

---

VLATKO ILIĆ

---

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti,  
Beograd

UDK 792.091:32  
792.073  
792.072.3:929 Боал А.

---

# KULTURA SPEKTAKLA v I DRUŠTVO v POTLAČENIH

---

**Apstrakt:** *U tekstu se preispituju mogući učinci pozorišta potlačenih Augusta Boala u kontekstu disciplinarnog nasleđa i savremenih uslova kulturalne proizvodnje. Polazeći od pretpostavke da njegova praksa nije u potpunosti obrađena, tj. uključena u telo discipline, već da postoje određena mesta (mekog) otpora mehanizmima totalnog prevodenja od strane operativne logike imanentne savremenom društvu spektakla, nastojim da usmerim iskustva i misao pozorišta potlačenih ka uspostavljanju platforme koja bi omogućila razvijanje radikalnih strategija otpora, tj. nemogućeg kritičkog delovanja unutar dominantne regenerativne matrice novomedijske realnosti. Kao kritički potencijal pozorišta potlačenih otkriva se njegovo istovremeno delovanje u više registara, bez mogućnosti njihove sinteze ili posredovanja. Konstantnim pomeranjem pred pogledom, boalovski potencijal pokazuje se kao fiktivna pretpostavka, "skok vere" ka ne/mogućem društvu jednakih.*

**Ključne reči:** *pozorište potlačenih, kultura spektakla, paralaksa*

Pozorišnu misao,<sup>1</sup> i misao o pozorištu dvadesetog veka obeležile su brojne teorije i prakse zasnovane na problematizovanju i preispitivanju njegovog nasleđa, protokola i procedura, i značajnije, efekata (svakog pojedinačnog) pozorišnog čina. Za razliku od mnogih, čak i onih eksplicitno rušilačkih, tj. *prevratničkih*

---

<sup>1</sup> Povodom tribine na temu "Augusto Boal: da li potlačenima treba pozorište?" održane u okviru projekta Kulture ritmova, u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, decembra 2009. godine.

napora (koji su obeležili prakse istorijskih avangardi<sup>2</sup>), Boalovo pozorište potlačenih ostalo je na samim obodima pozorišne discipline, još uvek neobrađeno, odnosno u potpunosti neuključeno u njeno telo znanja i veština. Svakako, bilo bi pogrešno zaključiti da je praksa ovog brazilskog reditelja ostala marginalna po svom značaju i uticaju u kontekstu globalne primene, čak nasuprot tome, brojni naučni i/ili drugačiji skupovi održavaju se i danas (u evropskim zemljama, Latinskoj i severnoj Americi, itd.), i Boalove tehnike, tj. njihovi mogući učinci i posledice, izvode se i preispituju, uz prilagođavanja specifičnim kontekstualnim prilikama. Ipak, kada je (zvanično) polje kulture u pitanju, pozorište potlačenih (kako uglavnom zajednički imenujemo različite tehnike koje je artikulisao, praktikovao i o njima pisao Augusto Boal) nije u potpunosti integrisano u dominantni diskurs pozorišne discipline. Moguće je pretpostaviti, kako se na Boala uglavnom i referiše kao na pozorišnog aktivistu, da je razlog tome hibridnost njegovog pristupa, uvek prisutna i jasno artikulisana društveno-aktivistička namera. Tako, npr. u zborniku tekstova posvećenih pozorištu potlačenih pod nazivom “Playing Boal”,<sup>3</sup> urednice Šucman (Shutzman) i Koen-Kruz (Cohen-Cruz) Boalov rad smeštaju negde između praksi politike, umetnosti i terapije, navodeći u uvodu kako on relativizuje “lažne granice između ovih disciplina”.<sup>4</sup> One dalje pišu:

Nalazimo da PP (pozorište potlačenih) otkriva uobrazženost politika koje su neumetničke (artless) i dogmatske, arogantnost umetnosti kojoj manjka samosvesti ili kolektivne svesti, i kranju uzaludnost (ako ne čak štetnu etnocentričnost) terapija lišenih igrivosti i kulturalne kontekstualizacije.<sup>5</sup>

