

Marija R. Milovanović  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet dramskih umetnosti

УДК 7.038.531:141.72  
792.01:316.776.33

## „ОТКАЗАНО ЗБОГ БОЛЕСТИ ГЛУМЦА” – SUBVERZIVNI POTENCIJALI TELESNOSTI U BESTELESNOM PROSTORU MEDIJSKE KOMUNIKACIJE

*Apstrakt:* Rad nastoji da ispita položaj kulturnog subjekta između transmisionog i ritualnog modela komunikacije, na primerima masovnih medija i pozorišta, kao i „prelajujući” karakter njihovih kodova. U kontekstu aktivnosti koje su situacionisti postulirali kao protivtežu tendenciji regeneracije spektakla i stvaranja „usamljene gomile”, princip telesnosti može igrati značajnu ulogu u subverziji ere simulakruma, baš kao i u revalorizovanju odnosa stvarno–imaginarno u okvirima hipersocijalnosti, čiju suštinu određeni autori na prelazu poslednja dva veka određuju prefiksima od „super” do „pseudo”.

*Ključne reči:* komunikacija, pozorište, masovni mediji, telesnost, simulakrum.

Već vekovima, mnogo pre nastanka masovnih medija i digitalnog načina komuniciranja, pozorište je predstavljalo svojevrsni način formiranja efemernih ali značajnih zajednica čiji su se odnosi metonimijski prelamali kroz prizmu širih društvenih hijerarhija moći. Pozorišni čin, pozorišni prostor, kasnije pozorišna zgrada, a najpre i najvažnije pozorišna publika, predstavljali su, a i dalje to čine, činioce komunikacijskog lanca koji varira po obimu i dalekosežnosti, ali u jednoj ne – neposrednosti. Ta neposrednost, za razliku od digitalne koja se ogleda u vremenskoj komponenti, u ovom slučaju se zasniva na telesnosti. U savremenom kontekstu, više nego ranije, navedena činjenica može zadobiti subverzivni karakter na nivou društveno-političke realnosti koja prevazilazi estetsku. No, da bi to bilo moguće objasniti, prevashodno je potreban osvrt na prirodu pozorišta kao medija i teatarske komunikacije kao procesa estetske semioze.

Nije nemoguće, a nije često ni zaobiđeno, dovesti u pitanje uopšte mogućnost da se teatar tretira kao autonomni medij. Njegova izrazita sinkretičnost i svojstvo kompilatorne forme navodi mnoge teoretičare da ga vezuju za ritualni pojam komunikacije koji je neodvojiv od kulture, za razliku od transmisionog modela koji se vezuje za civilizaciju: „Za ritualni koncept komunikacije, vesti nisu samo informacije, već predstavljaju svojevrsnu dramu, odnosno sliku sveta datog istorijskog trenutka, čije simboličko značenje za teoretičara komunikacije

predstavlja poziv na dešifrovanje” (Tomić 2003: 33). Ovakav koncept, koji uključuje estetsku semiozu, vidi poruku kao nešto više od strukture sačinjene od informacije kao novostečenog znanja i redundantnog sadržaja u vidu neophodnog „suviška razumljivosti”.

Ipak, da bi estetska poruka zadržala status *otvorene* neodređenosti, mora se osloniti na redundantnost. Prema teoriji informacija, potpuno dvosmislena poruka bila bi krajnje informativna, ali bi istovremeno mogla predstavljati komunikacijski, odnosno semantički šum. Za razliku od nje, produktivna dvosmislenost je ona koja podstiče na napor interpretacije. U ovom drugom smislu, estetska predstava je uvek samo delimično kodirana, te su joj bliži estetsko-subjektivni nego logičko-objektivni kodovi. Umberto Eko razliku između denotativnih i konotativnih značenja razume kao razliku između kodova i potkodova, pa umetničko delo tako u krajnjoj liniji predstavlja poruku sa estetičkom funkcijom i ima dvosmislenu strukturu u odnosu na sistem očekivanja koji predstavlja kod. Ovo se donekle poklapa sa estetskom funkcijom jezika koju je definisao Roman Jakobson, ali je on smatrao i da u umetnosti ova funkcija referiše na odnos poruke sa samom sobom, te da ona tada prestaje da bude sredstvo i postaje jedini cilj opštenja. U Ekovom smislu, može se reći da je svako umetničko delo moguće dekodirati, razumeti i interpretirati preko idioleta dela, koji predstavlja individualni i privatni kod jednog lica. Uvođenje u igru privatnih kodova uvodi i pitanje subverzivne moći poruke van okvira estetske komunikacije kao izolovanog događaja.

