

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



MEDMEDIJSKO IN MEDKULTURNO NOMADSTVO

O VEZLJIVOSTI MEDIJEV IN KULTUR
V SODOBNIH UPRIZORITVENIH PRAKSAH

Tomaz Toporišič



Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



**MEDMEDIJSKO IN
MEDKULTURNO NOMADSTVO**
O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih
uprizoritvenih praksah

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Ljubljana 2018

MEDMEDIJSKO IN MEDKULTURNO NOMADSTVO

O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah

Avtor: Tomaž Toporišič

Recenzenta: Aleš Erjavec, Mateja Pezdirc Bartol

Lektura: Eva Vrbnjak

Lektura angleškega povzetka: Paul Steed

Tehnični urednik: Jure Preglau

Prelom: Aleš Cimprič

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdala: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Tomaž Gubenšek, dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2018

Prva izdaja

Naklada: 300 izvodov

Cena: 19,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Raziskovalni program Gledališke in medumetniške raziskave (P6-0376) je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610601333

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=297337856
ISBN 978-961-06-0134-0

E-knjiga
COBISS.SI-ID=297337600
ISBN 978-961-06-0133-3 (pdf)

Vsebina

Predgovor	7
1. Uvod Kako zaobjeti in uokviriti umetnosti uprizarjanja?	13
I. » <i>Forma in kaos ostajata ločena.</i> «	15
II. Semiotika in gledališče = poskus približka in mapiranja obeh polij	17
III. Dediči stoletja gledališča kot umetnosti	20
IV. Nove teoretizacije uprizarjanja v živo	22
V. Utopičnost performativnega?	24
2. poglavje Meddisciplinarnost in medmedijskost v literarnih in kulturnih študijih	29
I. Literarna veda in kulturni študiji kot pluralni disciplini	31
II. Trije primeri medijske in disciplinarne mobilnosti	33
III. Literarna veda kot dialoški pristop do kulturnih fenomenov	35
3. poglavje Medmedijsko nomadstvo besedilnih in uprizoritvenih praks	39
I. (Inter)medialno nomadstvo	41
II. Primer <i>Butnskala</i>	43
III. <i>Slovensko narodno gledališče</i> kot dokumentarni mediatizirani spektakel v živo	46
IV. Simona Semenič in izhajanje iz primata logike elektronskih medijev	49
V. Medmedijska rizomatičnost	53
4. poglavje Medbesedilnost in medmedijskost sodobne slovenske (ne več) dramske pisave	55
I. Uvod: Tekst kot tkanje	57
II. Intonacija: <i>Razodetja</i> Dušana Jovanovića	58
III. Simona Semenič: <i>5fantkov.si</i>	61
IV. Draga Potočnjak: <i>Za naše mlade dame</i>	63
V. Janez Janša: <i>Slovensko narodno gledališče</i>	65
VI. Zaključek	67

5. poglavje Mit in kreolizacija kultur in uprizoritvene umetnosti	69
I. Kralj je mrtev, naj živi kralj!	71
II. Umetniški jezik nima ne središča ne mej	73
III. Multikulturalizem je zamenjala kreolizacija	76
IV. Gledališče kot vrsta kulturne mnogovrstnosti	79
V. Postgravitacijski postskript	81
6. poglavje Paradoks obrobja in središča: slovensko gledališče na vzhodu in zahodu	83
I. Izrisati vzhodno-zahodni in severno-južni zemljevid	85
II. Mapirati in definirati (post)dramske uprizoritvene prakse	87
III. Od zgodovinske avantgarde k performativnemu obratu	89
IV. Od poznega socializma k postsocializmu	91
V. Iz obrobja nacionalne semiosfere v središče evropske festivalske semiosfere	94
VI. Recepcija: paradoks margine in središča, Oliver Frljič	96
7. poglavje Retorika prostora in uprizoritveni modeli	101
I. Postavantgardna in postsocialistična retorika prostora	103
II. Postdramska maša za socializem	105
III. Retrogardistični <i>Krst pod Triglavom</i>	108
IV. Dekonstruktivska inscenacija državnosti	109
V. Subverzije kulturne in politične identitete	110
8. poglavje Odrski esej: singularnost in performativnost	111
I. K opredelitvi problema	113
II. Alica v deželi ječ	115
III. Subverzivno branje avantgard	117
IV. <i>Slovensko narodno gledališče</i> (drugič)	118
V. Postbrechtovski ukrep	120
VI. Umetnost kot procedura resnice	123

9. poglavje	Performativnost scenskih in vizualnih umetnosti ter nove oblike vezljivosti umetniških medijev	125
I.	Intonacija	127
II.	Performativnost	128
III.	Preizpraševanje odra	130
IV.	<i>Signatura dogodek kontekst</i>	132
V.	Ime – <i>ready made</i>	135
VI.	Via Negativa: prisvojitvev zgodovine performansa	137
VII.	Performativnost kot vezljivost	139
10. poglavje	Performativne revolucije igralčevega in gledalčevega telesa	141
I.	Skrajna fizičnost telesa	143
II.	Reartikulacije (neo)avantgardnih estetskih revolucij: telo označevalec in realno telo	149
III.	Po sledih emancipiranega gledalca	152
11. poglavje	Hibridni prostori uprizoritvenih praks	155
I.	Intonacija: hibridne in mešane forme	157
II.	Hibridni prostori igre	159
III.	Kamor koli ven iz tega sveta ali kriza reprezentacije in klasičnega odra	160
IV.	<i>Signatura dogodek kontekst</i>	161
V.	Liminalno dejanje	162
VI.	Wanda in Nova deViator – znaki, ki prelamljajo stvarnost	164
VII.	Mediatizirano <i>Slovensko narodno gledališče</i>	166
VIII.	Hibridni prostori kot začasne skupnosti med izvajalci in gledalci	167
12. poglavje	Dekonstruktivna branja materialov avantgardne tradicije	169
I.	Gledališki prevodi materialov zgodovinskih avantgard	171
II.	Dekonstruktivna branja gledališke tradicije	173
13. poglavje	Singularnost in množstvo protokolov gledališča	175
I.	Od intertekstualnosti k vezljivosti medijev	177
II.	Singularna prezenca čutnega	180
III.	Magijski ritual in gledališče podob	184

14. poglavje	Kastracija političnega v dobi primata spektakla	187
I.	Uvod	189
II.	Politično sodelovalno gledališče za novo dobo	191
III.	Gledališče kot lakmusov papir nacionalizmov	193
IV.	Politična nekorektnost in estetika odpora	195
V.	Zabrisati mejo med resničnostjo in fikcijo	198
15. Postsript	Senzorialnost proti racionalnosti ali teoretik-dramaturg kot emancipirani gledalec	201
I.	Senzorialnost dotika kot brisanje meja med zasebnim in javnim	203
II.	Teoretik in dramaturg kot emancipirani gledalec?	207
III.	Transformacija odnosa vzrok/učinek	209
IV.	Dinamični <i>tour de force</i> singularnosti in množstva	210
Summary	Intermedial and Intercultural Nomads On the intertwining of media and cultures in contemporary performing arts	211
I.	Restructuring theatre by means of intertextuality, intermediality and interculturality	213
II.	Altermodernism, post-socialist politicised art and cultural Creolisation	215
III.	(Re)staging the Rhetorics of Space	218
IV.	The stage as a dynamic <i>tour de force</i> of singularity and plurality	220
V.	Deconstructive readings of historical avant-garde materials	226
VI.	Appendix: How to emancipate dramaturgy?	229
Literatura		231
Seznam fotografij		243
Imensko kazalo		245

Predgovor



Knjiga, ki ste jo pravkar začeli prebirati, razpira vpogled v možne raziskave širokega in danes aktualnega polja prehajanja med mediji in kulturami. Zanima jo kulturni in uprizoritveni proces, ki je po performativnem obratu na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja sprožil metodološki obrat. Ob novonastalih disciplinah, npr. kulturnih študijih, študijih spola, antropologiji umetnosti, se je morala in je še vedno v procesu repozicioniranja tudi uprizoritvena veda, znanstvena disciplina, ki preči meje med teatrologijo, dramaturgijo, estetiko, (post)semiotiko in drugimi vedami ter metodologijami, da bi ujela (ne)ujemljive iniciative uprizoritvenih in medmedijskih praks.

Takšna uprizoritvena veda se mora zavedati prioritete, ki jih je postavil že Peter Szondi: teoretične modele je treba vedno uporabljati tako, da izhajajo iz literarne prakse, ne pa da to prakso z njimi posiljujemo. Teoretični potencial literarne teorije potemtakem tudi v 21. stoletju, po vseh krizah različnih metodologij, ni izčrpan. Teorija lahko izhaja prav iz imaginativnih proti-branj (*counter-reading*) besedil.

Skozi tematizacije medmedijskega nomadstva, kreolizacije, singularnosti in množstva, altermodernizma, dekonstrukcije dramskih in gledaliških oblik, postdramskosti in drugih fenomenov, hkrati pa tudi v dialogu s konkretnimi umetniškimi praksami in njihovimi teoretizacijami, bo knjiga izrisala zemljevid žive umetnosti in njenih teoretizacij. Raziskave in sondiranja uprizoritvenih terenov kažejo na dejstvo, da (tako npr. ameriški teoretik performansa in scenskih umetnosti Marvin Carlson v knjigi *Performance, a critical introduction*) tudi realnost živih izvajalcev na odru postaja vedno bolj stvar izkušnje skozi reprezentacijo, ne pa nekaj, kar je neposredno, tukaj in zdaj. Živo in mediatizirano ontološko nista različna in drugačna, ampak sta kot dvojččna dvojčka (tako Philip Auslander v knjigi *V živo: uprizarjanje v mediatizirani kulturi*). Hkrati pa se je s performativnim obratom razvila posebna osebna politika uprizarjanja, ki je značilna za performativno kulturo telesne so-prisotnosti kot novi odnos oziroma razmerje med so-subjekti (kot to definira Erika Fischer-Lichte).

Uprizarjanje je tako postalo proces medsebojnega delovanja med izvajalci in gledalci, hkrati pa se je v veliki meri razrušilo samo vase tudi verjetje v avtentičnost živega in zgolj reprodukcijo mediatiziranega dogodka. Če je znotraj polja teorij gledališča nastopil nekakšen za evropocentrično civilizacijo kopernikovski obrat, ki je v temelju spodnesel samoumevnost dramskega gledališča in dramskocentrične gledališke kritike, se tudi prehod iz tekstualnega modela k performativnemu modelu v petdesetih ali šestdesetih letih prejšnjega stoletja ni zgodil nepričakovano. Hkrati pa je oznanil, da se je v umetnosti zgodila sprememba poudarka od gledališča kot umetniškega artefakta h gledališču kot izvajanju oziroma performativnosti.

Tudi v Sloveniji so področje uprizoritvenih umetnosti zaznamovali serija negacij ontološke funkcije avtorja in teksta na eni strani ter na drugi strani razbijanja odra in avditorija z namenom, da bi ustvarili *igre pokrajine* (Gertrude Stein), vizualno

dramaturgijo, odrski esej, metonimični prostor kot povezavo realnega in simulakra, estetiko hitrosti in predvsem intermedialnost. Tako je – povedano s terminologijo Jurija M. Lotmana in njegove semiotike kulture – nastala heterogena semiotična sfera s svojimi posebnimi mejami, robovi in središči, ki so bili vedno bolj nestabilni in so začeli vedno bolj delovati kot presečišča med različnimi umetniškimi ter neumetniškimi mediji, ki so vsi skupaj obogatili gledališče in dialektiko odra ter avditorija.

Danes hkrati ne moremo mimo dejstva, da uprizoritvene prakse nasploh, podobno kot drugi hibridni in vezljivi mediji, pričajo o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru na novo nastajajočih razlik, ki so povezane s procesom kreolizacije. Ta postaja vedno bolj značilen za sodobno kulturo in uprizarjanje. Opišemo ga lahko kot prepletanje dveh ali več prej diskretnih in na videz nepovezanih kulturnih tradicij. Kot preplet podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom, ne samo zunaj evropske hemisfere, ampak npr. tudi Sredozemlja, Srednje Evrope ali pa novonastajajočim bazenom med prvim, drugim in tretjim svetom, severom in jugom, vzhodom in zahodom. Živimo pač v času hkratnega procesa dekolonizacije in rekolonizacije kulturnih praks. Resda je ta položaj nekoliko shizofren, a brez dvoma svojevrstna negotovost sproža kreativne potenciale. Te je treba izkoristiti in tako v umetnosti kot znanosti moramo razmišljati globalno, delovati pa lokalno. Zavedati se moramo univerzalnih mitov, hkrati pa tudi lokalnih razmer in mitov, ki nas obkrožajo.

V tem smislu bomo v knjigi preverjali tudi tezo Nicolasa Bourriauda, da sodobni umetniki vidijo »globalizirano stanje kulture« kot nekaj danega, da lahko novi kulturni sloj najdemo na čisto vsakem koncu sveta, kjer sobiva s tradicionalno kulturo in nekaterimi lokalno specifičnimi sodobnimi elementi. Na nanosih zgodovine in sodobnih uprizoritvenih praksah bomo preverjali tudi njegovo tezo, da teoretski odpor, ki je pripet na multikulturalistično dogmo, skriva paternalistični vzorec ter posameznike vklanja v njihov 'izvor' in 'identiteto'.

Hkrati pa nas bo zanimalo, koliko je danes še uporabna revidirana teza Patricea Pavis o interkulturnem gledališču, ki zatrjuje, da moramo interkulturno uprizarjanje danes razumeti kot nekaj, kar lahko razlikujemo od žanrov, kot so večjezično gledališče, manjšinsko gledališče ali sinkretično gledališče. In pa kritika multikulturalnosti in interkulturalnosti, kot jo razvije Erika Fischer-Lichte v uvodu v knjigo *The Politics of Interweaving Performance Cultures* (2014) ter hkrati vpelje alternativni koncept metafore prepletanja, ki naj bi po njenem mnenju segel »onkraj antagonizmov postkolonialnega kljubovanja kulturnemu imperializmu« (Reinelt 2017: 20). Da imamo torej opraviti s posebno obliko kreoliziranega gledališča kot nečesa, kar stremlje k sprejetju dejstva o različnosti, pisavi kot prisotnosti vseh jezikov sveta (Eduard Glissant), nekaj, s pomočjo česar se lažje borimo proti globalizaciji (Pavis 2010: 8–10).

Raziskali pa bomo tudi, na kakšne načine se v sodobnem gledališču in performansu izgubi tradicionalna delitev na estetiko produkcije, dela samega in estetiko

receptije, se pravi prvo, drugo in tretjo paradigmo. Estetika performativnega in vezljivosti medijev ter medmedijskega prehajanja in hibridnosti stremi k umetnosti prehajanja meja, k ukinjanju dihotomije med semiotičnim telesom (Körper) in fenomenalnim telesom (Leib) izvajalca, k telesni soprisotnosti igralcev in občinstva, performativni interakciji med odrom in občinstvom, med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom.

Seveda pa si ob koncu tega uvodnega razmišljanja ne moremo pomagati, da ne bi posumili, kako se je tudi nova utopija performativnega obrata, nova kulturna revolucija, ki je skozi drugo polovico 20. stoletja delovala kot poskus prevrednotenja vseh vrednot in je teatralizirala politiko ter hkrati poskušala izvesti še en prehod iz tekstualne v performativno kulturo, v svojem utopičnem hotenju iz razkosanih koščkov tradicije ustvariti nov red znašla pred novo serijo vprašajev oziroma vprašanjem, ki se glasi nekako takole:

Mar nista performativni obrat in njegova avtopoetična feedback oziroma povratna zanka samo še nova v seriji utopij 20. stoletja oziroma tega, kar Alain Badiou označi s sintagmo nespravljivost med končati staro in začeti z novim?

Naša teza, ki jo bomo preverjali v dialogu z uprizoritvenimi fenomeni in praksami, bo torej naslednja: Del sodobnih uprizoritvenih praks se je v zadnjih sto letih zavešno vračal k hibridnosti, k vezljivosti različnih medijev, k (utopičnim?) poskusom, ki so od začetka 20. stoletja in zgodovinskih avantgard, predvsem pa od hepeningov in Fluxusa skušali združevati tradicionalno ločene umetnosti oziroma, povedano z besedami Allana Kaprowa, *premešati umetnost in življenje*. Tako so nastajali vedno novi hibridni prostori umetnosti, različne oblike hibridnih odrskih praks, ki so na novo artikulirale nekatere bistvene postulate neoavantgardnega performansa ter vizualne umetnosti nasploh.

Sodobne uprizoritvene prakse tako tudi danes ukinjajo binarne opozicije igralec – gledalec, gledanje – dotik, besedilno – telesno, semiotično – fizično. Nastajajo predvsem kot presečišče med mediji, kot so gledališče, glasba, ples, slikarstvo, fotografija, video, kiparstvo in arhitektura, ter različnih oblik medmedijskosti in hkrati tudi medkulturnosti. Posledica teh procesov je svojevrstno približevanje oziroma zblížanje gledališča, vizualnih in intermedijskih umetnosti v novem razumevanju predstave. Hkrati pa se zdi, da sodobna umetnost na nekaterih mestih ukinja razmerje nasprotovanja med gledališčem in senzoričnostjo ter tako na poseben način gledališči povezanost pogleda, ki si želi oziroma stimulira željo po dotiku.

Medmedijsko hibridne oblike uprizoritvenih praks lahko torej razumemo tudi v smislu liminalnega dejanja, kot ga v knjigi *Liminal Acts* definira Susan Broadhurst. Kot del sodobne uprizoritvene umetnosti, ki je v bistvu (povedano z besedami antropologa

Victorja Turnerja) *limen, prag, ploden kaos, rodoviten nič, skladišče možnosti, stremljenje k novim oblikam in strukturam*« (Turner 1990: 11–12).

Sodobne uprizoritvene prakse poudarjajo telesno, tehnološko in htonično. Za njih je značilna hibridizacija, nedoločnost, odsotnost avre ter razpad hierarhičnega razlikovanja med visoko in popularno kulturo, eksperimentiranje, heterogenost, inovacija, marginalnost. Pričujoča knjiga je (podobno kot protobesedila ali materiali zanjo, razprave izpod tipkovnice istega avtorja, objavljene v zadnjem desetletju v domačih in tujih revijah in monografijah) namenjena prav preizpraševanju, ki se velikokrat sproži kot miselni proces ustvarjalcem kot tudi preišljevalcem in nikakor ne na koncu tudi vedoželjnim konzumentom sodobne uprizoritvene in medmedijske kulture, hkrati pa tudi zahtevnejšim, humanistično podkovanim bralcem.

1. Uvod

Kako zaobjeti in uokviriti umetnosti uprizorjanja?