Sa druge strane, šta bi ova, ovakva (iako donekle naivno, navedeno smeštanje ukazuje na prisutna op-

---

<sup>2</sup> Ovde svakako referišem na najpoznatije umetnike i pokrete sa početka dvadesetog veka, a to su pre svega: Filippo Marinetti i njegovo futurističko delovanje, Vladimir Majakovski kao glasnogovornik ruskog futurizma, dadaističko pozorište i Tristan Tzara, nadrealizam Guillaumea Apollinairea, grupa poljskih formista i Stanislaw Witkiewicz, autori nemačkog ekspresionizma, i dr. Videti: Carlson M., *Kazališne teorije 3*, Zagreb 1997.

<sup>3</sup> *Playing Boal. Theatre, Therapy, Activism*, eds. Schutzman M., Cohen-Cruz J. – London, New York 1994.

<sup>4</sup> Ibid., 1.

<sup>5</sup> Ibid., 2.

šta mesta, tj. samorazumljive jezičke konvencije,<sup>6</sup> na koja nailazimo kada je Boal u pitanju) nemoguća (nečista) pozicija značila danas, odnosno, da li ona nužno podrazumeva gubitak specifičnosti ukoliko pozorište potlačenih uključimo u jedan od navedenih (disciplinarnih) režima proizvodnja, i da li je kao takva upravo i razlog njegove (disciplinarne) neuključenosti? Ili nam upravo ona obećava potencijalno kritičko žarište, u odnosu na savremeno decentralizovano društvo mnoštva,<sup>7</sup> uređeno tehnološkim (medijskim) imperativima.<sup>8</sup> Pre daljeg preispitivanja Boalovog nasleđa, i njegovog smeštanja danas, trebalo bi se (na kratko) vratiti njegovoj praksi, i mogućim kontekstualizacijama kada su u pitanju i misao discipline (pozorišta) i savremeni uslovi mišljenja.

Kada govorimo, pišemo, tj. referiramo na Boala, najčešće njegovu ideološku<sup>9</sup> platformu označavamo terminom 'pozorište potlačenih', po uzoru na knjigu koju on objavljuje pod tim naslovom 1974. godine. Ipak, bilo bi nepravедno čitavu Boalovu praksu svesti isključivo na pozorišne tehnike koje on razvija i artikulise, iako su one osovina njegove stvaralačko-kritičke (čini se pre svega misaone) mašine, primenjivane u različitim kontekstima i delujuće u različitim registrima. Ukoliko se usredsredimo na pozorišne tehnike, trebalo bi (između ostalih) izdvojiti sledeće: forum pozorište, figuru džokera (*joker*) i nevidljivo pozorište, kojima je zajedničko (saglasno ili ne) uključivanje publike, kao i pozorište slika. Figura (funkcija) džokera paradigmatički je primer prve grupe navedenih tehnika, kako ona deluje kao mesto prestupa na relaciji scena – gledalište. Na primer, glumci će pripremiti scene na temu relevantnu za (društvenu) grupu (često izabranu od njene strane) kojoj se one predstavljaju, pri čemu tokom izvođenja svaki član/članica publike može (preko figure džokera) da zaustavi igranje i zauzme neku od uloga u pokušaju da drugačije razreši zaplet. Nešto drugačije deluje ne-

---

<sup>6</sup> O opštim mestima, videti: Virno P., *Gramatika mnoštva. Prilog analizi suvremenih formi života*, Zagreb 2004.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Vuksanović D., *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, Beograd 2007.

