

SABLASTI POZORIŠTA I POSTDISCIPLINARNA PLATFORMA

Vlatko Ilić¹

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

792.01

ID: 173825036

Apstrakt:

Tekst je deo napora izvođenja mogućeg problemskog mišljenja lokalne pozorišne scene, odnosno lociranja, artikulisanja i kontekstualizacije problema i izazova sa kojima se ona suočava, a s ciljem da se preispita učinak savremene pozorišne prakse i teorije u Srbiji. Polazeći od teze da je trenutna lokalna scena sablasna, da je opsednuta dekontekstualizovanim predstavama (slikama) sebe i internacionalne umetničke scene, vraćam se disciplinarnom nasleđu, kako bih izveo potencijalne osnove platforme koja bi omogućila kritičko, relevantno i posledično delovanje.

Gljučne reči:

sablasi pozorišta, disciplinarno nasleđe, figura gledaoca, horizont očekivanja, postdisciplinarna platforma.

1. Kontekstualizacija: *sablasi* pozorišta

Danas, u Srbiji, termin *pozorišna umetnost* operiše kao neodređujući zbirni imenitelj brojnih različitih događaja (ili događanja), koje pokušavamo obuhvatiti, združiti, i pomiriti kao *pozorišne*.² Nekoherentnost (naizgled heterogenost) predstavlja svojevrstu provokaciju/izazov, ali ne obavezno i problem. Ukoliko želimo da umanjimo efekat njene *nasumičnosti*, moguće je izvesti temeljno ma-

¹ vlatkoilic@sezampro.rs

² Čini se da terminološka odrednica „pozorišna umetnost“ na lokalnoj sceni trenutno obuhvata brojne i raznolike prakse koje nastaju i deluju u, na marginama, i oko onoga što tradicionalno podrazumevamo pod pozorišnom disciplinom; kao i sve različite zadatke, koji su uključeni i omogućavaju proizvodnju, stvaranje i izvođenje jednog pozorišnog rada, kao i njegovu recepciju (zaposlene u umetničkim institucijama, selektore, producente, organizatore, zatim majstore, tehničare /pored uobičajenih, više vidljivih pozorišnih profesija/, kao i teoretičare, kritičare, predavače, itd.).

piranje i odgovarajući referentni aparat koji bi takav proces omogućavao, a da ga pri tom nužno *ne* zatvori, odnosno dogmatizuje. Jer ovakva uvek-nagoveštena potentnost (*prelaska u* tj. *postajanja*) mogla bi se identifikovati i kao osnovna kvalitativna karakteristika lokalne scene. Problem leži na drugom mestu. Lokalna je scena *utvarna*. Njena je misao *progonjena* predstavama onoga što nije, što bi mogla biti, što bi želela da bude, ili u šta veruje da je bila. Opsednuti (*sablastima*) njeni zastupnici (*agensi*) i njena publika, uporno *sanjaju* o nečem drugom, o sigurnom znakovnom poretku, ili o uključivanju u internacionalnu umetničku scenu. Na delu su dva procesa (ili dve strane istog procesa), ekspanzija neoliberalnog tržišta i *isisavanje* konkretnih kontekstualnih referenci (Tatlić, 2006) i, s druge strane, (lokalna) nespremnost sprovođenja radikalnog preispitivanja i reartikulacije statusa umetnosti (kao dela, rada i / ili prakse).

