

Teorija teatra: teatar kao teorija¹

Aristotel je smatrao da je bit dramske umjetnosti *mimesis*, prilično opskuran pojam, nedovoljno definiran u *Poetici*, ali koji se može prevesti kao "imitacija", vrsta "dubliranja". Držao je da je *mimesis* ljudima nešto "prirodno", zapravo nađon (*Poetika*, 1448 b20). Takvo je oponašanje usađeno u ljudsku prirodu i mi rastemo i učimo preko njega i zbog njega. Aristotel je izveo i značajan zaključak što je to ono što tragička umjetnost oponaša: oponaša radnje, a ne ljudski karakter koji one određuju. A evo i još jednog važnog određenja: radi se o *univerzalnim* radnjama (Aristotel, 1451 b7), a ne o pojedinačnim događajima koji su područje povjesničara. Stoga Aristotel smatra pjesnička umijeća filozofičnijima od povijesti. A s obzirom na okolnosti koje su oblikovale pozadinu iz koje je potekla tragedija, Aristotel drži da se radi o ditirambima koje pjeva kor satira u obrednom obožavanju Dioniza. Dionizijski element u grčkoj tragediji je, mnogo kasnije, snažno zastupao Nietzsche u svojoj utjecajnoj knjizi *Rođenje tragedije iz duha muzike*, koja se pojavila 1872. godine. Većina učenjaka danas prihvaća izravnu vezu između grčkog teatra i Dioniza (izuzeci su Else /1967./ i Vickers /1973./).

Skupina profesora s Cambridgea (Harrison, Murray i Cornford) nadahnuta antropološkim postavkama Jamesa Frazera (*Zlatna grana*), početkom ovog stoljeća posebno je istaknula obredne izvore grčke drame te im

dala novo tumačenje. Oni su smatrali da je Dioniz duh godine (*eniautos daimon*) koji se slavi u vegetacijskom obredu cikličkog ponovnog rođenja prirode, te da je to oblikovalo temelj i odredilo ustroj tragedije (Harrison, 1912.). Usprkos sumnjama u vezi valjanosti te osobene teorije tragedije, koju je naročito iskazao Pickard – Cambridge (1927.), ona je unatoč tomu značajno utjecala na suvremenu kritičku misao.

U posljednje je vrijeme obnovljeno zanimanje za obredno podrijetlo teatra. Ali, naravno, Artaudove (1938.) su proročanske vizije dvadesetih i tridesetih godina te koje su neizbrisivo obilježile suvremeni teatar. Artaudova je strasna želja bila teatru vratiti izvornu obrednu funkciju. Slijedeći ga, poljski je redatelj Grotowski u tradiciji Appiae, Craiga i Meyerholda pokušao obnoviti ponešto teatarske izvorne obredne čistoće stvarajući "suvremeni svjetovni obred" (Barba, 1965.). S druge strane Atlantika, Richard Schechner (1988.) postao je glavnim zastupnikom obredne postavke. U brojnim je radovima šezdesetih godina, zastupao ideju da je korijene teatra kao i svih društvenih izvedbenih aktivnosti potrebno tražiti u obrednom ponašanju predčovjekove prošlosti. Teatar je, smatra on, postupno izronio, korak po korak, iz etološkog tijela (npr. plesa ptica, pokazivanja perja itd.). Ta aktivnost tjelesnog životinjskog refleksa, blokirana u ljudi, daje maha mašti: "Ljudske su fantazije

evolucijski elementi životinjske predčovjekove ritualizacije i razmetanja" (str. 227.). Tako je ta fantazija ono što vodi složenim ljudskim obredima i teatarskoj izvedbi. Pa bi se moglo reći da je svaki teatar uprizorenje primitivne fantazije. Schechner drži da je "fantazija interorizirano prikazivanje dok je izvedba eksteriorizirana fantazija" (1988., str. 231.). On je nastavio proširivati teorije antropologa s Cambridgea u nastojanju da formuliра jedinstvenu izvedbenu teoriju koja obuhvaća sve javne izvedbe, "neprekidan niz teatarskih događaja", koji se protežu od igre, natjecanja, sporta, govora, demonstracija, psihoterapije, hepeninga, do tradicionalnog teatra. Ali moramo i napomenuti da je značajan korak postignut evolucijom od čovjekova obreda do teatra: dok se obred temelji na fuzijskim snagama skupine, teatar uvodi granice i diferencijaciju. Teatar nastaje kada dolazi do odvajanja gledatelja i izvođača, kada je obredu "dat oblik". Dolazi do dualizma glumac – gledatelj koji se međusobno može obrnuti i koji je u stanju stalne oscilacije. Njegova prevrtljivost omogućuje, ako ne i iznudi, *refleksiju*: gledatelj promatra sebe kako glumi, dok je na dubljoj razini izronio *mens* koji bulji u svoju izvornu matricu čiji je reflektirani dvojniki – njegovo tijelo. Simbol promišlja svoj objekt, ali sada samo preko nepremostive provalije. No više o tome poslije. U ovom je trenutku važno istaknuti kako novi razvoj od obreda do teatra naviješta da je svaki teatar u osnovi, u svojoj biti, metateatarska "igra u igri" (Cole, 1975.), ili uprizorenje pozornice: svaki teatar artikulira razdvajanje. Zavjesa je, *per se*, vidljiva međa između glumca i publike, koje naravno nema u antičkom teatru kao ni u azijskom, a ni u stanovitim oblicima suvremenog eksperimentalnog teatra (npr. u *Théâtre du Soleil* Ariane Mnouchkine). Činjenica da je grčki teatar bio otvoren okolnoj prirodi (predstave su se održavale na otvorenom, a počinjale su s rađanjem sunca), ali, što je još važnije, da je bio dijalektički otvoren za *polis*, objašnjava intenzitet društvene dinamike koja tragediji predaje svoju karakterističnu snagu.

Schechner smatra da teatar predstavlja problematična, granična i opasna ljudska iskustva kao što su to ona vezana uz društveni poredak, teritorij, spolnost i agresiju. Ritualizirane, metaforizirane i metonimijske vještine koje rabi teatar (npr. "hijeroglifske" kretnje u balij-

skom teatru itd.) dopuštaju dvosmislenost i krivo tumačenje, a to je upravo ono što teatar iskorištava. Može se reći da predstava ima obnavljajuću funkciju i za glumca i za gledatelja, a cilj joj je, prema Schechneru, uzrokovati promjenu društvenog i psihološkog poretka. Drugi autori (npr. Turner, 1982.; Burkett, 1983.) skreću pozornost na "terapeutske" aspekte obrednih predstava u rješavanju društvenih kriza i tjeskobe od smrti koju proizvode, pri čemu predstava pokušava naći neki oblik razrješenja sukoba uspostavljajući vezu s prošlošću, i to možda preko "ponovnog proživljavanja" izvornog iskustva.

