

Političnost u estetici novog i postdramskog kazališta

Duvnjak, Ida

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:624023>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za filozofiju

Preddiplomski sveučilišni studij filozofije (dvopredmetni)

Ida Duvnjak

Političnost u estetici novog i postdramskog kazališta

Završni rad

Zadar, 2016.

Sveučilište u Zadru
Odjel za filozofiju
Preddiplomski sveučilišni studij filozofije (dvopredmetni)

Političnost u estetici novog i postdramskog kazališta

Završni rad

Student/ica:
Ida Duvnjak

Mentor/ica:
dr. sc. Nives Delija Treščec

Zadar, 2016.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ida Duvnjak**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Političnost u estetici novog i postdramskog kazališta** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 22. rujna 2016.

Sadržaj

Uvod ili zašto politična, a ne politička estetika	1
Autonomija ili heteronomija umjetnosti sumjerene egzistenciji ?.....	4
Značaj promjene paradigme u kazališnom kontekstu	6
Dramsko kazalište-Aristotel, Hegel.....	7
Promjena odnosa autora, redatelja i glumaca	11
Razbijanje iluzije realizma, "deatralizacija"	12
Kazalište situacije i događaja	15
Glumačka ličnost u novom kazalištu.....	19
Siromašno kazalište	22
Zaključak	23
Izvori	25
Sažetak	26

Uvod ili zašto politična, a ne politička estetika?

Pokušavajući objasniti način na koji postdramsko kazalište može i nastoji biti politično poslužiti ćemo se pojmom politike koji u djelu *Što je politika?* donosi Hannah Arendt. Kod nje je pojam politike dinamičan, podrazumijeva sposobnost stalnog započinjanja novog i time pokazuje jedan drukčiji aspekt od svakodnevnog i uobičajenog korištenja tog pojma. Iz takvog poimanja politike proizlaze tome sukladna obilježja političkog djelovanja. Naime, Arendt se vraća na latinske i grčke izvore riječi „voditi“ i „vladati“, *agere* i *archein* koje se u uobičajenim definicijama vezuju uz pojam političkog djelovanja. One u izvornom značenju uključuju započinjanje i pokretanje, oslobađanje nekog procesa.¹ Unatoč prividu da je politički prostor svima širom otvoren u društvima moderne demokracije i da je to započinjanje lako ostvarivo, taj se prostor često pokazuje kao „prostor lažnih mogućnosti“. Ono što za politiku postaje bitno jest upravo otkrivanje onog „političkog“ kao nečega što je u vezi sa slobodom tako što sloboda u političkom smislu znači realnu, a ne lažnu, mogućnost da se učini ono što se hoće i treba.² Stoga, biti slobodan u političkom smislu znači zadobiti smjelost za djelovanje, a da pritom nismo u strahu od ljudi oko nas koji djeluju. Imajući u vidu antički pojam političkog, smionost koja se traži kada govorimo o vezi političkog i slobode postaje izuzetno važna. Tako Arendt kaže kako se sloboda u grčkom smislu zadobivala izlaskom iz privatnosti u kojoj su u sferi domaćinstva vladali hijerarhijski odnosi u prostor javnog, političkog. Napuštanje te sigurnosti obiteljskog kruga značilo je iskorak u područje rizika i izloženosti čak i vlastita života. “Slobodan je, dakle, mogao biti samo onaj tko je spreman riskirati život, a neslobodnu i robovsku dušu ima onaj tko se s prevelikom ljubavlju držao života-porok za koji grčki jezik ima posebnu riječ.”³

Ostaje pitanje kakve veze ima potraga za ponovnim otkrivanjem smisla politike s estetikom ili umjetnošću. Kako bi se na to pitanje koje naslov postavlja moglo odgovoriti potrebno je, osim smisla politike, rasvijetliti i smisao umjetničkog i, specifičnije, kazališnog stvaralaštva o kojemu je riječ. Naime, kazališna paradigma o kojoj se u ovom radu govori

¹Usp. H.Arendt, *Što je politika?*, Disput, 2013., Zagreb, str. 103.

²Usp. G. Gretić, *Djelovanje i etički otpor:Hannah Arendt i Emmanuel Levinas*, Anali Hrvatskog politološkog društva 4 (2008.), br.1, str. 228.

³H. Arendt, op. cit., str. 85.

usko je povezana s posljednjim gore navedenim obilježjem političnog. Radi se, naime, o umjetnosti koja je politična na način da riskira vlastitim političkim djelovanjem, pokušavajući djelovati društveno i politički odgovorno. Ovdje se ne radi toliko o tematiziranju sadržaja dnevne politike niti o dekonstruiranju etabliranog političkog diskursa umjetničkim sredstvima.⁴ Kazalište, kao ono koje konstituira umjetnička, duhovna, tjelesna, individualna i kolektivna aktivnost, ima priliku pokazati alternativu postojećem i pružiti otpor ostvarivanju postojećeg u proizvode, objekte i informacije. Upravo bismo ovo obilježje kazališta kao zajedničke aktivnosti mogli povezati s onime što Hannah Arendt podrazumijeva pod pojmom moći: “Nitko ne posjeduje moć, već moć postoji dokle ljudi međusobno djeluju i komuniciraju...“⁵; njihovo zajedništvo koje ujedinjuju zajedničke riječi i djela. Koristeći metaforu kazališta kao izvođačke umjetnosti Arendt znakovito ističe kako je prostor zajedničkog pojavljivanja i djelovanja kakav je postojao u grčkom polisu bio kao vrsta kazališta u kojem se mogla pojaviti sloboda. Polis kao prostor zajedničkog pojavljivanja, govorenja i činjenja, odnosno takvog zajedničkog iskustva koje otkriva bit i polje politike. Arendt ističe kako djelovanje unutar polja politike nosi sa sobom veličinu i dostojanstvo jer se time „uključujemo u svijet riječju i djelom te tako stječemo i održavamo osobni identitet, postajući nešto potpuno novo“.⁶ Umjetnost novog kazališta o kojem će u radu biti riječi nastojat će iskoristiti sve potencijale koje kazalište ima za stvaranje polja *političnog* kao zajedničkog sudjelovanja glumaca, publike i redatelja.

Za razliku od opisanog pojma politike, područje političkog u drugom se smislu kod Arendt pojavljuje kao područje predrasuda, obmane i laži: “Laži su uvijek smatrane nužnim oruđem, ne samo političara i demagoga, već i državnika.“ Tako ona govori o prostoru političke prakse sjećajući se Platonovog opisa sukoba između filozofa, kao onoga koji donosi istinu, i građana. Naime, bez donositelja istine ljudi, kako kaže priča o špilji, žive mirno, gledajući slike, oni sami nisu uključeni u nikakvo djelovanje, žive svojim kvazi-životom te dolazak filozofa doživljavaju kao prijetnju.⁷ Kada, dakle, na takav način promatramo prostor političkog u smislu kakav on trenutno jest, a ne kakav bi trebao biti, taj istinozborac bi trebao dolaziti iz područja izvan politike. Arendt ističe: „Gledajući na političko iz perspektive istine(...) znači zauzeti stav izvan politike.“ Tako zauzimanje stava „izvan politike“ znači

⁴Usp.H.T.Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU-Centar za dramsku umjetnost i Tkh –Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, 2004., Zagreb, Beograd, .str. 329.

⁵G.Gretić,op.cit.,str.270.

⁶Usp.H.Arendt, *Politički eseji*, Antibarbarus, 1996.,Zagreb,str.120.

⁷Ibid.str.89.

zauzimanje stava izvan politike kao „bojišta pojedinačnih, sukobljenih interesa gdje ne vrijedi ništa drugo osim zadovoljstva i dobiti, privrženosti strankama i želje za dominacijom.“⁸

Upravo kako bi se umjetnost u tom smislu jasnije odredila ovim stavom „izvan politike“ može ga se nazvati radije *političnim*, nego *političkim*.⁹ U tome smislu kazalište biva ono koje se etički odgovorno postavlja te je zainteresirano za dobro društva u kojem djeluje. Ono djeluje na temelju određenog svjetonazora, izjašnjavajući se o društvenim fenomenima koje smatra problematičnima. Ono je tada *politično* jer je postalo društveno i politički relevantno. Tako djelujući dolazi u sukob s politikom koja iste fenomene ignorira i drugačije tretira. Ono, stoga, nije *političko* na način da zastupa ili agitira za određenu političku opciju koja mu onda diktira sadržaj i program dok je ono propagandno sredstvo te opcije. U tome smislu valja istaknuti i dimenziju autonomije umjetnosti koja ovakvim angažmanom (ni)je dovedena u pitanje o čemu će biti riječi u idućem poglavlju.

Takav pojam političkog koji smo kao „prostor laži“ vidjeli kod Arendt, nadopunit ćemo shvaćanjem Julie Kristeve kako ga donosi H.T.Lehmann. Političko u smislu etablirane politike kakvu zatičemo u suvremenim demokracijama daje mjeru i pravilo, poredak i moć koja je nešto što važi za sve. Potvrđivanje poretka, njegova jačanja, osiguravanja i prilagođavanja njemu u tome je smislu nešto što spada u područje političkog.¹⁰ U tome smislu postoji jaz između umjetnosti i političkog. U odnosu na političko u tom smislu umjetnost teži biti autonomna, postaviti se nasuprot pa i etički odgovorno zauzeti borbeni stav.¹¹ Ovdje je zgodno nadovezati se na ranije spomenuto razlikovanje između političkog i političnog. Naime, ukoliko umjetnost *nije politična*, ona lako upada u to da postaje *implicitno politička*, jer unutar poretka u kojem se nalazi ima ograničen djelokrug i nije u potpunosti slobodna odabirati sebi vlastite ciljeve pošto joj je svako djelovanje, koje na bilo koji način potresa ili samo dira postojeće strukture, prešutno zabranjeno i ona je toj zabrani prešutno poslušna. U tom je smislu ona „produžena ruka“ dominantnog diskursa, poretka i etablirane politike.