I. »Forma in kaos ostajata ločena.«

Začeli bomo s Samuelom Beckettom, med drugim tudi avtorjem *Konca igre*, o katerem je Erika Fischer-Lichte zapisala, da v marsičem predstavlja konec moderne drame in zahodne kulture kot celote (Fischer-Lichte 2002: 325). V nekem intervjuju (verjetno kot reakcija na poimenovanje njegovih dramskih tekstov s pojmom anti-drama in antigledališče) opiše dilemo umetnosti 20. stoletja, ki podobno, samo na nekoliko drugačen način, drži tudi za 21. stoletje: vztrajanje pri hkratnem procesu razgrajevanja in dograjevanja forme:

To, kar hočem reči, ne pomeni, da v prihodnje v umetnosti ne bo forme. Pomeni samo to, da bo obstajala nova forma in da bo ta forma takšna, da bo dopuščala kaos in ne bo skušala reči, da je kaos v bistvu nekaj drugega. Forma in kaos ostajata ločena. Slednji ne bo zreduciran na prvo. Zato forma sama postane vnaprejšnja polastitev, saj obstaja kot problem, ki je ločen od materiala, ki ga oskrbuje. Najti formo, ki bo oskrbela zmešnjavo, to je naloga umetnika. (Pilling 1994: 74)

Zanimalo nas bo, kako uspešno se lahko uprizoritvene vede, teatrologija, teorija drame in gledališča, sociologija gledališča, primerjalna književnost ter druge discipline in metodologije, ki se ukvarjajo s področjem gledališča v ožjem in širšem smislu (kot ga v zadnjem času razumeta npr. sociologija gledališča in uprizoritvena veda), soočijo s tem razgrajevanjem in dograjevanjem forme. Samih sebe in gledališkega spektakla.

Začeli bomo nenavadno, s poglavjem iz že nekoliko pozabljene knjige *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* slovenske teoretičarke sodobne umetnosti Zoje Skušek-Močnik »Gledališče in družba spektakla.« Poglavje se začinja takole: »Kako začeti razpravljanje o gledališču?« (8).

Izhajali bomo iz semiotične teorije (Ubersfeld, Eco, Fischer-Lichte), semiotike kulture (Lotman) ter postsemiotičnih poudarkov (Patrice Pavis, Fischer-Lichte) na eni strani in (post)dramskih in performativnih praks (Rudi Šeligo, Janez Janša, Elfriede Jelinek, Anja Hilling, Dušan Jovanović, Simona Semenič ...). Pri tem bomo preverjali vprašanje, ali je mogoče, da se iz de Saussurja, Peircea, ruske in češke formalistične šole izhajajoča semiotika s strukturalno analizo pripovedi kot premikom v smeri kibernetike in informacijske teorije lahko izogne temu, da bi postala suženj linearnega modela komunikacije. Kako lahko uide naivnosti vulgarne interpretacije kibernetičnega stroja gledališkega dogodka kot s strani režiserja kodirane informacije, ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij? Hkrati pa bomo (npr. na primeru Rudija Šelige) opazovali, kako so umetniške prakse v zgodovini

vplivale na razvoj teorije znaka in *vice versa*. In pa, kako in koliko so posamezni semiotično utemeljeni pristopi vplivali na dožemanje umetniškosti in literarnosti ter na širjenje ali spreminjanje njihovih definicij.

II. Semiotika in gledališče = poskus približka in mapiranja obeh polij

Zoja Skušek-Močnik v na začetku omenjenem poglavju knjige *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* začne argumentacijo takole: »Kako začeti razpravljanje o gledališču?« Vprašanje, ki si ga v podobnem smislu zastavljamo tudi mi, ko poskušamo definirati, kako se uprizoritvene vede lahko ukvarjajo z gledališčem, kaj je smiselno, zakaj so kot disciplina smiselne, čeprav se vedno znova sprašujejo o svojem smislu in poslanstvu. Ker je misel Skušek-Močnikove sociološko naravnana, ugotovi, da razpravljanje o gledališču obvezuje že sam predmet, namreč gledališče. Prepričana je, da je treba gledališče vključiti v njegov širši kontekst. Tako postavi izhodišče, ki je zelo blizu tistemu možne sociologije gledališča. In ko razpreda naprej, ugotovi naslednje:

Nemara bi si omogočili nekoliko jasnejši pregled, če bi gledališče vključili v njegov širši kontekst. S tem seveda ne mislimo na njegov splošni družbeni položaj, na njegovo morebitno družbeno vlogo (to bi bilo preveč posplošeno), pač pa na specifično družbeno »funkcijo«, ki jo gledališče opravlja, ki pa sama presega posebni gledališki način svojega udejanjanja, saj jo lahko nosijo tudi nekatere druge kulturne dejavnosti.

Najprej bomo poskušali poiskati tisto kulturno civilizacijsko funkcijo, katere prevodnik je med drugimi tudi gledališče, potem pa bomo poskusili določiti, kaj je tisto, kar v okvirih same te funkcije še posebej opredeljuje gledališče v njegovi specifičnosti. To je seveda zgolj začetni prijem, zato je nujno nekoliko abstrakten: 1. predpostavljamo nekakšno družbeno funkcijo, čeprav je jasno, da dejavnosti, skoz katere naj bi se po naši začetni fikciji »izražala«, to funkcijo šele prav konstituirajo. 2. za začetek gledamo nezgodovinsko, tj., izhajamo implicite iz sodobnega položaja (z vso tradicijo, ki ga opredeljuje, ki pa ostaja še nerazčlenjena): jasno je namreč, da ni nikakršne vnaprejšnje, nadzgodovinske spektakelske funkcije, pač pa vsakokratna zgodovinska konstelacija razmerij med kulturnimi ali civilizacijskimi funkcijami temeljno opredeljuje tudi sam notranji ustroj teh funkcij. [...]

Izhajamo iz podmene, da je gledališče del celote, h kateri v sodobnosti spadajo npr. film, radio in TV, opera, balet; pantomima – toda tudi športne igre; cirkus in, navsezadnje, spektakularna razsežnost drugih množičnih manifestacij, vse do religiozних obredov in političnih zborovanj. (8)

Na tem mestu se Zoja Skušek-Močnik zelo približa presečišču med sociologijo gledališča, semiotiko in uprizoritveno vedo, tudi antropologijo. Tako jasno nakaže eno od možnih teoretizacij gledališča in spektakla.

V našem ukvarjanju z gledališčem in njegovimi pretežno semiotično navdahnjenimi teoretizacijami bomo skušali slediti badioujevski skepsi do filozofije in teorij umetnosti. Iz prepričanja, da sta tako semiotika kulture kot uprizoritvena veda (podobno kot filozofija) zgolj posrednici za srečanja z resnicami oziroma »zvodnici resničnega«, kot ga razvije v *Malem priročniku o inestetiki*: »In tako kot mora biti lepota v ženski, ki jo srečamo, nikakor pa se je ne zahteva od zvodnice, so tudi resnice umetniške, znanstvene, ljubezenske ali politične, ne pa filozofske.« (Badiou 2004: 19)

Semiotika je, podobno kot številne druge metodologije in pristopi, ki jih je razvilo prejšnje stoletje, nekaj, kar (tako kot za Badiouja filozofija) pride za stvarmi, kot so ljubezen, umetnost, znanost, politika, ki so kreacije prvega nivoja, medtem ko semiotika pride v drugem polčasu, kar – spet po Badiouju – ne pomeni, da je sekundarna, ampak druga. Refleksija umetnosti torej opravlja funkcijo beleženja in prikazovanja resnice, ki jo kot imanentno singularno mišljenje proizvaja umetnost.

Ob Badiouju pa bo za ravnotežje naše misli o uprizoritveni vedi in sodobni umetnosti in kulturi na področju uprizarjanja poskrbel Adorno s svojim pred nekaj desetletji zapisanim stavkom: »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja.« (Adorno: 1) Trditvijo, katere daljnosežnosti se ne moremo znebiti niti danes. Tako je še najbolj produktivna gesta, ki jo lahko izpelje uprizoritvena veda, da badioujevsko čim bolj odprto, nedogmatično beleži in se sooči s posebno naravo dialoških odnosov med dvema sferama: umetnostjo in družbo.

Nadaljujmo z enostavnim vprašanjem, ki ga Mark Fortier zapiše v knjigi *Theory / Theatre* in ki je svojevrsten odmev vprašanja Zoje Skušek-Močnik, ki smo ga citirali na začetku: »Katere teorije? Katero gledališče?« (111) Najenostavnejši odgovor na to vprašanje se glasi takole: Ob koncu prejšnjega stoletja smo bili priča krizi oziroma razpršenosti in parcialnosti teorije ter njenih metodoloških pristopov k fenomenoma gledališke in scenske oziroma uprizoritvene prakse. Pri tem je teorija včasih zaostajala za prakso, ki je večkrat sama izgradila svoje teoretizacije, s pomočjo katerih je npr. osmišljal svojo prozo in dramatiko eden najpomembnejših ustvarjalcev slovenskega neomodernizma Rudi Šeligo. Zanj je teorija postala nezamenljivo konstitutivno okostje literarne in spektakelske prakse. Tako je za izhodišče svoje knjige *Identifikacija in katarza*, hkrati pa tudi svojega avtopoetsko teoretiziranega pogleda na literaturo, umetnost in civilizacijo, izgradil značilen semiološko komunikacijsko ponazorjen dialoški odnos (če uporabimo terminologijo Jurija Lotmana) prehajanja meja znotraj semiosfere:

Identifikacija in katarza sta procesnega značaja, dogajata se v »kanalu«, ki teče med gledališko predstavo in (skupinskim) gledalcem; spadata v polje estetskega izkustva oz. estetskega doživljanja, ki ga ni niti v dramskem besedilu kot književni vrsti niti v gledališki predstavi kot takšni. Sta dogajanje v recipientu, to dogajanje pa je pogojeno s kvazi-realnostjo teksta kot tudi predstave. (Šeligo: 11)

Šeligo se tako leta 1988 izjemno približa Rolandu Barthesu in njegovemu spisu *Smrt avtorja*, sloviti izjavi »Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema« (Barthes 1995: 23). Ko poudarja dogajanje v sprejemniku, kot da bi barthesovsko izpostavljal tretjo paradigmo, recepcijo, bralca, ki je človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije, je samo tisti *nekdo*, ki v sebi združuje vse sledi, ki tvorijo pisano delo.

Trideset let pozneje je popolnoma jasno, da živimo v času po krizi semiotičnega reprezentativnega modela kot dominantnega akademskega diskurza o gledališču zadnjih desetletij prejšnjega stoletja, da se, kot to formulira Patrice Pavis v knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture*, nahajamo »onkraj spopada med semiotiko besedila in semiotiko predstave« (2). Hkrati pa živimo tudi v postderridajevskem in postlyotardovskem svetu, ki si ne dela več utvar, da je mogoče semiotični sistem zamenjati z nečim, kar je desemantizirano in energijsko oziroma kruto gledališče v smislu navezav na dekonstrukcijska branja Artauda. Semiotika kulture ni postala nekakšna univerzalna metodologija za kulturne fenomene od filma in množične kulture do gledališča in literature; nekaj časa se je zdelo, da bi to lahko postale kulturne študije, ki pa so se tudi same (tako kot druge metodologije, npr. antropologija gledališča), znašle v krizi. Toda prav ta kriza je pripomogla k razvoju snopa heterogenih, a še vedno v osnovi (post)semiotičnih teorij, ki se povezujejo s prakso tako, da se ena hrani pri drugi. Iz tega nastaja fenomen, ki ga Pavis poimenuje s pojmom »permanentna revolucija v naši analizi predstav« (2011: 299).

III. Dediči stoletja gledališča kot umetnosti

Danes tako živimo v prostoru posledic badioujevskih proklamacij o gledališču kot paradigmatični umetnosti 20. stoletja, za katero je značilna mnogoterost različnih, med seboj tudi konfliktno povezanih materialnih praks. Hkrati pa tudi v času, ko gledališče in kulturo prav lahko povežemo s klasičnim pojmom semiotike kulture, Lotmanovo semiosfero kot dinamičnim sistemom prehajanja meja. Na drugi strani pa še vedno čutimo posledice tega, kar Derrida v sloviti razpravi »Gledališče krutosti in zapora predstave« označi s pojmom »gramatika gledališča krutosti«, ki bo vselej ostala nedosegljiva meja predstave, ki ni ponovitev, nedosegljiva meja re-prezentacije, ki je polna prisotnost, ki na sebi ne nosi dvojnika kot svoje smrti (Derrida 1996: 100).

V slovenskem prostoru so zadnja desetletja prejšnjega stoletja predvsem v teorijo drame in gledališča vnesla nekatere umirjene semiotične poudarke, vzporedno pa so nastajali (post)semiotični in poststrukturalistični poudarki, značilnost mlajše generacije, ki se je (če se malo pošalim, malo pa to povem zares) kot »postsemiotična« bolj kot s tekstovno podobo ukvarjala z gramatiko in politiko predstave in performansa ter s teatralnostjo. Tako se danes nahajamo znotraj dediščine teoretske negotovosti, ki je označila konec zgodbe strukturalizma in prehod v relativizacijo poststrukturalizma.

Dvojici teorija/estetika ter umetniška/družbena praksa danes postajata predmet zmehčanih dialogov. Psihoanaliza, marksizem, poststrukturalizem, kritična teorija, kulturne študije, materialistična teorija, sociologija kulture, recepcijska teorija, postkolonializem, (post)semiotika, študije spola itn. pa so se spremenili v mrežo, ki sestavlja in združuje možne pristope k mreženju umetnosti in kulture. Še vedno precej semiotično obarvana teorija gledališča in uprizoritvenih umetnosti tako nastaja v izkoristku dialogov teh diskurzov in umetniških praks. In pa iz spoznanja, da je postavljanje antagonizma med besedilnimi pisavami na eni in odrskimi pisavami na drugi strani absurdno, saj meje med tema dvema vesoljema ne obstajajo več. Morebitne polemike o koncu dramskih pisav tako izgubijo svoj smisel, saj z današnje perspektive gledališče teksta ne izključuje, hkrati pa mu ne pripisuje več funkcije svetega in nedotakljivega elementa.

Kot smo pokazali v razpravi »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik« se je status dramskega besedila ali besedila za gledališče v zadnjih desetletjih spremenil in »absolutna drama, kot jo je definiral Peter Szondi in v kateri je dialog poglavitna komponenta gradnje, je še očitneje postala ne več primaren, ampak zgolj eden od možnih dramskih diskurzov [...] hkrati s tem razgrajevanjem absolutnosti so se vedno očitneje začele manifestirati besedilne taktike, v katerih dialog ni več osrednji princip izražanja« (Toporišič 2006: 90).

Položaj te sodobne (ne več) dramske umetnosti, vzporedno s tem pa tudi dilem njenih teoretizacij, lahko tako ustrezno ponazorimo s pomočjo pojmovnega in argumentacijskega aparata dveh mislecev: ameriškega teoretika uprizoritvenih praks Philipa Auslanderja in nemškega teoretika postdramskega gledališča Hansa-Thiesa Lehmana, z njunima osrednjima pojmom *postdramsko gledališče* in *status žive umetnosti v mediatizirani družbi*.

Sodobno gledališče na obeh straneh Atlantika je v zadnjih desetletjih označilo dejstvo, da je (kot opozarja Philip Auslander) »kljub izgonu dramskega avtorja kot glavnega usmerjevalca ostalo logocentrično, saj ni nujno, da logos predstave prevzame obliko dramatikovega ali ustvarjalčevega teksta« (Auslander 1992: 29). V drugi polovici 20. stoletja so se vzpostavile nove oblike uprizoritvenih praks, ki jih je nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann poimenoval s pojmom *postdramsko gledališče* in jih danes razumemo predvsem kot odpoved prisili totalitete gledališkega dogodka, podrejene in izhajajoče iz logosa besede. Kot gledališče, ki zajema vase tudi mejne oblike, kot so performans, plesno gledališče, body art.

Tako kot Lehmann, Auslander, Fischer-Lichte, Janelle Reinelt, Rancière, Pavis, Sarrazac, Shevtzova, Bourdieu, Badiou in drugi teoretiki, s katerimi sodobna umetnost vstopa v dvogovore, se moramo tudi mi zavedati, da lahko oblike gledališča in dramatike v dobi konca književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti raziščemo s pomočjo eklektičnega metodološkega instrumentarija, s katerim se zgolj približamo pisani paleti novih iniciativ onstran dejanja in iluzije: Od nomadskosti sodobne (ne več) dramske pisave, gledališča in uprizoritvenih praks do raznolikih manifestacij politike subverzivnosti žive scenske umetnosti v mediatizirani družbi.

Naše raziskave (vsaj tako se mi trenutno dozdeva) tako vedno znova kažejo na dejstvo, da (kot opozarjata Carlson in Auslander) tudi realnost živih izvajalcev na odru postaja vedno bolj stvar izkušnje skozi reprezentacijo, ne pa nekaj, kar je neposredno, tukaj in zdaj. S performativnim obratom se je publika znašla v liminalnem stanju, kar je v gledalcu proizvedlo destabilizacijo njegove percepcije samega sebe, drugih in realnosti nasploh. Nastale so posebne politike uprizarjanja, ki so (kot opozarja Erika Fischer-Lichte) značilne za performativno kulturo telesne so-prisotnosti. Gledališče je tako vedno bolj razumljeno predvsem kot rezultat medsebojnega delovanja med izvajalci in gledalci. Hkrati pa tudi posebne dialektike med avtentičnostjo živega in reprodukcijo mediatiziranega dogodka.

IV. Nove teoretizacije uprizarjanja v živo

Devetdeseta leta so tako vzpostavila novo razumevanje uprizarjanja v živo, ki je postalo zgolj ena od enakovrednih form in je izgubilo avratičnost. Hkrati pa so izpostavila subverzivno nemoč žive umetnosti. Danes uprizoritev hkrati črpa avtoriteto iz svoje reference na živo ali realno kot tudi na mediatizirano. Še več, zdi se, da je prav uzaveščanje nihanj med mediatiziranim in živim proizvedlo nekatere močne uprizoritvene dogodke oziroma primere uprizarjanja v mediatizirani kulturi. Ti dogodki črpajo svojo subverzivno moč iz nomadskih popotovanj po globalističnem sedanjiku in nacionalnih preteklostih, svoje rizome pa usmerjajo v nepredvidljive smeri.

Spomnimo se samo projektov Janeza Janše *Slovensko narodno gledališče* ali *Vsi za Berlusconi*¹ skupine Betontanc, ki povezujeta klasično gledališko formo z mediatizirano percepcijo. Prvi s pomočjo dvojnosti igralcev, ki kot zbor v klasični tragediji komentirajo dogajanje, in s hkratno sodobno medijsko posredovanostjo, ko igralci ponavljajo oziroma v živo izvajajo dobesedno kopijo zvočnih zapisov televizijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk. Drugi s pomočjo bastardne povezave mehanizma televizijskih šovov in kvaziznanstvenih simpozijev, v hibridni gledališki formi, ki vedno znova nagovarja gledalce skozi auslanderjevski spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti.

Ali pa (ne več) dramskega primera klasika sodobne slovenske in evropske dramatike zadnjih petdesetih let, Dušana Jovanovića, njegove igrice *Razodetja*, dramskega besedila, ki je dokončno knjižno obliko dobilo avgusta leta 2009, uprizorjeno pa je bilo leta 2011 v režiji Janeza Pipana (MGL). To hibridno, divje tkanje misli, samocitatov iz različnih njegovih iger, največ in najočitneje *Karamazovih ali Prevzgoje srca*, nastalih pred tridesetimi leti, ves čas vzpostavlja dialog s pomilenjskim svetom, v katerem živimo. Igra je strukturirana kot matrica teatralnosti, ki razvije »modele besedil za gledališče, ki z odprtimi rokami sprejemajo fragmente drugih besedil« (Sermon-Ryngaert: 61). Avtor poveže besedila, ki so zvrstno, vrstno in stilno zelo raznolika. Ko križa različne dramske, televizijske in druge resne in trivialne žanre, Jovanović komentira čas prevlade mediatizirane kulture in družbe spektakla, v kateri mora gledališče izkoristiti neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj, da bi lahko močneje kot mediatizirani mediji spregovorilo o realnosti. Tako iz medijev prevzema in spervertira njim lastno epistemologijo in jo uporabi kot orožje umetnosti v živo.

