

Različite povesne izvedbe negacije smrti-alternative ne isključuju mogućnost da ostvarena punina života, ostvareni praktični poredak bude u isti mah, za druge, projekcija njihove smrti. Drugi, naime, uvek može da se posmatra kao treće lice; ali svako treće lice je, za sebe, jedno prvo lice, jedno »ja«, nesvodiva suverenost. A to onda znači da i ono može da, u svom praktičnom polju, projektuje smrt za (sebi) druge. Zato ta prvobitna protivrečnost, koja je ovde sasvim apstraktno izložena, može da primi u povesti različite konkretnе likove borbe na život i smrt, borbe »gospodara« i »roba«.

Svaki povesni praxis je u isti mah spoljašnji i unutrašnji (»njihov« i »naš«) u odnosu na neki drugi praxis. On može da ospolji ili pounutri smrt-za-druge, da bude pretinja ili uzrok tuđe smrti, bilo izvan (rat, osvajanje, pljačkanje itd.) bilo unutar (oskudica, smrtna kazna, eksploatacija itd.) vlastitog praktičnog poretka. Ljudska povest ne poznaje drugo zlo sem ono koje proizlazi iz te dijalektike »našeg« i »njihovog«... Samo je jedna suverena praksa (uključujući tu i njene transmisije) u stanju da, za drugog čoveka, bude uslov njegovog onečovećenja. Zato je svaka povesna nužnost oblik suverene praktične dominacije, tj. prisila koja računa s tim da je pretinja smrću (od gladi, oskudice, bede, kazne itd.) delotvorija od same smrti. Otudeni rad je najbolja ilustracija za tu tvrdnju. Smrt je u njemu otklonjena i sačuvana kao stalna opasnost i prinuda. Ona je uvek raspoloživo sredstvo za ukidanje nečije slobode. Pristanak na otuđenje ima za rezultat otklanjanje neposredne opasnosti smrti (na primer, od gladi). Time se otvara prostor izvesne zbrinutosti ili, ako hoćete, »napretka« unutar otuđenja. Ideologija rada i, još više, etika zbrinutosti postaju tako moderni obrazac garantovanog Smisla nečije životne fabule. No, polje mogućeg biva tu bitno suženo i funkcionalno podređeno načelu dominacije. Ovo, pak, u sebi određuje one vrednosti čije je ostvarenje ili respektovanje jemstvo za nesmetani kontinuitet poretka, za njegovo nadzivljavanje. Ali, to nadzivljavanje nije drugo do fetišizovanje »sila« otuđenja i postvarenja u ljudskom praxisu. Jer, unutar zbrinutosti ili unutar »napretka« kroz otuđenje na delu je zaborav smrti, koji je, u osnovi, zaborav nasilja na kojem počiva poredak dominacije. U tom zaboravu smrt je otklonjena samo »za nas«, a »po sebi« ona je sačuvana...

Zato su u povesti moguća i takva iskustva smrti koja se svojom neposrednošću ne uklapaju ni u jedan model zbrinutosti. Tako onda imamo situacije u kojima se (1) pasivno suočavamo s krizom datog poretka, na primer, s preteranom oskudicom koja nema više funkciju prisile (na rad) i integracije poretka, već se naprsto od pretinja pretvara u egzekuciju delova potčinjenih klasa; (2) zatim imamo situacije u kojima sami izabiramo one životne alternative koje nas dovode u opasnu blizinu moguće smrti: avantura, revolucija, herojstvo, pobuna, itd.

Sve te mogućnosti, koje sam ovde morao dosta uopšteno da izložim, ukazuju na to da ideja bivstvovanja za smrt, ukoliko je promišljena kroz povesno posredovanje, neminovno gubi nešto od svoje čistote i traži da bude dopunjena drugim, životnim istinama. U svom čistom obliku ona bi se svela na nekakav egzistencijalni imperativ (apstraktno »treba da«), koji bi, lišen dijalektike »roba« i »gospodara«, lišen konkrenosti povesne borbe za emancipaciju, bio isto tako nedelotvoran kao što su to i sve projekcije nadzivljavanja koje svom predmetu podaraju veću (životnu) moć od one koja mu stvarno pripada.

Nema sumnje, to su pouke koje crpe svoju uverljivost iz uvida u prrefleksivnu umnost našeg praxisa. Šta se dešava onda kada u igru uvedemo i taj momenat refleksije? Da li se time nešto bitno menja?

Cogito se osvedočuje kao sled izvesnosti samo u punini nesmetanog bivstvovanja: iz »mislim, jesam« može da se izvede bilo koja dodatna izvesnost samo ne ono »drveno-gvođe« koje glasi »nisam« ili »više nisam«. Poricanje smrti u prvom licu jednino prvi je uslov za izvedbu svih izvesnosti, za prisustvo na tlu bivstvovanja, za evidenciju punine. Počev od Cogitoa, refleksivni smer u filozofiji biva trajno obeležen tom nužnošću. Najviši proizvod refleksije, pojam uma, temelji se, takođe, na toj prvobitnoj negaciji smrti. I to je u redu. Međutim, mnoge filosofije uma su naprsto previđale to da negacija smrti u prvom licu jednino ne upućuje nužno na stanovište koje bi se onda već unapred odredivalo kao stanovište nad-individualnog, generičkog ili nekog drugog nadzivljavanja.

Ako bi, dakle, jedan filosofski govor o umu htio da se potvrdi kao zaista smislen govor, on bi, pre svega, morao da se odrekne iluzija o sveprisutnoj punini bivstvovanja. Reč um nije nešto poput univerzalnog lepka ili rastegljive, mlohave supstance kojom bi lako mogla da se popuni svaka pukotina u našem mišljenju i bivstvovanju. Naprotiv, ta reč nas uvek iznova poziva na onu prvobitnu sumnju iz koje je ona i potekla, i najzad, iz koje je potekla čitava ta avantura izgradnje modernog refleksivnog uma. Time se sada vraćamo na našu početnu poziciju: problem sumnje. Put koji smo prešli nije bio uzaludan. Zaista, sada pouzdano znamo da nam sumnja nije nikakav razlog za filosofsku neprikosnovenost. A znamo i zašto je to tako — zato što sumnja nije demijurg suverene, slobodno lebdeće umetnosti, već pre na-stavljač neme, prrefleksivne umnosti našeg praxisa, odnosno zato što jedan povesni subjekt može da izgrađuje, konstituiše svoju (refleksivnu) umnost jedino kroz uvid u vlastitu (arheološku) ukorenjenost u povesnom bivstvovanju za smrt.

# mit nemogućeg teatra- „izvršenje“- oslobođanje

srba ignjatović

Pojam tekstovne *gustine*, is-punjenošći teksta, recimo u onom smislu koji nalazimo kod Barta, relativno je lako usvojiv i shvatljiv. Kada je, pak, reč o eseističkom tekstu koji poseduje svojstvo *gustine* ali nasuprot »zatvorenosti« doktrinе teži disperziji značenja, njihovom problematizovanju umesto hijerarhičnom dovođenju u poredek, sistem, reklo bi se da stvari postaju još složenije. Takav tekst »udaljava« se od konvencionalnih praksi eseiziranja ne samo po svojoj *gustini*, značenjskoj »zasićenosti«, već upravo po tome što saopštava (realizuje) projektat »otvarajuće prakse eseističkog pisma. Dobar primer te prakse pruža tročlanina Bartova knjiga *Sad, Furije, Lojola*.