⁸Ibid.str.120.

⁹Usp.M.Blažević, *Prijava za intendanta Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl.Zajca Rijeka*, (2016.)str.5.

¹⁰H.T.Lehmann, op.cit., str.334.

¹¹Ibid.str.329.

Politično kazalište tako je ono koje nastoji učiniti uzmak, prekid, iznimku od onog socio-simboličkog univerzuma moći i etablirane politike kojeg je i samo na neki način dio i koje je zateklo. Tako se govori o umjetnosti kao o onoj koja prekoračuje ili onoj koja se opire. Novo kazalište želi vlastitu praksu usmjeriti egzistenciji, a ne Instituciji.¹² U suglasju je s Gavellinim riječima: „Ja sam kritičar.“¹³, te se, raskidajući sa svojom tradicionalnom institucionalnom zadanošću, politički i društveno pozicionira. U tome važnu ulogu ima promjena paradigme koja će u radu biti opisana, a koja je ključna za političku dimenziju kazališta koja se opire institucionalnom normiranju i ideološkom instrumentaliziranju. Spomenuta promjena ima veze s kazalištem kao umjetnošću koja je u postajanju i nestajanju, koja je proces. Kao što je naznačeno u poglavlju o pojmu političkog, i u umjetnosti postoji radikalni odnos prema riziku i izloženosti vlastite egzistencije pri umjetničkom djelovanju. „Najaktivniji teatar bio je onaj koji je nastajao na pozadini straha da ga ubrzo neće biti(...)Ne može se sačuvati prostor teatru ako se ne odgaja i duh njegove smrti“.¹⁴ Posljednja rečenica pojašnjava kako autentično djelovanje u području politike nije neka vrsta „pobjedničkog marša“. Baš suprotno, „da bi slijedilo logiku i politiku svog imena, novo kazalište mora ne naprosto prihvaćati, već i izazivati svoje poraze“.¹⁵

Autonomija ili heteronomija umjetnosti usmjerene egzistenciji?

Takvo poimanje umjetnosti o kakvoj govori prethodno poglavlje nalazi svoj izraz i u djelu *Političko kazalište* Erwina Piscatora. U tome djelu on ističe kako umjetnost koja želi „sačuvati obraz“ u teškim vremenima treba učiniti vlastiti umjetnički rad egzistencijalno, politički i društveno relevantnim. Taj je zahtjev za njega proizlazio iz životne situacije u kojoj se sam Piscator našao, situacije rata. Kada objašnjava svoj početak promišljanja o tome što bi njegov poziv kao glumca trebao biti, on opisuje sljedeću situaciju: „Suočen s eksplozijama granata, trenutak u kojem sam izgovorio riječ 'glumac', čitav taj poziv za koji sam se borio svim svojim snagama i čitava umjetnost koju sam smatrao nečim najvišim, sve mi se učinilo takvom lakrdijom, takvom glupošću, takvom budalastom laži, ukratko, nečim tako malo

¹²Usp.M.Blažević, *Izboren poraz*, Disput, 2012., Zagreb, str.145.

¹³Ibid.str.146.

¹⁴Ibid.str.146.

¹⁵Ibid.str.8.Prema samom naslovu knjige Marina Blaževića „Izboren poraz“ jasno je da se autentičnost političnog umjetničkog djelovanja veže uz mogućnost vlastite smrti, štoviše korištenja te činjenice kao bitnog elementa djelovanja.

primjerenim situaciji, tako malo sukladnim mojem, našem životu, općenito životu vremena i svijeta, da sam se kasnije manje plašio granata što su treskale, nego što sam se stidio tog poziva“.¹⁶ U ovim Piscatorovim riječima dolazi do izražaja utjecaj politički odgovornog djelovanja na stvaranje i održavanje osobnog identiteta koji je isticala i Hannah Arendt.

U tome smislu valja istaknuti da umjetnost koja je na taj način društveno angažirana ili, Piscatorovim rječnikom rečeno, „umjetnost narodu“ jest jedina koja ima istinski „suverenitet umjetnosti“, iako se to dvoje na prvi pogled čini suprotstavljenim. Naime, ono što omogućuje angažiranoj umjetnosti da bude suverena jest upravo njezina nezaustavljiva težnja da ono ljudsko u njoj nađe svoj izričaj. Kada takva umjetnost i polazi od razine društvenih i kolektivnih stvarnosti, to je upravo s ciljem da uđe u područje „slijepih ulica individualnih patnji“. Ljudsko biće je sama jezgra tih tekstova i takvog kazališta. Ono ljudsko je uslijed društvenih promjena ono koje bitno mijenja svoje lice koje često biva „iznakaženo od boli“; „generacija 1914. izginula je u ratu i onda kada nije bila pogođena njezinim granatama“. Ta umjetnost, međutim, ne ostaje na razini pukog dokumentiranja stanja stvari, već društvenu diskrepanciju koristi kao element optužbe, ne zamagljuje pogled, već proziva krivce nadajući se utjecaju na svijest ljudi i šire društvene strukture.¹⁷

Ovdje se ipak može postaviti pitanje heteronomije i autonomije umjetnosti, odnosno je li podređenost umjetnosti takvoj svrsi dovodi u pitanje autonomiju umjetnosti. Na to pitanje Alois Halder u svojoj knjizi daje odgovor kako takvo pitanje(pitanje svrhe) zapravo smjera onkraj problema autonomije i heteronomije. Radi se o tome da „sadržajno postavljanje svrhe izvana“ predstavlja vrstu „materijalne heteronomije“ s kojom treba usuglasiti formalnu autonomiju umjetnosti. Međutim, ovaj autor, kako bi razriješio navedeni problem, ističe razliku između *prisile* i *postavljanja*. Tako umjetnička praksa može biti slobodno postavljena, a ne nasilno „gurnuta“ pod izvanumjetničke svrhe i imati izvanumjetničke ciljeve. To je moguće upravo zbog postojanja nosivih i usmjeravajućih temelja čovjekovih postavljanja svrha i ozbiljavanja. Tako je usmjerenost na čovjekovu zadaću u svijetu nešto što je u umjetničkom stvaralaštvu spojivo sa samoodređenjem, te autonomijom u „originalnom stvaralaštvu“.¹⁸

Što se te političnosti kazališta tiče, ona je nastavila biti značajan element promjene paradigme u kazališnoj umjetnosti koja se naziva postdramskom i o kojoj će u radu biti riječi

¹⁶Usp.E.Piscator, *Političko kazalište*, Cekade, Zagreb., 1985.str .56.

¹⁷Ibid.str. 109.

¹⁸Usp.A.Halder, *Umjetnost i kult*, AGM, Zagreb.,2011.str.51.-53.

jer je na prikladan način integrirala baštinu povijesnih avangardi te ujedno razvijala sebi vlastite izričaje. U ovom radu bit će rasvijetljene važne promjene koje su se događale u shvaćanju kazališta unutar postdramske paradigme u odnosu na dramsku koja joj je prethodila.

Značaj promjene paradigme u kazališnom kontekstu

Govoreći o prijelazu iz dramskog u postdramsko kazalište ne radi se o promjeni vrste ili žanra, već se, primjerice, prema Blaževiću radi o promjeni paradigme u smislu u kojem je to istaknuo Kuhn za revolucije u znanosti. Što se kazališta tiče, radi se, naravno, o umjetničkoj i teorijskoj „revoluciji“. Važno je istaknuti da riječ paradigma odgovara novom kazalištu upravo zato što je njegovu estetsku logiku nemoguće tumačiti neovisno o situiranosti u kulturno-politički kontekst.¹⁹ Promjena o kojoj se radi utoliko se ne odnosi samo na poetiku ili način stvaranja pojedine umjetnosti, već uključuje šire kulturno-političke promjene. Prema Aloisu Halderu umjetnost ima svoje mjesto unutar neke „svjetonazorske epohe“, što je ujedno i „smisleni sklop“ iz kojeg ju je moguće razumijevati te ona unutar tog svjetonazorskog totaliteta uvijek ima određeno mjesto.²⁰ Prema istome autoru iz tog je razloga nemoguće jednom zauvijek objektivno odrediti mjesto i funkciju umjetnosti. Zato treba i novo kazalište tumačiti kao pokušaj davanja novog i vlastitog mjesta i funkcije umjetnosti.

U radu će, između ostaloga, biti donesena i različita filozofska promišljanja o kazališnoj umjetnosti te njihova veza s kulturološkim i idejnim kontekstom u kojemu su nastajala i dramskom paradigmom unutar koje su se kretala.²¹ Kako bi do izražaja došla promjena koja nastupa pojavom novog kazališta i njezine osobitosti, bit će doneseni faktori prema kojima kazališna umjetnost, želi li biti *politična*, a ne *politička*, pruža otpor. Na te faktore političnosti ukazuje Lehmann te, specifičnije i radikalnije, Gavella i Blažević. Faktore koji ističu možemo podijeliti na tri grupe. Važno je naglasiti da o *političnosti* kazališta govorimo kada ono pruži otpor faktorima koji čine ove tri grupacije. Prva grupa bi se odnosila na stilska i literarna obilježja donesena u poglavljima o *teološkoj pozornici* i realizmu. Druga grupa faktora političnosti odnosila bi se na dimenziju institucionalnosti kazališta koje se

¹⁹ Usp. M.Blažević, *op.cit.*, str.24.

