

ПОСТХУМАНИЗАМ И САВРЕМЕНА СРПСКА ДРАМАТУРГИЈА (СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ДИМИТРИЈЕ КОКАНОВ – КРЕТАЊЕ)

Апстракт: У овом тексту ауторка истражује иманентну присутност хуманистичких идеја у аристотеловској драми и поставља питање да ли раскидање с аристотелизмом и дедраматизација драме отвара могућност за стварање драме која би била блиска постхуманистичким идејама. На теоријској равни ауторка упоређује ставове према драмском лику које имају Саразак (Jean-Pierre Sarrazac) и Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) са идејама о новом постхуманом субјекту Рози Брајдоти (Rosi Braidotti). Након теоријског разматрања теме, ауторка даје кратак преглед јављања постхуманистичких идеја у савременом српском театру. Закључује да би драма *Кретање* Димитрија Коканова била најподобнија да се кроз њену анализу провере закључци који су изведени у претходном теоријском разматрању. На крају рада ауторка закључује да Димитрије Коканов чини важан корак у покушају да дефинише нови постхумани субјект у драми. На крају рада отвара се још једно питање – да ли ће драма, након њеног маргинализовања у теорији постдрамског позоришта, поново бити она снага која доноси промену у позоришту у доба постхуманизма.

Кључне речи: постхуманизам, постдрамско, драма, позориште, Битеф.

Увод

Има ли уопште смисла говорити (писати) о постхуманизму и драми? Чини се да је одговор негативан, а као доказ довољно би било подсетити се најопштије дефиниције драме и позоришта. Када говоримо о драми и драмском позоришту, пре свега мислимо на репрезентовање човека кроз радњу. На овоме инсистирају проучаваоци драме и драмског позоришта почев од Аристотела и његове чувене дефиниције трагедије дате у делу *О песничком умећу*.

Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају; а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката. (Аристотел 1988: 54)

1 * marinamadjarev@yahoo.com

Ова дефиниција се може применити на бројне драме од Есхиловог *Окованог Прометеја* до *Аркадије* Тома Стопарда (Tom Stoppard) – драма презентује лик који врши радњу. Европска позоришна традиција је драмско позориште у коме се изводе драме које су истовремено и књижевни род и дела намењена сценском извођењу. Стога не треба да чуди што је суштина драмског – лице које врши радњу – обавезни елемент чак и најширег разумевања позоришта какво је, на пример, Бруково (Peter Brook) одређење позоришта у књизи *Празан простор*.

Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном сценом. Неко се креће у том празном простору док га нетко други проматра, и то је све што треба да би се створио театар. (Peter Brook 1972: 5)

Лице које врши радњу је нит која повезује позориште и драму од Аристотела до Питера Брука. Онај који гледа не спомиње се непосредно у дефиницији трагедије – Аристотел на једном месту чак каже да је сценски апарат најмање важан за трагедију (Аристотел 1988: 57). Из тога се лако да закључити да Аристотел пре свега има у виду читаоца. Овакав приступ трагедији, тј. драми, у савременој театрологији наилази на озбиљне критике (види: Флоранс Дипон (Florance Dupont) *Аристотел или вампир западног позоришта*). Ипак, за нашу расправу о питању да ли је могућа и да ли постоји постхуманистичка драма то је мање важно, јер било да говоримо о читаоцу било да говоримо о гледаоцу, увек је реч о некаквом реципијенту (који сасвим извесно није ни животиња, ни биљка, нити машина). Човек се, једноставно, подразумева, али не било какав човек. Драма и позориште о којима говоримо настали су у Европи и у основи су хуманистички оријентисани као и читава европска култура. То се нарочито јасно види код Аристотела, који за ликове каже следеће:

Прва и најважнија ствар је да карактери буду племенити. Карактер ће имати лице ако му, [...] говор или начин делања буде откривао неку вољу, а племенити карактер онда ако му буде откривао племениту вољу. Карактера има у свакој врсти људи, јер и жена може бити племенита, и исто тако и роб, мада је то у првом случају мање знатно, а у другом уопште без икакве вредности. (Аристотел 1988: 67)

Наведени цитат намеће закључак да драму треба посматрати у контексту хуманизма каквог га је описала Франческа Ферандо (Francesca Ferrando):

In the West, the human has been historically posed in a hierarchical scale to the non-human realm. Such a symbolic structure, based on a human

exceptionalism well depicted in the Great Chain of Being, has not only sustained the primacy of humans over nonhuman animals, but it has also (in)formed the human realm itself, with sexist, racist, classist, homophobic, and ethnocentric presumptions. In other words, not every human being has been considered as such: women, African-American descendents, gays and lesbians, differently-abled people, among others, have represented the margins to what would be considered human. (...) For instance, in the case of chattel slavery, slaves were treated as personal property of an owner, to be bought and sold. (Francesca Ferrando 2013: 28)

И заиста, када се погледа историја европске драме и драмског позоришта, ова тврдња Франческе Ферандо је сасвим применљива на драму – све до друге половине XX века велика већина драмских писаца били су бели мушкарци који пишу о белим мушкарцима (и женама). У драмској литератури су веома ретко ликови били „други” попут Отела или Калибана. Драма и позориште изгледају још удаљенији од постхуманизма када се у обзир узме најопштија дефиниција постхуманизма какву даје нпр. Оксфордска енциклопедија:

Posthumanist philosophy constitutes the human as: (a) physically, chemically, and biologically enmeshed and dependent on the environment; (b) moved to action through interactions that generate affects, habits, and reason; and (c) possessing no attribute that is uniquely human but is instead made up of a larger evolving ecosystem. (Oxford Research Encyclopedias 2018)

Чини се да овде можемо закључити нашу расправу: драма и драмско позориште с постхуманизмом немају додирних тачака. Драма се интересује за човека који врши радњу (које по Аристотелу нема без слободне воље), а постхуманизам претпоставља да је човек дубоко зависан и нејединствен, чиме се макар индиректно доводи у питање појам слободне воље. Међутим, ситуација није тако лако решива. Сматрамо да нема смисла говорити о односу постхуманизма и драме у делима која су настала пре него што се сам појам постхуманизам појавио. Да би се разумела могућа веза између постхуманизма и савремене драме, треба се вратити на оно што је Франческа Ферандо рекла о коренима постхуманизма који се налазе у постмодерни.

Posthumanism can be considered as a second generation of Postmodernism, leading the deconstruction of the human to its extreme consequences by bringing to its theoretical revision speciesism, that is, the privilege of some species over others. (Francesca Ferrando 2019: 2)

Дакле, Франческа Ферандо пише о деконструкцији појма „хуман” под утицајем различитих праваца мишљења насталих током и након појаве постмодерне. Стога, да бисмо говорили о постхуманизму у драми, треба узети у обзир овај историјски контекст. Драма и драмско позориште од доба модерне па до постмодерне пролазе кроз процес растакања класичне драмске форме. Петер Сонди (Peter Szondi) већ у драмама Ибзена (Henrik Ibsen), Стриндберга (Johan August Strindberg), Метерлинка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) и Хауптмана (Gerhart Hauptmann) види „кризу драме” (Sondi 1995: 19–64). У савременим тумачењима (која се такође јављају у доба постмодерне) настаје нова идеја – оно што је Сонди препознао као кризу драме, Саразак одређује као ново рађање драме. Француски театролог Жан-Пјер Саразак (Jean-Pierre Sarrazac) у књизи *Поетика модерне драме* пише да тај пут рађања нове драме почиње с нестанком аристотеловске „лепе животиње” (Саразак 2015: 20), прихватањем нових драмских облика које он назива дедраматизацијом I и II (ретроспекција, антиципација, оптација, понављање-варирање, прекид) (28–40) и растакањем тела драме које добија рапсодијску форму обједињујући на тај начин лирско, драмско и епско (170–190). Што се драмског лика и његове воље тиче, Саразак, такође, наглашава да карактер и воља, у смислу у коме је о њима писао Аристотел, нестају. Лик у савременој драми је без особености и карактера (108–113). У овом раду покушаћемо да утврдимо и да ли овакав лик представља макар најаву постхуманог субјекта онако како га разуме Рози Брајдоти (Rosi Braidotti). Тај постхумани субјект није ни постмодеран ни постструктуралистички већ номадски, виталистички, материјалистички и релациони субјект заснован на политикама локација (Braidotti 2016: 227). Саразак у својој студији не говори о постхуманизму, али наглашава да савремена драма одустаје од аристотеловских принципа, што је за наше истраживање одређујући предуслов. Стога ћемо се позивати и на ту студију у покушају да утврдимо да ли се с преласком у нови вид драматургије, а тиме и на ново виђење драмског лика, отвара могућност за нову, постхуману драматургију.

Имајући у виду да Франческа Ферандо говори о постхуманизму као о другој генерацији идеја које су се јавиле као резултат постмодерне, овде морамо да истакнемо да је Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) увео појам постдрамско за позориште које превазилази драму. Наиме, он је читаву историју европске драме поделио на преддрамску, драмску и постдрамску.

Придјев „постдрамско” означава казалиште које се осјећа понуканим дјеловати с оне стране драме, у времену „послије” важења парадигме

драме у казалишту. [...] „Послије” драме значи да она и даље живи као – ма колико ослабљена потрошена – структура „нормалног” казалишта... (Lehmann 2004: 27)

Појам постдрамско уводимо зато што се он језички и идејно надовезује на читав тај ланац „пост” појмова, а непосредно се тиче драме и позоришта. Ханс-Тис Леман уводи овај појам како би прецизније дефинисао шаренолики скуп различитих позоришних облика који се историјски јављају од појаве постмодерне. Ако се има у виду да је појам постхуманизма по Франчески Ферандо „друга генерација постмодернизма” и да се постдрамско такође јавља у тој другој генерацији, оправдано је питање да ли ова два појма само временски кореспондирају или имају и дубљу блискост. Још један разлог за увођење појма постдрамског у ову студију јесте то што је књига Ханс-Тиса Лемана веома утицала на развој позоришта и драме код нас. О томе сведоче бројна дела домаћих аутора и ауторки који се ослањају на идеје изнете у Лемановој књизи и/или полемишу с њима,² као и бројни критички написи у медијима о савременом позоришту код нас³. Ипак, када говоримо о постдрамском, нећемо испустити из вида Саразакову критику појма постдрамског и тзв. аристотеловског виђења позоришта. Жан-Пјер Саразак на крају своје књиге полемише и с Флоранс Дипон и с Ханс-Тисом Леманом на следећи начин:

Грешка свих оних који говоре о застарелости драме, управо је у томе што су они и даље искључиво везани за аристотеловски *muthos* или за хегеловско-лукачевски „драмски сукоб”. Сваки пут кад открије неко удаљавање од традиције, Ханс-Тис Леман ту види појаву постдрамског. А Флоранс Дипон гради своје неолатинско „позориште игре” као одбрану од тобожње завере аристотеловаца свих времена [...] Леман би требало да дозволи да су микросукоби коначно заменили велики драмски сукоб. А Флоранс Дипон да игра није више антоним драме, већ њен најпоузданији савезник. (Sarazak 2015: 227)

Ако се вратимо на цитат Ханс-Тиса Лемана, видимо да он не негира да драма и даље живи, али сматра да је ослабљена и потрошена и

2 Види: Ana Tasić, *Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu* (2009), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU; Ана Тасић, *Дигитални двојници – позориште у екранском свету* (2015), Нови Сад, Стеријино позорје; Јасна Новаков Сибиновић, *Политичко позориште Оливера Фрљића од емпатије до симпатије* (2020), Нови Сад, Стеријино позорје; Atila Antal, *Političko i postdramskom* (2011), Minerva, Subotica.

3 „Утицај парадигме постдрамског на локалну сцену”, панел у оквиру пратећег програма Битефа 2022.

да тај нови живот потпада под шири појам постдрамског. Саразак, на-против, сматра да она живи пуним интензитетом, мада у промењеној форми којој је потребна нова анализа, али не и нов назив. Иако се чини да су Саразак и Леман у колизији, надамо се да ћемо пишући о савременој српској драми доказати да су њихова размишљања комплементарна. И њих двојица и Флоранс Дипон препознају јак утицај аристотеловских идеја на формирање драме и неминовност раскидања с тим утицајем. То нам даје за право да поставимо питање да ли драма која раскида с аристотеловским виђењем драме раскида са старим појмом хуманизма и може ли бити постхуманистичка. Томе посвећујемо ово истраживање. У нашем фокусу биће драма и позориште у Србији.

Постхуманизам у контексту српског позоришта и драме

Покушаћемо да утврдимо у ком се контексту и када јавља постхуманизам у нашој драми и позоришту, о ком броју драма и представа говоримо и шта су репрезентативни примери. Оно што прво морамо да дефинишемо јесте то како ћемо препознати постхуманистичку драму. Једноставним увидом у текст драме можемо да утврдимо да ли се спомиње реч постхуманизам или не. Али речи се могу (зло)употребљавати и изазвати девалвацију идеје. Да бисмо то избегли, имаћемо у виду закључке из претходног поглавља. Испитаћемо да ли с нестанком карактера и радње нестаје и хуманистичка идеја човека и да ли се рађа нова, постхуманистичка. Што се самог позоришта тиче, намеће се питање: Ако нестаје хуманистичка идеја човека, шта се дешава са извођачем? Да ли он нестаје, или бива замењен?

С нестајањем човека из позоришта сусрели смо се први пут на Битефу. Прва велика узбуђења ове врсте донела је представа Хајнера Гебелса (Heiner Goebbels) *Ераритјаритјака* (39. Битеф, 2005. године), у којој се аутор у недрамској форми бави односом музике и језика, стварности и илузије. У тој представи постоји извођач, али ми до краја нисмо сигурни на који је начин он присутан – да ли преко видео-позива или и физички. У представи *Штифшерове ствари* (42. Битеф, 2008. године) музика је такође у фокусу, а глумаца нема већ читаву представу изводе клавири који се крећу. У време када су те представе изведене на Битефу, у јавности, укључујући и стручну критику, није се говорило о постхуманизму⁴. Акценат се стављао на ширење позоришта у правцу других

4 Види: Ivan Medenica, „Čežnja za izgubljenim”, *Vreme* br. 769, 29. 9. 2005, 46–48; Мухарем Первић, „Природа је велико позориште”, *Политика*, 29. 9. 2008, 14; Ivan Medenica, „Trijumf teatra bez glumca”, *Vreme* br. 926, 2. 10. 2008, 46–48; Dragana Bošković, „Da li su ljudi potrebni umetnosti?”, *Danas*, 29. 9. 2008, 23.

уметности и проблематизовање питања позиције човека у свету и позоришту. Отприлике у том истом периоду уводи се и појам постдрамског код нас – књига је већ била преведена, а међународна конференција на којој је гост био Ханс-Тис Леман потврдила је значај овог појма за наше позориште⁵. И та конференција је била део активности Битефа. Ове Гебелсове представе добиле су Гран при „Мира Траиловић”.