Semiotičarka pozorišta An Ibersfeld uočava opasnost od izjednačavanja pozorišnog procesa sa procesom komunikacije, jer pozorišni znak ne može postojati u smislu izdvojitog elementa koji bi bio ekvivalentan lingvističkim znacima za koje je karakteristično da su (relativno) arbitrarni. Prema njenoj teoriji, jedan znak predstave ima tri referenta: referenta dramskog teksta, sebe samog kao sopstvenog referenta i svog referenta u svetu. „Funkcija-primalac u slučaju pozorišne publike daleko je složenija, najpre stoga što gledalac pravi odabir informacija, jedne prihvata, druge odbacuje, što upravlja glumca u određenom smeru, slabašnim znacima koje primalac ipak jasno uočava. Zatim, ne postoji samo *jedan* gledalac, već množina gledalaca koji reaguju jedni na druge. Ne samo što retko idemo sami u pozorište, već *nismo sami* u pozorištu, i svaka primljena poruka prelomljena je (na susednim gledaocima), odbijena, iznova prihvaćena i uzvraćena u jednom vrlo složenom procesu razmene. I najzad... gledalac je taj koji stvara predstavu (više no i sam reditelj): on treba da nanovo sklopi celinu predstave, istovremeno po vertikalnoj i po horizontalnoj osi. Gledalac je primoran ne samo da prati priču, fabulu (horizontalna osa), već da u svakom trenutku sklopi potpunu figuru svih znakova prisutnih u predstavi. On je istovremeno prinuđen da se unese u predstavu (identifikacija) i da se od nje udalji (distancijacija). Verovatno nema aktivnosti koja zahteva toliko intelektualno i psihičko ulaganje” (Ibersfeld 1982: 35). Što je najvažnije, ritualni model komunikacije dozvoljava gledaocu u pozorištu

da posmatra kako funkcionišu zakoni koji njime upravljaju a da im on ne bude potčinjen, budući da su namerno lišeni moći prisile.

Na drugom kraju komunikacijskog spektra nalazimo svet masovne medijske komunikacije, najčešće posredovane slikama. Situacionisti, na čelu sa Gijem Deborom, takav društveni odnos između ljudi nazvali su spektaklom, a definisali ne samo kao vizuelnu obmanu koju stvaraju masovni mediji, već i kao pogled na svet koji se materijalizovao. Oblik i sadržaj spektakla, smatrali su, jeste u službi potpunog opravdanja uslova i ciljeva postojećeg sistema – jezik spektakla sastoji se od znakova vladajuće organizacije proizvodnje, koji su u isto vreme krajnji proizvod te organizacije. Spektakl falsifikuje stvarnost, ali je proizvod nje same i obrnuto, stvarni život prožet kontemplacijom spektakla počinje da se ravna po njemu. On takođe na izvestan način ne teži ničemu drugom do sebi samom, ali je u mogućnosti da podredi ljude sebi jer ih je ekonomija već potpuno podredila svojim ciljevima (prvi stepen te degradacije jeste *biti* u *imati*). Masovne medije Debor karakteriše kao najpovršniju manifestaciju spektakla čija je „komunikacija” suštinski jednostrana, a telesno *odvajanje* jeste alfa i omega spektakla: „Nema slobode izvan žive aktivnosti; spektakl zato poništava svaku aktivnost, pošto je celokupna stvarna aktivnost prisilno stavljena u funkciju globalne izgradnje spektakla. Na taj način, ono što se naziva ‘oslobođenjem od rada’, slobodno vreme, nije ni oslobođenje od rada, niti oslobođenje od sveta oblikovanog tim radom; vladajući ekonomski sistem stvara *začarani krug izolacije* – ‘usamljenu gomilu’” (Debor 2003: 14). U spektaklu posmatrači su povezani samo jednosmernim odnosom sa centrom koji ih razdvaja jedne od drugih. On je totalno dogmatičan, ali ipak nesposoban da isporuči bilo kakvu čvrstu dogmu: „Spektakl je vrhunac ideologije jer on najpotpunije otkriva i izražava suštinu svih ideoloških sistema: osiromašenje, porobljavanje i negaciju stvarnog života... Spektakl uništava i granicu između istinitog i lažnog, tako što neposredno doživljenu istinu potiskuje ispod konkretnog prisustva lažnog, iza kojeg stoji cela organizacija pojavnosti” (Debor 2003: 54).

