da kulturalne prakse svakodnevice u razvijenom svijetu ne nude ili ne odobravaju takve djelatnosti, ne iznenaduje nas golema žed za terapijom koja se pojavila proteklih desetljeća.

Kada govorimo o spomenutim kazališnim družinama, prijelaz s općenitoga na posebno doima se neobič-

no problematičnim. Proba na neki način ostaje privatna, poput nečega o čemu je drsko postavljati pitanja, nečega što se nas ne tiče – kao da članovi družina održavaju implicitnu povjerljivost unutar skupine. Taj dojam još je pojačan nedostatkom kritičkog diskursa za analizu funkcionalnih procesa u skupini, osim psihoterapeutskih, čija se primjena čini neprikladnom ili nezanimljivo reduktivnom u kontekstu umjetnosti. Stoga nam preostaje oslanjati se na vlastita iskustva i njima dodavati djeliće razgovora sa suvremenicima, pokoji tekst u kojemu je družina bila spremna djelomice se otvoriti i neobične meditacije koje smo filtrirali na Internetu.

Čini se da su neka osnovna načela jasna. Uloge izvođača i redatelja uglavnom su zadržane, a uprizorenje teksta je decentralizirano. Proces probe doima se razoružavajuće jednostavnim: izvođači se potiču da iznose građu, koja može biti bilo što: gesta, fragment teksta, kazališni tekst, osobna ispovijed, videovrpca, neki predmet. Ništa nije zabranjeno, ništa neće biti odbačeno, sve se oprašta. Tada izvođači jednostavno – kako to drukčije reći? – slobodno asociiraju na temelju te građe. Pravila i strukture unose se u tu neopterećenu igru, ali samo kao pomagala za imaginaciju, pravila koja se mogu kršiti po volji i tako samo pospješuju slučajna izostavljanja i omaške koje mogu stvarati značenja. Te improvizacije se pregledavaju (često i snimaju), u njima se traže značenja, potom se ponovno pregledavaju i konačno ugrađuju u predstavu, u događaj namijenjen javnosti. Iskustvo javne izvedbe i samo se ugrađuje u proces probe pa tako nastaju nove izmjene.

Ovdje ne želimo predložiti neki sklop sličnosti u radnoj praksi proizvođača suvremenih izvedbenih umjetnosti. Umjesto toga želimo istaknuti pojavu svojevrsnoga grupnog procesa unutar progresivnih izvedbenih umjetnosti, procesa koji je bitno opušten, otvoren, minimalno strukturiran i namjerno se o njemu ne teoretizira (naime, čini se da poprima određene *formalne* aspekte neke vrste psihoterapeutskog procesa), a polazeći od toga, istražiti dio skrivenog prostora probe i njezinu funkciju u predstavi, psihoterapiji i svakodnevnom životu.

Za suvremenu praksu izvedbe, proba može biti jednostavno prostor, i vremenski i zemljovidni (ali nikad prazan, unatoč Peteru Brooku), u kojemu se igraju uloge na temelju neke građe. No, je li to "igra"? Bi li riječ "rad" bila prikladnija? "Igra" na neki način ne izražava

stvarno iskustvo tog procesa. U njoj nema napetosti, hrabrosti ni poteškoća. Proba – i psihoterapija – sadrže određenu razinu strogosti i zanosa i čini se da su radikalno tjeskobne, nesigurne i kontingentne nego što to naznačuje pojam "igre": one su pune frustracija i potiski-vanja, kao i zadovoljstva i opuštanja.

Trenutačno se ne bavimo probama jer smo zauzeti brigom za Joela, svojega šestomjesečnog sina i njegovim doslovnim baratanjem građom i igrom: usredotočeni smo na njegovu opsesiju grickanjem palca i šake, grickanjem ušiju svojih igračaka pa čak i kidanjem naljepnica koje su prilijepljene na njih, umjesto da uživa u njima kao objektima s kojima se može identificirati kao s dijelovima svojega svijeta – i njihova svijeta. To je djelomičan uzrok naše ranije referencije na Winnicotta, tog osobitog britanskog psihoanalitičara čiji je teorijski rad na karakteristično britanski način bio povezan s praksom: s promatranjem i liječenjem tisuća roditelja i djece. U svom vjerojatno najtjecajnijem ogledu, "Prijelazni objekti i prijelazni fenomeni", Winnicott se izravno bavi upravo Joelovim trenutačnim interesima, a i našima.

