

Nestanak maske u suvremenom teatru

Antunović, Matea

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:454185>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Nestanak maske u suvremenom teatru

Završni rad preddiplomskog studija

Mentorica: dr. sc. Lada Čale Feldman

Studentica: Matea Antunović

Zagreb, rujan 2023.

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. Maska kroz povijest (teatra)	2
2.1 Ritualna maska	2
2.2 Maska u antičkom kazalištu	5
3. Obilježja i funkcije kazališne maske	6
4. Maska u postdramskom kazalištu	9
4.1 Primjeri suvremene kazališne produkcije	9
4.1.1 Radionica <i>Putovanje kroz bijelu masku</i> Ivica Boban	9
4.1.2 Predstava <i>Gard</i> redatelja Dražena Krešića i dramaturga Filipa Rutića	10
4.2 Nestanak iluzije, nestanak maske?	11
4.3 Kazalište i novi mediji – nove maske?	13
5. Zaključak	15
6. Literatura	16

1. Uvod

Porijeklo kazališne umjetnosti mnogi pronalaze u drevnim ritualnim obredima. Zbog čega je tomu tako, kazat će istraživači koji čin predstavljanja, upisivanja drugih vrijednosti i značenja u ono što se gledatelju prikazuje, jednako kao i samu činjenicu da *postoji* gledatelj, te da se čin odvija unutar komunikacije što se rađa između gledatelja i izvođača, poistovjećuju s modernom kazališnom praksom. U ovom radu posvetit ćemo se jednom posebnom kazališnom elementu, koji je prethodio dolasku brojnih oblika umjetnosti, pa tako i kazalištu: maski. Osvrnut ćemo se na povijest maske, sežući sve do unazad devet tisuća godina, do doba neolitika iz kojeg su očuvane prve kamene maske, danas izložene u jeruzalemskom muzeju, sve od suvremenog doba u kojem ćemo pronaći nekoliko primjera igre s kazališnom maskom i s njezinim povijesnim značajem, u suvremenoj kazališnoj produkciji. U osvrtu na činjenicu da je u suvremenom kazalištu, a osobito postdramskom teatru, maska sve manje pristuna, pokušat ćemo istražiti neke tendencije čije prisustvo prevladava, poput oslona suvremenih autora na mogućnosti koje nude novi mediji, postavljajući pitanje je li moguće da nedostatak maske, što bi značilo i nedostatak funkcija koje je u kazališni čin *donosila*, zamjenjuju funkcije upravo novih medija, odnosno novih *alata* kojima se koriste suvremeni kazališni stvaratelji.

2. Maska kroz povijest (teatra)

Kazališna maska svoje porijeklo pronaći će u ritualnim obredima starima i do 9 tisuća godina. U kazalištu je prisutna sve do današnjeg doba, no zbog ograničenja ovog rada osvrnut ćemo se tek na njezine začetke i njezin značaj u vrijeme antičkog kazališta.

2.1 Ritualna maska

Prelaskom čovjeka sa nomadskog načina života na sjedilački, zaokretom prema poljoprivredi, stvorila se potreba za jačom organizacijom i konstitucijom društva kao cjeline. Društvo kao cjelina, dakako, moralo je imati zajedničke interese, koji nadilaze preživljavanje i prehranjivanje, kako bi moglo uspjeti upravo to – preživjeti. Sličan preduvjet za razvoj i pojavu kamenih maski iz neolitika koje su 2014. godine prvi puta predstavljene na izložbi u Jeruzalemu navodi i Alan Simmos, profesor na Sveučilištu u Nevadi: “Jednom kada dobijete veću populaciju i više ljudi koji žive na jednom mjestu, potrebna vam je društvena kontrola. Zato počinjete uočavati formaliziranije, ritualnije ponašanje.”¹ (cit. prema Romey 2018, prev.a.).

Njihove uloge u tadašnjem društvu vjerojatno nikada neće biti do kraja objelodanjene, što dugujemo nedostatku pisma, krađi artefakata s budućih arheoloških nalazišta i mnogočemu drugome. Jedne od učestalih pretpostavki koje stručnjaci argumentiraju prethodnim i onim ritualima koji su slijedili navode da su kamene maske neolitika bile korištene u pogrebnim ritualima (odnosno da su ih nosili mrtvi), ili u vjerskim ritualima, a u tom slučaju nosili su ih šamani. U oba slučaja izniče glavno obilježje maski: nadnaravna moć i moć da običnom čovjeku podari uvid u ono nadnaravno, ono što nije dio njegova perceptibilnog svijeta.

Prva kamena maska otkriće je znanstvenog istraživanja i arheološkog iskopavanja, a druga je pak bila u posjedu izraelskog ministra obrane, Moshe Dayana, koji o njoj ovako piše u svojoj knjizi *Living with the Bible*: „Imao sam sreću da sam nabavio obredni predmet s ovih prostora, jednu veličanstvenu masku... Čudo je, osim u starosti, i u izrazu lica. Ima krugove umjesto očiju, mali nos i istaknute iskežene zube. To je ljudsko lice, ali ono koje izaziva strah u promatraču. Ako

¹ „Once you get larger populations and more people living in one place, you need some social control. That’s why you start to see more formalized, ritual behavior.” (cit. prema Romey 2018).

postoji ijedna sila na svijetu koja može otjerati zle duhove, ona sigurno boravi u ovoj maski...“² (cit. prema Hershmann 2014: 10, prev.a.).