Нови искорак дешава се када на место селектора и уметничког директора Битефа долази Иван Меденица. Он је на ту функцију ступио 2016. године када је одржан јубиларни, 50. Битеф. Те године Фестивал је имао тематску окосницу која се тицала постколонијалних уметничких пракси које децентрирају и проблематизују позицију западне културе и човека у свету. Од те године па наредне четири можемо пратити како се отвара простор за позориште које је блиско постхуманистичким идејама. За наше истраживање посебно је важан 52. Битеф (2018), који се одвијао под геслом „Свет без људи” и на коме смо видели бројна остварења која су се налазила на средокраћу између позоришта и других уметности (ликовних, музичких, видео-радова). Ове представе и пројекти интензивно пропитују и проблематизују централну позицију човека у свету и позоришту и постављају питање о могућности његовог нестанка било као индивидуе било као шире заједнице. Склањање човека из центра позоришта (чак и одсуство човека, тј. извођача) изазвало је полемике и позивање на Брукову дефиницију позоришта да би се доказало да то што смо на Битефу гледали није било позориште⁶. У то време Битеф театар преузима на себе мисију да уметничке тенденције које смо имали прилике да гледамо на фестивалу испита у нашем позоришном окружењу. Ово ће се показати као значајна одлука у наредном периоду.

Велики преокрет наступа у време пандемије ковида 2020. године. Због уведених епидемиолошких мера, позоришне представе су биле отказиване или игране пред веома проређеном публиком. Тада се и буквално догодило склањање извођача са сцене, па и публике из сале, али не из естетских већ превентивних, здравствених разлога. То да је човек затворен, склоњен, осуђен да комуницира преко медија изазвало је снажан шок у позоришту. Након првог шока уследила је потрага за естетским одговором на новонасталу ситуацију. У исто време сама позоришта, публика и критика, подстакнути новим искуством, постали су отворени за нове, радикалније позоришне приступе и преиспитивање централне позиције човека у свету и позоришту. У свему томе као кори-

5 Види: *Dramsko i postdramsko deset godina posle* (ur. Ivan Medenica), 2022, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.

6 О овоме види из штампе у периоду друга половина септембра – почетак октобра 2019. године, а посебно текст: Milan Nešković, „Ceo svet jeste pozornica, ali nije sve pozorište. Kritički osvrt Milana Neškovića na 52. Bitef”, *Blic (Pop & Kultura)*, 25. 9. 2018, 3.

сна показала су се искуства с претходних издања Битефа јер су указала на могући одговор у новонасталој ситуацији.

Праизведба драме *Крешање* Димитрија Коканова у Битеф театру одржана је 3. марта 2020. године, три дана пре него што је потврђен први случај вируса корона у Србији. Та представа је имала премијеру непосредно пре увођења ванредног стања (и великог закључавања становништва) због ковида. Но, овде сама пандемија није била тема, већ осећање човекове дубоке отуђености од природе и себе самог. То осећање је људима постало блиско након почетка пандемије. Представа се изводила за пет гледалаца (у једном тренутку јавна окупљања заиста су била ограничена на пет људи). У овом комаду и драми аутор се непосредно позива на постхуманизам: „У постхуманизму говориће тела која су до сада ћутала, о којима је хуманизам говорио, она тела по којима се човек кретао биће субјект кретања” (Димитрије Коканов 2020: 213). Међутим, да су добиле одлике заокружених ликова и на тај начин проговориле, башта и фабрика не би биле ништа друго до персонификација човека. Међутим, реч је о дубљој промени – драмски лик је замењен субјектом који говори, а који ни када је хуманоидан, као у првом делу драме, није целовит и заокружен као класичан драмски лик и његово говорење се тешко и само условно може разумети као радња. Представа је изведена на Стеријином позорју, а Димитрије Коканов добио је Стеријину награду за драмски текст. Наредних месеци уследиле су веома оштре антиковид мере. У време првог попуштања током лета 2020. године (премијера 24. јул) у фоајеу и испред Атељеа 212 изведена је представа-перформанс *Лоунли џланетш*. Драматурзи Маја Пелевић, Димитрије Коканов, Тања Шљивар и Олга Димитријевић и плесач и кореограф Игор Коруга извели су перформанс у коме су они били извођачи, редитељи и писци. Те, 2020. године Битеф није одржан у пуном опсегу већ је уместо тога био уприличен тзв. Битеф пролог, на коме је изведено само неколико представа. За нашу тему значајна је *Долина језе* Штефана Кегија (Stefan Kaegi) у извођењу Минхенског камершпила и Римини протокола. За потребе овог пројекта направљен је робот који изгледа као писац текста представе Томас Меле (Thomas Melle). Робот говори текст писца у коме писац поставља питање о односу оригинала и копије и односу бића и робота.

У Битеф театру је 15. јануара наредне године изведена представа *Као да крај није ни сасвим близу*. Маја Пелевић је написала текст у слободној форми налик на поезију. То је низ слободних асоцијација на сензације људи (од ходања по травњаку до љубљења). Међутим, људи нема – извођачи се публици обраћају преко компјутерског програма, публика је у ствари део имерзивног позоришног чина, што значи да је

позвана да учествује и интервенише током представе. Представа је изведена на 66. Стеријином позорју и добила је Награду публике. Након попуштања антиковид мера у Атељеу 212 се изводи домаћа комедија *Ролеркостер* Јелене Кајго. Јунаци (савремени грађани Европе) прихватају подједнако успешно и савремену технологију и сазнање да је савремени човек идентитет променљив. Последња сцена у којој је робот Шила једини спреман да слуша бакине приче јесте сетна и донекле утешна – у будућности нећемо бити усамљени, друштво ће нам правити роботи који ће памтити наше приче ради прикупљања информација о људима. *Ролеркостер* је учествовао на 67. Стеријином позорју. Последња у овом низу је представа Битеф театра *Моћућности забављања код џишица* према тексту Тијане Грумић (април 2022. године). У тој представи ауторка се бави (зло)употребом животиња у савременом свету, суровом експлоатацијом природе и могућим крајем цивилизације као одговором природе на човекове злоупотребе.