Treba naglasiti: praksa, otvaranja-rastvaranja, oslobođanja (značenja, sveukupnog smisla, znakovno-označilačkog doprinosa teksta), posmatranja na širem planu, izvan usko žanrovskih diferencijacija, u prvom krugu je određena izborom materijala. Tu nije samo reč o izboru jezičkog materijala u užem smislu. Striktno shvaćen, takav izbor karakteriše prevashodno »beletrističke« prakse, njihove »stilske nivo« i, u tom okrilju, eventualnu »oslobađanja«, narušavanja stilskih dogmi, kôdova, hijerarhije.

Stoga ono što tu može da se događa nije identično sa specifičnjim procesima otvaranja — oslobođanja (teksta, značenja). U eseističko-analitičkim praksama spomenuti izbor materijala odnosi se na ukupnu njihovu postavku, kako »predmet«, tako i sveukupnost odnosa, prema označavajućem i označenom. To ne važi samo za esej, već i za svako okušavanje radikalnije zasnivanog književnog pisma. Utoliko je i teško, pa i netačno govoriti samo o »izboru«. Pre bi se moglo tvrditi da je posredi sama supstanca takvih praksi-tekstova.

Bartov opus svakako je valjan primer jedne takve, oslobođajuće označilačke prakse. Odnosno, sve podleže sistematskom istraživanju, ali krajnja svrha nemora da bude u zasnivanju doktrine, sistema.

Ni sa Sioronom stvari ne stoje bitno drukčije. Taj »rezolutni duh« najizričitiji je baš u osporavanju vlastite, i ne samo vlastite, rezolutnosti (vlasti rezolutnog). Ovaj apologet »divne nepromišljenosti«, koji savremenom umetniku prebacuje što je »pre svega estetičar«, i što interesantno uzdiže na nivo kategorije, ne usteže se da razluči mudrost od mišljenja, a da postojanju prida veću važnost no produkovavanju, pogotovu onom što ishodi takzanim estetskim objektima i efektima.

Podsmehujući se carstvu psihanaliza i autoanaliza moderne umetnosti, pretakanju beznačajnog po sebi u estetski značajno za nas, on se neće ustezati da jedan korak ove teze povratno primeni i na samog sebe, postizuci upravo nivo analitički ispo-vednog koji je otvarajući, oslobođajući, budući *svestran bespotovanje*.

I to je, već, drugi krug u procesu otvaranja, oslobođanja označavalačke prakse-teksta.

Postoji, dakle, tip teksta koji udružuje »gustinu« i ambiciju rastvaranja značenja, izvesnog korpusa ideja, s tim što je tu reč o pretežno negativnom odnosu prema izabranom »predmetu«. Oslobođanje u tom slučaju mahom ima smisao oslobođanja od nečega, mada u »protoku« teksta i njegovom rezultatu možemo da uočavamo i nešto od šireg smisla ovog pojma. Da bi se takva bivalentnost mačkar delimično dosegla neophodni su osobena pribranost kazivanja i preplet njihovih nivoa. Kad to tvrdim, imam posebno na umu tekst Jana Kota *Kraj nemogućeg teatra*.<sup>1</sup>

Da ne — mogućnost nije isto što i nepostojanje pobrinuo se da pokaže upravo sâm Kot.

\* \* \*

Spomenuti tekst bavi se jednim mitom, mitom »nemogućeg teatra«. On pokazuje nastanak, razvoj tog mita i njegovo krajnje »ispunjavanje«, uprkos tome što se sav smisao *nemogućeg teatra* osnova baš na nemogućnosti, hodu do *ip o rubu nemogućeg*. Ovo nije tek paradoks.

Da ne-mogućnost nije isto što i nepostojanje pobrinuo se da pokaže upravo sâm Kot.

\* \* \*

Sve u Kotovom tekstu počinje — začinje se na izgled jednostavno, prirodno i »naivno«, uostalom isto onako kao teatarski tekst i pozorišna predstava.

»Da li je pozorište samo potajno gledanje? Prozor je kao okvir pozorišnog proscenijuma. Sve izvan okvira-prozora, pozorišne kulise« itd., skriveno je »od pogleda potajnog gledaoca«. Eto rečenica na izgled pomodnih, kapricioznih u tematizovanju, označavanju, problematizovanju teme (»teze«).

Složenica okvir-prozor poziva na igru nadovezivanja, nadopunjavanja tipa *okvir-prizor*, na dalje upražnjavanje slagalice, »igru reči« obojenu specifičnim ludizmom. Ali, ovde nije reč tek o jednoj verbalno-značenjskoj »provokaciji« analognoj provokacijama tako prirođenim samom *nemogućem teatru*, kao poziv na učešće, pridruživanje. Pa ipak, kako će se naknadno ubedljivo videti, i Kotov tekst o *nemogućem teatru* unekoliko sledi igru, pojedine obrasce ovog teatra, ili poseže za analognim obrtima i »figurama«.

U užem (i određenijem) smislu paralela scena (proscenijum) — prozor nesumnjivo je uvođenje, a potom približavanje dva »paralelna toka. Istom cilju služi i prethodno opisivanje početka filma *Prazan prostor* Pitera Bruka i Žerara Fejla o pozorištu.

Vezu scene i prozora ojačavaju i relacije *prethodno — posle, izvan i iza* ponuđenog, odnosno pruženog prizora. Tu je i neeksplikirana teza o »voajerstvu« pozorišnog gledaoca, ne bitno drukčijem od pobuda i doživljaja pravog voajera.

I još nešto, što Kot direktno ne spominje: u oba slučaja prizvan je »izabrani prostor« koji se, potom, apsolutizuje, »ozbiljuje« do beskonačnosti, kao i svaki mitski, mitifikovani prostor. Moglo bi se zaključiti da je u »civilizovanom svetu«, onom koji je na strani Kulture a ne Prirode, pozorište sâm mit pozorišta, baš kao što je prizor koji općinjuje voajera općinjujući tek značenjem koje mu ovaj pridaže. Sve izvan toga samo je neteatarska, »voajerskih projekcijama nepodobna realnost.

Pa ipak, jednostavnom figurom prozor — pozorišni prizor ova dva tipa »realnosti« dovedena su u vezu, vezom označena, onako kako su to nastojale da učine teatarske preteče, a i »nemogući teatari (o kojem se, potom, sve neposrednije govor). U tom smislu Kotove opaske o prozoru, prosceniju, kulisama i svemu onom »iza scene« nisu bile »nevina«, nisu bile tek znak izlišene sklonosti da edukativnom, kao što ni mala istorija *upotrebe prozora* na sceni, »stvarnog« prozora i onog metaforičnog (Stanislavski, Strindberg, modernistička drama) nije u ovom tekstu nešto nefunkcionalno niti puka eruditna reminiscencija.

