

Александра Јовићевић

ПОЗОРИШТЕ НА ПРАГУ НОВОГ МИЛЕНИЈУМА: ИЗМЕЂУ СЕЋАЊА НА АВАНГАРДУ И МОГУЋНОСТИ НОВЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ

Ако по страни оставимо „класични” модел позоришта, формиран у деветнаестом веку (сцена кутија која представља исечак из живота грађанске класе уз помоћ натуралистичке глуме и модерне технологије) који је и даље модел који преовлађује светским позориштем, и ако одмах на почетку објаснимо да под позориштем подразумевамо генерички медиј или дисциплину у којој није лако направити дистинкцију између концепта естетике и етике, онда ћемо се наћи пред једним новим, још увек недовољно дефинисаним пољем стварања које ћемо само уопштено назвати савременим театром. Али, као и свако сложено, интердисциплинарно, динамичко поље стварања, готово га је немогуће зауставити у времену, дефинисати у простору и коначно, дати одговор на питање, ма колико банално, али које се поставља више него у другим областима стварања: каква будућност му предстоји? Ово питање постаје нарочито акутно у новонасталом контексту европске интеграције, глобалног тржишта и транснационалних медијских индустрија, где класична позоришна представа као уметнички облик постаје (пре свега) анахронизам. Немогућност примене уобичајених семантичких категорија, као и класичне епистемологије у интерпретацији новог позоришта указује на његову сложеност, имплицитну субверзивност и критику естаблираног модела позоришта.

Још од античких времена, позориште је западало у кризу или проглашавано дефинитивно мртвим да би се попут птице Феникс наново рађало из сопственог пепела, уз помоћ неке нове уметности, науке, жанра, језика изражавања и доказивало своју виталност и можемо чак рећи, вечност. Свака генерација проглашава позориште мртвим, да би истовремено узвикнула: Живело позориште! Вишеструкост различитих језика који истовремено делују на сцени рефлектују сложеност која од позоришта ствара магнетско поље за

све уметности (Кандински) и то приморава гледаоца да стално буде у покрету, да у њега инвестира своју перцепцију и своје сопствено „време“, а самим тим и запитаност о моћи позоришне лудости (Јан Фабр).

Од позоришта се стално очекује актуелност, корак са духом времена, револуционарност, па чак и информација, а при том се заборава да је у питању еволутивна уметност, али и простор утопије, било естетске (експерименталност), било етичке (авангарда), као и време рефлексije, размишљања, где вишак информација увек постоји на уштрб естетике. И данас, у периоду поставангарде, када се чини да је у позоришту све учињено или, још горе, речено (да парафразирамо Емила Сиорана, позориште као да се гаси јер му је понестало парадокса) и када гомила скептика слеже раменима и усмерава поглед према другим медијима изражавања (у периоду телекратије и мултимедијалности, интернета и виртуелне стварности), у настојању да компензује своју некадашњу ритуалну, митску, политичку и друштвену димензију, позориште се све више окреће језицима, моделима, технологијама нових уметничких дисциплина, одбацујући конвенционалне начине представљања и перцепције. Свакако један од најјачих трендова у позоришту настао комбинацијом савременог извођења, медија и језика је рецепција новог „физичког“ театра и хиперплеса (*hyper dance*) на западу (DV8, Wim Vandekeybus, SOAP Dens, La Fura dels Baus, Brith Golf, Lalala Human Steps, Carbonne 14, RAMM Teatar, итд.) што указује да и даље опстаје тренд невербалног, енергетичног, готово бруталног језика „визуелног покрета“, паралелно са одређеном ренесансом позоришта писаног језика/драматургије, као у симболистичким представама француског редитеља Клода Режија (Claude Regy) или у хиперкинетичком позоришту (Dar a Luz) прерано умрлог Резе Абдоха, нарочито у представи *Цитати из унишћеног града* (*Quotations from a Ruined City*). Али, ова врста позоришта је нека врста „цитата“ или наставак традиције које су у позориште унели Пина Бауш и донекле Роберт Вилсон.

