

---

ANA TASIĆ

---

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti,  
Beograd

UDK 792.01:316.774  
7.01:792.01  
792.01"19"

# DRUŠTVENI SPEKTAKL I POSTDRAMSKO POZORIŠTE: PRETAPANJA

---

**Apstrakt:** *U radu istražujem uticaj medijskog okruženja, opšte spektakularizacije društva putem medija, na jezik savremenog pozorišta. Polje istraživanja je postdramski teatar, koji je definisao Hans-Tis Leman i autori poput grupe Gledališće Glej, Forced Entertainment, Renea Poleša, Konstance Makras, Nikolasa Štemana, Roberta Lepaža, Andraša Urbana. Jedna od glavnih Lemanovih definicija postdramskog teatra je njegovo prostiranje u medijskim okolnostima, na koje ono reaguje promenom svoje strukture. Autori postdramskog teatra u svojim predstavama daju različite replike na tu ukorenjenu spektakularnost u društvu, masovnim medijima fragmentizovanu percepciju, tematizujući je na sceni, što je tema istraživanja u radu.*

**Ključne reči:** *postdramsko pozorište, društvo spektakla, otuđenje, autorefleksivnost, parodija*

Jedna od najbitnijih osobenosti postdramskog pozorišta, kako ga je definisao Hans-Tis Leman<sup>1</sup> (Hans-Thies Lehmann), jeste njegovo prostiranje u mas-medijskom okruženju, koje značajno definiše čitav društveni život. Sveprisutnost masovnih medija baza je za opštu spektakularizaciju, kao i teatralizaciju društva, što dalje implicira individualne pokušaje da se pomoću mode i trendova proizvede *javno ja*: kult samopredstavljanja i samoobmanjivanja modnim i drugim signalima koji bi, u odnosu na neku grupu, ali i na anonimnu gomilu, trebalo da svedoče o nekom (na-

---

<sup>1</sup> Lehmann, H.T., *Postdramsko kazalište*, Zagreb Beograd 2004, str. 14-33.

ravno, najčešće posuđenom) modelu *vlastitog ja*. Le-man još piše da uz spoljašnju konstrukciju pojedinca postoji i samonaznačivanje grupno i generacijski specifičnih identiteta, što se u nedostatku posebnih jezičkih diskursa, programa, ideologija i utopija prikazuju kao teatralno organizovane pojave: “Pridodaju li se reklame, samoinsceniranje svijeta biznisa i teatralnost medijskog prikazivanja politike, čini se da se dovršava ono što je Guy Debord vidio da se pojavljuje kao *društvo spektakla*. Temeljna je činjenica zapadnih društava da se sva humana iskustva (život, erotika, sreća, priznavanje...) vežu za *robu* odnosno konzum ili posjedovanje (ne za neki diskurs). Tome točno odgovara civilizacija slike, koja uvijek može samo upućivati na sljedeću sliku, pružati je. Totalitet spektakla je ‘teatraliziranje’ svih područja društvenog života.”<sup>2</sup> Gi Debor (Guy Debord) je pisao da je savremeno društvo postalo spektakl. U studiji *Društvo spektakla* (1967), on se bavio istraživanjem okolnosti i uzroka koji su doveli do opšteg pretvaranja sveta u predstavu: “U društvima u kojima preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija prizora. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu. Slike odvojene od svih aspekata života stapaju se u jedinstveni tok stvari u kojem prethodno jedinstvo života više ne može biti ostvareno. Fragmentarno opažana stvarnost regrupiše se u novo, sopstveno jedinstvo, kao odvojeni lažni svet, predmet puke kontemplacije. Specijalizacija slika sveta dostiže vrhunac u svetu nezavisnih slika koje obmanjuju čak i same sebe. Spektakl je konkretizovana inverzija života, nezavisno kretanje neživota.”<sup>3</sup>

Autori postdramskog teatra u svojim predstavama daju različite replike na tu ukorenjenu spektakularnost u društvu, masovnim medijima fragmentizovanu percipciju, tematizujući je na sceni. Oni, na različite načine, sprovode dekompoziciju medijske stvarnosti, eksplicitno ili implicitno, tražeći od gledaoca kritički stav prema izmenjenim društvenim okolnostima. U programu za predstavu *Misfits (Nepriлагодени; Mi snimamo film i ti si zvezda*, 2005) ljubljanske grupe Gle-

<sup>2</sup> *Ibidem.*, 341.