Winnicott u svom ogledu istražuje teorijsko razdoblje između djetetova zanimanja za vlastitu ručicu i njegova kasnija prijanjanja uz objekte, na primjer omiljene igračke, između oralnog erotizma i kasnije sposobnosti za odnošenje prema doista vanjskim objektima, između primarne stvaralačke djelatnosti i projekcije onoga što je introjicirano. U tom srednjem području služi se onim što Winnicott naziva prijelaznim objektima i pojavama. Objekti nisu dio djetetova tijela, ali još nisu ni dio objektnoga svijeta. Na primjer, dok siše palac, dijete može uzeti u usta i vanjski objekt – na primjer dio plahte. Ono se poigrava s mjestom objekta – unutra, van, na granici – i tako shvaća objektovo svojstvo "ne-ja". Stvar ili pojava – rub plahte, riječ, melodija ili gesta – postaje životno važna kao obrana od strepnje, posebno za snalaženje u prostoru između jave i sna. Objekt je i dalje važan. Roditelji shvaćaju njegovu važnost, znaju da ga ne smiju prati, da ne smiju prekinuti kontinuitet djetetova iskustva, znaju da bi odlazak na put bez njega upropastio ljetovanje. On često nosi i ime: *mit-mat*, *baa*, *de*.

Prema Winnicottu, ljudsko biće od rođenja se bavi problemom odnosa između onoga što se objektivno za- paža i onoga što se subjektivno poima. Presudno je to

što, na području koje Winnicott naziva "posrednim područjem iskustva", to pitanje (što jest, a što nije "ne-ja") ostaje neformulirano. To područje ne dovodi se u pitanje i stvara se privremeni prostor za odmor, koji nudi olakšanje od onoga što Winnicott opisuje kao trud da se unutarnja i vanjska stvarnost održe odvojenima, ali ipak međusobno povezanim. On ovako opisuje jedno od svojstava prijelaznog objekta: "S našega gledišta dolazi izvana, ali ne izvana s gledišta djeteta. Ne dolazi ni iznutra; nije ni halucinacija".

Čini se da taj prijelazni stupanj predstavlja prostor "pred-igre", izravnog prethodnika igri malog djeteta koje se "gubi" u igri, i presudan je za inicijaciju odnosa između djeteta i svijeta. Da bi igra bila moguća, dijete mora doživjeti taj zaštićeni prostor gdje sepsvo i objekt ostaju bitno nerazriješeni, gdje dijete još ne mora donositi zaključke o tome što je ono i što ono nije. Kako bi dijete razvilo sposobnost odnošenja prema objektima, ono gradi poseban odnos sa svojim prvim "ne-ja" vlasništvo. U svom prikazu toga posebnog odnosa, Winnicott govori o prijelaznom objektu koji djetetu daje "toplino, ili kretanje, ili mu nudi teksturu, ili čini nešto što mu pokazuje da ono ima vlastitu životnost ili stvarnost". Winnicottovi sljedbenici tvrde da terapeut djeluje na otprilike isti način, da se analitička situacija može smatrati "prijelaznim prostorom za suradnju u komunikaciji". Kako kaže Philips, dosad je psihoanaliza bila teorija subjekta u nekoj vrsti nagonskog odnosa prema objektima, teorija koja nije spominjala prostor među njima. Taj prostor bio je ili unaprijed ispražnjen djelovanjem fantazmatske želje za stapanjem s objektom ili uništenjem objekta ili se pak uspostavljao kao stvaran samo uz pomoć sposobnosti da se tužuje za objektom.