Авангарда у историјском смислу је готово немогућа још од америчке авангарде шездесетих (друштвени бунт који прераста у уметнички и *vice versa*), али експерименталност и даље опстаје као примарна област изражавања. То се најбоље види ако начинимо једну условну, општу поделу позоришта на позориште интеркултуралности или позориште техно-телесног (*techno body art*), прецизније новог односа између тела и технологије. У овој врсти позоришта тело се представља као жива форма, материјал који се може преобликовати савременим технологијама преко граница своје физикалности или допунити својеврсним протезама. Тело, пре свега, у свом феноменолошком, несемантичком остатку: његова енергија и жеља постају материјали уметничког стварања.

Ма како свеобухватна, ова два најјучљивија тренда у театру краја другог миленијума, ипак, ни приближно, не покривају све оно што се данас дешава у позоришној уметности, они само помажу да се уоче основни правци или поља деловања која су можда најинтересантнија или најјутитајнија, која усмеравају перцепцију гледаоца ка једном другачијем приступу: или према експлоатацији (уознавању) разумевању „другости“ (постколонијализам, концент читавог света као позорнице, модел спектакуларности, треће позориште Еуђенија Барбе), или некој врсти аутобиографског индивидуализма, прецизније електронске „контроле“ сопственог глумчевог тела (тзв. *mymedia*: позориште као инструмент персонализоване комуникације, као што су аутодеструктивне представе аустралијског уметника Стеларка (Stelarc) који уграђује читаве електронске делове машина у своје тело или Шпанца Марсел Ли Рока (Marcel Lee Rocca), који као део свог body-arta користи компјутере, пружајући илузију гледаоцима да могу да контролишу покрете његовог тела).¹

С друге стране, оба концепта интеркултуралности и телесности, мада у себи крију различите приступе, дефиниције и интерпретације, истовремено поседују и велики број сличности и додирних тачака које се не могу тако лако раздвојити, нити објаснити. Евроазијско позориште Еуђенија Барбе, или интеркултуралне представе Питера Брука и Аријане Мнушкине, ма колико узбудљиве и значајне, истовремено негирају постојање других облика интеркултурализма, као што је типично афрички начин драмског израза који се разликује од западњачког креативног ритма или евроцентризма и истовремено представља неку врсту уметничког отпора (Воле Шојинка), а који је опет сличан начину размишљања Мексиканца Гуљерма Гомеза Пење (Guillermo-Gomez Pena) и његове сараднице Американке Коко Фуско (Coco Fusco) који постављају радикалну естетику и поли-

¹ За Стеларк (чије је право име Stelios Arkadion, машине и људи су „наизменични паразити“. Он верује да машине без људи немају смисла, али и обрнуто да људско тело без машина остаје неразвијено. Стеларк, познат по представама свог тела причвршћеног различитим кукама, сајлама, утикачима, електродама, као киданјима коже и сл., довео је употребу ових механичких „протеза“ до крајности у својој представи *Трбушни комад* (*Stomach Piece*): кроз уста и једњак полако је спуштао микрокамеру/сонду (ендоскоп) која је прецизно приказала садржај и површину његове утробе. „Камера је путовала по његовом телу, осветљавала пределе његове трбушне шупљине; окренула његово тело на преглед од унутра према ван.“ Стеларк је пред гледаоцима прогутао затворену капсулу која је била причвршћена за кабл, што је био, како је сам Стеларк признао, његов најопаснији перформанс јер је могло да дође до оштећења неког од унутрашњих органа. То је било први пут да је неко представио уметност у унутрашњости тела. (Видети Бојана Кунст: *Последњи ѿерийѿориј* и Arnd Wesemann, *Чвористиѿо писмо*, Фракција, Магазин за изведбене умјетности, број 4, Загреб 1997, стр. 43-46 и 53-59.)

тику у средиште својих постколонијалних, псеудо-антрополошких перформанса, а који су најсличнији концепту невидљивог позоришта или позоришта потлачених Аугуста Боала које непрестано прелази границе између уметности и стварности.

Блиска том концепту је једна од најзначајнијих представа последње деценије америчког кореографа и плесача Бил Т. Џонса (Bill T. Jones) *Још увек/Овде (Still/Here)* која је приказана на Бруклинском фестивалу, *Next Wave*, 1994. године. Представа је настала на основу серије радионица са људима који су умирали од AIDS-а: она је била комбинација сведочења болесника на видеу и плеса „жртва” или људи блиских њима, кроз употребу естетски веома промишљених покрета и музике, што је увело нови концепт етичког и трансестетског у модерни невербални театар који у себи комбинује елементе аутобиографије, сећања, фикције и естетике, у којој танка линија раздваја бруталност критикованог контекста са бруталношћу израза.