S obzirom na zaključke suvremenog antropološkog istraživanja o kazalištu, kao i izučavanja klasičnih studija, možemo izreći sljedeću postavku: teatarska predstava proizlazi iz obreda (i s njim povezanog mita)², koji je prikazivanje nesvjesne *prvotne fantazije* nerazmrsivo povezane s tjelesnim iskustvima. Povezivanje fantazije s tijelom (npr. Isaacs, 1948.), s nagonom, ukazuje na arhaičko podrijetlo teatra i njegovu evolucijsku srodnost predljudskom ritualiziranom ponašanju, s etološkim govorom tijela. Aristotelov iskaz otvoren je tumačenju spojiv s tom postavkom – ili, bar se ne može reći da mu proturječi. Prema njegovu se mišljenju tragički *mit* odnosi na *mimesis* radnje, ali ta je radnje, ističe on, radnja onog što bi se *moglo* dogoditi. Stoga je to *fantazirana* radnja. Prema tome, može se reći da tragedija oponaša, udvostručuje ili predstavlja *unutarnju*, fantaziranu radnju, a što on još specificira kao univerzalno (*ta katholou*) te u tom smislu kao "prvotno". Naravno, Aristotel nije postavljao pitanje je li ta fantazirana radnja svjesna ili nesvjesna. Suvremeni teoretičari teatra poput Artauda i Grotowskog ukazuju na arhetipske nesvjesne fantazije koje su "materijalizirane" na pozornici: "Teatar se mora smatrati Dvojnikom ne izravne svakidašnje realnosti (...) nego druge arhetipske i opasne stvarnosti, stvarnosti čija su načela poput dupina, koji nakon što su pokazali glave, žure ponovno zaroniti u skrovitost dubine" (Artaud, 1938., str. 48.). "Arhetipskog glumca" (Grotowski 1968.) poučava se da uporabi svoje tijelo kako bi izrazio slike izvučene iz kolektivnog nesvjesnog.

Sada se odlučno pitanje odnosi, naravno, na prirodu ili sadržaj teatarske prvotne fantazije. Što se može reći o tome? Za ritualiste s Cambridgea fantazija je po-

vezana sa smrću, žalovanjem i ponovnim rođenjem prirode. Ta postavka nema više podršku u suvremenom učenju. Međutim, ako se fantazija utjelovljena u obredu, koji je podrijetlo teatra, ne tiče ponovnog rođenja *prirode*, može li se bez obzira na to raditi o *rođenju fantazije*? A ako se ne odnosi na prirodu, na što i na koga se odnosi? Nastojeći odgovoriti na to pitanje razmotrimo поблише neobičnu povezanost između zapadnog teatra i Dioniza maskiranog kao boga teatra.

DIONIZ

Od antičkih autora, blisku vezu između dionizijskog obreda i antičkog teatra potvrđuju Herodot i Aristotel (*Poetika*), a što potvrđuje i činjenica da su izvedbe i tragedija i komedija povezane sa svetkovinama u čast Dionizu (Velika Dionysia, Lenaia).

Dioniz je bog mnogih lica, mnogih identiteta. Njegovo rođenje obilježava žestoko trganje iz tijela njegove majke, nagli rez s izvornim fuzijskim jedinstvom: njeđa je prije rođenja izvukao otac Zeus iz Semelina gromom pogodena tijela. Da bi preživio trebalo ga je staviti u inkubator, očevo bedro iz kojeg je rođen po drugi put. Tema divljačkog raskola, okrutnog komadanja, sakaćenja (*sparagmos*) jest posvudašnja u različitim verzijama mita povezanoga s Dionizom. Tako Dionizovo dijete Zagreusa raskomadaju Titani po naredbi boginje Here. Orfeja, čiji se identitet ponekad poklapa s Dionizovim, rastrgale su tračke menade. Likurga, tračkog kralja koji se neprijateljski odnosio prema Dionizu za kaznu su rastrgala četiri konja. Komadanje ujedinenog cjelovitog tijela i rasipanje njegovih dijelova nad zemljom i vodom tema je koja se ponavlja. Dioniza su zvali *anthroporaistes* (onaj koji razdjeljuje ljude). U svim se tim mitovima ističe uloga majke kao posrednice strašnog trganja. Leukippe u dionizijskom mahnitanju, skršena uma, trga svoga sina na dijelove kao žrtvu za Dioniza. Slično, u drugim mitovima, žene Argosa, Prokne, Pandionova kćer, Proitosove kćeri i drugdje druge bakantice zahvaćene dionizijskim ludilom trgaju i proždiru vlastitu djecu. No najslavnije sinoubojstvo *sparagmos* jest ono Agave, u Euripidovoj drami *Bakhe*. Nigdje drugdje dionizijski svijet nije prikazan tako zastrašujući i zbujujući, s takvom silnom snagom i prožimajućim uvidom kao u ovoj tra-

gediji koju je Euripid napisao kao starac, na kraju velikog stvaralačkog doba grčke književnosti. *Bakhe* je jedinstvena drama među postojećim tragedijama utoliko što je mit refleksija na izvorima i u prirodi same tragedije. To je metatragedija (C. Segal, 1982.), smještena u doba prijelaza od obreda k teatru. Agava, opsjednuta Dionizom, "njojzi pjena navre, oči izbulji / I prevraća ih – misli prave ne misli;" (1123 – 1124), divljački komada sina Penteja koji se vraća u prijašnje stanje plačnog djeteta koje zalud moli. Ona koja mu je dala život također je i "svećenica smrti" u ovom primordijalnom obredu. Na kraju:

A na komade trup mu leži, jedan je
pod stijenom tvrdom, drugi opet u šumi,
u gustu brstu – lako nećeš naći ga.
A glavu bijednu mati šakam' pograbi;
Ko gorskog da je lava, na šilj štapu je
Natače – krosred Kiterona stupa s njom,
A sestre u kolu Menáda ostavi.
(1137 – 1142, Euripid)

Ističemo da je Pentej u ovom komadu stvarno Dionizov dvojnik, njegov blizanac, druga strana božje maske, cijela tragedija koja predstavlja dijalektiku (*agon*) između dviju psihičkih "pozicija" (u kleinianskom smislu).

Upravo su u djelu *Bakhe*, kojemu je tema sam teatar, druge obilježavajuće karakteristike Dioniza najvještije predstavljene: Dioniz je maskirani bog iluzije, ludila, nejasnih granica, transpozicije identiteta, metamorfoza i kontradikcija. Dioniz je bog proturječja. *Bakhe* su od početka do kraja niz iluzijskih igara u igri. Na primjer, Dioniz, dvostruko maskirani životinjski bog, rođeni Tebanac, sada prurušen kao čovjek i kao stranac, oblači svoga dvojnika (mladog kralja Penteja) kao menadu, tako da ovaj može biti gledatelj (*theates*) tajnih umijeća svoje majke i drugih tebanskih žena (912 – 976), sve dok sam ne postane bezazleni bespomoćni sudionik u primordijalnoj (i zaključnoj) drami vlastitog postojanja, *sparagmos* svoje majke, pred atenskim gledateljima čijeg tragičnog dvojnika on predstavlja. To su mnogostruke prepletene iluzije koje su manifestacije mnogostrukih i recipročnih djelovanja aristotelovskog pojma *mimesis*. U liku Dioniza-Penteja, žestoko raskomadani sub-

jekt osuđen je na očajnički pokušaj da se ponovno sakupi, ponovno sjeti sebe u procesu neprekidnih, lako prelaznih mimetičkih identifikacija. Tako se tu drugu dionizijsku temu iluzije i ekstatičkog³ premještanja identiteta može smatrati *kompensacijskim* za prvobitno trganje. "Tko je onda taj bog? Tko god on želi biti!" Dioniz, izjednačitelj razlika. Ali, na kraju Dioniz-Pentej otkriva svoje posljednje prerusavanje: glava, lice (*prosopon*) koje Agava nosi u rukama jest maska (*prosopeion*) pričvršćena na štap. Nakon igranja brojnih uzajamno proturječnih uloga – kralj i žrtva, lovac i ulovljeni, protivnik boga i njegova žrtva, autoritarni vladar i dvojbena ženska bakantica, gledatelj i patetični (pasivni) glumac – Pentej je na kraju sveden na praznu masku, masku ništavila (C. Segal, 1986.).

