

Uvježbavanje nemogućega: korijen što zatravljuje

PREMIJERE Nekoliko uvodnih napomena, kazališnih, teorijskih, osobnih, prije nego što dođemo do korijena, ili barem do korijena, naslova. Želim razmišljati o granicama izvedbe, do te mjere da se približavanje tim granicama doima poput opsesivne neuroze, u kazalištu kao i u sportovima ili svakoj drugoj aktivnosti koja nadmašuje samu sebe, pri čemu kazališna disciplina ne samo da postavlja zahtjeve nego prijeti, opasna je i kažnjava samu sebe *in extremis* – kao što je možda i u psihoanalizi, gdje nagomilavanje subjektivih simptoma može dovesti stvari do same granice. Kao što Lacan napominje u svojoj tezi o agresivnosti kao “namjernoj agresiji”, tu nam “analitičko iskustvo omogućuje da osjetimo pritisak namjere”, dok bi simptomi – oklijevanje, izbjegavanje, paraprakse, improvizirane ili proračunate prijevare, prekidi uz durenje, kajanje, vraćanje, ekscеси obnovljene veze, a tada opet kolebanja, okretanja protiv, “uzvratne optužbe, zamjerke, fantazmatski strahovi, emocionalni izljevi gnjeva, pokušaji zastrašivanja” – mogli tvoriti repertoar poznat u procesu vježbanja, posebno redatelju čiji su vlastiti pritisci namjere tegobni do okrutnosti. No, želio bih vjerovati da je Freud imao pravo kada je napomenuo da nagon za znanjem zapravo može poprimiti oblik sadizma u mehanizmu opsesivne neuroze. Doista, to je u osnovi sublimirani odvjetak nagona za vladanjem koji je uzvišen u nešto intelektualno, a njegovo odbacivanje u obliku dvojbe igra važnu ulogu u slici opsesivne neuroze.

Još ću se vratiti nagonu za znanjem i kazalištu kao heurističkom, propitujućem, kao funkciji mišljenja. Kada sam počeo raditi s glumcima, američko kazalište bilo je

u velikoj mjeri nemisaono. Odbacivanje intelektualnoga i gotovo nikakve dvojbe dijelom su objašnjavali i moje vlastite opsesije – koje sam zabilježio u knjizi *Nemogućće kazalište: manifest*, napisanu početkom 1960-ih, predviđevši pobunu koja će izbiti. Ali prije nego se to dogodilo, pozornicom je zavladao psihološki realizam i premda je postojalo nekoliko njegovih verzija – ne baš toliko polivalentnih kao što je kazalište danas (ili, u “performativnosti”, tijelima koja su pretpostavljeno važna) – vladala je metoda Stanislavskog, njezini podtekstovi i “emocionalno pamćenje” i, kao nasljeđe Stanislavskog ratificirano po Freudu, aktivirajuća pretpostavka “unutarnjeg života”. Otada, s dvosmislenim gledištima o autentičnosti tijekom kontrakulture šezdesetih, kazalište je prošlo kroz razdoblje u kojemu su pojmovi unutarnjosti – poput samog Freudovog nesvjesnog ili, kako bi rekao Lacan, “razine simboličke nad-determinacije koju nazivamo subjektivim nesvjesnim” – bili i više nego dvojbeni. Kada se dubina uzdigla na površinu u doba antiestetetskoga, sve jača ogorčenost na unutarnji život dobila je korelativ u sumnji u izvanjski svijet pojava, koji se, premda nije uvijek ono što se čini da jest, ili je tek sjena toga, fetišizirao u edipskoj drami upravo zbog toga što je sjena sjene. Dakako, obnovljeni historijski materijalizam uskoro će to nadzirati s demistifikacijskim žarom, a nakon pojave dekonstrukcije, koja je posvuda razotkrivala talog metafizike, činilo se kao da budućnost iluzije osigurava tek nostalgija.

Ali tada, barem kako se činilo, stvari su na kraju bile stvarne, ako ne i trajne iluzije, “dokazujući kazalište antikazalištem”. Ili je tako bilo ako smo slušali Baudrillarda, koji je opisao imanenciju vizualne kulture kao