Poststrukturalisti istočne i zapadne Evrope su se dalje bavili reperkusijama transmisiona – spektakularne komunikacije u postmodernom dobu. Ruski filozof Mihail Epštejn traganje za najvišom, čistom realnošću izvan konvencionalnih znakova i sistema kulture smatra modernističkim fenomenom. „Hiper” on označava kao glavni pojam kulturne paradigme koja obuhvata uzajamne veze modernizma i postmodernizma – značenje prefiksa „hiper” tokom 20. veka trpi evoluciju od „super” do „pseudo”, što bi značilo da mnoga svojstva iz stvarnosti 20. veka, dovedena do stepena krajnjeg razvitka, otkrivaju vlastitu suprotnost (četiri procesa u 20. veku, govori, vode do stvaranja hiperobjekata: hiperčestice kvantne mehanike, hiperznakovi književne kritike, hiperbiće egzistencijalizma i hipernagoni psihoanalize). U društvenom smislu, na primer, teorija i praksa komunizma u Rusiji predstavljala je „hiper” pojavu jer se hipersocijalnost javila kao

simulacija jednakosti, dok su se u stvari društvene veze među ljudima naglo ras-  
kidale – sovjetska ideologija pretendovala je na potpunu semiotizaciju čitave re-  
alnosti. „Hipertekstualnost isključuje svaku ’iluziju sadržine’, hiperelementarnost,  
'iluziju složenosti’, hiperseksualnost ’iluziju duhovnosti’ i ’ličnog odnosa’... Isto  
tako, hipersocijalnost isključuje ’iluziju nezavisnosti, lične slobode’. Isključuje je  
upravo zato što predstavlja hipertrofiju jednog apstraktnog svojstva, dignutog na  
apsolutan stepen” (Epštejn 2010: 48).

Fenomen vrlo blizak onome što je Epštejn opisao kao „hiper” odliku post-  
modernog društva i njegovih komunikacijskih shema, a pre svega njeno „pseudo”  
naličje, Žan Bodrijar je još ranije opisao pojmom simulacije. Simulacija predsta-  
vlja proizvodnju, pomoću modela, nečeg stvarnog bez porekla i stvarnosti, od-  
nosno nečeg nadstvarnog – imaginarno nestaje u simulaciji. Dok predstava (re-  
prezentacija) polazi od principa ekvivalentnosti znaka i stvarnog (ili, u slučaju  
pozorišta, unapred prihvaćene iluzije o njoj), nasuprot tome, simulacija polazi  
od utopije principa ekvivalentnosti, od radikalne negacije znaka kao vrednosti,  
što stvara simulakrum: „Dok reprezentacija pokušava da apsorbuje simulaciju tu-  
mačeći je kao lažnu predstavu, simulacija obuhvata celo zdanje same predstave  
kao simulakrum. Slika prvo predstavlja odraz duboke realnosti, zatim maskira  
i izvitoperava duboku realnost, a onda prikriva odsustvo duboke realnosti (do-  
bra prividnost – loša prividnost – izvođenje privida – nepripadanje vrsti privi-  
da)... Time se desio prelaz sa znakova koji nešto prikrivaju na znakove koji kriju  
da nema ničega... Ne nalazimo se više u jednom društvu spektakla, o kome su  
govorili situacionisti, ni u onoj vrsti specifičnog otuđenja i represije koje je to  
društvo podrazumevalo. Sam medijum se više ne može shvatiti kao takav, a po-  
istovećivanje medijuma i poruke (Mekluan) prva je velika formula te nove ere.  
Ne postoji više medijum u doslovnom smislu: on je sada neuhvatljiv, rasut i izlo-  
mljen u stvarnom, a čak se više ne može reći ni da je ono stvarno time izmenjeno”  
(Bodrijar 1991: 33). Bodrijar ovakvu situaciju opisuje kao okrutniju od Artoovog  
„teatra surovosti”, koji je bio telesno utemeljen „pokušaj neke dramaturgije života,  
poslednji trzaj jedne idealnosti tela, krvi, nasilja, u jednom sistemu koji ga je već  
usmeravao ka resorpciji svih rizika bez ikakvog traga krvi” (Bodrijar 1991: 42).  
Benjaminovu auratičnost umetničkog dela – svakog koje, za razliku od pozorišne  
predstave, ima svoju objektivnu materijalnost – u ovim okolnostima otežava *pre-  
cesija* reprodukcije nad produkcijom, budući da proteze industrijskog doba nisu  
više egzo-, već ezotehničke. „Imaginarno je bilo alibi stvarnog u svetu kojim vlada  
princip realnosti. Danas je stvarno postalo alibi modela u svetu kojim vlada prin-  
cip simulacije” (Bodrijar 1991: 123).