²⁰Op.cit, str.62.

²¹Usp. M.Blažević, *op.cit.*, str.25.

prema Gavelli uvijek nalazi „iza teze“. Više nego u drugim umjetničkim granama, navodi Gavella, „kazalište je uvijek povezano s institucijom blagajne“, bilo da u tu blagajnu dolazi novac malih kupaca, velikih poduzetničkih sila ili nadindividualnih socijalno-državnih tvorevina koje „svoje kapitale uložene u kazališnu umjetnost naplaćuju na blagajnama svojih interesa“.²² Treća grupacija odnosi se na kazalište kao „zabavljačku robu“, odnosno tretman kazališnog programa kao onog koji ima kao jedini cilj napuniti kazališne klupe te pridobiti što veći broj konzumenata. Novo i postdramsko kazalište za koje Blažević često koristi termin „anti-paradigma“ taj svoj otpor prema navedenim faktorima pokazuje ponekad subverzivnim djelovanjem unutar samih institucija, ili nekad izvan njih, uz napomenu da se uvijek nastoje baviti izričito društvenom sredinom u kojoj se kazališne prakse događaju nemajući za imperativ pratiti „svjetske trendove“, već tražiti izričaj za koji je ta sredina najviše prijemčiva.²³ Kako bi bila opisana političnost kazališta, bavit ćemo se u ovom radu svim razinama te političnosti počevši sa stilskim promjenama. Te će promjene biti donesene u kontekstu promišljanja različitih filozofa o kazališnoj umjetnosti i njihovim doprinosima počevši s Aristotelom. Promišljanja političnosti novog kazališta bit će dovedena u vezu s promišljanjima određenih filozofa o umjetnosti na tragu Lukacsove izjave kako nastanku drame uvijek pogoduje neka određena filozofska klima te kako prava drama niče na tlu filozofskih kultura.²⁴

Dramsko kazalište-Aristotel,Hegel

Aristotel

Aristotelova *Poetika*, što se tiče tragedije, funkcionira na način da u često kaotičnu stvarnost unosi red i logičnost, strukturira je. Može se reći da se kod Aristotela mogu pronaći osnove dramske paradigme u kazalištu. Ovdje nalazimo fabulu koja je u središtu tragedije koju izvode „karakter“, odnosno likovi. Karakteri su oni koji su podložni fabuli utoliko što pojedini karakter otkriva upravo ono za što se lik u situaciji opredjeljuje. Misli koje iskazuju karakteri donose opće poglede ili nešto dokazuju. Antički junak tako ne djeluje na osnovu

²²Ibid.str.121.

²³Ibid.str.122.

²⁴Usp.D.Grić, *Estetika s onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb,(1979.) str.56.

vlastitih, od zbivanja fabule neovisnih psiholoških i etičkih obilježja, već je splet okolnosti koje izražava fabula iznad individualnih vlastitosti karaktera. Tragični junak svoje sudjelovanje u nekom zbivanju vrši na idealiziran, a ne svakodnevan način. U zbivanjima radnje on ostaje dosljedan dužnosti i principima, radikalno je u tome i beskompromisan. To se vidi i po tome što tragični junak nije dio zbora, prosječne mase i stoga stradava. Međutim, ne radi se o nečemu što je vlastito njemu samome po sebi, već o tragičnoj nemogućnosti afirmacije nadindividualnih principa u „realnom svijetu“. Tragična sudbina junaka odnosi se na njegovo čovjštvo, na ono što pogađa čovjeka kao čovjeka, a ne na ono specifično za baš tog čovjeka.²⁵ Tako u motivaciji tragičnog junaka nema mjesta za egoistične, osobne ciljeve i pojedinačne interese.

Sastav događaja ima tako ključnu ulogu, a strukturiran je na način peripetija i prepoznavanja. Peripetije su obrati u radnji koji se događaju prema vjerojatnosti ili nužnosti, dok su prepoznavanja spoznavanje nečega što se prije nije znalo i što baca novo svjetlo na čitavo zbivanje te otkriva njegov smisao. Definirajući fabulu i kao oponašanje radnji, Aristotel takav mimesis povezuje sa spoznajom, odnosno prepoznavanjem. Kod prepoznavanja se radi o tome da se istodobno spoznaju okolnosti vezuje uz osjećaj sažaljenja i straha zbog tragične bespomoćnosti pred sudbinom. Sažaljenje i strah kao afekte koji kod gledatelja treba izazvati prati u istom aktu njihova doživljavanja i umjetnički užitak. Umjetnički užitak koji pritom osjeća gledatelj drugačiji je od čisto osjetilnog ili intelektualnog užitka, odnosi se na autonomnu sferu umjetničkog. Upravo je iz tog razloga važna preglednost i cjelovitost djela kako taj učinak nebi omela zbrkanost i fragmentiranost. Aristotelova tri postulata vezana uz tragediju, jedinstvo radnje, vremena i mjesta, također svaki na svoj način doprinose tome da tragedija uspije izazvati osjećaje sažaljenja i straha, umjetničkog užitka te da ih kroz katarzu kao ljude oplemeni. Jedinstvo mjesta i vremena su u službi glavnog postulata koji je jedinstvo radnje, a koje označava kako u tragediji ne smije biti epizoda, elemenata dijelova koji su za radnju nebitni, bez kojih bi se moglo i koji potencijalno skreću pažnju s fabule i čine ju dvosmislenom ili nedorečenom. Iz tog je razloga važno da tragedija ima početak, sredinu i završetak. Vrijeme odvijanja tragedije ne poklapa se s realnim vremenom, naprotiv, ono je dio vlastite estetske sfere. Neovisno o trajanju radnje i empirijskom vremenu odvija se zbiljski život koji nastavlja neometano teći i nakon što je

²⁵Usp.D.Grić, *Estetika*, Naprijed, (1983.), Zagreb, str.64-68.

predstava završila. Važno je da je povijesno konkretna sfera jasno odijeljena od estetske, dramskim zbivanjima treba biti pridan osjećaj općenitosti.²⁶

Ovdje se krije logičnost Aristotelove tragedije u kojoj sve ima svoje mjesto. Simetrija, harmonija, sredina i skladnost koju po Aristotelu posjeduju lijepe stvari uklapaju se u njegov nauk o formi koja je ideja u stvari.²⁷ Dramski model o kojem se govori treba biti u službi shvaćanja i pamćenja kako bi radnja koja je svrha mogla neometano doći do izražaja. Zakonitost i logičnost koja se u tragediji pojavljuje, ono je što je važno da se kao fabula otkriva. Aristotelovim riječima rečeno: „...jasno je da fabule treba kao u tragedijama sastavljati dramatski, to jest oko jedne radnje, potpune i cjelovite, koja ima početak, sredinu i kraj, da kao potpuno živo biće stvara sebi svojstven užitak, i ne treba da sastavi budu slični povjesnim djelima...od tih događaja svaki je u slučajnoj uzajamnoj vezi s ostalima“.²⁸

U Aristotelovoj *Poetici* postavljeni su standardi tragedije/drame koji su se održali skoro 2000 godina nakon njegove smrti. Međutim, iako su od raznih autora kroz povijest neki od njih dovođeni u pitanje, općenito govoreći dramska je umjetnost bila smještena unutar njegovih koordinata. Tako je ostajući unutar istih dramskih koordinata dramskoj paradigmi specifičan doprinos dao i Hegel.

²⁶Usp.H.T.Lehmann,op.cit.,str.50.

²⁷Usp.D.Grlić, op.cit, str.62.

²⁸Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, 2005., Zagreb, str.46.

Hegel

Kao što je rečeno ranije, Hegel je što se shvaćanja konstitucije drame tiče, ostao na liniji Aristotela. Početak, svršetak i završetak i dalje strukturalno uvelike određuju drame. Međutim, Hegel ih interpretira u skladu sa svojom filozofskom mišlju. Danko Grlić ističe kako je za Hegela početak ono što ne postoji na osnovu nečeg drugog, već ono na temelju čega sve drugo postoji i iz čega proizlazi, dok je kraj nešto što postoji na osnovu nečeg drugog i iz čega ništa ne potječe. Sredina je pak ono što potječe iz početka i iz čega proizlazi svršetak. Drama kao takva zasniva se na sukobu koji na kraju treba biti razriješen promicanjem moralnih pozicija od strane likova. Teško je ne uvidjeti Hegelov specifičan tročlani dijalektički hod identiteta i ne-identiteta u ovom primjeru. Dijalektika se tako odvija i kada govorimo o individualnom i općem kod tragičnog junaka. U liku tragičnog junaka koji afirmira princip, ono individualno diže na razinu općeg, vrši sintezu jer je kao individualni nositelj principa.²⁹ Iako se život nastavlja i nakon svršetka drame, drama je tako slika one logičnosti koju u bitku uočava filozofija. Upravo na toj misaonoj podlozi razvijena je Hegelova spekulativna teorija drame. Dramska umjetnost treba se baviti moralnim odgojem građana, ali na način da se bavi etičnoću individue koja se afirmira usuglašavajući se sa institucionalnim zakonima koji kod Hegela imaju supstancijalnost. S druge strane, drama za Hegela postaje problematična ukoliko izostaje ispunjenje tog zahtjeva za pomirenjem općeg i individualnog, odnosno kada sama drama manifestira raskol između lijepog i običajnog. Na tragu one Hegelove poznate misli o umjetnosti kao „osjetilnom sjaju ideje“, drama treba „pročistiti“ svu kontingenciju i pluralnost te omogućiti da dođe do izmirenja. U tom se smislu dešava isključenje realnog u dramu, ono je uključeno u dijalektiku, ali je u konačnom njezinom stupnju prevladano i udaljeno s područja estetskog izmirenja koje se pogađa prožimanjem osjetilne materije.