Tako mi Dioniza vidimo kao boga prvotne (dez)integracije (*sparagmos*) i (ek)statičkog stvaranja mnogih osoba. Neodredljivi identiteti osciliraju između stvarnosti i iluzije, čovjeka i boga, muškarca i žene, mladog i starog, zvijeri i čovjeka, posrću između duševnog zdravlja i ludila, dijela i cjeline, subjekta i objekta, no u osnovi između postojanja i nepostojanja. Dionizov odnos prema smrti jest središnje mjesto. Burkert (1983.) nam kaže da je veza između vina i krvi pradavna i široko rasprostranjena. Ikariosa, seljaka iz Atice kojemu je Dioniz prvom otkrio umijeće pravljenja vina, usmrtili su suseljani koji su mislili da je vino otrov. Euripid otkriva Dioniza kao boga "vrlo blaga" prema ljudima, ali koji je također i "najstrašniji". Walter Otto (1933.) je pokazao da su mnoge dionizijske svečanosti (npr. Anthesteria, Agrionia) bile u čast smrti, a ukazuje i na unutarnje zajedništvo između kulta faličke prokreativne plodnosti i kulta mrtvih, dionizijsku ekstazu "buđenja temelja života iz kojih izvire vonj smrti". U orfičkoj tradiciji Dioniz je sigurno bio podzemni bog. "Gospodar duša", sin Perzefone, kraljice mrtvih, iniciran u kult onostranog. Tako je na kraju bog Nekoliko, bog iskonske dvojnosti Života i Smrti. Heraklit ustvrđuje: "Had i Dioniz su jedno te isto." Upravo je ta unutarnja paradoksalna dvojnost ono što Dioniza čini tragičnim bogom i to objašnjava zašto se za tragediju i, u stvari, cijeli teatar može reći da je u biti dionizijski.

ROĐENJE SUBJEKTA

Teatar je u svojoj biti fundamentalno dionizijski s obzirom da se u njemu radi o raskinutom jedinstvu, o djeli i ontološkoj dvojnosti. Sada možemo iznijeti postavku da je njegov univerzalni *mythos* mit stvaranja koji izražava prvotnu fantaziju izvornog nasilja, *rođenje subjekta u illud tempus* iz izvorne jedinstvene matrice koja je zauvijek raskoljena. Teatar po samoj svojoj strukturi predstavlja ili izražava prvotnu fantaziju izvornog nasilja koje je uzrokovalo "Ja" kao podijeljenu svijest. Subjekt je nastao usred iskonskog uništavajućeg *sparagmosa*, kao razlomljeno, nepotpuno jedinstvo (inkorporirajući nedostatak ili odsutnost u jezgri svoga bića), zauvijek dislocirano iz središta svoga stvaranja. Tako, utemeljujući mit teatra, prema sadašnjem viđenju, rođenje nije i smrt Prirode kako to tvrde kembrički ritualisti, nego prije rođenje razumnog subjekta, čije rođenje kao segmentirano postojanje uvjetuje smrt Cijeline, jedinstva prirode. Jedno se sada razbija u mnoštvo, u različite dijelove koji međusobno moraju uspostaviti veze preko simbola (dionizijski *phallos*).

Freudova *Fort-Da* situacija (1920., str. 142.) prikazuje, možda bolje no išta drugo, arhetipski trenutak teatra. Freud opisuje kako njegov jednoipogodišnji unuk nastoji izaći nakraj s nestankom svoje majke:

Dijete je imalo drveni kalem omotan koncem. (...) Vrlo je spretno prebacivalo kalem pričvršćen na konac preko ruba svog zastrtog krevetića, tako da bi on u njemu nestao, što bi dijete popratilo svojim važnim o-o-o-o (*odlazi / fort*), a zatim bi ovaj kalem koncem povuklo van iz kreveta, pozdravljajući sada njegovu pojavu jednim veselim "tu" (*Da*).

Freud opisuje djetetovu sposobnost da sam "uprizori" nestanak i ponovno pojavljivanje majke kao "veliko kulturno postignuće". Ali ono što najviše otkriva dublje značenje te igre jest ono što Freud dodaje u fusnoti. To je domišljato dijete također uspjelo uprizoriti vlastitu odsutnost-prisutnost: "Dijete je za majčine odsutnosti pronašlo sredstvo koje mu je omogućavalo da samo nestaje. Ono je otkrilo svoju sliku u ogledalu koje je dosegalo skoro do poda, tako da je dijete, čučnuvši,

moglo odstraniti svoj odraz u ogledalu, odnosno odraz je *otišao / fort* (str. 143.).

U toj osnovnoj drami temelj je teatra u trenutku kada, ispočetka sramežljivo, ali sigurno, niče dječje "Ja" kao podijeljena svijest između prisustva i odsustva. U pobjedničkom činu dijete stvara sebe kao gledatelja vlastitog odsustva. U tom se uprizorenju konstitutivnog trganja, fragmentirano sebstvo ponovno spaja s odsutnim dijelom preko slike negativne halucinacije koja je sjeme *simbola*.⁴ Upravo preko simbola *govorećeg* subjekta bit će popravljen rascjep. Kako tijelo nestaje, praznina na njegovu mjestu ispunjena je simboličkom mišlju, koja je granična konstrukcija između postojanja i nepostojanja. Misao je "duh", pojava tijela, sjena *somae*. *Soma* je izvorno označavala mrtvo tijelo, leš, kojega se smatralo grobom duše: njezina *soma*. Semiotika teatra zahtijeva da glumac bude znakom esencijalna odsustva, duh prethodna prisustva (Artaud, 1938.; Blau, 1982.). Kantorovi (1975.) "živi glumci" su lutke: mrtva tijela. Na to ćemo se vratiti kasnije.

Tako u plodnom trenutku *Fort-Da*, dijete inkorporira odsutnost da bi je učinilo dijelom svoga sebstva: Dio sebstva je odsutan, odnosno negdje je *drugdje* (što je temeljno ek-statičko otuđenje). U nastojanju da vrati majku, dijete *samo* postaje odsutno, uvodeći prazninu u vlastito postojanje. "Ja" izranja kao odjek odsustva, zauvijek izsredišteno.⁵ Jezgra "Ja" je ne-"Ja": to je odsutni Drugi. I tako je subjekt konstituiran kao *želeći* subjekt i subjekt po želji Drugoga, subjekt prema i od odsustva, subjekt smrti.