U izvođačkim umetnostima, telesnost predstavlja važan (auto)korektiv.  
Autopoetička povratna sprega koju postulira Erika Fišer Lihte afirmiše koncept  
kontingentnosti i činjenicu da izvedbu ne može kontrolisati pojedinac. Zajednica  
ljudi koja učestvuje u pozorišnom događaju, iako privremena, formirana je ličnim

inicijativama pojedinaca. Ne postoji pasivno učešće u izvedbi; prisustvo implicira određeni pristanak. Kontingentnost se direktno kosi sa principom manipulacije koji se vezuje za efekte masovnih medija, a telesnost u znatnoj meri doprinosi tome da takav odnos ni u jednom slučaju ne bude značajnije narušen. Živo telo odbija svaki pokušaj da se pretvori u umetničko *delo*. Telesnost kao takvu karakteriše dualitet – ljudi *imaju* telo kojim mogu da rukuju kao predmetom ili ga koriste kao znak, ali ljudi i *jesu* tela, otelotvoreni subjekti. Dok je u pozorištu, telo je istovremeno znak oslobođen arbitrarnih vrednosti svakidašnjice, ali je i sredstvo akcije s obe strane rampe, ma koliko se situacija u gledalištu činila pasivnom. Imajući to u vidu, Džanel Rajnelt razmatra mogućnosti pozorišne imaginacije kao nove epistemologije, ali zaključuje da ona nije nužno spasonosna: „Publika biva pogođena pozorišnim idejama. Ako ovo pogađanje shvatimo kao radnju koja se odvija – ne prikaz radnje već stvarnu radnju koja pripada samom pozorištu – shvatićemo u kom smislu performans može biti, ali nije nužno, performativan. Pozorište ima kapacitet da pogodi, ali podjednako često i da kultiviše, da tretira ljude kao kupus, te stoga da zastupa državu ostavljajući gledaoce nepromenjenima i ne čineći ništa drugo do običnog, pukog oponašanja imperije imperijalnog” (Rajnelt 2012: 37). Samo telesno prisustvo nije dakle a priori subverzivno. Telo recipijenta karakteriše nekoliko odlika: vrši akt recepcije i kroz svoje funkcije njene efekte neposredno i ispoljava; tvori autopoetičku povratnu sponu i trpi i vrši uticaje u odnosu na druga prisutna tela, kako gledalaca tako i izvođača; obezbeđuje kontingentnost izvedbe; svojom ontikom pruža legitimitet predstavi kao komunikacijskom činu od društvenog značaja. Međutim, njegova moć nije apsolutna i obrnuto je proporcionalna brojnosti publike. Što je manje prisutnih u gledalištu, to je sudbina predstave više vezana za telesnost svakoga od njih – potreban je, međutim, potpuni nedostatak te telesne prisutnosti kako predstava ne bi bila moguća, što se dešava veoma retko.