Zašto je *utvarnost* lokalne scene problem koji zahteva naše napore, odnosno teoretizaciju i preispitivanje prakse? Drugu polovinu dvadesetog veka obeležilo je brojno proglašavanje kraja velikih modernističkih projekata, tj. načina na koje smo ih poznavali: smrt Autora, smrt Umetnosti, smrt Filozofije, itd. Takvo proglašavanje *smrti* je, po Deridi (Jacques Derrida), borbeni čin, poziv na vaskrsnuće. Ipak, ukoliko do aktuelizacije (vaskrsnuća) pozorišta nije došlo (njegovog sadržaja, forme i/ili ideologije), odnosno kako je izostala spremnost da se uhvati/mo u koštac sa savremenim izazovima, lokalno pozorište opstaje kao *sopstveno priviđenje*. Ono opsega svoja mesta (u jeziku, na tržištu, ili konkretnim pojedinačnim prostorima) pre nego što u njima *sigurno obitava*, dok scena deluje (tvdroglavo) intuitivno, kako Štirner (Stirner) precizira intuitivno – kao „neodređenost homogenog u mračnom elementu jedne noćne pomrčine“ (Derrida, 2004: 153), fabrikujući tako svoje *sablasti*. Verovanje u *sablast*, piše Derida, zasniva se na osamostaljivanju predstave od svoje realne osnove ili geneze. I mi, tako, ulažemo sopstvena *verovanja* u dekontekstualizovane, često mistifikovane (Bart, 1979) predstave, i to ne isključivo prošlosti. Lokalnu scenu progone slike otvorenog tržišta, velikih internacionalnih festivala, i radikalnog aktuelnog pozorišta³ i/ili, sasvim suprotno, pretpostavljene kulturne/umetničke tradicije.⁴ Dok se ugledamo na radove koji su *već* proglašeni za relevantne od strane / za svetsku pozorišnu scenu,⁵ mi se ujedno nekritički držimo *privida* sopstvenog

- 3 Jedan od karakterističnih paradoksa lokalne scene otkriva se u izuzetno afirmativnim prikazima i reakcijama na gostujuće predstave na Bitefu, s jedne strane, i blagom (gotovo blagonaklonom) preziru upućenom lokalnoj sceni, što će se dalje u malo, ili gotovo nikakvoj meri odraziti na sezonu koja Bitefom i započinje, s druge.
- 4 Zanimljivo je ovde primetiti kako se mehanizmi, prvenstveno mitifikacije ali i dekontekstualizacije, primenjuju i na sasvim skoru prošlost, npr. izolovane devedesete godine prošlog veka.
- 5 Verovatno je najvidljiviji i još-uvek-aktuelan primer toga *sablast* Sare Kejn (Sarah Kane) koja *opsega* lokalnu scenu. Naime, verovanje u promene koje će postavke njenih komada izazvati na lokalnoj sceni pokazalo se, do sada, u potpunosti neopravdanim. Njene drame, ili pojedinačne režije

disciplinarnog nasleđa, odnosno figure Aristotela kao projektovanog „izvora“ koji će legitimisati proizvodnu/identifikacionu matricu.

Pozorištu ne možemo, i ne bi trebalo, uskratiti pravo da bude *opsednuto*. (Savim je moguće da je jedan od velikih pozorišnih stvaralaca dvadesetog veka, Augusto Boal, bio upravo progonjen predstavama *društvene pravde i jednakosti*.) Ipak, suočavanje sa sopstvenom *sablasnom* matricom čini se neophodnim. I to ne radi isterivanja *utvara*, tj. *egzorcizma*, već zato što naše *sablasti* ne proganjaju samo pozorišnu scenu (gotovo nepostojeće tržište, jezik, pojedinačne prostore) – u pitanju su priviđenja čitave jedne (kulturne, društvene, ekonomske, političke, ideološke, itd.) teritorije. Derida, povodom Marksove kritike upućene Štirneru navodi:

[Mladić] zaista može da uništi svoje halucinacije ili fantomski privid ti-jela-cara, Države, Otadžbine. On ih zbiljski [...] ne uništava. Ali ako prekine sa tim da se prema ovim realnostima odnosi putem proteza svoje predstave i kroz 'naočare' svoje fantazije [...] ako prekine da ove realnosti stalno transformiše u objekte [...] tj. u nešto utvarno, tada će on biti prinuđen da vodi računa o „praktičnoj strukturi“ Svijeta, rada, proizvodnje, ostvarenja, tehnika (Derida, 2004: 146).

Savremena se umetnička praksa, u borbi za opstanak, suočava sa brojnim problemima, pre svega *hegemonijom* novomedijskih imperativa – „Opsjednutost pripada strukturi svake hegemonije“ (Derida, 2004: 49) – binarnoj organizaciji, podložnosti programiranju i reproduciranju, deaurizaciji, itd. (Manovich, 2001). Ukoliko želimo da ona opstane kao relevantna, kritička i, pre svega, aktuelna društvena praksa ona mora „osvestiti“ *praktičnu strukturu* svog *Sveta* (odnosno, načine proizvodnje i uslove tehnološko-ekonomske razmene). Jer, pozorišna je praksa, tj. trenutna lokalna scena, ne samo (ekonomski, medijski, jezički) marginalizovana već i samoostvarujući se kao takva, otkriva svoju nemoguć da se suoči sa sopstvenim (opsedajućim) halucinacijama tela-marginalizovane-države, i da ih *uništi*, ne bi li ostvarila mogućnost da svoje delovanje usmeri na problematizovanje, preispitivanje i/ili konstruktivno učešće u lokalnim i globalnim *praktičnim strukturama*.

nisu neophodno razlog ovakvog neuspeha, već nekritičko *uvoženje* figure paradigmatičke promene iz jednog konteksta u drugi.