opscenost slika, ali upozorio je one koji su se još obarali na varljivost reprezentacija da je “opasno demaskirati slike, jer one skrivaju činjenicu da iza njih nema ničega”. To je još jedan način da se opiše taština psihoanalize. Što god se pojavljuje u okruženju nesvjesnoga, može se prikazati, kaže Baudrillard, poput “svakoga drugog simptoma u klasičnoj medicini” ili kako “snovi već jesu”, uz metafizički talog u scenografiji regresije. Što se tiče tumačenja snova, ono je ozbiljno ugroženo “likvidacijom svih referentnih točaka” i, u obrtnoj uzročnosti vrtoglava prizora, “mrtvim i cirkularnim odgovorima na mrtvo i cirkularno ispitivanje”. Dakle, toliko što se tiče onoga što Christopher Bollas naziva “svojevrsnim protuprijenosnim snovima” ili “nesvjesnom komunikacijom” na poprištu liječenja govorom. U dijaloškoj slijepoj ulici “negativnog prijenosa...”, početnog čvora analitičke drame”, sama psihoanaliza je činjenična izvedba o kojoj Baudrillard pita što ona može učiniti “s udvostručenjem diskursa nesvjesnoga u diskursu simulacije koja se nikad ne može raskrinkati, jer nije ni lažna” Moglo bi biti, kada smo prošli kroz lakanovsko zrcalo u precesiji simulakruma, da se stara zamisao potrošila i da, napokon, cijeli svijet jest pozornica, ali tko bi mogao pomisliti, dok je Prosperova imaginarna parada venula ne ostavljajući iza sebe ni traga, da bi ona mogla biti pozornica na kojoj “iluzija više nije moguća, jer ni realno više nije moguće”? Kako to Baudrillard vidi, parada se više ne kreće kroz ontologiju nestajanja, a budući da je cjelokupno ljudsko znanje minijaturizirano i posredovano, premješteno u hiperrealno, ne kreće se ni uz priznanje one druge talismanske tvrdnje o svijetu kao kazalištu, krhkom poimanju da je život san.

Ali katkada, tvrdoglavo ili pak nevoljno, skloni smo misliti da on to jest. Ako su snovi ispunjenje želja, onda se također čini da su to i korelativi snova na javi – faksimili, poput slučajnosti ili koincidencije, koje se pojavljuju u trenutku kada ih želimo, kao što Solness čini s pojavom Hilde Wangel u Ibsenovu *Majstoru graditelju*, drami koja kao da izranja iz nekog neobičnog i nedokučivog duga na granici nadilaženja sebe. “Mora da je sve to bilo u mojoj misli”, kaže Solness Hildi kroz veo uzajamnog pogleda. “Mora da sam to htio. Želio to. Žudio za tim. I tako – zar to nema smisla?” Možda ima, a možda i nema. Lacan bi možda opisao taj prizor kao “transaudiciju nesvjesnoga po nesvjesnome”.

No, ovo što govorim potaknuto je pismom koje sam nedavno primio, upravo u vrijeme kada sam radi jednog seminara ponovno čitao *Tumačenje snova*. Napisao ga je bivši student koji je postao menadžer moje skupine KRAKEN, što je psihički zahtjevan posao koji je on, premda je izgledao kao adolescent, obavljao s iznimnim dostojanstvom i senzibilnošću. Iako je već tada bio zreo, ja ga još shvaćam kao mladića, kao što i sebe vidim kao mladega nego što jesam, iako tijelo, koje zna razliku, ustraje na onome što ono jest – ni kulturalni konstrukt ni “utjelovljeni prostor”, nego neki učinak označitelja na subjekt – trudim se prihvatiti, u neporecivom dugu dobi, realistično i performativno biće koje, otkad je grobar uzeo forceps u beketovskom viđenju rođenja (neublaženom Bionom ni Jungom), mnogo manje čezne za ovim svijetom.

Pismo je počelo snom o mojemu umiranju i odbijanju da odgodim kraj – i očito je bilo potaknuto njime. Činilo se dojmljivim po tome što je stiglo upravo kada sam razmišljao o onim snovima u kojima se Freud bavi svojim profesionalnim životom i postignućima, odmah potom povezanim s apsurdnim snovima o mrtvim očevima. Freud piše: “Nije slučajno ni što se naši prvi primjeri apsurdnosti u snovima odnose na mrtvog oca.” Pretpostavljam da je to bilo zato što sam se nedugo prije toga pitao zašto se više ne bavim kazalištem – nakon gotovo četrdeset godina rada, u čijoj sam posljednjoj fazi ostvario svoja najbogatija, najhrabrija djela. Kada je taj rad prestao, uz pretpostavku da možemo ponovno početi, započeo sam pisati knjigu pod naslovom *Preuzmite tijela: kazalište u točki nestajanja*, pri čemu točka nestajanja označava i činjenicu da ponovnog početka neće biti iz financijskih razloga, premda je bilo bolno ostati na tome. Možda je postojala uporna žudnja za potvrđivanjem vrijednosti toga rada, a upravo u nju najtoplije nas je uvjeravalo to pismo, iako je možda, kao što se u njemu navodilo, poteklo iz krize srednjih godina. Ukratko, san o mojemu umiranju i odbijanju da odgodim trenutak kraja, s obzirom na prirodu rada i njegovu maničnu opsesiju nestajanjem (“zar to nema smisla?”), bio je na neki način potvrda.