<sup>3</sup> Debor G., *Društvo spektakla*, elektronsko izdanje, 2003, na adresi: <http://www.crsn.com/debord/drustvospektakla/drustvo.htm>

dališće Glej, reditelj Sebastijan Horvat je naveo da ona problematizuje odnos stvarnosti i medijske stvarnosti: “Prosječan čovjek sadašnjice se može rasplakati uz prizor televizijskih *soap opera*, bez obzira što je slabo odigran, što je dijalog prazan i što se dešava u krajnje kičastoj okolini. Paradoksalno je da takav prizor u svom svom krivokletstvu nudi gledaocu mogućnost iskrenog osjećanja. Interesuje me tačno to proučavanje krajnosti: na koji način pozorište oblikuje potpun, 'iskren' i 'stvaran' falsifikat koji u gledaocu probudi osjećaje i kako je jaka snaga jednostavnih pozorišnih mehanizama?”<sup>4</sup> Sličan je predmet interesovanja i Tima Ečelsa (Tim Etchells), reditelja koji radi sa engleskom grupom Forced Entertainment. Objašnjavajući koncept njihove predstave *Neke zabune oko zakona ljubavi* (*Some Confusions In the Law About Love*, 1990), čiji su akteri imitatori Elvise Preslija, Ečels je napisao: “Priče se množe, raspršavaju, šire, mešaju sa drugim pričama, a dok se sve to dešava, lik pravog Preslija bleedi. Ove mitske konstrukcije su postale nezavisne od realne osobe, koja je njihov pokretač. Znam malo, a još manje me interesuje realan Elvis Presli, ali me mreža lažnih Preslija veoma interesuje. Ova ideja pokreće mnoga pitanja. Svi smo u poziciji u kojoj naša realna iskustva egzistiraju sa televizijskim narativima, pričama iz novina, elektronskih medija, filma, muzike. Veći deo našeg iskustva je zapravo indirektan, medijski posredovan. U ovom kontekstu je lažno postojanje od realnog. Pozorište je, čini se, idealan medijum za postavljanje ovih pitanja, zato što je utemeljeno u pretvaranju... U predstavi su nam interesantniji lažni polni organi i seksi igračke, nego oni pravi. Zato što oni više govore o tugi i gubitništvu, o veri i nadama.”<sup>5</sup>

Postdramski stvaraoci veoma često balansiraju na granici *biti* i *predstavljati*, to jest, postavljaju problem autentičnosti predstavljanja/izvođenja putem drastične teatralizacije glume, namernog, očiglednog izlaska iz uloga tokom predstave, zatim uključivanja mikrofona ili video prenosa, što se sve dovodi u jasnu

---

<sup>4</sup> Horvat S., navod iz programa predstave *Misfits*, Gledališće Glej, 2005.

<sup>5</sup> Iz programa za predstavu *Neke zabune oko zakona ljubavi*, navedeno u Etchells T, *Certain Fragments*, London 1999, str. 214.

vezu i sa medijskim kontekstom. Problemi odnosa realnosti i fikcije, stvarnosti i spektakla, njihovo pretapanje i prožimanje, važni su tematski fokusi njihovog istraživanja. Leman piše da mediji pretvaraju znak u informaciju, kao i da privikavanjem i ponavljanjem rastaču osećaj za to da čin slanja znakova uvlači pošiljaoca i primaoca u zajedničku situaciju, što je razlog zbog kojeg se u savremenom pozorištu fikcija i realnost stapaju: “Ne zato što bi se možda bilo u zabludi o tome da se u jednom slučaju radi o nečemu izmišljenom, a u drugom o nekoj vijesti, nego zato što način kako se odvija znakovni proces odvaja stvar i znak, referenciju i situaciju davanja znaka. Stupanj realnosti slika, koji se ne može kontrolirati, s jedne strane delokalizira događaje koji se šire pomoću medija, a ujedno stvara i vrijednosne zajednice gledalaca koji recipiraju slike izolirani u svojim stanovima, tako da se uvijek ponavljano prikazivanje tijela oskrvnutih, ozlijeđenih, usmrćenih u katastrofama (izoliranim, realnim ili fiktivnim) u radikalnom odmaku primiče pasivnom promatranju: rastvara se sraslost opažanja i djelovanja, primljene poruke i odgovornosti.”<sup>6</sup> Problem prožimanja fikcije i stvarnosti, odnosno uplitanja stvarnosti u fikciju i obrnuto, o čemu Leman piše kao o bitnoj idejnoj bazi postdramskog diskursa, problem je koji je Debor, takođe, ranije prepoznao: “Spektakl koji falsifikuje stvarnost proizvod je same te stvarnosti. Obrnuto, stvarni život je materijalno prožet kontemplacijama spektakla i na kraju ga potpuno upija i počinje da se ravna po njemu. Objektivna stvarnost prisutna je u oba ta aspekta. I jedna i druga strana, ustanovljene na taj način, preobražavaju se u sopstvenu suprotnost: stvarnost se pojavljuje u granicama spektakla, a spektakl postaje stvarnost.”<sup>7</sup>

Pretapanje stvarnosti i spektakla, sinteza intimnog i javnog, ličnog i spektakularnog, identifikacija aktera sa medijskim zvezdama, spektakularizacija intime, vrlo su učestali postupci u postdramskom pozorištu, u predstavama Wooster Group, Builders Association, Forced Entertainment, Gledališća Glej, Blast Theory, Renea Poleša itd. Akteri predstave *Nepriлагоđeni* su jedan muškarac (Miha Nemeć) i jedna žena (Nataša Matjašec) koji se razilaze. Sve je postavljeno u

<sup>6</sup> Lehmann, *op.cit.*, 342.

