

LOGIKA TRŽIŠTA I AUTONOMIJA POZORIŠTA U SAVREMENOM SVETU

(Vlatko Ilić, *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 2018)

Istraživački rad dr Vlatka Ilića realizuje se, istovremeno, na dva ključna kolo-sjeka savremene umjetnosti, odnosno kroz teoriju i praksu savremenog teatra. Na taj način, Ilić komunicira sa svim segmentima iz oblasti pozorišta danas, teorijski podržavajući savremene umjetničke prakse koje su, iznutra, povratno djelovale na sam rukopis njegove nove knjige. Međutim, njegov stvaralački opus ne teži da sklizne u prevlast prakse, kako Adorno vidi često pozivanje na jedinstvo teorije i prakse, već naprotiv – Ilić ne oskudijeva u promišljanju onih tema koje čine sveukupnost pojma pozorišta, ne uslovljavajući svoju misao unaprijed definisanim rezultatima. Otuda ne čudi što se Ilić, u svojoj novoj studiji o savremenom pozorištu, bavi upravo onim umjetničkim praksama koje se opiru nasilju kapitalističkog poretka i, kako to precizno imenuje autor, njemu imanentnih modela mišljenja. Umjetnost pozorišta je, vjeruje, dvostrukog karaktera, te se realizuje kao društvena praksa, ali se ostvaruje i kroz vrijedna djela i mimo plana organizacije društvenog života. *To ostvareno* Ilić naziva *viškom* i promišlja kao stvar ekscesa, zbog čega je osnovni cilj njegove studije *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse* usredsređen na uspostavljanje teorijskog modela koji omogućava i da se taj *višak* prepozna kao svojstven djelu, te podvrgne analizi.

Pozivajući se na Bodrijara, autor na samom početku knjige problematizuje tezu „o kraju pozorišta”, smatrajući da bavljenje pozorištem danas, kako kroz teoriju, tako i kroz praksu, djeluje gotovo izlišno, odnosno da se kompleksna aparatura pozorišne umjetnosti pokazuje neefikasnom. Istraživačka pitanja, stoga, s pravom glase – „šta pozorište čini tj. šta je to što danas obuhvatamo pojmom pozorišta i šta ono može da učini, te da li je kao takvo vredno naše pažnje?” (str. 6), a sve u trenutku koji autor vidi kao vrijeme tzv. vrtoglave razmjene informacija i sve intenzivnijih stimulansa kojima nas zavodi i po-

1 vuk.vukovic@ucg.ac.me

korava industrija masovne zabave. Ilić se, ipak, ne oslanja potpuno na Bodrijarovu misao koju, u istorijskom kontekstu, ograničava na dramsko i scensko stvaralaštvo 18, 19. i dio 20. vijeka, tj. na uvjerenja i konvencije koje su postojale u tom periodu, iako i sam tvrdi da se umjetnost pozorišta mijenja, te da se to odigrava u kontekstu promjena koje zahvataju čitav društveni ambijent. Promjene se afirmišu kako kroz zalazak jedne paradigme koja je umnogome uslovljavala tradicionalne teatarske prakse, tako i kroz percepciju umjetnosti kao robe, a sve shodno aktuelnim prilikama organizacije društvenog života, gdje i sama umjetnost preuzima karakteristike robe i definiše se u skladu sa zakonitostima tržišta. Naučna studija *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse* pozicionirana je upravo izvan ovog (društvenog) konteksta, s obzirom na činjenicu da se Vlatko Ilić suštinski ne bavi predstavljачkim pozorištem, već njegovim *krajem*, odnosno – pozorištem danas, gdje ne negira ni umjetnost niti doživljaj umjetnosti već, naprotiv, jasno artikuliše današnji trenutak savremenog pozorišnog stvaralaštva.

Iskustvo *prestupa* autor ove knjige sa čitaocima dijeli i kroz primjer predstave *Papirnat i Pinter* (režija Mirko Kostić) u produkciji *Scene Carina*, koja je poslužila kao, smatramo važna, studija slučaja, a čije su predstave opisane kao društveno angažovane, umjetnički relevantne i produkciono subverzivne. *Scena Carina* imala je, da se poslužimo jezikom savremenog marketinga, slogan *prvo profesionalno pozorište na Novom Beogradu*, iako to medijski nije eksploatisano, niti je medije eksploatisala shodno principima brendiranja, sveopšteg i sveprisutnog PR-a, što vjerujemo da je i jedan od razloga zbog kojih Ilić piše o predstavama ovog pozorišta, koje čita kao primjer dobre prakse tzv. *site specific* ili *pozorišta na lokaciji*, ali ne putem pukog smještanja/izmještanja predstave u prostor koji doprinosi djelu, već kroz iskustvo predstave koje čine akteri, umjetnički materijal, prostor, publika: „Ravan materijala (teksta, režije, glume, vizuelnih rešenja itd.), kontekstualne prilike (odlučnost publike da dođe i volja umetnika da predstave pripremaju i izvode *pro bono publico*), kao i samo mesto, ne samo što stvaraju naročit osećaj zajedništva već i utiču jedno na drugo, i to na način koji ne podrazumeva njihovo međusobno svođenje pri kreiranju jedinstvenog umetničkog dela” (str. 15). Odbranom primjeru, u ovoj knjizi, pristupljeno je metodološki jasno i teorijski utemeljeno, što emanira direktan utisak sveobuhvatnosti, ne samo kroz analizu umjetničkih dometa predstave *Papirnat i Pinter*, već i kroz sve one elemente koji čine (ili bi mogli činiti) pozorišni sistem *Scene Carina*: od lokacije koja podrazumjeva izmještanje iz centra Beograda i suočavanje sa mnogobrojnim *pogledima* na okruženje pozorišta kao mjesta susreta, preko usmenog predstavljanja *Carine* i činjenice da su događaji izvođenja pozorišnih predstava