2. Nasleđe: poziv na odgovornost

Pre gotovo trideset godina, u predgovoru *Modernoj teoriji drame* Mirjana Miočinović navodi:

Ona [kompoziciona shema drame] pravljena je po meri gledaoca, što znači da je klasična teorija zapravo jedna doslovce recepcionistička teorija i da Aristotel, ne samo u času kad raspravlja o katarzi (o 'delovanju' kako bi rekli moderni recepcionisti, jer u pitanju je delovanje, dovedeno čak do idealnih konsekvencija – do preobražaja gledaoca), već i kad određuje kompoziciona pravila (završenost, celina, jedinstvo i veličina – tragičke radnje), ima sve vreme na umu primaoca, njegovu 'sposobnost gledanja i slušanja' (Miočinović, 1981: 14).

Predgovori su značajni jer ukazuju na poziciju onih koji su određene autore i njihove tekstove izabrali, i dalje, jer izvode kontekstualizaciju *njihovog* čitanja. Navedeni citat jasno upućuje na težnju ka homogenizaciji pozorišnog polja, i to pre svega postavljanjem jednog teksta / grupe tekstova za njegov neupitni kanon (u slučaju lokalne scene to je Aristotelovo delo *O pesničkoj umetnosti* i njegova kasnija *čitanja*, pre svega Lesingova). S druge strane, ovaj predgovor otkriva i tadašnje razumevanje (a razumevanje uvek dolazi kao rezultat većinskog društvenog konsenzusa) pozorišne prakse i teorije kao (u svom kontekstu) *delujuće*. Mirjana Miočinović pojam *delujućeg* zasniva na kategoriji recipijenta i dalje, razvijajući njegov značaj, našu pažnju usmerava ka *horizontu očekivanja* – koji se (us)postavlja (i vrednuje) u odnosu na izvedenu figuru *gledaoca*, naspram nje i po njenoj *meri*. Ona navodi:

Iznova se u teorijske postavke upliće – kao određujući faktor – upravo gledalac, njegov 'horizont očekivanja'. [I tada ona referiše na Cvetana Todorova, po kojem, kako navodi, već za Aristotela verovatno nije odnos između diskursa i referenta, nego diskursa i onoga što čitalac smatra istinitim.] A to očekivanje proizvod je gledaočevih estetskih i etičkih navika, od kojih su prve diktirane i od teorije [...] dok druge same diktiraju teoriju (Miočinović, 1981: 15).

Značajno je podvući: ideja *delujućeg* pozorišta, pozorišnog dela koje ostvaruje komunikacijsku razmenu sa (tada i tu prisutnom) publikom, i njihovim iskustvom *slike sveta*, nije strana lokalnoj misli. Po Deridi, „Naslijeđe nije neka datost, ono je uvijek zadatak“ (Derida, 2004: 68), ono poziva na odgovornost. Da li je i trenutno lokalno pozorište *delujuće*? Dominantno *utvarno*, ono kao *utvaran* obeležava, izvodi, i sebi odgovarajući kulturni prostor i, dalje, pozicionira ga kao (vremenski i prostorno) marginalan (Wilk, 2002), pokušavajući

da se (nepreispitujući) razvije preuzimanjem već proverenih (vrednovanih) modela stvaranja, koji, nezavisno od njihovog potencijalnog kvaliteta, pripadaju određenom (prošlom i/ili ne-našem) kontekstu. Upravo su primeri radova koji pretenduju akontekstualnost, apolitičnost, ti čiju bi odgovornost trebalo ponajpre ispitati. Jer, možemo prizivati univerzalnost, ali naše će delovanje neizbežno (čak nezavisno od namere) imati društvene, ekonomske, političke, ideološke, itd. posledice.