U opisu arheologinje Hershmann, u kojem govori o istoj maski, krije se ponovno jedno te ista fascinacija koja se rađa u očima gledatelja i njezina istraživača: „Ovaj dizajn, karakterističan za većinu kamenih maski, ima inherentnu magičnu kvalitetu kultne maske: sposobnost transformacije.“³ (Hershmann 2014: 11, prev.a.) Ono što konstituira takav izgled i *dojam* maske je njezin čovječiji lik, tehnološki razvitak maske – rupe na bočnim stranama koje dokazuju kako se maska mogla nositi (što ne vrijedi za sve izraelske kamene maske), dodavanje kose (vjerojatno ljudske) na područjima brade te obrva i kose, odnosno trenutak kada su se na maskama, namjesto zoomorfnih, počele pojavljivati antropomorfni likovi koji su „prikazivali [su] nadnaravne moći prema svojoj vlastitoj slici.“⁴ (Hershmann 2014: 8, prev.a.). Otkriveno je i da su se maske koristile više puta, odnosno da je na njih više puta nanosila boja, što je dodatan argument u prevlast korištenju maski u ritualne, a ne u svrhe pogrebnih obreda. „(...) što ukazuje na to da su uvijek iznova bile bojane i ponovno korištene u magijskim aktivnostima ili sezonskim ceremonijama, što je praksa koja nam je poznata iz suvremenih etnografskih dokaza.“⁵ (Hershmann 2014: 15, prev.a.). Nadalje, maske su jedinstvene i po svojim specifičnim *izrazima*, što možemo brzo ilustrirati i nazivima, odnosno nadimcima koje danas nose (*Wondering Mask, Grinning Mask, Watching Mask, Exressive Mask*, itd. (usp. Hershmann 2014: 54-68)), što mnogi pripisuju jednostavnoj mogućnosti da su iz izrađivali drugi autori, a drugi pak pretpostavljaju kako se maska izrađivala prema pojedinim *ljudskim* licima, ili prema ideji o izgledu lica pojedinih božanstava koje su reprezentirale.

Ljudski oblik, dakle, antropomorfizirana magija, otvorila je put maske koji se neće zaustaviti (a možda ni oslabiti) do dan danas. „Zahvaljujući ovoj kvaliteti, maske služe kao posrednici između svjetova i pomažu njihovim nositeljima prijeći iz jedne stvarnosti u drugu, te proći kroz različita

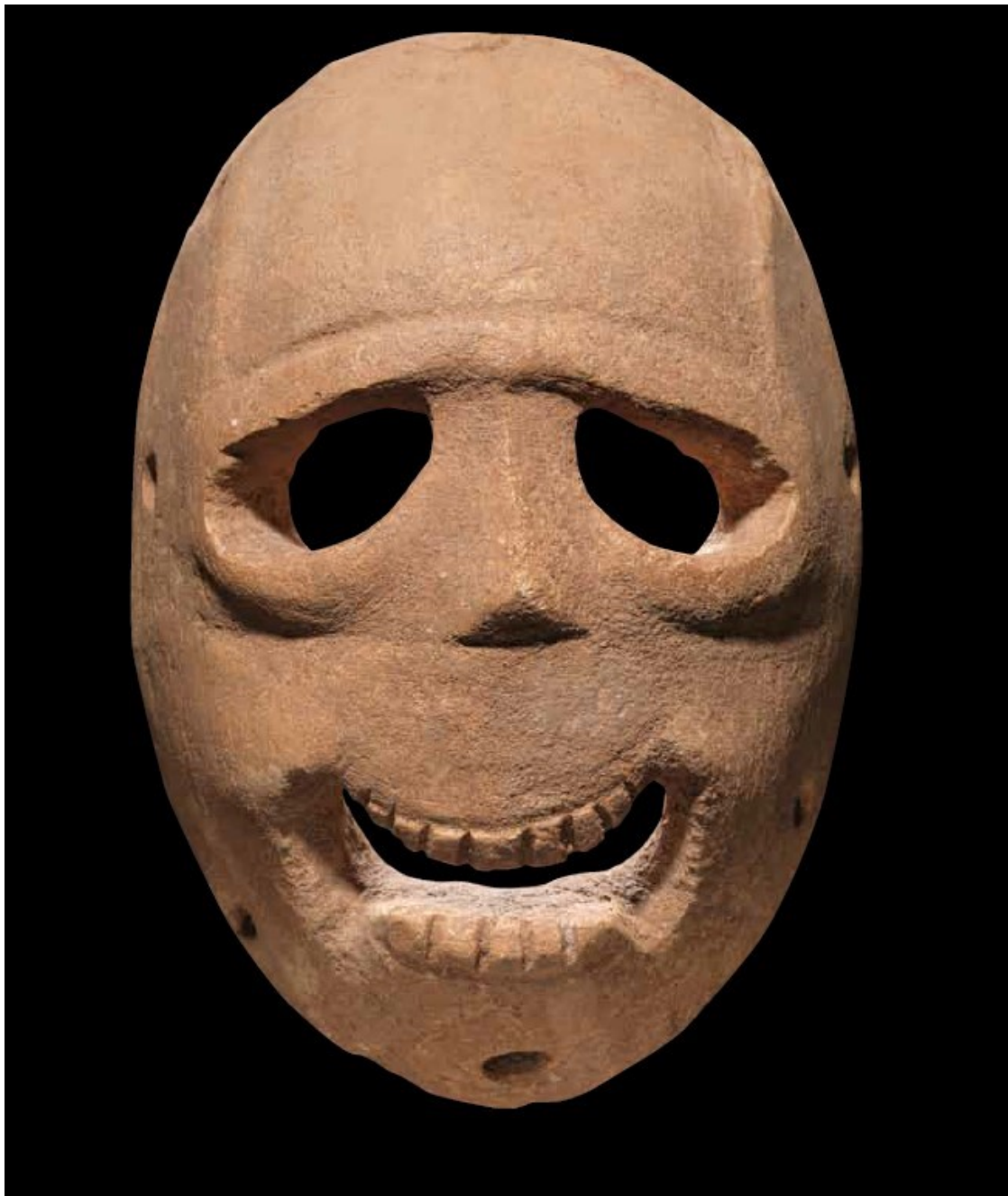
² „I was fortunate to acquire a ritual article from this region, a magnificent mask... The marvel, apart from its age, lies in its facial expression. It has circles for eyes, a small nose, and prominent grinning teeth. It is a human face, but one that strikes terror in its beholder. If there is any power in the world able to banish evil spirits, it must assuredly dwell in this mask...“ (cit. prema Hershmann 2014: 10).

³ „This design, characteristic of most of the stone masks, has the inherent magical quality of a cultic mask: the ability to transform.“ (Hershmann 2014: 11)

⁴ „(...) they depicted the supernatural powers in their own image.“ (Hershmann 2014: 8).

⁵ „The masks had layers of paint, indicating that they were repainted time and time again and reused in magical activities or seasonal ceremonies, a practice familiar to us from contemporary ethnographic evidence.“ (Hershmann 2014: 15).

stanja svijesti.”⁶ (Hersmann 2014: 11, prev.a.). Moć maske da transformira i otvori put u nove, nepoznate svjetove, zabilježena je, dakle, još prije 9 tisuća godina, a njezin kasniji razvoj pokazat će učestalo korištenje u svijetu koji počiva na transformaciji znaka i čovjeka u nešto drugo (predstavljeno), u svijet kazališta.