Дакле, утврдили смо да су Битеф и Битеф театар значајни за стварање представа којима су блиске постхуманистичке идеје. Ситуација у којој су се нашли грађани и позоришта током пандемије отворила је простор за размишљања у овом правцу. Свеукупно за две године у београдским позориштима појавило се пет представа (све на основу текстова домаћих аутора!) у којима смо нашли блискост са овим идејама. Три од пет представа учествовале су на Стеријином позорју, а две су и награђене, што потврђује да су наишле на веома добар одјек и код стручне јавности и код публике. С обзиром на обавезујући обим рада, не можемо се бавити свим представама, те ћемо изабрати само једну узимајући у обзир закључке из претходног поглавља. Прво ћемо искључити драму *Ролеркостер* зато што у њој не можемо говорити о растакању лика и радње, већ о комедији нарави која укључује у себе идеје пост-и трансхуманизма у оној мери у којој су оне блиске широкој публици. Затим ћемо искључити *Лоунли џланеш*. Та представа нема класичну структуру, али се суштински и пре свега бави усамљеношћу и ковидом. Представа *Као да крај није ни сасвим близу* била би одлична за испитивање трансхуманистичких идеја у нашем позоришту (као и *Ролеркостер*), али то није наше поље истраживања. На крају, између *Моћућности забављања код џишица* и *Крешања* одлучићемо се за *Крешање* због тога што је у питању шири распон идеја блиских постхуманизму. Није без значаја ни чињеница да је тај текст овенчан Стеријиним наградом, што говори у прилог тези да је допринео промоцији постхуманистичких идеја.

Већ на први поглед јасно је да *Кретање* нема структуру класичне драме (увод, заплет, расплет), већ ону много ближу музичкој. Први део „Сјebани и нагрувани” налик је троставачној сонати: *allegro* („Ја сам будућност. / Ја сам се заљубио”), *largo espressivo* („Ја сам прошлост. / Ја наздрављам”) и *vivace* („Ја сам садашњост. / Ја се радујем”). У другом делу „Простори кретања” мотиви који су били позадински постају доминантни, развијају се и варирају, поново у три става: „Фабрика” *allegro*, „Башта” *largo espressivo* и „Тело” *vivace*. Завршни став „Тело” заокружује и поентира читаву структуру. Када се посматра структура сваког „става” посебно, наново можемо да констатујемо да ниједан нема организацију текста каква би се очекивала од драме. Текст није подељен на дидаскалије, имена лица и дијалоге. Напротив, текст тече у дугим монолошким блоковима чија је структура блиска поезији. Да ли би било исправно рећи да *Кретање* и није драма иако јесте текст намењен да буде изведен у позоришту?

Овде се поново морамо позвати на Саразака, који се бави анализама структура савремених драмских текстова. Он истиче да нове драме могу имати рапсодијску форму „у којој се смењују драмски, епски и лирски начини и која омогућује да се изнова успостави додир са светом” (179). Заиста, у драми *Кретање* нарација је изнета у форми лирике. Уместо радње имамо кретање, кретање мисли онога ко говори, тј. „говорног субјекта” (197), кретање тела које плива у води, кретање воде, баште и машине и кретање самог текста од почетка до краја драме. Коканов свој текст одређује као тело (Коканов, 2020: 218) јер је читав свет, па тиме и драмски свет, саздан од тела која се крећу. Таквом формом која делује распарчано аутор изнова успоставља додир са светом.

Саразак износи идеју о телу драме која се распарчава (Sarazak 2015:172) услед поступка дедраматизације драмског текста. То је оно што чини Димитрије Коканов. Он дедраматизује своју драму да би нам открио сву комплексност укупне ситуације – он прати како једна радња буди у „говорном субјекту” бројне асоцијације и како затим те асоцијације (и њихове варијације) заједно с укупним окружењем изазивају промену у кретању мисли која, опет, изазива промену у кретању тела. Тело улази у воду и плива, физички осети буде у њему осећања према жени коју воли и која се сунча на морској плажи међу другим туристима. На то се надовезују размишљања о туризму као продукту капитализма, о томе да су и њих двоје туристи који су допутовали очевим аутом, о томе шта се догодило пре неки дан и шта ће се догађати у далекој будућности када обоје буду стари. Све те мисли се крећу кроз свест субјекта и сведоче о комплексности и зависности бића од релација са спољним светом,

личног искуства, устројства друштва, односа друштва према природи... Реченица „Замислим да сам стар” понавља се десетак пута (уз понеко благо варирање) као лајтмотив кроз први део и представља контрапункт гомили сензација што као таласи заплускују свест говорног субјекта који кипти од осећања младости, чврстине и снаге (*allegro*), а који истовремено има свест о неминовној старости – или је пак све што смо прочитали сећање старости на срећну младост? Не знамо – прошлост, садашњост и будућност су помешане.

