

Marina Milivojević Mađarev¹
Akademija umetnosti Novi Sad

821.112.2/(436).09-2.Хандке П.
792.2.091(497.11)¹2021¹
COBISS.SR-ID 68013577

KASPAR PETERA HANDKEA – PONOVRNO RAĐANJE DRAMSKOG U VREMENU POSTHUMANIZMA

Apstrakt

U ovom radu autor utvrđuje na primeru drame Kaspar Petera Handkea da čak i kada pisac teži ka tome da potpuno poništi dramsko u svojoj drami, to dramsko se kroz postupak dekonstrukcije nanovo rađa u prečišćenom, esencijalno vidu – radnja junaka kroz govor. Ponovno rađanje dramskog autor analizira kroz sam dramski tekst Kaspar i njegovu postavku u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u režiji Miloša Lolića. Novorođeno dramsko čini da ono što je Aristotel smatrao suštinom dramske radnje, a to je podražavanje delovanja slobodnih ljudi, postane moguće za junaka koji nije slobodan i koji možda i nije čovek, ali jeste junak drame. Tako nova drama pomera fokus sa ka posthumanizmu koji čovekovu egzistenciju i sam pojam radnje sagledava u širem kontekstu.

Ključne reči

pozorište, Handke, radnja, drama, posthumanizam

Uvod

Peter Handke (Peter Handke) napisao je dramu *Kaspar* 1967. godine. Komad je inspirisan legendom s početka 19. veka o Kasparu Hauzeru (Kaspar Hauser), mladiću koji je navodno odrastao u potpunoj izolaciji i koga su tek u odraslim godinama učili da govori. Sudbina Kaspara je za pisca bila inspiracija da napiše komad u kome ispituje moć jezika i u kome je akcenat na samom govorenju teksta (*Sprechstücke*). Da li to što je u drami akcenat na govorenju znači da ona raskida sa dramskim?

¹ marinamadjarev@yahoo.com

Kada govorimo o drami smatramo da za polazište treba uzeti Aristotelovo delo u *O pesničkom umeću* u kome Aristotel kaže da je za tragediju radnja najvažnija. Zdeslav Dukat u tumačenju Aristotelove definicije tragedije u delu *O pesničkom umeću* u fusnoti br. 222 navodi da radnja nije bilo kakav slučajni čin nego postupak koji započinjemo imajući u vidu određeni cilj i koji je usmeren ka njegovom ostvarenju. Zato je radnja bliska pojmu izbora i može je vršiti samo onaj koji ima slobodu izbora, a ne npr. životinja (Aristotel 2005: 109). Iz ovoga proizilazi da je drama antropocentrična budući da, po Aristotelu, samo slobodan čovek može vršiti radnju.

U ovom radu ćemo pokazati da Handkeova drama *Kaspar* ima radnju jer ima junaka koji dela govorenjem. On nosi masku zbog čega nije sasvim izvesno šta je – da li je čovek, mehanička lutka ili životinja. Uvođenjem takvog junaka proširuje se pojam praksisa (*práksis*) u pravcu posthumanističke filozofske misli koju ćemo razumeti na sledeći način:

Posthumanistička filozofija definiše čoveka na sledeći način: (a) fizički, hemijski i biološki satkanog i zavisnog od životne sredine; (b) pokreće se u akciju kroz interakcije koje stvaraju afekte, navike i motive; i (c) ne posedujuju attribute koji su jedinstveno ljudski, već su sačinjeni od većeg ekosistema koji se razvija. (Oxford Research Encyclopedias 2018)

Na prvi pogled posthumanizam je u suprotnosti sa humanističkom filozofijom i ne može biti govora o praksisu jer praksis podrazumeva slobodu izbora. Međutim, to nije sasvim tako jer posthumanizam ne odbacuje mogućnost izbora već problematizuje ideju da izbor može postojati nezavisno od konteksta i relacija u kojima se nalazi onaj koji bira. Posthumanizam proizilazi iz različitih pravaca mišljenja druge polovine 20. veka² i ni u kom slučaju ne isključuje činjenicu da je čovek svesno biće već ispituje suštinu svesnosti, ili kako je to objasnila Hejls N. Ketrin (Hayles N. Katherin) u knjizi *How we became posthuman*:

Ali posthumano ne znači zapravo kraj čovečanstva. Umesto toga, označava kraj određenog koncepta čoveka, koncepta koja se, u najboljem slučaju, može primeniti na onaj deo čovečanstva koji je imao bogatstvo, moć i slobodno vreme da sebe konceptualizuje kao autonomna bića koja ispoljavaju svoju volju kroz individualnu aktivnost i izbor. (Katherin 1999: 286)

2 O vezi posthumanizma sa poststrukturalizmom, feminističkim teorijama videti detaljnije u članku Jay David Bolter

Na primeru *Kaspara* pokazaćemo da dramska radnja može postojati i kada nije izvesno ko, odnosno šta je junak drame pod uslovom da se sloboda izbora junaka posmatra u kontekstu njegovog okruženja.

O drami *Kaspar*

Na prvi pogled je jasno da je *Kaspar* drugačije strukturisan od uobičajenog dramskog teksta (dijalog i didaskalije). Na početku je dugačak uvod u kome pisac detaljno objašnjava svoju nameru. Tekst je podeljen u dve kolone – jedna predstavlja govor i detaljno opisanu fizičku radnju Kaspara, a druga govor „šaptača” tj. govor koji se prenosi sa razglasa. U prvom pasusu uvodnog teksta Peter Handke Kaspara naziva JUNAKOM³. U drugom pasusu istog teksta autor Kaspara negativno određuje: „Kaspar nema nikakve sličnosti ni sa kakvim komedijašem; otkad se pojavi na sceni, mnogo više pak podseća na Frankenštajnovno čudovište (ili King Konga).” (Handke 2017: 38).