Ulična scena, ulični prizor postaje novi uzor, u modulacijama od Artoa do Brehta. »Pozorište je trebalo da postane saučestvanje«, zaključuje Kot; pozorište koje može da bira između »dve estetike i dve propozicije«, »da bude prozor na 'pravi' život ili drveni pod na kojem komedijanti pokazuju tragične i komične komade«. A *nemoguće pozorište* »je ogledalo u koje se ulazi«. Ovde se očigledno, čitajući Kota, treba setiti Kerolove *Alise*.

»Dve estetike«, odnosno »dve propozicije« o kojima govorit, deo su *binarne logike* primenjene na teatar ili, još bolje, jedne teatarske binarne logike koja ima vlastite osobnosti, ali podleže i izvesnim opštim, »binarnim« principima. Asocijativnu vezu s Kerolovom *Alisom*, koju ovde naglašavam, precutno podstiče sâm Kot isticanjem (simbola) *ogledala* (»u koje se ulazi«) kao simbola razlike, raz-dvajanja, ali i *sponse* binarne teatarske logike i zasebne logike — alternative *nemogućem teatru*.<sup>2</sup>

Ako u ovom oslobađajućem, otvarajućem tekstu ima *teze*, onda smo se upravo suočili s njom. No, i ona kao da potiče iz repertoara stvari bliskih jednostavnom uočavanju, onom koje obavezuje na sveopštu nepromišljenu saglasnost. Ta »teza« je, u stvari, upražnjavanje binarne teatarske logike koju Kot zastupa, dodajući svom osnovnom, binarnom modelu tek »*nemoguću* treću komponentu — *nemogući teatar*.

*Ili — ili, s ove ili s one strane (ogledala, scene, prozora i »prozora)*. Ali, šta biva sa samim *ogledalom*?

Prizivajući Nemoguće, kontakt s Prirodom, i to sredstvima nedvosmisleno pripojenim Kulturi i Civilizaciji, njihovom shantanju-ritualu i mitu, nemogući teatar nije postigao ništa — pokazati Kot — pa ipak je ispunio svoj naum. Kako se, međutim, Kot služi binarnom teatarskom logikom (kao osnovom), kako misli svoju »tezu« i kako je oslobađa, a s njom i ukupni tekst, videćemo tek potom, a ponajbolje na kraju njegovog izlaganja.

Zasad smo, tek, kao i binarni teatar, u kvazi-Alisinoj poziciji — da biramo između toga s koje ćemo strane ogledala biti, ili, još bolje, da iz tame posmatramo scenu-prozor, odnosno da na svetu učestvujemo u »uličnoj sceni«.

Dijotomijska svetlo — tama, koju Kot eksplicitno ne uvodi, implicite je ipak prisutna. Ali svetlost ovde nije obavezno sionim dobra, kao što ni tama nije zakonomerni inkarnat zla. Kotov »binarizam« — u to smo se već mogli uveriti — nesravnjivo je složeniji.

\* \* \*

Drugi odeljak Kotovog teksta započinje jednom novom »istorijskom« eksplikacijom, ovoga puta onom koja zadire neposrednije u sâm »pravi« život. To je mala apokrifna istorija o »poslednjoj romantičnoj revoluciji«, a po Kotu je to »maj 1968 u Parizu«.

Međutim, ono što Kota zanima jesu prvi istupi Living-tetra u Americi po povratku iz Evrope i njene »poslednje romantične revolucije«. Reč je o spektaklu *Raj sada!* i njegovom dejstvu na mlade Jela i Berkliju, »kao da ih je pacolovac začarao«. To je priča o tome kako se »prozor« nemogućeg teatra raširio, kako je počeo da obuhvata čitave segmente života, i to života mlađih.

Ali Kot nije tek aed ovog širenja prozora-prizora, njegov »istoričar«. Rezerva, ograda koju potreže je spomen Grotovskog, jedna vrsta tekstualne i značenjske »figure« s kojom ćemo se srediti i kasnije: »U kampovima slavnih i velikih univerziteta i kvarovima hipika *Raj sada!* bio je igran neprestano. 'Instant sex' kao i 'instants coffee' može da se ponavlja mnogo puta, ali umesto za *Apocalypsis cum figuris* je samo na sceni. I Grotovski je dobro znao zašto ju je izvodio samo za šačicu gledalaca i, ako je samo mogao, u crkvenim zgradama.«

Drugim rečima, posvećeni prostor scene-prozora se ne može beskonacno širiti. Inače se rasprskava, postaje vlastita negacija. Širenje je moguće samo u granicama binarne teatarske logike. Sve preko toga je »prekršaj«. Potom, širenje, »rastezanje« je i samo jedna mogućnost, i stoga vid ograničenja. Zato je i sâm Kotov tekst jedan proces, taktično variranje između širenja i sticanja, sprežanja, ograničavanja.

»Jednačenje« obeju stranu ogledala koje su započeli livingoviči tek je, sledstveno Kotu, začetač hipotetične treće alternative, *nemogućeg*, onog izvan binarnog, i nemogućeg stoga što je njegov novoiznadeni kôd pogrešan, najčešće neautentičan, zbrkan, novomitski a ne autentično mitski. Po Kotu je ta alternativa nemoguća, konačno, i stoga što ne nudi vlastiti »binom«-teatar. Ona, jednostavno, ide nekud izvan. To izvan nije ni teatar, ni religija, ni doktrina-sistem, iako bi da sažme ponešto od svega toga.

No, nemogućost nije uslovljena samo »ispadanjem« iz poznatog sistema. Kako je već rečeno, još je bitnija, u tom smislu, neautentičnost kao nemoć proklamovano »prirodnog« kontakta s Prirodom (»otvorenim gromom«, krikom, ritualom — kada je sve to samo plod namere i vežbe, civilizacijsko otresanje pokorice civilizacijske komunikacije).

Pređočene eksplikacije Kot nadograđuje, oslobađa usko binarnog tako što insistira upravo na širem, civilizacijsko-kulturološkom kontekstu. Tako će biti reči o kontra-kulturi koja je postala roba (produkt Civilizacije), »prodavana kao i svaka druga«. Tržište za »kontestaciju« pokazalo se kao veoma prometno. *Kontestacija* (u stvari, pobuna protiv binarnog u različitim civilizacijskim vidovima), shodno prethodnom Kotovom izlaganju, jedan je od temeljnih povoda za rasplamsavanje *teatra kontestacije*, nemogućeg teatra ili teatra treće alternative. U Kotovom tekstu govoriće se i o tome kako je *beznadežna nada* postala »samo prazni oksimoron«.<sup>3</sup>

Nisu bez značaja ni drukčiji aspekti stvari: »Veliki mit nemogućeg teatra bila je vera u mogućnost povratka na jezik pre rušenja Vavilonske kule (u »apsolutno prirodno«, zlatno doba čovečanstva, S. I.), 'na pola puta', kako je pisao Arto, 'između gesta i misli'.« Sledi niz reminiscencija na odgovarajuću delatnost Grotovskog, Šerbanu, Bruku. I tu, iako Kot pažljivo izbegava proročki stil i obrasce, njegove opaske i rečenica postaju proročki intonirane, slikovite i borhesovski eliptične. Njegov proročki diskurs (govorenje o Kraju i Nemogućem, blisko ranim modelima tog diskursa) je pritajan.

