



POZORIŠTE / TEORIJA / FACER

Beleške uz jedno staro pitanje

Počev od zapažanja da je u savremenoj pozorišnoj praksi neposredno predstavljanje „teorije“ postalo uobičajena procedura, ovaj tekst pokušava da rasvetli složeni odnos pozorišnih i teoretskih pojmova i praksi u tradiciji dramskog, epskog, postdramskog pozorišta. Prvi korak je kratko evociranje korenite protivrečnosti tradicionalne estetike u odnosu na prisustvo teorije u umetničkoj praksi. Potom se raspravlja o radu Bertolta Brehta na *Faceru*, kao o naročito radikalnom momentu kod Brehta, u kom teorijski diskurs razara mogućnost estetskog zaokruživanja dramskog pripovedanja. Brehtovsko nasleđe najproduktivnije je u toj tački: transcendirana ne samo epsko pozorište već i model *Lehrstück*-a, poučnog komada, u korist mnogo otvorenijeg koncepta „pozorišta“ koji prevazilazi i dramsku i epsku fabulu.

Floskula da pozorište pruža podsticaje za razmišljanje vrlo je omiljena, i kao vrednovanje i, nasuprot tome, kao polemički obrt protiv pozorišta koje opterećuje mozak. Međutim, retko se promišlja koliko je zaista tesna veza između pozorišta i teorije, performansa i mišljenja. A tu upravo Breht pruža mnogo materijala za razmišljanje. Svakako, ne postoji jednostavna formula za to kakve je vrste ovaj odnos – ne samo kod Brehta. Popularno je upućivanje na etimološku srodnost *teorije* i *teatrona*, ali se retko postavlja pitanje o dubljim razlozima i ponorima tog komplikovanog i zbunjujućeg odnosa, koji održavaju s jedne strane mišljenje, znanje, teorija a s druge pozorište, performans, scenska igra.

Najpre treba razmotriti izvesnu emancipaciju teorije u pozorištu. Ona više ne mora stidljivo da se skriva, već nastupa kao takva. Odavno, najkasnije otkako su definitivno ukinute granice pozorišta usredsređenog na dramu, pravo na azil uživaju i pokušaji da se na sceni ne realizuju prvenstveno dijaloške tekstualne strukture fiktivnog govora likova, već druge: lirske, narativne, dokumentarne, pa i *theoria*, teorijski diskurs. Da se realizuju neposredno, jer se to posredno, razume se, oduvek dešavalo. Ako se malo osvrnemo unaokolo – ne težeći ka potpunosti – možemo se prisetiti poslednjeg velikog scenskog nastupa Ajnara Šlefa pre njegove smrti: on je čitao, izvikivao, šaputao, prizivao Ničeove tekstove iz *Ecce homo* – koji je uz svu krajnje idiosinkratičnu, ličnu strast i subjektivnost ipak filozofski tekst. Ovde možemo pomisliti na Fukoovu primedbu: „Postojala je filozofija kao roman (Hegel, Sartr); postojala je filozofija kao meditacija (Dekart, Hajdeger); sad, posle *Zaratustre*, filozofija ponovo nastaje kao pozorište. Ne kao refleksija o pozorištu ili kao pozorište puno značenja, već filozofija koja se pretvorila u scenu s ličnostima i znakovima: izvođenje jednog jedinog neponovljivog događaja.“

Scensko priređivanje ili upotreba teorije nisu, kad se pažljivije pogleda, toliko retki koliko bi se najpre moglo pomisliti. Samo nekoliko proizvoljno odabranih primera: misaono pozorište od Brehta nadalje, mnoga dokumentaristička pozorišta zbližavala su teoriju i