Rad skupine KRAKEN također je potvrđivao, barem koliko se sjećam (ili želim sjećati), da je kazalište – karnalno, taktilno, pojavljujući se u prostoru i vremenu – ipak funkcija misli, a prema Freudu, to vrijedi i za snove,

koji nastanjuju samopromatrački prostor u raspršenju vremena. "Čini se da ne *mislimo* nego *doživljavamo*", piše on u *Tumačenju snova*, "naime, halucinacijama pridružujemo potpuno vjerovanje. Tek kada se probudimo nastaje kritički komentar da ništa nismo doživjeli, nego smo samo mislili na osobit način, drugim riječima, sanjali smo." U svom ogledu "Dva načela mentalnog funkcioniranja" Freud govori o mišljenju, koje omogućuje psihičkom aparatu da podnosi sve jače podražaje bez preranog pražnjenja, kao "u osnovi eksperimentalnom obliku glume". On dodaje da je mišljenje vjerojatno u početku bilo nesvjesno, a nesvjesno je po njegovu poimanju naša najstarija mentalna sposobnost. Tako sam tijekom godina počeo shvaćati kazalište na taj način, posebno na njegovu početku, kada se kazalište odvajalo od onoga što ono *nije*, kao da ga je stvorila čista misao. Postoje i trenuci kada se nešto dogodi na probi, nešto tako zapanjujuće da se pitate odakle je proizišlo, iz neke metode ili pak ludila, jer čini se da je to nešto drugo, a ne kazalište – ili iz kakva pritiska ili namjere prije misli, a upravo to – kao kod duha u Hamletu, koji nam je ponudio metodu u KRAKENU – potiče nas da mislimo. To se pojavljuje uz opasnost da na granajućim živčanim izdancima misli, gdje se namjera iskrivljuje pod pritiskom, može doći do gubitka nadzora – a to vrijedi i za eksperimentalni oblik glume, *mišljenje*.

Ali dopustite mi da prenesem raspravu na drugu razinu, da izvedbu dovedem do krajnjih granica tako što ću prizor u potpunosti izmijeniti, manje ili više staviti psihoanalizu u zagrade (ili to implicitno učiniti), ali ne i agresivnost niti – kao da se stadij zrcala odražava u razmjerima nogometnog igrališta – ni slike "kastracije, sakaćenja, raščetvorenja, iščašenja, paranja utrobe, proždiranja, ukratko, slike koje je Lacan okupio "pod naizgled strukturalnim izrazom *slike fragmentirana tijela*".

"Kad razmislite, čudno je to što radimo", rekao je obrambeni igrač njujorške nogometne momčadi *Giants* Jessie Armstead prije nekoliko godina, kada su se vodile rasprave, koje uostalom i dalje traju, o stupnju nasilja u američkom nogometu: blokade u kojima pucaju leđa, udarci u noge, iskrivljene maske na kacigama, udarci u prepone i druge osjetljive dijelove tijela, guranje prstiju u nosnice, savijanje i grizenje prstiju, iskolane oči, udarci glavom i obilno udaranje laktovima kada su igrači na hrpi. Premda su igrači istrenirani ponašati se

poput "krda bijesnih pasa", kako je to rekao Lawrence Taylor, ne može svaki igrač činiti sve to s napadačkim dostojanstvom svojih smrtonosnih nagona, ali statistička nogometne lige ipak je okrutan inventar teških ozljeda, zadanih i potajno i drsko, i namjernih i nenamjernih, od čestih kontuzija do popucalih tetiva, slomljenih ključnih kostiju i potrganih ligamenata. "Tijekom igre želimo se poubijati", primijetio je Armstead. "Nakon toga nam kažu da se rukujemo i normalno krenemo kući. A sljedećega tjedna ponovno se ubijamo." Ne trebamo ni spomenuti suptilnije brutalnosti psihološke dominacije koje se također mogu pretvoriti u fizičko nasilje ili drukčije usmjereno fizičko nasilje, kao kada je obrambeni igrač momčadi *Bears* Jumbo Elliott udarcem u rebra oborio igrača protivničke momčadi Bryana Coxa. Dok su se hrvali na tlu, Elliott je zgrabio Coxa za vrat i postavio mu jednostavno pitanje: "Je li ti jasno tko ovdje vlada situacijom?"

Pomislili biste da je gluma u kazalištu ponešto krotkija igra, ali u krajnostima izvedbe – kada razmislite o tome, tada se čine čudne stvari, a u nekim izvankazališnim modusima performansa i još čudnije (npr. *body art*, od bečkog akcionizma preko raspeća Chrisa Burdena do Orlanine kozmetičke kirurgije) – može se postaviti isto pitanje: "Znate li tko ovdje vlada situacijom?" I doista, ako se izvedba ne uzdigne na razinu tog pitanja – kao što se mora i u negativnom prijenosu – to vjerojatno i neće biti osobita izvedba. To znači da se izvedba, ako doista govorimo o granicama, mora upustiti u gubitak nadzora – što nije samo čudno nego i čudnos kada je opasnost samo prividna. Ako to i nije slučaj s igračem koji ide na loptu i izlaze se opasnosti da ga protivnik isjecka u zraku, moglo bi biti tako s glumcem koji u svojevrsnoj halucinaciji, poput oslijepljenog Gloucesteru u *Kralju Learu*, skače s doverske litice – "vrane i čavke lete napola duboko"¹ – ili, dok radi na uloji Macbetha, uvježbava nemoguće, kao da je, kao što kaže Banquo nakon što vještice nestanu, pojelo "korijen što zatravljuje".²

¹ W. Shakespeare, *Kralj Lear*, IV, 6. NZMH, Zagreb, 1990. Prev. A. Šoljan.