<sup>7</sup> Debor, *op.cit.*

medijsko okruženje, kao da su njih dvoje učesnici u šou-programu. Njihove svade se često pretapaju u izvođenje poznatih pesama koje služe i kao neka vrsta komentara radnje, u (banalnoj) pop formi (“I will Survive” i “I am what I Am” Glorije Gejnor, “Love Of my Life” grupe Queen itd). Između igranja drama likova, izvođači pevaju ove pesme na mikrofону i teatralno plešu, kao da hoće da zabave i zavedu publiku. U jednoj sceni, njihovu raspravu prati i dim, specijalan efekat korišćen u teatru, kao i u televizijskim emisijama, za akcentovanje dramskog efekta. Ovaj postupak posebno, (auto)ironično, naglašava aspekt spektakularizacije njihove intime i postavlja njihov emotivni odnos u kontekst masovnih medija. Prožimanje ličnog i spektakularnog, intimnog i javnog, između ostalog, problematizuje medijsko okruženje, spektakl, kao novi *modus vivendi*, u svakodnevnom životu današnjeg čoveka. Ponašanje aktera predstave *Neprilagođeni*, definiše se, artikuliše i filtrira, kroz pop obrasce. Na taj način je, pored ostalog, problematizovan odnos između stvarnosti i njene medijske konstrukcije/transpozicije, kao i odnos između gledaoca i predstave. U predstavi se, neprestano, radi na rušenju četvrtog zida, razbijanju iluzije, što, implicitno, problematizuje pojam prisutnosti, odnosno predstavljanja, to jest relacije između stvarnog i konstruisanog, a to je veoma bitan odnos u kontekstu opšte medijatzivanosti. Glumci direktno i provokativno komuniciraju sa publikom, uvlače je u predstavu. Tako se neprestano razotkriva pozorišni mehanizam, teži se ka tome da se sve otvori, da se razotkriju laži. Igra, na primer, počinje onda kada glumac kaže inspicijentima da može da se krene. Glumci jasno daju do znanja publici da igraju. Implicitno, to rastvaranje iluzije se može shvatiti i šire, u društvenom kontekstu, kao esencijalna potreba za rastvaranjem iluzije medijskog predstavljanja, razotkrivanjem mehanizma medijske prezentacije stvarnosti, dekonstrukcijom spektakla.

Problem prodora spektakla u intimni život, u predstavi *Neprilagođeni*, posebno je provokativno postavljen u sceni u kojoj Ona dahće u mikrofón, tražeći njega, želeći njega, dok On sedi na drugom kraju scene i prelistava porno časopis. Direktan video prenos njegovog prelistavanja časopisa, eksplicitne, pa i vulgarne fotografije felacija, kopulacije, seksualno uzbuđenih tela, emituju se u pozadini scene, u krup-

nom planu. Ovaj postupak se može shvatiti na različite načine. Tako se na sceni postavlja problem konflikta između želje za fizičkom/emotivnom intimnošću partnera i teškoće njene realizacije, kao i problem supstitucije erotske želje surogatima porno industrije, zatim problem komercijalizacije seksualnosti putem njene spektakularizacije u medijima itd. Umesto da on bude fizički blizak sa njom, što ona želi, on se okreće porno industriji koja pruža nepotpuno zadovoljstvo, iluziju zadovoljstva. Video prenos njegovog prelistavanja porno časopisa kasnije zamenjuje prenos krupnog plana njegovog lica. Ona i dalje sedi na stolici i obraća mu se, veoma je ranjiva i usamljena, dok se u pozadini emituje direktan video prenos njegovog lica, kao da je intimnost moguća još samo preko tehnologije, medijativizovana; realan kontakt i fizička bliskost su deplasirani. Video medijacija njegovog lica se može razumeti kao izraz supstitucije prisutstva, metaforički prikaz njegove prisutnosti/odsutnosti, gubljenja intimnosti u kontekstu društvenog uticaja masovnih medija. Žan Bodrijar je baveći se ovim pitanjima u brojnim studijama, istakao da je, u domenu intimnosti/seksualnosti, privatna sfera nestala kao rezultat dominacije tržišnih principa: "Najintimnija delatnost u vašem životu postaje potencijalno napajanje medijima – ali se isto tako čitav univerzum bespotrebno prikazuje na vašem kućnom ekranu. Mikroskopska pornografija univerzuma, pornografska zato što je prinudna, prekomerna, baš kao krupni plan genitalija u porniću."<sup>8</sup> Činjenica da privatno mesto postaje javno u direktnoj je vezi sa logikom kapitalizma, jer, kada je ono oslobođeno, lakše postaje meta robne razmene.