Злоупотреба, насиље, или еротска фетишизација тела постали су један од главних фокуса извођачких уметности последње деценије, најчешће у аутобиографским соло-извођењима ритуално/жртвених представа манипулације тела, са садо-мазохистичком импликацијом и аутодеструктивношћу припадника „модерног примитивизма”, као на пример у представама Рона Атија, *4 сцене у тешком животу*, (Ron Athey, *4 Scenes in a Harsh Life*) или *Ослобађање (Deliverance)*, с главним циљем да се укаже на окрутност друштва према појединцу, или у ироничним представама тела које пародирају управо концепт аутентичности и истинитог присуства у великом броју феминистичких, геј, и лезбејских представа. Ове трупе баве се експлоатацијом бројних начина провоцирања „театралности” пола и поигравањем сексуалним и културним стереотипима (Spider Women Theatre, Pomo Afro Homos, Carmelita Tropicana, Annie Sprinkle, итд.). Њихово извртање класичних симбола друштва у различитим контекстима исмева примат хетеросексуалне културе и доводи у питање њене псеудо моралне вредности.

Традицију боди-арта шездесетих и седамдесетих година преузели су припадници тзв. покрета „модерних примитиваца” који тело доживљавају као последње уточиште индивидуалне моћи која се изражава кроз често радикалне и нелогичне гестове који модификују тело комбинацијом високе технологије у готово примитивним ритуалима саможртвовања (а то је могуће приближавање концепту „жртвованог” глумца Гротовског). Рон Ати, Стеларк и Марсел Ли Рока користе тело као уметнички материјал у ситуацијама високог ризика, док нпр. Ени Спринкл преноси дословност порнографије у перформанс, доводећи у питање мит о симболичкој форми и естетској дистанци уметности. За њу више нема никакве тајанствености иза самог тела, у њеним представама реално тело егзистира као тржишна роба са својом вредношћу.

То такође постаје једно од подручја за откривање опскурног иза површине лепог тела системом виртуелне реалности. Опскурно се исказује у бескрајној, виртуелној пластичној операцији коју је на свом лицу извела Орлан, француска феминистичка уметница прошле године у Паризу или у пројекту *Bodies Incorporated* у коме је посетицима пројекта омогућена конструкција сопствених тела која потом делују кроз пропорције и релације унапред програмиране корпорације. Дакле, критика корпорација уопште, а с друге стране изложба виртуелних тела која се могу обрисати само једним потезом ако прекрше правила или ако сами желимо ново тело.

Ова врста техно-магичног реализма постала је основа за позориште виртуелне реалности у коме позориште пружа кључ за глумачку линију, а водич (навигатор) виртуелне реалности кључ за употребу радње у имагинарном свету (није далеко дан у коме ће позориште прошлости бити симулирано и реконструисано преко CD Rom-а), али који није ништа друго него техничка димензија „обновљеног понашања” (Шекнер). Јер, ако боље размислимо, виртуелност је одувек била део позоришне реалности: понекад неизвесна, понекад парадоксална, алеаторна, хиперреална, пропуштена кроз медиј, искључена властитом сликом. Једно кратко време, од Роже Кајоа (Roger Caillois) до Ричарда Сенета (Richard Sennett) теоретичари позоришта били су одушевљени идејом да је позориште у ствари симулација, глумачка карикатура која потиче од одговарајућих улога из стварног живота.