Међутим, да је само до тога, могли бисмо ипак и пре свега да говоримо о томе да је *Крећање* по својој рапсодијској форми блиско драмским делима Петера Хандкеа (Peter Handke), Хајнера Милера (Heiner Müller), Саре Кејн (Sarah Kane) и многих других аутора који преплићу драмско с лирским и епским и ту бисмо се зауставили. *Крећање* има модерну, рапсодијску структуру стога што је она за писца оптимална да би изразио своју идеју о децентрираности човека и дубокој зависности његовог идентитета од околине. Коканов човека разуме као биће које је дубоко зависно од комплексних односа у којима постоји и које нема суштину, односно јединственост ван окружења које обухвата релације између његовог тела и свих других тела, ужу заједницу, ширу заједницу (друштвени систем) и читав екосистем. О морској води каже: „Станиште које ми биолошки не припада. Овај екосистем изазива страхове” (Коканов 2020: 195). Самог себе дефинише на следећи начин: „Ја сам пре свега мушкарац. Ја сам пре свега бели европски мушкарац. Ја пре свега говорим” (исто). Димитрије Коканов пише о говорном субјекту као делу шире друштвене заједнице која је условљена расним поделама:

моја кожа се бели од високог заштитног фактора, пече се подмазана, прима фарбу вечитог друштвеног Другог – тркача, ткача, радника, берача, гангстера, служавке, дилера, сналажљивца – у свету моје биолошке белине. (196)

и вредностима капиталистичког друштва:

Капитализам је унутар туризма омогућио показивање себе као најјукснијег меса на ражњу печења под сунцем. (197)

То бело тело у старости неће бити целовито већ ће бити допуњено имплантима:

Ево зуби бели. Боле к'о да ће да испадну. Они ће да испадну. Ту ће клинови хируршког челика да се усаде. С једне стране вилица ће да труне. Ту

ће челична плочица да буде уграђена да ми лице не губи симетричност људску. У сваку дисфункционалну празнину свог постојања ја уграђујем вештачки део који допуњује мој облик. (198)

Тело каквим га представља Коканов блиско је томе како тело у постдрамском види Ханс-Тис Леман:

Драмски процес одиграва се између тијела, постдрамски процес одиграва се на тијелу. [...] Ако је драмско тијело било носилац *агона*, онда постдрамско поставља слику своје *агоније*. (Леман 2004: 271)

И заиста, у *Крећању* драма се дешава и на телу и у телу. Тело субјекта који говори у првом делу прелази пут од баште до мора, од младости до старости, од мушког до женског, од посебног до општег, тј. друштвеног тела. Агонија која се одвија у телу тиче се његовог пропадања, допуњавања имплантима и уопште сваковрсног мењања. Тело је нестабилно као и његове мисли што су, или, тачније речено, тело и његове мисли су једно – тело је састављено од мисли.

Тема „става” под називом „Ја сам прошлост. / Ја наздрављам” јесте мушки идентитет који се ствара кроз однос оца и сина. Пратимо ток мисли оца који се стапа с мислима сина о оцу који га је формирао као мушкарца. Отац се удавио у реци наочиглед сина. Син је на годишњицу очеве смрти изгубио руку у фабричком погону за производњу сока у тетрапаку. Због осећања да није успео да оствари свој мушки идентитет он на реци одсеца себи пенис. Ово би могао бити покушај препричавања приче која не постоји, али „Ја сам прошлост. / Ја наздрављам” јесте много више. То је однос човека и воде, тежња да се стигне до мора и свест да је једина вода коју је субјект икада видео река његовог детињства. У овом делу један бол се претапа у други – бол за изгубљеним оцем претапа се у бол због изгубљене руке, бол због неоствареног идентитета превазилази се болом услед одсецања пениса. Овај део има у себи експресивне туге и незадовољства који се одвијају у *largo espressivo* темпу.

Трећи део, који смо одредили као *vivace*, описује забаву за коју субјект каже да не зна да ли је свадба или сахрана, а на којој се тај исти субјект говорења осећа усамљеним и издвојеним.

Бити сам има одређену масу. Маса самоће није сразмерна маси мога тела. Маса самоће сразмерна је тежини збира свих тела у којима су боравили субјекти које сам желео да се попну на мене, у мене, са мнош, да ме дохвате, ухвате, подигну, спусте... (Коканов 2020: 207)

Његова усамљеност проистиче из осећања издвојености које он

описује као стаклени зид што одолева његовој тежини, а криве га његова осећања (207). Текст прати ток свести субјекта – звуци са славља су тек фон његових мисли. Чини се да је у овој дубоко интимној драми, трећи део најинтимнији и најпоетичнији. Пратимо сведочење субјекта о дубоком разлазу са својим окружењем. Говор изаткан од поезије једино је његово оружје против суровости света:

Са мог тела се љуште ваши погледи. Са мог лица капљу остаци изречених мисли и поруга које ударају у њега као рукавице или коцке леда из чаше за наздрављање и мирне живце... Шамари живота плешу по мојим обрима. Пролазим. У месту. Пред вама. (206)

Незадовољство света субјектом и страх субјекта да његову жељу неће одобрити други разлог је разилажења са светом.