teatar. Jedan od praotaca istorijske avangarde u pozorištu, Edvard Gordon Kreg, početkom dvadesetog veka ozbiljno se bavio planom – na kraju neostvarenim – da prikaže Platonove dijaloge u izvođenjima na otvorenom; Brehtova *Kupovina mesinga* jeste scenski ostvarena pozorišna teorija; nemački reditelj Kristof Nel ostvario je projekat o knjizi Sigmunda Frojda o dosetki (*Dosetka i njen odnos prema nesvesnom / Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*); u jednom performansu u frankfurtskom Teater am Turm-u Džon Berdžer nastupio je s vlastitim kritičkim tekstovima. Piter Bruk je u pariskom Buf di Nor priredio veče kada su glumci predstavljali inscenirane tekstove velikih teorija glume. Već nekoliko godina pre Šlefa, austrijski reditelj i vođa bečke pozorišne grupe „Angelus Novus“ u Frankfurtu je sa studentima izveo projekat sa Ničeovim *Ecce homo* (u kome je, između ostalih, učestvovala Katrin Dojfert, koja se u međuvremenu proslavila kao umetnica performansa zajedno s Tomasom Pliškeom). Povrh toga, postdramsko savremeno pozorište na raznovrsne načine proizvodi jezičke forme u kojima se teorijski diskurs pojavljuje kao govor likova, otuđen na paradoksalan način. Tekstovi Renea Poleša i dalje funkcionišu tako što se teorija jezički preobražava u prividno subjektivan iskaz. Kao poslednje je organizovao veče o Darwinu. Baš nedavno je izvedena predstava pod naslovom *Karl Marks: Kapital, prvi tom*, Helgard Haug i Danijela Vecela / Rimini Protokola.

Ti i drugi primeri motivišu nas da temeljnije postavimo pitanje o odnosu teatra i teorije. Ali pre nego što konkretizujem to razmatranje na primeru istaknutog momenta u praksi Bertolta Brehta, naime na vrhuncu i istovremeno granici faze o modelu poučnog komada, radu na *Faceru*, vratiću se nekoliko koraka nazad kako bih tačnije odredio prostor te problematike.

Za Aristotela, koji je dubinski obeležio evropski diskurs o umetnosti, tragedija je u osnovi jedna para-logična stvarnost. Ona, doduše, ne može biti čisti logos, ali njena vrednost sastoji se u njenoj blizini logosu. Sve kategorije strukture tragedije – peripetija, metabola, anagnoriza, primerena veličina itd. – čitljive su kao parazitski logički koncepti. Teorija dramskog toka u *Poetici* nalazi se u službi ideje da naraciju tragedije treba podvrgnuti logičkoj strukturi koja postaje spoznatljiva. Tragedija, misli Aristotel, na videlo iznosi skriveni poredak stvari, logos nužnosti ili verovatnosti koji se inače ne bi jasno ukazivao. Ona artikuliše misaoni poredak, povod je za *mathesis*, učenje. Ne samo da recipijente dovodi do takvog *mathesis-a*, pojmom prepoznavanja, anagnorize, Aristotel presudno konstituše i subjekat tragedije, samog heroja, momentom spoznaje.

Tragedija je u svojoj srži – teorija, u vidu teorije.

Ali, taj aristotelovski gest je umetnosti, a naročito teatru, predao poklon koji je na više načina istovremeno danajski poklon. Poznat je čuveni iskaz Poetike da je tragedija „filozofskija“ od istoriografije, jer, po Aristotelu, istorija samo beleži ono što se zaista desilo, ali tragedija prikazuje ono što se po nužnosti i verovatnosti dešava uvek ili po pravilu, tragedija, dakle, ne pokazuje puku empiriju, već logički poredak. S jedne strane, taj gest teoriju, dok je prividno uzdiže, utoliko neodoljivije podređuje apsolutno primarnom i nadređenom diskursu filozofije, jurisdikciji apstraktnog pojma. Samo on na kraju može doneti sud o vrednosti tragedije. S druge strane, ta pohvala obavezuje tragediju na njeno filozofskije biće. Otada važi da dramaturgija, *systasis pragmaton*, služi tome da se prikaže neki zakon, neki logos. Radi se o logificiranju estetskog koje se od sada shvata kao para-fenomen logosa.