1 Svetovna premiera: 5. november 2004, Rotterdamsche Schouwburg, Rotterdam; slovenska premiera: 30. november 2004, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana, koprodukcija Zavod Bunker in Jonghollandia, Rotterdam.

Tudi pri nekaterih besedilih Simone Semenič, ki jo omenjamo kot zadnji primer, gre (npr. v igrah *5fantkov.si* in *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima in tisočdevetstoenaosemdeset*) za tekst kot medmedijsko tkanje citatov, z logiko digitalnih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta. Hkrati pa, npr. v besedilu *tisočdevetstoenaosemdeset*, dramsko odpira v romaneskno in sočasno tudi metagledališko, v dramo kot metagledališki esej. Podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling dramskega teksta ne moremo več razdeliti s pomočjo triade dialog, monolog, didaskalije. Dramska oblika se je razgradila, ukinjene so razlike med didaskalijami, v katerih govori avtor, in dialogom, v katerem govorijo osebe. Namesto tega imamo poliloške strukture, hkrati pa tudi radikalno krizo fabule, ki »omogoča razcvet sodobnih dramatik ‚fragmenta‘, ‚materiala‘, ‚diskurza‘«, hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo igro, ki ni več klasična dramska oseba, ampak »igra, recitirajoči, glas« (Sarrazac: 24). In pa to, kar Florence Baillet imenuje proces, v katerem »gledališki avtor izvaja posebno montažo, da bi pripeljal do rojstva dialogov, ki slonijo na učinkih šoka in kontrasta, nastajajočega med heterogenimi elementi« (Baillet: 26–27).

V. Utopičnost performativnega?

Lado Kralj v spremnem besedilu k slovenskemu prevodu *Estetike performativnega*, ene najbolj vznemirljivih knjig s področja kulturnih študij, ki se ukvarjajo z gledališčem in uprizarjanjem, citira poveden stavek iz neke druge razprave iste avtorice, Erike Fischer-Lichte, posvečene razmerju med dramo in uprizoritvijo. Stavek, ki je nastal v času prve izdaje slovite *Semiotike gledališča* (1983), s katero se je avtorica vzpostavila kot vodilna avtoriteta semiotičnih raziskav gledališča šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja, se glasi takole: »Kot instrument kritike pa je pojem zvestobe tekstu popolnoma neuporaben, če ne celo škodljiv.« Na videz zgolj drobna avtoričina pripomba se v nadaljnjem opusu Fischer-Lichte nadgradi v predpostavko, da je znotraj polja semiotike gledališča nastopil nekakšen za evrocentrično civilizacijo kopernikovski obrat, katerega posledica je dejstvo, da je uprizoritev primarna, tekst pa zgolj njen vidik. V temelju spodnese samoumevnost dramskega gledališča in dramskocentrične gledališke kritike.

Opozori na dejstvo, da živimo v času, v katerem je treba (kot je nekaj let pozneje storila tudi Fischer-Lichte) povezati krizo dramskega avtorja in individualnosti. Hkrati pa tudi času po reatealizaciji gledališča kot hkratni negaciji individua. Njen stavek, ki smo ga povzeli, govori tudi o 20. stoletju kot prizorišču prekinutve tradicije zahodnoevropskega gledališča, določene z dramskim besedilom. O stoletju sprožitve procesa deliterarizacije in avtonomizacije gledališča, krize dramskega avtorja, ki je hkrati tudi kriza jezika.

Fischer-Lichte torej gledališče razume zunaj vzročno-posledične odvisnosti od literature, kot dejavnost, ki ne samo interpretira znake, ki jih proizvaja kultura, ampak kot svoje uporablja prav znake, ki jih je omogočila kultura, namreč tako, da jih uporablja kot znake znakov. Ali, ponazorjeno s povzetkom njenih misli iz zgoraj izpostavljene *Semiotike gledališča*: To, kar je konstitutivno za gledališče, je napetost med eksistenco in označenim, med bitjem kot naravo ali objektom in naravo (značajem) znakov. Razlika med teatralnostjo in estetskostjo raste prav v tej napetosti.

Na premici različnih faz raziskav gledališča, dramatike in uprizoritvenih praks, ki jih je izvedla Fischer-Lichte, od semiotike, njene krize in poskusov njene razrešitve do odpiranja drugim in drugačnim metodološkim izhodiščem, npr. novemu historizmu, fenomenologiji, hermenevtiki, poststrukturalizmu, avtorica vztrajno sledi napetosti med eksistenco in označenim, hkrati pa tudi seriji drugih dvojic, denimo tekst in uprizoritev, reprezentacija in prezenca. Če je v knjigi *Zgodovina evropske drame in gledališča* (1990) skozi prizmo duhovnozgodovinskosti sledila vzporedni zgodovini tekstov in sistemov uprizarjanja, se v svoji najnovejši fazi, ki jo ob knjigi *Estetika performativnega* utelešata vsaj še zbornik *Gledališče po letu 1970* ter knjiga *Gledališče*,

žrtvovanje, ritual. Raziskave oblik političnega gledališča (2005), osredotoča na sledi t. i. performativnega obrata in vzpostavitev specifične estetike performativnega.

V svojih raziskavah performativnega, ki so nekakšno postsemiotično nadaljevanje njene misli o evropskem gledališču in scenskih praksah, Fischer-Lichte izhaja iz teze, da se je po letu 1960 zgodil preobrat, za katerega je značilna sprememba poudarka od gledališča kot umetniškega artefakta h gledališču kot izvajanju, performativnosti. Umetniki po tem obratu ne delujejo več kot avtorji v tradicionalnem pomenu, v delu sodobnega gledališča in performansa pa ne moremo več govoriti o institucijah avtorja in umetniškega dela. Koncept gledališča kot tekstualne umetnosti, znotraj katere je odnos med duhom in telesom razkrival dominanco besed/duha nad telesom (oziroma, povedano nekoliko drugače: *tekstualni model*) je zamenjal *performativni model*, znotraj katerega sta tako tekst kot referencialna funkcija izgubila svojo prevlado.

Njene teze so logično nadaljevanje misli, ki jo izpostavlja v knjigi *Zgodovina evropske drame in gledališča*, namreč, da se je v 20. stoletju zgodila deliterarizacija gledališča, ki so jo izvedle zgodovinske avantgarde. In pa, da je bila zahteva po reateatralizaciji gledališča v tem obdobju v veliki meri zasnovana na krizi jezika, da pa je enako pomemben impulz deliterarizacije gledališča ideja, da gledališče predstavlja umetnost *sui generis* in ne služi mediaciji del znotraj drugih umetnosti, se pravi dramskih besedil.

Izhajajoč iz Austinove definicije performativa, teze ustanovitelja teatrologije v nemškem govornem prostoru Maxa Herrmanna o potrebi po reformiranju tradicionalnega pojma uprizoritve ter po njegovi zamenjavi s performativnim pojmom dogodka (Ereignis) in navezujoč se na pojem *avtopoesis*, kot ga razvijeta nevrologa Humberto Maturana in Francisco Varela, Fischer-Lichte torej razvije teorijo, po kateri se je v umetnosti zgodila sprememba poudarka od gledališča kot umetniškega artefakta h gledališču kot izvajanju (performativnosti). Umetniki po performativnem obratu tako funkcionirajo zgolj še kot nekakšni vodje poskusov, ki nad uprizoritvijo smo nimajo več nobenega nadzora. So zgolj znotraj dejanja predstave kot interakcije med izvajalci in gledalci.

V sodobnem gledališču in performansu po Fischer-Lichte ne moremo več govoriti o institucijah avtorja in fiksiranega umetniškega dela, ampak o dejstvu, da bo vsakokrat proizvedena neka druga uprizoritev, da je tako vsaka uprizoritev enkratna in neponovljiva. S tem se izgubi tradicionalna delitev na estetiko produkcije, dela samega in estetiko recepcije, se pravi prvo, drugo in tretjo paradigmo. Estetika performativnega stremi k umetnosti prehajanja meja, k ukinjanju dihotomije med semiotičnim telesom (Körper) in fenomenalnim telesom (Leib) igralca, k telesni soprisotnosti igralcev in občinstva, performativni interakciji med odrom in občinstvom, med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom.

Fischer-Lichte tako v svojih zadnjih knjigah zariše zgodovino tega prehajanja meja, poskuse, ki so časovno razpoteženi od prehoda iz 19. v 20. stoletje, od časa zgodovinskih avantgard (Nietzsche, Max Reinhardt, Max Herrmann), preko specifičnih poudarkov neoavantgard (John Cage, Living Theatre, Marina Abramović, FLUXUS, Richard Schechner, Hermann Nitsch, Jerzy Grotowski), do umetnosti po letu 1990 (Coco Fusco in Gomez-Pena, Einar Schleaf, Christoph Schlingensief, Frank Castorf, Gob Squad, Teatro Potlach).

Podobno kot francoski poststrukturalisti ugotavlja, da se prehod iz tega, kar poimenuje kot tekstualni model, k performativnemu modelu v petdesetih ali šestdesetih letih ni zgodil nepričakovano. Njegove klice lahko časovno vzvratno spremljamo preko zgodovinske avantgarde, umetnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje pa tja do Friedricha Nietzscheja, tematsko pa preko sledenja vznika zavesti o krizi reprezentacije, jezika, pomena, subjekta itn.

Seveda pa si na koncu ne moremo pomagati, da ne bi posumili, kako se je tudi nova utopija performativnega obrata, ki je poskušala izvesti še en prehod iz tekstualne v performativno kulturo, znašla pred novo serijo vprašajev.

Pravkar navedeni primeri pričajo o kompleksnosti zapeljevanja in sumničavosti med poljema umetniških in teoretskih praks. Na eni strani smo soočeni s krizo logocentrizma in primatom vizualnega, ki prinašata zaton književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti. Na drugi strani pa se zavedamo nezadostnosti teorije (in kritike), izhajajoče iz hegemonije tega, da vse obravnavamo kot jezik. Od tod tudi kriza semiotike in »prestop« avtoritete semiotike gledališča Erike Fischer-Lichte v polje študij performativnosti. In pa dejstvo, na katerega v razpravi »Branje dramskega besedila: primer empirične raziskave« opozarja Mateja Pezdirc Bartol, namreč, da sta se tudi znotraj literarne vede recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva, ki bi lahko predstavljali prepotrebno metodološko osvežitev za teorije uprizarjanja, le redko ukvarjali z dramatikom, še redkeje z gledališčem:

Recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva sta tisti dve smeri literarne vede, ki sta izpostavili aktivno vlogo bralca v bralnem procesu in izdelali različne konstrukte bralcev. Pri svojih analizah sta se ukvarjali zlasti s prozo in liriko, medtem ko je bralec/gledalec drame redko predmet njihovih raziskav. Kljub številnim očitkom in pomanjkljivostim sta bili obe disciplini zelo vplivni tako z novim raziskovalnim področjem (tretjo metodološko paradigmo) kot z uvedbo novih pojmov, ki so se izkazali za uporabne tudi v teoriji drame in so jih izrazito gledališko usmerjeni teoretiki vključili v svoja razmišljanja. (Pezdirc Bartol 2011: 126)

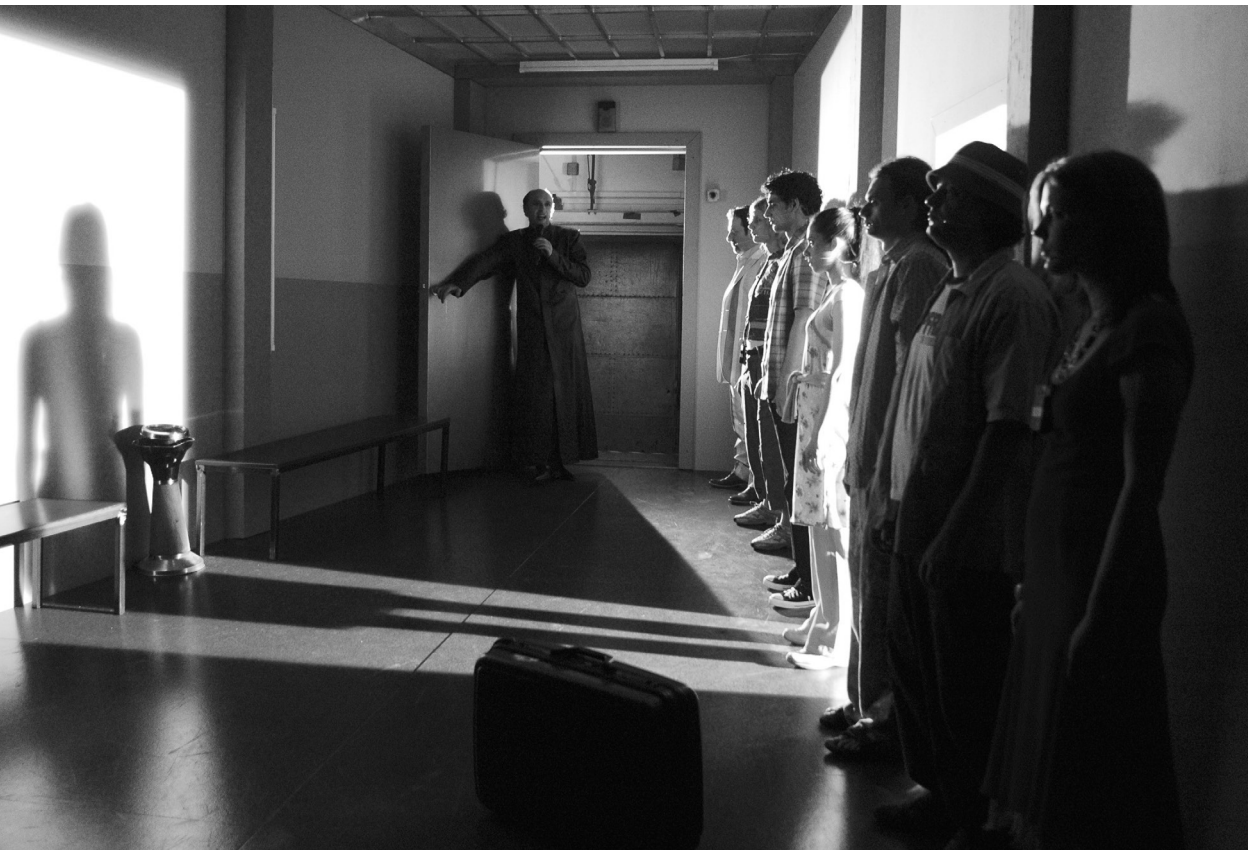
Vse to je brez dvoma povezano z dejstvom, da je (tako Badiou) »20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti« in je kot tako »izumilo pojem režije«, ustvarilo »tip umetnika, ki ne izhaja iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, ki pa ustvari v misli in prostoru neko posredovanje med obema« (Badiou 2006: 58). Tudi semiotične teorije

gledališča so tako doživele svojo krizo, ki pa je šele zares omogočila vpogled v dialoški odnos med gledališčem in njegovimi teoretizacijami oziroma estetizacijami. Tako kot je prinesla na plano zavest, da je – tako kot teorija – tudi gledališče stroj za konstrukcijo resnic.

Zgodovina je pokazala, da tudi semiotika ni metoda, ki bi omogočila, da se tudi na področju literature in gledališča preseže nezadostnost in relativnost tradicionalne teoretske misli. Pogosto je zgolj vulgarno interpretirala zapleten uprizoritveni kibernetični stroj kot s strani režiserja kodirane informacije, ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij. Hkrati pa je še bolj izpostavila dejstvo, da je nujno prekiniti z binarnimi opozicijami, predvsem s tisto najbolj vztrajno: umetnost / družba. Od tod potreba po novih, eklektičnih povezavah, npr. Pavisovi socio-semiotiki.

2. poglavje

Meddisciplinarnost in medmedijskost v literarnih in kulturnih študijih



I. Literarna veda in kulturni študiji kot pluralni disciplini

Naše izhodišče za razmišljanje o meddisciplinarnosti v slovenistični ali primerjalni literarni vedi, kulturnih študijah, teoriji ali zgodovini kot pluralnih disciplinah bo lucidni in realni prikaz stanja sodobne literarne teorije izpod peresa Marka Juvana, točneje iz poglavja »Kako pisati literarno teorijo in zgodovino danes?« knjige *Literarna veda v rekonstrukciji*.

Literarna teorija danes ne more več vztrajati v vlogi avtoritativnega, od zgodovinske stihije abstrahiranega umnega sistema – težko je še *organon* kategorij, uporabnih za analize vsakršnih književnih del, ne glede na čas in kraj nastanka ali branja. Prelevila se je v zaporedje in soobstoj metod, od katerih ima vsaka svoj lasten pojmovni sestav, problemska težišča, vrednostno politiko. (Juvan: 19)

Nadaljujemo s predpostavko, da lahko altermodernizem – nova teoretska različica modernizmov, ki jo je skoval francoski teoretik in kustos Nicolas Bourriaud – kot »tekoča oziroma procesna ponovna določitev modernosti v dobi globalizacije, s poudarkom na izkušnjah popotovanja v času, prostoru in umetniških medijih« (*Altermodern Manifesto*), govori tudi o dilemah literarne teorije in zgodovine književnosti danes. Tako Juvan kot Bourriaud kažeta na mogočo platformo za drugačno, množtevno, altermoderno teorijo in zgodovino slovenske književnosti, ki bi temeljila na novem razumevanju kozmopolitstva, dopuščajočem drugačnost in posebnost.

Zdi se, da se je v zadnjih desetletjih tudi z literarno zgodovino in teorijo zgodilo nekaj podobnega kot z drugimi teoretizacijami umetnosti. Avstralsko-ameriški teoretik vizualne kulture in estetik Terry E. Smith opozarja na dejstvo, da so zadnja desetletja beležila odločna nasprotovanja veliki zgodbi zgodovinjenj, ki je izključevala prispevke umetnic, zanemarjala sekundarne družbene dejavnike ter potiskala v ozadje umetnosti drugega in tretjega sveta ter jih interpretirala kot posnemanje velikih zgodb prvega sveta:

Raznolike metode, ki so konstituirale 'novo zgodovino umetnosti' – feministična, psihoanalitična, strukturalistična, poststrukturalistična in dekonstrukcijska, postkolonialna –, so bile uporabljene z namenom, da bi razbile podedovani, vsiljeni okvir in postregle z bogatimi, alternativnimi razlagami. In danes, po tridesetih letih, lahko trdimo, da smo [...] z uporabo tovrstnih metod uspeli razširiti polje naših raziskav, ki upoštevajo raznolikost sodobnih fenomenov. (Smith 2005: 27)

Podoben proces se je izvršil tudi znotraj literarnih in kulturnih študij. Smith ugotavlja, da razširjena umetnostna veda, naj jo imenujemo teorija vizualne kulture ali

zgodovina umetnosti, ki se je povrnila k svojim koreninam, še vedno ostaja evroameriško usmerjena, znotraj nje pa kljub vsemu deluje nezanemarljivo število raziskovalcev, ki se ukvarjajo z regionalnimi kulturami. Nekaj podobnega lahko ugotovimo tudi za literarno vedo: tudi znotraj nekoč predvsem primerjalno usmerjene literarne vede in zgodovine deluje nezanemarljivo število raziskovalcev, ki se ukvarjamo z regionalnimi in nacionalnimi literaturami in njihovo vpetostjo v kulturo in družbo. Hkrati pa svoj krog delovanja in zanimanja razširjamo tudi preko meja medija literature, npr. na gledališče, vizualne umetnosti, film. Pri tem izhajamo iz dejstva, ki ga podčrta ob vizualni umetnosti Terry E. Smith:

Umetniki že desetletja prenašajo kvalitete enega medija v drugega z neverjetno lahkotnostjo, zaradi katere je medijska mobilnost postala eden najbolj samoumevnih znakov vsakršne sodobne umetnosti. (Isto: 43)

II. Trije primeri medijske in disciplinarne mobilnosti

Vzemimo kot primere te medijske mobilnosti, hkrati pa tudi potrebe po meddisciplinarnih pristopih k tej mobilnosti sodobna dramska besedila slovenskih avtorjev različnih generacij: *Razodetja* Dušana Jovanovića, *Hodnik* Matjaža Zupančiča in *5fantkov.si* Simone Semenič.