To je vjerojatno više nalik prostoru koji želi zauzeti proba. I u probi se odluke o subjektivnosti i objektivnosti privremeno odgađaju. Predstava još nije oblikovana ni fiksirana, identiteti ostaju fluidni, glumci mogu istraživati verzije samih sebe, verzije čija "istinostna vrijednost" (ona nužna iluzija osjećaja "pravoga mene" kao nečeg bitno različitog od zbroja onoga što činim i kažem) niti se tvrdi niti poriče. U suvremenoj praksi probe, u spomenutim družinama, čini se da se to ne postiže odnosom glumca prema liku ili ulozi niti redateljevim odnosom prema dramskom tekstu, nego odnosom članova družine prema svojoj "građi" – taj odnos kao da

djeluje slično prijelaznim fenomenima. Willem Dafoe, dugogodišnji član družine Wooster Group, upravo tako opisuje svoju ulogu u predstavi *LSD... samo naglasci*, izvedenu 1984./85.

Ja sam onaj tip koji mora proći kroz neke faze. Nije riječ toliko o tome da ističem svoju osobnost, nego o tome da na temelju onoga što moram činiti predstavljam svoju osobnost, načinom na koji izvodim te akcije. To je sva gluma. Ja sam osoba koja je dobila lik, osoba koja izvodi, prolazim kroz te male strukture i način na koji ih izvodim način je na koji živim u tom komadu.

Građa s kojom izvođači rade ne preuzima se na temelju njezine prividne smislenosti; ona čak ne mora ništa značiti. Građa se unosi zbog njezine prividne marginalnosti, zanimanje za nju gotovo da se radi iz dosade navodno značajnim objektima, poput konkretiziranih tema, cijelih tekstova ili obuhvatnog političkog plana. Kao što napominje Liz Lecompte, direktorica družine Wooster Group:

Kada odabirem tekstove, činim to slučajno. Čini mi se da mogu upotrijebiti bilo koji tekst. To je počelo vrlo rano, s [Grayem] Spaldingom. Mogla bih uzeti bilo što iz ove sobe i načiniti komad koji bi bio potpun poput *LSD-a* [predstave družine Wooster Group iz 1986.]. Pritom bih mogla uzeti tri rekvizita, potom otisak na poledini ove slike i nešto iz ove gomile papira te načiniti nešto što bi značilo ni više ni manje od onoga što sam konstruirala u izvedbenom prostoru u prizemlju.

U onoj vrsti predstave koju ovdje razmatramo, ti tekstovi gotovo su uvijek fragmenti *kulturalnih* artefakata, manje ili više kompleksnih. Umjesto vatre, vode ili zemlje, mi imamo isključen telefon, prizor smrti iz trećerazrednog filma, odbačenu lutku konja, popis izmišljenih zlodjela – objekata sa simboličnom vrijednošću ili teksturom, a ne s narativnim ili diskurzivnim značenjem. Čini se da i tekstualni tragovi koje su ostavili prethodni performativni događaji također postaju vlasništvo "ne-ja": bilješke, video i audiovrpce, prijepisi, knjige, fotografije i filmski isječci su rekviziti u mnogim suvremenim predstavama, uz sjećanja, zapamćene snove i anegdote kojih se djelomično prisjećamo. Proba postaje mjesto na kojem izvođači postupaju s tim artefaktima kao što životinja muči svoj ranjeni plijen: neprekidno ih podvrgavaju nasilju, ljubavi i afekciji, ne bi li vidjeli hoće li izdržati toliko pažnje, nadajući se da će steći jači osjećaj "stvarnosti".

Izvedenica tih kvaziopsesivnih postupaka jest i psihoterapijska sklonost "gumbu za premotavanje unatrag" u suvremenoj drami – potreba za pregledavanjem onoga što se dogodilo i traženjem neke skrivene supstancije u tome. U Glasgowu smo 1996. vidjeli Beckettovu *Krappovu posljednju vrpcu* u malenoj dvorani kazališta Citizen's – komad koji smo dobro znali, ali ga deset godina nismo vidjeli na pozornici. Izvedba koja nam je doista privukla pozornost nije bio nastup glumca, nego kabastog magnetofona s kolutovima iz 1940-ih na kojem Krapp sluša, uređuje i prerađuje svoju prošlost i budućnost – za neku nepoznatu budućnost. Kada smo nakon deset godina vidjeli taj stroj, nakon kazališnih iskustava u Americi i Europi, on nam se činio poput kakvog drvnog prastroja za snimanje, poput majke i oca i svih tehnologija upisivanja, koji kao da na jezovit način prethodi čak i pisanju i pamćenju. Njegova prisutnost podsjetila nas je na riječi Rona Vawtera, kojega je 1993. intervjuirao Etchells:

Jednom sam upitao Rona Vawtera (Wooster Group) je li ikad poželio da se njegova družina može baviti novim tekstovima umjesto da se (kako mi je on to opisao) vraćaju vrpcama iz 20. stoljeća kako bi vidjeli što se dogodilo i što je pošlo krivo. Odgovorio je potvrdno, rekao je da bi to moglo biti zabavno, ali tada je još trebalo obaviti toliko mnogo posla. Toliko mnogo toga još je u arhivama.

Dakle, Krapp je doslovno pregledavao svoje vrpce o 20. stoljeću i na njima tražio što je pošlo krivo, što se dogodilo. Ta Beckettova drama odjednom nam se učinila mnogo važnijim trenutkom u povijesti kazališta. Kako naznačuje Vawter, – moglo bi biti zabavno učiniti nešto novo – ali moglo bi biti i frivolno. Istraživanje arhiva je na neki način mnogo važniji i nužniji zadatak, nešto što se jednostavno mora učiniti.

Htjeli smo pogledati i noviju televizijsku dramu u kojoj (muški) psihoterapeut postaje objekt opsesije jedne klijentice. Psihoterapeutova supruga, pravnica, u ljubomornom gnjevu ubija klijenticu u podzemnoj garaži. Potom neuspješno brani muža koji je optužen za to ubojstvo. Dramatsko središte jest prizor u kojem žena nalazi vrpce sa snimljenim razgovorima između terapeuta i klijentice, snimke vrlo erotičnog susreta između njih dvoje. To otkriće tim je bolnije zbog toga što supruga ne može odrediti koja se djela kriju iza izgovorenih riječi

(jesu li samo govorili ili su se i doticali i ne znači li taj govor u svakom smislu zapravo više od tjelesnog dodira?). Ima nečeg voajerističkog u našoj želji da doznamo što se događa između terapeuta i klijenta. Što može biti riskantnije od sastanka na kojemu nitko ne može izvana provjeriti što se dogodilo "unutra"? Činjenica da postoje snimljene audiovrpce razgovora koje se mogu reproducirati, a zaključane su u ormaru, samo pojačava želju da se silom proдре u terapijski prostor, a pojačava i ono zabranjeno što susret sadrži. Za terapeuta i klijenta, magnetofon obavlja funkciju triangulacije i naznačuje nemogućnost vječnog postojanja prededipskoga dvojstva, ali za osobu koja neovlašteno preslušava vrpce, bilo da ih je slučajno našla ili ih pak voajeristički tražila, magnetofon uspostavlja terapijski susret kao primalni prizor koji se može reproducirati u beskraj.

Čini se da Krappov magnetofon nije metafora za djelovanje pamćenja, kao što je to mogao biti sredinom stoljeća, prije televizije, videa, telefonske sekretarice i Interneta kao umrežene elektroničke arhive koja se neprekidno mijenja. Štoviše, on nije metafora ničega: on jednostavno "jest" i time nas podsjeća na to kako je kultura medijske tehnologije zajedno sa psihoanalizom i psihoterapijom nepovratno promijenila naše poimanje identiteta. Premda je ograničen na Beckettov očito nerotski egzistencijalni univerzum, Krappov magnetofon otvara prethodno skriven prostor prijelaza: opipljiv (stvaran) jaz između "sada" i "tada", koji dovodi u prvi plan hajdegerovski obzor vremena kao temeljni strukturni aspekt sepstva, *Daseina*, tubitka. Ako parafraziramo Winnicottov opis prijelaznih fenomena, ono što nam Krappov magnetofon nudi dolazi izvan našega "sadašnjeg" gledišta (ali ne toliko s gledišta "tada"). No to ne dolazi iznutra – to nije halucinacija.