Formativno-normativna obilježja kakva nalazimo kod Hegela i Aristotela ovdje iznesena upućuju na početke dramske paradigme koja je uz različite promjene i mutiranja po raznim žanrovima u nekim osnovnim odrednicama živjela kroz stoljeća. Valja na kraju istaknuti neka od tih obilježja kao što su stvaranje iluzije, posebnog svijeta drame koji nije dio ovog realnog historijskog svijeta, dramskih osoba koje su različite od osobe glumca koji ih utjelovljuje, fabule koja je dramom ispričana gledateljima, strukture i preglednosti drame. Međutim, kako bi se potpunije shvatila dekonstrukcija koju postdramska paradigma čini

²⁹Usp.D.Grlić, op.cit, str.75

dramskoj važno je opisati i koncept „teološke pozornice“, koju uvodi Jaques Derrida. Dosad rečeno o nekim reprezentacijskim sredstvima dramske paradigme i ono što će u sljedećem poglavlju biti još rečeno važno je iz razloga što je ta paradigma u dominantnom broju slučajeva bila ona koja je dobro uklopljena u ideološki kontekst u kojem nastaje, zauzimajući stav tzv. „nultog svijeta“, koji ih smješta u mjesto i vrijeme teksta koji je predložak drame i izvlači ih od odgovornosti za konkretno povijesnu situaciju te onemogućava da se kazalište politički i društveno odgovorno odredi. U Derridinoj kritici takvog pristupa, koja slijedi, bit će preciznije označeno o kojim se sve reprezentacijskim sredstvima pritom radi.

Promjena odnosa autora, redatelja i glumaca

O dramskoj se kazališnoj umjetnosti u Derridinoj interpretaciji govori kao o logocentričnoj, navodi Marin Blažević u svojoj knjizi „Izboren poraz“. Radi se to tome da kazališnim događanjem upravlja smisao koji nameće netko izvana, netko tko postavlja smisao i govor, radnje i tempo predstave. Radi se o autoru čiji su redatelji i glumci „interpretativni robovi“, što bi značilo da glumci i redatelji samo postavljaju i ponavljaju misao autora. Publika je u takvom kazalištu pasivna kao „konzument i voajeristički uživatelj“. Tako i publika i sami glumci bivaju smješteni unutar „svemira“ kojem izvana smisao i svrhu pridaje neki „bog“, bio to tekstopisac, redatelj ili sam izvankazališni etablirani diskurz koji se kazalištu nameće kao jedini. Kada se govori o „teološkoj pozornici“ treba razjasniti kako ona nije neko specifično izražajno sredstvo ili reprezentacijski mehanizam korišten u predstavama, već nešto što „može poslužiti kao orijentacijski model prilikom ispitivanja možebitne kontaminiranosti čitave produkcijske i receptivne dimenzije kazališta takozvanom *metafizikom prisutnosti*“³⁰. Pritom ta prisutnost nametnutog logosa nije samo u vršenju raznih funkcija u predstavama, nego se „teološki“ temelji o kojem je bilo riječi, uvlači i u samo jastvo glumaca o čemu ćemo kasnije govoriti. Rečeno bi se u širem smislu moglo opisati i kao ideologija i indoktrinacija čime se približavamo onome što politička estetika kani propitati, razotkriti, dekonstruirati po potrebi.

Cijela priča o nadzoru izvana koji se predstavi događa moguća je upravo zbog kulture zajednice u kojoj ona nastaje jer zajednica na neki način o sebi priča samoj sebi, kroz predstavu. Međutim, ta se priča ne priča eksplicitno, već se ona nalazi u svojevrsnom podtekstu. Fingirajući bavljenje nekim drugim mjestom i vremenom dramska predstava priča

³⁰M. Blažević, op. cit. str. 37.

priču o sebi uvijek u verziji dominantnog diskursa, koji na taj način biva sačuvan od mogućnosti da bude razotkriven. Suprotno se zbiva u postdramskom kazalištu jer ono eksplicitno izričkom uzima samo to društvo kao temu, stvarajući si prostor da dominantni diskurs prokažu i po potrebi izvrgnu ruglu publike koja, smijući se, postaje svjesna da se smije sama sebi. Logika dramskog kazališta sadrži, međutim, jedan interpretativni problem. Naime, iako postoji intencija da se na idealan način predoči ono što je nakana samog autora teksta, nikada se nemože znati u kojoj se je mjeri zaista u tome uspjelo. Kazalištarcima ostaje da djeluju „kao da“ razumiju ono što je autor htio reći. Unatoč pokušaju da dublje uđu u dramski tekst i razumiju pitanje koje autor postavlja, pokušavajući dati vlastiti odgovor u interpretaciji, na kraju ipak postoji uvijek zadana forma što na sceni treba reći i uraditi, te kako to treba učiniti. Riječi koje glumac izriče nisu njegove jer da bi bile njegove on bi ih morao moći smisliti i ekspresivno usmjeravati što unutar dramske paradigme nije moguće. Takav pokušaj transfera intencije u kojem glumac ne izriče svoju već „posvojenu“ riječ nikad se ne zbiva neovisno o društveno političkom kontekstu, iako taj kontekst nije u prvom planu. Preciznije, taj je kontekst prisutan u samoj interpretaciji tako što je ona uvijek u službi sigurnosti „onoga što svi znamo“, sigurnosti naše struke, akademije, kojom se glumci i redatelji legitimiraju, društvene konstelacije i u krajnjoj liniji određene ideologije. Blažević se ovdje koristi Foucaultovim pojmom „diskurzivne formacije“ i „diskurzivne zajednice“ kako bi približio o kakvoj se vrsti dominantnog diskursa radi. Takav diskurz postavlja ograničenja u raznim oblicima kao što su klasa, rasa, rod, etnicitet, seksualni izbor, nacionalnost, institucionalni habitus koji je legitimiran, normiran i naturaliziran, osim putem odgojno-obrazovnih institucija te medija i kulturno-umjetnički. Tim se putem događa da neke interpretacije bivaju izvedene, odobrene, institucionalizirane i postanu dio kanona. Tekst je uvijek dio nekog svijeta koji je prešutno i sporazumno odredio njegovu interpretaciju. Institucije kazališta i književnosti tim putem uvijek rade na formiranju intencije određenog stila, žanra, diskurza i autora, koja reproducira njegovo isključivo pravo na normu.³¹ Može se samo zamisliti kakve to posljedice ima na umjetničke slobode i mogućnost razvoja same umjetnosti.

Možemo zaključiti da u konačnici, umjesto prezentiranja ideje autora teksta ili svojih vlastitih ideja, akteri dramske paradigme pronose tuđe ideje i ograničen im je prostor umjetničke slobode, te zapriječena mogućnost relevantnog društvenog djelovanja. U

³¹Usp. M.Blažević, op. cit. str.41.

slijedećim ulomcima bavit ćemo se time kako postdramsko kazalište, odnosno novo kazalište, otvara prostor za primjerenu artikulaciju društvene i političke stvarnosti.

Razbijanje iluzije realizma

Dramsko kazalište prakticira stvaranje onoga što H.T.Lehmann naziva *fikcionalnim kozmosom*. Taj „fikcionalni kozmos“ odnosi se na ono što bismo u najširem smislu mogli povezati s realizmom kao „načinom izražavanja čija je posebnost „objektivni“ odnos prema vizualnoj realnosti“.³² U postmodernističkom shvaćanju realizma, koje u svom djelu „Šta je postmoderna?“ donosi Lyotard, prethodna definicija je proširena na realizam kao poziv za prekidom umjetničkog eksperimentiranja, realizam kao želju za jedinstvom, istovjetnošću, sigurnošću, popularnošću. Autor priznaje kako postojanje referentne stvarnosti, smisla, adresata i adresanta nisu iste stvari i on ih sve povezuje s onim što bismo mogli nazvati „paradigmom“ realizma. Tu referencijalnu stabilnost, o kojoj govori Lyotard, Elin Diamond tumači kao onu koja preko svog dogmatičnog odnosa prema objektivnom svijetu osnažuje postojeći poredak i podržava ga.³³ Realizam zatim Lyotard povezuje s načinom na koji industrijski film i fotografija komuniciraju s primateljima i djeluju na njih. „Radi se o takvom ponavljanju sintakse i leksike koje adresantu omogućuje brzo dešifriranje slike i sekvence i to istovremeno s pristankom koji dobiva od drugih jer te likovne strukture i sekvence oblikuju komunikacijski kod među svima pa na taj način bez teškoće dolazi do svijesti o vlastitom identitetu“.³⁴ Elin Diamond navodi kako se upravo na primjeru drame to očituje u vidu nasilja koje „buržoasko *mi*“ vrši tako što se u dramskom realizmu proizvodi „samodopadni samoidentificirajući gledatelj/kritičar“ koji postaje jedini legitimni oblik identiteta. Imajući tako u vidu manipulativnu funkciju realizma na svijest i identitet recipijenata, umjetnici imaju zadatak iznaći drugačije načine izražavanja od prethodnika ukoliko ne žele da njihovo djelovanje bude sredstvo obmane. Lyotard uspoređuje realizam s pornografijom ističući kako im je zajednička „endemična želja za realnošću pomoću objekata i situacija sposobnih da tu želju zadovolje.“³⁵ Političko-ekonomski poredak pritom treba shvatiti kao onaj koji je povezan s realizmom. Naime, kapitalizam, prema Lyotardu, „derealizira uobičajene predmete, ulogu društvenog života i institucija“³⁶ te tako, destabiliziravši samu realnost, nudi „dobre slike“, „dobre priče“ i „dobre manire“ koje publika prihvaća kao „lijek propisan protiv

³²J.Damjanov, *Likovna umjetnost sv.II*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.str.199.