S treće strane, tu je samo na prvi pogled paradoksalna posledica da se u poetici tragedije teatar koji je prikazuje upravo misaono zatire. Čuvena katarza se odigrava, kao što Aristotel lično zapaža, i bez izvođenja, prilikom čitanja tragedije. Izvođenje samo (*opsis*) – dakle teatar u teatru, ono što u njemu nije tekst – uopšte uzev važi za ono najneumetničkije, najbezzvrednije u tragediji. U teatru zapravo smeta teatar. On je suvišan. (A ne nedostaje mnogo da Aristotel kaže kako je zapravo potreban samo za glupake. Oni se detinjastim uživanjem u prepoznavanju takoreći zavode da misle, dok filozofu nisu potrebni nadražaji i misli sam od sebe.) I ako se uzme u obzir da je u antici individualno čitanje još bilo glasno čitanje, da mali ostatak čulnog, dimenzija glasa, ipak preostaje i bez pozorišta – upravo do toga nije stalo Aristotelu, već do toga da se iz tragedije može iščitati i izdvojiti logos koji zapravo konstituše njenu vrednost.

Veliki filozofski koncepti pozorišta, naročito tragičkog i tragedije, i u novo doba su stalno iznova naglašavali duboku povezanost pozorišta tragedije sa mišljenjem. Ali to se uglavnom dešavalo na takav način da je lepo shvatano u jednoj ili drugoj varijanti kao „čulni privid ideje“ (Hegel). Pozorište je, prema klasičnoj misli, u srži filozofija, i upravo iz tog razloga se uvek može preobratiti natrag u pojam, koji na kraju krajeva ilustruje svojim lepim prividom. Ideja (stvarnost kao pojmovno prožeta), međutim, u umetnosti upravo ne treba da se pojavljuje u vlastitom okruženju pojma, već pre u potpunosti otelovljena. Ideal lepote, dakle, s jedne strane kao jezgro lepog zahteva teorijsko – lepo je simbol moralnog, kaže Kant – ali umetnost istovremeno treba i da izbegava upravo taj privid mišljenja. Ne samo mišljenje koje je naprosto „uvezeno“ u umetnost, i estetski proces konstrukcije u užem smislu, koji treba shvatiti kao mišljenje *sui generis*, prema klasičnoj predstavi o umetnosti upravo ne treba da se pojavi, već umetnost, kao što prurušava mišljenje inkorporirano u nju, u idealnom slučaju briše i intencionalnost, mehanizme mišljenja estetske konstrukcije – „vitko i slobodno, kao nastalo iz ništavila“, tako se, po Šileru, lepo nudi očaranom pogledu.

Iako sad treba da dominira čulni privid, ipak u klasično shvatanje umetnosti spada to da estetsko nikako ne sme postojati samo zbog svoje lepote, već upravo istovremeno sadrži *theoria*, simbolizuje je, metaforizuje, alegorizuje. Upravo tu, međutim, leži temeljna nedоследnost klasične estetike: ona potiskuje nešto što ipak zna, naime to da mišljenje u scenskoj realnosti radikalno menja svoj karakter, svoj diskurzivni status. Ono što je moglo biti intendirano kao istina mišljenja (od strane autora, od strane dela, u misaonoj izgradnji dela) gubi se uz nužnost u igri forme. Posledica tog pomeranja statusa jeste koreniti prekid sa svakom pretenzijom na dublju istinu (*theoria*) estetskog. Pođimo, kako bismo to objasnili, od jednostavnog modela misli koja biva predstavljena u scenskom kontekstu. Ta misao se, već u pogledu govornika, „puni“ gestikulacijom i glasom i tako se preobražava u sasvim upitno, krajnje privremeno mišljenje, naime takvo koje se u sceni odmah može preispitati. Ako je sav govor istovremeno izraz i određivanje stanja stvari, onda se u pozorištu besmislena dimenzija izraza uvek nameće pre dimenzije određivanja. Misao, artikulisana u scenskoj igri, već više nije iskazana ideja i misao, već postaje trenutak i ulog igre u više značenja te reči. Kao mišljenje, na pozornici nema veću dubinu od pokreta rukom, pauze u govoru, bilo kog sledećeg gesta. Ponovo se vezuje za govornika, konstelacijom radnje i njenim motivacijama kontaminirana je kao i vezivanjem za telesnost aktera. Uz to se uvek doživljava samo kao nešto poteklo iz neke situacije i, prema tome, važeće samo u njoj. Tako više