Winnicottova tvrdnja o "neupitnoj" prirodi toga prijelaznog prostora može se čitati prije kao zahtjev za priznanjem njegove presudne važnosti za mentalno zdravlje nego kao nešto strukturno na prijelaznom "stupnju" samog razvoja djeteta. Njegov ogled postavlja granice prijelaznog prostora kako bi ga obranio – što implicira da se on također dovodi u pitanje i da je ugrožen. Slično tome, isto tako se dovodi u pitanje i idealizirani, neupitni prostor za igru ili probu – gdje je sve dopušteno – i postavljaju mu se zahtjevi kojima ne može udovoljiti. Kao što su malene uši igrčke puža nepovratno pri-

čvršćene za preveliko, nejestivo, neumoljivo tijelo (s kojim se dijete na kraju mora pomiriti), tako i građa probe, raspršena na kulturalnom polju, sa sobom nosi masivno i jednako neumoljivo tijelo povijesti, posebice povijesti dvadesetog – psihoanalitičkog – stoljeća. U tom smislu, ranije očitana strategija probe može se smatrati ne povlačenjem od povijesti, od *polisa* i političkoga, kao što je naznačio Richard Scheduler, nego prije suočavanjem s poviješću koja se *osjeća* kao niz disjunktivnih i diskontinuiranih iskustava. Štoviše, postfrojodovska psihoanaliza i poststrukturalistička teorija njegovale su takvu senzibilnost. Poput psihoterapije, u probi – kao osobitom susretu osoba – nekako se osjeća odgovornost za okupljanje tih rasutih značenja i nudi ih se publici na procjenu u predstavi, dok se istodobno ona sama približava stanju tjeskobne odvratnosti prema svojoj građi. U tom smislu predstava postaje jednostavno golo svjedočanstvo o neuspjehu probe da bude "dostojna" vlastite građe. Kao što ćemo vidjeti, taj neuspjeh predstavljanja – srodan dojmu da kazalište gubi moć u virtualnom/digitalnom vremenu – u isti mah je i prokletstvo i blagoslov za kazališnu praksu. Jer, kao što svjedoče oni koji uživaju u suvremenom kazalištu, postoje trenuci izvedbe kada uspijevamo vjerovati da ona *jest* dostojna. Znakove toga u svakoj izvedbi vidimo u različitim stupnju.

Prisjećamo se kako u Woosterovoj predstavi *LSD... samo naglasci* Norman Frisch čita riječi Timothyja Learyja nakon razgovora pred publikom s vijetnamskim veteranom Earlom Sandleom, kojega je navodno nastrijelio i oslijepio neki Learyjev sljedbenik pod utjecajem LSD-a. Sandle optužuje Learyja da je on izravno odgovoran za njegove ozljede. Nakon "Bog vas blagoslovio i laku noć", Leary zašti. "Kako se osjećate?" pita voditelj razgovora. Leary bespomoćno izgovori: "Osjećam se tužno. Vrlo, vrlo tužno." To nas podsjeća na predstavu *Skriveno slovo J* družine Forced Entertainment, u kojoj netko histerično blebeće na telefonu, na nekakvom izmišljenom slavenskom jeziku, kad je rat u Bosni bio na vrhuncu. Prisjećamo se Rona Vawtera u predstavi *Jack Smith / Roy Cohn*, gdje njegovo vlastito tijelo nosi vidljive znakove AIDS-a, od kojega su umrli i on i Jack Smith; Vawter zastaje usred pokreta, odlazi u stranu s pozornice, pije gutljaj vode i čeka.

Tim trenucima zajedničko je nešto osobito: svojevrsna tišina koja odjekuje, prekid u lancu označavanja kroz koji, gotovo nepozvano, izranja realno. Zajedničko im je i snažno isticanje čina svjedočenja (svi uključuju ispitivanja, i povijesna i glumljena), u kojima su glumci na pozornici utišani vlastitom građom – kao što je Learyja utišao njegov sugovornik. U *Skrivenom slovu J*, iza kulisa kuće-igrčke skriva se osoba koja naziva telefonom, dok ostali glumci neprekidno čekaju, u neugodnoj tišini pred publikom. U Vawterovoj monodrami, njegova izvedba (uključujući i njegovo obraćanje publici "prije predstave") obilježena je neobičnim razdobljima tišine koja proizlaze iz intenzivne autorefleksije koju je Vawter uveo u svoje prethodne izvedbe u družini Wooster Group.