U ovom se kontekstu ukratko može i spomenuti kompleksne elaboracije tema radikalnih procijepa u svijesti, praznina u središtu postojanja, intersubjektivnoj konstituciji "Ja", njegovu otuđenju, cijelog niza fenomenoloških mislilaca od Husserla do Lacana. Hegel (1807.) u svom slavnom poglavlju o gospodarima i slugama u svojoj *Fenomenologiji duha* smatra da se "pojedinaac pojavljuje u antitezi s drugim pojedincem" tvrdeći da "svijest o vlastitom postojanju ima prije toga drugu svijest; da je izašla izvan sebe". Kako je izgubila svoje sebstvo u Drugom, a također je i izgubila Drugog kojeg vidi kao vlastito sebstvo u nastojanju da premosti rascjep, ulazi u dijalektiku između svemogućeg brisanja objekta i podvrgavanja kojim postaje objektom u očima

Drugog, tako tražeći apsolutno priznavanje od Drugog. Takvo je priznavanje, Hegelu, nužnim uvjetom za obnavljanje subjektive individualnosti. Heidegger (1958.) pripisuje *Angst* čovjeka njegovu biću koje je "posjednikom ništavila" (*der Platzhalter des Nichts*), mjesto odsutnog Drugog. Sartre (1943.) pomno razrađuje asimptotsku prirodu svijesti o vlastitom postojanju: S obzirom da njezina struktura uključuje samo poništavajuću negaciju, "uvijek je ono što nije, i nije što jest". Ta je situacija vrsta ontološkog načela indeterminantnosti (i može biti dijelom onoga na što aludira Freud /1900., str. III, fusnota I/ u snu o pupku). Lacanov (1966.) subjekt, s druge pak strane, može jedino nadići *manque-à-être* (želju za postojanjem / *want of being*) ulazeći u simbolički porijek čemu je cilj biti definiran diskursom Drugog. Ta je osnovna dislokacija izražena Rimbaudovom (1972., str. 249.) slavnom tvrdnjom *Je est un autre* ("Ja je drugi"). Tako je fenomenološki konsens da je korijen "Ja" izvan sebe te da je subjekt zauvijek rascjepljen i decentriran proizvod konstitutivnog arhaičkog *sparagmosa*. Na ovom mjestu tvrdimo da je teatar prepričavanje mitskog procesa.

Teatar se razvio i dosegnuo vrhunac kao društveni fenomen u petom stoljeću Atene. To i nije iznenađenje ako uzmemo u obzir da mu je središnja preokupacija definirati pojedinca kao dio cjeline. Odnos građanina prema *polisu* jest definirajuće obilježje demokratskog društva, koje se upravo tada pojavilo. Ne iznenađuje ni to da je u povijesno prijelaznom trenutku Platon poželio izbaciti dramsku umjetnost iz svoje idealne države (*Država*, knjiga X., 602c – 605c). Teatar je, priznajući dvojnost, fluidnost i simultanu vrijednost proturječnih dvojnosti, iznio vrstu epistemološkog relativizma koji je za Platona bio anatema.

WINNICOTTOV OBRAZAC

Potražimo li korijene teatra u nekoj arhaičkoj fantaziji povezanoj s rođenjem pojedinca iz nediferencirane izvorne matrice koja se, tijekom razvoja, podijelila na odvojene, ali međudjelujuće entitete, Winnicottov obrazac pojavljivanja sebstva bit će koristan u razjašnjenju tema uključenih na ovaj način konceptualiziranja prirode i podrijetla teatra. Prema tom modelu, izvorna jedinica

majka-dijete, koja postoji samo u stanju primordijalna Jedinstva, postupno se diferencira da bi prouzročila integrirano sebstvo koje posjeduje probojnu granicu što ga odvaja od svijeta koji "nije-ja" – s posrednim područjem iluzije koje intervenira između toga dvoga. Zanimanje je te teorije između ostaloga i tumačenje razloga za izvorno nasilje. Za Winnicotta (1971.) je fantazija destrukcije bitna za proces diferencijacije te je odgovorna za rastući smisao za realnost, drugu realnost, vanjsku i izvan nadzora ograničenog "Ja". Osjećaj za drugost postupno se uspostavlja kako se predaje djetetova arhaička svemoć. To se događa kad je objekt napadnut, ali preživi. Ovdje je važno da objekt postaje odvojenim od "Ja" kao posljedica tih napada, a ne obrnuto (odnosno, napadnut je jer je odvojen). Ono što je u osnovi razoreno, ili bar izazvano i modificirano tijekom tih napada, jest djetetov svemoćni osjećaj onoga "Ja sam Sve". S takvog se stajališta postojanje prvotne fantazije o nasilnom trganju (*sparagmos*) može objasniti ne samo na temelju biološki determinirane filogenetske sile⁶ (Freud) nego također kao derivat ranog psihičkog procesa "kreativnog" ili "plodnog" razaranja u vinikotskom smislu. Nadalje, Winnicot (1974.) je pretpostavio i stalno prisutnu uništavajuću tjeskobu, "nezamislivu iskonsku agoniju", povezanu sa strahom od obrata procesa diferencijacije s uzmicanjem na izvorno stanje neintegracije (koje bi se dogodilo ako objekt ne bi preživio napade fantazije). Tjeskoba se pred dezintegracijom može, tako, obrambeno razviti rabeći mehanizme poput rascjepa itd. (usporedi s Pentejem), kao sredstva sprječavanja te katastrofe. Je li onda *sparagmos* fantazija koja se na kraju temelji na ovoj "primitivnoj agoniji" povezanoj s ranim stanjem neintegracije ili fragmentacije? Osigurava li teatar u ponovnom uprizorenju (ponavljanju) loma umirenje da je ovaj događaj prijetnje *buđućnosti* ono što se još uvijek može otkloniti, te time ublažiti strahove da se to već dogodilo?

Drugi aspekt Winnicottova modela koji je ovdje važan jest stalna oscilacija koja slijedi nakon razdvajanja koje se odigralo. Postoji stalno strujanje između fuzije i razdvajanja. Aristotelov pojam *mimesis* izražava istodobno priznavanje razlike (A je kao B, ali ne i identično), ali i ustrajavanje na jednakosti (dvojnica: A je *identično* B). Pojedinač se koleba između Jednog i Svih (što

je također ništica, ukinuće, čisto Ništavilo), i Dva ili Mnogih (fragmentacija). Hegel je, u vezi s tim, bio na oprezu prema jakom regresivnom privlačenju k svemoćnoj fuziji preko onoga što je on nazvao "ukidanje Drugoga" ili njegovim "dvostrukim poricanjem" – dvostrukim jer je usmjereno na eliminaciju Drugoga u sebstvu, kao i Drugoga kao neovisnog bića. Na taj bi se način postigao "povratak u sebstvo" "jer (sebstvo) postaje ponovno jedno sa samim sobom ukidanjem drugosti". Teatar manifestira to kretanje preko "tendencije Dvojnika" riječima Barthesa (1972., str. 15.) "biti mitiziran u Isto, dok Drugog podvostručuje izvođač u zrcalnoj slici sebstva". Blau (1982. b) naglašava želju cjelokupnog teatra da uruši bolne dvojnosti i postigne cjelinu dok je Artaud (1938.) uporan u tome da teatar ponovno dođe do jedinstva koje prethodi disocijaciji, nepodijeljenom izvornom duhu. Upravo je kao protutežu toj tendenciji Brecht (1964., str. 91 – 99) postavio svoje načelo alijenacije (*Verfremdungsprinzip*). U svemu je tome očito da teatar izražava osnovnu dvojbu narcizma. Kao što nam je poznato, povlačenje užeta između Jednog i Mnogih konačno je riješeno, u normalnim okolnostima, u korist dominantnog imperativa života koji razvoj gura prema uspostavljanju stvarnosti koja je mnoštvena i relativna (i dopušta odnose objekta).

Oscilacija između Jednosti i Dvojnosti u Winnicott-ovoj shemi otkriva posredno područje: područje iluzije, igre gdje su dopušteni dvosmislenost i proturječje, gdje su mogući i razdvojenost i fuzija. Winnicott (1971.) svu kulturnu aktivnost, kao i smisao života, smješta u to područje. Smatramo da je teatar aktivnost *par excellence* koja definira i dolazi iz tog prostora. Teatar je taj *prostor*.