Spominjući Brukov spektakl o Persepolisu, »tom Akropolju Azije, koji zastrašuje i zapanjuje svojom veličinom« i gde je »istorija titanâ zapisana... u klesanom kamenju, u razorenim hramovima i srušenim zidovima, u šumi stubova bez kapitela, u lamovima s dve monstruozne ljudske glave i u kamenim tigrovima koji kidaju kamene konje«, Kot, sjaktećim stilom, zaključuje: »Od usijanog kamenja iz koga se diže para vazduh je čak i kasno u noć tako gust da se u njemu može ostaviti nož da visi. Govor kamenja trebalo je da Bruku bude dovoljan. 'Orghast' (Brukov izmišljeni arhaično-egzotični jezik, S. I.) u Persepolisu bio je samo buncanje.«

Tu, gde je kategoričan kao retko kad prethodno, Kot postaje i *najtičurniji*. Otud zlehudo, inače tako rašireno uverenje da »kritika« nužno mora da se ostvari na minus-estetski ili, svakako, estetski beznačajan način? Citav Kotov tekst to ubedljivo demantuje.

To čini i kada pokazuje ispraznost sledbenika-imitatora Grotovskog i Bruka, odnosno »evangeliste« Artoa, posebno onih koji su, pogubnim umnožavanjem ideje, izlizali Artoovu »teoriju kričak« (kao »čavrljanje, rzanje i podrivskivanje 'prirodnog' jezika«). Iсти, ne samo značenjski nego i nedvosmisleno literarni efekti pomешane priče i diskursa (na priliku antičkih filosofa) proističu i iz njegovog dodatnog ilustrovanja i argumentovanja ove teze: »Molik, jedan od najspasobnijih glumaca Grotovskog, u raznim delovima sveta učio je mlade pripadnike teatra da igraju i puštaju krike... Molikova vežbanja dala su rezultat. Lekcije 'telesnosti' su za glumačke kandidate nesumnjivo neophodne. Imam samo dve sumnje. Kričanju treba učiti one koji su pre toga naučeni da govore. Ne bih rekao da su svi učesnici Molikova tečaja umeli da govore Druga ograda je ozbiljnija. Opasna i rizična je jedna od verâ nemogućeg teatra da je krik bolje sredstvo sporazumevanja od artikulisanih jezika.«

Zato krik, smatra Kot, nije *probio* ogledalo.

Zatim sledi još jedna »packa«. Kot saopštava da je gledanje Brukovog filma *Pozorišni doživljaj u Africi* (iz 1973. godine) podstaklo u njemu »veoma pomešana osećanja; bilo je među njima

i osećanje stida«. I eto priče o sadržini tog filma, s posebnim ukaživanjem na sekvence kada plemenski poglavica odlučuje da se odredi gostima za veste koje su pokazali, jer: »Došljaci iz Pariza u tameričama, sarenim košuljama i meksičkim pončoima pokazivali su s velikim majstorstvom majstorsije sa užetom, šibali bambusovim štapovima, cvrkutali kao ptice i pokušavali da urodeničke domaćine nauče da se igraju mačke i miša, vije i žmurke.«

U čast gostiju poglavica priređuje neku vrstu »prijema«, a potom ih počastjuje plemenitim ritualnim igrama: »Bile su to lovačke, ratne i svadbenе igre.« Nesporazum počinje onda kada su Brukovi glumci počeli, i to izvorno, budući prošli kroz školu »telesnosti«, da ponavljaju igre koje su videli. Jer, kako je Kotu objasnio izvesni mladi antropolog: »Ritualne igre igraju odvojeno muškarci i odvojeno žene. A Brukovi glumci i glumice ponavljali su ih zajedno.«

No, poglavici je ubrzo postalo jasno »da ima posla s decom koja ništa ne razumeju«. Nasmejao se, zaplijeskao i udaljio, kao »svi odrasli članovi plemena«. »Ostala su samo deca. I do kasno u noć igrala su se s istraživačima univerzalnog teatra, koji su u to afričko seoce doputovali iz Londona i Pariza.«<sup>4</sup>

Ritual, kao i mit, premda je igra ili poseduje niz elemenata »čisteće igre, zahteva (podrazumeva) dostojanstvo, ozbiljnost, autentičnu »interpretaciju« i razumevanje. Ako Brukov »orghast« nije funkcionalan budući samo *glumljeni jezik*, i podražavanje ritualne igre nikako nije moglo da postane ta, prava i potpuna igra, nego tek igra *nizeg reda*, imitiranje. Sukob Civilizacije i Prirode, kulture igre i igre-koje-je-kultura.

Problem na koji Kot ukazuje, to jest promašaj, nije nastao kao posledica pukog »šuma« na komunikacijskom kanalu, nepoznavanja koda (mada sve to uključuje), nego očišćava sukob dva društvena »modela« sa svim onim što ih čini, što je u njima najbitnije.

Takođe, između kulture igre, igre kulture, kulture-koje-igre i kulture-koja-je-igra ne postoji samo neznatan »pomak«, semantička nijansa. Razlike u značenjima koje se tu javljaju od epohalnog su značaja. Univerzalni, nemoguci teatar i njegovi tvorci time nisu ovladali, nisu to shvatili u pravoj i potpunoj meri. Eto možda najtemeljnijeg razloga koji je osujetio drugačije no »o-končavajuće« razrešenje, ishod tog teatra.

Kot ne izvodi do kraja ovaj aspekt stvari, ne ističe takve zaključke, ali ka njima upućuje.

\* \* \*

Ironija razaznatljiva u navedenim Kotovim pasažima, mada žestoka, teško da je neumesna. Posve je očito da nivo ritualno-mitskog »doživljaja« nije moguće doseći pukim ponavljanjem, »doslovnom« kopijom. Mit, kako je rečeno, podrazumeva ozbiljnost, dramatičnost, autentičnost raspodele i obavljanja uloga. Njegova priroda i njegovo ustvirostvo obavezuju. Moguće ga je prizvati, ali ne i *glumiti*.

Ono što nema potpunost, is-punjeno mita, moguće je usmeravati ka njemu, podvrgavati izvesnim mitskim regulama, mitifikovati. Sam proces nastanka mita, mitskih vrednosti, bitno je drukčiji i složeniji. On je produkt šireg i temeljnijeg konteksta.

Mitom se možemo »služiti« i izvan mita, ali tek uz svest da je reč o nečem nekompletном, okrnjenom, nedostatnom — »novomitskom« segmentu. Sve prisutne krhotine mitskog mišljenja, koje gotovo s lakoćom uočavamo ovde ili onde, ne mogu se poistoveti s realnošću i celotnošću izvornog mita, niti s rasponom od ritualnog gesta do kompletног mitskog mišljenja, zaokružene i samodovoljne kosmogonije

A tamo gde nije prodro (»prošao«) govor krika — da se vratimo interpretaciji Kotovog teksta — ne može da prodre i dočara iluziju globalnog pokrića ni ritualno-mitska parafraza.

\* \* \*

Da li je, posle svega ovoga, išta ostalo sveto na pozorištu nemogućeg teatra?