<sup>9</sup> Ovde bi ideologiju trebalo misliti na način postavljen kod Altisera. Videti: Altiser L., *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica 2009.

vidljivo pozorište, koje, ukratko, podrazumeva izvođenje scena na javnim mestima (pri čemu publika nije obavještena da posmatra uvežbanu, 'pozorišnu' scenu) u cilju otvaranja određenih tema i pokretanja diskusije o njima; ili pozorište slika koje kroz telesne predstave preispituje odnose moći kada su u pitanju različiti društveni odnosi. Ukoliko želimo da izvedemo jednu (dominantnu) zajedničku misao navedenih tehnika, ona bi svakako počivala na uverenju u mogućnost osnaživanja (ličnog, društvenog, političkog, itd.) u cilju promene, kroz iskustvo pozorišnog čina.<sup>10</sup>

Boal ideološku matricu svog pozorišnog delovanja razvija već tokom druge polovine dvadesetog veka. Od 1956. do 1971. godine on vodi pozorište Arena u Sao Paulu, pri čemu već tada svoj rad usmerava ka mogućim društvenim promenama. U objavljenom razgovoru sa Šeknerom (Schechner), Boal navodi neke od razloga intervencije u mehanizme discipline, koja i danas svojim velikim delom operiše kao tradicionalno aristotelovska pozorišna mašina.

*Nastala je (ideja o uključivanju publike) iz iskustva u severoistočnom Brazilu, kada smo izveli komad koji se završavao pozivanjem ljudi da se bore za svoju slobodu, da daju svoju krv. Posle, neko nam je prišao i rekao: "OK, ako tako mislite, pođite sa nama da se borimo protiv vlade." Morali smo da odgovorimo da su naše puške lažne. "Da," on je odgovorio, "vaše puške su lažne ali vi niste – vi pođite, imamo dovoljno pravih pušaka za sve." Tada smo morali da odgovorimo, "Mi jesmo pravi, ali mi smo pravi umetnici, a ne seljaci." Postideli smo se što smo to morali da kažemo. Od tada, nikada ponovo nisam pozivao publiku da uradi stvari koje ja sam ne bih radio."<sup>11</sup>*

Brazil uskoro prolazi kroz represivni politički režim, i Boal (nakon hapšenja i mučenja) period između 1971. i 1976. godine provodi u izgnanstvu u Argentini, gde piše, i objavljuje "Pozorište potlačenih", kao i knjige "Latinoameričke tehnike popularnog pozorišta" (1975) i "Dve stotine vežbi i igre za glumce i ne-glumce" (1975), ali usled rastućeg nepoverenja prema strancima odlazi u Evropu gde boravi do 1986.

---

<sup>10</sup> Za detaljnije opise, ili više informacija, videti Boalove zapise, pre svega: Boal A., *Games for Actors and Non-Actors*, London, New York 2002.

<sup>11</sup> Schutzman M., Cohen-Cruz J., op. cit., 23.

godine. Nakon političkih promena, 1986. godine Boal se vraća u Brazil i nastavlja da se bavi pozorištem, politikom i društvenim aktivizmom.