ne polaže pravo na istinitost i u kontekstu teatarske dramaturgije ističe svoju agonalnu, svoju ekspresivnu, svoju samo situativno zasnovanu dimenziju odnosno karakteristiku – nauštrb istinitosti koju sadrži kao teorija.

Tako se mišljenju dešava samo ono što se na pozornici dešava sa svime ozbiljnim. Ono prosto postaje šuplje, svako unapred zadato važenje raspada se ili biva poljuljano. Izneto na scenu, mišljenje se „umotava“. Njegovo pravo na važenje postaje neizvesno, važi rečenica: „Čulnost pozornice od početka nije sklona smislu.“ Već temporalizacija presudno modulira izgovoreno, svaku fiksnu, fiksiranu rečenicu pretvara u trenutni događaj. Strukturna događajnost pozorišta tako sa sobom donosi teatarsko raz-ozbiljavanje svake istine. Rečenica izgovorena na pozornici, makar recipirana kao duboka istina, istovremeno je nabijena mogućnošću da se već u idućem trenutku demantuje, da bude demantovana. To je neposredno povezano sa ustrojstvom pozorišta ili performansa kao *live-art-a*, utoliko što temporalnost teatra u celini neposredno ujedinjuje vreme posetilaca i vreme dela (izvođenja). Misao ovde postaje govorni čin, ali takav čiji kontekst nije izvestan – on potiče iz dimenzije otvorene ka budućnosti, momenta „sada“ u toku nekog performansa ili izvođenja koji je još otvoren prema sledećem „sada“. U tome se sastoji jedan specifikum izvođenja: ono kao *live* proces zaista nije determinisano, pozorišna situacija (ako već ne i prikazana scenska situacija) može poprimiti nepredviđen obrt. Tako i smisao misli usađen u nju ne može biti zatvoren, i upravo to jeste ono što sudeluje u nošenju *live* pozorišnog doživljaja i što ga prenosi van svake spoznaje. Nema određenja, nema teze, nema tvrdnje, nema značenja i nema smisla koji se u procesu performansa ne bi doživeo ponajpre kao neobezbeđen. Hteo bih da to nazovem temeljnim situacionizmom pozorišta. Mnoge savremene pozorišne forme pokušavaju da opet u središte stave tu situaciju, što pozorište u principu uvek jeste, i time se približavaju namerama koje je *Performance art* nekad dozvao u život.

Ovde možemo zastati i uveriti se u dvostruki rezultat koji u mišljenju teatra vidljivom čini jednu neobičnu ambivalentnost. S jedne strane, i to je jedan deo antičkog nasleđa, insistira se na tome da pozorište u srži – i kao svoju suštinu – sadrži neko mišljenje, ilustruje ga, čini manifestnim. Ali istovremeno se mišljenje javlja kao tabu zona za pozorište, kao „čtvrta crvenih svetiljki“, zabranjena zemlja na koju ono ne sme stupiti a da ne izgubi svoju čistotu kao umetnost i ne navuče prekor da je prosta didaktika, ili umetnički slabo. Toj problematici pojma pozorišta sad komplementarno odgovara problematika diskursa teorije same. Nije li filozofiju i teoriju oduvek, i često na njihovu žalost, zadešavala njima imanentna dimenzija teatralnosti, inscenacije i u najmanju ruku retoričnosti, koje su uzalud pokušavale da se otresu? Ono što je drastično manifestno u tradicionalno uobičajenoj dijaloškoj formi mnogih razmišljanja samo sažima jednu mnogo obuhvatniju problematiku teorijskog diskursa: naime imanentnu teatralnost, u osnovi scensko ustrojstvo samog mišljenja, koje Fuko ima u vidu kad upućuje na filozofiju kao pozorište.