Ја своје жеље сакривам и од себе самог.
Ја своје жеље више не познајем.
Плаше ме.
Плаше ме ваше потребе и очекивања, ваше непознавање мене. (209)

А онда настаје преокрет и субјект себе спознаје као субјект који говори.

Ја се крећем у језику
Ја говорим. Ви сте ме научили и то је моја снага.
Да немам језик све би стајало као што ви стојите у светлу ватромета. Као што је ваше присуство заустављало мене. (211)

У ствари, читава драма је један дуги пут новог самодефинисања субјекта. Оно почиње одвајањем од заједнице, како оне микро (љубавни пар) тако и оне макро (читав друштвени систем). Потом следи разлаз с идентитетом мушкарца, затим бол и самоћа. На крају се рађа нови идентитет у коме субјект спознаје да је говор оно основно што га одређује. Када се субјект спозна, рађа се срећа садашњег тренутка и он пушта свет око себе, ту разуларену гомилу, да се креће.

Овде бисмо могли да констатујемо да је начин писања Димитрија Коканова близак току свести Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) – то аутор и сам истиче у посвети на почетку драме. Када би то тако било, могли бисмо да закључимо да су постхуманистичке идеје о децентрираности

човека и његове зависности од укупног екосистема у ствари искоришћене у драми тока свести, што би био својеврсни повратак хуманизму. Да ли је тако?

Други део, који носи назив „Простори кретања”, почиње следећим речима:

У постхуманизму говориће тела која су до сада ћутала, о којима је хуманизам говорио, она тела по којима се човек кретао биће субјект кретања. (213)

Прва се обраћа фабрика. Њен говор је другачији од свих претходних. Њен говор је сув, налик на текст некакве теорије или упутства за употребу.

Партиципација живог људског тела и других органских тела унутар механичког костура означава перформативни потенцијал мог плеса. Ја сам киборг. (Исто)

Понављају се и варирају појмови и мотиви које смо упознали у претходним „ставовима” (ајкула, радник, тетрапак, капитализам...). Фабрика износи своје виђење повређивања радника, смрти оца и одласка девојке у првом делу. Ми разумемо да је то још једна варијација истог тока, али он сада добија ново значење јер је нови субјект себе ставио у центар и тиме је промењен фокус. Да ли то значи да је фабрика лик и да тиме она постаје персонификација човека? Не. Она је само мимеза хладног стручног, теоријског говора, говора који прича о самом себи и за себе. Даље раскринкавање језика наставља се у „Башти”.

[...] крећем се сада у правилима исказа у језику који је човеку разумљив. Ја не говорим. Ја постојим. Сада се преводим у језик који ми није својствен.

Језик је насиље. (215)

Причајући дугу историју планете, аутор нам говори о именовању као својеврсном поковању и уништавању природе. Човек мисли да је свет створен због њега, да га поковава говором (Derrida 2002), човек се вара. Башта као део природе све ће на крају избрисати. Избрисаће и језик који сада користи. Овде се поново варирају сви мотиви које смо до сада упознали и увиђамо везу између претходних догађаја – природа односно њен именом заробљен и обрађен део Башта сећа се да је као слободна природа била и море, да је жена напустила младића на мору,

да је човек заградио башту да би се сећао жене, да се удавио јер је искорачио из чамца мислећи да је види, да је његов син одсекао део тела мислећи на оца, башта је и „кошмар ограђен непробојним стакленим површинама” (217), људи су је затворили:

Ваша последња веза са мном и сопственом природом
је закључана у ову кутију у коју ме
смештате. Ако ме некада изнова откључате – неће вас
бити! (218)

У финалном делу „Тело” сви идентитети се спајају у једно.

Ову прославу, свечаност – изводи једно опште колективно тело, не нужно људско, не нужно биолошки живо, не нужно динамично... Довољно је да га назовемо – тело! (219)

Овим речима је субјект дефинитивно изашао из оквира хуманог и приближио се новом субјекту. Управо то је тежња коју изражава Роза Брајдоти у својој књизи *Постхумано*.

Постхумани субјект није постмодеран, [...] Није ни постструктуралистички, јер не функционише у оквиру језичког обрта или других форми деконструкције. [...] Постхумани номадски субјект је материјалистички и виталистички [...] Постхумани номадски субјект је вишеструк и релациони субјект [...] Витална политика јасно раскида са идејом да култура и сигнификација имају примат у односу на формирање субјекта, коју су канонизовали постструктурализам и психоанализа. Не постоји никакво првобитно и фатално заробљавање наводно „неозначеног” субјекта у некакав калуп моћи, био то Фалус, Логос, евроцентрични трансцендентални разум или хетеросексуална нормалност.” (Brajdoti 2016: 227)

На крају драме *Крешање* субјект говорења (п)остаје тело, материјалистичко, виталистичко, ослобођено означавања културом и калупом моћи. Писац иде до крајности – ултимативно тело о коме пише може бити и јесте искључиво тело текста који се материјализује на папиру или на сцени.