Kot načinje novu temu: »estetike« probe, one probe koja je unekoliko »fascinantno pozorište«, a u nemogućem teatru »princip i esencija pozorišta«. Slede reminiscencije, počev od Sekspira, preko Pirandela, do Brehta. »Ali poistovećenje pozorišta s pozorišnom probom potpuno je druga estetika i drugi postupak«, jer tu »temeljna opsесија« razlikom »između iluzije realnosti i realnosti iluzije ne postoji. Kako je naglašeno, »strane« ogledala su prebrisane, nema više onoga s ovu ili s onu stranu. *Ogledalo* je preostalo, no to nikako nije kompaktan simbol), reflektuje naspram sebe samog. I zato je logično da proba postaje najpotpunija »predstava«, ukoliko je predstava u konvencionalnom smislu uopšte potrebna. Već smo videli da je posredi obrt — nastojanje da se publika pretvori u potencijalne aktere. A potom, reč je i o jednoj džojsovskoj opsесији, zaključuje Kot, tipa *work in progress*, umnoženoj jezikom ovog teatra.

Šta, po Kotu, ne стоји u tom aspektu stvari ili, pak, ne pruža konačnu alternativu, izlaz, »srečni ishod« zagovornicima nemogućeg teatra? Navodeći Brukovu apolođiju Grotovskog, njegovog teatra laboratorije, odnosno *teatra istraživanja* (Brukova sintagma), Kot uvodi novu distinkciju: »Ali termiki laboratoriјa u primeni na pozorište jeste varljiv. U laboratoriјi se vrše istraživanja, traženja i testovi. Laboratoriјa može da proverava svoje metode, ali ona ne istražuje samu sebe. Teatar-laboratoriјa sâm sebe istražuje. U toj metafiziци, koja preuzima sve privide nauke, esencija teatra jeste istraživanje esencije teatra... U celokupnoj post-modernističkoj umetnosti, u poeziji, u muzici, u slikarstvu samo-analiza i samo-odraz izgledaju kao neodoljiva iskušenja. Jedna Magritova slika predstavlja sobu s prozorom, koja je slika što predstavlja samu sobu s prozorom. I tek kroz ovaj drugi prozor vidi se predeo iza prozora. Ali analogije s teatrom-laboratoriјom samo su prividne. Teatar laboratoriјa, nemoguci teatar jeste prozor koji sâm sebe gleda.« *Ogledalo ogledala*. (Do prodora se još nije stiglo; a i kada se pristigne dotle, videćemo kako, po Kotu, izgleda taj novi, »krajnji obrт.«)

I tu, logikom koja se u ovom tekstu već više puta javila, sledi Kotovo asociranje na »italijanske restorane u kojima može da se gleda kako se pripremaju jela«, uz bespoštednu opasku: »u ovoj krčmi-laboratoriјi obavljuju se samo kuhinjske operacije«, a tanjiri »do kraja ostaju prazni.«

Nakon toga moguća je primedba da se i sâm Kotov čitalac već presatio bravuroznih osporavanja. Sve vreme, u ovom tekstu, osećaju se izvesne pripreme koje podižu — ojačavaju napetost i sjajno podstiču njegovu tenziju. Rasplet se još ne sluti, ali je tu predosećaj da će on, kad-tad, naći.

Ideja nemogućeg teatra raščesljana je, raspletena kao madoničarsko uže koje je izgubilo sve svoje draži i čini. Teško bi se moglo poverovati da ikuda još može da bude hitnuto.

»Istorijat« pozorišta alternative je tu u bitnim crtama, »u malom«, dat na zabavan, duhovit, slikovit, silovit a neprimetan, skoro »nehotično« iscrpan način. Međutim, govoreći o pozorišnoj igri, Kot nenametljivo spliće *vlastitu* tekstualnu igru koja ne kruži isključivo oko »svoje«, »uze« i »zadate« teme.

Šta još tu može da se primeti?

Najpre ono uzgredno. Prethodno navedene Kotove opaske na zanimljiv način koïncidiraju s izvesnim tezama velikog mislioca osporavanja, opovrgavanja, *raspadanja* — E. M. Siorana.<sup>5</sup> I Sioran dovodi u sumnju, odnosno ide korak dalje od Kota, pobija smisaonost permanentnog samoposmatranja, autorefleksije u umetnosti, kako je na početku već naglašeno.

Sioranovo odbacivanje *pesme o pesmi*, zaključak da pesma ne može da bude sama sebi predmet (optužba da pesnik danas »peva o svojoj pesmi«, iako se pesma »ne grade od poezije«,<sup>6</sup> podudaraju se s Kotovom primedbou na račun teatra koji »sâm sebe istražujek« u formulacijom o »samo-analizi« i »samo-odrazu« kao »neodoljivim iskušenjima« post-modernističke umetnosti. Sioran, pak, svoju negaciju proširuje na različite literarne radove i, u krajnjoj liniji, na savremenu umetnost uopšte.

U ova dva slučaja razaznajemo različito dosegnuto, ali podjednako intenzivno nezadovoljstvo tom umetnošću. Sioran, međutim, koji napominje da sebi neće oprostiti što je, svejedno, »duhovno srodniji bilo kom romanopiscu nego negdašnjem mudracu«, ipak zadržava (održava) jedan trans-filosofski ugao posmatranja i zaključivanja.



Uz pretpostavku o mogućoj obnovi umetnosti (njene mitske celovitosti i potpunosti-ispunjenosti), ali nakon smrti i perioda oporavljanja »u stanju obamrlosti« (opet nimalo uvijeno ispmaganje prastarom mitsko-filosofskom idejom »večnog vraćanja«, »večnog povratka«),<sup>7</sup> Sioranu još preostaje da na sve što je izrekao baci i zračak vazda blagotvorne sumnje (auto-sumnje, »zadrške«). I to je, već, onaj »sveprisutni relativizam« što još jednom pokazuje da je i Sioran, i to ne samo po vlastitom priznaju, dete svoga doba. Time je igra sa samim sobom — kakva je Sioranova — okončana.

Kot, budući približeniji Igri, posebno pozorišnoj, koja nije tek umstvena i ne vodi se isključivo sa samim sobom, nego i s Drugima i naspram Drugih, a posebno stoga što ispituje jedan artificijelno-zbiljski savremeni »mit« kakav je nemogući teatar, ne dovršava svoju igru na takav ili sličan način, već je proširuje.

Obraća se, sada, Artoovim sentencama o »teatru surovosti« (segmentu nemogućeg teatra). Navodi Artoove formule koje su privukle posebnu pažnju Grotovskog (»Okrutnost je rigoroznost« i zahtev glumcima da »budu živi spaljivani mučenici koji još daju znake života sa svojih lomača«). Njegova rasprava postaje rasprava s tezom i komentarom: »Istorija nemogućeg teatra jeste stalno novi pokušaj da se pozorište zameni njegovim iluzornim dvojnicima: revoltom, konfrontacijom, »countercultureom«, izgubljenim rajem, arhetipima, ritualom i metafizičkim transom.« To je, po Artou, potraga za magičnim ekvivalentom »dogmi u koje smo prestali da verujemo«, pozorište shvaćeno »kao kuga«, »vreme zla, trijumfa crnih sila«, nastalo »po uzoru na klanicu«.