Likovi predstave *Veliki u Bombaju* (*Big In Bombay*; režija i koreografija Konstanca Makras /Constanca Macras/, Dorkypark, Berlin, 2006), takođe su zaglavljani u svetu spektakla. Za ovu predstavu je karakteristično drastično odsustvo linearne naracije, fragmentarnost, autorefleksivnost, simultano igranje više prizora, upotreba songova, uključivanje plesnih tačaka, video materijala itd. Ona istražuje probleme globalizma, medijskog hiperrealizma, terorizma, funkcije i značenja umetnosti u savremenom društvu, pri čemu, u svojoj osnovi, parodira tekstove popularne

---

<sup>8</sup> Bodrijar Ž, *Drugo od istog*, Beograd 1994, str. 13.

kulture – muziku, informativne televizijske emisije, kao i filmove bolivudske produkcije. Izvođenje poznatih pop pesama, izvođača poput Spandau Balleta, Joan Jett ili Ofre Haze, kritički se tretira putem njihove artificijelne interpretacije. One su u radnju predstave utkane bez nekog posebnog opravdanja ili logike, što je vid parodijskog, kritičkog komentara autora na medijsku situaciju. Kao da je gledalac televizijskog programa, sa mogućnošću skakanja sa programa na program pomoću daljinskog upravljača, pozorišni gledalac se ovde, analogno, izlaže fragmentima izvođenja, odsustvom linearnosti naracije i uzročno-posledičnih veza između prizora koji se igraju. Osim što se radnja prekida izvođenjem pop pesama, u nju su uključene i video projekcije, teoretske diskusije izvođača itd. Akterke predstave *Pomorandžina kora* (reditelj Kokan Mladenović, Ujvideki Szinhaz, Novi Sad, 2009) su opsednute izgledom svojih tela, željama za atraktivnim, savršenim izgledom, zbog čega idu na plastične operacije. Između scena u doktorskoj ordinaciji, one teatralno, radosno, zanosno plešu uz pesmu "Dancing Queen" grupe Abba, takođe bez posebne uzročno-posledične veze, slično kao u predstavi *Big In Bombay*. I akteri Polešove predstave *Pablo u Plusfilijali* (Volksbuhne, Berlin, 2005), koji u predstavi, u velikom broju scena, nastupaju iza platna, i koje publika ne može direktno videti, već ih putem video prenosa prati na ekranu, teatralno se zabavljaju uz pop hitove osamdesetih godina (Alpha-ville itd). Likovi predstava *Terapija* (reditelj Olivera Đorđević, pozorište Kostolanji Deže, Subotica, 2009) i *Život broj 2* (reditelj Anja Suša, Beogradsko dramsko pozorište, Beograd, 2006), na sličan način, plastično nasmejani, vidno teatralno, prekidaju radnju segmentima u kojima pevaju karaoke (pesme Madone, Abe itd), kao da su učesnici u šou-programima. Zanimljivo je to što se u većini ovih predstava teatralno interpretiraju pop hitovi osamdesetih godina, elektro pop i disko muzika. Kultura osamdesetih godina nesporno je označila zenit hedonizma, dekadencije, ekstaze kiča. Drastično teatralna tematizacija pop nasleđa osamdesetih godina, u navedenim predstavama, polazište je za njihovo kritičko sagledavanje.

I predstava *Hamlet* (Schauspiel Hannover, 2002) reditelja Nikolasa Štemana (Nicolas Stemmann) direktno je postavljena u medijski, tj. kontekst spektakla: likovi

su okruženi monitorima, u pojedinim scenama glumci govore tekst u mikrofona, u drugim plešu kao da su u diskoteci (disko kugla visi sa plafona). Monitori su aktivni tokom čitave predstave, emituju se različiti prikazi živog video prenosa radnje na sceni, najčešće krupnog plana lica nekog od aktera, ili zamrznuta slika (*freeze frame*) nekog od njih itd. Štemanov *Hamlet* istražuje značenja Šekspirovog *Hamleta*, kao i mogućnosti izvođenja ove tragedije u svetu u kome je lični identitet proizvod medija. U nekoliko scena ove predstave, Hamlet, zajedno sa Ofelijom, leži na sceni i na monitoru gleda fragmente filma *Hamlet*, u kojem je Lorens Olivije igrao glavnu ulogu. Ovaj postupak uspostavlja ironičan odnos prema dramskoj tradiciji, ali on, pre svega, problematizuje uticaj medijske kulture. Šteman je dosta skratio tekst, podelu je sveo na sedam glavnih likova, akteri govore tekst u mikrofona, a njihovo ponašanje je infantilno, do grotesknosti – Ofelija, na primer, nosi šarenu majcu na kojoj piše “Hamlet + Ofelija”, kao da je neka današnja tinejdžerka itd.

