

Младен Шукало

## ПОЗОРИШТЕ ЈЕ, ИПАК, ИГРА!<sup>1</sup>

Четири<sup>1</sup> пуне деценије професионалног бављења позориштем, и у око три стотине разних текстова (биљешки, приказа, критика, расправа и студија), стално сам се питао шта је традиционалност како у култури уопште, тако и у позоришту. Међутим, ово неће бити трагање кроз вријеме о начинима развијања мишљења

о наведеном феномену. Да би се одговорило на питање – *Куда иде традиционални театар?* – уколико нам се чини да знамо шта је театар, морало би се вратити дефинисању или одређивању оног што подразумевамо под појмом *традиционално позориште*. Да ли се под њим подразумева конвенционална позоришна зграда и у њему уобичајена сцена на којој се изводи конвенционални драмски текст, или нешто сасвим друго? Намјерно избјегавам термин *класични*, јер призива другачији приступ од оног који би жељело да се овдје чује. Ако се жели било шта чути. Поготово што нове

---

<sup>1</sup> Овај текст је у фрагментима подударан са дијеловима друге, веће цјелине са сличним усмјерењем. Ријеч је о раду насловљеном „Освајање простора имагинарног (театралност и игра: аспекти поетике Борислава В. Пекића“, који је изложен на научном скупу *Поетика и етика Борислава Пекића*, одржаном 7/8. фебруара 2015. у Подгорици у организацији Матице српске – Друштва чланова у Црној Гори.

драматуршке и театролошке тенденције, послије убијања лика и радње, сада убијају дијалог, а њега нема све док се онај Други не чује. Да ли ће и Глумац бити убијен, или ће он извршити самоубиство, не знам, али то би била потпуна смрт позоришта, које је, чини ми се, на издисају, јер се одриче самог себе и своје суштине.

Шта је та суштина? Без жеље за теоретизовањем, нужно је подсјећање на једину стварну константу, на конвенцију која вијековима краси позориште и без које оно не постоји, или постоји у неким другим облицима, али они већ нису или су мало театарски. Ријеч је о одбрани Глумца који треба да *од-игра* неку причу пред Публиком. У овој конструкцији видљиво је да су формалне ствари у позоришту, попут амбијента, мање битне у односу на оно што се очекује од *жељене игре* и да њима не треба посвећивати посебну пажњу. У најружнијем дијелу позоришне критике, на њеном крају, увијек буде речено: ИГРАЛИ су још... Глумци и у филму ИГРАЈУ... Као што се игра на фуд-

балском или неком другом спортском игралишту.

Јохан Хојзинга крајем тридесетих година прошлог вијека објављује студију чудесног наслова – *Homo ludens*. Он тврди да ознаке *homo sapiens* и *homo faber* не одсликавају праву природу људског бића и да ту природу треба тражити у игри која је старија од културе.

Како је Глумац – Човјек, истовремено је и – Играч!

У једном театролошком запису Борислав Пекић казује:

**„Нисам живео у свету за који се каже да је најпре живео, па се тек потом на позорници као глума играо; живим на позорници на којој се глуми свет.**

**Позориште живота остало је немогуће, али је сад постало и бесмислено.**

**Остао је живот – Позорнице.**

**А на позорници се – игра. Али се не можемо играти животом кога уистину више нема. Можемо се играти са извесним идејама о животу.**

**И ја сам се играо.“**

И ја желим да се играм. Текстом.

Нешто прије Пекићевог изјашњења, у српској књижевности смо прочитали и ово: „Сви се писци романа слажу, углавном, кад је реч о свету у ком живимо. То је кажу, нека врста велике, чудновате позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, – *никогда*. Нити зна зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао. (*Ујехал* – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону.) Писци кажу и то, да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки. И краљеви, и просјаци.“ Вјерујем да сваки виспренији читалац може да препозна чије су ово ријечи, и по стилу, и по локализовању уводне атмосфере, јер овим ријечима Милош Црњански почиње свој *Роман о Лондону*. Могло би се, на овај начин, враћати унатраг и играти се цитатима сличне оријентације, од Андрићеве па-

раболе *Аска и вук*, до Нушића или Стерије. Можда други пут. Далеко је занимљивија асоцијација на Шекспирову комедију *Како вам драго* или његов XV сонет: „Кад помислим само: све што расте да је / Савршено тек у малом трену живом, / И да позорница – свет је, која даје / Представу под тајним звезданим упливом; / Кад видим да људи расту налик биљу / И да и њих исто небо крепи, слаби, / Да им млад сок брзо стиже старом циљу / А њина лепота у заборав граби; / И мисао на ту сталну мену тада / Слави благо твоје лепоте мом оку, / Док време са смрћу договоре склада / Да твој дан претвори у поноћ дубоку. // Због тебе с временом мој рат сада траје: / Што ти оно узме, моја хвала даје.“<sup>2</sup> Из таквог контекста је и изникао мој давнашњи текст о Шекспиру „Игра исписана огледалом“ у књизи *Оквири и огледала*.