pro bono, do opisa prostora izvođenja kao *scene-učionice*. Uspješna analiza i adekvatna teorijska intepretacija pomenutog pozorišnog sistema dovode i do artikulacije autorskog stava Vlatka Ilića koji smatra da je riječ o instituciji čiji kolektiv odlikuje problematizacija tradicionalno utemeljenih protokola i procedura rada, zajedničko odlučivanje i visok stepen fleksibilnosti što, posljedično, produkuju „ideološki artikulisanu i u internacionalnim okvirima relevantnu repertoarsku politiku, istovremeno mobilišući i novu publiku” (str. 18). Ovdje valja napomenuti da je *Scenu Carina* pokrenula teatrološkinja Nataša Milović, s idejom osnivanja profesionalnog pozorišta čiji repertoar čine savremeni autori (Pinter, Bond, Zinn i dr.) i kritički orijentisani dramski tekstovi. U tom smislu, riječ je o produkcionom formatu koji svojom „ekscenstvom neisplativošću”, kako to Ilić precizno imenuje, treba sagledati izvan stereotipnih karakteristika tzv. nezavisne scene, a sve zbog činjenice da *Scena Carina*, suštinski, problematizuje aktuelnu organizaciju pozorišne scene kojom dominiraju državne institucije. Kritički orijentisan repertoar, dodatno, stvara osjećaj zajedništva uprkos različitim interesovanjima i afinitetima pojedinaca koji čine kako njihovu pozorišnu publiku, tako i publiku savremene popularne kulture, što doprinosi dijeljenom iskustvu prestupa u okvirima lokalne žive kulture, a sa ciljem bar privremene izmjene društvene stvarnosti.

Naučni doprinos ove studije ne ogleda se samo u refleksivnoj interpretaciji mnogobrojnih teorijskih pravaca koji obuhvataju studije kulture i, posebno, pozorišta, a kojima autor pristupa kritički, već i u ozbiljnoj klasifikaciji lokalne pozorišne prakse danas. Autor polazi od pretpostavke da društvenim životom danas dominira plan pojavnosti (gdje imperativ vidljivosti pred savremenog čovjeka postavlja tzv. medijska kultura) koji generišu novi mediji i koji, nadalje, mijenjaju nekadašnje čvrste modernističke narative. Vlatko Ilić, stoga, sugerise podjelu na više tipova pozorišne prakse koji uključuju: institucionalno pozorište, festivalske produkcije, društveno-angažovani rad i dramtizaciju socijalnih odnosa. Bez pretenzija da ovakvu tipologiju okarakterise kao sveobuhvatnu, Ilić tvrdi da ona može pomoći boljem i preciznijem sagledavanju „pravila na osnovu kojih se u okviru nje razvrstava *primereno* i *neprimereno* kada je reč kako o temama tako i načinima na koje im se pristupa u okvirima jednog dela” (str. 33). Čini se da kao ključnu riječ za institucionalno pozorište autor, s pravom, bira *inertnost*, a sve uzimajući u obzir glomazne organizacione jedinice s velikim brojem zaposlenih i, istim takvim, birokratskim procedurama i protokolima. Kritiku institucionalnog pozorišta izvodi i kroz kritiku kapitalističke orijentacije samih pozorišnih institucija, preispitujući stručne i umjetničke reference rukovodećeg kadra, efikasnost različitih organizacionih modela, rezultate brendiranja i posebnih