Slika 1. Expressive Mask. Kolekcija Judy i Michaela Steinhardta, New York. Preuzeto s: Hersmann 2014: 60.

⁶ „Owing to this quality, masks serve as vehicles that mediate between worlds and help their wearers pass from one reality to another and undergo various states of consciousness.“ (Hersmann 2014: 11).

2.2 Maska u antičkom kazalištu

Nekoliko tisuća godina kasnije, masku vidimo korištenu u okolnostima koje zasigurno opisujemo kazališnima, u grčkom kazalištu i grčkoj tragediji. Ona gotovo da i ne postoji bez maske, koja nije služila samo kao scenski, već i tehnički element. Kako ističe Peter Meineck u neuroznanstvenom istraživanju maske, njezina je funkcija bila ne samo u *čuvanju* ritualnih praksi, već je maska za grčkog glumca i gledatelja predstavljala vrlo praktično rješenje. Ukazivala je gledatelju na njegovu točku koncentracije, olakšavala mu da uoči glumca u otvorenom grčkom theatronu (što je samo po sebi djelovalo kao konstitutivni element početka predstave s obzirom na to da se predstava odigrava na dnevnom svjetlu, te je za gledatelja teže odvojiti vanjski svijet od onog kazališnog bez jasnih ukazivača na područje igre gdje su vladale maske). Tragička maska je „neupadljiva i gotovo da se ne razaznaje kao nešto što bi bilo različito od lica; izraz lica koji maska prikazuje je smiren i suzdržan; usta su lagano otvorena i nema ni traga dojmu ukočenosti i krutosti izraza kakav najčešće, posve krivo, poistovjećujemo s tragičkom maskom.“ (usp. Meineck 2011: 120-121)), dakle, njezina je primarna funkcija, čini se, bila ona tehničke prirode. No, kako ističe Gönz Moaçanin, valja pamtiti i kako se maska razvijala paralelno s razvojem grčkog kazališta (i dalje): izraz maske postaje patetični, uzbuđen, usne se više rastvaraju.“ (Gönz Moaçanin 2002: 71).

U rimskom kazalištu, primjerice, maska je nailazila na velike otpore. Grčku tragediju u Rim je doveo Andronik 240. godine pr. n. e. kada su se počele formirati profesionalne glumačke trupe, no, masku im je bilo zabranjeno nositi.

„Ovaj se fenomen ne objašnjava umjetničkim razlozima, nego predrasudom kaste: rimska mladež često se zabavljala atelanskim igrama s maskama; ne želeći da ih se miješa s histrionima od zanata (latinski *histio*), uspjeli su ishoditi da ti profesionalci nastupaju bez maski; ovi su se tada morali snaći kako su znali i umijeli, upotrebljavajući vlasulje raznih nijansi na bazi bijele, crne i riđe boje; čak su si bojili i lica.“ (Lefort 2010: 43.).

Zanimljivo je kako su rimski glumci brže-bolje pokušali nadomjestiti zabranu maske šminkom, kostimom i drugim mogućim alatima koji su osiguravali *prerušavanje*, no također je važna činjenica da je maska, možda i po prvi puta, u širem društvenom mijenju dobila čisto negativan prizvuk i zabranu jer se onomad mogla poistovjetiti sa svojim *negativnim nositeljima*. Dakako, maska je svejedno pronašla svoj put do rimskih pozornica, kako navodi Lefort, zahvaljujući Rosciju između 104. i 90. godine pr.n.e. Negativni prizvuci što prate uporabu maske u modernom teatru nisu strani, štoviše, često su bili povezivani s pokušajima obnove grčke tragedije, ili bilo

koje *tragedije* u suvremenom kazalištu. George Steiner u svojoj knjizi smrt tragedije takve uzaludne pokušaje slikovito opisuje: „Gdje se na rampu prizivlju mrtvi bozi, tu je izvor i vonj truleži.“ (Steiner 1979: 222). Kao razlog tomu navodi činjenicu da današnje društvo, odnosno društvo osamdesetih godina, ne poznaje kolektivnu mitologiju, na kakvoj je sazdana grčka tragedija, a samim time, i grčka maska. Kolektivna vjera u nadnaravne sile isparila je zajedno s relativizmom i racionalizmom kojemu je naše društvo sklono, a za sobom je odnijela i svojevrsnu mogućnost u vjeru u simbole što ih nose maske, jednako kao i vjeru u njihove nadnaravne moći. Friedrich Nietzsche u jednom od temeljnih teorijskih djela o grčkoj umjentosti, *Rođenju tragedije*, začetke ove smrti pronalazi još u Euripidu i njegovoj psihologizaciji tragičke misli te osloncu na svakodnevicu u svojem pismu, kojemu, smatra, dugujemo činjenicu da tragedija u današnjem kazalištu skoro pa više i ne postoji. Slično razmišlja i Steiner kada iskušava tezu da su u recentnijoj povijesti zastupnici takvih misli marksisti:

Tragičko je kazalište odraz predratzumske faze povijesti; temelji se na pretpostavci da u prirodi i psihi postoje okultne, nesavladive sile koje su kadre zaluditi ili uništiti um. Marksist znade da takvih sila u zbilji nema; one su metafore drevnog neznanja ili fantazme kojima se djeca plaše u mraku.“ (Steiner 1979: 228)

3. Obilježja i funkcije kazališne maske

Pavisov *Pojmovnik* u identifikaciji razloga zbog kojih se maska nosi navodi: „(...) maska se u kazalištu nosi zbog nekoliko razloga, (...) prije svega da bi se moglo promatrati druge zaklonjen od njihova pogleda. Ljude koji u njemu sudjeluju maskenbal oslobađa klasnih i seksualnih identiteta te tabua.“ (Pavis 2004: 214), čime naslućuje upravo ono što će nam ovdje biti od glavnog interesa. Njezina mogućnost da oslobodi maskiranog i da zakloni ljudski pogled ispoljava još nekoliko glavnih odrednica njezina značaja, kako ističe Inih A. Ebong „(...) maske su sredstva za prikrivanje i prerusavanje, ali pritom otkrivaju raznolike oblike i attribute, polaritete i suštine života, postojanja i postojanja (...)“⁷ (Ebong 1984: 3, prev.a.). Ebong polazi i korak dalje, pozivajući se na istraživanja Wolea Soyinke i Jona Baischa, te tvrdi da maska može biti dio

⁷ „ (...) masks are devices for concealment and disguise, but in the process they reveal the multifarious forms and attributes, polarities and essences of life, being, and existence (...)“ (Ebong 1984: 3).