² W. Shakespeare, *Macbeth*, I, 3. NZMH, Zagreb, 1969. Prev. J. Torbarina.

Možda sam i ja jeo taj korijen prije mnogo godina, početkom šezdesetih, kada sam napisao – s odlučnim psihičkim nasiljem i mogućim gubitkom kontrole, osjećajući se "poput ludoga Leara na vrištini", želeći "ubiti, ubiti!" – prve ulomke *Nemogućeg kazališta*, u kojemu sam rekao da "ako je politika umijeće mogućega, kazalište je umjetnost nemogućega. Njega tvore prividi", kao da postoji samo budućnost iluzije, kao što je Nietzsche vjerovao, a Freud morao priznati, s obzirom na neuništivost civilizacijskih nedugoda. Ono što sam neposrednije imao na umu jest instrumentalnost iluzije i zahtjevi koje perceptualna ograničenja forme nameću inteligenciji. No, s obzirom na tadašnje žalosno stanje kazališta u ludilu hladnoga rata – žalosno stanje u institucijskom, estetskom i svakom zamislivom smislu, od poniženja glumaca na koja su svi pristajali preko ispraznosti većine predstava do nedostatka kontinuiteta u timskom radu – dodao sam da "među značenjima riječi *nemoguće* imam na umu ono koje dobijete kada je izgovorite stisnutih zuba". Neću govoriti o tome što se u međuvremenu dogodilo s kazalištem, osim što ću reći da je, kao i uvijek, za nemoguće potrebno malo više vremena, dok ludilo opstaje, a o nekim njegovim aspektima nismo ni sanjali u doba hladnog rata.

Ali zadržimo se u granicama predstave, gdje ostvarivanje nemogućega ili gotovo nemogućega ostaje uporan san: ono što trenutačno imam na umu, iako je "zatravljeno ukorijenjeno", također je i u zraku i, kako se pokazalo, negdje onkraj privida – kao da se predstava odvija u fantazmatiskim figurama na drugoj strani sna. Jer, sve to je još više "u zraku" čak i od *body artista* Stelarca, koji tijelo smatra zastarjelim i na to prijetećoj premisi izveo je niz događaja – lijepih izdaleka, na poprištima diljem svijeta: na valovima u Japanu, iznad ulice u istočnoj četvrti Manhattana i visoko nad Kraljevskim kazalištem u Stockholmu – pri čemu mu je tijelo visjelo na kukama ubodenim u kožu. To je nedvojbeno odisalo "dimenzijom vitalnog prošupljivanja" koje je moglo u promatraču što se tu slučajno zatekao prouzročiti "organskih poremećaja". No za Stelarca "istegnuta koža" bila je svojevrsan "gravitacijski krajolik" u kojem je on postavio "situaciju biološke povratne sprege" kako bi nadoknadio onesposobljenost istrošena tijela, što više ne može obrađivati informacije koje mora primati. Kuke su se možda doimale jezovitima i prizivale su, poput

Freudova opisa sakaćenja u nesvjesnome, "mrtva tijela i sve to", ali za Stelarca, koji je htio da se ljudi uzdignu nad "emocionalnu opsesiju kukama", one su bile gotovo nevažne u skulpturalnoj analitici njegova visećeg tijela. Ma kako da je to bilo teško podnijeti izbliza (lecnete se čak i kad samo pogledate fotografije), događaj o kojemu želim nešto reći doista je bio izvan moći vida, negdje onkraj onih vrsta predstave koje su nastale iz "mistike sudjelovanja" šezdesetih, gdje je svatko mogao sudjelovati u predstavi, pa čak i publika, bez obzira na talent i naobrazbu i na bilo kakva mjerila "postignuća" – u smislu riječi *noh* u najklasičnijem japanskom kazalištu, pri čemu ideografsko usporeno kretanje nalikuje snu, ali u predstavi koja je generički čin savršenstva.

Kad već govorimo o tome: prije nekoliko godina, iskazujući zadivljujuću volju i savršenu kontrolu, ekvilibrist Philippe Petit hodao je po uzetu razapetom visoko između neboderâ Svjetskoga trgovačkog centra u New Yorku, izložen jakim zračnim strujama između njih, nadmašivši tom slikom ugroženosti čak i zakucavačke pothvate nenadmašnog Aira Jordana, kao da je sanjač tijelo sna, ali u nekom doslovnom rajskom krugu nesvjesnoga. Taj vrhunski atletizam i najviša moguća teatralnost kao da su forsirali logiku razvijenoga kapitalizma, a ja sam je prije prizivao kao granično stanje najvještije izvedene predstave u kojoj hrabrost imaginacije, poduprta najstrožom stegom, ne bi mogla opstati bez nje. Ako je taj potajan događaj – uže je bilo razapeto usred noći, a publika performansa doslovno se sastojala samo od zvijezda – također i apoteoza solo izvedbe, onda ona vodi u prvi plan pojam "javne samoće", stanje koje u svom unutarnjem životu traži glumac koji se bavi metodom Stanislavskog, pri čemu ta samoća, paradoksalno, poput pražnjenja iz pometnje u potpuno refleksivnu svijest, jest temelj za reakcije ili osnovica za ukupan učinak. Istodobno, ona je i usavršena slika brehtovskog otuđenja, "samopromatrajuća udaljenost tijela tako vještog da se nije doimalo prirodnom pa ni komodificiranim, nego je više nalikovalo ideogramu uma uzvišenog u svojoj krajnosti".