Pisac piše da Kaspar nosi masku i nemamo saznanja da je ikada skida. Zato ćemo u ovom delu istraživanja poći od pretpostavke da je maska isto što i lice junaka i/ili da ono iza maske nije relevantno. Maska je stalni pratilac pozorišta od samih početaka. Ona je bila način na koji su predstavljani heroji i bogovi u starogrčkim tragedijama koji su s jedne strane bili odraz ljudske prirode, a s druge svedočanstvo o prekoračenju koje junake vodi put čudovišnog. I sam pisac kaže da je Kaspar blizak čudovištu. Grčki tragički junak je deo velike priče (mita) koja daleko prevazilazi okvire jedne tragedije. I iza Kaspara postoji jedan savremeni mit, ali junak Kaspar ne duguje skoro ništa mitu jer se on stvara u samom tekstu. On je više nego bilo koji tragički junak određen tekstom, to jest zapisom govorne i fizičke radnje koji se odvijaju na pozornici. Njegov govor je njegov identitet.

Odnos identiteta i jezika kao važan aspekt u razumevanju komada podcrtan je ne samo od autora komada, već je vrlo rasprostranjen stav povodom ovog dela. Tu činjenicu jasno ističe Predrag Kostić u svojoj knjizi *Iz germanske drame i pozorišta*:

Kaspar je izraz onog velikog interesovanja sedme decenije našeg veka za pitanje jezika: šta je jezik, šta on čini od nas, šta biva sa nama kada ovla-

3 Caps.lock. tj. velikim slovima sam autor na početku piše ovu reč. Vidi Handke tekst drame štampan u knjizi *Savremena nemačka drama II 1968-1989*.

damo njime. Saznanju sopstvenog Ja na početku komada stoji ono saznanje na kraju komada. Ja sam slučajno ja. (Kostić 1989: 220)

Posmatrajući *Kaspara* na ovaj način on postaje deo velikog niza dramskih dela koji ispituju odnos jezika i pozorišta. Martin Esslin (Martin Esslin) naročito ističe vezu između *Kaspara* i drame teatra apsurdna koje se bave kritikom jezika (Esslin 2013: 367). Zaista, poigravanja sa fenomenom jezika ispražnjenim od značenja (i emocija) jeste tačka koja spaja Joneskovu (Eugène Ionesco) *Čelavu pevačicu* i *Kaspara* s tim što su procesi kroz koje prolaze junaci u ova dva komada kreću u obrnutim pravcima – Gospodin i Gospođa Smit počinju od čvrste strukture koja se, kako komad odmiče, sasvim razlaže, a Kaspar se kreće u suprotnom pravcu tj. učenjem jezika on dobija strukturu koje nije bilo na početku. Zajedničko im je da jezik ne daje identitet već im ga naprotiv oduzima – Smitovi na kraju komada se zamenjuju sa Martinovima i komad počinje od početka, a Kaspar se, kada progovori i uredi prostor, multiplikuje.

Kaspar otkriva da mu jezik, darujući mu identitet i svet, istim pokretom darove i oduzima: multiplikovanje junaka pokazuje da mu je jezik dao samo nekakav 'masovni identitet' zatvarajući ga u isti – jezički – kavez sa svim ostalima s kojima mora da deli isti jezik. Svet do koga je – jezikom – došao, pokazuje se ne samo kao jezikom u potpunosti određen, nego i kao jezikom prepunjen, zatrpan i ugušen. (Milutinović 1994: 182)

Međutim, kod *Kaspara* je ovaj užas nemogućnosti stvaranja identiteta van jezika još očigledniji negoli u slučaju gospođe i gospodina Smit zato što je pisac jasno stavio do znanja da njegov junak postoji isključivo na pozornici. Od samog početka, praktično od uvoda, pisac zahteva da tokom izvođenja bude nedvosmisleno da je reč o pozorištu. On zahteva da se publici govori uvodni tekst u kome se to kaže i predlaže da na pozornici piše o kojoj pozornici je reč. Kaspar na scenu izlazi boreći se sa pozorišnom zavesom. Na pauzi publika, koja izlazi iz sale, ali ne i iz pozorišta, je bombardovana audio senzacijama koje joj ne dozvoljavaju da se „odmori” od predstave, a predstava se na kraju završava spuštanjem pozorišne zaves.

Sve se kod Handkea organizuje upravo oko „činjenice” da drama nije reprezentovanje govora i radnji, nego njihovo prezentovanje na sceni [...] 'Dubina', dvostruka dimenzija pozorišnog čina u potpunosti iščezava. Nema ničega što bi mu logički i ontološki prethodilo. (Isto: 177, 178)

Ovu pojavu Milutinović definiše kao metateatralnost kojom Handkeov *Kaspar* dovodi u niz sa delima autora, poput Pirandela (Luigi Pirandello) i Brehta (Bertolt Brecht), koji ispituju suštinu teatralnosti odbijajući da pozorište svedu na mimezu pojavnosti. Handkeovo delo, kao i dela navedenih dramskih pisaca, propituje pozorište samo, ali ne negira da u pozorištu postoji pozornica i postoji junak na pozornici (sa maskom) i tu dolazimo do činjenice o neminovnosti postajanja dramske radnje tj. praksisa u drami. Jer, ako pisac tvrdi da u njegovoj drami postoji pozornica i na njoj postoji junak, jedini način na koji možemo definitivno znati da to zaista jeste junak i da to jeste pozornica je da junak vrši dramsku radnju (mimesis praksisa). Drama može da pokuša da odbaci mimezu pojavnosti, ali ne može da odbaci mimezu praksisa jer mimeza praksisa postoji kroz odnos junaka, pozornice i gledaoca – oni su međusobno uslovljeni.

Ovo možda deluju zbunjujuće kada o drami govorimo kao tekstu, ali postaje očigledno kada prihvatimo da je drama napisana da bude izvedena na pozornici (kako i Handke u uvodnom tekstu ističe). Šta onda imamo? Imamo prostor pozornice, telo izvođača i gledaoca. Piter Bruk (Peter Brook) u svojoj čuvenoj definiciji pozorišta kaže:

Možemo uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar. (Bruk 1972: 5)

Radnja može biti čak i manje od kretanja o kome piše Piter Bruk. Izvođač na sceni može i da sedi nepomično dok ga neko drugi gleda. Radnja je „dokaz” toga da smo u pozorištu.