čovjekova pokušaja da razriješi cjelokupni misterij svog identiteta, jer se u stapanju s licem maske čovjek nužno povezuje sa samim fenomenom kojeg ona predstavlja. (usp. Ebong 1984: 2).

Iz navedenoga sažet ćemo nekoliko mogućnosti maske krucijalnih za naše istraživanje njena razvoja i kasnijeg (kako se čini) odbacivanja njezinih mogućnosti u postdramskim kazališnim tendencijama. Pored slobode koju pruža maskiranom, konstrukcije posebne razne simbolizma koji utjelovljuju nešto nadnaravno, ili nešto tipizirano, oblik ustaljenih simbola ili čak stereotipa, maska pruža mogućnost glumcu ili svojem nositelju da prijeđe u drugo stanje, odnosno da utjelovi ono drugo što preuzima prevlast na pozornici. „Maskirani izvođač, poput glumca Stanislavskog, treba "magično ako" kako bi postigao to stanje "mistične eminencije" koje omogućuje apsolutnu slobodu.“⁸ (Ebong 1984: 6, prev.a.), a isti Stanislavskijev glumac koji preuzima njegov psihozifički pristup dobar dio svojeg pristupa „duguje [temelju teorije] maske transmigracijske svijesti, koju je Gassner (1956: 168) definirao kao "depersonalizaciju", a koju Tonkin (1979: 4) naziva "točka nule - potpuna odsutnost".“⁹ (Ebong 1984: 4, prev.a.). Mnogi tako prepoznaju kako se suvremeno zapadnjačko kazalište u brojnim inscenacijama vraća maskama. „To ponovno otkriće (bilo da se prisjetimo antičkog teatra, bilo *commedie dell'arte*) ide pod ruku s *re(teatralizacijom)* kazališta i razvojem *tjelesnog izražavanja*. Skrivajući lice, hotimice se odričemo psihološkog izražavanja (...)“ (Pavis 2004: 214), što ponovno potvrđuje Ebongovu tezu kako se prije svega radi o osloncu na depersonalizaciju kao jednu od osnovnih funkcija maske, pored svakako prisutne želje za retradicionalizacijom i evokacijom kazališne prošlosti. Pavis ovdje primjećuje kako maskirani glumac gledatelju oduzima brojne informacije, koje glumac zauzvrat nadoknađuje „intenzivnom tjelesnom aktivnošću. (...) preuveličavajući svaku gestu.“ (Pavis 2004: 215) – sličan opis, sjećamo se, nude Lefort kada govore o rimskom glumcu kojemu je bila zabranjena maska, uz iznimku što su rimski glumci, namjesto tjelesne aktivnosti i preuveličanih gesti, preuveličavali kostime, vlasulje, i slično. Drugo obilježje koje ističe Pavis tiče se posebne vrste tranzicije kojoj maska otvara vrata, a to je tijelo nadnaravnoga, drugoga ili stranoga: „Maska čini lik nestvarnim, uvodeći strano tijelo u odnos poistovjećivanja gledatelja s glumcem.“ (Pavis 2004: 215). Ovakav je postupak, smatra, čest, i u redateljskim vizijama koje pokušavaju stvoriti

⁸ „The masked performer, like Stanislavski's actor, needs the "magic if" in order to attain that state of "mystical eminence" which makes absolute freedom possible.“ (Ebong 1984: 6)

⁹ „(...) owes much of its foundation to the mask theory of transmigrational consciousness, which Gassner (1956: 168) has defined as "depersonalization," and which Tonkin (1979: 4) refers to as "the point of zero - complete absence." (Ebong 1984: 4)

afektivan odnos između glumca i publike, te u onih kazališnih revolucionara koji su pribjegavali kodifikacijama i plastičnom prikazu glumca, umjesto psihologiziranog mimičara:

„Kao odgovor na tu tendenciju psihologiziranja mimike, moderna teorija režije, primjerice teorija Artauda i Grotovskog, koji su obojica bili pod utjecajem tradicija s Dalekog Istoka, želi kodificirati i nadzirati tijelo na plastičan način (a ne kao psihološki nusproizvod). Prema Artaudu, 'deset tisuća i jedan izraz lica zatečenih u stanju maske moći će se označiti i katalogizirati s namjerom da izravno i simbolički sudjeluju u tom konkretnom scenskom jeziku. I to izvan njihove specifične psihološke upotrebe' (1964 b: 143). Za Grotovskog, 'glumac sam mora sastaviti organsku masku pomoću ličnih mišića, a svaki lik zadržava istu grimasu tijekom cijele predstave' (1971: 68).“ (Pavis 2004: 224).

Radi li se o poštenom prikazu maske i njezinih dometa, te njezine pozicije unutar kazališne predstave kao autonomnog (ili međuovisnog) znaka, detaljnije ćemo istražiti u okviru osvrta na iluziju, nestanak iluzije i druga obilježja postmodernističkog teatra. Ono što je sigurno jest da maska, zajedno sa svojim obilježjima, nije stalan kazališni posjetioč. Autori joj se vraćaju tek kada primijete potrebu za specijalnim efektima, ili dramaturšku potrebu za označavanjem povratka kazališnoj prošlosti i izvankazališnoj nadnaravnosti. Primjećuje to i Ivan Lozica:

„Stalne maske (u smislu stalnih likova npr. komedije *dell'arte*) nisu se zadržale u kazališnoj praksi. Nadalje, izuzmemo li povremene eksperimente koji u našem stoljeću pokušavaju oživjeti obrednu prirodu kazališta, čini se da čvrsta maska pripada kazališnoj prošlosti i da je danas uglavnom zamijenjena šminkom. Čvrste maske (obrazine i poluobrazine) upotrebljavaju se rijetko i služe pretežno kao sredstvo za „specijalne efekte“. Izvan kazališnih institucija, u sklopu običaja i obreda, u folklornom predstavljanju, maska je još uvijek obilježena nekadašnjim magijskim funkcijama. Za razliku od suvremene kazališne maske, maska u folkloru ima svoje stalne oblike, pa tako pišemo i govorimo o tradicijskim maskama misleći na tradicijske maskirane likove.“ (Lozica 1990: 252- 253).