A čega se mi, kao publika, sjećamo u tim trenucima? Istodobnosti ugodnog uzbuđenja i tjeskobnog straha, koja se ne razrješuje u osjećaj s kojim se može nositi? Ili možda osjećamo da izvedba svjedoči o nečemu prethodnome, o događaju koji se zbio negdje drugdje, "na probi" ili u svakodnevnom životu i pretočio se u predstavu, u izvedbu? Svi izvođači mogu se prisjetiti doživljaja savršenoga trenutka probe koji je prošao, onoga koji se više ne može ponovno ostvariti, ni tehničkom vještinom ni "glumom". To su trenuci koje proba pokušava zabilježiti, reproducirati, uobličiti i predstaviti u winnicottovskom procesu "pred-igre", procesu otkrivanja što jest, a što nije pod našom kontrolom. No u naglom prijelazu s probe na predstavu čini se da su ti trenuci "prazni", da je njihovo značenje "iscurilo" iz njih. Činjenica da je toliko mnogo suvremenih pozornica opremljeno poput prostora za probe, da se toliko mnogo industrijskih zgrada koristi kao kazalište, ukazuje na dojam da suvremeno kazalište doživljava sebe kao svoga najgoreg neprijatelja, da osjeća kako ga se može otpisati čim se predstava izvede. Slično tome, izvođači stvaraju persone kao nevoljne "zamjene", kao one koji "uskaču" umjesto "stvarnih" ljudi koji su obavili "stvaran" posao na probi. Ron Vawter napominje:

Upravo to mislim o onim danima – da sam bio zamjena i za Spaldinga (Gray, dugogodišnji član koji je napustio Wooster Group) i za publiku. Osjećao sam da bilo tko u publici može zauzeti moje mjesto, da sam ja tek slučajno onaj koji stoji na pozornici. Stoga sam osjećao povezanost s čežnjom, s duhovnom čežnjom publike.

Mislim da publika ima jaku žudnju za duhovnim i dovoljan joj je i najmanji izgovor s pozornice da se otvori. Zato pokušavam pronaći mjesto između lika i publike koje bi potaknulo duhovna ili meditativna iskustva.

Zamjene samo reproduciraju ulogu, bez emocija. Obje strane kazališne dvorane osjećaju da treba prikazati upravo *probu*, ono presudno događa se na *probi* – jer se tu barata sirovom gradom. To se osjeća kao zahtjev, i zahtjev same građe i zahtjev publike, koji je razlog za izvođenje same probe. Etchells o publici piše:

Što je to s ljudima koji "vole sjediti u mraku i gledati druge ljude kako nešto rade"? S ljudima (poput mene, a možda i vas) koji plaćaju kako bi mogli sjesti i gledati druge kako izvode, (...) koji žele vidjeti bol više nego išta drugo. Prizor smrti. Krizu. Patnju. Gnjev. Izvedeno uvjerljivo, s distancom i ironijom, ali ipak – izvedeno, (...) žudnja (...) za izloženošću, za ranjivošću. Izloženost koja nema imena. Nešto s onu stranu.

A kako to ponuditi? Etchells nastavlja:

Nije li to neprekidna frustracija predstavom? Da ona nije stvarna? Onda nije čudno što predstava uvijek sa- nja o svom drugom. Ona ima težnje. Ići predaleko, ći predaleko. Još oluje. Još oluje.

To je jedna strategija – ći do krajnjih granica, dok ne zaboli:

Prizor sa stolcem već je bio opasan. Bilo je to prije no što smo imali gumeni pod i pozornica je postajala smrtonosna čim bi se smočila. Nismo čak ni razradili dobar način učvršćivanja ljepljivom vrpcom pa se ljudi nisu mogli zaštititi pri padu.