³³Usp.M.Blažević, op.cit.str.43.

³⁴J.F.Lyotard, *Šta je postmoderna?*, KIZ „Art press“, Beograd, 1995.str.13.

³⁵Ibid.str 14.

³⁶Ibid.str.12.

depresije i tjeskobe kojima je izložena“.³⁷ Iako Lyotard ne tematizira direktno kazalište, govori o stanju u umjetnosti gdje i sama umjetnost potpada pod zakone tržišta i dopadanja kao neutralne i objektivne zakone. Umjetnost se, kao i „kapital prilagođava svim potrebama, pod jednim uvjetom, da tendencije i potrebe raspolažu nužnom kupovnom moći“. U tom je slučaju umjetničko istraživanje i eksperimentiranje ugroženo time što se pretpostavlja da je publika upućena u to koja djela treba odobravati, a koja ne, čineći to na osnovi onoga što može prepoznati i razumijeti i što joj može donijeti utjehu i okrepu. Kada je kazališna umjetnost svedena na tu funkciju ona prema Lyotardu, kao i likovna umjetnost i književnost, uvelike zaostaje za industrijskom fotografijom i industrijskim filmom.³⁸

Iz navedenog je očito kako kritika i napuštanje realizma ovdje nije samo pitanje „estetske morfologije“, nego je riječ i o njegovim epistemološkim i socio-političkim posljedicama.³⁹

Kada je riječ o kazališnim praksama koje teže upravo tome da razbiju tu iluziju realizma, pokazuje se da prisutnost živog tijela kao specifičnosti kazališta može biti ono nesvodivo, u nekim momentima svog bivanja na sceni, na sheme reprezentacije i reproduciranja koje ulaze u dramski realizam. Naime tijelo je glumca ona točka u kojoj se potencijalno događa prodiranje realnog i rušenje iluzije realizma. Postupkom koji Blažević naziva *deteatraliziranjem*, odnosno postupkom ukazivanja na rubove zbilje i fikcije (koja se još naziva „teatar u teatru“), novo se kazalište na svoj specifičan način „obračunava s realizmom“. Radi se o tome da se činjenica da se predstava odvija uživo, za razliku od dramske paradigme koja je to koristila kako bi djelovala na afektivnost publike, koristi za autorefleksiju unutar same predstave. Autorefleksija same predstave, „uzimanje u vlastite“ ruke reprezentacijskog i semantičkog sadržaja, dovodi do onoga što bi Artaud nazvao „ujedom za srce i osjetila“ te „poništanjem jezika kako bi se obnovio život“.⁴⁰ Konkretnije to bi značilo da se u same predstave pokušavaju uključiti oni životni trenuci koji se nikad ne dešavaju u predstavama, jer „to tamo ne spada“, odnosno kada se dešavaju na sceni oni su uvijek simulirani. Radi se o rođenju, kopulaciji i smrti za koje se kada ih na sceni gledamo znamo da su „odglumljeni“ i kada se nešto od toga zapravo uradi u predstavi ima se osjećaj da se izašlo iz estetske sfere i područja teatra i ušlo u područje realnog, čime je iluzija razbijena. Upravo takve intervencije u živo tijelo glumca činile su razne kazališne grupe što se tiče

³⁷Ibid.str.15.

³⁸Usp. Ibid. str.15.16 i 17.

³⁹Usp. M.Blažević, op.cit., str.53.

⁴⁰Ibid.str.59.

kopulacije i smrti (odnosno samoozljeđivanja). Međutim, čin rođenja ostao je netaknuta granica koja predstavlja još ne prijeđenu razdijelnicu između teatra i ne-više-teatra⁴¹.

Kada je o političnosti kazališta i razbijanju iluzije realizma riječ zanimljiva je uloga koju u tom razbijanju iluzije imaju mediji. Razbijanje kazališne iluzije i prelaženje predstave u izvanestetsku sferu događa se i kada se mediji bave predstavom kao relevantnim političkim događajem. Stvar je u tome da dok se kazališna praksa smješta u „priloge o kulturi“ i dok se ona shvaća upravo kao kazalište, kao nešto glumljeno, ostaje u svojoj domeni iluzije. Kada se mediji počnu baviti time što se u kazalištu dešava kao politički relevantnim, tu vidimo da je sama zajednica „zaboravila“ da je ono što se na daskama događa iluzija i počela je kazališnu praksu tretirati kao politički događaj. Upravo je ta dimenzija razbijanja iluzije važan dio odgovora na pitanje o političnosti novog kazališta u kojoj je kazalište ono koje proizvodi događaj.

Kazalište situacije i događaja

Važna razlika dramskog i postdramskog kazališta jest upravo u razlici načina na koji se kazalište bavi događajem/situacijom. Kako bi bila jasnija razlika ta dva kazališta zgodno je poslužiti se definicijom situacije kakvu donosi J.P. Sartre u svojem djelu „Bitak i ništa“. „Situacijom ćemo nazvati kontingentnost slobode u plenumu bitka svijeta, utoliko što se to dato, ukoliko je tu samo zato da ne ograničuje slobodu toj slobodi, otkriva samo kao već osvijetljeno ciljem što ga sloboda odabire“.⁴² Takva definicija situacije zapravo govori o slobodi čovjeka da „vlastitim svrhama“ prilagođava djelovanje unutar onoga danoga u kojem se našao. Utoliko kada smo u situaciji naša sloboda je tada upravo u našem odabiru svrhe i „izmicanju“ bitku bez obzira na to postignemo li tu svrhu na kraju ili ne. Kako bismo ovakvu definiciju situacije povezali s onim na što smjera novo kazalište poslužiti ćemo se upravo Sartreovom razlikom između šetača koji promatra kako je stijena lijepa i penjača koji planira osvojiti njezine vrhunce. Šetaču je naime „projekt“ estetsko sagledavanje krajolika i upravo

⁴¹Ibid.str 57.

⁴²J.P.Sartre, „*Bitak i ništa*“, Demetra, Zagreb, 2007 . str. 575-585.

zbog toga ona za njega nije nešto savladivo ili nesavladivo, nešto što bi uključivalo njegov aktivan angažman. Stijena je za njega jednostavno lijepa ili ružna. Međutim, ta ista stijena koja je u prethodnom primjeru bila samo nešto što može biti lijepo ili ružno, kada pred nju dođe „sloboda“ postaje ono što očituje otpor jer ulazi u situaciju kojoj je opća tema uspinjanje. Jedino ulaskom u situaciju mogu očitovati slobodu i upravo je to ono mjesto gdje nailazim na prepreke. U tom smislu uz situaciju vezujemo tri ključna elementa, a to su: sloboda, izabrana svrha i odnos prema preprekama. Kada je o kazalištu riječ, rečeno se može primijeniti na ono što bismo zvali njegovom estetskom logikom kao drugačijim poimanjem onoga što kazalište treba biti. Za razliku od gledatelja u kazalištu koji je došao u kazalište kako bi se opustio, uživao u nečemu što ga odvodi od stvarnosti, te od predstave očekuje estetski užitak, odnosno da mu predstava bude lijepa, da mu se dopadne. Međutim, ukoliko kazalište promatramo kao situaciju, onda sloboda može postaviti svoju vlastitu svrhu te predstave koja ne mora biti isključivo estetski užitak. Naprotiv, kada sloboda stane pred kazališnu stvarnost ona postaje ono što toj stvarnosti pruža otpor. Postavljajući vlastiti cilj i svrhu, kazalište situacije daje šansu da kazalište bude ipak vlastiti izbor slobode, unatoč svim zatečenim datostima koje se tome protive. To konkretno znači da ukoliko si kazalište postavi za svrhu političko/etičko/kritičko društveno djelovanje, ono ne djeluje tako da naprosto postavlja predstave važnih djela iz prošlosti koja progovaraju o tim temama. Kazalište situacije ne teži tome da se publika uživi u neku tuđu priču kao da je njihova, već da dovede u pitanje njihovu vlastitu priču i njihove živote. Upravo je takvo shvaćanje ključ da se sama publika na pravi način uključi u kazališnu stvarnost, naime, Piscator, u svojem djelu „Političko kazalište“, ističe kako je „junak zanimljiv onoj epohi čiju sudbinu utjelovljuje“, dok se prošle radosti i žalosti neke epohe mogu sadašnjoj činiti smiješnima i beznačajnima. Time kazalište dobiva mogućnost za neku vrstu društvenog utjecaja i šansu da ga se shvati ozbiljno, ali se suočava s optužbom za manjak estetske vrijednosti. Do toga dolazi iz razloga što se takvo kazalište nalazi u stalnom sukobu sa zadanom kazališnom formom koja mu često priječi ostvarenje njegove svrhe.