Lozica pak, u duhu folklorne i etnologije, gdje se maska najčešće i misli kao kompletan kostimiran i maskiran lik, smatra kako je pogrešno (izvan kazališta) masku promatrati kao samostalan entitet. „Maska nije samo povezana sa spomenutim znakovnim sustavima, ona je isto tako gotovo stopljena s čovjekom koji masku nosi. Čak i kad je u pitanju samo krinka ili obrazina, maska ne skriva samo lice i glavu, nego skriva i mijenja cijelo tijelo, cijelog čovjeka.“ (Lozica 1990: 254). Imajući na umu kako su njegova opažanja usmjerena praksama van kazališta, primijetit ćemo tek kako se i ove analize mogu, u stanovitoj mjeri, pripojiti značaju maske unutar kazališta, kako su već pokazali (i pokazat će) mnogi autori citirani u ovome radu.

4. Maska u postdramskom kazalištu

4.1 Primjeri suvremene kazališne produkcije

4.1.1 Radionica *Putovanje kroz bijelu masku* Ivica Boban

„Uz moć i magiju maske (ona me štiti, ne sramim se i mogu sve, mogu se susresti s drugima, prihvaćaju me, voljen sam i volim, ne pretvaram se i ne lažem) na kraju se javlja osjećaj mogu sve izraziti neverbalno, tijelom, plesom... i potom pisanjem.“ (Boban 2016: 60).

Ivica Boban u mnogim je prilikama održala svoju radionicu namijenjenu do 30 sudionika koju je nazvala „Putovanje kroz bijelu masku“. Kao jedno od temeljnih uporišnih točaka njezine radionice navodi „iskustvo potpune izloženosti drugom, svojih najintimnijih dijelova lica i tijela, nemogućnosti da se govorom zamaskiramo u svoje uobičajene ego maske i spoznaja svojih emocija koje nekontrolirano bježe i manifestiraju se kroz tijelo, poput drhtanja, ukočenosti, grčeva i blokada.“ (Boban 2016: 61). Zanimljivo je za primijetiti kako Boban pristupa maski, nazivajući upravo naše lice i naš karakter, u koji su upisane sve tajne što ih skrivamo od društva, svi naučeni obrasci ponašanja i oni intuitivni, često ispod prvospomenutih potisnuti. Njezina maska je ona koja skrivanjem iza artificijelne maske, oslobađa onu *prirodnu*, zaboravljenu i potisnutu. Radionica koju opisuje za časopis *Kazalište* trajala je dva dana, a polaznici su bili podijeljeni u dvije grupe, koje su naizmjenice iskušale ulogu vodiča (onih koji izrađuju masku), te maskiranih (onih za koje se maske rade). Na početku radionice polaznici su upoznati s kratkim pregledom povijesti i mogućnostima koje donosi maska, a potom počinju s izradom gipsanih maski direktno na licu jedne grupe polaznika. Oduzeta vida, osuđeni na preostala osjetila, maskirani polaznici pipaju različite predmete, što ima za cilj probuditi osjetila na koja se čovjek manje oslanja od osjetila vida, te ih pripremiti na šetnju gradom, pod maskom. Nakon šetnje u kojoj ih vodi njihov partner, kada je stvorena neobična spona između onog maskiranog i njegovog vodiča, maske se vraćaju u zatvoren i siguran prostor u kojem, uz diskretne naputke voditelja, sudjeluju u skupnoj improvizaciji pokreta, plesa i suigre s drugim maskama. Presudan element u radionici Ivica Boban je tišina – tijekom cijele radionice polaznicima je (skoro) zabranjena verbalna komunikacija (izuzev u slučajima opasnosti ili prijeke potrebe). Zapisi iz tih evaluacija možda najzornije govore o funkcijama maske (izvan i unutar) kazališta.

Evaluacija pod pseudonimom SHERLSTILTSKIN WINCH¹⁰ kazuje: „Gledanje moje maske budi osjećaj veselja, ljubavi i veoma pozitivne energije. I potrebu za grljenjem partnera i izražavanjem zahvalnosti i privrženosti. Povjerenje, mir, ugoda u tišini i negovorenju, ljubav, senzacija!“ (cit. prema Boban 2016: 62), MIKI TRASI govori o slobodi maske: „Kad si slobodan, nema pritiska da moraš biti kreativan – to se samo događa, i nikad mi nije dosta!“ (cit. prema Boban 2016: 62), evaluacija pod pseudonimom VERA ŽLABO naslućuje čak magijske otiske maske: „(...) a bilo mi je nebitno kako izgledam, nisam imala osjećaj da me netko gleda, iako su svi bili oko mene, ja sam bila istovremeno sama u sebi i izvan sebe, u nekoj proširenoj svijesti – i slobodno sam se izražavala i čak smijala ispod maske – cijelim tijelom! Predivno!“ (cit. prema Boban 2016: 67), potvrđujući tako tezu Ivica Boban o osloncu na moć i magiju maske u kreaciji nečeg potpuno novog (projekta, predstave, ili čak terapijske sesije).

4.1.2 Predstava *Gard* redatelja Dražena Krešića i dramaturga Filipa Rutića

Drugi primjer još recentnije uporabe maske u suvremenom teatru je predstava „Gard“ u produkciji Teatra &td koju autorski potpisuju redatelj Dražen Krešić i dramaturg Filip Rutić. Predstava je naišla na podvojenu kritičku recepciju, iako se čini kako je među zagrebačkom publikom, ako gledamo njezinu prodaju i posjećenost, relativno dobro prihvaćena. Zanimljivu ju, u kontekstu ove analize, čine dvije posebne pojave karakteristične za postdramski teatar: uporaba maske (u ovom slučaju maske bika koja pokriva cijelo lice mladog glumca Ivana Jurkovića) te videa (prije kratkih filmova koji konstruiraju metateatralan trenutak; okosnica je predstave lik boksača koji pokušava snimiti film o vlastitoj kompetitivnoj profesiji, referirajući tako na kompetitivnost scenskog svijeta).