V vseh treh primerih gre za umetnike, ki prestopajo meje različnih umetniških medijev, prvi in drugi sta dramatika, režiserja, tudi prozaista, težko bi rekli, da sta primarno zavezana literarni pisavi. Tretja je dramaturginja, dramatičarka mlajše generacije, ki pa svojih besedil ne piše več primarno kot dramskih predlog za gledališke predstave, ampak vztrajno prestopa meje med dramskim, postdramskim in ne več dramskim gledališčem, performansom, stand up komedijo in drugimi zvrstmi.

Za vse tri je značilno, da tekst razumejo kot Deleuze-Guattarijev rizom, Barthesov ali Kristeve intertekst. Vsi trije se zavedajo posebne narave besedilnosti v času različnih oblik digitalne tekstualnosti in logike elektronskih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta, kakršen je knjiga, in razmahnejo nelinearno strukturiranje. Drama ali tekst v *dramatizirani družbi* (Raymond Williams) sta tako postala prizorišči ekspedicijske medbesedilnega in medmedijskega, oziroma po Gerardu Genettu razumljenega razmerja »soprisotnosti med dvema ali več teksti [...], dejavne prisotnosti enega besedila v drugem« (Genette: 8). Oziroma, rečeno nekoliko širše, enega medija v drugem, nenehnih prehodov in prekrivanj epistemologij različnih medijev.

Ker je Jovanovićevo dramatika besedilo vedno razumela kot tkanje iz drugih besedil, citatov, kulturnih, političnih in drugačnih aluzij, je k njej potrebno pristopiti z eklektičnim (po Juvanovo razumljenim) zaporedjem metod, od katerih ima vsaka svoj lasten pojmovni sestav, problemska težišča, vrednostno politiko. Jovanovičev umetniški opus opozarja na dejstvo, da se ga ne da raziskati znotraj ozko zamejenih ved, bodisi literarne teorije, teatrologije, kulturnih študij, sociologije gledališča, semiotike, ampak moramo k njemu pristopiti z elastično uporabo različnih metodoloških pristopov.

Podobno je s *Hodnikom* Matjaža Zupančiča ali *5fantkov.si* Simone Semenič, ki se jima ne moremo približati zgolj z eno metodologijo. Katja Podbevšek tako npr., ko raziskuje performativnost tega, kar poimenuje s pojmom in naslovom razprave »Resničnostni govor« v uprizoritvi Zupančičevega *Hodnika*, ugotavlja, da je »tematika besedila, tv-resničnostni šov spodbudila neobičajen lektorski pristop, ki se je z odločitvijo za osebne idiolekte nastopajočih odmaknil od ustaljenega jezikovnozvrstnega

izhodišča in vnesel v govorne interpretacije element performativnosti ter s tem nakazal sodobno lektorsko paradigmo« (Podbevšek: 211). Prav ta sodobna lektorska paradigma mora v gledališču nujno črpati iz različnih metodoloških pristopov, konkretno iz estetike performativnega Erike Fischer-Lichte (spet izhajajoče iz Austinovih raziskav govornih dejanj), teorije postdramskega ipd.

Potrebo po stalnem revidiranju strokovnih pristopov k jeziku, k posebni, medmedijski in meddisciplinarni usmerjenosti lektorskega dela v razmišljanju o lektorskem obratu, ki je posledica performativnega obrata v sodobnih gledaliških praksah, strne takole:

Lektorjevo delo je prvenstveno vezano na besedilo, zato je dejstvo, da je »koncept gledališč kot besedne umetnosti oz. njegov tekstualni model zamenjal performativni model« (Pogorevc, Toporišič 2008: 7), v katerem besedilo nima prevladujoče vloge, povzročilo premik tudi v polju lektorskega delovanja. Morda bi lahko rekli, da se je težišče lektorjevega zanimanja (vsaj v nekaterih primerih) z besedila preneslo na igralca, zlasti v uprizoritvah, ki jemljejo igralčev idiolekt ali negovorni glas za odsko izrazilo. »Lektorski obrat« sicer ni bil tako radikalen kot »performativni obrat« v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, lahko pa rečemo, da je bilo zavračanje in dekonstrukcija »lepega« jezika (ki so ga pomagali ustvarjati lektorji) pomemben segment rušenja starih gledaliških modelov. Temu procesu, pa tudi »deliterarizaciji« dramskega teksta, je lektorska stroka namenjala premalo strokovnoteoretične refleksije. (Podbevšek: 217)

Zgornja primera nazorno pokažeta, kako se z meddisciplinarnim pristopom lahko z zavestjo o dialoškem razmerju med različnimi zvrstmi in taktikami umetnosti na področje slovenistične literarne vede in jezikoslovja vnašajo ustrezni sveži teoretski pristopi. Ti se povezujejo v prehodno celoto, začasno metodološko orodje, ki bo omogočilo razlago tako literarnih kot tudi drugih umetniških in kulturnih pojavov. V tem smislu vsaka različica te še vedno pogojno nacionalne vede vzpostavlja zavest o pluralnosti, polivalentnosti vedenja o zgodovini in tekoči praksi slovenske književnosti kot čezmedijske prakse. Hkrati pa tako razumljena veda lahko gradi platformo za medsebojno povezavo z drugimi idejami, umetniškimi praksami in teorijami, ki temeljijo na enakosti in medsebojni izmenljivosti. In pa ohranja nacionalne posebnosti, ki lahko preprečijo izgubo slovenistične in slovenske identitete.

Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, torej npr. ni, kaj je danes slovenistična literarna veda, ampak, kaj slovenistična literarna veda še lahko postane? Prav to vprašanje pa je (tako pri drugih literarnih vedah ali teatrologijah) nesporno povezano s pojmom meddisciplinarnosti.

III. Literarna veda kot dialoški pristop do kulturnih fenomenov

Vrnimo se k Bourriaudu. Ko je leta 2009 kot kurator razstave London Tate Triennale skoval izraz altermodernost in altermodernizem, je le poudaril specifičnost sodobne umetnosti in umetnostnega trga, ki je medmedijski, medkulturen ali transkulturen. V *Altermodernem manifestu*, napisanem za to priložnost, je zapisal:

Če je modernizem dvajsetega stoletja predvsem zahodni kulturni fenomen, altermodernost izhaja iz planetarnih pogajanj, razprave med agenti iz različnih kultur. Odstrani pojem središča, lahko je samo še večjezična. Za altermodernost je značilen prevod, v nasprotju z modernizmom dvajsetega stoletja, ki je govoril abstraktni jezik kolonialnega zahoda, in postmodernizma, ki uokvirja umetnostne pojave v izvorih in identitetah.

Ni naš cilj razpravljanje o tem, ali je Bourriaudov novi izraz preboj znotraj sedanjih razprav o novi postpostmoderni dobi globalizacije. Kar bi radi poudarili, je dejstvo, da bi lahko s svojo definicijo altermodernizma kot »tekoče oziroma procesne ponovne določitve modernosti v dobi globalizacije, s poudarkom na izkušnjah popotovanja v času, prostoru in umetniških medijih«, Bourriaud govoril tudi o dilemah, s katerimi se v zadnjih desetletjih soočata nacionalna in primerjalna literarna veda.

Navedimo v obliki vprašanj nekatere med temi dilemami:

- Kako se lahko ti dve disciplini odzoveta na globalizacijo in ekstremno mediatizirano današnjo družbo?
- Se morata vedti osredotočiti na »close reading« in poskuse definiranja literarnosti ali bi se morali interaktivno in dialoško povezati in navezati npr. na kulturne študije in teorije vizualne umetnosti?
- Se morata ti dve disciplini zaradi spremenjenega stanja, za katerega sta značilni medmedijskost in medkulturnost, disciplini, ki sta oblikovali svojo identiteto v skladu z nacionalnimi značilnostmi osrednjih držav zahoda, pri obnovi svojega razmisleka glede stališča do tega »univerzalizma« strukturno preoblikovati?
- Bi bilo torej v skladu z globalno, zahodnosrediščno in altermoderno družbo treba ponovno proučiti koncept tako »nacionalne« kot »planetarne literature«, za katera se zdi, da sta preveč abstraktna, literarna in evropocentrična?

V tem poglavju poskušamo zarisati položaj, ki je nastal, ter najti mogoče pristope k literaturi kot medmedijsko soodvisnemu univerzumu, ki hoče biti stvar *mnoštva*, sinonim za pluralnost, uporabljano v smislu, kot ga razvije Jean-Luc Nancy v knjigi *Être*

singulier pluriel (Galilée, Paris 1996). V skladu z njegovo teorijo je eksistenca hkrati singularno in pluralno bitje, je posebna in enkratna, obenem pa vpeta v skupnost. V tem smislu singularnost posameznika ni ostro ločena od skupnosti, marveč se tudi sama poraja v interakciji z njo. Hkrati pa bomo skušali najti tudi ustrezne pristope k nacionalni in primerjalni književnosti, ki bosta kot vedi temeljili na pojmu novega kozmopolitstva, dopuščajočega (tudi medijsko) drugačnost in posebnost.

Kot v spisu »Comparative Literature – in, from and beyond Germany« opozarja Oliver Lubrich, lahko »postkolonialne teorije in tem vzporedne prakse primerjalne književnosti (v enaki meri pa tudi literarnih ali kulturnih študij, op. p.), kot jih zagovarja Gayatri Spivak, napredujejo zgolj tako, da razvijejo široko paleto prijemov in besedilnih analiz, ki sta jih razvila strukturalizem in poststrukturalizem« (Lubrich: 58).

Hkrati pa se moramo, tako kot Juvan v uvodoma citirani izjavi, zavedati prioritete, ki jo je postavil že Peter Szondi: teoretične modele je treba vedno uporabljati tako, da izhajajo iz literarne prakse, ne pa, da to prakso z njimi posiljujemo. Teoretični potencial literarne teorije potemtakem ni izčrpan – tako Lubrich –, teorija lahko izhaja prav iz imaginativnih proti-branj (*counter-reading*) besedil.

Morda še bolj kot kdaj koli prej postaja jasno, da moramo danes prilagoditi dialoški pristop do kulturnih pojavov tako, da bomo lahko prevedli kulturne vrednote in povezali mreže kulturnih študij in primerjalne književnosti. Ne smemo pozabiti, da prepletanje kultur in različnih umetniških medijev kot tudi različnih teoretskih disciplin ni nič zelo novega, ampak je značilnost mnogih kultur v preteklosti, in nikakor ne samo v Evropi. Ne smemo se hraniti z iluzijami, da je 20. stoletje izumilo novo, do tedaj še nesluteno paradigmo. Tako kot moramo upoštevati nove premike meja med filozofijo in literaturo, umetnostnimi teorijami in praksami. Z drugimi besedami: prilagoditi se moramo novim razmeram po poststrukturalističnem obratu oziroma temu, kar Alain Badiou pojmuje kot preoblikovanje filozofskega izražanja in prizadevanje za premik meja med filozofijo in literaturo.

Literarna teorija in literarna zgodovina mora najti nove strategije za spopadanje z rezultati tega premika meje med filozofijo in literaturo, med filozofijo in umetnostjo, tega padca meja med posameznimi umetniškimi in teoretskimi disciplinami.

Tako kot moramo tudi razširiti naše razumevanje tega, kar Badiou poimenuje s pojmom »literarno življenje«. To namreč presega meje literature in hibridizira svoj diskurz v smeri drugih umetnosti, filozofije, znanosti, religije ali politike. Hkrati pa moramo sprejeti soobstoj različnih interpretacij predmetov naših raziskav kot tudi pojem množstva.

Moj sklep o prihodnosti nacionalne in primerjalne literarne vede in zgodovine v globalistični in mediatizirani družbi bo zelo blizu sklepu, ki ga je pri pisanju o prihodnosti kitajske estetike v času globalizacije oblikoval profesor na Univerzi v Pekingu in generalni sekretar Svetovnega združenja za estetiko Gao Jianping:

Iskreno dvomim o možnosti oblikovanja univerzalne literarne vede, verjamem pa v razvoj številnih različic nacionalnih in primerjalnih ali kulturnoštudijskih literarnih ved v različnih nacionalnih in kulturnih kontekstih. V tem smislu bo vsaka veja (ali nacionalna ali metodološka) te pluralne in polivalentne literarne vede vzpostavila medsebojno povezavo z drugimi idejami, umetniškimi praksami, kulturnimi pojavi in teorijami na podlagi enakosti in medsebojne izmenljivosti. Pri tem pa ne bo izgubila svoje identitete. Mogoče to zveni utopično, toda zakaj nam danes ne bi bile dovoljene sanje? (nepaginirano)

3. poglavje

Medmedijsko nomadstvo besedilnih in uprizoritvenih praks



I. (Inter)medialno nomadstvo

V tem poglavju se bomo na podlagi konkretnih primerov besedilnih korpusov – od dramskih in ne več dramskih do neliterarnih (*Butnskala* Marka Derganca in Emila Filipčiča, *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše in *zgodba o nekem slastnem truplu* ter *5fantkov.si* Simone Semenič) – posvetili intenzivnemu dialogu literature z drugimi mediji, ki smo mu priča v zadnjih desetletjih na področju živih in mediatiziranih umetnosti. Tako kot je literatura v prejšnjem stoletju vplivala na številne medije, so ti povratno vplivali nanjo, zato se tudi discipline, kot je literarna veda, ne morejo več obnašati monodisciplinarno.

Poskušali bomo odgovoriti na naslednji dve vprašanji:

1. Na kakšen način lahko »multidisciplinarne« metodologije raziskujejo besedilnost v sodobnem mediatiziranem svetu?
2. Kako lahko proučujejo vezi med teksti in mediji, ki so (tako kot tiste v rizomu) heterogene, raznovrstne in vpeljujejo »režime zelo različnih znakov in celo stanja ne-znakov« (Deleuze Guattari 2000: 44, 45)?

Naša izhodišče pri tem bo, da (dramski) tekst in uprizoritvene prakse zavestno postajajo hipertekst, za katerega so značilne povezave: besedilni in medijski korpusi se odprejo v druge korpuse in tako naprej v neskončni verigi.

Nadaljujmo z Alainom Badioujem, njegovim odgovorom na krizo metodologij, še posebej estetike: »Strast do realnega je vedno strast do novega, toda, kaj je novo? In, kot se je spraševal Brecht, kdaj bo nastopilo ter za kakšno ceno?« (Badiou 2005: 78) Dvajseto stoletje nemira in strasti do novega in uničenja starega je prineslo številna utelešenja trditve: sodobno gledališče ali uprizarjanje nasploh obstajata toliko časa, dokler obstaja performativno dejanje. Gledališče obstaja, dokler ga lahko percipiramo kot dejanje, ki redefinira vse udeležene: govorniki in negovorniki, tekst, izvajalce, občinstvo, prostor. Hkrati pa je 20. stoletje prineslo kult večne destrukcije starega, dekadentnega sveta in novega človeka, ki ga poganja posebna strast do realnega, po Badiouju ključ za razumevanje prejšnjega stoletja.

Tako kot druge evropske iniciative je tudi področje uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji zaznamovala serija negacij ontološke funkcije avtorja in teksta na eni strani ter razbijanja odra in avditorija z namenom, da bi ustvarili *igre pokrajine* (Gertrude Stein), vizualno dramaturgijo, odrski esej, metonimični prostor kot povezavo realnega in simulakra, estetiko hitrosti in predvsem intermedialnost na drugi strani. Tako je nastala heterogena semiotična sfera s svojimi posebnimi mejami, robovi in središči,

ki so bili vedno bolj nestabilni in so začeli vedno bolj delovati kot presečišča med različnimi umetniškimi ter neumetniškimi mediji, ki so vsi skupaj obogatili gledališče in dialektiko odra ter avditorija. V nadaljevanju si bomo ogledali tri primere repozicioniranja besedilne kulture v intermedialnih kreativnih odnosih.

II. Primer *Butnskala*

Butnskala je odrska priredba kultne radijske igre v nadaljevanjih iz poznih sedemdesetih let Radia Študent in avtorske dvojice Marko Derganc in Emil Filipčič, ki jo je Vito Taufer leta 2016 premierno postavil na odra Prešernovega gledališča Kranj in Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani. V Sloveniji je *Butnskala* več medijev pod enim geslom.

1. Najprej legendarna radijska igra Radia Študent, ki sta jo Filipčič in Derganc posnela iz čistega veselja do »zafrkancije«. Čeprav so nekateri mislili, da je šlo za aluzijo na takratno politično in kulturno sceno ter na takratne veljake, sama to zanikata. Ampak ne smemo jima zares verjeti. *Butnskala* je že med predvajanjem na radiu dobila kulturni status, ljudje so jo znali na pamet in jo iz radijskega etra snemali na kasete. Ob nastanku leta 1979 je *Butnskala* s svojim absurdnim humorjem in predvsem z neverjetno lucidno kritiko družbenega sistema dodobra prebudila družbo, danes pa lahko presenečeni ugotavljamo, da sta tako njena fabula kot siže še kako aktualna. Več kot očitno je, da je *Butnskala* na neki nezaveden in ludističen način napovedala psihopatologijo nastanka, razvoja in kriz slovenske države, ki hodi v kolobarju in se zmeraj znova buta ob Skalo.
2. Potem film: po radijski igri je režiser Franci Slak leta 1985 posnel istoimenski film, v katerem sta med drugim nastopila oba avtorja kultne radijske igre: Marko Derganc v vlogi Profesorja, Emil Filipčič pa v vlogi Ervina Kralja.
3. In potem strip: Marko Derganc je leta 2015 prenesel celoten zvočni zapis radijske igre v stripovsko obliko. Toda ni pripravil ponovitve, obnovitve, ampak (kot je zapisala *Mladina*)

najbolj nemogočo dekonstrukcijo – glas je zamenjal s podobo in pisano besedo. *Butnskala* igra je namreč pomenila udejanitev koncepta poststrukturalistične literarne teorije, ki je postavila, da umetnik napravi umetnino le na pol, saj do konca zaživi šele v bralcu oziroma poslušalcu. A za ceno, da njen fan v koži stripovskega bralca na mah izgubi kulturni objekt. Namesto predstav, ki si jih je ustvaril na podlagi glasov, pred njim poplesujejo risbe in kačasti tekst. Podobno, kot je pred desetletji storil film *Butnskala*, le da je strip avtorsko precej močnejši. Ohranil je idejo »iz enega več«: tako kot sta nekoč dva akterja s svojimi glasovi napolnila množstvo likov, tako zdaj dve osnovni podobi prelije v različne obraze nastopajočih. Enako spretno je prestavil radijski govor mimo slovničnih in lektorskih pravil s pomočjo interpunkcije, multipliciranih vokalov in ljubljansčine. (Nežmah: 56)

4. In nazadnje gledališka predstava Vita Tauferja po priredbi Emila Filipčiča in Mar-ka Derganca, po stripu, delno tudi po radijski igri. Vse tri predhodne inkarnacije v

treh negledaliških medijih so postale protobesedilno izhodišče in osnova, na kateri je nastala uprizoritev *Butnskala* v režiji verjetno največjega poznavalca opusa Emila Filipčiča.