Budući da *Kaspar* ne izgleda kao dramski komad, ali nesumnjivo jeste dramski komad jedini način na koji to možemo da potvrdimo jeste da istražimo dramsku radnju. Smatramo da je ovaj komad briljantan primer praksisa – usmereno delovanje koje neće prestati dok se cilj ne izvrši ili lik ne prestane da postoji. Jasno nam je da je ostao problem slobodne volje, odnosno slobode izbora. Iako na prvi pogled izgleda da *Kaspar* nema slobodnu volju jer u komadu „samo” reaguje na govor šaptača. No, on ipak pokušava da se odupre uticaju njihovog govora čega ne bi moglo biti da nema makar pokušaja da se odabere drugačije od onoga što se nameće. Naravno, taj otpor junaka treba posmatrati strogo u kontekstu relacija u kojima on postoji, a koje su direktno uslovljene jezikom. Tu tvrdnju ćemo objasniti.

Možemo da postavimo pitanje kada predstava stvarno počinje: Kada preko razglasa publika sluša detaljna uputstva o predstavi ili kada Kaspar počinje da se probija kroz pozorišnu zavesu. Obe pretpostavke imaju svoje jake argumente – Handke nastoji da s jedne strane radikalno odbaci ideju pozorišta kao podražavanja realnosti, a sa druge strane on nastoji da realnost pozorišta rastegne van uobičajenog shvatanja da predstava počinje kada se pojavi prvi lik na sceni. Publika sluša uputstva pre nego što se pojavi Kaspar, a na pauzi sluša različite zvukove. Prvo ima za cilj da publiku precizno uvede u teatarski čin, a drugo da joj ne dozvoli da se makar i na jedan trenutak „odmori” od verbalne torture kojoj je, izložena zajedno sa junakom. Zatim sledi uporan i relativno dugotrajan pokušaj Kaspara da izađe iza zavesu što je logični nastavak insistiranja na tome da publika gleda predstavu i ništa drugo osim predstave. Kada konačno junak izađe na scenu ono što primećujemo je neskladna odeća i maska. Erika Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) o maski piše:

[...] takva se identifikacija ne može ostvariti između lika i glumca koji nosi masku. On naime ne može gledatelja uvjeriti da je maska uistinu njegovo lice [...] Sama ga maska opominje da ostane svjestan razlike između glumca i maske [...] Iz takve se konstelacije kod kazališnih oblika koji rabe masku često razvijaju specifični način kretanja: plesuckanje, poskakivanje, skakanje itd. (Fischer-Lichte 2015: 120)

I zaista, maska kao lice Kaspara je još jedan korak dalje od identifikacije publike i junaka, a kada junak pokuša da korakne, način kretanja, to jest posrtanje i padanje, jednom rečju nemogućnost da vlada pokretima i prostorom, navodi na bar dva moguća zaključka – da Kaspar možda nije čovek već lutak ili nesavršeni mehanizam, ili da je Kaspar čovek koji je na nivou deteta od godinu, dve dana koje niti zna da se bezbedno kreće, niti da govori. Ta mogućnost da je Kaspar i jedno i drugo pojačava se kada on izgovori svoju prvu rečenicu „Želeo bih da budem onakav kakav je bio neko drugi” (Handke 2017: 43). Milutinović primećuje da Kaspar koji još nije ništa želi da bude neko drugi – praznina bi da se popuni, kao označitelj koji traži svoje označeno da bi postigao smisaonost znaka (Milutinović 1994: 180). Ponavljanje je uvežbanje. Kaspar počinje da se igra rečenicom i kako-tako koordinira pokrete, izgovara iznova i iznova svoju rečenicu i simulira odnos sa stvarima preko te jedne rečenice. Tada se pojavljuju šaptači koji mu govore. Ovde bi trebalo postaviti pitanje ko su, ili šta su šaptači. Da li su oni ljudi koji mu se obraćaju preko razglasa ili je u pitanju mašina? Mogli bi da budu i glasovi ljudi koje reprodukuje mašina, a mogla bi biti i mašina koja simulira ljude? Ko stoji iza mašine – ljudi ili mašina? Tako se otvara pitanje da li dramski tekst *Kaspar*

govori o odnosu čoveka i mašine ili posredovanom odnosu čoveka sa zajednicom preko mašine, ili su u pitanju dve mašine (Kaspar-lutak-mašina i šaptači-mašina). Handke ne daje odgovor jer bi to tekst povuklo ka podražavanju nekakve, makar i izmišljene realnosti – jedina realnost na sceni je to da se junak nalazi na sceni i vrši radnju pred gledaocima. Ta činjenica da scena ne predstavlja ništa drugo do sebe samu znači da se odbacuje mogućnost stvaranja izmišljenog sveta, izmišljene biografije lika. Sve što se na sceni događa svodi se na radnju koja takođe nije podražavanje nekakve radnje u realnosti već je dramska radnja kao takva – usmereno delovanje lika u svojoj esenciji. Od momenta kada Kaspar prvi put iskoristi predmet (stolica) na uobičajeni način (da na nju sedne) počinje sukob u kome šaptači nameću rečenice Kasparu. On se u prvom trenutku opire, ali budući da je usamljeni prazan znak koji želi da se popuni, on postepeno gubi svoju rečenicu, ubacuju mu se druge reči i počinje da govori nove rečenice. Sa govorenjem konvencionalnih rečenica Kaspar počinje da govori fraze i uređuje prostor na konvencionalan način. Kaspar time gubi svoju izuzetnost te se, logično, lik multiplikuje. Međutim, Kaspari ne čine zajednicu koja bi ostvarila mimezu realnosti. Naprotiv, u međusobnom odnosu oni dolaze do spontane pobune u kojoj se reči zamenjuju bukom i ruganjem stvarima. Nad ovom pobunom se spušta zavesa i završava se predstava. Mimeze realnosti nema i neće je biti jer je Kaspari odbacuju odbacujući i reči. Na kraju ostavljaju samo dve nepovezane reči – koze i majmuni. Imajući u vidu da je na početku Kaspar pokušao da se odupre delovanju šaptača, da im je zatim podlegao, multiplikovao se i da je na kraju došlo do preokreta – odbacivanjem prazne konvencije reči, možemo reći da je *Kaspar* primer komada sa dramskom radnjom kao takvom. U ovom komadu radnja nije ništa drugo osim onoga što jeste – usmereno delovanje izvođača (koji reprezentuje junaka) na pozornici pred publikom. Tako je radnja u pokušaju da odbaci podražavanje kao podražavanje realnosti postala čista radnja.