Управо због тога што позориште губи на друштвеном значају, данас постаје важно да се боље разуме динамика експеримента, нарочито у области виртуелне реалности која нас позива да откријемо друге начине представљања, али и нове, друге светове, изван нас самих. „Технологија која нас покреће”, каже Стеларк, „није део природе већ део човека. Једино што јој се људско тело још није прилагодило.”²

Мада не тако екстремна, употреба компјутера у комбинацији са извођачевим телом је све чешћа у кореографијама Вилијама Форсајта (William Forsythe), Мерса Канингема (Merce Cunningham), Жан-Марка Матоса (Jean-Marc Mathos) и Мари Шуинар (Marie Chouinard). Све то наводи на помисао да је структурална сличност између позоришта и компјутера врло велика: оба се могу дефинисати као мултимедијске машине које у себи интегришу слику, звук, текст и тела у концепт који је најсличнији вагнеровском концепту *gesamkunstwerk-a*. С друге стране, статус тела као последње територије људске моћи, или као чистог материјала веома је сличан Артоовом концепту „тела без органа”, тела као чисте присутности које је означило његову теорију

² Arnd Wesemann: *Исцјео*, стр. 58.

позоришта.

Арто се најчешће цитира у вези са техно-боди-артом. На једној листи електронске поште (*Rhizom net*) скоро је кружила информација о једној инсталацији која је била конгломерат перформанса, телекомуникација и видео опажања, а њена се композиција градила од интерактивног укључивања, а уз помоћ електронских сметњи и померања оцртавала се мрежа Артоових неурона стварајући његово физичко и ефемерно тело. И сам Арто је имао сличну намеру на једном од својих последњих наступа у позоришту Вје Коломбје (*Vieux Colombier*), годину дана пред смрт. Арто се за то такозвано књижевно вече спремио и извео агонију човека који умире од куге да би радозналима показао представу позоришта окрутности. Била је то представа човека кога муче, који виче, који је одиграо сопствену агонију и разапињање на крст. На тај је начин ова Артоова „представа“ била намењена суочавању са сопственим духом дезартикулисаног, обдукованог тела, тела као тачке премештања подвајања и непрестане флуидности, које је чиста представа и тело без органа. „Стара утопијска жеља, дакле, радити без тијела, Артоа судбински означава властитом особном трагиком, а да није ни слутио да ће кроз добрих пола столећа та утопијска жеља постати нешто сасвим нормално.“³

Можда ће овако набацане мисли на једну „гомилу“ (ма како оне еклектички деловале) отворити пут ка једном промишљању о новим могућностима позоришта трећег миленијума: динамика и енергија која се непрестано обнавља између извођача и гледалаца, чак и уз помоћ најновије технологије, али и новим ограничењима позоришта (непоновљивост колективне магије, као и немоћ да се било шта промени у друштвеном поретку) и правац у коме ће се кретати: нова мапа позоришта, експеримент, утопија, могућност увођења позоришта у сопствене просторе преко интернета (време садашње) и CD Rom-а (прошло време).

И мада је тек прошло педесет година од оснивања првог позоришног фестивала у Авињону, опстанак савременог експерименталног позоришта, тачније његово непрестано прелажење граница и размена културних облика, идеја, слика и извора, незамисливо је без хиљаде фестивала/размена чији је број немогуће статистички утврдити. У том контексту, свакако један од најинтересантнијих фестивала који обједињује све могуће правце у коме се креће савремено позориште, је бијенале које се од 1960. године одржава у Аделаиди (Аустралија) под називом Фестивал уметности Аделаиде (*Adelaide Festival of the Arts*) који у свој програм укључује музику, плес, литературу, позориште, сликарство. Прошлогодишњи фестивал је био

³ Бојана Кунст: *Истио*, стр 42.

обележен заједничком темом истраживања простора, од приватног до јавног, тако да је читав град био укључен и претворен у простор за спектакл у коме су истовремено били изложени уметнички предмети, али и уметници. Више од педесетак трупа из тридесетак земаља учествовало је у програму који је обухватао све манифестације савремене (суб)културе и алтернативе, без претераног интелектуализма, али препун еуфорије и сензуалности, у чему је учествовао читав град. У ствари, мото фестивала је био следећи: „Седамнаест дана и ноћи, дебата, размирица, забаве и еуфорије. ЕКСТАЗА, МАПА, УТОПИЈА. Седамнаест дана излуђивања, скакања, драња, интоксикације.” Инсистирало се на другости, на мешању, на брисању граница између жанрова и уметности, на интеркултуралности и интердисциплинарности. Истовремено су наступали и Мали театар из Ст. Петербурга са Додиновом *Клаустрофобијом*, Молекуларно позориште јапанског психијатра Сигејуки Тошимае, Кронос квартет, Тито Пуенте, итд. Оно што издваја овај фестивал од хиљаде других је намерно избегавање интелектуализма и окренутости елитној публици; напротив, намера је била да се у уметничке догађаје увуче што више публике која је требало да се што боље проведе и осећа. Представа каталонске трупе *La Fura dels Baus*, на пример, добила је облик музичког „техно” позоришта с краја миленијума, у ствари симулације онога што се неколико недеља касније, средином јула 1996. дешавало у Берлину, на највећој *rave* журци на свету (Love Parade '96) са 750000 учесника.