U tom smislu, ono sugerira one likove koji krstare ponorom, "poput Ideja u Platonovoj pećini" na van der Leydenovoj slici kojoj se divio Artaud u svom ogledu *Metafizika i režija*, jer naznačuje "što bi kazalište trebalo biti kad bi znalo govoriti jezikom koji mu pripada".

Naravno, to je jezik koji prema Artaudu mora biti materijalan, taktilan, "utjecati na mozak izravno, poput fizičkog agensa", ali ipak kao "poezija osjetila", ništa manje nego transcendentna, iako se čini da Artaud opisuje piktoGRAFSKI jezik u dramaturgiji nesvjesnoga. I tako, s tim poimanjem glumca kao žrtve "spaljene na lomači, koja daje signale kroz plamen", na toj granici nikad posve ostvarene izvedbe, a možda i neostvarive. Artaud je nije mogao ostvariti, pa ni mi, jer – uzbuđeni njegovom zanesenom vizijom, nismo bili na razini te samoubilačke misli, nego smo se u svim psihofizičkim vježbama prošle generacije, tjerajući narcističko tijelo iza granica prema nekom osjećaju cijepanja, prvotne podjele sadržane u misli, pokušavali prisjetiti da su glumci na Zapadu zaboravili vrištati. Artaud nije mislio na pretjerano urlanje koje je obilježavalo neke predstave šezdesetih godina, nego prije na "esencijalno kazalište", ono što je oslobađalo tijelo od logocentrične represije u njegovu "potpunu, zvučnu, aerodinamično golu realizaciju", što je također, kao u kraljiku snova eleuzinskih misterija, "transfuzija tvari u um". Ma kako bila nedostizna, Artaudova koncepcija kazališta okrutnosti – mističnog, alchemijskog, u kojemu su sve "perverzne sposobnosti uma lokalizirane i egzaltirane, otvarajući "divovski čir" represije i obmane – ipak podiže ulog na presudnom pitanju kontrole, koja je na poznatijim kazališnim područjima dio psihopatologije procesa probe u kojem se s vremenom mora otresti "zagušljiva tromost stvari koja prožima čak i najjasnije svjedočanstvo osjetilâ". To je kao da u najdubljem smislu, kao u protokolima želje za smrću onkraj načela ugrade, organizam ne želi djelovati ili u iluziji predanosti – recimo, predvidljivom zapletu ili slici – djeluje na neki način automatski.

Što se tiče ničeovske "istinske iluzije", ona od glumca, prema Artaudu, zahtijeva neizbježnu predanost "istinskim talozima snova, u kojima se njegova sklonost zločinu, erotske opsesije, divljaštvo, himere, utopijski osjećaj života i stvari, pa čak i kanibalizam, izljevaju na razini koja nije ni krivotvorena ni iluzorna, nego unutarnja". Budući da postoje konvencionalne forme kazališta koje ne sanjaju na taj način, kao i teorije kazališta, od brehtovskog otuđenja do dekonstrukcije, koje sumnjaju u energiju "unutarnjega" ili je smatraju fikcijom, postoje prakse izbjegavanja probe koje ju pokušavaju odgoditi ili ukloniti, kao što zacijelo vrijedi i za praksu na nogomet-

nom igralištu, a kad smo već kod toga, i za asocijacijski proces psihoanalize. No kada dođe vrijeme za djelovanje, akcija se odvija upravo na probi i najbolji glumci to znaju, do te mjere da proba postaje opsesivno-kompulzivna i beskrajna te uzbuđljiva do te mjere da je uvijek na rubu. Ili, da se vratimo prizoru nakon Macbethova susreta s vješticama, bliskom "korijenu što zatravljuje", gdje je katkad nemoguće utvrditi tko zapravo vlada situacijom, a tko se "u sumnji guši i ne postoji baš ništa do onog čega nema" – ili onog *koga* nema.