Za kraj rasprave o dramskom tekstu ostaje nerešeno pitanje ko je ili šta je ispod maske i šta ako ispod maske nema ničega? Što se samog dramskog teksta tiče možemo da tvrdimo da ispod maske nema ničeg jer je Kaspar tekst. Kompleksan odnos *Kaspara*, Kaspara i govora naznačen je u samom tekstu drame. Ali šta ako ispod maske ipak ima nečega ili nekoga? Da li je Kaspar čudovište ili životinja ili čovek, ili mašina? Da li je Kaspar životinja koju uče da bude čovek, ili je čovek koji je stavljen na nivo životinje na kojoj se vrši društveni eksperiment? Ili je Kaspar mašina koju uče da oponaša čoveka? Ili je Kaspar nešto na pola puta između čoveka, životinje i mašine, dakle čudovište, koje kroz govor postaje... šta (ili ko)? O glasovima koji govore znamo

još manje nego o Kasparu. Oni nisu imenovani već su opisani kao glasovi koji dolaze od izvesnih tehničkih uređaja. Da li su to glasovi ljudi ili su generisani glasovi stvoreni od mašina? Ko se obraća Kasparu? Ljudi, ljudi preko mašina ili mašina sama? I šta je u svim ovim odnosima sa scenskom mašinom? Ako se neko pita čemu ovolika pitanja i nisu li ona tek retorička, odmah treba odgovoriti da je njihov značaj u tome što je *Kaspar* dramski tekst napisan da bude izveden na sceni i to je u samom uvodu drame nedvosmisleno izrečeno, tj. napisano. Ako dramu *Kaspar* posmatramo isključivo kao dramski tekst onda ga možemo posmatrati kroz fenomen jezika tj. rečenice – napisane i izgovorene. Međutim kada se dramski tekst postavi na scenu pitanje ko je ili šta je Kaspar postaje primarno – telo izvođača tj. glumca šta ili koga predstavlja i ko su ili šta je to što mu se obraća?

E, tu dolazimo do sledeće situacije. Ma koliko pisac insistirao na odbacivanju mimeze realnosti na konkretnoj pozornici junaka mora „igrati” ili stvaran glumac, ili mašina ili lutka. Radnju koju vrši konkretni izvođač na konkretnoj sceni će konkretna publika uvek tumačiti na način koji je uslovljen njenim kontekstom (odnosno njenim razumevanjem sopstvenog konteksta). Tako dolazimo do činjenice da pozorište ne može da se izmakne izvan relacija u kojima postoji. Ovom problemu prići ćemo kroz analizu scenske postavke *Kaspara* Petera Handkea u JDP-u u režiji Miloša Lolića.

KASPAR predstava u Jugoslovenskom dramskom pozorištu

U obrazloženju svoje postavke Handkeovog teksta reditelj Miloš Lolić polazi od ideje koja je bliska ideji koju smo izneli na početku teksta, a koja se tiče problema dramskog.

*Koliko god bilo tipično antidramsko delo, Kaspar je najpre dramatičnizovani mit, sa glavnim junakom po kom drama čak nosi naslov [...] Tim elementima nas autor vraća na antički izvor, a istu stvar čini i sa ostalim likovima to jest glasovima, koji su tu da bi ukinuli ideju o liku jednako koliko da nas podsete na antički hor ili pak glasnike. [...] paralelno dok se do degradacije ruši svako dramsko, ono se istovremeno ustoličuje kroz nezaustavljiv govor, potvrđuje se da je dramsko pre svega oduvek i zavek samo o govoru.*⁴ (Program predstave *Kaspar* 2021: 15)

4 Intervju sa Milošem Lolićem za potrebe programa JDP-a vodila Jelena Kovačević.

To većito dramsko u režiji Miloša Lolića postaje još izrazitije i ovaj deo rada biće posvećen tom fenomenu. Reditelj Kaspara izvodi iz prostora i situacije u kojoj ga je zamislio pisac i stavlja ga u nov kontekst. Za razliku od drame *Kaspar* za koju pisac kaže da predstavlja verbalnu torturu kojom se junaku daruje identitet i istovremeno mu se oduzima u predstavi Jugoslovenskog dramskog pozorišta reč je o torturi u zatvorenim institucijama. Ovaj vid torture blizak je torturi kakva je opisana u knjizi Mišela Fukoa (Michel Foucault) *Nadzirati i kažnjavati*. Kontrola ličnosti postiže se kroz disciplinovanje tela, odnosno stvaranje poslušnog tela. Disciplinovanje se vrši radi upoznavanja, potčinjavanja i korišćenja jedinki. Disciplinovanje jedinki se vrši kroz različite institucije – vojna kasarna, manastir, školski internat, radnička naselja oko fabrika, bolnice. Disciplinovanje se vrši preko organizovanja prostora i organizovanja vremena i vaspitavanja. Disciplinovanje jedinki počinje ograničavanjem prostora sa jasnom namenom (bolnica, zatvor, radni logor...). Prostor disciplinovanja je nalik na ćelije. Ograničava se prostor za svaku jedinku ponaosob kako bi se umanjila interakcija sa drugim zatvorenim jedinkama to jest difuzno i nekontrolisano kretanje i dezerterstvo. Cilj je uspostavljanje korisnih veza za kontrolu i prekidanja svih ostalih veza među kontrolisanim jedinkama. Prostor mora biti zatvoren svet za sebe i monoton. Organizacija u okviru prostora mora biti hijerarhijska. U hijerarhijskoj organizaciji pojedinačne individue su nebitne i mogu biti međusobno zamenjive, a glavna merna jedinica je rang, odnosno mesto jedinke u rasporedu. Kontrolisanje vremena se vrši kroz utvrđivanje dnevnog ritma i organizovanje dnevnih aktivnosti. Vremenska razrada pojedinih radnji ima za cilj maksimalnu iskorišćenost vremena, usklađivanje tela i pokreta i regulisanje repetitivnih ciklusa. (Fuko 2008: 210).