„U predstavi se pojavljuje i najmlađa generacija glumaca, lucidnim detaljima igre posvećen Ivan Jurković s krupnom naglavnom maskom bika, igrajući i dijete ubijeno u automobilskoj nesreći i princip igre i sve ono što je suprotno muškoj boksačkoj egomaniji, najviše na sceni podsjećajući na »vjernog vuka« ili idealnog sina iz sjećanja svog dramskog oca. Bikova maska također upućuje prema davnim vremenima »čiste muškosti« kao egzemplarne borbenosti, čemu je suprotstavljeno gotovo baletno vitko tijelo bosonog i razodjevenog Jurkovića.“ (Govedić 2022).

¹⁰ Po završetku radionice polaznici su svoje evaluacije (nakon svakog dana radionice) potpisivali pseudonimima, kako bi se istovremeno mogao pratiti razvitak njihovih doživljaja i sačuvati privatnost njihova identiteta.

Za redatelja Krešića, dakle, maska utjelovljuje duboko potisnuto sjećanje glavnoga glumca, uspomenu na njegovo preminulo dijete čiju smrt, bar donekle, duguje vlastitoj kompetitivnosti. Maska poprima simbol prošlosti, pokretačku i progoniteljsku ulogu u raskrinkavanju njegove psihe, odnosno psihe stereotipa muškog glumca kojeg nastojimo razumjeti kroz prizmu mačističkog boksača.

Druga redateljsko-dramaturška odluka zanimljiva za ovu analizu je metateatar koji autorski dvojac uspostavlja putem unaprijed snimljenih filmskih odlomaka. Oni nam prikazuju inače nevidljivu psihološku karakterizaciju lika boksača koji pred kazališnom publikom raskrinkava pozadinu snimanja jednog klasičnog boksačkog filma, a osloncu na tehnologiju filma, te elektronske slike koja širi (ili na kakav drugi način podupire) kazališnu situaciju postupak je kojem ćemo se vratiti nešto kasnije.

4.2 Nestanak iluzije, nestanak maske?

Kada govori o iluziji i deziluzioniranju, Hans-Thies Lehmann navodi kako su ti postupci „neupotrebljivi za razumijevanje postdramskog kazališta.“ (Lehmann 137), no u daljnjoj razradi svoje misli čini se kako bismo taj stav lako mogli proširiti i na kazalište u cjelini.

Postdramsko kazalište odlikuju eksperimenti s novim medijima, s razinama i načinima predstavljanja te, što je Lehmannov najveći interes kada govori o *razbijanju kazališne iluzije*, pojava estetske distance koja nalikuje revoluciji modernističkog romana i njegovog pripovjedača – promjeni čitatelja u modernom svijetu od onog zaštićenog, uljuljanog u sigurnost iluzije, distanciranog od činjenice da čita (ili gleda), prema integraciji te činjenice u samo umjetničko djelo. Ono što Lehmann naglašava je neizbježna neistina kazališnog čina, odnosno istina koja je istinita samo unutar okvira umjetničkog djela – predstave, zbog čega kazališnu istinu poistovjećuje sa samom jezgrom čina izvođenja. Upravo stoga zaključuje da tendencija da se dokine pokušaj lova na istinu u kazalištu krije u nerazumijevanju onoga što kazališna istina zapravo jest: „Gubi se shvaćanje da bi istina poput jezgre mogla biti skrivena u ljušturi privida.“ (Lehmann 2004: 138). Postmodernistički teatar, upravo jer svojstvima te jezgre izmiče, Lehmann uspoređuje s modernističkim čitateljem, no upravo u toj usporedbi otkriva zašto je, bar za teatar, bijeg od njegove iluzije nemoguć: „Ako za čitaoca, pa i za čitaoca modernog romana, uz svu „transcendentalnu beskućnost“ uvijek ostaje sačuvanom prisna autonomija mentalne rekonstrukcije nekog teksta, raspolaganje onim ovdje i sada njegova čitanja, kazalište ga izbacuje

iz njegove vlastite putanje.“ (Lehmann 2004: 139). Ipak, prema Lehmannu ovakve su interpolacije novih tendencija moderniteta u teoriji kazališta neprimjenjive, jer dolaze kao jedan od oblika nerazumijevanje temeljne kazališne jezgrovite istine, što i podupire: „Iluzija je uvijek već bila suproizvod kazališta i gledaočeve mašte, koeficijent njihove zajedničke aktivnosti.“ (Lehmann 2004: 140). Naizgled mu u toj misli kontriraju revolucije koje su u kazalištu postavili dokumentaristi, ili revolucionari poput Bertolda Brechta, što Lehmann ponovno odbacuje:

„Ali i najočudenije kazalište može izazvati čuđenje i osjetilno identificiranje. I bez varke realnosti postoji onaj osjećaj koji se uvijek već supomišljao kada se govorilo o iluziji. Suprotnost iluzija-deziluzija nije analitički instrument, ona ne pogađa složeniju realnost kazališnih procesa.“ (Lehmann 2004: 141).

Pomak s psihologiziranog junaka tradicionalnog romana prema modernističkom junaku čija sudbina nije u njegovim rukama, dapače, čija sudbina nije konstitutivan element romana, a s kojim Lehmann povezuje i novine postdramskog teatra, može se povezati s riječima Steinera i, prije njega, Nietzschea u vlastitim pogledima na odumiranje tragičkog svijeta i njegov nestanak iz drame i kazališta. Kako smo već spomenuli, Nietzsche odumiranje tragedije postavlja u Euripidov okret svakodnevnom čovjeku, što neodoljivo podsjeća na prevlast svojevršnih *antijunaka* u modernističkom romanu:

„Čovjek svakodnevice prodro je pomoću njega iz prostora za gledatelje na scenu, zrcalo u kojem su prije dolazile do izražaja samo krupne i smione crte pokazalo je sada onu neugodnu vjernost koja savjesno odražava i neuspjele poteze prirode. Građanska osrednjost, na kojoj je Euripid gradio sve svoje političke nade, došla je sad do riječi, nakon što je do tada karakter jezika u tragediji određivao polubog, u komediji pijani satir ili polučovjek. I tako aristofanski Euripid u svoju hvalu ističe kako je prikazao opći, svima poznati, svakodnevni život, o kojemu je sad svatko sposoban donositi sud. Ako sada cijelo mnoštvo filozofira, nečuvenom lukavošću upravlja zemljom i dobrima i vodi svoje sporove, to je njegova zasluga i uspjeh mudrosti koju je narodu on ucijepio.“ (Nietzsche 1983: 70-71)

Dakako, Nietzscheov komentar ne odnosi se isključivo na Euripodovo dramsko pismo, već na tendenciju racionalizacije i pojavu svakodnevnog, na novi duh koji se onomad uspostavlja na temelju racionalne sokratovske misli, a pretpostavlja da je naš svijet „zahvaćen mrežom aleksandrijske kulture i kao ideal poznaje *teorijskog čovjeka* (Nietzsche 1983: 108), za razliku od duha tragedije, koja je nužan spoj aleksandrijske i dionizijske kulture.