O *kugi* kao kategoriji, onako kako se ona ovde javlja, sledstveno novijim civilizacijsko-kulturološkim izučavanjima imalo bi dosta da se kaže. Ona nije samo saglasna martirološkom kompleksu, posebno verziji koju Arto ugrađuje u teatar surovosti. Reč je, pre, o kategoriji što označava čitav jedan *flagelantski* tip mišljenja i doživljaj sveta. Osim toga, ovo je i mišljenje o *izgubljenom*, osećaju ugroženosti i (u sferi nemogućeg teatra — teatra surovosti) potrebi za ritualno-magijskom nadoknadom.

Gde se, po Kotu, u tom »sistemu zamenâ« ono opasno, Zlo, obistinilo, gde se konačno izmešala, zbrkala relacija pozorišnog s relacijom životnog prizora? — U Džonstaunu, na poprištu pred Hramom Naroda, hladnjokrvno odgovara Kot, pošto su prethodno »pozorišne grupe i najčudniji religijski i seksualni kultovi«, u »Americi, a delom i u zapadnoj Evropi«, počeli »uzajamno da pozajmju i izmenjuju para-teatarske metode rigoroznosti... inkantacije skupnog transa, ritualne orgije, transcendentalne meditacije i ispiranja mozga«.

Klanicu u Džonstaunu kao da je režirao Artoov učenik koji je lekciju razvio do besprizivno »realističnog« ishoda.

Rasples Kotovog teksta dat je kao Paradoks. Ali taj Paradoks nije tek spretno iznađen, retorički umešno uveden ili zadat, već »empirijski« izabran, činjenično opipljiv, civilizacijsko-istorijski relevantan. Pa ipak, tekst ovde kao da obuzima — uzima i samog tvorca.

Govoreći o idejama surovog teatra, Kot i sâm, postupno, napušta poprište bezazlene, neutralne rasprave-igre. Izbor Raspleta-Paradoksa pokazuje znatnu dozu surovog mišljenja o surovom teatru — nemogućem teatru.

\* \* \*

Ali »završnica« Kotovog teksta ipak nije tako jednostavna. Pre svega nije jednostavna *kao tekst*. »Tehniku« pripovedanja i rasprave, ono s čim smo se dosad mahom susretali, uz povremene uzlete u oblikovanje izvesnog univerzalno-literarnog, slikovno bogatog i resko-formulativnog tkiva, sada nadopunjuje jedna Kotova »montaža«.

Naine, krajnja vivisekcija »Artoove jednačine« ostvaruje se konstrukcijom, naizmeničnom upotrebo tekstualnih »rezova«. Ovaj postupak podjednako ima dodirnih tačaka s filmskom »montažom« (atrakcija), nekim postupcima avantgardnog (andergraud) stripa i elementima animacije. No, sve vreme, i prethodno je to jedna literarna »montaža« koja sučeljava »neutralni« opis, Kotove replike-komentare i navode iz Artoa.

Početnu »reč« ima Arto. Dalji proces začinje se tako što za navodima iz Artoa sledi opis zbivanja u Džonstaunu, plastičan, literarno efektan, ubitacan po mislu koji mu ta konstrukcija pridaje: »Tačno u podne pred Hramom Naroda na plantaciji koju su u srcu džungle osnovali beli i crni došljaci iz gradova, gradića i geta Kalifornije, stajao je na užvišenju *kao na sceni* (podvikao S. I.) čovek srednjih godina, s tragovima već započetog gojenja i s crnim naočarima na licu. Na velikom trgu ispred Hrama okupili su se ljudi, žene i deca, a bolesni su doneseni na nosilima. Preko zvučnika puštane su verske himne. Potom je čovek rekao da svi oni treba da izvrše kolektivno samoubistvo. Doneseni su kotlovi u kojima se videla kao srebro bela »pepsi«, u koju je dodat cijankalij. Žene i deca redom su prilazili drvenim stepenicama Hrama Naroda i pili iz pripremljenih papirnih čaša. Potom su se zagrljeni vraćali na svoje mesto i legali na zemlju, koju je sunce spržilo. Neka deca su plakala. Umirivale su ih negovateljice u belim mantilima, uzimale ih na ruke i sipale im u usta blagi otrov. Čovek s crnim naočarima izvršio je samoubistvo poslednji.«

Ima mnogo toga što me je očaralo u ovom naoko smirenom i jednostavnom, po svim pravilima *reportaže* izgrađenom opisu. Kot je bez ustezanja razlistao dramatičnu i tragičnu situaciju ko-

ju opisuje, s minimumom verbalnih sredstava i »tehnike«, no u svim pravcima. I to opet »prečutno«, bez prenaglašavanja.

Tako je, recimo, fraza »tačno u podne« tipična vestern-formulacija i jedan reporterski kliše iz ustaljenog repertoara. Ali njena funkcija ovde nije da zadivi inventivnošću. Upravo ono u njoj što je oprobano, što je kliše, funkcioniše i ovde: *uvodi napestost*. A opis-određenje vernika Hrama Naroda unosi dve oštре i neiscrpne, no svakako dovoljne klasifikacije: »beli i crni«, »izgradova, gradića i geta Kalifornije«.

Opis proroka i propovednika Džonsona (»stajao je ... kao na sceni«) takođe je stereotip, vešta parateatarska kombinacija proroka modernih vremena s crtama biznismena, mafioza i ideologa »iz senke«. I još nešto: taj opis je stereotip jer Kot koristi tehniku deskripcije preuzetu iz klasično-realističke narrativne tradicije (gotovo da nam se na momenat učini da čitamo Dikensa), mada je blizak i novijim mas-medijskim varijacijama (film, strip). A stereotip je nužan i stoga što nam sasvim precizno dočarava *o kome je reč*, a da se »prorokov« ime nijednom ne spomenе. I to je literarno-reporterski »trik«, ali sazdan po magijskom uzoru.

Kotlovi srebrnobele »pepsi« i papirne čaše takođe se ne spominju uzalud. To su rekviziti-amblemi određene, skoro planetarne civilizacije čija *trivijalnost* — u Kotovoj selekciji onoga što će nabrojiti iz izvornog prizora — ima funkciju oprečnu imarentnom tragizmu pripovedanog zbijanja. Tragedija uz »pepsi« i papirne čaše otrže se vlastitoj režiji i postaje nešto drugo — farsično svedočenje o promašenosti u ovom vremenu. Taj samoubilački ritual postaje — u zamisli, a ne u ishodu — neubedljiv kao i Brukov »orghast«, faktički nenadograđen ničim zaista ritualnim niti mitskim. Oobična Artoova *klonica*.

Deca što plaču i negovateljice u belom koje ih umiruju, uzmaju na ruke i sipaju im u usta »blagi otrov«, već su jedan *sudar*. To je sudar civilizacijske glazure i nedvosmisleno tragičnog (surovog) čina usmrćivanja dece. Ali, upravo tu Kotova fraza postaje poetski uznesena, na način starih letopisaca, i otud sklop »blagi otrov«.