Načinićemo veliki skok kako bismo se, posle ovog podsećanja na teorijski početak pozorišta koje je Breht nepravedno, ali ne samo nepravedno nazvao „aristotelovskim“, okrenuli Brehtovom delu, od koga se i dalje mogu očekivati najvažnija saznanja o odnosu teorije i teatra. Jer toliko je od početka jasno. Breht je nesumnjivo spadao u one pozorišne ljude koji su se najradikalnije trudili da postignu ako ne ukidanje, a ono definitivno premeštanje težišta u odnosu teatar – teorija. Toliko radikalno da je u jednom određenom trenutku težio

nekoj vrsti ukidanja granice između te dve forme diskursa, koja ga je, nimalo slučajno, sprečila da završi projekat *Propast egoiste Johana Facera*, bilo u jednoj bilo u drugoj formi.

Facer je trebalo da pripoveda priču iz 1918. godine o četvorici dezertera koji se nadaju revoluciji, ali se međusobno sukobljavaju prilikom pokušaja da nabave hranu u podzemlju grada Milhajma na Ruru, a i zbog drugih pitanja, i – sudeći prema skicama završetka – na kraju bivaju otkriveni i pobijeni. Jedan od te četvorice je Johan Facer, s jedne strane „najsnažljiviji“ od njih, s druge strane radikalni egoista. Jedna osobina hrabri i jača mali kolektiv, druga dovodi do raskola u grupi koja na kraju čak želi da likvidira Facera.

Facer je ostao odlomak. Brehtov rad na njemu između 1926. i 1931. nije doveo do komada. Ali u tom periodu napisao je druge poučne komade, posebno *Meru predostrožnosti*, napisao je *Svetu Jovanku od klanica*, *Mahagoni* i još mnogo toga. Ti su se komadi, dakle, mogli završiti. Ali u *Faceru* se Breht toliko radikalno izjasnio o vlastitim protivrečnostima u političkom i pozorišno-estetičkom pogledu da je – ovo je teza koju želim da naznačim – dospeo do ponora i propao u pokušaju da uverljivo razreši sukob ega i kolektiva, jer je tu težio ka jednom shvatanju teatra i teorije i njihovog odnosa koje je daleko prevazilazilo ne samo granice epskog pozorišta već i modela poučnog komada. U čemu su se sastojale, da najpre zapitamo sasvim umetnički-praktično, dramaturške i političke prepreke?

Prvi je problem, ako tačno vidim, to što je u planiranoj dramaturgiji već bila ugrađena nemogućnost da se ispriča fabula. Brehtov najkoherentniji pokušaj da se formuliše ta fabula opisuje samo razvoj radnje do peripetije kad drugovi počine Judinu izdaju i odreknu se Facera. Izdaja je ovde prakovica i politička nužnost istovremeno, i Hajner Miler se na tom mestu nadovezao na Brehta. Breht konačni rasplet radnje ostavlja u stadijumu pokušaja. *Facer* nije mogao da nađe fabulu, i to se pokazuje po upadljivoj činjenici da uopšte ne postoji pripovedna instanca (u *Meri predostrožnosti* ona se konstruiše). Oba komada se završavaju nekom likvidacijom, ali na kraju *Facera* su, po svemu sudeći, mrtvi svi članovi grupe, tako da u najbolju ruku kao subjekt pripovedanja fabule ostaje samo hor mrtvacu.

