

Да ли је цео роман заправо сан младог човека одевеног у плаву кошуљу и панталоне, да ли је он пандан наратору књиге или не, остаје отворено питање чиме се роман, иако тематско-мотивски (па и идејно) заокружен, још више нуди читаоцу као могућ метатекст неког стварног сна аутора овог дела. Има ли од тога, жанровски сагледано, комплементарнијег и интригантнијег позива на читање књиге која нам је блиска у сваком смислу, пре свега у оном који сведочи у прилог томе да је слобода могућа једино кроз уметност и да прича има онолико могућности тумачења колико је јака читаочева машта и жеља за читавањем, јер, како Тушевљаковић у једном интервјуу истиче: „Уметничко дело није ту да објашњава. Оно то може да учини, али није ни у каквој обавези. Читајте часописе и гледајте вести ако хоћете те одговоре. Наравно, нећете их ни тамо наћи, али није уметност крива за то.”

Роман *Јеџермајстер* остаје снажно штиво у нашој књижевности које подсећа на два велика културолошка преседана који су изменили токове поимања човекове психе – на Фројдово и Јунгово учење – од којих је ово друго песнике и писце уздигло на ранг божанског враћајући тиме литератури право на ирационално и доказ да се путем уметничког дела може протумачити сан. Дакако, може и овај о Јеџермајстеру. Али то тумачење остављамо добраним читаоцима на сопствени увид.

Милица МИЛЕНКОВИЋ

## О КРАЈУ ПОЗОРИШТА

Влатко Илић, *Савремено позоришће: естетско искуство и пресијуничке праксе*, Стеријино позорје, Нови Сад 2018

Теоријским промишљањем и практичним театролошким радом, Влатко Илић у књизи *Савремено позоришће: естетско искуство и пресијуничке праксе* недвосмислено констатује естетску вредност у театарским изразима, те преступничке праксе подразумева као уметнички валидне, у оним правцима у којима позориште не робује устаљеним традиционалним постулатима, а у оној мери у којој га није покорила индустрија масовне забаве, која додатно утврђује неприпадност позоришта времену у којем живимо. Позоришна пракса Влатка Илића (режије *Сам крај свећа*, *Ана Франк* и *Маркс у Сохоу*) значајно је поткрепила изнете ставове и показала да бављење позориштем данас, било да је реч о теорији или пракси, не само да није излишно већ представља друштвено релевантну делатност. Аутор *Увода у нову теорију позоришћа* (Нолит – Алтера, Београд 2011) и један од уредника тематске публикације *Theatre*

*within the Context... and not just Theatre (Позоришће у контексту... и не само позоришће)* своју анализу естетског искуства започиње управо теоријом о кризи позоришта, алудирајући на Бодријаров закључак да је *са позориштем џојово* („Simulations”, *Continental Aesthetics, Romanticism to Postmodernism*, 2001, 413). Под *крајем позоришта* Илић подразумева управо слабљење опажања уметничког театра, а доминацију грубих фактора актуелног економског и социолошког поретка; слично тези Рејмонда Вилијамса да се позориште налази на маргинама *живе културе*. *Тојално* позориште, о којем пише Бодријар, на трагу Артоовог позоришта суровости, јесте *крај позоришта репрезентације*, при чему се наслућују комплексне промене у обрасцима образовања сценског и драмског израза током двадесетог века, указујући на промену парадигме, позоришне сцене и публике. Прихватајући ова одређења, Илић наводи истакнуте теоретичаре који су обележили савремену театролошку мисао. Пискатор пише о политичком позоришту, Леман о постдрамском, Ерика Фишер Лихте утемељује естетику перформативне уметности, Шекнер заговара проблематику *извођења* уметничких дела, док Роуз Ли Голдберг издваја живу или извођачку уметност као засебну област стварања. Преиспитујући кризу, тј. крај позоришта, аутор, полемишући са наведеним ауторима, нуди нову мисао о театарској пракси, којом дефинише место које она заузима у оквирима *живе културе* краја 20. и почетка 21. века, имајући у виду да је позоришна уметност данас уређена у складу са законитостима тржишта, а да само позориште преузима карактеристике робе. Упркос идеолошким, политичким, еманципаторским и социолошким утицајима на позоришну уметност, Илић своју теорију, ипак, заснива на ставу да савремено позориште није искључиво размена добара и умећа у трци за профитом. У том случају Бодријар би био у праву, а са позориштем би одиста било готово, хтели ми то да прогласимо истинитим или не.

У поглављу „Позоришна представа и искуство *ћресћуја*” Илић наводи пример представе *Пайрнати Пинџер*, једну од представа позоришног колектива Сцена Царина, а по тексту Харолда Пинтера. Наглашено *искусиво ћрансгресије* у позоришту на локацији (Леман) аутор тумачи као специфичан *ћресћуј* који „пружа задовољство и у сржи је осећаја заједништва”. Такав театарски преступ омогућава развитак, рансијеровски речено, еманципованог гледаоца и позоришне заједнице, при чему под заједницом подразумевамо „начин заузимања времена и места, тела на делу супротстављеног законском апарату, скуп опажаја, гестова и ставова, који стоје и преобликују политичке форме и институције”. Усвајајући овакве ставове, аутор наводи да „позориште постаје *ужитиак* трансгресије, али не *реално* тела”, подразумева преступ „из регистра једног маргинализованог чина у интервентни гест”, који мења, бар у тренутку док се представа догађа, друштвену истину у коју верујемо.