Акцент је био стављен на физички театар, тачније на позориште покрета, директне емотивности, телесности и енергије. Енглеска трупa DV8 Физичко позориште (DV8 Physical Theatre) издвојило се својом представом динамизма мушког ритуала *Улази Ахил (Enters Achilles)*: простор кафића у коме се на почетку пријатељски дискутује о фудбалу, претвара се у лавиринт агресије и насиља. Код DV8 прича се заснива на филмској драматургији преко које се свакодневни призори спајају у симболе и метафоре, прелазећи из догађаја у метафизичност, тако да њихове представе постају својеврсне драме покрета. DV8 је кроз једанаест година свог деловања развио специфичну визуелно/покретну нарацију која је својом непосредношћу и искреношћу „инфицирала” све оне који су мислили да су у позоришту испричане све приче.

Последња представа DV8, *Обавезан да задовољи (Bound to Please)* је много компликованија представа од спектакуларног и популарног *Ахила* и говори о потреби извођача да задовољи публику и кореографа, о потреби задовољства као људској категорији, али је

такође метафора о савременом плесу.⁴ Већина савремених представа тежи изазивању нелагодности код публике, било физичке, било емотивне. Али, таква нелагодност је неопходна да би се публика испровоцирала, натерала да размишља о „Другом” и свом односу према њему и да промени своје културне стереотипе. Овакви, транс-естетски модели позоришта захтевају социјалну анализу, употребу нових модела комуникације, нову епистемологију. Реч, тело, покрет, радња, слика и звук све више се мешају у новом концепту позоришта који доводи гледаоца у једну нову активну и когнитивну ситуацију. У току је један виталан позоришни процес који ће можда означити и обнову позоришта. Концепт таквог позоришта супротан је идеји финалног продукта (*ready-made*) и представља „деконструктивистички” процес у оквиру естетике новонасталих дисциплина, као што су техно-телесност, интеркултурализам, амбијентално позориште. Когнитивни процес, експресивност и партиципација, заједничко стваралаштво, одбацивање класичне наратије и довршених прича, преузимање отворених ситуација, одбацивање класичних хероја протагониста у корист колективног јунака: конструкције нових светова, утопијских и могућих, постале су основне карактеристике савременог позоришта.

„Налазимо се пред неопходном и сложеном синтезом између нове енциклопедије позоришта потврђене у револуционарности авангарде и „аристотеловског” позоришта. Треба интегрисати, а не супротставити текст и сцену, глумца и његову игру, авангарду и традицију.”⁵ Ово је тек почетак једне много сложеније расправе која ће се продужити на двадесет и први век: издвајање специфичних црта по којима се распознају, раздвајају и обједињују категорије и пракса глумца и извођача, између интерпретације и представљања и коначног признања да је настанак позоришне представе пре свега процес истраживања у кога

⁴ „Савремени плес се по правилу идентификује са лепим покретом, све је тако елегантно и углађено. Неко је одредио да тако мора бити. У њему као и у друштву постоје ствари о којима се не би смело говорити јер наводно нису лепе. Али ако се никада о њима не проговори, ништа се неће променити. Неће бити напретка. У савременом плесу данас постоји снажна тенденција повратка традицији. У Британији је тренутно врло популарна представа *River Dance* с ирским плесовима, затим *Лабудово језеро* с незнатно модификованим класичним вокабуларом и једна велика продукција с неком врстом степа, *Top Dogs*. Интересантно је да се људи окрећу традицији да би тамо пронашли нешто zgodно и лепо. Они не истражују, нису на рубу, не ризикују, дакле и да хоће не могу ништа променити. Увек је свакако присутно и питање до којег тренутка неш се трудити да мењаш ствари. То троши много енергије и брзо умара. Понекад ни сам не знам.” (Lloyd Newson, DV8: *Волим се завлачити у шуће главе*, Фракција, број 4, 1997, стр. 95.)