Ove i slične slučajeve parodičnosti, teatralne pozorišne igre, koje sam opisala u predstavama *Big In Bombay*, *Pomorandžina kora*, *Terapija*, *Život broj 2*, *Hamlet*, *Nepriлагоđeni*, dakle, očigledno zabavljanje likova kroz dekadentne obrasce pop kulture, u okviru postdramskog pozorišta, Leman definiše kao *cool fun*, jedan *estetski virulentan stav*: “Kazalište oponaša sveprisutne medije s njihovom sugestijom neposrednosti, no istodobno traži neki drukčiji oblik pod-javnosti iza čije se površne razuzdanosti mogu opaziti melankolija, osamljenost i očaj... Te kazališne forme mogle bi biti odgovor na osnovni osjećaj beskonačnog manjka budućnosti koji ne može prekriti ni ma koliko forsirano insistiranje na 'zabavi' u ovome *sada*.”<sup>9</sup> Akteri ovih predstava se neprestano zabavljaju, scena pršti od igre i izveštačeno nasmejanih lica, pri čemu se, u pukotinama radnje, naslućuju očaj, praznina, konfuzija, o kojima Leman govori. Debor je, takođe, prepoznao to dvoјstvo, lice i naličje spektakla: “Iza svetlucave spoljašnosti spektakla, modernim društvom dominira težnja ka opštoj banalizaciji, čak i tamo gde su razvijeniji oblici robne potrošnje naizgled umnožili mogućnost izbora između različitih uloga i

<sup>9</sup> Lehmann, *op. cit.*, 156.



predmeta... Spektakl postoji u koncentrisanom i raspršenom obliku, u zavisnosti od konkretnog oblika siromaštva koga u isto vreme sakriva i održava. U oba slučaja, to je uvek ista slika srećnog sklada okruženog očajem i užasom, nepomično središte bede... Spektakl je nastao iz izgubljenog jedinstva sveta, a ogromna ekspanzija modernog spektakla otkriva svu veličinu tog gubitka: pomeranje svakog individualnog rada i svih proizvoda rada u apstrakciju, savršeno se uklapa u prirodu spektakla, jer je upravo apstrakcija konkretan način njegovog postojanja.”<sup>10</sup>

Jedno od značenja upotrebe tehnologije – mikrofona, direktnog video prenosa itd, u predstavama *Big In Bombay*, *Pablo u Plusfilijali*, *Hamlet*, *Džet Leg* i drugima, sredstvo je dovođenja radnje u medijski kontekst, problematizacija društva spektakla, jedne opšte želje da se predstavi javnosti, da se bude slavan. Mikrofon je, na primer, često, znak javnog izlaganja, a akteri u njih govore teatralno, ponekada kao da su pop zvezde. Uopšteno posmatrano, u postdramskom pozorištu, upotreba mikrofona je vrlo prisutna, pri čemu su funkcije tog postupka različite, u zavisnosti od predstave, a jedno od važnijih i učestalijih značenja ovog postupka jeste ironična replika na sveprisutan spektakl. Leman, takođe, ističe važnost upotrebe mikrofona u postdramskom pozorištu i smatra da bi posebno poglavlje moglo biti posvećeno upotrebi mikrofona, jer on “istovremeno naglašava autentičnu prisutnost i njezino tehnološko potkopavanje”.<sup>11</sup> Mikrofon, dakle, s jedne strane, kao i video prenos, naglašava problem teatralizacije, uticaja medija, odnos živog i posredovanog prisustva. Leman piše da se u postdramskom pozorištu mikrofonima često barata kao što to čine rok pevači, *showmasteri* ili novinari kad intervjuišu. U predstavi *Neprilagođeni*, mikrofon je jedno od direktnih sredstava putem kojih akteri postaju učesnici šoua, spektakla. Uzimajući u obzir njihovo teatralno ponašanje, plastičnu igru, izveštačene pokrete i gestikulaciju, oni daju ironičan komentar na stanje spektakla, u čiji kontekst mikrofoni, između ostalih scenskih sredstava, jasno dovode. U predstavi *Urbi et Orbi* (reditelj Andraš Urban, Pozorište Kostolanji Deže, 2008), četiri aktera se, na

<sup>10</sup> Debor, *op. cit.*

<sup>11</sup> Lehmann, *op. cit.*, 310.

specifičan način, ispovedaju, otkrivaju javnosti svoje grehe, koje u početku nastoje da sakriju. Oni svoje iskaze govore u mikrofone, odgovarajući na pitanja islednika koji, takođe putem mikrofona, postavljaju njima pitanja, pri čemu sede u prostoru publike. Jedno od značenja ovog postupka jeste i smeštanje intime u medijski kontekst, jer njihovi iskazi deluju kao da su replika na kontakt emisije u televizijskom studiju. Takođe, kako su iskazi aktera lažni, oni javnosti prikazuju situaciju što ne odgovara stvarnom životu, predstavljaju se bolji nego što jesu (islednici će, na kraju ispovesti svakog njih, razotkriti laži), izvodi se zaključak da je govor posredovan mikrofonom, govor u javnosti, medijsko obraćanje, čista konstrukcija, samo predstava za publiku, koju treba uvek kritički, uslovno tretirati. I u predstavi *Sardinija* (reditelj Andraš Urban, Pozorište Kostolanji Deže, 2009), u totalu realizovane kao tehno-spektakl, scena je definisana prisustvom tehnologije (ekrani, mikrofoni), koja, između ostalog, označava ironičnu dekonstrukciju medijskih okolnosti. Postdramski autori tako, upotrebom tehnologije na sceni, autoironično i autorefleksivno, sa bitnim odmakom, stvaraju kritički odnos prema estetici šoua, *per se*.