No kada je predstava došla na red, učvršćivanje se obavilo kako treba i nitko se nije teže ozlijedio. "Stvarnost" se povlači čim se djelomično pokaže. (Ali, uostalom, koliko teška mora biti ozljeda da bi se računala kao "stvarna"? Dovoljno teška da se predstava prekine, da se završi – ili da više ne bude predstavâ nakon premijere?) Čini se da publika zahtijeva probu: sferu popravljanja i ponavljanja, pripremanje dobrog i lošeg, pretvorenog u sferu nastajanja – privatno mjesto gdje je pod pozornice doista "smrtonosan", gdje se terapeut i klijent bave doista opasnim stvarima. Na primjer, kada smo nedavno predstavu jednog *work-in-progress* najavili kao "otvorenu probu", bili smo preplavljeni rezervacijama. Nakon predstave, publika je bila razočarana. Željeli su pravu probu, a ne nedovršeno djelo. To je slično

želji da se vidi iscjelitelja ili iluzionista. Oni rade javno, procesu iscjeljenja *svjedoči* se pred našim očima.

Dio tog neuspjeha da zadovoljimo zahtjeve publike može se vidjeti odmah nakon svršetka predstave, obično u onim malim prostorima gdje je udaljenost između publike i izvođača minimalna. Kada se upale svjetla i kada se pozornica i gledalište spoje, neki gledatelji prekorake nevidljivu razdjelnicu i kolebljivo opipavaju rekvizite, pomirishu bocu viskija ili pročitaju list ispisanog papira, kao da iskušavaju njihovu istinitost, kao da žele vidjeti što tu doista piše. Što se nadaju pročitati, koja je to tajna za koju smatraju da im se uskraćuje?

Na suvremenim predstavama i probama svjesni smo da se ništa ne može pročitati, da nema nikakve tajne – postoji samo neuspjeh da se ona stvori. Glumci dolaze na pozornicu samo s neuspjehom, nude samo strepnju koja ga prati. Znaju da publika želi više od toga. Ako je tako, što još možemo predstavljati, što još možemo glumiti? Čini se da "sve je unaprijed odigrano" zapravo predstavlja nužnu strukturalnu sastavnicu izvedbe, koja otkriva da predstava dopunjuje probu. Predstava, na kojoj se osjeća zahtjev publike koja ju je ostvarila, uvijek je gesta usmjerena iza same sebe, tim više što ulaze sve u "glumu za ozbiljno", pokušava prizvati ono tajno "realno" u probi i predstaviti ga publici. Stoga je "izvedba" probe određena očekivanjem samoga događaja – predstave – koja pak legitimizira probu, na isti način kao što svršetak terapije legitimizira terapijski proces.

Stoga je publika uvijek tiho prisutna u probi i tako postavlja zahtjeve, očekivanja i prosudbe. U pripremi i izvođenju predstave – kao i u psihoterapiji – svi ipak očekuju da netko drugi nešto učini. Terapeut očekuje da klijent govori, klijenti očekuju da terapeut tumači, da ih opiše njima samima, da im pomogne shvatiti što se događa kako bi se bolje osjećali, glumci od redatelja očekuju da olakša njihovu "glumu", redatelj očekuje da glumci daju sebe ili verzije sebe – a publika očekuje "doživljaj". Doista, velik dio onoga što se događa i na probama i u procesu psihoterapije može se shvatiti kao pokušaj da se ti zahtjevi ublaže kako bi se omogućilo da se dogodi nešto što nije već odigrano: igre, metode opuštanja, zadaci na probi, dugotrajne stanke za čaj, koprcanje tijekom prve tri minute terapije, snalaženje u uobičajenom neobveznom razgovoru, pokušaji da tera-

pija napokon počne iako smo svjesni da je to uvijek pogrešno činiti – govoriti samo da bi se govorilo, samo da bi se i dalje govorilo.