Filipčič-Dergančeva *Butnskala* v vseh štirih inkarnacijah oziroma medijskih umestitvah in ne glede na medmedijske prehode namreč razpolaga z montypythonskim črnim humorjem, ki je za Slovenijo izjemno nenavaden in nadvse nalezljiv. Od smejanja se zresnimo v postsocialistični turbokapitalizem vseh vrst butanja realnosti v našo glavo.

Zgodba je nadvse nenavadna, bizarna, a v njenem ogledalu lahko ugledamo Slovenijo in same sebe v njej: Pred nekaj desetletji, v času socialističnega samoupravljanja Jugoslavije, glasbenik Ervin Kralj sreča gospoda Profesorja, trikratnega doktorja znanosti, ta ga vpelje v skupino »intelektualcev«, ki se za sprostitvev oziroma boljše počutje butajo z glavo ob skalo. To je svet butnglavcev, ki se seznanjajo z resnico. Ta pa navadnim očem in ušesom ni dojemljiva. Absurd sledi absurd, v ozadju pa gledalec zasluši groteskno parodijo totalitarnih režimov.

Zgodba sama sicer nima nobenih zares oprijemljivih in lepo razberljivih povezav s političnimi dogodki v tistem času in času pred tem:

Pri naju pa je šlo izključno za čisti ludizem, uživanje in zabavo, brez vnaprejšnjih konceptov in psihološko-političnih konstruktov. Niti pet minut naprej nisva vedela, kako se bo zadeva odvijala. Mnenja sem, da je imela igra tako močan in širok odziv predvsem mladega poslušalstva iz preprostega razloga, ker je nastala povsem spontano, popolnoma neobremenjeno. (Filipčič: 12)

Kljub temu pa se dogodki v igri brez težav in skoraj srhljivo povežejo ne samo z dogodki v preteklosti, ampak tudi z današnjimi, čeprav v povsem drugem družbenopolitičnem okvirju. Zgodba se bere hkrati kot zgodovina in današnjost. Ta na prvi pogled zelo preprosta alegorija sproža v svojih ponavljanih nove in nove absurde situacije. Radijska igra tako deluje odlično kot farsa, komedija in antidrama hkrati. Vse skupaj pa dodatno zakomplicira poseben absurd, ki ga proizvaja mediatizirani simulaker resničnosti, vztrajno proizvajajoč nove politike radijskega medija. Zgodba o butanju in skalah tako postane zgodba o trdi liniji fundamentalistov vseh barv, njihovem vzponu na oblast, boju s tekmeči »frotisti« (pučisti?), z uporabo steklih lisic pa pridobi tudi groteskne trilerske prvine vohunov in specialne vojne. Filipčič-Dergančeva *Butnskala* je tako pravi hibrid in mešanec vseh možnih žanrov, podžanrov, zvrsti in medijev, od radia in fotoromana do stripa in serialk v radijski in televizijski različici.

Režiser Vito Taufer to (post)radiofonsko in (ne več) dramsko besedilo uprizarja z vso resnostjo, v kateri se baročni besedni napalmi interpretirajo v maniri igralske metode Leeja Straßberga, kot realizem, ki je dvojno kodiran. Tako nastane resnoben, na trenutke nadvse smešen, hkrati pa tudi že skoraj ciničen pogled na revolucionarno

in postrevolucionarno politiko in hiperrealno uprizarjanje današnjega sveta, v katerem pogoje realnega v družbi postavljajo mediji s svojimi manipulacijami.

Kot to lucidno zazna v svojem zapisu o predstavi *Guardianov* kritik Andrew Haydon, ki bere Tauferjevo predstavo iz leta 2016, nekontaminirano s slovenskim predznanjem:

Butnskal razumem kot močan opomin, da umetnost nima le uporabne vrednosti, ko poskuša spremeniti stvari, ampak je tudi zelo dobra kot le svetilnik nezadovoljstva in cinizma. [...] Ne glede na to, da se je vse, kar se zgodi v predstavi, zgodilo že pred štiridesetimi leti, danes še vedno odmeva presenetljivo močno in živo ter kaže na dejstvo, da sta Filipčič in Derganc znala in uspela detektirati nekaj bistvenih in trajnih resnic o nefunkcionalnosti družbe. (Haydon: 2016)

III. *Slovensko narodno gledališče kot dokumentarni mediatizirani spektakel v živo*

Lahko procese, ki smo jih nakazali v dosedanem izvajanju, razumemo v smislu Lotmanove semiosfere, dinamičnega prostora prehodov in prestopov meja? Lahko zatr-dimo, da sodobna besedilna in performativna praksa ustvarjata posebne vrste med-medijski prostor živosti, v kateri se dogajajo centripetalni in centrifugalni dinamični procesi? Lahko rečemo, da lahko sodobno medmedijsko besedilo in predstavo raz-umemo kot semiosfero, znotraj katere meje obstajajo zato, da bi jih prestopili; mediji nastajajo zato, da bi se transformirali v druge medije?

Nekaj delnih odgovorov na zgornja vprašanja bomo poskušali najti s pomočjo drugega primera: ne več dramskega besedila ali dokumentarnega *patchworka* medijskih navedb, uporabljenih v predstavi slovenskega postkonceptualističnega režiserja, vizualnega umetnika in teoretika Emila Hrvatina, ki se je pred nekaj leti znotraj umetniškega projekta preimenoval v Janeza Janša.² S tem mislimo na celo na Tednu slovenske drame v ožji izbor nominirancev za najboljšo slovensko dramo uvrščeno ne več dramsko do-kumentaristično besedilo in predstavo *Slovensko narodno gledališče* (2008).³ V spremnem besedilu k predstavi, ki je bilo dostopno na medmrežju v času igranja predstave, je nei-menovani pisec zapisal, da *Slovensko narodno gledališče* rekonstruira realne zgodovinske dogodke, točneje politične demonstracije, ki so se zgodile leta 2006 po nekaterih vaseh v Sloveniji. Zgodbo spopada dveh skupnosti uprizarja skozi preplet klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti. Tako nastane pretresljiv dogodek, ki ponovno odpira vprašanje tragedije v današnjem času. Očitno gre za enega najbolj zanimivih primerov t. i. *verbatim* postopka v drami in gledališču, ki je v zadnjih desetletjih zelo pridobil na pozornosti in se, kot v uvodu v knjigo *Twenty-First Century Drama* izposta-vljata Siân Adiseshiah in Louise LePage, iz eksperimentalnega, politiziranega in sode-lovalnega gledališča razširil na zelo različne zvrsti od dramskega gledališča do muzikala. (Adiseshiah: 3) A o tem ob drugi priložnosti.

Izjava pa natančno izpostavlja tudi nekatere bistvene segmente predstave, ki bodo predmet našega zanimanja in govorijo o medmedialnosti uprizoritvenih postopkov

2 Leta 2007 so se trije umetniki včlanili v Slovensko demokrasko stranko (SDS) in uradno prevzeli ime Janez Janša. Čeprav so to storili iz osebnih razlogov, so se njihova zasebna življenja prepletla z njihovim javnim umetniškim delovanjem na načine, ki jih nihče ni mogel predvideti. Preimenovanje, ki so ga označili kot umetniško dejanje, je sprožilo celo vrsto interpretacij v domačih in tujih umetniških krogih, novinarskih in političnih krogih ter v širši javnosti.

3 Gledališka predstava, ki se ukvarja z zvočnimi dimenzijami političnega množičnega besa, koncept in režija Janez Janša. Igrajo Aleksandra Balmazović, Dražen Dragojević, Janez Janša, Barbara Kukovec, Matjaž Pikalo. Premiera 28. oktobra 2007, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana.

predstave ter že samega ne več gledališkega teksta kot osnove za predstavo. *SNG* tako v svoji medmedialnosti in medzvrstnosti poveže dve taktiki uprizarjanja, ki pripadata dvema različnima fenomenoma iz zgodovine evropskega in ameriškega gledališča: a) klasični tragedijski formi, v kateri igralci nastopijo kot zbor v antični ali klasicistični tragediji, ki komentira dogajanje; b) sodobni formi medijske posredovanosti, v kateri igralci ponavljajo oziroma v živo izvajajo dobesedno kopijo zvočnih zapisov televizijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk.

V tako nastali hibridni gledališki obliki izvajalci nagovarjajo gledalce, jih emancipirajo v smislu Rancièrovega *emancipiranega gledalca* tako, da medijsko rekonstruirajo realne zgodovinske dogodke: politične demonstracije, ki so se zgodile po nekaterih vaseh v Sloveniji. Rekonstrukcija zgodbe spopada dveh skupnosti, večinske vaško-slovenske in manjšinske, privaško-romske, ki je bila prvovrstni medijski dogodek, se prelevi v uprizoritveni dogodek v živo, rekonstrukcijo zvočnih dokumentov verbalnega nasilja. Tako izpostavlja živa, fenomenalna in semiotična govoreča telesa izvajalcev in izvajalk, auslanderjevski spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Ta spoj (v jeziku Viktorja Šklovskega) razbija avtomatizirano govorico in vzpostavlja sistem potujevanja, ki v gledalcu zbujajo pozornost in posebno zmes lagodja in nelagodja. Predstava gledalca prav po brechtovsko prisili, da do dogajanja vzpostavlja stališča, se nanj odziva, obenem pa se postbrechtovsko zaveda svoje nemoči, lažne participativnosti, ki jo obljublja in hkrati vsiljuje mediatizirani dogodek.

Tako nastane situacija, ki jo ameriški teoretik spoja mediatizirane umetnosti in umetnosti v živo Philip Auslander v knjigi *V živo: Uprizarjanje v mediatizirani kulturi* izpostavi kot proces, v katerem »živo uprizarjanje vsrkava iz medijev izpeljano epistemologijo« (Auslander 2007: 79).

Politika uprizarjanja se v predstavi Janeza Janše vzpostavlja na način hibridne kombinacije klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti, znotraj katere nastaja poseben proces avtopoetične povratne zanke, začasne skupnosti med performerji in gledalci (Fischer-Lichte). Ta proces sproža specifično gledališče upora proti temu, kar Auslander označi s sintagmama »razvrednotenje žive prezenze v mediatizirani kulturi« in »fuzija, ki jo vidimo potekati v digitalnem okolju, v okolju, ki vključuje žive prvine kot del svojega surovega gradiva v kulturno dominantno« (Isto: 85).

Predstava se zaveda, da živimo v obnebjju prevlade mediatizirane kulture in se hkrati namerno vrača k performativni kulturi, v kateri sta fenomenalno telo in glas izvajalca enako pomembna kot njuna semiotična dvojčka. Priča smo nastanku nekega novega, mediatiziranega obrednega gledališča, v katerem se izvede pravi »gledališki« in »katarzični« dogodek soočenja publike s fenomenom Ambrus in njegovimi posledicami.

Da pri tem postopku ne gre samo za problem mediatiziranega in živega, nas prepriča zanimiva podobnost *Slovenskega narodnega gledališča* z gledališko igro *Heldenplatz* (1988) avstrijskega prozaista in dramatika Thomasa Bernharda, ki prav tako uporablja tehnike rekonstrukcije nekega zgodovinskega dogodka ter aktivacije publike skozi proces prepoznavanja oziroma distanciranja. Mark Anderson učinek Bernhardovega postopka opiše takole:

Občinstvo, ki se je zbralo na predstavi in med katerim so bili brez dvoma tudi Avstrijci, ki so nekoč predstavljali del množice, ki je izrekla dobrodošlico Hitlerju, se je bilo tako prisiljeno soočiti s svojim lastnim 'glasom', ko so iz zvočnikov, kot da bi prihajali s Trga herojev (Heldenplatz), zadoneli posnetki pozdravov 'Sieg Heil'. Tako se je estetska sfera, ki jo je ustvaril gledališki dogodek, umaknila zgodovini in politiki; gledalci so postali igralci v neki igri, ki se je odvila pred petdesetimi leti, in so se bili tako prisiljeni soočiti s tem, kar lahko imenujemo *Prascena* avstrijske politike: politika telesa je objela Hitlerja. (Anderson: 132)

Predstava Janeza Janše se sicer ne ukvarja s sopostavitvijo dveh časov, nacizma in sedanjosti, a s pomočjo dokumentarističnega gledališča in postopka rekonstrukcije realnega dogodka iz polpreteklosti izvede umik estetske sfere gledališkega dogodka aktualni politiki, ki je podoben Bernhardovemu.

Oba ustvarjalca torej predstave ne razumeta zgolj kot umetniško delo, ampak predvsem kot dogodek, ki je interakcija med igralci in gledalci. Oba gledalce postavita v položaj negotovosti, a pri tem uporabljata različne postopke. Za nas je seveda neprimerno bolj zanimiv tisti, ki ga uporablja Janez Janša. Hkrati pa oba privedeta do podobnih rezultatov, proizvedeta posebno sesutje opozicij. Gledalci predstavo na eni strani sprejemajo kot estetski, družbeni in politični proces, ki sproža izgubljanje običajne opozicije subjekt proti objektu, prezenca proti reprezentaciji, umetnost proti družbeni realnosti. Hkrati pa Janša doseže še nekaj več: izgubo opozicije živo in mediatizirano. S tem pride do procesa potujevanja ali potujitev, ki privede do transformacije publike, ta pa do tega, da se občinstvo znajde v stanju, ki ga odtuji od vsakdanjega življenja in družbenih norm. Tako predstava s svojo liminalnostjo pri gledalcih povzroči destabilizacijo percepcije, kar proizvede vsaj začasno reorientacijo posameznika.

Janšev projekt izjemno razvidno izpostavlja prevlado mediatizirane percepcije, ki priča o tem, kako živi dogodek postane zgolj nekakšen začasni podaljšek mediatiziranega. S tem kaže na spoznanje o »nemogoči oscilaciji med dvema poloma tega, kar je nekoč veljalo za jasno nasprotje: če mediatizirana uprizoritev črpa avtoriteto iz svoje reference na živo ali realno, zdaj živo črpa avtoriteto iz svoje reference na mediatizirano, to pa črpa avtoriteto iz svoje reference na živo itn.« (Auslander 2007: 87).

Tako izpostavi dejstvo, da je tudi znotraj dominance mediatizirane kulture možna enotnost med gledalci in performerji znotraj avtopoetične povratne zanke hibridno mediatizirano-živega dogodka.

IV. Simona Semenič in izhajanje iz primata logike elektronskih medijev

Zaključili bomo s Simono Semenič, z njenima (ne več) igrama *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* in *5fantkov.si*, z ne več dramskimi govornimi ploskvami raznolikih, velikokrat mediatiziranih diskurzov. Za začetek odlomek iz prve (ne več) igre:

v tej drami je sedem likov, eden izmed sedmih likov sem jaz
jaz, sedmi lik v tej drami, stopim pred vas, spoštovano (zahodno) gledalstvo, stopim
pred vas s pipo v
roki
jaz, sedmi lik v tej drami, nimam nobenega imena, sem brezimni lik, takorekoč nezna-
nec, lahko bi se
reкло john doe, če bi bila to ameriška drama, pa ni, torej nisem john doe, ker ni ameri-
ška drama
je slovenska drama, tako da nimam imena, ali pa mogoče, mogoče sem vsa imena, kar
jih želite ali
pa tisto, ki si ga predstavljate, ko me zagledate
stopim pred vas s pipo v roki in mornarsko majico na sebi
modra
bela
modra
bela
modra kot morje
bela kot sneg
s pipo v roki, iz katere gre dim
iz pipe, ne iz roke
mislim, dim
proti vam, cenjeno občinstvo
trakec sivega dima se vije proti vam, cenjeno občinstvo
trakec sivega dima in potem
vdih
izdih
oblaček sivega dima
stopim na rampo
vas strmo pogledam
bolj ali manj strmo, edino, kar je tu pravzaprav pomembno, je to, da vas pogledam
se pravi vas, velespoštovana publika

vas pogledam v oči, v kolikor mi odrski reflektorji to dopuščajo, bilo bi fino, da bi mi
 dopuščali
 vas pogledam
 strmo
 mogoče se vam nasmehnem
 se odkašljam
 se odkašljaš tudi ti, imenitni gledalec
 dlje ko te gledam, bolj se odkašljuješ
 in potem, potem pogledam v horizont
 tja nekam visoko nad tabo
 gledam v horizont in si nadenem veliko bolj resen obraz, kot pristoji moji mornarski
 majici
 modra
 bela
 modra
 bela
 kot sneg kot morje kot nebo kot oblaki
 veliko bolj resen obraz, kot pristoji moji pipi
 dim v traku in dim v oblačku
 veliko bolj resen obraz, kot pristoji moji gosti sivi bradi
 trakec dima
 vdih
 izdih

(<http://sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf>)

Simona Semenič podobno kot Filipčič-Derganc in Janez Janša uporablja v literaturi in gledališču iz medijev izpeljano epistemologijo. Njene »igre« v vseh antropoloških pomenih besede so nastale v obnebu po performativnem obratu in vzniku postdramskega ter po prevladi mediatizirane kulture. So besedilna tkanja citatov, hkrati pa tudi nekakšni medmedijski labirinti, za katere je značilno, da izhajajo iz časa digitalne besedilnosti, hkrati pa tudi iz časa spremenjene senzibilnosti. Na to opozarja tudi Mateja Pezdirc Bartol, ko govori o iskanju formalno in jezikovno izvirnega izraza pri Simoni Semenič in drugih, večinoma nekoliko manj formalno radikalnih sodobnih slovenskih dramskih avtoricah:

Simona Semenič je v intervjuju dejala, da se je ob nastajanju drame *5fantkov.si* ukvarjala predvsem z dvema vprašanjema: »kaj je danes lahko zgolj gledališki tekst (ne pa hkrati predloga za TV-dramo na primer) in drugič – na kakšen način lahko še teme, kot so vojna, zlorabe v družini in podobno, pridejo do vsega navajene publike« (Plahuta Simič 2009: 15). Gre za dve ključni vprašanji današnjih dramatikov, in sicer vprašanje dramske forme in vprašanje naslovnika oziroma recepcije. »Dramatičarke ne samo ponudijo izjemno inovativne odgovore [...] V dramah je ves čas prisotna zavest o krizi

dramske forme, dramatičarke problematizirajo status drame in raziskujejo nekonvencionalne oblike dramske pisave: neki ideji, podobi, čustvu, ki služi kot primarni impulz, skušajo najti ustrezen formalni izraz, saj forma v veliki meri opredeljuje vsebino del.« (Pezdirc Bartol 2016: 279)

Gre za zavestno izhajanje iz primata logike elektronskih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta, hkrati pa gre tudi za ne več igre kot metagledališke in medmedijske eseje. Na to ob *Zgodbi o nekem slastnem truplu* opozarja Blaž Lukan:

Videz besedila se sicer [...] ne razlikuje veliko od videza modernistične drame, vendar z izenačenjem različnih nivojev in dramaturških postopkov besedila avtorica ponuja enovit dramsko-uprizoritveni korpus, v katerem ni nič predpisano vnaprej oz. (skoraj) nič ne ustreza vnaprejšnjim predstavam ali dramskim konvencijam, ki naslovniku olajšajo razumevanje. Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. Bralca oz. uprizorjevalca v to sili tudi poglavitna črta besedila, to je njegova organizacija v/kot pripoved. (Lukan 2012: 170)

Podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling je tudi pri Semeničevi tekst intermedialni intertekst, ki preči meje besedil in medijev, prečka meje znotraj semi-osfere besedilnega in uprizoritvenega. Fizičnost knjige je zamenjala rizomatičnost in medmedijskost besedila, ki vzpostavlja dialog ne samo med protagonisti, bralci-gledalci in izvajalci predvidene predstave, ampak tudi med različnimi medijskimi realnostmi: elektronskih iger, medmrežja, elektronskih medijev itn.