TEATARSKA ISKONSKA SCENA

Trenutačni susret, erotični i destruktivni, između *dvaju svjetova* – glumac-gledatelj, stvarnost-iluzija, vidljivo-nevidljivo – čini se konstituirati bit teatra. Ona je utvrđena na radikalnoj dvojnosti subjekta koji se bori premostiti temeljni raskol u stalnoj oscilaciji između fluidnih identiteta. Podijeljena svijest suočena s vlastitom drugošću, neobično je bliska Drugom (Freud, 1900., *Der andere Schauplatz*), njegovim dislociranim tijelom i sjećanjima. "Ja", permanentno proglašeno od svojih izvo-

ra, nagnano je glumiti gledatelja vlastite podijeljenosti i rastvaranja na nesvodivi dualizam koji je na kraju onaj od Života i Smrti: "Had i Dioniz su jedno te isto." Teatarski čin visi o niti.

Naša postavka poduprta analizom dionizijskog mita iznosi da je svako kazalište uprizorenje iskonske fantazije o izvoru pojedinca. Ta je fantazija o podrijetlima sjećanje tijela koje je uprizoreno u obredu, elaborirano (simbolizirano) u mitu i predstavljeno u teatru. Drugim riječima, teatar je, u biti, aktualizacija (sada), dramati-zacija i *realizacija* iskonske fantazije stvaranja subjekta *in illo tempore* kao raskoljena postojanja. Izvorni događaj upliče dvostrukost koja je poslije "dublirana" (odnosno ponovljena) u obredu, mitu i teatru. To podvostručavanje (ponavljanje) procesa podvostručavanja (proizvođenja) u službi je uobličena (odnosno "sadržavanja") izvornog rascjepa koji je doživljen kao žestoki traumatični događaj. Upravo se u tom smislu može reći da svaka izvedba prikriva unutar sebe *drugi* (zaboravljeni?) čin kao igru u igri, kao vrstu sjećanja podrijetla samog pamćenja. Cilj je tragedije za Aristotela *logos alethes*: "istinsko značenje" *Aletheia* (istina) znači nezaboravljanje ili, kao što je to Heidegger (1962.) preveo, "nesakrivenost". Izvorne drame komadanja ponovno se sjeća preko beskrajnih kompulzivnih ponavljanja (teatar) za koje se može reći da su u službi nagona života. Blau (1982.) u svojoj podrobnoj analizi "univerzalija" izvedbe naglašava da "ne postoji izvedba bez razdvajanja ili podjele" i ustvrđuje da, "bez obzira na tijek povijesti teatra" (npr. nakon njegovih početaka), "uvjet teatra jest *inicijacijski lom* koji se sjeća prvotnog nasilja" preko ponavljanja. Stoga je značenje Aristotelova teatarskog pojma *logos alethes* "značenje kojeg smo se sjetili".

Čini se da teatar nije u stanju pobjeći iz vlastitog hodnika sa zrcalima i beskrajnim samoodrazima svoga povijesnoga razvoja, kao da umjetnost ponavlja i recapitulira mit izvora koje uprizoruje. Prihvatimo li Aristotelov iskaz, krucijalni trenutak za rođenje teatra došao je vjerojatno netom prije kraja šestoga st. pr. Krista kada je *exarchon* istupio iz dionizijskog satirskog kora i udaljio se od mase. Od tada pa nadalje postoji govoreći subjekt koji sudjeluje u dijalogu (koji je postao dominantan u odnosu na ples i pjesmu) i uskoro – kao što nam je dobro poznato iz psihoanalize – pojavljuje se *treći*

glumac, intervenirajući između glavnog lica i vode kora. Fuzijska masa satirskog obrednog kora sada je zauvijek razbila i izsredištila *hypokrites* ("odgovarač" je rođen).

Freud (1913.) je tragediju shvaćao kao ponovno uprizorenje ubojstva iskonskog oca. Tragični junak nosi teret prдавne krivnje (*hamartia*) zbog koje mora biti kažnjen, a što konstituira njegovu patnju (*pathos*). Izvorna je scena tragedije, prema Freudu, očito edipska. To je tumačenje promaknuto njemačkim prijevodom iz devetnaestoga stoljeća Aristotelova pojma *hamartia* kao *Schuld* (krivnja), umjesto ispravnog značenja, a taj je *pogreška*. Pojam *hamartia* izvorno je rabljen u strijeljanju da bi označio "oznaku koje nema", vrstu sljepila. Ovdje predložena postavka razlikuje se od one Freudove utoliko što ne razmatra samo tragediju, nego općenito teatar kao utjelovljenje ne samo edipske fantazije nego i fantazije scene rođenja, rođenja "Ja", odvajajući je od izvorno nediferencirane jedinice. Žarište ovdje nije toliko na "kompleksu oca", nego prije na "kompleksu majke", ne toliko na ocubojstvu, nego na majčinu čedomorstvu (*sparagmos*). Pogreška tragičnog junaka bilo bi sljepilo prema dvojnosti (ili mnoštvenosti) i razlomljenosti u temelju njegove prirode: narcistični *hybris*. U tom smislu klasični tragični junak nije Edip, nego Pentej, koji odbijajući Dioniza odbacuje vlastitu dvojnost i ustrajava na svemoćnoj Jednosti, gubitku za kojim nije u stanju žalovati (obratite pažnju na ironiju: *panthein* znači "žalovati"). *Bakhe* su metatragedija jer je Pentej jedini junak u grčkoj tragediji koji odbija biti tragičan. Tu se radi o neumoljivoj progresiji prema kraju (sakaćenju), koje samo može označavati početak (njegove) tragedije. Taj se obrat događa kada on počinje vidjeti dvostruko: "Aha! Čini mi se da vidim dva sunca, dvostruku Tebu" (918), našto Dioniz odgovara: "Sada vidiš kako bi i trebao." Aristotel je bio vrlo jasan kod značenja pojma *hamartia*: Ne radi se o moralnoj krivnji ili moralnoj zloči (*mochtheria*), nego o krivo shvaćenoj poziciji. Tako glavno lice, bilo koje lice, nije samo žrtva iskonske *hamartije*, on je *hamartia* utoliko što je njegov položaj nužno izsredišten ili "izvan oznake" zbog toga što postoje mnoge "oznake". On je u osnovi ek-statičan u dionizijskom smislu.

Teatarska iskonska scena, kako je ovdje zamišljena, izražava elementarno nasilje u trenutku izranjanja

pojedince, a što se izvorno manifestiralo obrednim komadanjem božjega tijela (predstavljenog žrtvenom životinjom) na oltaru u središtu orkestra, potvrđujući Dionizove veze s kultom mrtvih kao i faličkim prokreacijskim obredima.