Završna rečenica opisa (»Čovek s crnim naočarima izvršio je samoubistvo poslednji«) je faktografska. Svejedno, reč je o dramskoj, dramatičnoj faktografiji (u kojoj nanovo opažamo i sve spomenute elemente dodirivanja s iskustvima drugih žanrova i medija koji su maločas pobrojani prigodom spomena »prorokovog« opisa).

Montaža se nastavlja: »Postoji u pozorištu, kao u kugi, kao čudno sunce, pisao je Arto, 'svetlost neobične snage...'«, a taj navod vezuje se novim (ponovnim) »rezom« na Džonstaun i tropsko sunce pod kojim je 918 leševa uklanjeno nedelju dana. Arto potom, »gonjen Kotom«, iznova progovara o nebu »koje još može da nam se sruši na glave«, i o tome da pozorište »postoji zato da bi nas tome pre svega naučilo«.

Onda Kot još samo škrto zaključuje: »U novembru 1978. u džungli u Gvajani nebo se srušilo na glave i izvršio se teatar surovosti. Nemoguće se dogodilo.« A zašto baš glagol *izvršiti* i oblik *izvršio*, gotovo da nije potrebno ni govoriti. Tu nije posredi samo njegova asocijativnost koja konotira Konačno i Egezakuciju, odnosno neumitno ispunjenje višeg Nauma i Nacrta. Sve to stoji u literarnom naboju fraze, ali je još određenje, funkcionalnije kao segment ukupne značenjske spirale koju ovaj tekst razastire.

Osim svega tega eto, opet, u ovom segmentu nešto proročkog i sazvučja sa starom ritualnom, posebno biblijskom formulom-frazom.

\* \* \*

Već je sasvim jasno u kojoj je meri tekst *Kraj nemogućeg teatra* krcat raznovrsnim značenjima, *gust* i *zasićen* temama što nisu samo teatarske, već praktično multidisciplinarne. Objediniti sve to jednim prividno jednostavnim i lapidarnim tokom osobeno je esejičko-literarno umeće koje podjednako pokriva sintaktički i semantički aspekt Kotovog teksta.

Kotove teme su, najpre, teatarske i meta-teatarske. Ne treba zaboraviti mnogočasno naznake *nemogući teatar* koju on uvedi. Ta naznaka, po njemu, sažima — podrazumeva, shodno predočenom tekstualnom tretmanu, takve pojmove kakvi su »ubogi teatar« (oskudni teatar) i teatar-laboratorijski Grotovskog, »surovi teatare Artoa, Brukov »univerzalni teatar«, pozorište-probu, pozorište zamene (»njegovim iluzornim dvojnicama«), itd.

Problem teatarskog jezika-znakovlja u njegovom tekstu takođe se proširuje do tema koje nisu samo pozorišne, već i univerzalno lingvističke. U tom smislu Brukov »orghast« unekoliko je teatarska verzija »zaumnog jezika«. Priroda pitanja *artikulisanog govor* — *krik* nedvosmisleno pripada istom korpusu, kao i tema o prirodom jeziku.

Sasvim je jasno da ispitivanje pomenutih tema nije moguće a da se ne posegne i za nizom suštastveno antropoloških pitanja. A preko pitanja o kulturi, civilizaciji, prirodi i sličnom, neminovalno se stize do komponenti istorije i društva, makar one bile nenametljivo date kao socio-kulturološki kontekst rasprave.

O komponentama analitičkog i umetničkog u tekstu već je bilo reči. Ispitivanje završene tekstualne »montaže« ne ukazuje tek na jedan ekstremum, već na egzodus, izlazak iz poznatog u tom domenu, svojevrsno paradigmatski (konstruisani) *niz* (»lanac«, nisku sopstvenog i navedenog) koji Kota otkriva i kao inovatora u ovom domenu, s obeležjima premoćnog duha što igrom

zadaje proporcije jedne eksperimentalno-»ričične«, kolažne, no ujedno i klasično dramski orkestrirane partije. Taj diskurzivni »montirani« dijalog sjajan je proglasaj nemametljive, kotovske artificijelnosti i oslobođenosti teksta.

Ima još dosta srodnih komponenti u razmatranom tekstu. Ima ih u toj, »rastresitoj« i neupadljivoj mjeri da ih je, možda, gotovo nemoguće pobrojati. Dodajem, stoga, veoma bitnu a u sličnim tekstovima retku komponentu-aspekt kontiranja-»kontaminiranja« diskurzivnog životnim činjenicama, slikama, presnim »figurama« — što sve, tu, u Kotovom tekstu, nije tek »stil« i proračunati manir. Taj tok konotacije ide počev od postavke *proraz* — *pozorišni prizor (proscenijum)*, pa sve do *kuhinjske paradigmе o italijanskim restoranima i punim i praznim tanjirima*.

Čak i ovo što sam upravo pobrojao dovoljno je za ilustraciju stava o »gustini« i »zasićenosti«, ma koliko moj popis bio ovlašan i neiscrpan.

Pred nama je jedna zamašna Mreža data u malom, Mreža ideja nesvodivih na pitanja i odgovore, čak i kada se na odgovor (negaciji, afirmaciji) zaista insistira. Odajmo, zato, jedno priznanje. Kotov tekst zaista je uzorak eseističke potpunosti koja je iznad puke iscrpnosti, po receptu one jednostavnosti složenje od složenosti kojoj govor Lotman. Međutim, ta praksa »potpunog« pisanja — pisma unekoliko je omogućena i Kotovom okvirnom temom: temom teatra. Ta tema je ono što ovu potpunost u znatnoj meri podstiče i omogućava.

Dakle, kao optimističan zaključak formulisan povodom jednog teksta čiji su zaključci pretežno negativni — teatar-tema teatra, onog koji nije uspeo da spoji sve ono čemu je težio u autentičan i ubedljiv spoj, što nije postao »univerzalan« u relevantnom smislu, taj i takav teatar ima prednost da makar i kao *tema teatra* pobudu, podstiče, konotira masu raznolikosti, različitih aspekata umetnosti i vaskolikog života. On to čini na neki nestvaran, *nemoguć* ali »ipak« makar u naumu prisutan način.

I u njegovim promašajima, i u rvanju s Nemogućim ima dosta draži; pa i više od toga — moći koja animira, podstiče empatiju. *Nemogući teatar* se nije ostvario. On se izvršio, i to kao čin koji nikako ne možemo izjednačiti s umetničkim činom. Priča o pozorištu surovosti je zaključena, ali nismo sasvim sigurni ne začinje li se neka nova *nemoguća* teatarska priča.

\* \* \*

Ovde se otvara jedna uzgredna tema. Svet »koji propada«, »koji nesvesno počinjava samoubistvo« i stanje »opštег opataljeњa u kojem se nalazimo« (Arto) su teze što se u punoj meri dodiruju sa Sioranovim opaskama o čovečanstvu »koje je otišlo



još dalje u svom propadanju« i o reči što je »još izandalija nego sami«.