Tudi v *5fantkov.si* Simona Semenič absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo. Podnaslovljena kot *igra za pet igralk s prologom in epilogom* ta »realistična« igra povezuje fizični svet vsakdanjika in simulaker iger, ki ga v tem sedanjiku igrajo protagonisti. Medmedijskost je osnovno gradivo igre. Tako Simona Semenič, npr. v prologu in epilogu, dialoško priklicuje sižejske zakonitosti filma in se poigrava z brechtovskim potujitvenim učinkom. Hkrati pa skozi mladostniško igro mladih fantov, ki jo igrajo odrasle, izkušene igralk, priklicuje medmedijske odnosnice in raznolike preskoke iz dramatike oziroma gledališča v svet računalniških animacij, video igrice, stripov, prevzetih lažnih medmrežnih identitet ipd. *5fantkov.si* deluje kot tkanje citatov, že kar medmedijski labirint, za katerega je značilno, da izhaja iz časa digitalne besedilnosti v času spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika elektronskih medijev. To je očitno že pri imenih protagonistov, izhajajočih iz svetnikov mučencev, ki so priprošnjiki v stiski. Vse zato, da bi Semeničeva (kot v intervjujih poudarja sama) v živo zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega.

V besedilo je torej vložen pravcati medmedijski mrežni sistem reprezentacije tako, da nastane dvojna potujitev igre žensk, ki igrajo otroke, ti pa se igrajo svoje igre in igre odraslih. Kljub »optiki in dramaturgiji priljubljenih računalniških iger« (Pezdirc

2010: 15) smo gledalci soočeni z izjemno močno avtopoetično povratno zanko, ki jo proizvede spoj na videz realistične igre protagonistk, skozi katero pa ves čas presevajajo njihova osebna stališča do materiala, ki ga upodablja, tako da dobimo hkrati artaudovsko gledališče krutosti in brechtovsko potujitev epskega gledališča.

Taktike Simone Semenič se razlikujejo od igre do igre. Včasih gre za poudarek na epizaciji (*tisočdevetstoenainosemdeset*), drugič na metagledališkosti in metafikcijskosti, včasih na mediatizaciji (*5fantkov.si*), včasih dokumentarističnosti in performerstvu (*Jaz, žrtev*). Toda zmeraj sledimo poskusom najti pisavo za novo dobo, ki ne bo več zgolj dramska, ampak odprta za medmedijske preskoke. Ob tem ne moremo zanemariti še ene posebnosti njene pisave: prisotnost avtorice, bodisi kot glasu *rapsoda* (Sarrazac) bodisi kot nevidne usmerjevalke in nekakšne *didžejke* diskurzov in zgodb. Tako radikalna dekonstrukcija fabule »omogoča razcvet sodobnih dramatik 'fragmenta', 'materiala', 'diskurza'«, hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo figuro, ki ni več klasična dramska oseba, ampak »figura, recitirajoči, glas« (Sarrazac 2008: 24).

V. Medmedijska rizomatičnost

Simona Semenič, Janez Janša in avtorska dvojica Emil Filipčič ter Marko Derganc so s svojimi medmedijskimi in medbesedilnimi igrami lep dokaz tega, da sta se tudi slovensko gledališče in (ne več) dramska pisava usmerila v vode, ki jih je razburkalo postdramsko. In pa dokaz tega, da je za besedila v gledališču po postdramskem obratu značilno, da so nenehno v gibanju, procesu semioze, znotraj katerega katero koli točko nekega rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom (Deleuze–Guattari). (Ne več) dramski tekst v gledališču danes predstavlja enega izmed elementov tkanja različnih medbesedil v rizomski strukturi znotraj semiosfere literature, gledališča in kulture kot rizoma z vedno bežečim robom. Vezi med dramskimi in drugimi teksti ter mediji so – podobno kot tiste v rizomu – heterogene, tako kot so raznovrstne taktike (ne več) dramskega pisanja.

Medialnost oziroma intermedialnost ali medmedijskost je torej treba razumeti kot premik od statičnega sistema kulture kot šopa primarnih in sekundarnih modelov (jezika ipd.) k dinamičnemu sistemu, v katerem kultura ni več statičen sistem s posebnimi pravili, ampak dinamičen sistem, heterogena celota, ki jo sestavljajo raznoliki ritmi razvoja in prepletanja dominant. Kultura s tem postane proces in ni več zgolj produkt, različne strukture v soodvisnosti nastajajo, se transformirajo, odmirajo, prestopajo meje. Od središča proti obrobju semiosfere se neprevedljivost povečuje, središče poskuša s svojo monološkostjo in gnezdrom metajezika in teorije regulirati celotno semiosfero, jo prevesti v svoj lastni jezik: toda dialoško obrobje je področje semiotičnega dinamizma, v katerem se rojevajo novi jeziki. Obrobje je filter, skozi katerega kultura prihaja v stik z drugimi kulturami, te druge kulture prevaja. Katerokoli sinhrono področje kulture razkriva dialektiko med centrom in periferijo, zunaj in znotraj, kanoničnimi normami in vdori tujih kultur in tekstov.

Obenem pa je intermedialnost treba razumeti tudi tako, kot jo v knjigi *Intermediality in Theatre and performance* definirata Freda Chapple in Chiel Kattenbelt:

Najina teza je, da je intermedialno prostor, v katerem meje postanejo mehkejše – nahajamo se med in znotraj mešanja prostorov, medijev in resničnosti. Tako intermedialnost postane proces transformacije misli in procesov, v katerem skozi predstavo nastaja nekaj drugačnega. Znotraj takšnega koncepta intermedialnosti se nanašava na zgodovino idej, da bi locirala intermedialnost kot re-percepcijo celote, ki se rekonstruira skozi predstavo. (12)

Iz besedilne enote, ki jo prebiramo ali uprizarjamo, se razgrinjajo vedno novi teksti in ti lahko vodijo k nepredvidenim ciljem in digresijam. Branje (dramskih, gledaliških,

radijskih, medmedijskih) hipertekstov je zato podobno Deleuzovi in Guattarijevi konceptiji nomadstva: je nelinearno, večsmerno, nehierarhično. In tako kot digitalna tekstualnost je tudi tekstualnost, namenjena uprizarjanju v živo ali v kombinaciji z elektronskimi mediji, podobna njenemu rizomu.

4. poglavje

Medbesedilnost in medmedijskost sodobne slovenske (ne več) dramske pisave



I. Uvod: Tekst kot tkanje

Nelinearno, večsmerno in nehierarhično bomo v nadaljevanju raziskovali na podlagi medbesedilno in medmedijsko nastrojenega branja treh iger in enega *ready made* scenarija sodobnih slovenskih dramatičark / dramatikov in gledaliških ustvarjalk / ustvarjalcev. Usmerili se bomo v motrenje geografij sodobne (ne več) dramske pisave (Gerda Poschmann). Izhajali bomo iz predpostavke Deleuza in Guattarija (*Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*), da je tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige: »livre-racine« (Deleuze, Guattari 1980: 11), *knjiško-izvor* z lepo, organsko notranjostjo pomenjanja in subjektivnosti. Tudi pisava za gledališče je zato danes priča kopernikovskega obrata pogleda na vse tri paradigme: avtorja, tekst in bralca. Tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst, je že zdavnaj postal nekaj, kar je v nasprotju z lepoto organskosti pomenjanja. Je medbesedilno in medmedijsko izjemno vezljiv. Je nekaj, v čemer se katerikoli del rizoma lahko poveže s katerimkoli drugim delom. Besedilo v gledališču je postalo nekaj, kar ni ukoreninjeno in osrediščeno, ampak daje videz arbitrarnosti, prehodnosti.

Živimo v času digitalne tekstualnosti, ki je praktično udejanjenje teorije medbesedilnosti, hkrati tudi v času spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika elektronskih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta, kakršen je knjiga, in razmahnejo nelinearno strukturiranje. Drama in gledališče sta tako postala dovzetna za medbesedilno in medmedijsko nomadstvo, za »razmerje soprisotnosti med dvema ali več teksti« (Genette: 8).

II. Intonacija: *Razodetja* Dušana Jovanovića

JANEZ: Berem časopise, poslušam poročila, moji možgani se polnijo z žlobudranjem, polnijo se z neprekinjenim ble-ble-ble-ble-betanjem, od silnega čvakanja se mi možgani kisajo! Imam razredčene in skisane možgane! Od praznega govorjenja izpraznjene, od verbalne masturbacije atrofirane sive celice. Edina ponosna, pokončna, dejavna mišica mojega telesa je moj kurac! Vstane, kadar mu paše! Kurac je naše največje bogastvo! Po kurcu bomo ostali zapisani v zgodovini! (*poje*) Ljubi vsaj petkrat na dan! Ljubi pod streho, na prostem, v zraku, ljubi doma in na tujem. Ljubi zastoj, zaman, brez upa zmage petkrat na dan! Ljubi vse, kar se upira, vse, kar gori, vse, kar nori, vse, kar od rojstva eksplodirat želi! Ljubi vse na ž: žamet, ženske, žogo, žuželke, življenje! Ljubi vse na m: mir, morje, modrina neba, maline, melanholijo! Ljubi vse na s: sonce, seks in svobodo! (Jovanović 2009: 48–49)

Vzemimo za intonacijo *Razodetja*, igro, ki jo je Dušan Jovanović, eno največjih imen slovenske drame in gledališča druge polovice 20. stoletja, napisal pred približno desetletjem, svojo dokončno, knjižno obliko pa je dobila leta 2009. Igro ali (ne več) dramski tekst za gledališče, hibrid, tekst kot neukrotljivo tkanje misli, samocitatov iz igre *Karamazovi ali Prevzgoja srca*, medbesedilnih in medmedijskih prilagoditev tega besedila okviru pomilenjskega sveta, v katerem živimo. Z besedami Rolanda Barthesa lahko rečemo, da gre za tipičen tekst kot tkanje citatov, v katerem naše branje usmerja užitek teksta in v tekstu, ki se hrani iz tipično jovanovićevske zavesti, da literatura, gledališče in umetnost nasploh lahko nastajajo samo kot namerno anarhično kljubovanje vedno bolj ukalupljenemu, globaliziranemu in poglobljenemu sedanjiku, v katerem se stikata ideološka nestrpnost in ekonomski liberalizem.

Jovanovićeve dramatika je (najverjetneje prav zaradi izrazite ustvarjalne prepletenosti z gledališčem) besedilno razumela kot tkanje iz drugih besedil, citatov, kulturnih, političnih in drugih aluzij. In to v smislu francoskega teoretika gledališča in drame Patricea Pavisa, ki trdi, da imajo sodobne drame »zelo gosto teksturo. So hkrati bralne, literalne in literarne.« (Pavis 2006: 215) Tako Jovanovićeve *Karamazovi I* kot *Karamazovi II*, če lahko tako poimenujemo obe igri, prvo, nastalo na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, drugo ob zaključku prvega desetletja novega stoletja in tisočletja, so izrazito performativno naravnani.

Če pogledamo medbesedilno situacijo, ugotovimo, da *Razodetja* uporabljajo in izrabljajo oba dela igre *Karamazovi*, ki ju ločuje časovni preskok dvajsetih let in obravnavata dve generaciji. Hkrati pa jima dodajajo še tretjega, pojugoslovanskega. Pri tem se avtor (podobno kot Draga Potočnjak, o kateri bomo govorili pozneje) ne drži časovnice zgodovinskih dogodkov, ampak meša sedanost, preteklost in prihodnost,

resnično in izmišljeno, dokumentarno, poetično ipd. »Prvi del se godi v času od 1946 do 1956, drugi leta 1968.« (Jovanović 1981: 324) Igra tako na način selektivnega citiranja in minimalnih sprememb fragmentarno in samosvoje obnavlja zgodbo Svetozarja Mitića, ločenega novinarja z dvema sinovoma, ki se poroči z Olgo in živi kratko mirno družinsko življenje, dokler se mu ne zgodi informbiro: na partijskem sestanku noče ali ne more spremeniti svojega odnosa do ZSSR. Zaradi tega ga zapro, pošljejo na prevzgojo, po kateri se vrne na prostost in umre.

Travma, ki je oče ne more razrešiti, se prenaša na njegove tri sinove v času študentskih gibanj, drugega dela *Karamazovih*, ki ga Jovanović v *Razodetjih* interpretira na novo, ga razširi, da bi postal osnova za tretji del, ki je nov in ki predstavlja tretje obdobje, razpotegnjeno od časa vojne v nekdanji Jugoslaviji do (pogojno) današnjega časa. Tako kot v *Karamazovih* tudi tokrat sin Dejan postane zdravnik, v »zadnji srbski vojni« leta 1992 je mobiliziran kot rezervist, v kantini ga pomotoma obstreli sovojak in zaradi tega postane paraplegik. Branko se v Londonu poskuša udinjati četnikom in pravoslavni cerkvi, a na koncu ne naredi samomora, ampak se vrne v Srbijo in pade kot prostovoljec v nesmiselni zavojevalski vojni. Najmlajši sin Janez postane rock zvezdnik, a v novi varianti ne beži v ekstazo popularnosti, ampak postane akter študentskih gibanj. Potem se umakne, ostari, tako kot njegova mama Olga, ki konča v domu za ostarele, se spominja svojega informbirojevskega moža, otrok, same sebe in vegetira med življenjem in smrtjo.

Jovanovićeve igranje je, podobno kot bomo videli pri Potočnjakovi in Semeničevi, strukturirana tako, da v kar največji meri predvidi (podobno kot igre absurdne dramatike), celo »vsili« sceno in njene možnosti. Tekst tako pri nekaterih sodobnih dramatičarkah in dramatikih postane matrica teatralnosti, ki ji sami načrtujejo diskurz in pot.

Če *Razodetja* primerjamo s sestrskima igrama, *Karamazovimi* in *Osvobodivijo Skopja* iz konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja, ki sta ob *Balkanski trilogiji* osnovno protobesedilno gradivo, ugotovimo, da so tri igre nastale v popolnoma drugačnih zgodovinskih okoliščinah. Prvi dve sta bili brez dvoma produkta razpadajočega socializma in začetkov postsocializma, eni prvih primerov politiziranih umetnosti v času poznega socializma (če si izposodimo sintagmo Aleša Erjavca).⁴ Tretja igra pa je nastala v postsocialistično globalističnem sedanjiku po vojni v Jugoslaviji, v času humanitarnih katastrof in krize etike. Skozi namerno »bastardno« križanje različnih dramskih, televizijskih in drugih resnih in trivialnih žanrih medbesedilno in medmedijsko spregovori o dejstvu, da živimo v času primata mediatizirane kulture in postdemokratične družbe spektakla, v kateri gledališče kot živa umetnost

4 V mislih imamo predvsem zbornik Erjavca, Aleš (ed.): *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 2003, ki natančno definira politizirano umetnost postsocializma in poznega socializma.

lahko in tudi mora izkoristiti svojo performativno naravo, neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj, da bi spregovorilo o statusu subjekta in resničnosti v baudrillardovskem svetu simulakra.

Jovanović v *Razodetjih* tako kot v drugih v tem tisočletju napisanih dramah izhaja tudi iz dejstva, ki ga Philip Auslander v knjigi *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* izpostavi takole: »V veliko primerih nismo toliko priča vdoru medijskih tehnik v kontekst žive predstave, ampak prej temu, kako živa predstava absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo.« (Auslander 2008: 22)

III. Simona Semenič: *5fantkov.si*

vid

faaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak

faaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak

denis

ej to pa res sovražim

mislím

če pa kej sovražim

po! pa to sovražim

blaž

pa koje ste vi pičkice

koje pičkice

prave pičkice

ono

da ne rečem

pičkice

jurij

in potem se plasticman spremeni v gorjačo

in dumf

Podobno, čeprav poetološko in gledališko iz drugačne naravnosti, absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo tudi Simona Semenič v svoji igri *5fantkov.si*, podnaslovljeni igra za pet igralk s prologom in epilogom. Hkrati pa gre tudi pri njej, tako kot pri Jovanoviću, za dramsko pisavo, ki se od samih začetkov razvija vzporedno z avtoričinim praktičnim gledališkim delom. Toda (spet podobno kot pri Jovanoviću in Potočnjakovi) ta igra v vseh antropoloških pomenih besede je daleč od tega, kar Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam, zgodbe »delati gledališče iz vsega« (Antoine Vitez).

5fantkov.si je natanko to, kar francoski teoretik drame in gledališča v knjigi *Brati sodobno dramatikó (gledališče)* opaža pri besedilih t. i. francoskega dramskega novega vala osemdesetih in devetdesetih let: »organsko delo avtentičnega avtorja, subjekta, ki se je v tem vmesnem času, po ekscesih strukturalizma, že rehabilitiral. Te drame avtorjev (pisateljev, in ne scenaristov) so literarna dela, in ne skice ali osnutki za improvizacijo ali igro. Prav gotovo so bile napisane 'za sceno', napisali so jih pisatelji, ki dobro poznajo vse njene čeri.« (Pavis 2011: 218)

Prav zaradi tega poznavanja čeri pa so naštetih dramatik tudi medmedijsko dr-
zni. Simona Semenič npr. v prologu in epilogu dialoško priklicuje sižejske zakoni-
tosti filma, hkrati se metagledališko poigrava z brechtovskim potujitvenim efektom,
predvsem pa skozi mladostniško »igro« mladih fantov, ki jo »igrajo« odrasle, izkušene
igralke, priklicuje medmedijske odnosnice in raznolike preskoke iz dramatike ozi-
roma gledališča v svet računalniških animacij, video igrice, stripov ipd. Hkrati pa se
poigrava tudi z medbesedilnostjo, npr. že v poimenovanju protagonistov po svetnikih
mučencih priprošnjikih v stiski. Vse zato, da bi (kot v intervjujih poudarja sama) v živo
zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega.
Zato medmedijskost, medbesedilnost, zato dvojna potujitev igre žensk, ki igrajo otro-
ke, ti pa se igrajo svoje igre in igre odraslih. Zato »optika in dramaturgija priljubljenih
računalniških iger« (oznako povzemamo po Slavku Pezdirju).

IV. Draga Potočnjak: *Za naše mlade dame*

Danes – pred nekaj urami.

Občutje irealnosti.