1. Vratimo se pojmu *delujućeg*, tj. njemu imanentnom (nesigurnom) indeksnom označitelju: figuri *gledaoca*. Da li ga je i kako moguće precizno locirati (odrediti) prepoznati i, ukoliko jeste, da li je savremeni gledalac *taj* o kojem Miočinovičeva piše? Jedno je izvesno, od 1981. godine (kada je navedeni zbornik tekstova objavljen) naše je okruženje radikalno izmenjeno. Naša *sposobnost gledanja i slušanja* ne samo da je dominantno oblikovana iskustvom novih medija, koje određuje nivo naše *osetljivosti* odnosno čulne afektacije, već je i naša *slika sveta* značajno izmenjena (nakon ratova na prostorima bivše Jugoslavije, 11. septembra 2001. godine, pada Berlinskog zida, itd.). Ukoliko je epoha, kultura, kontekst *taj* koja oblikuje naše gledanje i slušanje, kako ga misliti? Kada izdvaja (imenuje) *studium* kao element fotografije koji je kodiran kulturom, tj. element koji gledamo/čitamo pomoću kodova koje poznajemo, Bart (Bart, 2004) ga povezuje sa vaspitanjem, navikom, dresurom. Kada Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) piše o logici jezičkih igara, i njima imanentnim sistemima evidentiranja i verifikacije (Vitgenštajn, 1996), na mestu *učenja* koristi termin *obučavanja*. Moguće je izvesti dva zaključka: da umetničko delo *osećamo* (pri čemu koristim termin *osećamo* umesto, na primer, razumemo, kako bih izbegao usmerenje naše pažnje na isključivo jezički/govorni plan) ulažući ne samo iskustva za koja verujemo da su lična, posebna već pre svega kodove naše kulture. Kodove kulture koje ne samo da poznajemo, učimo, već smo na njih / po njima *dresirani*. *Figuru gledaoca* onda možemo locirati i, dalje, koristiti kao *prototip* kulture, i preciznije određenog, specifičnog konteksta, sa kojim / na koji računamo, a sposobnost percepcije kao nivo *obučenosti*, nasuprot ideji individualnog ili univerzalnog pristupa.⁶ Tada je *gledalac* tačka kroz koju povlačimo liniju *horizonta očekivanja*, ili organizaciona jedinica/čelija *slike sveta*, odnosno ishodište našeg verovanja, i rada, koje ulažemo.

S druge strane, precizno lociranje *gledaoca* danas je ujedno i ključna strategija savremenog neoliberalnog tržišta, odnosno njegove ekspanzije, osvajanja novih

6 Pri tome, moja namera nije da odbacim značaj ličnog doživljaja ili utiska. *Gledalac* u teoriji, i metodologiji rada u pozorištu, jeste (izvesno) diskurzivna tvorevina i kao takvog ga moramo i misliti. Tako, npr., zanimljivo bi bilo problematizovati činjenicu da je *on* muškog roda, itd.

teritorija. *Gledalac* je zamenjen *korisnikom*, *horizont očekivanja* – *horizontom potreba*, koje (medijska) slika cveta ujedno proizvodi i zadovoljava, pri čemu, presudnu ulogu igra totalna/totalizujuća estetska fascinacija i njeni učinci. (Baudrillard, 2001). U savremenom medijskom svetu, ukoliko pozorišna praksa (i umetnička, uopšte) želi da opstane kao *delujuća* (ali ne komercijalna), ona mora razviti potpuno drugačiju strategiju od izvođenja uspešne/neuspešne komunikacijske razmene sa svojom publikom (Vuksanović, 2007). Pozorište (umetnost) svoje napore mora usmeriti ka *uznemiravanju* svog / sebi uspostavljenog ishodišta, *prekoračivanju* opcrtanog *horizonta*, odnosno na menjanje u-sebi-kodirane *slike sveta*, pre nego na u-nju-upisivanje, tj. ispunjenju (korisničkih) potreba. „Riječ je o tome da se poveže afirmacija (posebno politička), [...] sa iskustvom nemogućeg koje može biti samo radikalno iskustvo onog može biti (možda)“ (Derida, 2004: 46).