Pozorište potlačenih, tj. različite interventne tehnike koje ga čine, trebalo bi pre svega prihvatiti u kontekstu previranja koja su obeležila čitav prošli vek. Iako Boal direktno ne referira na druge (pozorišne) stvaraoce / mislioce (svakako da je najvidljiviji uticaj Frirove /Paulo Friere/ “Pedagogije potlačenih” iz 1970. godine), jasno je da njegov rad nastaje u tradiciji avangardnih snova o stvaranju novog društvenog poretka, ideje o umetničkom činu kao vežbaonici, ili učionici, laboratoriji, itd, tj. Brehtovog (Brecht) epskog teatra. Takođe, legitimno je zaključiti da se Boalov rad umnogome oslanja na marksističku misao, u tradiciji Altisera (Althusser), Fukoa (Foucault) i/ili Gramšija (Gramsci), jer pored odbacivanja pretpostavke o autonomiji umetničkog dela, još je prisutnija misao o društvenoj nejednakosti, i antagonističkom odnosu između različitih društvenih grupacija (klasa). Ipak, za razliku od, npr. epskog teatra, Boal svoju praksu odvodi dalje u smislu preispitivanja strukturalne moći unutar pozorišne mašine, i tako, kako i sam podvlači u navedenom citatu, moć koja pripada onim koji reprezentuju (glumcima, piscima, rediteljima i dr.) on deli sa publikom. Promenu, koju Boal priželjkuje, i za koju priprema svoje pozorište, on započinje na ’pravom’ terenu, to jest od svoje prakse. Tako bi trebalo i razumeti Boalovo konstantno transformisanje / prilagođavanje tehnike pozorišta potlačenih specifičnim uslovima, proces koji je verovatno najupečatljiviji kada je u pitanju njegov boravak u Evropi. Kako Boal navodi u razgovoru sa Šeknerom, dolazak na stari kontinent mobilisao je brojne predrasude, i to ne samo one usmerene ka Evropi i SAD, kao prema silama odgovornim za tešku situaciju u Latinskoj Americi, već i prema uređenom društvu koje on pretpostavlja da će zateći, društvu slobodnih i jednakih. Upravo u Evropi Boal će artikulirati konceptualnu siluetu ’policajca u glavi’ (prilagođenje ’policajca-na-ulici’ iz Latinske Amerike), čime će mehanizme preispitivanja usmeriti ka internalizovanoj strukturalnoj moći, i svoj rad približiti psihodrami.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Za više informacije o Boalovom odnosu prema utemeljitelju psihodrame, Morenu, videti u: *Playing Boal*.

O Boalovoj platformi možemo teoretizovati u odnosu na disciplinarno nasleđe, tj. u skladu sa pre-radom i/ili preuzimanjem tradicionalno uspostavljene aparature. Ili, sasvim je moguće primeniti platformu tzv. britanskih studija kulture, čija se osnovna ideološka načela, takođe uspostavljaju tokom druge polovine dvadesetog veka; pri čemu bi njihova osnovna zajednička, ujedinjujuća pretpostavka glasila da se u naizgled naturalizovanom, tj. vanideološkom polju kulturalne produkcije vodi konstantna borba između nejednakih. U prilog takvom komparativnom čitanju svakako bi išla i Boalova čuvena terminološka intervencija pri konceptualizaciji figure *spect-actora* (kovanica nastala od termina: 'spectator' gledalac i 'actor' glumac), koja nedvosmisleno upućuje na odluku o podeli moći sa publikom, njihovim uključivanjem u procedure samo-predstavljanja.<sup>13</sup> Dok je osovina studija kulture pretpostavka konstantne borbe oko značenja u polju kulture,<sup>14</sup> mogli bismo zaključiti da je platforma pozorišta potlačenih usmerena ka borbi oko *procedura* proizvođenja reprezentativnih zastupnika. I to bi bila legitimna teoretizacija Boalove prakse, ipak, ona danas mora biti drugačija. Naime, govor, pisanje i misao o pozorištu potlačenih (danas) ukazuju na mesta (mekog) otpora mehanizmima prerade i uključivanja u globalni tržišni poredak, i zato, naše bi napore trebalo usmeriti upravo ka tim mestima otpora, i to ne radi boljeg razumevanja njoj imanentne druge, drugačije receptivne (teorijske, ideološke, političke, kulturalne, istorijske, itd.) pozicije, već radi mapiranja drugačijih uslova (i posledica) razmatranja moguće intervencije u savremeni poredak preraspodele moći.

Danas je praktična (proizvodna) struktura sveta, odnosno njena operativna logika značajno izmenjena.

<sup>13</sup> Značaj i ulogu reprezentacije ovde bi trebalo razumeti u kontekstu društvenog antagonizma karakterističnog za zemlje Latinske Amerike. Naime, u mnogim zemljama i dalje je prisutna značajna neujednačenost kao posledica dugogodišnje kolonijalizacije, i marginalizovanost starosedelaca, i njihove tradicionalne kulture. Zanimljiv primer pozorišnog rada koji operiše sa/na linijama razdavajanja/spajanja društvenih grupa je praksa peruanske pozorišne trupe Yuyachkani, videti: Taylor D., Staging Social Memory, in: *Psychoanalysis and performance*, eds. Campbell P., Kear A. – London, New York 2001, str. 218.