Dakako, poput trenera koji ima moć nad igračima, trikove glavom i knjigu sa strategijom igre ili, da ponudim suptilniji primjer, poput analitičara koji introjicira pacijentov idiom – pretpostavlja se da je to "ja u snjeni", ali u protuprijetnosu je nešto više od toga – redatelj može vladati situacijom; ili, u komodificiranom kazalištu Broadwaya, producent koji ulaže novac; ili, u prijelazu s pozornice na ekran, Miramax, Disney ili Dreamworks, izvor megadolara. Oni mogu proizvesti, kao nedavno, u *Spašavanju vojnika Ryana* ili *Tankoj crvenoj liniji*, jake slike straha i hrabrosti na samim granicama moguće izvedbe, gdje timski rad postoji na granici imbecilnog. Ako njegov bolni realizam ovisi o prethodnom timskom radu glumaca, pomoćnog osoblja, montažera, kaskadera i čarobnjaka za specijalne efekte, ono što se postize kamerom i montažnim stolom nije moguće postići u kazalištu čiji se timski rad uvijek vraća samoj podložnoj stvari, neprilagodnom tijelu koje u svakom izvedbenom trenutku doista može izgubiti nadzor, kao u nečemu tako elementarnom kao što je trema. Trebalo bi biti očito, premda nije, da je trema, iako se može izvrsno sublimirati, zapravo potencijalnost svake izvedbe, jer postoji u igračevoj svlačionici i u sprinterovu startu pa čak i u pretpostavljenoj privatnosti psihoanalize, kada pacijent zaboravi san ili muca o izmišljenom iskustvu ili u napadaju dislokacije ostaje nijem pred jezovitim. Ma kako bili bolni, simptomi treme, poput zaboravljanja teksta, još se pojavljuju u situaciji koju ne možete više puta snimiti. Laurence Olivier bio je posve svjestan toga kada je, na vrhuncu karijere, snimivši *Hamleta* i trijumfalno odigravši Othella, ravnao Nacionalnim kazalištem i pripremao se za nastup u Ibsenovu *Graditelju Solnessu*. Tada, nakon nekih nejasnih "osjećaja tjeskobe" na popodnevnoj generalnoj probi, doživio je "onaj užas kojeg se boji-mo", koji je smatrao zasluženom kaznom za svoj ponos,

ali "koji je zapravo", kako je napisao u svojoj autobiografiji, "ništa drugo nego nesmiljen napad treme sa svim njezinim uobičajenim, razornim simptomima". Zbog tih i drugih razloga započeo je psihoanalizu.

U međuvremenu, nestalnost nadzora situacije obilježje je umjetnosti glume, a u kušnjama probe – u njezinim asocijacijskim procesima – redatelj može raditi na tome i pojačati određenu opasnost koja, u uzajamnosti glumaca, doista može izmaći nadzoru, ne samo u prizorima nasilja nego, ma kako on mogao biti lirski i nježan, i u ljubavnom prizoru: još toga, da, izvrsno je (tako misli redatelj: katkada to kaže, a katkad ne), ali ako se osjetilnost pojača, bez obzira na to što se navodi u tekstu, bez obzira na to ima li uopće teksta, tijela postaju knjiga – kada prestajete? i zašto? – jer glumci su sada u tome, ali ipak, ako jedan od njih nije, kako ih navesti da pođu i malo dalje? Jedan vlada situacijom, jedan se tek blago odupire, a kad bi istina bila poznata, niste sigurni da to nije već previše. "Ponovite to", kažete, ali ono što obeshrabruje u probi – ono što Francuzi nazivaju *répétition* – jest to što uistinu ne znate što to jest, "sve to, sve to", kako bi rekao Beckett, neopipljiv referent koji vam uvijek izmiče – ne to, nego ovo, ne ovo, nego to, niti to doista želite ponavljati, ne samo to, jer ne bi bilo isto kad bi bilo samo isto, ne bi bilo ništa osim ponavljanja, ne bi bilo ispravno kao što je bilo, spontano kao kada se dogodilo prvi put, jer su glumci, kako su rekli, "živjeli trenutak", ne ono što je bilo, nego ono što jest, dok želja da se dođe do toga, što god to bilo, tjera probu još dalje, katkad je dovodeći do ludila. To naznačuje da na nekoj granici imate posla s nemogućim, potičete unutarnje nasilje koje je mitski izvor kazališta ako je vjerovati kanonskoj drami (koja se pretvorila u psihoanalizu), od Edipa do Dioniza: korijen ne samo da zatravljuje nego je i nezasan. A kada na pozornici doista ima fizičkog nasilja (koje se ne može postići, pojačati ni izrezati kao na filmu) – mačevanje, ubojstvo, silovanje, Othello koji guši Desdemonu – vi uvijek želite još, još, ali koliko ćete daleko ići, pitate se, prije nego što se netko ozlijedi emocionalno ili fizički – niste uvijek sigurni što je gore.