Закључак

Чини се да смо, макар на примеру драме *Крешање*, успели да докажемо да савремена драматургија о којој пише Саразак отвара могућност за стварање новог, постхуманог субјекта. Али шта је с позориштем?

Чини се да је позориште, будући да се његова основна поставка да се неко креће док га неко други посматра, истовремено дубоко материјалистичко (јер је реч о телима) и потенцијално виталистичко. У извођењу представе *Крешање* редитељка Јована Томић изврнула је Брукову дефиницију позоришта. Док смо гледали представу *Крешање*, ми, публика, кретали смо се од једне до друге тачке, где су нас чекали извођачи који су сваки пут изнова говорили свој монолог (један од наведених у тексту). Позориште – извођач и његова публика и даље су ту, али су карте измешане. Тражи се ново упориште. Хоћемо ли га пронаћи кроз постхуманизам? И за наше позориште и драму још је важније питање да ли ће се драма након маргинализовања у теорији постдрамског позоришта вратити на велика врата као она која доноси промену у смислу у коме то најављује Саразак на крају своје књиге.

Драма живота, то је драма човека. Смрт Бога повукла је за собом оно што филозофи зову „смрћу човека“. Она је засенила субјект по Декарту или Канту. Субјект, чији је изум скоријег датума, а крај можда врло близу, нашта нас подсећа Мишел Фуко. У крајњој линији, не постоји криза драме, већ криза човека.” (Sarazak 2015: 228)

Литература

- Antal, Atila. *Političko u postdramskom*, Subotica: Minerva, 2011.
- Aristotel. *O pesničkom umeću*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, 1988.
- Bošković, Dragana. „Da li su ljudi potrebni umetnosti?” *Danas*, 29. 9. 2008. 23.
- Brajdoti, Rozi. *Posthumano*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum, 2016.
- Brook, Peter. *Prazan prostor*. Split: Nakladni zavod „Marko Marulić”, 1972.
- Derrida Jacques and David Wills. „The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”. *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 2002), 369–418.
- Dipon, Florans. *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Beograd: Clio, 2011.
- Ferrando, Francesca. *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- Ferrando, Francesca. „Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms Differences and Relations”. *An International Journal in Philosophy, Religion, Politics and the Arts*, Volume 8, No 2, Fall 2013. ISSN 1932–1066.
- Keeling, Diane Marie and Nguyen Lehman, Marguerite. *POSTHUMANISM*. Oxford

- Research Encyclopedias* <https://oxfordre.com/communication/view/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-627> 23. 10. 2022.
- Коканов, Димитрије. „Кретање”. *Сцена* бр. 4, LVI, октобар–децембар 2020. (192–219)
<https://pozorje.org.rs/wp-content/uploads/2021/03/Scena2020-4.pdf>
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CDU; Beograd: TKH, 2004.
- Medenica, Ivan. „Čežnja za izgubljenim”. *Vreme* br. 769, 29. 9. 2005. 46–48.
- Medenica, Ivan. „Trijumf teatra bez glumca”. *Vreme* br. 926, 2. 10. 2008. 53–55.
- Medenica, Ivan (ur.). *Dramsko i postdramsko deset godina posle*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2020.
- Nešković, Milan. „Ceo svet jeste pozornica, ali nije sve pozorište. Kritički osvrt Milana Neškovića na 52. Bitel”. *Blic (Pop&Kultura)*, 28. 9. 2018. 3.
- Новаков Сибиновић, Јасна. *Полићичко позорииће Оливера Фрлића од емйаићје до симйаићје*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2020.
- Первић, Мухарем. „Природа је велико позориште”. *Полићика*, 29. 9. 2008. 14.
- Sarazak, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio, 2015.
- Sondi, Peter. *Teorija moderne drame*. Beograd: Lapis, 1995.
- Tasić, Ana. *Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, 2009.
- Тасић, Ана. *Дићићални двојници – позорииће у екранском свету*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015.

Marina Milivojević Mađarov

POSTHUMANISM AND MODERN SERBIAN DRAMATURGY (CASE STUDY: DIMITRIJE KOKANOV – MOVEMENT)

Summary

In this paper, the author presents the results after researching the immanent presence of humanistic ideas in Aristotelian drama and asks whether breaking with Aristotelianism and dedramatizing the drama opens up the possibility of creating a drama that would be close to posthumanist ideas. On a theoretical level, the author compares the views on the character held by Sarrazac and Hans-Thies Lehmann with Rosi Braidotti's new subject ideas. After presenting the theoretical perspective of the topic, the author gives a brief overview of posthumanist ideas evolving in contemporary Serbian theater. She comes to the conclusion that the play “Movement” by Dimitrije Kokanov would be the most appropriate example for verification of the previous theoretical discussion. In the final part of the paper,

the author concludes that Dimitrije Kokanov's drama represents one step beyond in defining a new subject, a posthuman subject in drama. Another question is also raised: whether drama, after its post-dramatic minimization, can once again be the force that brings change in the theater in the posthumanistic era.

Keywords: posthumanism, postdramatic, drama, theater, BITEF.