<sup>14</sup> Duda D., Nadziranje značenja: što je kultura u kulturalnim studijama, *Reč* br. 64, Beograd 2001, str. 235.

Ukoliko je kritička misao sa polovine 20. veka bila usmerena na probleme o / oko generisanja i cirkulacije značenja, danas njenu pažnju moramo preorijentisati ka procedurama generisanja i cirkulacije *slika*. Jer, savremeno društvo je društvo spektakla, pri čemu bi *spektakl* trebalo razumeti, kako Debor (Debord) predlaže, ne kao skup slika već kao društveni odnos između pojedinaca koji je posredovan slikama.<sup>15</sup> Zato, savremene fenomene, tj. kulturalnu proizvodnju moramo prvenstveno razmatrati u kontekstu procesa proizvodnje, umnožavanja, konzumiranja i potrošnje slika. Kako se pitanje moći i kontrole u savremenom decentralizovanom društvu mnoštva premešta sa mehanizama održavanja hegemonije od strane jedne interesne grupe ka poznavanju njenih operativnih protokola, polje kulture se otkriva kao prostor povišene koncentracije ili *gustine* slika, čime pitanja o / oko kulture ponovo postaju pitanja od izuzetne važnosti. Da li je onda upravo Boalova misao o propustljivosti linije razdavajnja/spajanja između, u slučaju pozorišta, publike i scene, jezgro njegovog kritičkog potencijala danas? Društvu spektakla imanentna je neoliberalna tržišna logika i njoj odgovarajući mehanizmi mitifikacije i uključivanja, i kako Kreri (Crary) pokazuje, pokušaji subverzivnog delovanja prevode se u objekte ili slike, koji se zatim uključuju, ili bivaju uključeni u sveobuhvatne procese prodaje, konzumiranja i potrošnje. Odnosno, granice su postale propustljive, svi učestvujemo, dok pozorište potlačenih, kao i mnoge druge kritičke platforme, bivaju ili u potpunosti istisnute (učinjene nevidljivim) ili se smeštaju, kanonizuju, svode na stilska obeležja, tj. totalno prevode, i dalje učestvuju u sveobuhvatnoj cirkulaciji slika (pri čemu se njihov sadržaj u potpunosti relativizuje).

Čini se da je to upravo i najčešća zamka u koju upadamo kada (danas) govorimo, pišemo, mislimo o Boalovom radu, ukoliko nastojimo da ga iznova izvedemo kao mesto potencijalnog subverzivnog učinka po dominantne matrice proizvođenja društvene realnosti. To je uslovljeno čitanjem njegovog nasleđa. Danas je moguće njegov rad izučavati ili u određenim (obrazovnim) institucijama kulture, istorijski, pri če-

---

<sup>15</sup> Crary J., *Spectacle, Attention, Counter-Memory*, in: *OCTOBER: The Second Decade, 1986-1996*. eds. Krauss R., et.al., Cambridge 1994, str. 414.

mu njegovo nasleđe nužno pripada već sada pret-hodnoj epohi, tj. njoj imanentnom poretku, ili pri programima pojedinih aktivističkih grupa. Ali, kada pažnju (pogled) usmerimo (samo) ka pozorišnim teh-nikama koje Boal artikuliše, razvija, praktikuje, ili sa druge strane, ka njegovom aktivističkom pristupu, ne-minovno dolazimo do istog 'slepog' ugla. Ipak, kako Derida navodi, nasleđe bi, pre svega, trebalo prihva-titi kao zadatak, jer ono uvek p(r)oziva na odgovor-nost.<sup>16</sup> Obrnimo teze. Verujem da se svojevrsni, na-zovimo ga boalovski kritički potencijal ne zasniva (is-ključivo) na strategijama intervencije u poredak po-zorišne prakse, jer, u krajnjem slučaju, on svakako ne bi bio usamljen primer takvog delovanja. Na šta uka-zuje status pozorišta potlačenih danas, status još-uvek-ne-potpuno-uključenog (a dovoljno prisutnog) segmenta disciplinarnog nasleđa? Mislim da je u pita-nju specifična Boalova *ne-lojalnost*, ali ne naspram svojih (ulaganih) uverenja, već naspram receptivnih tradicija različitih praksi, u čijim registrima njegov rad (sa namerom) deluje.