To se može pretvoriti u trajno pitanje kada postoji povijest odnosa među glumcima, s pomiješanim osjećajima privlačnosti i odbojnosti, predanosti, ali i neprijateljstva pojačana ovisnošću, pri čemu je redatelj "Ja u

sjeni" (ili, poput analitičara uvučena u "emocionalnu konstelaciju", svojevrsnog "tjesnog dvojnika") zahvaćen u premještanjima i kondenzacijama koje na kraju zasjene sve glumce, jer postoje u onome što oni čine, poput zraka koji dišu. Naravno, ono što znaju jedni o drugima moglo bi biti korisno u predstavi, ali moglo bi biti i breme i dovesti do iznenađenja. Upravo to smo doživjeli u radionici Actor's Workshop u San Franciscu, koja se iz skupine od 8 glumaca razvila u trupu od oko 150 ljudi, u doba kada u američkom kazalištu nije bilo primjera kontinuiteta, a pojam trupe gotovo da nije postojao. Razmatrali smo te pomiješane osjećaje u radu sa skupinom KRAKEN: bez obzira na to što smo radili, bez obzira na temu i površinske privide, na nekoj razini uvijek je bila riječ o odnosima između glumaca i o psihičkom stanju skupine – bez mogućnosti bijega koje su dostupne u terapijskom osvješćivanju.

Stoga se moglo i očekivati ono što se dogodilo na iscrpljujućim granicama jedne improvizacije, koja je bila dio isto tako iscrpljujućeg istraživanja građe nalik Othellu: jedan muškarac u skupini počeo je gušiti jednu ženu, a u njoj nije bilo ničeg podložnog, ničeg nalik Desdemoni, jer ga je gnjevno odgurnula i izvrijedala ga, a svaka uvredljiva riječ odavala je da ono što osjećaju jedno prema drugome nije tek podtekst, nego prisilno uvredljiva supstancija događaja. "Kopile jedno, govno jedno, da to više nikad nisi učinio!" vikala je povlačeći se. "Uvijek to učiniš, uvijek!" – nije bilo posve jasno što je to učinio. "Da me više nikad nisi dotaknuo tim prijavim rukama!" On ju je pogledao i jednostavno rekao: "Ali ne mogu drukčije, tako ovdje piše", i krenuo prema njoj, visok i jak, u vlastitom nijemom gnjevu, a ja sam mu dopustio da je dotakne jer sam to doista *želio vidjeti*, uvijek to želite vidjeti, a tada sam učinio sve što sam mogao da to zaustavim – ona se bacakala, grebla i psovala kada ju je zgrabio – jer više nisu jednostavno glumili i on je bio gotovo spreman ubiti je: da se nisam umiješao, to bi se pretvorilo u nešto više od fikcije ili oponašanja nasilja. I bilo je nešto više od toga – kada smo razmislili i raspravili o tome i potom sve prenijeli u drugi kontekst (nakon mjeseci analize) i u drugi oblik, raspršen među glumcima, te ušli u strukturu rada koji se razvijao onako kako možda ne bi da nije bilo tog ispada. Iako sam vidio što će uslijediti, nisam bio posve siguran – dopustivši da ide do granice, u želji da granicu i

prijeđe – nisam li tada gotovo izgubio nadzor nad situacijom.

Kad razmislite, bavili smo se čudnim stvarima, ali možda je još čudnije kada kažem da smo to činili, metodološki gledano, *kako bismo mislili*, kao da je misao nedovoljna ako nije ostrašćena, ugrožena, na rubu, zahvaćena u jake struje neodlučnosti. No kada kažem da se o nečemu raspravljalo, to može biti verbalno, ali i ideogramski, jer su glumci imali i gimnastičke, akrobatske sposobnosti i mogli su glumiti doslovce stojeći na glavi, što i jest bilo prikladno jer je na nekoj granici, ma kako emocionalno nabijen, rad bio intenzivno cerebralan, kao u romanu Dostojevskog, tako strastven, sve do moždane groznice ili fobije, a vitalno propuštanje bilo je takvo da se činilo – zrcala su se zrcalila u cijeloj predstavi – da se zrcalo razbilo u “konkretnu problematiku realizacije subjekta”.

Ali to mislim i na poseban način, kao odraz granica. Postoji određena vrsta mišljenja koju povezujem s mišljenjem kazališta, ne samo kada razmišljamo o *kazalištu* nego i kada mislimo *kako kazalište misli*, to jest, u njegovu začetku, kao da ga je prelazak bilo koje granice (nekoć) sprječavao da *bude predstava*, u smislu u kojem se ta riječ koristi danas u gotovo svakom aspektu iskustva – kao da ga je prelazak granice sprječavao da bude puka šarada ili maškarada, ili s obzirom na to kako se prihvaća u politici identiteta – sprječavao da se u igri označavanja odsutnosti pobrka s performativnošću, “stiliziranim ponavljanjem činova” koje se ne smatra kazalištem. Kazalište je, precizno govoreći, ipak nešto drugo. Hoću reći, vrsta mišljenja koje namjerno, pa čak i uporno, konjuktivno i privremeno, šalje emocionalne sonde, često glasno misli ono što baš i ne razumije, autorefleksivno, da!, u zagradama, nedvojbeno izmičuće, ili aluzivno, iskušava neku ideju pa je potom povlači, izriče je na drugi način ili je uopće ne izriče, nego pronalazi gestu za nju, izlaže je u iscrpljujućoj igri percepcije koja, približivši se donekle značenju, ipak uvijek izmiče i tako održava značenje živim. Ali da vas ne bih zaveo na krivi trag, u kazalištu nema ničeg opuštenog, nema ljenčarenja, nego je u toj neodređenosti pritisak prema formi, prema izvedbi, koji na kraju ustraje na tome *da je se promisli*, sad je vidite, sad je ne vidite, ali je čak u iskliznuću ipak utjelovljuje, i to tvrdoglav, bez

rasprave, kao što sam napisao u *Uzmite tijela*, stvarajući “pojmove kojima se percipira, kada postaje svoj vlastiti sustav vrijednosti, kada nema ničega *iza* onoga što govori, kada potvrđuje i potkrepljuje sebe kao jedinu vrstu u svom rodu”. Po mojemu mišljenju, to je krajnja granica.