#### *Društvo spektakla i društvo kontrole*

U predstavi *Sardinija*, scena je određena prisustvom četiri ekrana. Na njima se emituje direktan prenos igre na sceni, njenih različitih segmenata, iz različitih uglova. Ovaj postupak ima brojna značenja, na formalnom, kao i na idejnom planu predstave, a jedno od mogućih tumačenja njihovog prisustva je problematizacija društva spektakla, s jedne, kao i definisanje problema društvenog nadzora i kontrole kao naličja spektakla, s druge strane. Radnja predstave se dešava u zatvoru, a zatvor se može i metaforički shvatiti, u diskursu Fukoove (Michel Foucault) analize ove ustanove kao paradigme društvenih odnosa, što je Fuko izneo u studiji *Nadzirati i kažnjavati*. On smatra da je disciplinovanje u zatvoru metafora sistema koja označava totalno odsustvo slobode u savremenim društvima. Baveći se pitanjem nadzora u zatvorima, Fuko koristi Bentamov (Jeremy Bentham) koncept *Panoptikona* kao idejnu bazu. On u Bentamovom modelu prostorne organizacije zatvora prepoznaje društvenu paradigmu uspostavljanja stalne vidljivosti radi kon-

trole podanika. Ovo pitanje neprestanog nadzora u zatvoru može se povezati sa motivom video prenosa radnje u *Sardiniji*, kao i u nekim drugim predstavama, to jest, stalno praćenje likova zatvorenika može se tumačiti u okvirima Fukoove analize nadzora kao sredstva uspostavljanja i održavanja vlasti: “Panoptičko ustrojstvo stvara prostorne jedinice koje omogućavaju da se neprekidno sve vidi i odmah prepoznaje... Vidljivost je klopka.”<sup>12</sup> Fuko još piše da je glavna posledica Panoptikona indukovanje u zatvoreniku svesti o njegovoj stalnoj vidljivosti, čime se obezbeđuje automatsko funkcionisanje vlasti, a ona više nije oličena u jednoj osobi, nego je smišljeno raspoređena na mnoga tela, površine, osmatračke poglede: “Panoptikon je čudesna aparatura koja proizvodi homogeno dejstvo vlasti... Onaj ko podleže potpunoj vidljivosti, preuzima na sebe stege vlasti; on ih spontano primenjuje nad samim sobom; on u sebe integriše odnos vlasti u kojem istovremeno igra dve uloge; postaje načelo vlastitog potčinjavanja.”<sup>13</sup>

Analizirajući aspekte značenja video prenosa u predstavi *Elsinor* Roberta Lepaža (Robert Lepage), Greg Gisekam (Greg Giesekam) je, takođe, primetio tu vrstu metaforičke funkcije upotrebe kamere, sredstva nadzora u okruženju u kojem je kontrola imperativ. Gisekam uspostavlja i paralelu sa Fukoovim analizama u studiji *Nadzirati i kažnjavati*, a smatra da je ovaj Lepažov postupak opravdan prvim Hamletovim rečima da je Danska zatvor.<sup>14</sup> Osim u *Sardiniji* i *Elsinoru*, upotreba video prenosa ima slično značenje i u predstavi *Kaligula*, nastaloj prema Kamijevom tekstu (reditelj Ivo Van Hove, produkcija Het Zuidelijk Toneel, 1996). Radnju, fokusiranu na arogantno ponašanje brutalnog vladara, na sceni uživo prati kameraman. Slika se direktno projektuje na nizu monitora i velikim ekranima. Scena je sasvim ogoljena, pusta, sumorna, kao nekakav bunker (scenograf Jan Versweyveld), a direktan video prenos akcentuje važnost ideje o kontroli, nadzoru, imajući u vidu glavnu temu predstave – vivisekciju moći. Takođe, video pre-

---

<sup>12</sup> Fuko M., *Nadzirati i kažnjavati (Nastanak zatvora)*, Sremski Karlovci – Novi Sad 1997, str. 195.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, 197.