Мора се нагласити да прича о том *theatrum mundi* никада није престајала, нити ће престајати да постоји. Између Пекића, односно Црњанског и Шекспира о тој

2 Ријеч је о препјеву Стевана Раичковића по прозном преводу Живојина Симића.

метафори, о тој слици, оглашавали су се Хофманстал, Гете, Сервантес, Пјер Ронсар. А увијек се везује уз Шекспира, и само уз Шекспира. А више од стољећа прије њега Еразмо Ротердамски је написао: „**Шта је друго цео људски живот него нека врста комедије у којој људи играју сваки под маском и сваки своју улогу, док их редитељ не одведе с позорнице?**“ А седам вијекова раније у тексту Аурелија Аугустина читамо: „**Овде на земљи је тако, као кад би деца рекла својим родитељима: хајде, мислите на свој одлазак одавде; и ми хоћемо да играмо своју комедију! Јер ништа друго до комедија људског рода и није цео овај живот, који води од искушења до искушења.**“ Није нужно од њега враћати се Павловим посланицама Коринћанина, Сенеки или Хорацију, јер коријене ове метафоре Ернст Роберт Курцијус налази у Платоновим *Законима*: „**Свакога од нас представника живих бића посматрајмо као марионету божанског порекла, било да су је богови направили само као своју играчку, или у некој озбиљној намери...**“

Свијет се, дакле, одвајкада, промишља као позорница, а човјек као глумац на тој позорници!

Дакле, Хојзинга с разлогом промовише *homo ludens-a*.

Можемо ли да се играмо ако не знамо шта је игра?

Хојзинга је игру дефинисао као слободну дјелатност коју прихватамо као фиктивну и издвојену од свакодневног живота, која ће створити за себан свијет што ни у чему не наликује нечем другом, ма колико се она тог другог придржавала или га одражавала. Полазећи од Хојзинге, Роже Кајоа разрађује властити појам игре: њему игра представља прихватање неке илузије као основе чији је свијет „савршено чист простор“. Због тога игра и нема другог смисла, осим себе саме; игра опстојава једино у жељи да се она као таква оствари. Она се састоји у опонашању живота, али по својој природи опстојава као чињеница „по страни“, јер се њезиним мијешањем са свакодневним животом „доводи у опасност да се сама њена природа изопачи и упропасти“.

Међутим, њемачки филозоф Еуген Финк заступа сасвим супротну тезу, јер по њему је човјек по својој природи, по свом битку – играч! Због тога он обиљежје игре, као једног од основних људских феномена, види садржано у радости игре ради игре која омогућава „чудновате мешавине стварности и нестварности“, тако да је фикцијска суштина игре, њена илузијска вриједност проистекла из саме људске потребе. Игра се рефлектује на своју околину; смисао овог става се најбоље види у поимању позоришта и глумачке игре. Кајоа истиче како је за глумца позоришна представа привид помоћу којег се остварује подвојеност два свијета који егзистирају као јединствена чињеница. А Финк подвлачи да игра „није увек и искључиво смислено огледало стварности... Машта песника створила је измишљена бића разних врста, сирене и лемуре; Химера се састоји у представи... Богови долазе у људску игру, 'задржавају' се у њој, и то на упечатљив начин који нас укроћује. Култ, мит, религија има, уколико је људског порекла, исто као уметност, дубоке корене у егзистенцијалном феномену и-

гре. Ипак, ко је у стању да каже једнозначно да ли уметност и религија само у игри налазе одсјај или оне произлазе из способности људског рода за игру? Како год му драго, изгледа да на људској игри, том дубоко двосмисленом налазу, светли милост небесног, – сигурно, пак, осмејак муза“.

По Хојзинги формална обиљежја игре су да она представља слободан чин, да није ни „обични“ ни „прави“ живот и да је, пошто се „одиграва“ унутар одређених граница времена и простора, карактерише завршеност и омеђеност. Из тог проистиче да, као облик културе, игра поприма сталан облик, да почива на реду у којем је поновљивост једно од њених најбитнијих својстава. Наглашавајући да је игри својствена љепота, која се по њему означава ријечима попут напетост, равнотежа, разрјешење и сл., Хојзинга закључује: „Игра ствара и раствара. Она спутава. Овладава, што значи затрављује. Она садржи два најплеменитија својства што их човјек може замијетити и изразити у стварима: испуњена је ритмом и хармонијом.“ Кајоа донекле другачије означава игру.