Brina, bosa, oblečena v dolgo belo obleko, kot v 1. prizoru, stoji nad svojim truplom, ki še vedno leži v mlaki krvi poleg naslanjača kot v 4. prizoru (s Policistom in Inšpektorjem). Dolgo stoji. Z velikim mirom gleda na svoje truplo. Počasi se obrne in se zagleda v ozadje, od koder prodre sijoče bela svetloba, ki presvetli oder. Glasba. Svetloba se koncentrira v vse ožji pas, Brina počasi stopa po njem. Izgine v daljavi. Njeno truplo ostane na tleh.

9.

Pred štirinajstimi leti.

Katarina pade na oder. Buta po vratih.

KATARINA: Spusti me ven. Slišiš? Odkleni! Brina. Kaj se spet greš? Odkleni! Nisi bila dosti tepena včeraj, hočeš bit še?

BRINA *od zunaj*: Ti boš. Oči te bo! Tebe bo, ne mene.

Tudi za tretji primer sodobne igre o sodobnem času, ki ga bomo obravnavali, je značilna posebna medmedijskost. Kot v razpravi »Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju« ugotavlja Mateja Pezdirc Bartol, se zgodba igre *Za naše mlade dame* »odvija na način, ki je blizu filmski strukturi, dramsko besedilo je namreč sestavljeno iz številnih kratkih prizorov (filmskih 'flash backov'), ki neprestano preskakujejo skozi različne čase in tako fragmentarno razkrivajo pretekle dogodke, ki so pripeljali do umora« (Pezdirc Bartol 2016: 195).

V medmedijskem dialogu Potočnjakova črpa iz arzenala filmske montaže, svojo strukturo gradi na način strukturiranja, ki je značilen za filmske pripovedi, tako da »izmenično prepleta sedanost, dogodke izpred štirinajstih let, dogodke izpred štirih let ter prizore, ki imajo irealni značaj in segajo v območje posmrtnega (zanje je značilna posebna svetloba in glasba zvonov, kot zapiše avtorica v didaskalijah)« (isto: prav tam).

Medmedijskost je pri tem za Drago Potočnjak taktika, s katero omogoča v današnjem svetu prevlade medijev in medijske percepcije močnejšo recepcijo (spomnimo se na primer *Hodnika* Matjaža Zupančiča, njegovega medmedijskega dialoga z resničnostnimi šovi), s pomočjo katere je na prvi pogled enostavna fabula strukturirana v siže, ki z vsakim prizorom bolj razkriva nepregledno mrežo nasilja, sovraštva, obupa in agonije: intimno zgodbo neurejenega družinskega razmerja, očetovega spolnega nasilja nad mladoletno hčerjo, materinega alkoholizma, hčérine asocialnosti in zapadlosti

v odvisnost od drog. Struktura drame, ki je »nelinearna, raztrgana in namenoma fragmentarna«, tako (podobno kot filmska montaža) »neprestano zahteva bralčevo angažiranost, da sledi časovnim preskokom zgodbe od danes / malo prej do pred štirimi leti in pred štirinajstimi leti. Dogajanje spretno preskakuje na način filmskih *flash backov* iz sedanjosti v preteklost in tako počasi razkriva srhljivo zgodbo vse do neizbežnega tragičnega konca.« (isto: 196)

V. Janez Janša: *Slovensko narodno gledališče*

Zadnji primer bo sodelovalna predstava, eden najbolj zanimivih primerov teoretizirane političnega dokumentarnega »verbatim« gledališča, ki uporablja kolaž *ready made* besedil, nastal v procesu študija. *SNG* oziroma *Slovensko narodno gledališče* (2007) je podnaslovljena kot »medijska posredovanost realnega zgodovinskega dogodka«. Izpostavlja auslanderjevsko kulturo v dobi primata medijev v družbi spektakla. Hkrati pa svojo medmedijsko naravo poveže s kombinacijo klasične gledališke forme in mediatiziranosti oziroma refleksije vseprisotnosti medijev ter tako proizvede pretresljiv dogodek. Izvajalci oziroma protagonisti na odru so novodobna reinkarnacija starogrškega tragedijskega zbora, ki rekonstruira v živo mediatizirane vsebine televizije in drugih elektronskih medijev. Govorno poročanje štirih akterjev – Dražen Dragojević, Aleksandra Balmazović, Barbara Kukovec in Matjaž Pikalo – s svojo zvočno naravnostjo in monotonostjo poudari redundanco medijev. Izvajalci s pomočjo slušalk intervenirajo včasih ubrano večglasno, včasih povsem razsuto in vsaksebi, ter na bizaren način povezovanja dokumentov mediatizirane kulture in umetnosti v živo poskušajo rekonstruirati dogodke v Ambrusu.

Nastane posebne vrste medbesedilnost in medmedijskost, hkrati pa tudi poseben obrat mediatiziranosti in reprezentacijskosti oziroma posredovanosti: igralci ponavljajo oziroma v živo izvajajo ali interpretirajo zvočne zapise televizijskih in radijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk. Zapisani tekst tako v bistvu sploh ne obstaja, nahajamo se v sferi zvočnega, znotraj hibridne gledališke forme, ki vedno znova nagovarja gledalce skozi spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Ta medmedijski spoj proizvaja v gledalcu nalagodje. Nismo priča tipično gledališkega vključevanja prvin živega kot dela surovega gradiva v kulturno dominantno mediatiziranega, ampak nekakšnemu obratu, inverziji medmedijskega: mediatizirani materiali se kot del postopka dokumentarnega gledališča vključujejo v živo znotraj uprizoritvenega dogodka, ki spominja na nekakšno novodobno ritualno in obredno gledališče.

Janševo dokumentaristično gledališče, ki ga uteleša *SNG*, je torej specifično gledališče akustične podobe rekonstrukcije oziroma oživitve performativnosti mediatiziranega: »Akustična podoba tokrat ni mišljena v de saussurjevskem pomenu besede, temveč v smislu, da tekst v skladu s svojim lastnim solipsizmom dela podobo, zahvaljujoč besedi brez potrebe po vizualni transmutaciji ali pomoči predstave. Predstava se odvije pred nami s pomočjo »scene« besede, kot razporek v blagu vidljivega.« (Toporišič 2008: 66) Janša izhaja iz dejstva, da živimo v družbi prevlade

mediatizirane kulture, a to dejstvo izpostavlja s posebne vrste obratom oziroma inverzijo: od medijske se namerno vrača k performativni kulturi, k obrednemu gledališču performativnega, s katerem omogoča močnejše soočenja publike s posledicami politike.

VI. Zaključek

Primeri, ki smo jih nanizali, pričajo o dejstvu, da dialog literature z literaturo in drugimi mediji ni nekaj, kar je stvar vzroka in posledice, ampak je kot proces semioze, znotraj katerega »katero koli točko nekega rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom« (Deleuze Guattari 1980: 14). Povezovanje intertekstov v rizomsko strukturo sproži možnost povezav znotraj semiosfere literature, gledališča ali kulture. Med teksti in mediji (tako kot v rizomu) nastanejo heterogene in raznovrstne vezi. Segmenti rizoma se ne nanašajo nujno na poteze iste narave, ampak peljujejo režime zelo različnih znakov in pomenjanj.

Tudi v slovenskem sodobnem gledališču in dramatiki torej (ne več) (dramski) tekst in gledališče vedno bolj postajata hipertekst s številnimi povezavami ali *linki*. Besedilni elementi se odpirajo drug v drugega in tvorijo neskončno verigo. Iz besedilnih enot nastajajo v procesu branja in uprizarjanja novi teksti, ki spet vodijo k novim ciljem. Zato je proces branja (dramskih in gledaliških) hipertekstov v sodobni (ne več) dramatiki in (post)dramskem gledališču zelo blizu Deleuzovi in Guattarijevi konceptiji nomadstva: gre za nelinearen, večsmeren in nehierarhičen proces, ki uteleša med drugim tudi Bahtinovo dialoškost in medbesedilnost, kot jo razume Julia Kristeva.

5. poglavje

Mit in kreolizacija kultur in uprizoritvene umetnosti



I. Kralj je mrtev, naj živi kralj!

Danes so gledališče in uprizoritvene prakse nasploh priča nove vrste kulturne mnogovrstnosti, širokega spektra na novo nastajajočih razlik, ki so povezane s procesom kreolizacije in ki se jim bomo posvetili v tem poglavju. Gre za značilnost sodobne kulture in uprizarjanja, predstavljamo si jo lahko kot prepletanje dveh ali več prej diskretnih kulturnih tradicij, podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom, npr. Sredozemlja, Srednje Evrope.

Razmišljanje o mitu in kreolizaciji kultur v uprizoritvenih umetnostih znotraj mediteranskega prostora, ki mu pripada tudi Slovenija, bomo začeli s parafrazo znane izjave *Le Roi est mort, vive le Roi!*, ki jo je tradicionalno izrekel francoski plemič Duc d'Uzes kmalu zatem, ko je bila krsta z ostanki preminulega kralja položena v grobnico bazilike Saint-Denis. Služi za opis paradoksa, povezanega s pojmi, ki so bili najpogostejše v uporabi za označitve sodobnosti: modernizem in postmodernizem, kolonializem in postkolonializem, komunizem in kapitalizem. Če smo lahko soglasno razglasili, da prvih elementov izmed ravnokar naštetih dvojic ni več, pa v nadaljevanju nismo toliko složni glede vprašanja, kaj naj s stanjem, ki je povzročilo njegov odhod. Kot da nismo zmožni najti telesa v krsti in naslednika, ki bi mu podelili suverenost. *Le mort saisit le vif* enostavno nima učinka, saj za frazo samo ni neposrednega prenosa moči.

Situacijo bom ponazoril z dvema izjavama o smrti danes že nekoliko pozabljenega postmodernizma, ki sta jih izrekla dva sodobna teoretika umetnosti in kulture:

1. Slavist rusko-ameriškega rodu Mihail Epštejn v knjigi *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture (Ruski postmodernizem. Novi pogledi na post-sovjetsko kulturo; 1999)* razmišlja o oznakah za novo obdobje, ki sledi »postmodernizmu«. Odloči se za predpono »trans«:

Zadnja tretjina 20. stoletja se je razvila pod oznako 'post', ki je napovedovala zaton pojmov, značilnih za modernost, kot so 'resnica' in 'objektivnost', 'duša' in 'subjektivnost', 'utopija' in 'idealnost', 'primarni izvor' in 'originalnost', 'iskrenost' in 'sentimentalnost'. Vsi ti pojmi se zdaj na novo pojavljajo v obliki 'trans-subjektivnosti', 'trans-idealizma', 'trans-utopizma', 'trans-originalnosti', 'trans-liričnosti', 'trans-sentimentalnosti' itn. (Epstein: 1999)

Epštejnova predpona trans- je aluzija na dogajanje v ruski sodobni umetnosti, še posebej literaturi, toda z lahkoto je prenosljiva tudi na druga področja in zemljepisne širine, tudi na gledališče in uprizoritvene prakse. Fenomenalna in semiotična telesa igralcev nam torej lahko pripovedujejo svojstvene zgodbe, ki bodo svoje lovke usmerile onkraj vseh geografskih in žanrskih meja.

2. Francoski teoretik Nicolas Bourriaud je v manifestu z naslovom *Altermodern Manifesto (Altermoderni manifest)* skoval nov izraz, ki po njegovem mnenju označuje novo umetnost: altermoderno. Tako je izpostavil specifičnost sodobne umetnosti in umetniškega trga:

Nova modernost vznika, prilagojena dobi globalizacije – kakor jo razumemo z ekonomskega, političnega in kulturnega vidika: to je altermoderna kultura.

Porast komunikacije, potovanj in migracij vpliva na naš način življenja.

Naš vsakdan je sestavljen iz potovanj v kaotičnem in natrpanem vesoljstvu.

Multikulturalizem in identiteto je nadomestila kreolizacija: umetniki izhajajo iz globaliziranega položaja kulture.

Ta **novi univerzalizem** temelji na prevajanju, podnaslavljanju in vsesplošni sinhronizaciji.

Umetnost danes raziskuje vezi, ki se pletejo med besedo in sliko, časom in prostorom, med sabo.

Umetniki se odzivajo na novo globalizirano percepcijo. Prehajajo kulturne krajine, prenasočene z znaki, in ustvarjajo nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik.⁵

V uvodu k razstavi je Bourriaud dodal:

Običajno se razstava začne z miselno predstavo, do katere je treba poiskati povezave in katere pomeni predstavljajo temelj za diskusijo z umetniki. Raziskava, ki smo jo opravili kot uvod v triennale 2009, pa je izhajala iz dvojega: iz ideje o arhipelagu in iz zapisov nemškega priseljenca v Veliki Britaniji Winfrieda Georga Sebald. Arhipelag (in njemu podobne oblike, konstelacija in množica) služi tukaj kot model, ki predstavlja mnogoterost globalnih kultur ... (Bourriaud 2009: nepaginirano)

Sebaldovi zapisi – tavanja med 'znaki', poudarjenimi s črno-belimi fotografijami – se mi zdijo tipični za spremembo v našem dojetju časa in prostora, v katerem se zgodovina in geografija vzajemno oplajata, zarisujeta poti in pleteta mreže: to je kulturna evolucija, ki je v samem središču te razstave. Oba pojma – arhipelag in Sebaldova popotovanja – se ne prepletata naključno: predstavljata poti, ki sem jim sledil na podlagi svoje prvotne intuicije: to je smrt postmodernizma kot izhodiščne točke za tolmačenje sedanjosti. (Prav tam)

5 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>, 20. 10. 2014

II. Umetniški jezik nima ne središča ne mej

Kot zgled Nicolas Bourriaud izbere nemškega romanopisca W. G. Sebald, ki po njegovem mnenju pripravi teren za tisto, kar imenuje »altermoderno«, druga modernost – modernizem brez korenin za 21. stoletje, sinteza modernizma in postkolonializma, v katerem se umetnik prelevi v kulturnega nomada. Z odmaknjenim emocionalnim tonom nas Sebaldove knjige popeljejo na popotovanje okoli Evrope, v preteklost in po negotovih poteh spomina, zgodovine in fikcije. »Umetniški jezik nima več korenin, ki bi podpirale oblike, kakor tudi ne natančne kulturne podlage, ki bi služila kot merilo za odstopanja, nima ne središča in ne mej,« pravi Bourriaud. Sebald v svojih zapisih sledi podobni brezciljni poti kot tukajšnji umetniki v svojih resničnih in namišljenih popotovanjih. Nadalje postavi tezo, o kateri smo v tej knjigo že govorili na drugem mestu, namreč, da je altermodernost posledica svetovnih pogajanj, razprav med predstavniki različnih kultur. »Ker je brez središča, je lahko le poliglotska. V nasprotju z modernizmom 20. stoletja, ki je govoril abstraktni jezik kolonialnega zahoda, in postmodernizmom, ki umetniške pojave omejuje z izvori in identitetami, altermodernost zaznamuje prevajanje.« (Prav tam)

Vzemimo še en primer. Tokrat gledališko predstavo ameriškega koreografa Marka Tompkinsa za Slovensko mladinsko gledališče, ki je doživela premiero maja 2014. *Un vent de folie*, kot se glasi francoski naslov predstave *Veter norosti*, v kateri karizmatični koreograf, režiser, plesalec in performer Mark Tompkins svoje ustvarjalne moči prvič združuje z igralci slovenskega gledališča in odrskimi umetniki nasploh, nas napoti v različne smeri. Tako kot veter, ki je nosilec naslovne sintagme predstave.⁶

Tisti, ki imajo radi zgodovino odrskih umetnosti, in tisti, ki jim je (tako kot največjemu slovenskemu »tragedu« 20. stoletja Ivanu Mraku, ki ji je posvetil celo himnično tragedijo) ljuba Josephine Baker, ameriška ikona nove umetnosti dvajsetih let prejšnjega stoletja, se bodo spomnili nanjo. Točneje na njen sloviti kostum *Banana*, ki ga je nosila v vodvilu *Un vent de Folie* leta 1927 v znamenitem Folies Bergère in v njem plesala svojo divjo različico *charlestona*.

Ta kostum je ena od poglobitnih vizualnih relikvij »norega«, ali »folle«, ali »folie« Pariza prvih desetletij 20. stoletja, ki je v evropsko umetnost in kulturo vnesel močan pomladni veter. In tovrstni veter brez dvoma prebuja tudi lucidno gledališko domišljijo in magijo Marka Tompkinsa in Jeana-Louisa Badeta, ki se skupaj z umetniško ekipo usmerjata v različne pomladi: pomlad nove umetnosti, ki je izrasla iz poganške tradicije – v slovenskem prostoru iz tradicije kurentov, ki za ameriško-francosko

6 Mark Tompkins: *Un vent de folie / Veter norosti*, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, sezona 2013/2014.

avtorsko dvojico pomenijo velik navdih. Hkrati pa tudi v pomlad Pariza v »norih« dvajsetih letih prejšnjega stoletja, kot jo utelešata *Pomladno obredje* Igorja Stravinskega v koreografiji Vaclava Nižinskega za Ballets Russes na eni strani in Josephine Baker s svojimi divjimi, fascinantnimi nastopi na odru Folies Bergère na drugi. In pa v arabsko pomlad kot družbeni fenomen, ob katerem se je vsaj za nekaj časa zazdelo, da je v političnem smislu po dolgi neoliberalni in totalitarni zimi končno zavela pomlad.

Med te pomladi se brez dvoma lahko prikradejo tudi slovenska politična pomlad zadnjih dveh desetletij prejšnjega stoletja in druge nadvse različne slovenske pomladi, tista Osvobodilne fronte, socialistične in seksualne revolucije, pomlad nedavnih vstajniških gibanj, za katero se je zdelo, da bo – podobno kot arabska pomlad – končno pregnala zimo in prinesla novo cvetočo egalitaristično politično pomlad tudi v Slovenijo.

V predstavi se Tompkins posveča nenavadnemu spektakelskemu dialogu med slovensko ljudsko in pesniško tradicijo na eni ter tradicionalnimi ameriškimi in francoskimi odrskimi žanri, kot so vodvil, *minstrel show*, opereta, kabaret in *music hall*, na drugi. Vse skupaj pa osmišlja s svojo izpeljavo plesno-glasbenega gledališča, izhajajočega iz principa kontaktne improvizacije.

Kurent kot divji človek, ki ga uteleša erotična ženska podoba, se v *Vetru norosti* prelevi v različne ikone 20. stoletja, ki se povezujejo v nenavadne dialoge gledališča, plesa in glasbe. Od slovenske etnološke in antropološke zakladnice in ropotarnice (kurent, sveti Jurij, *Marko skače*, partizanske, pionirske pesmi) prek zlate dobe slovenske popevke (*Vrača se pomlad z Otom Pestnerjem*, *Zvončki in trobentice* z Marjano Deržaj in Beti Jurković), poezije (Srečko Kosovel, Tomaž Šalamun in Aleš Šteger) in proze (Cankarjev *Kurent*), klovnovske tradicije in njenega lika Monsieurja Loyala, tradicije ameriških vesternov, bizarnih oblik glasbenega gledališča in muzikalov, do razvpite in v Sloveniji še vedno neprevedene in neuprizorjene jakobinske tragedije Johna Forda *'Tis Pity She's a Whore*, poskus uprizoritve katere prekinjata Betty Mae Page, »kraljica pin-up zvezd« iz Nashvilla in New Yorka petdesetih let prejšnjega stoletja (filmčki *Trip-o-Rama*, *Varietease* in *Teaserama*), ter *queer* izvedba slovite kavboj-pop uspešnice Binga Crosbyja *I'm an Old Cow Hand (from the Rio Grande)* iz leta 1936. In kot nekakšna krona ikonoklazem: najbrž najbolj »nemo-goča« kombinacija Artaudovega eseja *Gledališče in kuga*, ki ga recitira »Cruella« ob spremljavi in v interakciji z venčkom partizanskih, pionirskih in graditeljsko-domoljubnih pesmi, zapetih *a cappella*.