Drugi problem bilo je otvaranje prema teoriji. Koliko god da se ne sme u potpunosti verovati bilo kojoj urednoj podeli Brehtovih radnih faza – čini se jasnim da mu je oko 1928/29. palo na pamet da kompleks *Facer* podeli na poglavlja: „Poglavljje o polu“, „Poglavljje o smrti“, „Parališuće vizije“, „Razaranje stavova putem [društvenih] odnosa“. Parataktičko nizanje koje je zauzelo mesto hipotaktičke teleologije fabule pokazuje da je pripovedanje koje može dovesti do fabule zapalo u krizu. To više nisu činovi, pre forma koja iz scenskog prelazi u diskurzivno. Od zapleta nastaju tematske rasprave ili niz živih slika s gestovima. To što se mora nazvati teorijom prodiere u praksu teatra i radikalizuje Brehtov vlastiti princip prožimanja prikazanog i formulisanog na način koji podriva mogućnost prikazivanja fabule. U Brehtovom „teatru naučnog doba“ na horizontu je bilo uništenje dramskog od strane pozorišta koje mišljenju dozvoljava neposredan pristup pozornici i prema tome krši klasičnu dogmu o mišljenju koje se u pozorištu mora prikrivati. Radikalno sprovedena, ta tendencija stremi ka nemogućnosti estetskog zaokruživanja pozorišta i zahteva da se pozorište promišlja kao praksa koja uopšte više nije usredsređena na estetičko fabule i fikcije. Granica koja je, i pored sve blizine, ipak štitila estetsko područje od teorijskog, postala je porozna za vreme rada na *Faceru*. Pozorište ovde treba da bude scena i jezičko-ritmički skandirani misaoni proces u jednom.

U poznije faze rada spada još jedan aspekt „teoretizacije“ teatra – dopunjavanje scena za igranje, koje Breht naziva „Facerdokumentom“, „Facerkomentarom“. Judith Vilke pokazala je da to razlikovanje dokumenta i komentara nikako ne treba razumeti kao razliku između primarnog i sekundarnog teksta, već da tekstove pre treba shvatiti „kao neku vrstu diskontinuiranog preoblikovanja *Facer*-materijala na drugoj pozornici teorije“.¹ Prema Brehtu, komentari ne treba da služe tome da se odigrano autoritativno tumači, dakle da se igra svede na teoriju skrivenu u njoj. Oni ne poseduju autoritet nad igrom. Komentari upravo i nisu poslednja reč o igri, potekla spolja ili odozgo, već njen sastavni deo. Ali time „druga“ pozornica teorije prestaje da se razlikuje od pozornice teatarskog pripovedanja.

Jedan primer može nam razjasniti složenost odnosa između teorije i pozorišne igre kakav je Breht ovde imao u vidu: „Ako neko želi da ujutru izvrši neku izdaju, onda ujutru ode u pedagogijum i proigrava scenu u kojoj se vrši neka izdaja. Ako neko želi da večera, onda uveče ode u pedagogijum i proigrava scenu u kojoj se jede.“ U ovim ne baš jasnim rečenicama verovatno se radi o osobenom ukrštanju teorije i prakse, igre i mišljenja. Ne kaže se da se *najpre* – na primer ujutru – ode u pedagogijum kako bi se realna izdaja unapred provežbala kao igra. Ne, pre se koncept „izvršavanja“ (nem. *Aus-Üben*, doslovno iz-vežbavanje) iz mentalnog statusa „htenja“ transponuje u fizičke radnje neke scene. Ono što se ovde zove „proigravanje“ (i što treba zamisliti kao igranje s drugima) pokazuje takvu metamorfozu statusa delanja da se – baš kao i u pojmu *Aus-Üben* – scensko ponavljanje (igra) uopšte više ne može jasno razdvojiti od singularnog „čina“. Teatar, igra, ne „govori“ – ovo je ključna tačka – ništa drugo nego „realno“ samog procesa, on takoreći ne dozvoljava da teorija izviri preko ruba onog što se kao igra nalazi pred našim očima, kao njegovo teorijsko tumačenje ili komentarisanje. Igra i ne predskazuje realno, ona zapravo ne „donosi“ baš ništa. Bar ne u smislu nekog učenja, u smislu novih teorijskih uvida, igra nije ilustrovana teorija koja bi se onda dala iščitati iz nje. Pre predstavlja neku vrstu prevođenja mentalnog u gestovno. Stoga citirane rečenice mogu prikazati teatarsku igru naprosto kao suplement „realnog“ delanja („Ako neko želi... onda ode... i proigrava...“). Teorija nije ni jezgro niti sam naknadni rezultat, ona je sasvim umešana u gest, u scenu i uopšte se ne može odvojiti od njih kao znanje, mišljenje, teza. „Kako bi uredio svoje misli, mislilac čita neku knjigu koja mu je poznata. On razmišlja na način na koji je knjiga napisana.“ Ovo je čitalački model pozorišta. Moglo bi se prevesti: „Kako bi uredila svoje mišljenje o političkom, publika jezički i gestovno učestvuje u proigravanju pozorišnog procesa koji joj je već poznat. Ona razmišlja na način gestovnog i jezičkog prikazivanja procesa.“ Teorija u teatru ovde, dakle, znači: učiti sa i u teatru, ali kao sadržinu učenja artikulirati jedino nemogućnost nekog učenja koje bi se dalo izdvojiti od pozorišnog procesa samog. Pri čemu treba istaći da se ta nemogućnost sa svoje strane opet ne da shvatiti kao učenje.