Пишући о савременом позоришту односно његовом разврставању, Илић подсећа да би у контексту литерарног театра и театра уживљавања 19. века овакви естетски преступи подразумевали продор „реалног тела или амбијента” и нарушавање „илузије фиктивног космоса сценског дела”, свега онога што је данас умногоме канонизовано. Иако је са доминацијом литерарног позоришта наступила усаглашеност драме са њеним поставкама на позоришној сцени, до усаглашености између теорије позоришта и теорије драме (књижевности) долази тек заснивањем театрологије као посебне науке, тј. *првим перформативним обртом*, смештајући представу у центар истраживачке пажње, мислећи је као посебан уметнички догађај. Почев од литерарног театра, а имајући у виду управо естетско позоришно искуство, Илић уочава више типова позоришне праксе: институционално позориште, фестивалске продукције, друштвено ангажовани рад и драматизацију социјалних односа. У складу са доминантном формом естетског искуства, аутор се бави предусловима за стандардизацију драмског и позоришног израза, као и настанак и рецепцију позоришног фестивала, у складу са логиком тржишта. Фестивалске представе, попут Милохнићевог рада *Сиџнајџура Доџађај Конџексџи*, забрањеног на отварању фестивала Transmediale 2008. године, покрећу низ важних питања која се тичу правних регулатива унутар уметничког стваралаштва, а како можемо посведочити на почетку 21. века, таквих представа и даље има. Илић уочава да се уместо позоришне представе као уметничког дела, односно питања вештине, у тумачењу драмског комада све више разматра питање идеологије. За позоришну уметност 21. века, сматра аутор, конститутивна постаје „не вештина, нити некакав особен увид заснован на духовности или интелектуалној супериорности, нити стање чулне напетости, већ искуство *пресџуџа* које генерише њено само догађање”. Истовремено, од позоришта се очекује да „пренесе” некакову истину, без обзира на то да ли је у питању „истина класне борбе” (Брехт), „истина постатомског човека” (Бекет) или „истина диониског заноса” (Шекнер).

Постепено рашчлањујући уметничко дело и проблематику његовог *извођења*, под *извођењем* подразумевајући „материјализацију идеја, појавност предмета и тела, звука и слика, простора и времена”, Влатко Илић пажњу посвећује терминолошким, односно дисциплинарно-теоријским и идеолошким разликама између питања извођења у оквирима позоришне уметности, затим извођачких уметности и уметности перформанса. Полазећи од претпоставке да је за савремену позоришну уметност од кључног значаја *чин пресџуџа*, Илић преиспитује меру у којој медијски простор (интернет, друштвене мреже) генерише обрасце уређивања друштвеног живота, а самим тим и позоришне уметности, „сводећи је на ситуацију међусобних реакција између оних које оно окупља”. Аутор се ослања на оне теоријске дисциплине за које је сматрао да ће допринети

смисленијем изучавању извођачке уметности, указујући, најпре, на ауторе као што су Ханс Тис Леман, Роуз Ли Голдберг, Ги Дебор, Ричард Шекнер, Антонен Арто, Ерика Фишер Лихте, Жак Рансијер, Алан Бадју, Жан Дивињо, Иван Меденица, Дивна Вуксановић итд.

Усредсређен на успостављање теоријског модела за рашчлањивање битних питања у вези са преступничким позоришним праксама, аутор је свестан да позориште данас „зависи од нашег интерпретативног полазишта”. Имајући то у виду, теорији позоришне уметности Илић приступа узимајући у обзир окриље фикције у уметничком стваралаштву, односно појединачне поетичке стратегије које су довеле до настанка вредних позоришних дела. Ова студија у много чему дефинише правце у којима се креће савремено позориште, у покушају да упозори да промишљања о позоришту нису ништа друго но промишљања о духу тренутка у којем живимо и стварамо. Стога, питање *краја њозоришћа* требало би схватити као сигнал кризе позоришне уметности и позив на стварање другачијег театра и посвећеније примишљање о теорији позоришта, како би *њоејџике несагласности* коначно, у својој уметничкој и идеолошкој поливалентности, почивале на оном што називамо *есјејско искуство*.

Књига *Савремено њозоришће: есјејско искуство и њресјејничке њправе* Влатка Илића критички је оглед о присутним поетикама које су се јавиле у театарској пракси крајем 20. и почетком 21. века, и по много чему представља значајан допринос тумачењу савременог позоришта. Иако је већи део студије посвећен управо *крају* позоришне уметности, односно мањкавости интерпретативних приступа театру, чини се да овакве публикације представљају жељени и неопходни иступ, чиме се театар и теорија драмских уметности, коначно, постављају на заслужено место.

Мсп Милена Ж. КУЛИЋ  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Докторске студије  
milena.kulic1@gmail.com