Kako ostvariti *uznemiravanje* i/ili *prestup* kao dominantnu umetničku strategiju? Da li je dovoljno, ili jedino moguće, izvesti ga kao ekscenčni događaj? Upravo su primeri ekscenčnih predstava / pozorišnih radova, praksi, na lokalnoj sceni potvrda da je neophodno temeljno redefinisati polje pozorišne discipline. Njihovo marginalizovanje, isključivanje, ili opasnije njihovo prevođenje, pokazatelj su nemogućnosti (nespremnosti) da se disciplina iznova misli (Leman, 2004). Na delu je, kako to Vitgenštajn identifikuje, *suzbijanje* jedne od strane druge jezičke igre (njene operativne logike, evidencije, mehanizama verifikacije, i u krajnjoj instanci njene slike sveta ili, precizirao bih, njene mikroslike sopstvenog okruženja – društvenog, ekonomskog, političkog, ideološkog prostora kojem pripada). Potrebno je konstruisati, izvoditi i konstituisati platformu koja će, na mestu potentnog ekscenznog iskustva, omogućiti konstantno aktuelno, kritičko, tj. uvek iznova *kontekstualno-osetljivo* delovanje.

3. Ka postdisciplinarnoj platformi

Da li su tradicionalno uspostavljene (samo)regulative umetničkih disciplina prevaziđene – precrtane, obrisane, ili bi sa/na njima trebalo još raditi? U svom tekstu *Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti* Derida izvodi demonstraciju intervencije pri obradi određenog značenjskog (u tekstu: naučnog) porетка:

Kako bismo izbegli mogući jalovi učinak [...] izbor [se] sastoji [...] u tome da se sačuvaju na području otkrića svi stari pojmovi, dok se u isto vrijeme tu i tamo izlažu njihove granice, postupajući s njima kao s instrumentima koji još mogu biti korisni (Derida, 1986: 200).

Ranije u tekstu navodi da „nema smisla da se eliminiraju pojmovi metafizike kako bi se napala metafizika“ (Derida, 1986: 197). Po Deridi mi neizbežno delujemo u skladu sa *nasleđem*, dok se status načina njegove obrade zasniva na pitanjima „kritičkog odnosa prema jeziku i kritičke odgovornosti te obrade“ (Derida, 1986: 199). Potencijalni efekti ovako predloženog zahvata zadiru u činovne razumevanja, tj. konstituisanja određenog poretka znanja. Ukoliko, kako Derida predlaže, postojeće pojmove koristimo kao instrumente, *ne* pripisujući im vrednost *istine* (uvek spremni da ih odbacimo) „iskorištava (se) relativna efikasnost te se oni upotrebljavaju da unište staru mašineriju kojoj pripadaju te koje su dijelovi. Na taj način jezik ljudskih znanosti kritizira sam sebe“ (Derida, 1986: 200).

Da li je ovako postavljen zahvat primenljiv kada je umetnička (pozorišna) disciplina u pitanju? Sličnu intervenciju izvodi Bart u odgovorima na pitanja časopisa *Tel Quel* (Bart, 1979). Naime, on predlaže da kategoriju „realističke“ književnosti zasnujemo na pitanjima tehnike pre nego sadržine. Bart odbacuje ideju *preslikavanja stvarnosti*, kao osnovnog principa *realizma* u književnoj (ili umetničkoj) praksi, predlažući da realizam mislimo kao *poznavanje jezika*, jer je zapravo „realno“ književnosti (umetnosti) *njen* jezik. Tako, po Bartu „najrealističnije‘ delo neće biti ono koje ‘slika’ stvarnost, već ono koje će [...] što je moguće dublje istraživati irealnu realnost jezika“ (Bart, 1979: 145). Posledice ulaganja ovakvog režima čitanja u npr. ideologiju „realističkog“ pozorišta bile bi značajne, i to ne samo u kontekstu trenutne prakse označavanja/identifikacije već i pri (ponovnom) iščitavanju tekstova koje lociramo kao ključne za pojam „realizma“ u teoriji i praksi pozorišta.