⁵ Валентина Валентини: *Прича, књижевни текст и сцена у савременом позоришту*, необјављени рукопис представљен на 9. међународном симпозијуму театролога и позоришних критичара, Стеријино позорје, Нови Сад 1997, стр. 1.

треба укључити и гледаоца.

Позориште које је зрело за нове моделе представљања, за нову врсту комуникације између стварног и замишљеног (фактографије и фикције), реализма и апстракције, треба да оствари нову органску целину, јединство у коме ће се задржати све разлике, а то неће бити повратак класичног текста на сцену, нити понављање логике фрагментарности, већ један нови процес који ће позориште опет претворити у игру, у размену, у естетски доживљај.

Литература

Књиже:

Арто, Антонен: *Позориште и његов двојник*, Просвета, Београд 1971.

Austin, J. L.: Performative Constative, u: *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, London and New York 1971.

Blau, Herman: *To all Appearances, Ideology and Performance*, Routledge, New York 1992.

Staford, Barbara Maria: *Body Criticism, Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, MIT Press, Boston 1993.

Virilio, Paul: *The Aesthetics of Disappearance*, Semiotext, New York, 1991.

Есеји:

Birringer, Johannes: *Video Art/Performance: A Border Theory*, Performing Arts Journal (PAJ), No. 39, New York str. 54-84.

Birringer, Johannes: *This is the theatre that was to be Expected and Foreseen*, Performance Research, No. 1, proleće 1996, str. 32-47.

Драгићевић-Шешић, Милена: *Техно позориште, или ујмицај нових технологија на сценици савременог позоришта*, у: *Умешност, природа, техника*, Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд 1996, стр. 113-125.

Kunst, Vojana: *Tijelo postaje posledwi teritorij*; Igor Pribac: *Tijelo postaje slika i znak*; Tracey War: *Spavač*; Arnd Wesemann: *Čvorasto pismo*, Frakcija, broj 4, Zagreb, mart 1997, стр. 43-59.

Stelarc: *From Psycho to Cyber Strategies, Prosthetics, Robotics and Remote Existence*, Kunst Forum, 1995.

THEATRE AT THE TURN OF MILLENNIUM: BETWEEN THE MEMORY OF
AVANT-GARDE AND POSSIBILITIES OF A NEW PERCEPTION

Summary

Without a claim to be a theoretical anticipation of what the theatre of future will be, this essay represents a brief examination of various styles, genres and aspects of performance in the contemporary theatre. In the context of increasing European integration, global markets and transnational media industries, classical theatre as an art form appears to become more and more anachronistic. The contemporary theatre found itself at the crossroads of interculturalism (Eugenio Barba's Euroasian theatre or post-colonial/anti-racist theatre of Guillermo Gomez Pena and Coco Fusco) and techno body art (Modern Primitivism, theatricality of gender), which are certainly the most obvious directions of the new theatre, however with many variations and different approaches. The evolution of performance art since 1960's, with its extraordinary range of phenomena and its radical politics and energy made a seminal impact on the theatre, especially in the presentation of ideas, images, bodies, self and communities. However, avant-garde in the historical sense of the notion is not possible any longer and the theatre becomes more and more experimentally oriented toward examining the boundaries of performance aesthetic and ethics.

As such, time-based, process oriented live art, with its insistence on presence, on autobiographical (Bill T. Jones), non-literal, physical, sometimes brutal, as well as on the sensory materiality of the body (Stelarc, Ron Athey, Annie Sprinkle), conceptual irritations of perception (DV8 Physical Theatre, Lalala Human Steps, La Fura dels Baus, Wim Vandekeybus, Brith Gof, RAMM Theatre), and its experiments with new informal and formal vocabularies (William Forsythe, Dar a Luz), decisively blurs the boundaries between the arts. The trans-border flow and circulation of cultural forms, ideas, images and resources are enabled through a number of international festivals and workshops that every year grow in number, creating a new space for the theatre of the future.