Razumevanje torture na ovaj način uočljivo je u scenografskom rešenju Jasmine Holbus koja predstavlja laboratoriju za ispitivanje. Scena predstavlja veliku, hladnu prostoriju opremljenu savremenom tehnologijom i sa dve stolice u uglovima. Na sredini je veliki stakleni kavez sa modernom bravom sa šifrom. U kavezu je Kaspar. U prostoru ne obitava niko osim Kaspara koji je zatvoren. Ljudi u belom ga nadziru, proučavaju i vaspitavaju. Ovaj prostor čini da se spajaju dva principa nadziranja i disciplinovanja. Prvi je disciplina kao blokada (zatvorena institucija okrenuta negativnim funkcijama – sprečiti širenje zla, prekinuti komunikacije, zaustaviti protok vremena (Isto: 217), a drugi je „panoptikon” u kome je:

izokrenut princip samice; bolje rečeno od njene tri funkcije – zatvoriti, lišiti svetla i sakriti – zadržana je samo prva, a odbačene su preostale dve.

Puno svetlo i pogled nadzornika bolje zarobljavaju nego tama koja je, konačno, štitila. Vidljivost je klopka. (Isto: 210)

Reč je, dakle, o neprekidnoj izloženosti nadziranju koje kod nadzirane jedinice stvara osećaj neprekidnog vršenja vlasti nad njom – disciplina kao ustrojstvo. Upravo u takvoj jednoj totalnoj vidljivosti i izloženosti obitava Kaspar. I ne samo to! Kavez je toliko velik da glumac ne može da se uspravi već, ako stoji mora da se pogrbi. Ta situacija da junak ne može da se „uspravi kao čovek” je samo po sebi tortura. Glumac (Miodrag Dragičević) koji igra Kaspara ne nosi masku već vidimo njegovo lice. To što vidimo njegovo lice, a ne masku, otvara mogućnost da se saosećamo sa likom. Međutim, on je bez kose. To njegov lik približava npr. zatvorenicima koncentracionih logora ili nekog drugog strogog zatvora. Takođe, današnja publika bi mogla da tumači pojavu čoveka bez kose, kao ljudskog bića koje je izloženo ispitivanjima sa jakim otrovima koja dovode do gubitka kose.⁵ Koje god da se izabere tumačenje „čitanja znaka” reč je svakako o čoveku koji jako pati. Glumac je obučen u beli kostim i bele vunene čarape (kostimograf je Marija Marković Milojević). Tako obučen i smešten u kavez junak liči na čoveka u ulozi velikog, belog eksperimentalnog miša. Ta situacija je dodatno podcrtana time što su u predstavi uvedeni likovi ljudi u belom (neka vrsta lekara i medicinskog osoblja) koji prate, nadziru, hrane, ispituju Kaspara i igraju se sa njim – Kaspar je objekt njihovog interesovanja. Ovi novouvedeni likovi su bezimni, a igraju ih glumci Nikola Rakočević, Anđelika Simić, Sanja Marković, Petar Benčina / Radovan Vujović. Ono što je karakteristično za njih je da imaju kretnje i međusobne odnose koji su nalik na medicinsko osoblje, ali mi od svog njihovog govorenja jedva da razumemo po koju reč. Na osnovu njihovih kretnji mi možemo da naslutimo njihove međusobne odnose i odnos prema Kasparu, ali ih ne razumemo kao što ih ni Kaspar ne razume. Njihove namere i njihovi međusobni odnosi ostaju misteriozni – neka vrsta anonimne svevideće sile koja nadzire i proučava Kaspara, ali koju ne predstavljaju bogovi već obični i nesavršeni smrtnici. Može se postaviti pitanje, a šta je sa osnovnom idejom teksta, a to je tortura jezikom? U ovoj predstavi tortura jezikom je deo velikog „paketa” nadziranja. To nije u suprotnosti sa namerom pisca, jer Handke nadziranje sugeriše i u samom tekstu na početku tzv. okom koje trepće. Osim toga, kada čitamo tekst spontano se nameću pitanja ko emituje glasove, ko je napravio taj prostor, ko je tu stavio Kaspara... Lolićev odgovor je ljudi u belom.

5 Asocijacija može biti na prisilnu hemoterapiju.

Ljudi u belom preko daljinskog uključuju automat koji govori tekst koji govore šaptači. Te glasove sa razglasa ne čujemo uvek razgovetno, ali smo svesni da postoje kao pod-ton radnje zajedno sa prijatnom i tihom klasičnom muzikom koju takođe čujemo sa razglasa. Jedini govor koji čujemo razgovetno i koji je važan je Kasparov govor. Kaspar jedini govori glasno, pažljivo prati reakcije i radnju ljudi u belom i govori ili ka njima ili ka nama tj. publici. Iz toga izlazi da je Kaspar možda svestan nas u publici. Tako mi postajemo deo predstave i nemi svedoci torture koja se dešava po tri kanala – prvi i očigledniji su ljudi u belom, drugi je fizička sputanost Kaspara u kavezu i treći je govor sa razglasa.

Ako se sada na trenutak vratimo na *Kaspara* kao komad možemo da uočimo neke značajne razlike. Kao prvo promenjen je prostor (od prostora nalik na razbacan salon nameštaja do laboratorije). Promenjen je izgled Kaspara – umesto maske i neskladnog odela, vidimo njegovo lice, glavu bez kose i beli kostim eksperimentalnog miša. U predstavi su ubačeni novi likovi – ljudi u belom koji očigledno kontrolišu mašinu koja emituje govor. Ono što je zajedničko i tekstu i predstavi je da se u predstavi dosledno, ali sažeto sledi tekst koji govori Kaspar i koji dopire sa razglasa. I u tekstu i u predstavi Kaspara niko ne imenuje tim imenom osim samog pisca u naslovu komada (odnosno u plakatu predstave). Ono što jeste značajna razlika to je što se ideja torture govorom posmatra kao jedan od moćnih alatki kontrole. To je sasvim u skladu sa Fukoovom idejom da savremeno društvo od doba prosvetljenosti pa do danas neprekidno usavršava svoje metode organizovanja i nadziranja pojedinaca i čitavog društva.