Stoga s pravom pretpostavljamo da je i tendencija postdramskog teatra da ogoljuje i *deziluzionira* u bijegu od onoga što naziva kazališnom iluzijom, katkad, čini se, ne računajući na činjenicu da je

kazališna iluzija zaista stvarnost kazališnog prostora i gledateljske mašte, kako je to, smatra Nietzsche, činio grčki gledatelj koji je: „Nehotice (...) cijelu sliku boga što mu je magično titrala pred dušom prenosio na onaj maskirani lik i gotovo rastvarao njezinu realnost u neku sablasnu nezbiljnost.“ (Nietzsche 1983: 59)

4.3 Kazalište i novi mediji – nove maske?

Hans-Thies Lehmann na znakovitom mjestu u Postdramskom kazalištu masku spominje u relativno negativnom prizvuku:

„Ni u pokušaju da do intenziteta dođe radikalnim identificiranjem s robnim i medijskim okolišem i njegovim zavodljivim ponudama, od droge do kina, ni u svjesnom pokušaju ograđivanja od toga, „autentično“ ja ne može se odvojiti od diskursa određenog medijskom svakodnevicom i uobičajenim maskama. (...) pojavljuje se žalovanje koje dopisuje povijest „postmoderne“ izražajne geste odbacivanja i agresije uz upotrebu formi koje nude novi mediji.“ (Lehmann 2004: 308).

Radi se o poglavlju posvećenom mediju u kazalištu, odnosno novim tendencijama da kazalište kao jedno od mogućih izražajnih sredstava koristi nove medije, prije svega film i video. Takva je struja daleko od tendencije o kojoj Lehmann govori na samom početku knjige („Kazalište se prešutno misli kao kazalište drame.“ (Lehmann 2004: 21), a duboko je povezana načinom na koji gledatelj postdramskog teatra, koji se, rekli bismo, oprostio s dramskim tekstom, doživaljava kazališnu realnost i kazališnu *predstavljenost*. S tim u vezi, valja se prisjetiti kako Lehmann definira nestanak iluzije u kazalištu, te kako postupak *dezuiluzioniranja* gotovo odbacuje kao neprikladan kazališnoj poetici jer je ono samo uvijek u nekom obliku iluzije, što god koristilo za svoju građu. Polemika se prema njemu, čini se, odvija u srži građe koju kazalište odlučuje koristiti, pa tako možemo usporediti stajalište naspram iluzije dramskog kazališta: „Ma koliko upitnim ostaje u kojoj je mjeri publika prethodnih godina potpadala „iluzijama“ koje su joj nudili scenski trikovi, vješte igre svjetla, glazbena podloga, kostimi i kulise – dramsko je kazalište bilo stvaranje iluzije.“ (Lehmann 2004: 22), kao mjesto koje je nastojalo uspostaviti kakav *fikcionalan kozmos*, s novim teatrom koji u svoju poetiku uklapa, primjerice, elektronsku sliku (a slobodno možemo ovdje umetnuti i video):

„Elektronska slika je idol (ne jednostavno ikona). Tijelo, lice u video slici dovoljno je i sebi i nama. Nasuprot tome, prisutnost realnog tijela uvijek je obavijena daškom (produktivnog) razočaranja. Ona podsjeća na tugu koja po Hegelu obavija antičke kipove bogova: njihova suviše potpuna i savršena prisutnost ne dopušta transcendiranje materijalnosti prema nekoj duhovnijoj unutrašnjosti, koja bi sezala preko toga. Slično se

može reći za kazalište: poslije tijela ne dolazi više ništa. Stigli smo. Prisutan ne može ništa ni biti ni postati. U svojoj fascinaciji živim tijelom uvijek ostaje samo „ostatak“ za kojim se žudi, do kojega nemamo pristupa, nešto s one strane okvira, neka pozadina. Pogled ostaje pred vidljivošću zbiljskog tijela kao Kafkin čovjek „pred zakonom“. Ne postoji ništa osim tih jednih vrata, a kroz njih se ne može proći jer je objekt žudnje uvijek u pozadini i pozadina, nikada ne pripada obliku bitka prisutnosti. Tijelo je na taj način u kazalištu označitelj (ne objekt) žudnje. Elektronska je slika pak čista površina. Ona priziva ispunjeno, „površinski“ ispunjeno gledanje. Budući da nikakav cilj ne ulazi u svijest kao „pozadina“ slike, ne može doći ni do kakvog manjka. Elektronskoj slici manjka manjak i ona zato vodi i klizi samo prema – sljedećoj slici, u kojoj opet ništa ne „smeta“, ništa ne sprečava da se uživa u punini slike.“ (Lehmann 2004: 322)

Uvodeći sudbinu kao drugu riječ za *predstavljenost* Lehmann će zaključiti:

„Elektronska slika, shvaćena kao područje predstavljanja, nije ništa drugo nego stalno uvjeravanje u nepostojanje sudbine. Predstavljenost, kao ujedno estetsko i etičko iskustvo, manifestacija je sudbine, glavna tema tragičkoga kazališta. No ako je dramsko kazalište po uzoru na antiku stjeralo sudbinu u okvir neke naracije, nekog odvijanja fabule, u postdramskom dolazi do artikulacije koja nije fiksirana na radnju, nego na pojavu tijela: ovdje sudbina govori iz geste, ne iz mita.“ (Lehmann 2004: 324)

Ne govorimo li ovdje o jednom primjeru inscenacije *izvankazališne* zbilje koja u njemu djeluje poput kakvog simbola, oslobađajućeg u „površinski ispunjenom“ gledanju što ono budi, o objektu žudnje koji znači ono što se u njega u datom trenutku, uz oslonac na kolektivnu svijest ili kolektivnu misao može upisati? Ne govorimo li, također, o nečem što bismo, ukoliko ne svjedočimo dokumentarističkoj snimci, moglo razumjeti kao nadnaravno? Nije li ona sudbina koja u Lehmannu poprima bitak *predstavljenosti* slična nestanku one iste sudbine kakvu su primijetili Nietzsche i Steiner oplakujući prevlast razuma nad mitom i nestanak tragedije? Kada nadalje govori o elektronskoj slici (koju ovdje razumijemo kao jedan od primjera uporabe novih medija u kazališnoj predstavi, Lehmann smatra da je „Ono što gledalac doista vidi pred sobom već [je] transformirano u puko znakovnu figuru nekog neodređenog mogućega, dakle istodobno napušta područje promatranja i trans-formira svaku opaženu formu u indiciju nečega propuštenog.“ (Lehmann 2004: 325).