Vjerojatno se proba neprekidno poigrava s nemoćnošću neugroženog prostora, prostora u kojemu bi bilo moguće malo se odmoriti od onoga što Winnicott opisuje kao napetost održavanja unutarnjega i vanjskoga odvojenim. To bismo lakše mogli prepoznati kao današnju preokupaciju pojmovima sebstva i subjektivnosti, područjem problematičnoga govora, traumatizirano- ga označiteljskog subjekta. Napokon, tako bismo mogli čitati velik dio izvedbenog rada družinâ koje smo spominjali i jasno je gdje bismo smjestili svoj vlastiti rad u družini PUR. Kao što izvedba sadrži realno probe, tako i proba sadrži realno nekoć neugroženog područja iskustva rodnog mjesta sebe i drugoga – kako kaže Winnicott. Ako predstava može samo naznačiti trenutak otkrivenja o kojemu sanjamo da se dogodilo na probi, ako nas on voajeristički privlači – kad već imamo priliku zaviriti iza zatvorenih vrata prostorije u kojoj se odvija proba – onda proba može samo ukazati na vrijeme prije nego je drama bila moguća, kada nismo morali razmišljati.

Čini se da na predstavi možemo samo "reproducirati", ponovno kao "zamjene". No upravo to stvara važan aspekt predstave. Maurice Merleau-Ponty piše o osobitom činu – odlasku na počinak:

Legnem na krevet, na lijevi bok, sklupčam se, sklopim oči i polagano dišem, ne razmišljajući o planovima za sutra. No, tu moja snaga volje prestaje. Kao što vjernici u dionizijskim misterijima prizivaju boga oponašajući prizore iz njegova života, tako ja prizivam san oponašajući disanje i položaj spavača. Bog je tu kada vjernici više ne mogu razlikovati sebe od uloge koju igraju, kada im tijelo i svijest prestaju unositi svoju neprozirnost kao prepreku i kada se posve stoje s mitom. U jednom trenutku san se spušta na tu imitaciju sebe koju mu nudim i ja uspijevam postati ono što sam pokušavao biti.

Klijenti često započinju terapiju na istoj pretpostavci. Očekujući da će razgovarati o roditeljima ili braći i sestrama, o neuspjesima i strepnjama, gnjevu, strahu, zavodjenju, oni se zacijelo nadaju da će, budu li "reproducirali", to jest *proballi*, moći ostvariti taj značajan trenutak, nazovimo ga uvidom ili pojavom autentičnoga, a s njime i potpuniju svijest i poštovanje sebe.

A što biva s prijenosnim objektom? Winnicott kaže: Njegova je sudbina da se postupno dopušta njegova dekateksa, tako da se tijekom godina on ne zaboravlja, nego se prenosi u limb. U mentalnom stanju zdravlja, prijenosni objekt ne "ulazi unutra" niti se osjećaj o njemu nužno podvrgava potiskivanju. Ne zaboravlja se i ne oplakuje se. Prijenosni objekt gubi značenje, i to zato što su prijelazni fenomeni postali razrijeđeni, raširili su se cijelim kulturalnim poljem.

To je vrlo neobična, posve nepsihoanalitička tvrdnja koja se doima gotovo neiskrenom. Temeljni psihoanalitički fenomen koji se ne zaboravlja, ne oplakuje, nego jednostavno gubi značenje, koje se tiho razlije "cijelim kulturalnim poljem". Vjerojatno su predstava i proba, shvaćene kao umjetnička praksa, osuđene na to da neprekidno vode potragu za njegovim tragovima, kako predlaže Winnicott:

U ovom trenutku moja tema proširuje se na dramu, i na umjetničko stvaralaštvo i vrednovanje, i na vjerski osjećaj, i na snove, pa i na fetišizam, laži i krađu, podrijetlo i gubitak osjećaja ljubavi, ovisnost o drogama, talismane u opsesivnim ritualima i tako dalje.

Nakon tako zastrašujuće opsežnog popisa, teško je ne pročitati ono "i tako dalje" na kraju kao vrlo zajedljivu vinikotovsku šalu. On tu naglo prekida tekst, prelazi na neku posve drukčiju temu i ostavlja nas s tim "i tako dalje", ostavlja nas pred zastrašujućim prostranstvom nedokučivih psiholoških, društvenih i kulturalnih nusproizvoda: ostavlja nas s još više građe za probe, na kojima je možemo pokušati preraditi u nešto intelektualno i emocionalno probavljivo, opipljivo, smisleno.

S engleskog preveo: Goran Vujasinović