Takođe, navedeni tekstovi Deride i Barta mogu nam pomoći i pri kontekstualizovanju problema sa kojima se suočava interdisciplinarno umetničko delovanje na lokalnoj sceni. U pojedinim sredinama (pre svega bogatijih zemalja tzv. razvijenog Zapada, tj. evroatlantskog kulturnog prostora) interdisciplinarne umetničke prakse migrirale su sa margina umetničkih scena ka institucijama, dok se u lokalnom kontekstu odigrava drugačiji proces. Sve brojniji primeri dela, radova, praksi koji se samoodređuju ili čitaju kao interdisciplinarne, i dalje operišu na marginama. Naime, institucije, produkcione i obrazovne, ne razvijaju odgovarajuće referentne aparate (ukoliko to i čine, to se takođe odigrava na *njihovim* marginama) čime ih (moguće primere interdisciplinarnog delovanja) i dalje pozicioniraju kao *druge*. Posledica ovakvih okolnosti je uspostavljanje teorijski, socijalno, ekonomski, ideološki, politički, pa i fizički izdvojenog prostora, odnosno neartikulisano interdisciplinarnog umetničkog polja (kao kvaziautonomnog, i zapravo disciplinarno nečitljivog). Tako, iako su određeni interdisciplinarni naponi/prestupi na lokalnoj umetničkoj sceni značajni, nje-
no samoregulisanje ima za posledicu ne-zadiranje u polja disciplina, izolovanje

interdisciplinarnih radova i praksi, odnosno očuvanje pretpostavke o autonomnim prostorima.

Derida piše: „Nemamo jezika – nemamo sintakse i nemamo rječnika koji je stran ovoj povjesti [metafizike]; ne možemo izustiti nikakav destruktivni stav koji već nije uletio u oblik, u logiku i u implicitne norme onoga što želimo osporiti“ (Derida, 1986: 197) Ukoliko želimo pozorišnu disciplinu koja osporava, radi sa / na svojoj pretpostavljenoj autonomiji i neposledičnosti, u kontekstu njenog socijalnog, ekonomskog, ideološkog i političkog delovanja, potrebno je izvesti i konstituisati njenu *postdisciplinarnu* platformu. Terminom *disciplina* se obavezujemo na rad na / u već postojećoj / obeleženoj teritoriji pozorišne umetnosti, odnosno na „telu znanja u okviru podele naučnog rada i akademske specijalizacija“ (Bennett, Grossberg, Morris (eds.) 2005: 89) kao i na prakse njenog održavanja, tj. „skup propisa koji određuje način održavanja reda i poretka jednog kolektiva (npr. vojske)“ (Mićunović, 1988: 89). *Prefiks* post je kompleksna (ideološka) odrednica, njime upućujemo na intervencije u polje znanja koje se ne zasnivaju na ideji *razvoja* (stila, teorije, discipline) već na kritici, reartikulacijama, reorganizacijama, repozicioniranjima, pre nego na prostom odbacivanju (Šuvaković, 2005). Tako, odrednicom *post* otvaramo prostor brojnim i različitim (hibridnim) odnosima s poljem u kojem je ona aktivirana, pri čemu su svi oni istovremeno, odnosno podjednako legitimni. I dalje, odrednicom *post* odbacujemo kao naivnu ideju o delovanju izvan i nezavisno od nasleđa, već se sa nasleđem suočavamo (Liotar, 2001).

Uspostavljanje lokalne pozorišne prakse kao *postdisciplinarne* zahtevalo bi izvođenje novog čitanja i/ili izradu nove metodologije operisanja u okvirima pozorišnog poretka: proizvodnje, označavanja, afektacije; odnosno, rekodiranje njenih (već postojećih) *protokola* i *procedura*. I to način koji će omogućiti konstantno preispitivanje na mestu koncepta razvoja. Kao (danas, i za-danas) moguće intervencije, predlažem: (I) narušavanje značenjskog master-protokola, čijem je režimu rada imanentna ideologija uređene mikroceline – izvođenjem strukture otvorene za različita čitanja, postupcima 'izostavljenog tumačenja' tj. 'dokinute semiotike' (Leman, 2004); (II) redistribuciju organizacije rada, koja se zasniva na autonomijama faza rada – narušavanje uređenih nizova tekst–režija–izvođenje, ili producenti–umetnici / izvođači–publika, radi problematizovanja dominantnih i pozorištu imanentnih mehanizama hijerarhijske strukturacije, tj. izvođenja i reprezentacije pozicija moći (rasnih, klasnih, rodnih, ekonomskih, etičkih, itd.); (III) konceptualizaciju afektacije svakog pojedinačnog izvođenja – upisivanjem nemogućnosti identičnog ponavljanja predstave, tj. insistiranje na konstitutivnoj ulozi svakog izvođenja u kojem učestvuje i publika, nasuprot pretpostavci o neutralnoj repetitivnosti.