Zadržimo se na trenutak na *ne-lojalnosti*. Kako bi je preciznije locirali, vratimo se primerima Boalovog angažmana, i to u (radikalnim) situacijama izvođenja njegovog rada tokom političkih kampanja. U razgo-voru sa Koen-Kruz, Boal opisuje kako je koristio teh-nike pozorišta potlačenih tokom kampanje vođe bra-zilske Radničke partije (Workers' party) u izornoj trci za predsednika Brazila:

*Radili smo forum pozorište, izmišljajući situacije u ko-jima je protagonista bio Lulu (predsednički kandidat). Izlazili bi na trg i glumac bio igrao Lulua, i gledaoci bi bili pozivani da ga zamene i pokažu šta bi oni uradili na njegovom mestu.<sup>17</sup>*

Slično, npr. Boal koristi tehnike forum pozorišta kako bi sa gledaocima/građanima diskutovao i unapređivao predloge zakona. Upravo očekivano pitanje etike (o kojem Boal kasnije govori, i koje postaje još kom-pleksnije u slučaju korišćenja nevidljivog pozorišta) ukazuje na najsubverzivniji segment pozorišta pot-lačenih. Naime, nametanje pitanja etike upravo i do-lazi kao rezultat nemogućeg *kratkog spoja* između

---

<sup>16</sup> Derida Ž., *Marksove sablasti*, Beograd 2004.

<sup>17</sup> Schutzman M., Cohen-Cruz J., op. cit., 228.



međusobno nesvodljivih registara, u navedenom slučaju 'fikcionalizovanog' poretka pozorišnog označavanja (čak i kada se ono narušava) i realnog političke prakse (čak i kada u njega u potpunosti ne verujemo). U takvoj situaciji, nužno nastojimo da jedno od (u ovom slučaju) dva polja isključimo, podvodeći ga pod drugo. Sličnu ekcesnu situaciju prepoznaje Žižek u člancima o mogućim vezama između avangardne umetnosti i mučenja, ili Benjaminove smrti i Staljinovih agenata.<sup>18</sup> Ovakvo nemoguće strukturno povezivanje može se jedino shvatiti, kako Žižek navodi, gledištem paralakse, jer, kako on dalje razvija pretpostavku paralaktičkog jaza, na delu je konstantno pomeranje perspektive između dve tačke među kojima nisu mogući ni sinteza ni posredovanje, pri čemu se i predmet naše pažnje pomera.

Slično je sa Boalovim pozorišnim radom. Naime, bilo bi naivno njegov kritički potencijal i meko opiranje mehanizmima uključivanja obrazložiti njegovom aktivističkom matricom, kako se ona, u krajnjem slučaju, značajno ne razlikuje od brojnih drugih. Svakako, moramo podvući da postoji značajna razlika, tj. iskorak koji Boal izvodi u odnosu na svoje prethodnike. Manje je verovatno da je u pitanju čin prestupa među podeljenim grupama (glumci i ne-glumci), iako bi se to moglo zaključiti, već pre konstantno kontekstualno-osetljivo pomeranje koje odlikuje njegov rad (ukratko, forum pozorište se razvija prvenstveno u Brazilu, pri čemu se ugrožene grupe uključuju u procedure njihovog činjenja vidljivim, nevidljivo pozorište obeležava njegov rad u Argentini, a pozorište slika, namenjeno preispitivanju internalizovanih mehanizama potčinjavanja razvija se u evropskom, naizgled uređenom društvu). Najsubverzivniji element Boalovog rada jeste zahtevanje, izazivanje, primoravanje na nemoguću receptivnu poziciju, u nastojanju da se pozorište potlačenih misaono obuhvati. Upravo tada, često, Boalovo nasleđe trpi, jer ukoliko ga svedemo na jedno od tri polja, odnosno pozorište, ili aktivizam, ili terapiju (kako predlažu Šucman i Koen-Kruz), ono je već na gubitku, nužno preostaje (i dalje delujući) višak. Možemo reći: "ovo je pozorište, ono ne menja svet", ali nam, ujedno, preostaju njegovi realni politički učinci; ili: "ovo je aktivizam, nije umetnost",