Он игру разлаже у четири главне категорије – *agon* (такмичење), *alea* (случај, срећа), *mimicry* (претварање, прерушавање) и *ilinx* (занос), чему додаје својства као што су регулисаност, слобода, издвојеност, неизвјесност, непродуктивност, прописаност и фиктивност.

Кад бисмо се поново вратили овим категоријама, али и мноштву других овдје непоменутих, без обзира на то да ли су из пера Хојзинге, Кајое или неког трећег аутора, почели бисмо да их откривамо како се оне уткивају у свијет тог чудесног *theatrum mundi*.

Зато и јесте значајно успоставање корелативне везе умјетности и игре. Хојзинга је дошао до закључка да су пјеснички облици увијек облици игре, с чиме се не слаже Лотман који тврди да умјетност уопште није игра зато што тежи овладавању, моделовању свијета. Ипак, наш теоретичар Светозар Петровић посматра књижевно дјело као игру, с тим што он појам игре синонимијски доводи у релацију са појмом комуникације. (Може ли се остварити комуникација без дијалога?) Међутим, Петровића наводим из

другог разлога: „више значајних истраживача, на разним странама свијета, истиче [...] захтјев за егзактну науку о књижевности. У том склопу, управо тада, и један старији поступак, математичка теорија игара Нојмана и Моргенстерна, преноси се из економетрије на проучавање читавог реда ситуација лика игре – јасно идентификованих играча, јасних циљева и правила, итд. – у психологији, социологији, политикологији, теорији међународних односа и рата, а има тада и покушаја, у лингвистици, да се поступак примијени на опис неких ситуација (нпр. разговора) у говору.“ Заинтригиран Петровићевим ријечима, покушао сам да проширим своје сувише скромно математичко знање и ослонац налазим у Просветиној *Школској енциклопедији*. *Математика*. *Физика*. *Астрономија*. *Рачунарство* из 1992. године. У њој, између осталог, стоји да је *теорија игара* „математичка теорија оптималног поступања у конфликтним ситуацијама (играма). *Игра* (математичка) или конфликтна ситуација је догађање у коме су дефинисани учесници (играчи), могући исходи и заинтересова-

ност играча за исход. Нпр. шах – два играча, три исхода, оба играча су заинтересована да победе. Један од основних појмова теорије игара је *стратегија* – могуће поступање једног играча у току игре. Основни задаци теорије игара су: утврђивање везе међу компонентама игре и њеним исходима, испитивање оптималних исхода (најбољих за неког од играча) и грађење стратегија које воде ка оптималним исходима. Теорија игара се углавном бави *стратешким (правим)* играма у којима постоји конфликт (више од једног интереса); остале игре се зову *нестратешке*. [...] У новије време се изучавају и игре са бесконачно много играча. Теорија игара има велике примене у пракси.“ Чак и код нас. Зато ћу упозорити на књигу економисте Боже Стојановића *Теорија игара. Елементи и примена* (2005) и упитати се да ли је могуће естетизовати оно што је, за нас и даље, простор ванестетског? И да ли се овдје срећемо с проблемом брисања границе између естетског и неестетског, између књижевног и не-књижевног, позоришног и непозоришног?

Вратимо се, ипак, Хојзинги, Кајои, Финку. Већ сам успутно помињао њихова метафоричка повезивања игре с позориштем. Али нећемо се враћати оном шекспировском *цио свијет је глумиште*, јер је битније истицати нека обиљежја која осмишљавају суштину позоришног бића, међу којима су проблеми подвојености, илузије, маске... Рецимо, Финк овако казује поводом улоге маске у игри: „Маска у игри не треба да заведе, она треба да укроти, она је реквизит праксе чарања. [...] То је прави театар, позорница која људски живот доводи пред сама себе. Играње је одличан начин бивства-за-себе. [...] Позоришна игра сједињује култну заједницу у велику култну игру која је светски значајна и која тумачи свет: у маскираним фигурама сцене светске игре у слици показује богове и полубогове који су иначе ускраћени људском оку.“ Понављати оваква и мноштва других сличних *општих мјеста* философије или естетике позоришта може да буде испразно пред потребом да се вратимо поновном освајању простора и времена који припадају театарском чину, оном чину који јесте игра,

али и много више од самог чина играња.