<sup>14</sup> Giesekam G., *Staging The Screen (The Use of Film and Video in Theatre)*, New York 2007, str. 229.

nos u ovoj predstavi je u funkciji uspostavljanja veze između politike i sprovođenja moći sa društvenim spektaklom, to jest, ukazuje na važnost javnog predstavljanja politike. U predstavi *Big In Bombay*, u čijoj tematskoj osnovi je i problematizacija društva spektakla, pojavljuje se motiv nadzora u sceni u kojoj monolog jedne uplašene žene posmatramo putem videa. Tu se definiše problem video nadzora, društvenog praćenja putem kamera (CCTV), ovde konkretno na aerodromu. Pitanja video nadzora u savremenom društvu postavljaju se i u predstavi *Džet Leg (Jet Lag)* grupe Builders Association, u njenom drugom delu, gde se radnja odvija na aerodromu. Autori predstave čoveka sagledavaju i metaforički, kao jedno otuđeno, nemoćno biće, izgubljeno i smrvljeno pod teretom tehnologije.

Naravno, značenja društvenog nadzora o kom je pisao Fuko, istražujući istoriju zatvora tumačenih kao metafora društva, danas imaju još drastičnije dimenzije, sa sve dubljom i korenitijom tehnologizacijom, koja unapređuje načine i mogućnosti kontrole. U studiji *Medijska kultura*, Daglas Kelner (Douglas Kelner) diskutuje o sveprisutnosti medija u savremenom društvu, naglašavajući ambivalentnosti te činjenice, istovremeno davanje i oduzimanje slobode, što se, takođe, može izvesti kao jedno od značenja video prenosa u ovim predstavama: “Nove medijske i kompjuterske tehnologije predstavljaju mač sa dve oštrice i njihovi efekti su protivurečni. S jedne strane, medijske tehnologije pružaju široku paletu izbora, veću mogućnost kulturne autonomije i više prostora za drugačije oblike kulture i nove ideje. Pa ipak, kompjuterska tehnologija istovremeno stvara i nove oblike posmatranja i kontrole, u kojima elektronski sistemi video nadzora na radnim mestima predstavljaju neku vrstu savremene inkarnacije Velikog Brata. Savremene medijske tehnologije stvaraju moćne oblike društvene kontrole, uz pomoć efikasnijih, suptilnijih tehnika indoktrinacije i manipulacije.”<sup>15</sup>

Društvo spektakla implicira, dakle, neku vrstu društvene kontrole, ali i otuđenja pojedinca. Debor je, između ostalog, istakao da je *društvena uloga spektakla proizvodnja otuđenja*: “Spektakl je tehnološka

---

<sup>15</sup> Kelner D., *Medijska kultura*, Beograd 2004, str. 27.

verzija progona ljudskih moći u onostrano; to je vrhunac čovekovog unutrašnjeg odvajanja od samog sebe. Vladajući ekonomski sistem je začarani krug izolacije. Njegove tehnologije zasnivaju se na izolaciji i samo je uvećavaju. Od automobila do televizije, robe koje spektakl bira da proizvodi služe i kao oružje za efikasnu odbranu uslova koji rađaju 'usamljenu gomilu'... Otudjenje posmatrača, koje nesvesno povećava snagu predmeta njegove kontemplacije, odvija se na sledeći način: što više pokušava da ga shvati, manje živi; što se više poistovećuje sa vladajućom predstavom o potrebi, sve manje razume vlastiti život i vlastite želje. Otudjenje aktivnog subjekta u spektaklu ogleda se i u činjenici da njegovi gestovi više nisu njegovi; to su gestovi nekog drugog, koji mu ih predstavlja. Posmatrač se nigde ne oseća kod kuće, jer je spektakl svuda."<sup>16</sup> Načini na koje je uključena tehnologija u predstavama *Sardinija*, *Kaligula*, *Hamlet* ili *Džet Leg*, mogu se shvatiti i na simboličkom nivou kao izraz ideje da su akteri deo sveta u kome su otuđeni od sebe, gde su njihova tela u stanju dislociranosti i dezintegracije, zbog sinhronne medijacije njihovih tela. Telo više nije samo, niti dovoljno, postoji čitav niz njegovih tehnoloških dvojnika, virtualnih tela, koja živo telo, inicijalno telo, prirodno telo, čine ne više tako važnim, ne više jedinim. U kontekstu uticaja tehnologije na ljudsko biće, Pol Virilio piše da jedino i nepromenljivo telo ustupa mesto pojmu *zamenljivo telo*: "Neće biti potrebe zatvoriti se u telo poput ovog koje imamo u fizičkom svetu."<sup>17</sup>

Analizirajući uticaj tehnologije u savremenim društvima, u okvirima svojih teorija o simulakrumima i simulacijama, Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) takođe naglašava momenat otudjenja, dezintegracije ljudskog bića: "Naša iluzija o svrhovitosti tehnike kao širenja čoveka i njegove moći, subjektivna iluzija tehnike, dostigla je vrhunac... Sve su naše tehnologije samo oruđe sveta za koji mislimo da je pod našom kontrolom, dok zapravo on vrši pritisak na nas preko te aparature čiji smo mi tek operatori. I tu imamo jednu objektivnu iluziju, sličnu onoj u medijskoj sferi... Makluan je u modernim tehnologijama video 'proširenje čoveka', ali bi njih pre trebalo videti kao

<sup>16</sup> Debor, *op. cit.*

<sup>17</sup> Virilio P., *Informatička bomba*, Novi Sad 2000, str. 33-4.