Moglo bi se reći kako novi mediji, nove tehnologije koje kazalištu omogućuju *predstavljenost*, u svojoj želji da zadrže duh novine, duh poznat suvremenom čovjeku, duh razuma i informacije, svejedno zapadaju u stvaranje slične iluzije koju je grčkom gledatelju, ili čak neolitičkom čovjeku, predstavljala kazališna maska – transformacija opažene norme i prelazak u drugo (ono predstavljeno, ono strano, ono nadnaravno, izvan čovjeku dostupne svijesti).

5. Zaključak

Nedokučivost kazališne umjetnosti, njezinih bogatih i slojevitih znakova, katkad i neutvrdiva porijekla, neuhvatljivost kazališne situacije, njegove biti što se rađa u suigri kazališnog događaja od početka otkrivanja teatrologije i dramatologije dominantna je fascinacija u istraživanjima autorice ovog teksta. Razlog iza fascinacije jednako je nedokučiv kao i fascinacija sama. Moguće je da se radi o volji za istragom nepoznatoga ili želji za vlastitim izričajem potaknutim onim kojemu u kazalištu svjedočimo. Jedan od, možda, najmisterioznijih elemenata koji podupiru ovu fascinaciju polazi od činjenice da se o kazalištu može razgovarati, pisati i raspravljati tek retroaktivno, te da je samim time ono neuhvatljivo područje interesa jednog istraživača. Drugi je pak, zasigurno, ideja da se o mašti ne može govoriti znanstveno – mašta sama je neuhvatljiva, više no što je neuhvatljiv kazališni čin. Možemo razgovarati o mislima koje kazalište rađa u kazališnim ljudima (bilo gledateljima ili autorima), no tek onda svaka granica između upravo izgovorenih pojmova postaje maglovita... Ne možemo s apsolutnom sigurnošću reći tko je autor, a tko je recipijent, ili pak odrediti što je ono što čini kazalište kazalištem – jednako kao što ne možemo odrediti zašto neka vrsta materijalizacije nečije mašte u drugom umu stvara drugu (ili čak istu) misao, osjećaj. Konačna opsjednutost ovakvim idejama manifestirala se u susretu s kazališnim simbolima ili alatima, koji su nadživjeli svoje autore, bezbrojne struje i pravce, bezbrojne promjene kroz koje čovječanstvo prolazi iz tisućljeća u tisućljeće, a jedan od takvih je kazališna maska. Već 9000 godina prisutna u umjetničkom izražaju, često odbacivana, česta meta pokušaja retradicionalizacije ili evokacije ritulanih obreda, maska kao autonomni elementu svojoj povijesti nosi ne samo povijest kazališta, već i povijest predstavljanja, transformacije, želje da netko bude, ili pokaže nešto drugo no što ono zaista jest. Njezine tragove možemo, ako želimo, (kako smo pokušali i pretpostaviti), vidjeti u tragovima novih medija, novih mogućnosti što se kazališnoj umjetnosti nude, no epohalno prisustvo maske nadilazi, kako je i sama u više navrata dokazala, trajnost tendencije ili obilježja aktualnih umjetničkih stilova. Upravo zbog toga nastaje želja, i ovaj začetak pokušaja, da maska zauzme samostalno mjesto budućih analiza i pokušaja dokučivosti njezinih (nadnaravnih) obilježja.

6. Literatura

Boban, Ivica. 2016. „O radionici *Putovanje kroz bijelu masku*“. U: *Kazalište. Časopis za kazališnu umjetnost*. Vol. XIX. Br. 67/68. str. 54-71.

Ebong, A. Inih. 1984. „Mask and Masking: A Survey of Their Universal Application to Theatre Practice“. U: *Anthropos* 79: 1-12. Internet. 20. kolovoza 2023. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/40460787>.

Gönz Moaçanin, Klara. 2002. „Grčka tragedija: Scena i scenski rekviziti“. U: *Izvedbena obilježja klasičnih kazališnih oblika: grčka tragedija – indijska nāṭya - japanski nō*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo: 61-75.

Govedić, Nataša. 2022. „Postoji li natjecanje među glumcima? Gledali smo predstavu “Gard” redatelja Dražena Krešića i dramaturga Filipa Rutića.“ U: *Novi list*. Internet. 3. rujna 2023. Dostupno na: <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/postoji-li-natjecanje-medu-glumcima-gledali-smo-predstavu-gard-redatelja-drazena-kresica-i-dramaturga-filipa-rutica/>

Lefort, Pierre i Geneviève. 2010. *Maska*, prev. Ljiljana Novković. Zagreb: Jesenski i Turk, Kulturno informativni centar

Lehmann, Hans-Thies. 2004. „Mediji u postdramskom kazalištu“. U: *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti. 305-320.

Lehmann, Hans-Thies. 2004. „Poslovne tajne dramskog kazališta“. U: *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti. 21-22.

Lehmann, Hans-Thies. 2004. „S one strane iluzije“. U: *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti. 137-174.

Lozica, Ivan. 1990. „Znakovni sustavi folklornog predstavljanja: Maska“. U: *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folkloru u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa: Teatrologijska biblioteka.

Meineck, Peter. 2011. „The Neuroscience of the Tragic Mask“. U: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, vol. 19, br. 1. Boston: Trustees of Boston University: 113-158. Internet. 20. kolovoza 2023. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/41308596>

Nietzsche, Friedrich. 1983. *Rođenje tragedije*, prev. Vera Čičin-Šain. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Patrice, Pavis. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus. („Maska“, „Maskerata“, „Mimika“, „Šminka“).

Schechner, Richard. 2002. „Masks, puppets and other performing objects“. U: *Performance Studies*. London: Routledge: 171-173.

Steiner, George. 1979. *Smrt tragedije*, prev. Giga Gračan. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.