Drugo delo koje smatramo značajnim za razumevanje ove predstave je Deridin (Jacques Derrida) esej u prevodu na engleski „The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”. U ovom eseju Derida postavlja pitanje o suštinskoj sličnosti i razlici između ljudi i životinja i zahteva da se u traganju za odgovorom ne polazi više od pitanja da li životinje mogu da govore. Ta nametnuta teza da životinje ne mogu da govore dovela je do toga da ljudi po svojoj volji mogu da ih imenuju, a zatim sa životinjama čine što im je volja uključujući i masovno istrebljenje, odnosno vršenje genocida nad pojedinim vrstama. Derida uvodi pitanje prava životinja i zahteva da se pitanje drugačije postavi – mogu li životinje patiti? (Derrida 2002: 396).

Pojava patnje terorisanog bića – bilo da je on čovek ili životinja – je ono što je u fokusu ove predstave. Kaspar je istovremeno i čovek podvrgnut disciplini i eksperimentalni miš. To se vidi ne samo po tome što je on obučen u belo

odelo i stavljen u kavez, već i kroz način na koji se prema njemu ophode ljudi u belom.

Predstava počinje dugom scenom u kojoj Kaspar pogrbljen stoji u kavezu i gleda oko sebe, a ljudi u belom ga nepomično posmatraju. Kada on izgovori prvu rečenicu „Želeo bih da budem ...” oni se iznenada pokrenu, počnu da zapisuju i pokušavaju da puste mašinu koja govori preko daljinskog aparata. Reditelj namerno gradi ljude u belom kao obične, deheroizovane ljude koji greše – na primer nikako ne mogu da puste traku jer imaju problema sa daljinskim. Oni „uče” Kaspara da uoči vezu između daljinskog i glasova, ali ne zato da bi on to naučio već da bi ga zainteresovali za daljinski. Kada on pokaže interes i pruži ruku da ga dohvati oni to iskoriste da mu izvade krv iz prsta. Tokom predstave će se pokazati da su sitne nagrade koje mu daju u stvari uvod u novu prisilu – na primer kada ga puste iz kaveza to je samo način da mu lakše daju anestetik i izvrše na njemu operaciju. Opšti nadzor je tako ustrojen da Kaspar čak i kada izađe iz kaveza, tokom čišćenja prostorije i uspe da otvori vrata – jedna pa druga – shvati da ne može da pobegne iz laboratorije. Isto tako kada shvati da će ga operisati, on pokuša da se vrati u kavez kao mesto sigurnosti. Reditelj i glumci nam pokazuju da ljudi u belom čoveka Kaspara tretiraju onako kako mi tretiramo životinje. Na životinji se može vršiti eksperiment. Životinju treba redovno hraniti. Sa životinjom se možeš igrati. Na primer jedan od ljudi u belom pruži ruku (komentar na Mikelandelovu fresku *Stvaranje Adama*). Životinja se može fotografisati i pokazivati prijateljima. Sa životinjom se možeš igrati, ona te može zasmejavati, a čovek je može krišom hraniti hranom koja nije namenjena životinji. Isto tako, životinja može pružiti otpor: može pljunuti hranu, može ščepati pruženu ruku i snažno je povući u kavez, može čak naučiti kako se otvaraju vrata kaveza. Životinja može pratiti pažljivo ljudske kretnje. Životinja može reagovati na ljudske kretnje. Može na osnovu kretnji razumeti odnose među ljudima iako ne razume jezik. Životinja će saosećati sa ljudima – postoji scena u predstavi u kojoj dolazi do sukoba jedne žene u belom i muškarca u belom – u pitanju je ljubavni raskid. Žena se izdvaja od ostalih ljudi u belom u Kasparovu ćeliju. Po kretnji njenih ramena i mi i Kaspar prepoznajemo da ona plače. Kaspar se zainteresuje za nju i odgovori na njenu patnju lupivši šakom o staklo kaveza. To izaziva ženu da mu priđe i zagrlji kavez, a on miluje kavez tamo gde je njena glava. Dolazi muškarac u belom sa kojim se ona očigledno sukobila. Ona se sklanja od muškarca i kaveza i odlazi iz prostorije. Kaspar pažljivo prati šta se dešava. Muškarac ostaje. Uzima piće i seda ispred kaveza kao da će razgovarati sa Kasparom, ali razgovora nema. Jer iako ljudi i Kaspar očigledno govore istim jezikom (to znamo po tome što na mah čujemo po neku reč tj.

razumemo je) oni ne komuniciraju drugačije nego što bismo mi komunicirali sa životinjom. Kao i u komadu Kaspar u početku ima samo jednu rečenicu, a zatim tokom predstave uvodi sve više i više novih rečenica, ali nije problem u jeziku – problem je u odnosu. Kaspar je za ljude u belom samo istraživani objekat i ništa više. Mi istovremeno vidimo da je Kaspar čovek i da je Kaspar objekat. Objektu se ne priznaje da može da pati čak i kada objekat reaguje na akciju vršioca radnje, jer se smatra da bol ne postoji, ako nije imenovan. Kaspar u tekstu i u predstavi kaže da nije znao za bol dok ga nije imenovao. O pojmu bola govori i automat. Međutim, za ljude u belom to nije od značaja jer je Kaspar u staklenom kavezu, a oni su ispred kaveza. Tu je bliskost ove predstave i Deridinog teksta koji otvara vrata za uvođenje prava životinja što jeste jedna od važnih odlika posthumanizma.