Jasno je da su naočigled tako zaoštrenih problema predstavljanja na kocki sva temeljna pitanja pozorišta. Ako se poučni komad (*Lehr-Stück*) u suštini promišlja kao prazni komad (*Leer-Stück*) kao što je, strogo uzev, ovde slučaj, a delanje kao igra (uostalom, delanje je u *Facer*-materijalu u suštini nedelanje, naime dezertiranje, forma delanja u suštini čekanje,

¹ Judith Wilke: *Brechts "Fatzler"-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1998, str. 10.

čekanje na Facera), tako stižemo do dramaturgije „a-tetičkog“, kako bi se moglo reći s Nikolausom Miler-Šelom. Vrsta prisustva teorije u ovakvom konceptu teatra je njeno izostajanje, njeno prekidanje, njen prelazak u igru i gest.

Logično je da je pod tim uslovima na kocki i ono što je preostalo od dramske fabule. Brehtu se za vreme rada na *Faceru* dramski sukob sve više raspadao na horove, monologe, pojedinačne glasove. On je doveo taj rad do granice gde se estetsko u prikazivanju ne samo jedva dalo izdvojiti u odnosu na teoriju, već se i udaljavalo od dramskog u konstrukciji fabule i vodilo u blizinu rituala. Sve veći značaj horova može se shvatiti kao pokazatelj načina prikazivanja u kome se ono što se desilo sve manje *prikazivalo* kao zaključen singularni događaj u svojoj logici usmerenoj prema kraju fabule (epski princip) i teoretski tumačilo (komentarisalo) već je trebalo da se *izloži* kao čin ponavljanja pred nekom zajednicom i sa njom i da se takoreći ritualno ponovo proigra.

Evo samo jednog fragmenta kao primera za to:

DVA HORA:

*Ali kad se sve odigralo, bilo je
Nereda. I soba
Sasvim razorena, a u njoj
Četiri mrtvaca i
Jedno ime! I jedna vrata na kojima je pisalo nešto
Nerazumljivo.
Ali vi sad vidite
Celinu. Sve što se dešavalo mi smo
Poređali
U vremenu po tačnom
Redosledu na tačnim mestima i
S tačnim rečima koje su
Izgovarane. I šta god da budete videli
Na kraju ćete videti što smo i mi videli:
Nered. I sobu
Sasvim razorenu, a u njoj
Četiri mrtvaca i
Jedno ime. A izgradili smo to da biste vi odlučili
Izgovaranjem reči i
Slušanjem horova
Šta se zapravo dogodilo, jer
Mi se nismo složili.²*

Tekst, naravno, zavređuje podroban komentar. Ali, jasno je i zapanjujuće kako na mesto dramske eksplikacije (karakteristične i za epsko pozorište), na mesto epizacije stupa ritual ponavljanja. Taj ritual upravo ne razjašnjava niti objašnjava – već se završava tabloom u koji je izričito i bukvalno upisana nerazumljivost – i jedno zlokobno „ime“. Tamo gde očekujemo