Taj je razlika usko vezana sa urušavanjem iluzije realnosti i fikcionalnog kozmosa, o kojem je bilo riječi u prethodnom poglavlju. Radi se o tome da kazalište u svojem proizvođenju prikaže i dozvoli da se vidi supostojanje realnog i insceniranog. Da ono realno bez kojeg nema insceniranog postaje ravnopravno s insceniranim u kazališnoj praksi. To je važno upravo zato što je preduvjet autorefleksivne uporabe realnog, što je jedno od glavnih obilježja estetike postdramskog kazališta. Kako H.T. Lehmann ističe, sposobnost je

postdramskog kazališta upravo da misli izvanestetsko u estetskome i time mijenja pojam estetskog. Tu estetsko više nije ono što mislimo kao neki objekt koji estetski vrednujemo, sudimo na osnovu njegove ljepote, istine, antopomofnog odražavanja i sl., već kao nešto što nastaje u relaciji, što se kazališta tiče, između kazališnih aktera i publike. Estetsko, međutim, unutar ove paradigme znači autorefleksivnu uporabu realnoga, ono više nije u samom estetskom objektu već je unutar relacije. Radi se o relaciji, odnosu između aktera kazališta i publike koja se više ne smatra pukim promatračem već se radi o tome da jedni i drugi sudjeluju u situaciji i događaju koji je neponovljiv. Radi se o stvaranju situacija koje rade na stvaranju situacija u kojima se sudionici samoispituju. Pojam kazališta kao događaja za gledanje zamjenjuje se kazalištem kao kazalištem odgovornosti u kojem gledatelj sudjeluje i koje od gledatelja traži da se etički pozicionira. Tako sjedenje u kazalištu nije više nešto što je društveno i moralno neproblematično. Radi se između ostalog upravo o tome da se prikazuju sadržaji kada publika reagira kao što bi reagirala u realnim moralno problematičnim situacijama. To samo po sebi pruža priliku za refleksiju o moralu koji je prisutan u određenom društvu. To kazalište se bazira na trenutku u kojem se događa, ono nije neki fiksni kulturni impozantni monument. Kazalište mora kazališnu igru graditi na toj njegovoj specifičnosti da se događa sada, a ne raditi predstave koje teže tome da se što veći broj puta izvode na što sličniji način. Važnu ulogu u toj dimenziji imaju i sami glumci.

Pojam događaj(*Ereignis*), koji Martin Heidegger koristi u kontekstu pitanja o smislu bitka na neki način otkriva širi značaj i domet nego ono što mislimo kada riječ „događaj“ koristimo u svakodnevnom govoru. Kada on govori o „događaju“ s ontološke razine, odnosno razine pitanja o smislu bitka, Heidegger kaže kako je potrebno znati bit bitka kao događaja. Kreće od toga kako se biće u svoju postojnost dovodi propašću utemeljitelja istine bitka jer se tu istinu mislilo kao nešto što može biti pohranjeno, a što nije odgovaralo istini bitka, jer se mislilo polazeći od bića, a ne od bitka. Ako se u tom kontekstu promatra ono što Heidegger naziva iskonom umjetničkog djela, on ističe kako ne želi tražiti neko „retrospektivno objašnjenje povijesti umjetnosti“⁴³, već naprotiv, a u skladu s njegovom filozofijom, želi prevladavanje estetike i prevladavanje „određenog shvaćanja bića kao predmetno predočivog“. Tom suočavanju s estetikom prethodi suočavanje s metafizikom.⁴⁴ Ističe kako je njegova destrukcija zapadne metafizike ključna za kako bi se prevladao i temeljni stav prema djelima zapadne umjetnosti, tj. estetika. Time se opet u skladu s njegovom filozofskom

⁴³ Usp. M. Heidegger, *Prilozi filozofiji (iz događaja)*, Breza, Zagreb, 2008. str. 410.

⁴⁴ *Ibid.* str. 409.

misli zapravo želi uskočiti u „cipele prve filozofske misli“ u svoj dubini njezinih pitanja. Pitanje o istini bitka time, naime, dobiva primat. Važnost osvješćivanja te metafizike kao i iskona umjetničkog djela ima svoju neizostavnu važnost u pripremi „odluke povijesnog prijelaza“. U toj se odluci radi o tome da se „povijesno bude“, a ne da se „historijski računa“⁴⁵ i tako se o pitanju o klasičnoj umjetnosti ne radi samo o nekom stavu spram umjetnosti već i o specifičnoj odluci spram povijesti. Povijesti ovdje shvaćenoj kao ono što tek treba biti najbolje odgovara ona odluka u umjetnosti kao onoj koja je „lišena umjetničkog umjeća“ Umjetnost lišena umjetničkog umjeća jest ona koja postoji onkraj dominantnog „umjetničkog pogona“ . Upravo ta lišenost i uzmicanje jest prema Heideggeru ono što daje nekom vremenu da bude povijesno i stvaralačko. Savršeno izvođenje postojećih pravila tako prema Heideggeru nikada nemože biti umjetnost, jer upravo to bivanje unutar nekog umjetničkog pogona svodi samu umjetnost na jedno sredstvo tog pogona i drži je izvan biti umjetnosti. Naprotiv, bit umjetnosti kao lišenost umjetničkog umjeća postaje pravi događaj bitka, jer dovodi do odluke istinu bitka. Ona ima moć da priprema povijest. U tom kontekstu za prosudbu pripada li neko djelo „okružju biti umjetnosti“ postaje potpuno svejedno potvrđuju li tu umjetnost kao umjetnost oni koji je uživaju i doživljavaju. Njihovo potvrđivanje i odobravanje često proizlazi baš iz toga što je djelo „tvorba historijske spretnosti“ jer je „nošeno vladajućim svrhama“. S druge strane, upravo ona umjetnost koja je lišena umjetničkog umjeća, a često i odobravanja, ona je koja povijesno jest i znanje koje pripada istinskom događaju koji zovemo tubitak. Upravo je takvo shvaćanje umjetnosti na liniji shvaćanja kazališta kakvo nalazimo kod Piscatora, koji kaže,“sva sredstva kojima sam se koristio i kojima se koristim nikada nisu trebala služiti obogaćenju sceneske aparature, već *potenciranju scenskog u povijesno.*“ Kod Blaževića se taj problem „nošenosti vladajućim svrhama“, o kojem govori Heidegger, manifestira u nedostatku sposobnosti nekih akademski obrazovanih glumaca da adekvatno igraju predstave koje spadaju u postdramsku paradigmu. Upravo zbog svoje nesposobnosti da se odupru redateljevu konceptu i time dadu vlastiti pečat i autentičnost svojem bivanju na sceni, izjednačava ih u kontekstu novog kazališta s diletantima. Tu se otkriva podložnost oba načina glume manipulaciji. Za razliku od takvog načina glume novo kazalište, prema Branku Gavelli, napušta puku reprezentaciju dramskog teksta i oponašanje stvarnosti, te njihovo bivanje na sceni zahtjeva inovativost te osamostaljivanje od pukih redateljskih i autorskih uputa. Oni su „stvaralački subjekt i stvoreni objekt“ u istoj psihološkoj jedinici“. Pritom je neposrednost i događajnost izvedbe ključna jer

⁴⁵ Ibid.str.409.

ta ličnost koju glumac stvara na sceni nije nešto gotovo već je „on stvara pred gledateljem“. Glumac tako sada i ovdje živo prisutan progovara kroz ličnost koju kreira izlažući se publici. On nije neka slika u muzeju kojoj se ne može ništa dogoditi, on je živo tijelo i svjestan subjekt koji je svjestan toga kako ga publika vidi i doživljava jer je ona ovdje pred njim. On nema priliku ponoviti, editirati, cenzurirati, ispraviti se. Upravo je to „jaka strana“ novog kazališta. Upravo je to živo tijelo glumca organski materijal kojim on stvara umjetninu i čime glumac u postdramskom kazalištu biva ogoljen, ne skrivajući se iza tekstopisca ili redatelja, on je u estetskom i etičkom smislu odgovoran za svoju izvedbu.

Glumačka ličnost u novom kazalištu

Važna komponenta moguće političnosti kazališta nalazi se, kako je ranije rečeno, u samoj komunikaciji glumaca i publike. Pokušat ćemo u ovom poglavlju izložiti Gavelline misli u interpretaciji Sibile Petlevski, u njezinoj knjizi „Kazalište suigre“. Kako bi se komunikacija između glumca i publike mogla odvijati što neometanije i kako bi došlo do što lakšeg razumijevanja glumci se najčešće utječu određenim shemama kao „socijalnim-model tipovima“ koji se performiraju u samom društvu i koji su nositelji određenih vrijednosti tog društva. Glumac tada navlači „uzor-masku“ koja, ukoliko je raširen rekvizit socijalne tipizacije unutar nekog društva, sama po sebi sugerira određene karakteristike lika kojeg glumac glumi. Upravo je taj „socijalni –model tip“, navodi Petlevski,⁴⁶ za Gavella jedan od glavnih poveznica estetske i izvanestetske zbilje. Taj je „ideal tip“ prema Gavelli pokazatelj „ekonomsko –kulturnog i literarnog razvoja društva“. Tako fenomen glume otkriva funkcionalnost veze između „društvene morfologije“ i „estetske normativnosti“. Naime, promjene u glumištu koje se događaju u smislu dominantnih društveno-literarnih tipova, usporedne su sa promjenama u „društvenoj morfologiji“ kada dolazi do razaranja starih uzora u smislu društveno-etičkih vrijednosti. Na tragu rečenoga Gavella govori o svojevrsnom „ideološkom uobličavanju doživljaja, “odnosno o tome kako, što se tiče ovakve vrste glume, glumac ne komunicira s publikom neposredno već glumi pred tzv. „zamišljenim gledateljem“. Iako Gavella kreće od pojedinačne svijesti što se tiče doživljaja, on ističe kako je „sama struktura te individualne svijesti socijalna struktura“, baš kao i „kolektivistički tip doživljaja“.