Čedomorski *sparagmos* i *omophagia* izraženi u dionizijskom obredu mogu se shvatiti kao posljedica projektivnih mehanizama uključujući primitivnu oralnu agresiju pohranjenu u tijelu i povezanu s filogenetskim sjećanjima ili sa sjećanjima ranog stadija neintegracije. Leclair (1975.) drži da fantazija "Dijete je ubijeno" jest iskonska fantazija neizreciva užasa koji ukazuje na arhaičke i bliske veze između rođenja i smrti. Artaud je više nego itko drugi u ovom stoljeću pokušao revitalizirati teatar ponovno stavljajući u žarište "okrutnu nužnost stvaranja". Napisao je: "Rabim riječ 'okrutnost' u smislu apetita za život, kozmičke okorjelosti i neumoljive nužnosti (...) u smislu boli bez čije se neizbježne nužnosti život ne bi mogao nastaviti" (str. 102.) – ili početi, možemo nadodati. Genetov teatar, premda u mnogim aspektima različit od Artaudova, dijeli s njim istu fascinaciju okrutnošću, ceremonijom vezanom uz smrt i obredom. U uvodu za *Les Bonnes*, Genet (1958.) piše da je "najjača suvremena drama našla izraz nakon dvije tisuće godina i svaki dan u žrtvi mise" (str. 145. – 146.). Esslin (1968.) karakterizira Genetov teatar kao onaj koji je "sasvim realno, ples Smrti" (str. 206.). U *Les Bonnes* samo ubojstvo može prekinuti zbudjujuće zajedničko zrcaljenje dviju kućnih pomoćnica koje najmjenice sudjeluju u igri mimičkih identifikacija s njihovom Gospodaricom. Ubojstvo je obredni čin koji se kompulzivno ponavlja, ceremonijalno ubojstvo objekta kojeg se voli i kojem se zavidi, vrsta crne mise, kao što Sartre (1952.) ističe u svojoj monumentalnoj studiji o Genetu. Još jednom našu pažnju privlači neizbježni element iskonskog nasilja kao uvjeta za diferencijaciju i život. Glumac mora utjeloviti to nasilje i, prema Camusu (1942.), "posvetiti se iskreno da bude ili ništa ili nekolicina" (str. 67.).

AMPHI-THEASTHAI: PER-VERTIRANA SCENA

Teatar je od svojih početaka bio *amfiteatričan*. *Amphi-theasthai* (bi-spectating) jest ugrađen u njegovu

strukturu: dvije su stvarnosti suočene jedna s drugom. Teatarski čin je inherentno binaran tako da ima smisla upitati: "Koje je pozornica?" ili "Gdje je glumac?" U toj dinamičnoj simetriji odvija se središnji teatarski događaj: Pozornica / *scena rotira*: Okreće se (*per-vert-ere*), tako da ono u što se sada gleda uzvraća pogled, no čineći to izlazi iz vidokruga jer ne može vidjeti sebe. Ono što (ne)zamjetno nestaje u ovom kretanju jest *podjela* (prvotne scene), koja se apsorbira u sebi u nekoj vrsti entropije. Na ovaj način teatar postiže svoj drugi temeljni cilj: ukinuće razdvajanja, kolabiranje dvojnosti i obnavljanje izvornog jedinstva. Sada je ostvario svoj dvojni i proturječni zadatak: očuvanje sjećanja izvornog jedinstva i njegova brisanja, sve odjednom. Komad, razvijajući se u Winnicottovu posrednom području iluzije i paradoksa, ispunjava prazninu odvojenosti i eliminira rascjep između "ovdje" i "tamo", između "onda" i "sada". Ponavljanje, prijanjanje uz strogi kod Istoga, niječe "prvi put" koji je nepovratno uveo razliku i prikriva činjenicu da se radi o ponavljanju nečega već *videnog* (Blau, 1982.). Nijekanje da se katastrofa već dogodila može je beskonačno odlagati u budućnost (Winnicott, 1974.), predajući je beskrajnom vraćanju nečega bez prošlosti.

Kako ontološka podjela nestaje s vidika u univerzalnoj tendenciji izvedbe da bi se izbrisala i pojavila kao realnost, privid je namijenjen stvarnosti, a stvarnost prividu: "Cijeli je svijet pozornica." Simbol je izjednačen sa simboliziranom stvari (H. Segal, 1957.), a umjetnost je izjednačena sa životom.

RAZONODA

Scena je smještena u pivnicu u Krakovu, u stari vinski podrum: Kantorov teatar. To je pravokutni, mračni, nadsvođeni prostor, sa stolcima poredanim u nekoliko redova uzduž dviju duljih strana. Sa svake su strane mali prazni prostori, jedan ponešto veći od drugoga. Zatvorena se vrata nalaze sa svake kratke strane. S jedne se strane nalazi stolac ponešto izdvojen od reda pored njega, dobro unutar praznoga prostora kojeg trebaju ispuniti odsutni glumci. Taj te "stolac" opsjeda: on postaje igra. Cijeli je prostor kondenziran unutra, situiran u nedefiniranoj zoni bez razgraničenja, smješten u središtu prostora privida. Tko bi tamo trebao sjediti?

Gledatelj koji se izdaje za glumca? Ili glumac prurušen kao izvođač? Dvosmislenost žurno tjera na odluku: želiš, trebaš vjerovati da je stolac tamo stavljen *namjerno*, da je dio zapleta, dio izvedbe, da je izvedba. "Nepodnošljiva lakoća" stvaranja prisiljava iluzijsko uvjerenje. Teatar vabi stvarnost u iluziju.

Blau: "Stvarni stolac upotrijebljen kao stvarni stolac u "realističnoj" sceni ostaje, preko realističnog stolca, znakom za stolac. To je ono što nije, premda se čini da jest ono što nije" (1982., str. 249.). Kantorov "stolac", tranzicijski objekt na ničijoj zemlji, bit će zauzet utvarom, Blau bi rekao – duhom. Duh se vraća – vječno – s drugog mjesta, mjesta Drugog. Označava otuđenu, prognanu stvarnost. Tako je scena još jednom iskrivljena da bi se ponovno pojavila u nesmiljenoj *dualnosti*. Nameću se prostorna i vremenska diferenciranost. Sada je krug potpun. Život se stapa u umjetnost da bi ponovno izronio kao život, različit i obogaćen.

Ta trajna dvostruka "perverzija" između odvajanje i fuzije, oscilacije između "pozicija" koje definiraju život i umjetnost, održava se ili je vođena dinamikom sličnom onom paradoksu lašca. Epimenid tvrdi: "Ja lažem." Ako on laže, ono govori istinu, ali ako je tako, on laže. U trenutku kada okupiraš jednu poziciju, nagnan si zaniijekati je i prijeći u suprotnost. Teatarsko načelo indeterminacije nalik je antičkom *insolubiliumu*. A s obzirom da promatrač u činu promatranja neizbježno i nepovratno mijenja promatranog, fiksna realnost izmiče zauvijek (bježi u komad: *e-ludere*). Tako se ono za što smatramo da je iluzija, teatarsko "kao da", čini kao stvarnost čija je priroda iluzorna. Borges (1978.) je bio majstor te dinamike: njegovo djelo obiluje temama česte simetrične sposobnosti prožimanja različitih stvarnosti – naratorove, čitateljeve ili liku pripadajuće (Priel, 1994.). Tako smo na kraju ostavljeni s neugodnom sumnjom da je Platonov *eidolon* (idol) jedini *eidos* (forma) dostupan ljudima, istina konstitucionalno nepodnošljiva starom učitelju (vidi Platon, *Država*, 514. a – 521. b).

ZAŠTO TEATAR?