marketinških kampanja itd. Isti – dakle kapitalistički – osnov vidi i u produkciji predstava fokusiranih na festivalski život, iako je njihov produkcionni kontekst potpuno drugačiji, s obzirom na to da su namijenjene festivalskoj publici koja ih, shodno uslovima recepcije, tretira kao robu. Postavlja se, ipak, pitanje kome su djela tzv. festivalske produkcije namijenjena, pogotovo ako se uzme u obzir specifična fluidnost internacionalne scene iz koje autor selektuje i primjere dobre prakse. Treću grupu čine one pozorišne prakse koje nastaju kao odgovor na ugroženu pretpostavku *slobode*, odnosno kao odgovor na osjetljiva socijalna pitanja koja zvanična državna politika radije izbjegava. Međutim, i ove pozorišne prakse mogu biti predmet kritike, pogotovo kada je riječ o produkciji koja se od stvaralačke kreće ka projektnoj poetici, sa jasno postavljenim ciljevima artikulisanim kroz promovisanje multikulturalne sredine, uključivanje manjinskih grupa ili neke od trenutno aktuelnih, a fondovski podobnih, društvenih tema. Ovakva pozorišna ostvarenja uglavnom čine repertoar, ako ga tako možemo nazvati, tzv. nezavisne scene – ali scene koja je, ipak, regulisana normativnim aktima države, kao i produkcionim resursima poput finansiranja što samo, nadalje, potvrđuje tezu da se pred savremenu umjetnost postavlja ultimatum koji se tiče ili njenog tržišnog potencijala ili njene političnosti. To, svakako, ne podrazumjeva i negaciju problemskih radova, poetika ili stvaralačkih kolektiva koji ostaju slabo vidljivi jer, u kontekstu avangardnog uvjerenja, zaista nose klicu promjene i imaju potencijal mijenjanja (svijeta). Društveno angažovane predstave se, dakle, danas više mogu identifikovati u okviru *stila* koji afirmiše političnost i projektne produkcije civilnog sektora (kojoj Ilić ne pristupa kao umjetnosti zbog drugačijih kriterijuma), a manje u okviru suštinskog umjetničkog aktivizma koji doprinosi *stvarnom angažmanu*. Autor ove studije, konačno, identifikuje i mnoge ne-umjetničke pokrete kojima su svojstvene specifične prakse inscenacije, najčešće u visokoestetizovanom socijalnom ambijentu društvene borbe, a sa ciljem konstrukcije alternative postojećem društvenom poretku.

Osim problemom *razvrstavanja* u okviru savremenog pozorišta, Vlatko Ilić se u knjizi studiozno bavi i – materijalizacijom ideja, pojavnošću predmeta i tijela, zvuka i slike, prostora i vremena, kao i njihovim opažanjem u okvirima estetskog iskustva, riječju – *izvođenjem* umjetničkog djela. Osnov za problematiku izvođenja treba, između ostalog, tražiti i u terminološkim i teorijskim razlikama između, navodi autor, izvođenja u okvirima pozorišne umjetnosti, izvođačkih umjetnosti i umjetnosti performansa. Problematika izvođenja umjetničkog djela kako na planu teorijskog promišljanja, tako i u kontekstu umjetničkog stvaralaštva, a pogotovo uzimajući u obzir okolnost da umjetnici, počevši od prošlog vijeka, stvaraju i prikazuju svoja djela diskrepantno u

odnosu na tradiciju njihovih matičnih disciplina što je, posljedično, i uzrok nemogućnosti nedvosmislenog imenovanja tih praksi. Očiglednost ove problematike može se sagledati i kroz terminološko određenje performansa/*performing arta* i njegovih, izvedenih, mnogobrojnih formi pa su granice između akcija (actions), hepeninga (heppenings), iventa (events), bodi arta (body art), živih skulptura (living sculptures) fleksibilne i propustljive. Upravo u kontekstu izvođenja, obuhvatajući pod pojmom pozorišta i gotovo neuporediva djela, Vlatko Ilić vidi presudnu karakteristiku savremene umjetnosti: čin prestupa – „Drugim rečima, ukoliko za savremenu umetnost kažemo da deluje prestupnički, prestup se odigrava i u odnosu na njeno nasleđe, te organizaciju sveta umetnosti, ali i u odnosu na društvenu stvarnost. Način na koji to čini jeste ujedno način na koji se ona i odigrava kao događaj, i to događaj spiralnog kretanja po koncipiranim i realizovanim planovima emanacije onog umetničkog, ali i društvenog” (str. 103).

Pretpostavke na kojima počiva knjiga *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse* suštinski su povratak ideji autonomije umjetnosti i umjetničkog, ali prvenstveno u kritici tržišne logike ili, kako to Ilić naziva, ekonomske prinude koja je dovela do zaokreta u svijetu umjetnosti, što je direktno motivisano profitom i konceptom tržišne vrijednosti samog umjetničkog djela. Ipak, pozorište se ne sagledava potpuno nezavisno u odnosu na društveni život, već podrazumjeva zauzimanje drugih interpretativnih i poetičkih pozicija što je, smatramo, posebna vrijednost ove studije. Dr Vlatko Ilić postavlja i slijedi jasnu interpretativnu i poetičku poziciju, uspostavljenu u njegovoj prethodnoj studiji *Uvod u novu teoriju pozorišta* (2011), preuzimajući odgovornost za sopstvenu teorijsku misao koja dotiče i problem vrednovanja, odnosno problematiku koju teoretičari, mahom, izbjegavaju. *Njegovo pozorište* je, stoga – i emancipatorsko, i prestupničko, i političko – ali, još važnije, njegovo pozorište nas vraća ideji slobode i pripadajućim principima istine, pravde i jednakosti što Ilića, uprkos opravdanoj i prekopotrebnoj kritičkoj oštrocima, afirmiše kao teoretičara i praktičara nedvojbeno humanističke orijentacije.