⁴⁶ S.Petlevski, *Kazalište suigre*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb,2001., str.139.

U kolektivističkom tipu doživljaja i u pojedinačnoj svijesti nalazi se isto „ideološko tumačenje složene i stabilne društveno-ekonomske situacije“. Upravo je kontradiktornost individualnog „mi“ doživljaja ono na temelju čega je moguće razoriti njegovu ideološku uvjetovanost. Naime, normativna ličnost glumca o čijoj je izgradnji bila riječ biva ugrađena i nadiđena u tzv.idealnoj ličnosti glumca. Idealna ličnost glumca bila bi nešto kao meta-organizam u kojem su individualnost i u opće uklopljena tipičnost u stanju idealne napetosti, u stanju idealnog omjera stapanja i razilaženja. Težnjom za tom realizacijom oblikuju se karakteri kao ličnost koju glumac proizvodi na sceni. Idealna ličnost povezana je sa stvaranjem karaktera. Naime budući da subjektivno sagledavanje karaktera nema kraja u vremenu, krajnja dovršenost karaktera trebala bi značiti i prekid doživljavanja, odnosno smrt. Idealna ličnost glumca u tom smislu govori nešto i o tome kako treba izgledati sama radnja. Naime, kako bi se oblikovanje karaktera moglo dogoditi, radnja se bavi kompleksnm pojavama koje određuju naš etički život, te ujedno mora biti „natprosječno zanimljiva“, kako bi glumcu bila inspirativna za emocionalno, intelektualno i etičko oblikovanje koje oblikovanje karaktera uključuje. Kako smo rekli ranije, smrt kao završetak tragične radnje i dovršenje karaktera šokantan je čin, međutim, upravo se zbog značajnosti smrti u takvoj tragičnoj radnji može dogoditi samozaborav i „prestanak samodoživljavanja“. To je bitno istaknuti pošto nakon tog prekida dolazi do jasnijih, autorefleksivnih pregleda i nove, svježije perspektive za stvaranje idealne ličnosti. Gavella navodi upravo to stvaranje dovršenog karaktera kao jednu od najznačajnijih stvari u glumačkom životu.

Međutim, što se idealne ličnosti tiče, priča ne završava sa samim glumcem. Naime, kada je idealna glumačka ličnost realizirana, to se događa na poseban način komunikacije s publikom koji Gavella opisuje kroz pojam *suigre*. Vanjskoj suigri prethodi unutrašnja suigra u kojoj glumac „igra“ pred zamišljenih gledateljem i pojam se još ne odnosi na konkretnog gledatelja, što je slučaj u vanjskoj suigri. U tom činu glumac „stvara“ tzv. „novog gledatelja“ koji nadilazi uobičajenu stvarnost. Ono što se tada dešava je vrsta komunikacije koju Petlevski naziva svojevrsnim „paralelizmom doživljaja“ kod glumca i gledatelja, koju opisuje kao aktivno suživljavanje u kojem imamo iskustvo drugoga. Pritom nije riječ samo o psihološkoj nego i o femomenološkoj kategoriji. Radi se o tome da u trenutku glumčeve smrti i dovršenja karaktera o kojem je bila riječ dolazi do kulminacije gledateljeve koncentracije u kojoj se radi o paralelnim doživljajima kod gledatelja, kao i kod glumca. Ne radi se samo o tome da gledatelj u tom glumcu prepozna nekoga tko predstavlja njega i, primjerice, njegove probleme već daleko više. Riječ je o tome da se u ličnosti glumca i ličnosti gledatelja odvija

proces samorađanja i emancipacije. U suigri se događa „preuzimanje novog vitaliteta“ gdje i glumac i gledatelj sudjeluju u „povišenom osjećaju sebe“. Ono što Grotowski naziva „životnom maskom“ „puca i otpada“, stopira strukture predočavanja, blokira samosagledavanje.⁴⁷ To je trenutak u kojem se u zaboravu samih sebe nadilazi logika, ekonomija i politika ranije spomenutih normativnih identiteta. Nakon tog trenutka „bačeno je novo svijetlo“ i na glumčevu i gledateljevu unutrašnjost. Međutim, što je to što je dovelo do toliko značajnog suživljavanja gledatelja i glumca? Sam taj trenutak smrti, koja je i gledatelju i glumcu iskustveno nedostupna i stoga je nemogu ni adekvatno utjeloviti, oni u iskustvu smrti tragičkog dramskog karaktera zajedno gledaju iza smrti, a ostaju ispred života, „zastaju u do-životu“. U tom smislu predstava više nije nešto što je „poput života“, već „scenska zbilja postaje analogna iskustvenoj... kao paradoksalno iskustvo do-života smrti.“⁴⁸

Ostaje još objasniti kako nakon takve suigre nastaje novi gledatelj i njegov odnos prema stvarnosti. Gledatelj se u svom suživljavanju s glumcem izdigao iznad svakodnevne zbilje i njezinih zakonitosti. Iluzija koja je nastala na sceni krenula je od realnosti, ali je imala cilj koji je onkraj realnosti i izraz je novog odnosa prema njoj. Citirajući Gavellu, Petlevski ukazuje na specifičan odnos zbilje i iluzije te istine i laži, koji je ovdje važno uočiti. Objasnjava kako je potreba da se na pozornici razotkrije „životna laž“ ona koja vaća kazalište „socijalnoj zbilji“, a tako mu daje i dimenziju političnosti.⁴⁹ Kazališna iluzija koja je u kazalištu neminovna s druge pak strane suprotstavljena je toj „zbiljskoj“ ili „životnoj“ laži⁵⁰. „Kategorija zbiljnosti gubi u krajnjoj točki stapanja glumca i gledaoca svoju prvotnu funkciju, jer onaj novi gledatelj koji je tako nastao postaje u novom stapanju s glumcem nešto što je iznad svakodnevne funkcije zbiljnosti i normi koje njome upravljaju. On više nije iluzija svakodnevne stvarnosti već slika novog odnosa prema toj stvarnosti. Značilo bi to da je iluzija samo polazna točka za stvaranje fenomena koji je u svojoj polaznoj točki povezan s realnošću, ali je u svom rezultatu i cilju nadrealan.“⁵¹ Petlevski ističe kako učinak na gledatelje nije čisto psihološki nego fenomenološki. „Glumac glumi za gledaoce koje će tek stvoriti, formirati.“⁵²

⁴⁷ Usp. M. Blažević, op.cit., str. 249.

⁴⁸ Usp. M. Blažević, op.cit., str. 248.

⁴⁹ Usp. S. Petlevski, *Kazalište suigre*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2001., str. 139.

⁵⁰ Usp. S. Petlevski, *Kazalište suigre*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2001., str. 139.

⁵¹ Gavella prema S. Petlevski, *Kazalište suigre*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2001., str. 140.

⁵² S. Petlevski, *Kazalište suigre*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2001., str. 141.

Takav pristup, ističe dalje Petlevski, čuva Gavellu od moguće optužbe da politični teatar znači političku „propovijed glumca s kazališnih dasaka“. Njegova je svijest o uključenosti ideologije u glumu, koja je bitno socijalna aktivnost, ipak prisutna. On uključenost ideologije vidi na dvije razine odnosno u dva značenja riječi ideologija. U prvom značenju ideologije otkriva se dimenzija temeljne socijalnosti kazališta, „kao normalni stupanj orijentacije u kulturnom sustavu“ dok je drugo značenje političko. Politička lažna svijest kao ono što je prividno neutralno, kako navodi Gavella “ pojam socijalnog kolektiviteta ne možemo odrediti bez neke oznake klasnosti, a klasnost uvijek dovodi do skretanja kolektiva u pravcu socijalnog egoizma, kolektivnog egoizma.“⁵³ Ne ignorirajući tu ideološku i socijalnu određenost kazališne prakse, Gavella, kako Petlevski dalje navodi, kao najviše dostignuće kazališne umjetnosti opisuje upravo tu sposobnost za novo sagledavanje sebe i smisla vlastita djelovanja putem tuđih riječi koje su transparentne za sagledavanje nas samih.⁵⁴ To je ono što je u novom kazalištu privlačno i zanimljivo i preko čega „ono može djelovati na mase“.

Tako je moguća političnost novog kazališta upravo u tome što ono idealno razbija sheme starog normativnog sklopa. Ona nema za cilj djelovati u interesu etičkog, poetičkog ili društvenog poretka i nije uvjetovana nikakvom ideološkom zadanošću.

„Siromašno kazalište“

Još jedan prostor političnosti novog kazališta otvara se ukoliko se usredotočimo na neoliberalnu logiku kapitalizma koja kazališnu djelatnost promatra na jedini način koji razumije, a to je kako ona stoji na tržištu, koliko je u nju uloženo i koliko se njome dobiva. Odgovor takvom pristupu je upravo siromašno kazalište koje na pijedestal stavlja umjetničke osobnosti glumaca kreativno pokazujući kako vrijednost umjetničkog djela nije prevodiva u novac uloženi u produkciju. Blažević ističe Grotowskog kao zastupnika takvog kazališta.⁵⁵ Glumac u njegovoj teoriji teži prodiranju i otkrivanju sebe odbacujući društvene maske i norme i nastojeći u tom smislu ogoliti svoju intimu, doći do „najintimnije srži svoje osobnosti“. Literarni tekst postaje sredstvo otvaranja prema drugima i suočavanja s njima do razine sukobljavanja, glumac u tom smislu ne treba biti samo tehnički spreman već i ogoljen do svoje najintimnije srži te se na osnovi tog iskustva formira scenarije. Osobno iskustvo ima normativne ovlasti u ovom slučaju, što se obrade teksta tiče, tako da redatelj i glumci rade na način da zajedno prerađuju tekst. Sadržaj scenarija proizlazi iz nutrine samih glumaca.