Sa telom glumca je, međutim, stvar drugačija. Telesnost izvođača ima apsolutnu, a ne relativnu vrednost za život predstave – ukoliko je njegovo telo fizički onemogućeno da izvodi, predstava se otkazuje. Ako je, prema teoriji izvođenja Fišer Lihte (Fisher Lichte 2008: 55), slabo prisustvo glumca prosto bivstvovanje njegovog pojavnog tela na sceni, jako prisustvo njegovo intenzivno kontrolisanje prostora izvedbe i zaokupljanje pažnje gledalaca, a radikalno prisustvo energija koja cirkuliše kao preobražavajuća moć, mi bismo uveli i novi, stepen nultog prisustva, koji, paradoksalno, glumac postiže upravo – odsustvom. Bolest izvođača, onemogućavajući ga da izvodi, istovremeno potvrđuje subverzivni potencijal njegovog umetničkog materijala, upravo – telesnosti. Pojavno i semiotičko telo su neraskidivo povezana i ne mogu se pojavljivati jedno bez drugog. Bolesno izvođačko telo ne proizvodi značenje, ali proizvodi otpor društvenoj simulaciji u bodrijarovskom smislu.

Kao što smo videli, simulacija ne prestaje kada znak izgubi svog stvarnog referenta – zapravo, upravo tada i počinje. U izvođačkim umetnostima, telo kao estetski materijal stalno je u procesu transformacije i postajanja. Telo kao znak u procesu je nestajanja i upravo u tome leži njegova moguća subverzija. Komunikacijski čin kao što je pozorišni, kojem se često pripisuje etiketa lažnosti i iluzornosti, gradi time čvršću vezu sa stvarnošću od simulirane društvene nadstvarnosti, baš u trenutku kada se predstava, zbog bolesti glumca – otkaže. Takva odanost realnosti u društvu spektakla, simulacije i „hipera” prevaziđena je koliko i avangardna, budući da je tema šta posle tačke kada ovakve društvene tendencije dostignu granice pucanja već uveliko otvorena u društvenim i humanističkim teorijskim raspravama. Tim pre što neki mislioci smatraju da je ta era već počela – „U Rusiji... simboličan čin lomljenja simulakruma bio je Nord Ost, kada su za vreme pozorišne predstave pravo na scenu izašli naoružani ljudi i za taoce uzeli i glumce i gledaoce. Pozorište je bilo mesto za 'pogibiju odistinski'... Sama ta reč [realnost] u savremenim humanističkim naukama retko se upotrebljava bez navodnika. Ali, stavljanje navodnika je samo čovekova nemoćna osveta toj realnosti, koja se sve više i sve bolje snalazi bez njega” (Epštejn 2010: 59). U godinama koje dolaze, možda će i nulti stepen prisustva izvođača biti faktor koji će vratiti dignitet stvarnosnom okviru koji je, raspet između praznih označitelja, na početku ovog veka zapeo u procepu.

## LITERATURA

- Bodrijar (1991): Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.
- Debor (2003): Gi Debor, *Društvo spektakla*, Beograd: Porodična biblioteka.
- Epštejn (2010): Mihail Epštejn, *Posle budućnosti: sudbina postmoderne. Tom 1*, Beograd: Draslar partner.
- Fischer-Lichte (2008): Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge.
- Ibersfeld (1982): An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Beograd: Kultura.
- Rajnel (2012): Džanel Rajnel, *Politika i izvođačke umetnosti*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Tomić (2003): Zorica Tomić, *Komunikologija*, Beograd: Čigoja štampa.

Marija R. Milovanović  
University of Arts in Belgrade  
Faculty of Dramatic Arts

”CANCELLED, DUE TO ACTOR’S ILLNESS”  
– SUBVERSIVE POTENTIAL OF BODINESS IN  
BODILESS SPACE OF MEDIA COMMUNICATION

*Summary:* This paper deals with the position of a cultural subject between the ritual and the transmission model of communication using the examples of theatre and mass media, as well as their ”reflecting” codes. In the context of the activity which situationists used to counteract the tendency of regenerating spectacle and creating the ”lonely crowd”, the principle of bodiness can play a significant role in subverting simulacrum era, just as it can in revaluing the relation of the *real-imaginary* in terms of hypersociality, the essence of which some authors determine with prefixes from ”super” to ”pseudo”.

*Key words:* communication, theatre, mass media, bodiness, simulacrum.