Smjestivši mitske izvore teatra u obredna uprizorenja iskonske fantazije rođenja subjekta izvedenog od nasilnog raskida do praiskonskog jedinstva, sada se

može shvatiti teatarska univerzalnost. To bi stajalište također objasnilo i Aristotelovo uvjerenje da je mimetička umjetnost nagoniska, a što je teorija koja nije bez suvremene antropološke podrške (npr. Havemeyer, 1966.). Rođenje subjekta začetog u fantaziji kao traumatski događaj mora se stalno ponovno odradivati u povijesti pojedinca i njegove kulture. Institucija (teatar) za kolektivnu integraciju tog mitskog događaja izvodi nužnu društvenu funkciju reguliranjem pojedinčeva odnosa prema skupini, definiranjem pojedinčeve odvojenosti i također promovirajući koheziju grupe. "Terapeutska" funkcija teatra kao zauvijek obnavljajućeg pokušaja da ovlada izvornom traumom već je spomenuta. To je osobito pokazano u djelu Schechnera i Turnera. Grotowski svojim glumcima objašnjava da se u teatru "borimo otkriti, iskusiti istinu o nama samima, strgnuti maske iza koji se dnevno skrivamo". Teatar, uvjeren je on, "osigurava priliku za ono što bi se moglo nazvati integracijom ili nedostatkom totaliteta" od kojeg bolujemo te zaključuje: "Ovdje možemo vidjeti teatarsku terapeutsku funkciju za ljude u našoj sadašnjoj civilizaciji" (1968., str. 255. – 256.). Pretpostavili smo da je primordijalna individualizacija sa svojim popratnim okolnostima prvo uprizorena u obredu koji je *mise-en-scene* iskonske fantazije. Ono što teatar sljedeće pokušava, preko simboličkog mišljenja i jezika, jest *mise-en-sense* izvornog događaja, odnosno, nastoji podalje držati kaos, nedosljednost, besmislenost. Bavi se tjeskobama rođenja, koje nisu odijeljene od tjeskoba smrti, "oblikujući" traumatsku scenu i elaborirajući je unutar toga okvira. Elaboracija vodi konsolidaciji granica koje oblikuju sljedeći inicijalnu podjelu. Te granice definiraju odvojene stvarnosti (sebstvo-Drugo, fantazija-realnost), ali su pomičuće i razmjerno probojne. Winnicottov model razjašnjava proces koji nikad ne postiže konačan rezultat i mora se kontinuirano ponavljati. Cilj mu je tolerancija od subjekta izvanjskosti i drugosti, ali to se može postići jedino procesom žalovanja za gubitkom svemoćne Jednosti. To objašnjava središnjost pojma *threnos* u povijesti teatra. *Poetska* umjetnost izranja iz obreda žalovanja oko oltara (*thymele*) ubijenog boga. Tisuću godina poslije, nakon svog službenog nestanka tijekom srednjega vijeka, teatar se ponovno pojavio kao liturgijska dramatisacija lamentacija Triju Marija na Kristovu

grobu. *Threnos* čini mogućim priznavanje granica i ograničenja čovjekove egzistencije. To je upravo ono što je naređivalo delfsko "spoznaj samoga sebe". I tako se teatarska terapeutska funkcija preplela ili se spaja s pedagoškom ulogom. To su dobro poimali narodi starog vijeka koji su ustanovili državnu pomoć za teatar, *theorikon*, da bi ohrabрили široku pomoć. Aristotel je smatrao da gledatelj, kontemplirajući (*theonon*) predstavljanje radnje, *uči* identitete stvari i ljudi, "promišljajući što je svaka stvar" (*Poetika*, 1448. b16.)

Ali, kao što znamo, nije trebalo dugo prije nego što je prevladao negativan društveni stav, koji je zastupala rana Crkva. To je imalo veze s priznavanjem opasne, subverzivne funkcije teatra, one izravnije povezane s artistskom ili kreativnom prirodom. Ako teatar pokušava konsolidirati granice i jača društvene kodove, rješavajući primitivne tjeskobe, on također izaziva postojeće kodove i uvodi dinamičnu dekonstrukciju koju slijedi preuređenje i restrukturiranje ustanovljenih vjerovanja i običaja. To je osobito jasno u slučaju tragedije koja stimulira ponovno djelovanje i redefiniciju fundamentalnih polariteta ugrađenih u političkim, religijskim i moralnim institucijama, ali čineći to povećala je smisao društvene nesigurnosti (C. Segal, 1988.). To dijelom objašnjava njezino propadanje u kršćanskom razdoblju.

TEATAR KAO *THEORIA*

Riječ *theatron* srodna je riječi *theoria*. One imaju isti korijen koji označuje "gledanje". Teatarski trenutak jest onaj gledanja ili promišljanja druge stvarnosti (*theoria*) koja je odvojena i nezavisna od gledatelja (*theates*). Teatar, kao što je već spomenuto, konfrontacija je tih dviju stvarnosti. Vizualni (i auditivni) kontakt ulazi u komad kao da je to jedini mogući kontakt kada je odsječena fizička blizina. Videnje je, u tom smislu, poput diriranja s udaljenosti. Temeljna udaljenost dvaju svjetova izražena je tabuom doticanja u teatru koji odgovara istom tabuu u psihoanalizi. "Druga stvarnost" koja gleda *theates* jest Drugi, ne-Ja, Drugi u Freudovu izrazu *andere Schauplatz*, otuđenom, ali bliskom Drugom. Taj Drugi, preko zamršenog igrokaza situacije *Fort-Da*, postiže prvo status halucinacijske fantazija i konačno one simbola. Razmatrali smo *Fort-Da* kao arhetipsko ustro-

jstvo teatra, gdje će Drugi kao odsutni subjekt biti nadomješten ili ponovno predstavljen kao simbol. U tom je smislu, tvrdi se (Blau, 1982.), bit teatra mišljenje, simboličko mišljenje. Malo dijete promatrajući svoje nestajuće tijelo u igrokazu *Fort-Da* uvodi dug i mučan proces "brige" za vlastito tijelo, predstavljajući arhaičku u tijelu utemeljenu fantaziju i transformirajući je u apstraktnu misao. Teatar počinje kao *theoria* (gledanje) odsutnog tijela, da bi postao *theoria* (kontemplacija) odsutnog. Mogli bismo reći da je "radmišljenja" onaj koji je nužan za proizvodnju apstraktnog mišljenja. I apstraktno se mišljenje može sagledati kao vrsta "visokog teatra" gdje su objekti i njihovi odnosi zastupljeni na mentalnoj pozornici u njihovu bestjelesnu obliku. Teatar je, jasno, uzet s toga stajališta, aktivnost u službi simbolizacije i formacije simbola. Neodvojivo od ovoga jest stvaranje granica između različitih stvarnosti ("Ja-Drugi, unutarnje-vanjsko, itd.) s tolerancijom pluraliteta i konsolidacijom "smisla za realnost" (Winnicott, 1971.), koji je nužan za kreativan život. To je ono što dopušta *theoria novih* stvarnosti (odnosno nova teorija stvarnosti). Teatarski je proces u osnovi proces gradnje teorije, konstrukcije teorije stvarnosti koja je u biti teorija uma.

Eksplcitna briga oko transformacije fizikalnosti tijela, njegova poništenja i ponovne prezentacije kao simbola nečeg univerzalnog jest sasvim očita u orijentalnom teatru i središnjom je zaokupljenošću u većine zapadnjačkih teataru dvadesetoga stoljeća, sve otkad je Gordon Craig (1908.) ponovno uveo pojam "marionetskog teatra" Heinricha von Kleista. Artaudov vizionarski glumac smjera pretvoriti svoje tijelo u "animirani hijeroglif", znak nevidljiva jezika te Grotowski uvježbava svoje glumce učiniti da im tijelo nestane i postane znakom organskog impulsa. Predviđeno je da Craigove marionete ili Kantorove lutke pobjegnu materijalnosti čovjekova tijela – smatra se da imaju prednost "protugravitacije" jer su izuzete iz "inercije materije" (von Kleist, 1980.). Cilj je postići nezavisnost od fizičkog, konkretnog prisutva objekta i konstruirati na njegovu mjestu mentalni nadomjestak. To je, kao što smo vidjeli, i cilj *Fort-Da* igre. Brisanje i simbolizacija tijela mogu također biti postignuti uporabom maske, što objašnjava njezinu središnju ulogu u povijesti teatra. Maskiranje tijela (rižin *make up* indijskih *Katha-Kali*, japanske *No* maske, grčke

maske, ali također i maskiranje preko statičkog stava i stiliziranih tehnika gesta itd.) promovira preobrazbe tijela u nešto svjetovno drugo. Yeats (1961.) je posvetio mnogo pažnje tom aspektu teatra. Maska eliminira osobnost osobe, skrećući gledateljevu pažnju prema univerzalnom.