⁵³Ibid. .str.142.

⁵⁴Usp. ibid. str.143.

⁵⁵Usp. M. Blažević, op. cit., str. 248.

Zaključak

Hans Thies Lehmann ističe da je za novo postdramsko kazalište potrebno razviti njegovu vlastitu „estetsku logiku“. U vezi s tim postoje poteškoće, pošto je teško pronaći teoretičare koje uspijevaju misliti na način takvog kazališta. Teatrolozi, naime, iako su prva opcija što se teoretičara tiče, najčešće ostaju u horizontu postojećeg kazališnog iskustva koje onda reflektiraju i daju mu pojamovnu i teorijsku formu. Takva teorija kazališta naziva se *analitičkom* teorijom kazališta. Filozofi, s druge strane, iako se često bave kazalištem, rijetko kada se hvataju u koštac s određenim stvaralaocima ili formama za što su iznimke Gilles Deleuze i Louis Althusser.⁵⁶ Neka vrsta srednjeg puta razvija se unutar teorije kazališta koja se naziva *produkcijom*.⁵⁷ Takva teorija shvaća kazalište ne kao gotov proizvod koji onda treba reflektirati naknadno, već ga shvaća kao proces te pribavlja sredstva i metode koje i praktičaru omogućuju da razvije svoju umjetnost, one se „kreću prema novom načinu stvaranja kazališta“. Doprinos filozofije važan je iz razloga što ona kroz suvremenu filozofiju umjetnosti može ponuditi objašnjenje načina stvaralaštva koji se nalaze onkraj toga što ulazi u sferu onoga što se prethodno smatralo umjetnošću. U tom je smislu moguće filozofijski objasniti inovativni pomak unutar umjetnosti. Tako Lyotard u svom djelu „Šta je postmoderna?“, govoreći o zadaći umjetnika unutar postmoderne, donosi opis umjetnika kao onoga koji ispituje pravila umjetnosti. Kaže kako književnik ili romanopisac, a u kontekstu ovog rada možemo reći i kazališni redatelj ili glumac, treba biti spreman u odstupanju od pravila podijeliti s publikom svoju sumnjičavost prema realnosti i usprkos neuspjehu u komunikaciji s masama ostvariti pomak u umjetničkoj i humanističkoj sferi. Umjetničko je djelo u postmoderni nešto što bi se moglo nazvati događajem. Ono nije nešto što treba arhivirati, institucionalizirati i time onemogućiti da ono ima ikakav društveni odjek i značaj.⁵⁸ Kako Hans-Georg Gadamer navodi u svojoj knjizi „Nasljeđe Europe“, filozofija je ona koja na situaciju treba pružiti „misaoni odgovor“. Umjetnost koja, kako isti autor dalje navodi, nakon 19.-og i 20.-og st. više nije samorazumljiva. „Nesorazumljivost“ umjetničkih djela ima svrhu „izazivanja na nove pothvate“ u smislu da se prevladaju ustaljene „tuđosti“, da i

⁵⁶Usp.H-T.Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu dramskih umjetnosti, Zagreb i Beograd, (2004.) str.16-19.

⁵⁷Usp.M.Blažević,op.cit.,str.14.

⁵⁸Usp.J.F.Lyotard, *Šta je postmoderna?*, KIZ „Art press“, Beograd (1995.), str. 15-16.

stvaratelj umjetničkog djela, kao i primatelj, unesu u djelo sebe.⁵⁹ Tu se naglasak stavlja na razumijevanje pod kojim se ne misli na točno “prepoznavanje onoga što je netko mislio“, niti na subjektivne ili površne dojmove. Naprotiv, razumijevanje nesamorazumljivog prema Gadameru vodi razumijevanju i „prepoznavanju samog sebe ... u odvikavanju pogleda od onog što je zadano“.⁶⁰ Prepoznavanje o kojem je riječ može se pobliže odrediti pomoću pojma „sheme“ koji koristi Roman Ingarden. Shema je tako ono što u umjetničkom djelu biva ispunjeno „na način u kojemu svatko prepoznaje sama sebe“.⁶¹ To ispunjavanje Gadamer naziva „dopunjavanjem“ jer upravo tim našim doprinosom djelo biva na neki način dovršeno „do navlastite zbiljnosti“. Paradoksalno, upravo je to ono po čemu djelo zadobiva svoju općenitost, ono je dobilo puno zbiljnost tek kada su stvaratelj i primatelj postali jedno prevladavši „biografsko-okazionalni aspekt“ nastanka djela i onoga što je pjesnik htio reći. Mogućnost tog susreta sa samima sobom u suvremenim društvima moguća je prema Gadameru jedino kroz čuđenje koje umjetnik stalno mora proizvoditi pošto je „prijemljivost otupjela“ zbog stalne izloženosti „poplavi podražaja“. Upravo je to čuđenje jedno od važnih elemenata iskustva umjetničkog djela što se tiče novog kazališta, a ujedno i jedan od izvora filozofije prema Platonu i Aristotelu.

Smatram da se upravo u tom egzistencijalnom podrijeklu i filozofije i novog kazališta nalazi njihova bitna veza. Tako je i političnost novog kazališta neodvojiva od filozofske refleksije radi svog pokušaja da zatečenu stvarnost misaono tretira drugačije od prethodnika. To novo i drugačije što te discipline donose u biti je obrana ili ponovno pronalaženje čovječosti. Odnos filozofije i kazališta najjasnije se razabire kada se promatra njihov odnos prema životu pošto je u tome obuhvaćeno, riječima Danka Grlića: “ono najdramskije u drami,najfilozofičnije u filozofiji...”⁶²

⁵⁹Usp.H.-G.Gadamer, *Nasljeđe Europe*, Matica hrvatska, Zagreb, (1997.)str 58.

⁶⁰Ibid str.63.

⁶¹Ibid str.66.

⁶²D.Grlić,*Estetika s onu stranu estetike*,Naprijed,Zagreb,(1979.)str.57.

Izvori

Arendt, Hannah: *Politički eseji*, Antibarbarus, Zagreb, 1996.

Arendt, Hannah: *Što je politika*, Disput, Zagreb, 2013.

Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

Blažević, Marin: *Izboren poraz*, Disput, Zagreb, 2012.

Damjanov, Jadranka: *Likovna umjetnost sv.II*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.

Gadamer, Hans-Georg: *Naslijeđe Europe*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Gretić, Goran: „Djelovanje i etički otpor: Hannah Arendt i Emmanuel Levinas“. u: *Anali Hrvatskog politološkog društva* 4 (2008). br.1

Grlić, Danko: *Estetika s onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Grlić, Danko: *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1983.

Halder, Alois: *Umjetnost i kult*, AGM, Zagreb, 2011.

Heidegger, Martin: *Prilozi filozofiji (iz događaja)*, Breza, Zagreb, 2008.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko kazalište*, CDU-Centar za dramsku umjetnost i TkH –Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004.

Lyotard, Jean Francois: *Šta je postmoderna?*, KIZ „Art press“, Beograd, 1995.

Petlevski, Sibila: *Kazalište suigre*, Antibarbarus, Zagreb, 2001.

Piscator, Erwin: *Političko kazalište*, Cekade, Zagreb, 1985.

Sartre, Jean-Paul: *Bitak i ništo*, Demetra, Zagreb, 2007.

Sažetak

Rad se bavi pitanjem kako je političnost kazališta moguća na temelju promjene estetske paradigme. Kako bi se na to pitanje odgovorilo uzete su u obzir glavne teze teoretičara kazališta, teatrologa te filozofa umjetnosti. U tom smislu rad tematizira i odnos filozofije i umjetničke prakse, pogotovo što se tiče pojašnjenja promjena u umjetnosti. Tu se ističe nezaobilaznost filozofske refleksije umjetničkih praksi. Pitanju političnosti kazališta rad prilazi iz perspektive egzistencijalno značajnih pitanja kojih se dotiču i filozofija i umjetnost. Iz tog se razloga u radu pokušalo donijeti razumijevanje politike kakvo koristi Hannah Arendt. Sloboda, izgradnja osobnog identiteta i sposobnost da se krene ispočetka bitni su elementi njezinog shvaćanja političkog djelovanja koji to djelovanje čine nečim što se tiče svih građana. Specifično uključivanje zajednice u kazališnoj praksi jest prostor gdje se ukratko rečeno rađa mogućnost za relevantnost kazališta u sferi politike.

Ključne riječi: kazalište, političnost, postdramsko kazalište, paradigma

Abstract

Theatre as a political subject in new and postdramatic theatre aesthetics

The paper focuses on the question of how the theatre can exist as a political subject, which is based on the shift of an esthetical paradigm. In order to answer such a question, the main ideas of theater theorists, teatrologists and art philosophers have been taken into concern. In this way, the paper sheds light on the relationship between the philosophic and the artistic work, especially in regards to clarifying change in art. In this part, the unavoidability of philosophic reflection of art in practice is pointed out. The work approaches the issue of theatre as a political entity from an existentially meaningful perspective, which is part of both philosophy and art. Because of this reason, the paper attempts to portray politics as it is understood by Hannah Arendt. Freedom, a build-up of one's own personal identity and the capability of starting over are important elements of her understanding of political acts, which render those acts as a general concern of all citizens. Specific inclusion of community in theatre practical terms is a space where, to put it shortly, the possibility is being born for theatre to become relevant in the sphere of politics.

Key words: theatre, political subject, postdramatic theatre, paradigm