² Bertolt Brecht: *Fatzer*, u: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 10* (Berlin i Frankfurt: Suhrkamp, 1988–2000), str. 477.

razjašnjenje upućuju nas na ponavljanje, novo proigravanje gestova kao takvih. Pitanje o smislu pozorišta vraća se njemu samom, procesu pozorišta i posmatranja i učešća u govoru. Možda još više zapanjuje nijansa da ne samo prosuđivanje već ni smisao igre uopšte nisu zadati ni na kakav način. Nema smisla, ono što treba teorijski uvideti najpre se prikazuje a na kraju prosuđuje. Prikazivanje se pre dešava „da biste *vi* odlučili / Izgovaranjem reči i / Slušanjem horova / Šta se zapravo dogodilo, jer / Mi se nismo složili.“

Tek time što se reči iznova – a istovremeno, na izvestan način, tek sad (u pozorištu) prvi put izgovaraju – i što se slušaju horovi, utvrđuje se smisao i čak sadržaj događaja, „šta se zapravo dogodilo“, šta je bila logika zbivanja, ali i šta je bilo „labavo“, pokvareno, i šta u svojoj labavosti više nije bilo povezano. Sve to treba odlučiti tek u pozorištu, teorija postoji samo u tom procesu pozorišta samog. Odluka se može i mora doneti tek sad u pozorištu, jer – „mi se nismo složili“. U oba smisla da se učesnici u radnji *Facera* nisu složili i da su takođe bili nesložni kad se radilo o tumačenju igre. Komad nastaje tek u trenutku svog udvostručavanja, svoje recepcije, on se u svojoj sadržini stvara tek događajem ceremonije prikazivanja koja se vrši zajedno s nekom publikom. Time je otvoren prostor pozorišta s one strane (prvenstva) reprezentacije. Pozorište se postavlja kao ritual i događaj, odriče se svog ustrojstva kao estetske fikcije uopšte uzev, odvojenog od svečanosti i igre, ali i od teorije, znanja, škole.

Ovde je, kao što vidimo, odnos teorije i teatra zaista iznova koncipiran u smislu Fukoove misli o filozofiji, koju smo pomenuli na početku. Pozorište ovde ne treba da prikazuje nikakvu teoriju, ali nije ni koncipirano kao neka igra čija bi unutrašnja gustina i obilje znakova ukazivali na neko mišljenje, teoriju ili filozofiju koju bi trebalo dešifrovati. Pre ovde teatar i teoriju, jedno kao i drugo, treba praktikovati unutar sasvim drugačijeg ustrojstva. Mišljenje koje nije predstavljeno igrom već se samo konstituiše u igri; pozorište koje se toliko udaljuje od izvođenja neke fabule ili alegorije, od predstavljanja mišljenog, da sada postoji kao igra između gledalaca i izvođača, tačnije: u situaciji u kojoj oboje stalno dospevaju u poziciju onog drugog, onaj koji je maločas još gledao sad igra, onaj koji je maločas još igrao sad gleda. Ovo trajno preokretanje i, na kraju krajeva, nerazlikovanje teorije i teatra doveli su Brehta čak i do ivice radikalnog koncepta poučnog komada. On nije mogao da dovrši *Facera*, ovaj je ostao fragment, *Facer* nije stigao, ni do danas. U provokaciji da se krene dalje tom linijom, i uz svest o opasnosti da bi se to što je pozorište tako dugo bilo možda moglo u potpunosti ukinuti, leži jedna od najznačajnijih provokacija koje Brehtovo delo i dalje sadrži: da se pozorište bez predrasuda u svakom trenutku iznova misli.

Izvornik: Hans-Thies Lehmann, „Theater/Theorie/Fatzer. Anmerkungen zu einer alten Frage“, *Études Germaniques* 2008/2 (br. 250), str. 261–271.

(Sa nemačkog prevela **Tijana Tropin**)