No predstavljena je *osoba* (maska) maska nepokretnosti i tako na kraju maska smrti, univerzalna prvotnost. Ovdje nas se ponovno podsjeća na teoriju podrijetla teatra u kultu Smrti i Heraklitova diktuma, naime da je Dioniz maska Hada. Tako je teatar *theoria*, kontemplacija ništavila. Blau (1982.) smatra da uprizorenje smrti kao "univerzalne" u predstavi i Kantorov glumac, oblikovan prema lutki "kroz koju prolazi stanje SMRTI", nosi "otkrivajuću PORUKU" koja je prenesena s područja SMRTI" (1975., str. 145.).

Pa ako je teatar kontemplacija smrti, njegova temeljna filozofska priroda postaje odmah očitom⁸. Aristotel je, kao što je već spomenuto, smatrao dramsku umjetnost u osnovi filozofskom. U jednom od Pitagorinih fragmenata (Kirk i Raven, 1971., fr. 278.) tvrdi se da je gledatelj prototipski filozof. Teatar kao filozofska aktivnost konstruira teorije značenja (*mise-en-sens*). To čini dodatkom "dviju stvarnosti" koje su one od Života i Smrti, pokušavajući ih na različite načine povezati ili integrirati. U skladu s tim, može se reći da je to njegovo nastojanje težnja nadvladavanja onoga što je Alkmaeon smatrao uzrokom čovjekova pada odnosno, "nesposobnost da spoji početak s krajem" (Kirk i Raven, 1971., fr. 288.). Preko gledanja cijelog vidljivog tijela, preko maske (glumčevo je tijelo maska), nevidljivo (Had znači "nevidljivo") sakriveno iza njega dolazi u vidokrug i tako nevidljivi Had može sada primiti i nastaniti vidljivo tijelo i može mu se obratiti. Parmenid je držao da je ono "čemu se obraća i na što se misli, nužno" (Kirk i Raven, 1971., fr. 345.). Tako se Winnicottove (1974.) nezamislive, neizrecive, "primitivne agonije" povezane sa smrću koja se dogodila psihi, ali koja nije upamćena, mogu sada doživjeti kao realnost i mogu postati dijelom znajućeg, govorećeg subjekta. U ovome su teatarske fundamentalno terapeutske i pedagoške funkcije.

Iz dosada iznesenog proizlazi da se korijene teatra može vrlo rano naći u psihičkom životu. Može se reći da su djetetove borbe, prema klajnovskom modelu formacije simbola, da savlada primitivne tjeskobe smrti pro-

jekcijom njegovih fantazija u niz nadomjesnih objekata, koji su na taj način oživljeni, te da te fantazije uprizori, zapravo najarhaičniji oblik teatra (*prateatar*) koji započinje u samom početku psihičkog života. Psihoanalitička teorija danas podržava Aristotelovo uvjerenje da je teatarski čin prirodan ljudima i da je manifestacija nagona.

Prevela s engleskoga Ljiljana Filipović

Prijevod Euripida, *Bakhe*: Koloman Rac

Prijevod S. Freuda, *S onu stranu načela ugone*: Boris Buden

¹ K. I. Arvanitakis: "A Theory of Theatre: Theatre as Theory", *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, 1, 1988, International Universities press, Inc. madison.

² U vezi s pitanjem odnosa između obreda i mita, antropolozi se općenito slažu da ih se treba usporedno razmatrati (Gaster, 1961.) ili da je obred povijesno prije mita, koji služi samo kao izraz i prijenos znanja o obredu. Za Jane Harrison i Robertsona Smitha mit je govorni korelat "učinjenog", puki izdanak obreda, literarno tumačenje kasnije nametnuto sakralnom činu (Smith, 1894.). Međutim, ono što je primarno jest fantazija uprizorena obredom.

³ ek-stasis (grč.) = stojeći pored sebe, u usporednom stanju

⁴ *Symbolon* se u klasičnoj Grčkoj odnosio na glinenu pločicu razbijenu na dva dijela koje su čuvali razdvojeni prijatelji kao znak njihove veze.

⁵ To može biti u temelju "Ja" stalno nastojanje da se ponovno dohvati njegovo središte i postigne koherencija preko identifikacije s otuđenim dijelom sebe preko niza projekcijskih identifikacija.

⁶ Na primjer, iskonska majka koja odgriza pupčanu vrpcu svome novorođenčetu.

⁷ Ističemo da je drugost izvorno definirana kao odsutnost: pomoću svoje odsutnosti Objekt postaje Drugi (odvojen od Ja).

⁸ Platon definira filozofiju kao kontemplaciju o smrti (*melete thanatou*), *Fedon*, 80e, 5-81 a1

- Aristotle (1951) *The Poetics*, prijevod. S.H. Butcher, New York: Dover. (1912/1977) *Nauk o pjesničkom umijeću*, prijevod M. Kuzmić, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Artaud, A. (1938), *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard.
- Barba, E. (1965), *Theatre Laboratory* 13 Rzedow. *Tulane Drama Rev.*, 9:154-162.
- Barthes, R. (1972), *Critical Essays*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Blau, H. (1982a), *Take Up the Bodies*. Urbana: University of Illinois Press.
- (1982b), *Blooded Thought*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Borges, J. (1978), *The Aleph and other Stories*. New York: E.P. Dutton.
- Brecht, B. (1964), *On Theatre*, London: Methuen.
- Burkert, W. (1983), *Homo Necans*. Berkeley: University of California Press.
- Camus, A. (1942), *Le myth de Sisyphe*, Paris: Gallimard.
- Cole, D. (1975), *The Theatrical Event*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Craige, G. (1908), *The actor and the ubermarionette*. *Mask*, 1:3-15.
- Else, G.F. (1967), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Esslin, M. (1968), *The Theatre of Absurd*, Harmondsworth, U.K.: Penguin Books.
- Euripides (1979), *Bacchae*, *Loeb edition*. Cambridge, MA: Harvard University Press. (1470), *The Bacchae of Euripides*, prijevod G. Kirk, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- (1920), *Euripidove drame*, Zagreb: Matica Hrvatska, prijevod Koloman Rac.
- Freud, S. (1900), *The Interpretation of Dreams*, Standard Edition, 4. London: Hogarth Press, 1953.
- (1913), *Totem and Taboo*, Standard Edition, 13:1-161. London: Hogarth Press, 1955.
- (1920), *Beyond the pleasure principle*. Standard Edition, 18:1-64. London: Hogarth Press.
- (1986), *Budućnost jedne iluzije*. "S onu stranu načela ugone", Zagreb: Naprijed, prevoditelj Boris Buden.
- Gaster, T.H. (1961), *Thespis*, New York: Harper & Row.
- Genet, J. (1968), *Les Bonnes*. Décines, France: L'Arbalète.
- Grotowski, J. (1968), *Towards a Poor Theatre*, New York: Simon & Schuster.
- Harrison J. (1912), *Themis*. Cambridge. England: Cambridge University Press.
- Havemeyer, L. (1966), *The Drama of Savaga Peoples*, New York: Haskell House.