’prognavanje čoveka.’”<sup>18</sup> Maršal Makluan jeste pisao o tehnologiji kao o produžetku naših tela, ali nije idealizovao njen uticaj. On je isticao i niz njenih kontraefekata, kao što su otupelost, ravnodušnost, hlađenje, usporavanje tela, što su oblici njegove samoodbrane: “Kad je naš centralni živčani sistem produžen i izložen spoljnim uticajima, moramo ga otupiti, inače ćemo umreti. Otud je doba električnih opštita takođe i doba nesvesnoga i ravnodušnosti.”<sup>19</sup> Utisci o hladnoći, ravnodušnosti, dislociranosti tela pojedinca, temeljno su prisutni u predstavama *Sardinija*, *Hamlet*, *Kaligula* ili *Džet Leg*, zbog korenite medijacije radnje. No, to je samo jedan aspekt značenja radnji koje se odvijaju na sceni. Živo prisustvo glumaca je u funkciji udaljavanja od hladnoće, što ove predstave, odnosno postdramsku paradigmu, smešta na polje kontradiktornosti, produktivne ambivalentnosti značenja.

Izazov za postdramske pozorišne stvaraoce je stvoriti umetnost kao reakciju na medijski kontekst, na sveprožimajuću teatralizaciju i spektakularizaciju društva, komercijalizaciju intime, ukidanje privatnog, koje postaje platforma za komercijalnu, tržišnu eksploataciju. Sve postaje roba, društvo se oslobađa, intima se otkriva, da bi se oni mogli komercijalno iskoristiti, što je, naravno, primaran cilj društva koncipiranog kao spektakl, društva (post)kapitalizma. Debor piše: “Fetišizam robe, dominacija ”vidljivih i nevidljivih stvari” nad drušvom, dostiže vrhunac u spektaklu, u kojem sav stvarni svet biva zamenjen izborom slika projektovanih iznad njega, ali kojima ipak uspeva da se nametnu kao jedina stvarnost... Spektakl je stupanj na kojem roba uspeva da kolonizuje čitav društveni život. Komodifikacija nije samo vidljiva: mi više ne vidimo ništa drugo. Svet koji vidimo je svet robe.”<sup>20</sup> Tematizacijom prodora spektakla u intimu, postdramski autori kritikuju uticaj masovnih medija, uzurpaciju privatnog prostora, sa ciljem njegove komodifikacije. Debor još piše da se u društvu spektakla stvarni svet preobražava u puke slike, da puke slike postaju stvarna bića koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje. Pošto je zadatak spektakla da nam

<sup>18</sup> Bodrijar Ž., *Savršen zločin*, Beograd 1998, str. 84.

<sup>19</sup> Makluan M., *Poznavanje opštita: čovekovih produžetaka*, Beograd 1971, str. 86.

<sup>20</sup> Debor, *op. cit.*

putem različitih, specijalizovanih oblika posredovanja pokazuje svet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno, na prostoru gde je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu: "Ali spektakl nisu samo slike, niti samo slike i ton. To je sve što izmiče čovekovoj aktivnosti, sve što ometa i zavarava njegovu sposobnost preispitivanja i korekcije. To je suprotnost dijalogu."<sup>21</sup> S druge strane, ovi pozorišni stvaraoci svoju poetiku izgrađuju upravo na kritici pasivnosti u društvu spektakla. Oni su svesni okruženja i promenjenih društvenih okolnosti, oni problematizuju *hiperrealnost* savremenog društva, koristeći se neposrednošću teatra, njegovom produktivnom složenošću, mogućnošću da istovremeno bude spektakl, ali i njegova kritika.

Ana Tasić

## SOCIAL SPECTACLE AND POSTDRAMATIC THEATRE: BLENDING

### Summary

This paper examines the influence of media context on the language and structure of contemporary postdramatic theatre. The field of my research is postdramatic theatre, as defined by Hans-Thies Lehmann, authors such as Gledališče Glej, Forced Entertainment, Rene Pollesch, Constanca Macras, Nicolas Stemann, Robert Lepage, Andras Urban. These authors are very well aware of the changes in social and cultural context due to the mass media influence. Their, most radical, reaction to these changes is transformation of traditional theatre language which includes the break from linear narrative, using different modes of technology etc. That is the way to problematize general spectacularization of society, tendencies to become visible, public, popular. Authors such as Pollesch, Macras, Stemann and others use parody, theatricality and autoreflexivity in order to deconstruct media context and its basic notion of spectacle. Using technology in their work is also the means to define problem of social and cultural alienation induced by media domination. All these topics are explored in this paper in which I analyze the postdramatic theatre as a new theatre language, complex and ambivalent.

**Key words:** *Postdramatic theatre, society of spectacle, alienation, auto reflexivity, parody*

<sup>21</sup> *Ibidem.*