Бескрајна је могућност варијација на тему двострукости и игре, као и двоструке природе игре: тако је по Финку игра средство или начин човјековог опхођења са „могућим“ и „нестварним“; по Башлару, философи откривају универзум као „дијалектичку игру ја и не-ја“; за Кајоу ту се ради о подвојености, потпуној подвојености, два свијета дефинисана као игра и свакодневни живот; а за Хојзингу „игра почива онкрај подвојености мудростлудост, онкрај истине и неистине, онкрај добра и зла“, при чему свиме доминира опозиција игра-збиља као врхунаравна бинарна манифестација, без обзира што су чланице овог пара неједнаке вриједности: „игра је позитивна, збиља је негативна. Садржај појма збиља одређује се и исцрпљује негацијом *игре*: збиља јест не-игра, и ништа друго. Напротив, садржај појма *игра* не одређује се и не исцрпљује ни у којем случају не-збиљом: *игра* је нешто самосвојно. Појам *игра* вишега је реда од појма збиља. Јер збиља *игру* покушава

искључити, док *игра* може у себи сасвим добро укључити збиљу“.

Међутим, наше постојање, боље рећи доживљај нашег постојања, могућ је у облицима просторне и временске конкретности, поготово што људска историја, по ријечима руског семиотичара Јурија Лотмана, представља један од начина потврде тог правила. Математичким рјечником казано, у систему двију координата, двију оса, осе времена и просторне осе, људски ум уређује властити опажајни свијет. Временска оса је саздана из прошлости, садашњости и будућности спрам просторне осе коју означавају унутрашњи и спољашњи простор са границом међу њима. Ове одвећ једноставне ствари постају нешто друго када се сретнемо са ставом другог руског теоретичара, Михаила Бахтина, заснованим на Ајнштајновој теорији релативитета, у којем истиче да се „обележја времена разоткривају у простору“, а да се „простор осмишљава и мери временом“. Ово може да значи не само да ми постојимо у простору и времену, већ и да тај простор и то вријеме једнако почивају у нама. Можда на начин



како то види Ан Иберсфелд у тврдњи да је позоришни простор „место *мимесиса* будући да настаје на основу елемената које пружа текст и самим тим је фигура нечег у свету“, јер су у позоришту „увек репродуковане просторне структуре које нису ту да би дефинисале некакав конкретан свет, већ да би пружиле слику коју имају људи о просторним односима у друштву у којем живе и о сукобима који проистичу из тих односа“, односно сценски простор је „увек у исти мах место игре и место на којем су *представљени конкретни услови живота људи*“.

Свим овим размишљањима ипак донекле измиче театралност у систему мишљења, театралност која може да револуционише позоришну праксу. Шездесетих година XX вијека дошло је разрачунавања са традиционалним обрасцима позоришног исказа. Тада се ипак није задирало у биће позоришта, а једно од његових бића је – *игра*! Данас се све више покушава разградити то биће под изговором антитрадиционализма, модернизма, постмодернизма и не знам чега више.

Зато је оно све незанимљивије, све непопуларније.

Како позориште да се врати само себи, да се врати свом бићу?

Одговор видим у аналогiji са спортском игром. И било који спорт да изаберем, нећу погријешити. Опредјељујем се за фудбалску игру. Уназад стотинак година принципи фудбалске игре се не мијењају: на означеном терену (заправо простору) играју двије екипе са по 11 играча „отимајући се“ око једне лопте с циљем да се постигне погодак. Овдје се може наводити мноштво крупних и ситних, промјенљивих и непромјенљивих правила, али то је мање битно. Начин игре којим се некад очаравало гледалиште данас би био смијешан, досадан, превазиђен. Као што је „смијешна“ глума филмских звијезда с почетка филмске историје спрам данашњих глумачких остварења. Вјероватно ће за педесетак или стотинак година садашњи фудбалски или филмски „виртуози“ новој публици дјеловати на овакав начин. Али, фудбал ће остати фудбал. Филм ће остати филм.

И позориште ће остати позориште.

Али да би се лакше изборило за свој опстанак, за своје мјесто под сунцем на начин како га је некад заузимало, мора се уозбиљити над својом судбином и одредити се за своју будућност, која је свједочанство како свијетле про-

шлости, тако и ове сивкасте садашњости. То уозбиљење је везано за нужну модернизацију система и начина реализације игре која ће бити примарни циљ како оних који су унутар, тако и оних који су ван ње.

Јер: *позориште је, ипак, игра!*

И ништа више.