Učenje jezika, ili ako hoćete nametanje jezika je jedan od načina formiranja osobe. Kaspar u predstavi kao i u drami postepeno i sve više usvaja jezik koji sluša preko mehanizma. Kao i u drami on se prvo drži svoje jedine rečenice, zatim je postepeno gubi tako što mu se mešaju druge reči i dobija novu rečenicu, a zatim i niz drugih rečenica. Kako govori sve više i brže, ljudi u belom vrše operaciju na njemu, odnosno menjaju mu kostim – svlače mu kostim eksperimentalnog miša i ostavljaju ga u kostimu u kome je nalik na nekakvu mehaničku lutku. Kaspar – mehanička lutka govori sve više i sve složenije i duže rečenice. On pomno prati sve promene među ljudima u belom i reaguje na njih naučenim govorom, ali govor, kao što smo rekli, ne služi sporazumevanju. On je samo refleks novog mentalnog stanja ispitanika. U komadu postoji pauza u kojoj se verbalna tortura nastavlja nad gledaocima. U predstavi nema pauze, kao što nema ni multiplikovanja Kaspara. Ovaj Kaspar ni jednog trenutka ne može da izađe iz kaveza – čak i kada ga na trenutak higijeničar (Miloš Samolov) pusti. Umesto multiplikovanja Kaspara u predstavi imamo momenat kada Kaspar ostaje sam u mraku, dok se iz off-a čuje tutnjanje muzike i urlanje sa nekakve žurke koju tamo negde prave ljudi u belom. Oni sa žurke povremeno ulaze do Kaspara da se izduvaju, popuše cigaretu, pokažu Kaspara u kavezu prijateljima i fotografišu se kao u zoološkom vrtu – Kaspar nema ništa protiv toga kao ni životinje. A onda Kaspar izlazi iz kaveza – on već zna, na osnovu prethodnog pokušaja, da levo i desno kroz vrata za njega nema izlaza. Zato on pokušava još jednom da izađe, ali ka nama u publici. On govori i dolazi do rampe. Još jedan korak i Kaspar više neće biti Kaspar već glumac koji je pao u publiku. Kaspar se ne usuđuje na taj korak već stoji i govori, a oko njega se pomeraju zidovi, menja osvetljenje i on je sada u novoj realnosti. Ljudi u belom maskirali su se u nekakve kostime kao sa nekog ludog maskenbala, prilaze mu i pokušavaju da mu daju da svira gitaru, sede pored

njega, kao da je on deo njih, ali on to nije. On skida kostim mehaničkog lutka i ostaje u kostimu koji je nalik na kožu krvavog čoveka. Ljudi u belom (sada u maskenbalskom kostimu) se povlače unazad, ulaze u kavez i zatvaraju se u njega. Kaspar izgovara poslednju rečenicu u predstavi: „Prvom rečenicom koju sam izgovorio uleteo sam u klopku.” Čuje se jeziva buka i nastaje mrak. Da li je Kaspar iskazujući ovu rečenicu iskazao da razume šta se sa njim dogodilo? Da li je uopšte važno takvo saznanje za biće koje je pretvoreno u objekat? Da li bi izvršio torture reagovali na ovu promenu? Da li se Kaspar ovim saznanjem oslobodio? Da li to što ljudi u belom završe u kavezu otvara mogućnost da su i oni pokusni kunići? Da li smo mi u kavezu naših zabluda o granici između čoveka i životinje? I predstava ima otvoren kraj u koji publika po svojoj volji može da upisuje pitanja i da daje odgovore na njih. Na to smo kao publika podstaknuti jer smo gledali usmereno delovanje junaka Kaspara i ljudi u belom. Na kraju predstave došlo je do preokreta, a prepoznavanje je prepušteno nama koji predstavu razumevamo iz sopstvenog konteksta koji, naravno, delimo sa stvaraocima predstave.

Činjenica da predstave nema bez publike i da je predstava određena kontekstom dovodi nas do saznanja da „glas” treba dati i onima koji su predstavu gledali da bismo sasvim razumeli predstavu. Recepciju predstave posmatračemo kroz kritiku Ivana Medenice „Kulturalne i druge opresije” koja je nakon premijere objavljena u nedeljniku NIN. Koliko je jasno i očigledno osećanje prožimanja naše percepcije savremenog konteksta i predstave kritičar je prepoznao i odredio na sledeći način:

Kontrast između njegove usamljenosti, izloženosti i bespomoćnosti i njihovog sadizma, bezdušnosti i zloupotrebe poslovnog okruženja za privatne svrhe, jasna je kritika ne (apstraktnog) „sistema kulture”, kao u Handkeovom tekstu, već (konkretnog) distopijskog društva današnjice, u kom je čovek redukovan na zamorče, podanika, žrtvu manipulacija, autoritarnosti, zlostavljanja raznih vrsta. (Medenica 2021: 60–61)

Ivan Medenica tvrdi da u rediteljskoj koncepciji predstave prepoznaje osećanje da je „naš problem” u stvari problem ustrojstva i istorije zapadne civilizacije. O tome su pisali i Derida i Fuko i ta bliskost u idejama reditelja i uticajnih mislioca čini ovu predstavu delom savremenog društvenog konteksta, što smo i u ovom tekstu pokazali. No, kritičar dodatno uočava uticaj popularne kulture na postavku:

Lolić se ne zadržava samo na savremenoj distopiji, već ide korak dalje, te u rediteljskom metakomentaru na kraju predstave, koji je proistekao iz njegove stvaralačke uronjenosti u popularnu kulturu, tu distopiju prikazuje kao logičnu posledicu istorije (zapadne) civilizacije. U tom spektakularnom i grotesknom prizoru, junakovi oponenti više nisu savremeni naučnici, već reprezentanti raznih civilizacija i epoha, egipatske, antičke, barokne, itd, obučeni u (osvešćeno) treš kostime, koji su nadahnuti miks odeće iz tih epoha i outfita za berlinski klabing (sajni kostimi Marie Marković Milojev). (Isto.)

To što su gledaoci predstave, o čemu svedoči i citirana kritika, a i naša prethodna analiza prepoznali u predstavi sopstveno razumevanje svog konteksta sigurno deluje snažno na publiku. Međutim, ne možemo a da ne postavimo pitanje da li je to bilo neophodno jer čini se da je reditelj učinio upravo ono što pisac nikako nije hteo – Lolić je, da pozajmimo izraz kritičara izvršio „remimetizaciju“:

Reditelj i njegov dramaturg Periša Perišić brižljivo su se odnosili prema govornom tekstu [...], ali su zato, [...] potpuno promenili scenske situacije. Ostavljene su samo naznake izvornog koncepta pozorišta u/o pozorištu [...] dok je jasnim rediteljsko-dramaturškim lociranjem radnje u distopijsku laboratoriju došlo do značajnog paradoksa: da ga rogobatno i pretenciozno označim kao – 'remimetizaciju'. [...] jezik je sada instrument mimetički prikazanog autoritarnog i distopijskog sveta, a ne izvorni, autohtoni – porobljivač. (Isto.)