---

<sup>18</sup> Žižek, *Ispitivanje realnog*, Novi Sad 2008.

dok ponovo ne možemo tvrditi da misao pozorišta nije pod njegovim uticajem. Tako, pozorište potlačenih uporno izmiče (neophodnom) totalnom prevođenju.

Često pod političkim pozorištem referiramo na radove (predstave) koji svojim sadržajem (naracijom) zahvataju (u) polje politike. Breht (kao verovatno najpoznatiji, ali svakako ne jedini pozorišni stvaralac zadužen za ovakav obrt) će to nepovratno promeniti; danas ne samo da pozorište vidimo kao čin koji nikada nije i ne može biti politički nevin, već i kao polje ideološke borbe. Pozorište potlačenih ili, ukoliko želite, njegove pojedinačne tehnike, tj. Boalov rad, nije političko pozorište, ili pozorište politike, ono je i pozorište i politika. Zato, ranije navedena pretpostavka o delovanju negde između, ili na mestima hibridnih ukrštanja različitih praksi nije dovoljna, jer do ukrštanja ne dolazi ukoliko na kraju nije moguće praksu podvesti pod jedan dominantan registar. Pozorište potlačenih, nasuprot tome, deluje uvek u više njih istovremeno. U slučaju Augusta Boala, njegove strategije su i strategije *ljubavi* i strategije *ne-lojalnosti*, jer na delu je konstantno ulaganje ne-pripadajućih, ili ne-prilичnih uverenja. Misao o promeni sveta kroz umetnički čin, pozorište uvek već izdaje. Ali zato, pozorište potlačenih nije samo pozorište, i uči nas jednoj drugačijoj lekciji. U pitanju je nešto što Žižek prepoznaje kao neophodan uslov svake komunikacijske razmene, fiktivnu pretpostavku koja održava jezik (borbu), u pitanju je *skok vere*. Možda je to razlog (još uvek aktuelnog) opiranja Boalovog nasleđa mehanizmima spektakularizacije, jer ono deluje kao *skok vere* ka ne/mogućem društvu slobodnih i jednakih.

Vlatko Ilić

CULTURE OF THE SPECTACLE  
AND THE SOCIETY OF THE OPPRESSED

Summary

This text re-questions possible effects of Augusto Boal's Theatre of the Oppressed within the context of the disciplinary legacy and the contemporary conditions of cultural production. Starting from the assumption that this practice

has not been fully de-coded, that is, included into the body of the discipline, but that there are certain points of its (soft) resistance to the mechanisms of total translation immanent to the operative logic of culture of the spectacle, my attempt is to direct the experiences and the thought of the Theatre of the Oppressed towards the establishment of a platform that would enable development of radical strategies of resistance, within the dominant matrix of generating new-media reality. Thus, the critical potential of the Theatre of the Oppressed is, with its simultaneous activity within more than one register, left without a possibility of their synthesis or reduction. Through a constant movement while gazed at, the critical potential is taking shape of a fictional presumption, that is the *jump of faith* towards im/possible society of the equal.

**Key words:** *Theatre of the oppressed, culture of the spectacle, parallax.*