Pokazavši »ispunjene« nemogućeg teatra, teatra surovosti, Kot zaključuje svoj tekst pridatom, uopštavajućom beleškom, jednim kalamburom koji to nije, osim po stilizaciji, i čiji je smisao crnoumoran: »Poslednje dve decenije u literaturi i poeziji, u slikarstvu, muzici i pozorištu sve češće se određuju terminom *post-modern*. Za mene taj termin glasi *post-mortem*.«

»Bez sumnje«, kaže Sioran, »treba ići još dalje: poželeti, posle gašenja jednog roda, smrt i svih drugih, čitave umetnosti. Onemogućen da nađe bilo kakav izvor, čovek bi pokazao da ima dobar ukus ako bi, obelodanjujući jedno stanje u kojem se umetnost nalazi, zaustavio njen tok, makar u razdoblju od nekoliko naraštaja.«

Kot nije *radikalni pesimist* ovoga kova i stoga za »zaključak« i bira obris-ovkinje jezičke igre. Ali o Surovom kao o ideji i »idealu« očito je teško, a stilski gotovo i neizbežno progovoriti upravo na način koji poprima nešto od svojstva »surovosti«. Tom zaključku, barem, vodi čitanje Kotove završne »beleške«.

S druge strane, »uopštavanje« koje je u njoj sadržano ne oblikuje se bez osnova, ali je to, ipak, i jedna zagonetka, lično određenje i »pitjške mnogočnačne, ludički ustrojena »sentenza«. Urvana je kao tačka u beli prostor nedorečenog, mogućeg i nemogućeg. Moguće je da joj se pristupi kao nečem apodiktičnom, no, svejedno, ostaje dosta prostora i za sumnju.

Kotov tekst nije »kosmoloski«, »sverešavajući« i »sveproblemizujući« pristup umetnosti (ma). Međutim, svakako je to najiscrpniji prikaz manifestacija *nemogućeg teatra* i njegovog izvrsnja. Izostaje hipoteza o tome da li je teatu još šta preostalo. Uostalom, tekst i nije posvećen teatu uopšte, već nemogućem teatu. Gotovo je izlišno, pak, skretati pažnju na »gustinu« i »ispunjenošću« teksta, informativnu zasićenost s jedne, a mnogooblikost u javljanju i prijemu, s druge strane.

Iako građen na osnovama implicitne, no zato ništa manje određene negacije, pobijanja jedne teorije (poetike) i njene prakse (kojoj protivstavlja binarnu teatarsku logiku), Kotov tekst pristupa tekstovima otvarajućeg ustrojstva. Takav smisao čitljiv je upravo u razaranju jedne doktrine, sistema, odnosno teatra zamišljenog ponad teatarom, kao vrhunaravni iskok iz prozora-proscenijuma u život, i kao »dvojstvo« s pretencijom apsolutne (uniwersalne) zamene, dajdžesta što objedinjuje život i umetnost, metafizičko i pragmatično, praksu i doktrinu u božanski jedinstven čvor.

Jedan mit modernih vremena, proizveden koliko spiritualno-spekulativnim, toliko i mističnim *pomagalima*, kao i čitav niz takvih mitova, no s ambicijom da bude »presan«, »vitalički«, *brutalan*, a ujedno »transcendentalno« ustrojen i delujući, susuo se u prah pod naponom Kotovog teksta.

Kot sâm izbegao je igru daljih ekvivalencija i — ništa nije položio na njegovom mesto. Iako zadoven sumnjom, stepen *oslobodenosti* (razrešenosti »čini«) koji je *autor dosegao* svojim tekstom o »izvršenju« nemogućeg teatra, inače valjanim uzrokom ponajboljeg što pismo eseja danas može da pruži.

#### NAPOMENE:

<sup>1</sup> Izraz br. 3—4, mart-april 1980, str. 225—235. Svi dalji navodi iz ovog teksta dati su po tom prevodu (Peta Vujičića).

<sup>2</sup> O samom Kerolu vredi navesti opasku Edmundu Liču (*Edmund Leach*): »U svom drugom ja, kao matematičar, Luis Kerol je bio jedan od začetnika posebne vrste binarne logike koja je temelj ne samo levi-strosovskog izlaganja, već i moderne računarske tehnologije!« (U: *Klod Levi-Stros*, Beograd, 1972, str. 81).

<sup>3</sup> Fenomen *beznađežne nade*, i to u onom potpunom smislu što se nikako ne može svesti na »prazni oksimoron«, barem za potpisnika ovih redova ima izuzetan značaj. Bez ambicija da se bavim njegovim »temeljnjim« »istorijatom«, naznačiću ovde pojmovno-simboličku relaciju »dekorativnost u odnosima« — »dah rastuće praznine« — Godo — Antonijeva *Avantura* — Setembrini, Manov *Carobin breg* i »sociološka patologija« — Borhesov *Tlon* 26. — Kamijev *Stranac*, odnosno: »...ako je doživljeno prisustvo praznine zamениlo očekivanu preciznost nade, to jest ako se samo čekanje pretvorilo u prisustvo nečega ili nekog (fikcioni Godo), i samo po sebi postalo istinito, makar bilo lišeno atributa apsolutne novine, istinitije od ortopedskih preciznosti i deklarativno ubolicavanih predstava potpunosti (koja izostaje *de facto*), onda se i sama praznina opravdala, ispunila. Očekivanje (fikcioni Anti-Godo) se pretvorilo u bilo kakvu izvenost, čak i ne definisanu, čak i ne-izvesnu (fikcioni Godo)...« Božanski, nebeski, talimudski, paskalovski Godo, Godo-Isus, iskupitelj i kralj tlačenih, verujućih, nadženih i beznadžnih, uteljovljen u ovom svetu samo svojim svakodnevnim najavljućim, spodobom saobraženom mašt svih, spretnim Velikim Poreznikom, koga u našoj predstavi olijčava — pogadavat će — nemadrašni Tata-Ibi.« Neka ta relacija i izvod iz tog teksta, u kojem je naznačena, budu shvaćeni kao dokument iz vremena bliskog onome o kojem raspravlja Kot, a potom i kao prilog autentičnosti njegove postavke (*Nadnacionalna Ibi — Godo*, najpre objavljeno 1972, potom u knjizi *Doba kolaža*, Beograd, 1978, str. 14—21).

<sup>4</sup> Prema već spominjanom Edmunda Liču, od sličnih grešaka nisu imuni ni profesionalni antropolozi, pogotovo kada ne poznaju »iz prve ruke... život primitivnih naroda« kojim se bave.

<sup>5</sup> Ovu naznaku ne treba uzeti doslovce: Kot i Sioran, naravno, različiti su duhovi, različitih interesovanja i usmerenja. Zbog toga je i reč o »koicidiranju« a ne o identičnosti stavova. Uostalom, izgleda da je uvek kada se govori o izvesnom kraju, rasapu, naprosto teško, gotovo nemoguće ne spomenuti Siorana.

<sup>6</sup> Naznačene Sioranove postavke gotovo da su neka vrsta lajtmotiva njegovog pisanja. Navodi koje ovde i dalje dajem potiču, pak, iz teksta *Kraj romana* (Vidici br. 1—2, 1980, str. 14—15), mada se srođni stavovi uočavaju i u drugim njezinim tekstovima.

<sup>7</sup> O različitim aspektima i transformacijama ove stare ideje plodonosno raspravljaju Eliade u *Mitu i zbilji* (naslov originala *Aspects du mythe*) i Kajoa u tekstu *Glavne teme kod Horhea Luisa Borhesa*.