Dakle, ako se ono što se dogodi u kazalištu ostvari u zbilji, kako god to vidjeli, kazalište je ipak igra uma, “okrvavljena apstrakcija, poput čovjeka misli”, kako je Wallace napisao u *Bilješkama za vrhunsku književnost*. To sam pokušao naznačiti u uzvišenoj slici Philippea Petita visoko između nebodera, svijetloj poput platoničke Ideje. I dok ona dolazi sa zanesenim plesom obrednog obilja, slična vrsta apstrakcije koju je Artaud definirao kada je – opisujući neprekidno gibanje u drami s Balija, ples “animiranih lutaka” i “robotskih cičanja”, noći krila kukaca i iznenadnih krikova, “čudne igre letećih ruku, poput kukaca u zelenom ozračju večeri”, sklop “eksplozija, bjegova, tajnih snova”, obilaznica u svim smjerovima... gesta izvedenih da bi trajale – govorio o tome kao o “neiscrpnome mentalnom rezoniranju, poput uma koji se neprekidno pokušava snaći u labirintu nesvjesnoga”.

Naravno, to nije općeprihvaćeno poimanje kazališta i um se mora snalaziti i u labirintu povijesti, a upravo to smo pokušavali učiniti nedugo prije nego sam prestao raditi s KRAKENOM, u okviru proširena projekta pod naslovom *Stanica*, koji je s biološke stanice prelazio na maoističku čeliju preko raznih vrsta ideoloških formacija, na onoj granici percepcije gdje povijest nalikuje na kazalište ili se, poput kazališta, može definirati kao “okrvavljena misao”. Istraživanja za taj rad uključivala su i niz vježbi kojima se, na granici puštanja krvi, premeštalo pitanje granica iz kazališta u medicinu, iako je to bilo neočekivano. Vježbe su zahtijevale marljivo proučavanje tijela i odabranih dijelova tijela, od koljena i genitalija do noktiju, bubnjića, kapaka, kože, u silovitom repertoaru mučenja, isprva odvratnom, ali na kraju izvedenom, – kada su mu se glumci posvetili, želeći vidjeti još, još – poput svojevrsnog plesa, nalik na san, snomoricu, ali s tako istraživačkom i ingenioznom okrutnošću, pri čemu se svaki čin istančavao i dovodio do takve krajnosti, kada su se razni činovi spojili u zapanjujućem sklopu krajnje perverznooga, i kad biste naišli na probu, shvatili biste da vam je to teško podnijeti, premda biste željeli još.

No upravo zbog toga, kada smo izveli javnu demonstraciju – tada smo bili na Sveučilištu Maryland u Baltimoreu – obratio mi se glavni psihijatar na medicinskom fakultetu, koji je bio zadužen za novi program društvenih znanosti. Pitao se bismo li bili zainteresirani da osnujemo radionicu za studente medicine i staziste. (Kada smo se sastali i razgovarali o tome, sa mnom je bio prijatelj, filozof koji je tada uređivao *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, i naše rasprave doista su dovele do niza radionica koje je vodila moja skupina dok smo bili ondje.) On je želio da se u sličnim vježbama (posve drukčijima od psihodrame) ne pozabavimo politikom nesvjesnoga, nego pitanjem boli, koja na nepodnošljivoj granici medicinske prakse – negdje u genetici nesvjesnoga i vjerojatno neizlječiva psihoanalizom – ostaje problem za mnoge liječnike, nesposobne za rad u odjelima za rak i za žrtve opekline ili nesposobne obaviti amputaciju jer ne mogu podnijeti bol.

O tome bih mogao još govoriti, ali kad mislimo na bol u kazalištu, također postoji zastrašujuća granica, određena najvećim dramama – recimo, *Edip* ili *Kralj Lear* – koje mogu staviti na kušnju moć glume svojom sposobnošću da se bave njome, tako nepodnošljivim iskustvom da ste u iskušenju da se okrenete. Možda biste to i trebali učiniti, ali tada niste uspjeli u izvedbi, a čak i tada, kad razmislite – “Je li to obećani kraj?” “Ili slika toga užasa?” – ako niste izgubili kontrolu, to vjerojatno nije dovoljno. “Nikada, nikada, nikada, nikada.” Sve druge granice podložne su toj, a čini se da je to Freud na kraju i znao.

S engleskog preveo: Goran Vujasinović

Uredila: Ljiljana Filipović