U uvodu bloka posvećenoj analizi predstave istakli smo da ma koliko pisac insistirao na odbacivanju mimeze realnosti ona mu se vraća kroz konkretnost svakog izvođenja. No, postoje li „granice tumačenja“? Ovim pitanjem ne mislimo da vratimo u polemički diskurs odavno odbačeno pitanje da li predstava „ima pravo da izneveri pisca“. Odgovor na to pitanje još pre više decenija dala je An Ibersfeld (Anne Ibersfeld), koja je u *Čitanju pozorišta* utvrdila da tumačenja teksta zavisi od relacija. Tu ideju je dodatno razradila Erika Fišer Lihte u *Semiologiji pozorišta* kada je grupisala različite odnose dramskog teksta i predstave. U kontekstu našeg razmatranja mnogo nas više zanima problem da li predstava, budući da je uvek u relaciji sa konkretnim kontekstom, nužno dramsku radnju vraća put Aristotelovog razumevanja ideje o slobodnoj volji čak i onda kada načelno odbacuje tzv. aristotelovsku dramaturgiju. Da li pozorište može biti posthumano ili samo i isključivo humano?

Zaključak

Da bismo odgovorili na ovo pitanje moramo se vratiti određenju posthumanizma onako kako su ga dali autori koje smo citirali na početku rada. Nećemo ponavljati citate već ćemo ih rezimirati – svi oni govore o tome da je čovek suštinski uronjen u svoj biološki, ekonomski, društveni, kibernetički... kontekst. Čoveka čovekom čine te relacije. To, nadalje (a u duhu Deridinog eseja) otvara mogućnost ne da se humanost u smislu čovečnost ukine (prevažide, odbaci) već da se humanost primeni i na Drugog (npr. druga bića sa kojima delimo planetu). Zato je važno da raširimo našu ideju o svesti, o komunikaciji, o jeziku i da ih prestanemo smatrati našim ekskluzivnim pravom. Ako se tako razumeva posthumanizam onda je Lolićeva postavka Kaspara kao čoveka-eksperimentalnog miša istovremeno i veoma humana i sasvim posthumana.

Takvo tumačenje je moguće kada je izvođač (u ovom slučaju glumac Miodrag Dragičević) na sceni tačno vrši dramsku radnju. Da bismo objasnili na šta tačno mislimo poslužićemo se transdisciplinarnim pristupom – okrenućemo se fizici. Rad je delovanje sile na putu. Znači, izvršeni rad je proizvod sile i puta na kojem deluje ta sila. ($A=Fs$). Telo vršenjem rada oslobađa energiju i prenosi je na drugo telo. Tako je isto i u pozorištu – kada glumac ima jasnu usmerenu dramsku radnju on na putu svoje „sile” deluje na kolege glumce i njihovu „silu”. Svi oni zajedno svojom ujedinjenom silom deluju na publiku, koja svojim odzivom proizvodi energiju koja se „vraća” izvođačima. Dramska radnja je ono što pozorištu daje energiju. To se dogodilo i na predstavi *Kaspar* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu po rečima gledaoca – kritičara.

Publika je saosećala s Dragičevićevim Kasparom, jer je glumac emotivno ubedljivo odbranio ovog everyman-a u borbi za autonomiju ličnosti u opresivnom društvu [...]. Gledaoci su [...] zasuli mladog glumca aplauzom toliko snažnim da se nije osetilo da sala, zbog antipandemijskih mera, nije bila puna. (Isto)

Energija je jedna od najmistifikovanijih pojava u pozorištu oko koje se deцениjama (ako ne i stotinama godina) raspreda maglovita pozorišna metafizika. Možda bi se ta magla mogla razvejati susretom prirodnih nauka i umetnosti. Taj transdisciplinarni susret bi bio sasvim u duhu posthumanizma.

Literatura

- Aristotel (2005) *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bruk, Piter (1972) *Prazan prostor*. Split: Vidici.
- Derrida, Jacques and Wills, David (2002) "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)" *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 2002), pp. 369-418.
- Esslin, Maritin (2013) *The Theatre of the Absurd*. Bloomsbury, India.
- Fischer-Lichte, Erika (2015) *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput.
- Fuko, Mišel (2008) „Nadzirati i kažnjavati” u *Studije kulture: zbornik*. Beograd: Službeni glasnik, str. 186-231.
- Handke, Peter (2017) „Kaspar” u *Savremena nemačka drama II 1968–1989*. Beograd: Zepter book world.
- Hayles, N. Katherine (1999) *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press
- Ibersfeld, An (1982) *Čitanje pozorišta*. Beograd: GRO Kultura
- Kostić, Predrag (1989) *Iz germanske drame i pozorišta*. Sarajevo: SOUR „Veselin Masleša”, IPO „Sarajevo”.
- Medenica, Ivan (2021) „Културалне и друге опресције”, *NIN*, Beograd, 25.03.2021, str. 60–61.
- Milutinović, Zoran (1994) *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*. Beograd: Studentski izdavački centar.
- „Kasparovština”, razgovor sa rediteljem Milošem Lolićem vodila Jelena Kovačević, program predstave *Kaspar 2021*, Beograd, Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Keeling, Diane Marie and Nguyen Lehman, Marguerite (2018) „Posthumanism”, *Oxford Research Encyclopedias*, dostupno na: <https://oxfordre.com/communication/view/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-627> [Pristupljeno 26.04.2022].

Marina Milivojević Mađarev
Academy of Arts Novi Sad

KASPAR BY PETER HANDKE – THE REBIRTH OF THE DRAMATIC IN TIMES OF POSTHUMANISM

Abstract

In this paper the author explains, on the example of the play Kaspar by Peter Handke, that even when the writer attempts to annul completely the dramatic in his play, the dramatic is reborn in its purified, essential form through the process of deconstructing the dramatic – the action of heroes through speech. The author analyses the rebirth of the dramatic in the play Kaspar and its staging at the Yugoslav Drama Theater, directed by Miloš Lolić. This newborn drama constitutes what Aristotle considered to be the essence of dramatic action, and that is for the action of free men to be available to a hero who is not free and who may not even be a human being, but is a hero of a drama. Thus, the new drama shifts to posthumanism, which treats human existence and the very concept of action in a broader context.

Keywords

theater, Handke, action, drama, posthumanism

Primljeno: 8. 3. 2022.

Prihvaćeno: 21. 3. 2022.