Navedeni su predlozi jedni od mnogih, koje nikako ne bi trebalo hijerarhizovati, jer *postdisciplinarna* platforma ne sme biti usmerena ka uspostavljanju jednog (dominirajućeg) novog modela (proizvodnje/identifikacije). Odlučimo li da uložimo svoje *verovanje* u predstavu relevantnog *delovanja* lokalne pozorišne prakse (u njoj bliskom okruženju, ali i na svetskoj umetničkoj mapi), njenu/našu ideologiju trebalo bi zasnovati na konstantno legitimnom kritičkom promišljanju svog konteksta, radu sa/na kodovima pozorišne discipline, njihovom dovođenju do krajnjih konsekvenci, razaranju, transvestiranju, itd. Tada, i samo tako, možemo ostvariti iskustvo *nemogućeg*, odnosno *radikalno iskustvo onog može biti (možda)*.

Literatura

- Bart, R. (1979) *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd.
- Bart, R. (2004) *Svetla komora*, Beograd.
- Bennett, T., Grossberg, L., Morris, M., eds. (2005) *New Keywords, A Revised Vocabulary of Culture and Society*, Oxford.
- Baudrillard, J. (2001) Simulations. *Continental Aesthetics* (eds. Kearney, R. / Rasmussen, D.), Oxford, str. 411–430.
- Derida, Ž. (1986) Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti. *Suvremene književne teorije* (prir. Beker, M.), Zagreb, str. 195–208.
- Derida, Ž. (2004) *Marksove sablasti*, Beograd.
- Leman, H. T. (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb.
- Lyotard, J-F. (2001) Note on the Meaning of the Word 'Post' and Answering the Question 'What is Postmodernism?', *Continental Aesthetics* (eds. Kearney, R. / Rasmussen, D.), str. 363–370.
- Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, London.
- Mićunović, Lj. (1988) *Savremeni rečnik stranih reči*, Beograd.
- Miočinović, M., prir. (1981) *Moderna teorija drame*, Beograd.
- Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Gent.
- Tatlić, Š. (2006) Inclusion as a Paradigm of the Apolitical within the Capital Machine. *Mind the Map! – History Is Not Given*. (eds. Gržinić, M., Heeg, G., Darian, V.), Lajpcig, str. 56–63.
- Wilk R. (2001) Television, Time, and the National Imaginary in Belize. *Media Worlds*. (eds. Ginsburg F., Abu-Lughod L., Larkin B.), Berkeley, str. 171–186.
- Vitgenštajn, L. (1996) *O izvesnosti*, Beograd.
- Vuksanović, D. (2006) *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, Beograd.

THE GHOSTS OF THEATRE AND POST-DISCIPLINARY PLATFORM

Summary

This text is the part of efforts to set the model for constant re-questioning of the local theatre scene, and, in such a manner, that specific contextual circumstances are at all times included. This, one possible, problem-based thinking should take into consideration the questions, issues and challenges the theatre discipline is currently confronted with. Its final goal is to locate, articulate and contextualize the effects (artistic, cultural, ideological, political, etc.) of contemporary theatre practice and theory in / of Serbia.

The text starts from the assumption that the local theatre scene is spectral, or else, obsessed with / by de-contextualized, to-her-foreign representations (images) of itself and the international art scene, that is, ideas of what it could be, what it was, or what it craves to be. Although acknowledging one's right and need to be haunted, the possible critical action would require the realization of one's own spectres, or else their concrete (social) significance and their consequences. Having this in mind, and through revising one's own disciplinary heritage, it is possible to develop a potential theoretical base for a platform, one which would enable the contemporary theatre practice to act as a critical, relevant and effective one.

This platform, which desirable ideological position could be identified as the post-disciplinary one, or else, one which does not follow the traditional narrative based on the notion of development, but enters multitude of hybrid relations with its heritage, ideologies, and various contextual circumstances, could provoke the questioning of the world's (local and global) practical structures, in order to affirm the action, by performing the extreme experiences of the possible.