Tompkins se tudi v *Vetru norosti* usmerja v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob, iz katerih nastaja semi-osfera predstave, v kateri se meje ves čas premikajo, v kateri meje obstajajo zato, da bi jih prestopili. To prestopanje velja za vse elemente uprizoritve: žanre in zvrsti, ki v mozaičnem *talilnem loncu* ukinjajo hierarhijo in dihotomijo med visoko in

popularno kulturo ter oznanjajo oder kot platformo za kreolizacijo kultur, v kateri v duete, tercete, kvartete in drugačne kombinacije vstopajo poezija, proza, dramatika, vodvil in teorija ter na drugi strani ples, gledališče, glasba, cirkus, film ... Vse zato, da bi artaudovsko osvobodili govorico odra, da bi ta v svojem jeziku spregovorila o svetu med smehom in grozo, veseljem in žalostjo, Dionizom in Apolonom, žigolom in kurentom. *Total Eclipse of the Heart* Bonnie Tyler lahko v trenutku postane *Total Eclipse of the Sun* Einstürzende Neubauten, se spremeni v *Just a Gigolo* Louisa Prime in ta v *Vsi so venci vejni*.

III. Multikulturalizem je zamenjala kreolizacija

O čem pričata pravkar našeta primera? O tem, da je multikulturalizem in identiteto nadomestila kreolizacija in da umetniki izhajajo iz globalnega stanja kulture.

Toda nikakor ne gre za osamljena primera kreolizacije kot tudi ne altermodernističnega položaja: spomnimo se samo na quebeškega gledališkega vizionarja Roberta Lepaga. Na primer na njegovo predstavo *Zmajeva trilogija* (*La Trilogie des dragons*), ki briše meje nacionalne identitete in uveljavlja protagoniste, ki so v zraku, večno razseljeni, svobodni kot ptice v letu spreminjajo svoje identitete glede na različne potrebe in okoliščine. Še več: kreolizacija je danes postala tudi ideal univerzitetnega mainstreama. Npr. v transnacionalnem, vseevropskem projektu *Playing Identities, Performing Heritage: Theatre, Creolisation, Creation and the Commons*, dvoletnih raziskavah, v katere so vključeni oddelki univerz iz Siene in Kenta ter gledališke akademije iz Romunije, Španije, Litve in Združenega kraljestva. Projekt poskuša raziskati, na kakšen način lahko gledališče pripomore h kreolizaciji evropske identitete in dediščine.

Pojem kulturne kreolizacije, ki ga je v antropologijo vpeljal Ulf Hannerz, se nanaša na prepletanje in združevanje dveh ali več nekdanjih ločenih tradicij ali kultur. Hannerz definira kreolske kulture takole:

Kreolske kulture – kot tudi kreolski jeziki – so pravzaprav kulture mešanega porekla, stičišče dveh ali več ločenih zgodovinskih tokov, med katerimi poteka interakcija na relaciji center–periferija. [Vendar] kulturni procesi kreolizacije niso zgolj stvar nenehnega pritiska, ki ga center izvaja nad periferijo, temveč gre za veliko bolj kreativno medsebojno delovanje. [...] Kreolske kulture izhajajo iz večrazsežnostnih kulturnih srečevanj in so zmožne stvari postaviti na nove načine. (Hannerz 1992: 264–265)

V času globalne množične komunikacije in kapitalizma je kreolizacija prisotna skoraj povsod v svetu, toda obstajajo pomembne razlike v stopnji prepletenosti. Pojem je doživel kritiko, češ da esencializira kulture (kot da so bile tradicije, ki se združujejo, sprva »neomadeževane«). Čeprav je ta kritika mestoma povsem upravičena, pojem kljub temu pojasnjuje številne sodobne kulturne procese, ki jih zaznamujejo gibanje, spremembe in zabrisane meje.

Kreolizacija, kakor jo uporabljajo nekateri antropologi, je analogija, vzeta iz jezikoslovja. Ta izraz obravnava določen vidik kolonializma, natančneje izkoreninjenje in premeščanje velikega števila ljudi v plantažnih gospodarstvih nekaterih kolonij, kot so Louisiana, Jamajka, Trinidad, Réunion in Mauritius.

Koncept kreolizacije pa lahko uporabimo na zelo različnih korpusih uprizoritvenih praks, od osnovnega politično-estetskega procesa znotraj plesnega gledališča na Jamajki, ki združuje ljudsko izročilo in sodobni plesni besednjak (glej npr. Sörgel, Sabine. *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, str. 20), do kreolizacije mita Odiseja, kot jo je izpeljal Derek Walcott v igri *The Odyssey* (1993), ter končno tudi pesniške igre Vena Tauferja *Odisej in sin ali Svet in dom* (1990) ter njegove kreolizacije tega mita.

Na tem mestu bi se rad osredotočil na posebne segmente Sredozemlja: oprl se bom na znani članek »Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?« (Metafore za Sredozemlje: kreolizacija ali polifonija?), ki ga je v *Mediterranean Historical Review* (2002) objavil Thierry Fabre.

Članek govori o kreolizaciji, ki jo Edouard Glissant uporabi kot metaforo za sredozemski svet in v tem smislu Sredozemlje primerja z Zahodno Indijo. Avtor sicer izrazi dvom glede uporabe teh dveh izrazov za razlago Sredozemlja, čeprav v zameno ne ponudi nobene alternative. Sam meni, da nam kreolizacija, to je proces prilagajanja celotnemu svetu, ne pomaga razumeti igre identitet v sodobnem sredozemskem svetu, saj sta tukaj ključni genealogija in transcendenca. Kot mogočo alternativo analizira pojem polifonije, v kateri se glasovi združujejo, ne da bi se zares pomešali med seboj. Fabrov pojem polifonije seveda z lahkoto povežemo z Bahtinovim pojmovanjem polifonije. Toda kljub trenutnemu političnemu, kulturnemu in verskemu konfliktu in nenehnemu zamenjavanju pravšnjega z neomadeževanim polifonijo prej kot ustrezno metaforo razume kot možnost. Iz tega lahko torej povzamemo, da je kreolizacija vendarle povsem prikladen pojem, ki pomaga pojasniti vsaj nekatere značilnosti sredozemskega kulturnega prostora ali drugih specifičnih kulturnih prostorov.

Toda taki pogledi nas utegnejo zanesti stran od teme tega poglavja. Naj se zato vrnem k altermodernizmu. Po Bourriaudovem mnenju sodobni umetniki ali vsaj nekateri med njimi vidijo globalizirano stanje kulture kot nekaj danega: novi kulturni sloj lahko najdemo na čisto vsakem koncu sveta, kjer sobiva s tradicionalno kulturo in nekaterimi lokalno specifičnimi sodobnimi elementi. Reči, da gre za privilegij umetniške elite, pomeni v celoti zanikati svetovno nasilje kapitalističnega sistema ali pa izkazati izjemno stopnjo naivnosti.

Bourriaud meni – in tukaj vnovič navajam njegove besede –, »da ta teoretski odpor, ki je pripet na multikulturalistično dogmo, skriva paternalistični vzorec: posameznike vklanja v njihov t. i. 'izvor' in 'identiteto'. Bodimo iskreni: danes imajo umetniki dostop do informacij in vsi, od Stockholma do Bangkoka, uporabljajo enak instrumentarij. Mar ne bi smeli?«⁷

7 <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/>, dostop: 13. 10. 2011.

Bourriaud še dodaja, da se moramo izviti iz te dialektične zanke med globalnim in lokalnim ter se znebiti binarne opozicije med globalizacijo in tradicijami. »In kako se imenuje tretja pot? Modernost, katere historična dvoumnost je usmerjena tako proti standardizaciji kot nostalgiji.« (Prav tam)

IV. Gledališče kot vrsta kulturne mnogovrstnosti

Z gotovostjo lahko zatrdimo, da je predlagati teorijo o tretji poti, torej o altermodernizmu, ki se bo zmožen izogniti binarni logiki, predrzno ali v najboljšem primeru naivno dejanje. A kljub vsemu, kot v svoji knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture* (*Gledališče na križpotjih kulture*) zapiše francoski teoretik uprizoritvenih umetnosti Patrice Pavis: vsi zasilni odgovori na vprašanja o stanju sodobne kulture, altermodernizem, interkulturalizem, tvegajo zdrš v pretirano poenostavljanje; zlasti zaradi zapletenosti obravnavanih dejavnikov pri celotni kulturni izmenjavi in težavnosti njihove formalizacije. Vsaka tipologija kulturnih odnosov zahteva metajezik, ki bi bil tako rekoč »nad« temi odnosi in bi jih obenem tudi že vseboval.

V eseju »Interkulturalno gledališče danes« (2010) opozarja na dejstvo, da se pojem 'interkulturalno gledališče' uporablja vedno manj pogosto. Interkulturalno uprizorjanje vidi kot nekaj, kar lahko razlikujemo od žanrov, kot so večjezično gledališče, manjšinsko gledališče ali sinkretično gledališče. Znotraj tega Pavis definira kreolizirano gledališče kot nekaj, kar stremi k sprejetju dejstva o različnosti, pisavi kot prisotnosti vseh jezikov sveta (Edouard Glissant), nekaj, s pomočjo česar se lažje borimo proti globalizaciji (Pavis 2010: 8–10).

Težko si je predstavljati, kje bodo teoretiki našli tak metajezik, o katerem govori Pavis, še zlasti, ker so tudi sami ujeti v neki jezik in neko kulturo, do katerih je težko vzpostaviti distanco. Še več: ne obstaja splošna teorija kulture, ki bi pravilno upoštevala zgodovinske, družbene in ideološke dejavnike, ne da bi se zvedla nanje. Kulturni študiji imajo npr. zaslugo za rehabilitacijo pojavov, ki niso umeščeni v družbenoekonomsko infrastrukturo in niso opredeljivi v čistem ekonomskem ali sociološkem smislu. Toda hkrati so ti študiji včasih nagnjeni k temu, da razrešijo vse družbenoekonomske politične in ideološke dejavnike v kulturi, kulturo pa predstavijo kot družbeni element posameznikovega vedenja in v ospredje postavijo vpliv posameznikovega nezavednega na kulturne pojave. Kot zapiše Patrice Pavis:

Izogniti se moramo dvema pretiravanjema: tistemu o mehanskem nerekonstruiranem marksizmu, ki zanemarja pomen kulturnih pojavov in njihove relativne avtonomnosti, in tistemu o pomenu kulturalizma, ki ekonomsko in ideološko infrastrukturo spremeni v obliko nezavedne diskurzivne nadstrukture. (Pavis 1992: 183)

Ne nameravam načeti razprave o tem, ali Bourriaudov novi izraz pomeni preboj v razpravljanih o novi postpostmoderni dobi globalizacije ali ne. Moj namen tudi ni razpravljati o tem, ali je altermodernizem še ena v vrsti žrtev tistega, kar bi Edward Said poimenoval nova različica kulturnih bojev med imperialnimi in podrejenimi družbami, ki se nadaljujejo v sedanosti.

Zdi se, da se Bourriaud poskuša izogniti klasičnemu vprašanju postkolonialne teorije, ki se ukvarja z množico kulturnih angažmajev: z vplivom imperialističnih jezikov na kolonizirane družbe; z učinki evropskih »velikih zgodb«, kot sta zgodovina in filozofija; z značajem in s posledicami kolonialnega izobraževanja ter povezavami med zahodno vednostjo in kolonialnim vplivom. Še zlasti pa se posveča odzivom koloniziranih: boju za nadzor nad samoreprezentacijo prek prilaščanja dominantnih jezikov, diskurzov in oblik pripovedi; boju proti reprezentaciji prostora, zgodovine, rase in etnične pripadnosti; in boju za predstavitev lokalne stvarnosti globalnemu občinstvu.

Če povzamem: Gledališče in uprizoritvene prakse nasploh – podobno kot drugi hibridni mediji – danes pričajo o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru na novo nastajajočih novih razlik. Te so povezane s procesom kreolizacije, ki postaja vedno bolj značilen za sodobno kulturo in uprizarjanje. Definiramo ga lahko kot prepletanje dveh ali več prej diskretnih kulturnih tradicij. Kot preplet podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom, npr. Sredozemlja, Srednje Evrope ali pa novim nastajajočim bazenom med prvim in drugim svetom, severom in jugom, vzhodom in zahodom.

Znotraj takšnega razumevanja kulture gledališče in uprizoritvene prakse skozi uporabo in izrabo mitov velikokrat spregovorijo ne samo protidominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov. Živimo pač v času hkratnega procesa dekolonizacije in rekolonizacije kulturnih praks. Resda je ta položaj nekoliko shizofren, a brez dvoma ta več kot negotovost sproža kreativne potenciale.

Kot zapiše Benjamin Lee, »živimo v času, ko nobena od vrednot katerega koli posameznega kulturnega vidika ne more zagotoviti ustreznega okvirja za razumevanje sprememb, ki vplivajo na vse nas,« (Lee 1985: 885) vključno z dekolonizacijo kulturnih praks. Razmišljati moramo globalno, delovati pa lokalno, zavedati se moramo univerzalnih mitov, hkrati pa tudi lokalnih razmer in mitov, ki nas obkrožajo. V Sloveniji se strokovnjaki pogosto pritožujejo, da se (razen specialistov) nihče »mednarodno« ne zanima za lokalne mite in nacionalne teme. Ta teza preprosto ne zdrži: vsekakor pa je treba najti ustrezen način za predstavitev lokalnih in nacionalnih tem znotraj mednarodnega in globalnega konteksta.

V. Postgravitacijski postskript

Zaključil bom s kratkim manifestom postgravitacijske umetnosti Dragana Živadinova, ki odseva dvome in protislovja »post« dobe: nemožnost transgresije, dejstvo, da smo ob vsakem poskusu definicije »post« umetnosti primorani poseči po besednjaku modernizma in avantgarde.

Postgravitacijska umetnost je kategorično vsa umetnost, ki se bo izoblikovala v pogojih breztežnosti ter bo v novih pogojih bivanja oblikovala sisteme, ki jih še ne poznamo. Postgravitacijska umetnost ni umetniška stilna formacija in tudi nima namena postati.

Tisočletja v gravitaciji »1« so izoblikovala vse živo in neživo ter posredno in neposredno tudi umetnost, predvsem pa njene strukturne elemente. Šele umetnost 20. stoletja je z mišljenjem o antimimezisu, konceptualizaciji in teleologiji odprla polje »gravitaciji 0«. 21. stoletje iz avantgardnih metodologij prejšnjega stoletja razvija mišljenje o postgravitacijski umetnosti.⁸

Kaj počne Živadinov s svojo teorijo in prakso uprizoritvenih praks v prostoru gravitacije nič: Med drugimi lahko gotovo rečemo, da razvija novi »breztežnostni« mit, ki pa je hkrati naslednik starih, tistega o Ikarju in njegovi želji doseči nebo, bi lahko rekli. In tako naprej po zemljevidih mitologij starega, srednjega in novega veka. Bourriaud bi to lahko razlagal kot poseben način kreolizacije kultur in mitov skozi »gravitacijo nič«, kot posebno umetniško reakcijo na globalizirani svet in percepcijo. Povedano v terminologiji *Altermodernega manifesta*: predstave Živadinova prečijo kulturne pokrajine, ozračene z znaki, ki nas usmerjajo v razpoke med različnimi žanri in načini komunikacije. V njegovem projektu se protomit o Ikarju sreča z izvajalci, ki utelešajo mit o postgravitaciji, novo verzijo Ikarjevega utopičnega poskusa doseči nebo.

8 <http://www.scribd.com/doc/31097592/50-kordinat>; glej tudi: <http://www.scribd.com/doc/31079708/50-Topics>, 13. 10. 2011, in http://reformmedia.blogspot.com/2010/07/noordung-1995-2045_15.html.

I. Izrisati vzhodno-zahodni in severno-južni zemljevid

Naš namen v tem poglavju bo mapirati posebnosti recepcije slovenske postdramske gledališke produkcije na vzhodu (predvsem v republikah Jugoslavije) in zahodu (zlasti v Zahodni Evropi) ter preveriti, na kakšen način so tovrstne prakse prebijale nacionalne okvire in se vključevale v medkulturno izmenjavo. Hkrati bomo poskušali prikazati in dekonstruirati konstrukte o (post)socialistični umetnosti, ki so nastajali v stiku dveh perspektiv: vzhoda in zahoda. Kot primeri nam bodo služili fenomeni 20. in 21. stoletja od zgodovinske avantgarde, preko neoavantgarde in retroavantgarde, do sodobnosti: Ferdo Delak in Avgust Černigoj, Pupilija Ferkeverk, Pekarna, KPGT (Kazališče, Pozorišče, Gledališče, Teatar), Slovensko mladinsko gledališče, Neue Slowenische Kunst in Gledališče sester Scipion Nasice, Tomaž Pandur ter Oliver Frlič.

V dialogu z zgodbami, ki so se oblikovale ob teh fenomenih, bomo poskušali izrisati zemljevid umetniškega, produkcijskega, festivalskega, kritiškega in teoretskega prevajanja in mreženja postdramskega gledališča, ki je nastalo med vzhodom in zahodom, severom in jugom, ter večkrat proizvedlo diametralno nasprotujoča si branja slovenskega gledališča. Toda hkrati je prav dialektika teh branj in prevajanj proizvedla zanimiva vzvratna delovanja, ki so medkulturno osveščala in osvobajala predsodkov sodobno slovensko umetnost in subjekte njene recepcije na različnih zemljepisnih, političnih, estetskih, ideoloških, nacionalnih širinah in dolžinah.

Naša izhodiščna misel bo, da gledališče in uprizoritvene prakse proizvajajo novo vrsto kulturne mnogovrstnosti, na novo nastajajočih razlik, ki so povezane s procesom prepletanja dveh ali več kulturnih tradicij, podobnih, a vendar različnih koloritov.

Naše razmišljanje bo izhajalo iz dveh opazk:

1. Najprej iz opazke retroavantgardne vizualne skupine Irwin, uporabljene v okviru projekta *Zemljevid vzhodne umetnosti – (re)konstrukcija zgodovine sodobne umetnosti v Vzhodni Evropi*. Opazka se glasi takole: »Vsak premik umetnika v zahodno-evropski civilizaciji je dokumentiran. Ste vedeli, da nič podobnega ne obstaja v Vzhodni Evropi?« (Irwin, nepaginirano)
2. In pa iz opazke Iva Svetine, dolgoletnega direktorja Slovenskega gledališkega muzeja, ki spregovori o paradoksu zgodovinenja slovenskega gledališča. Opiše ga takole:

Dokler ne bomo zmogli napisati zgodovine lastnega gledališča, nam ne bodo pomagali ne tedni slovenske drame, ne dnevi komedije, ne Borštnikov festival, ne adaptacije gledaliških stavb, ne mednarodna gostovanja in priznanja, saj bomo živeli in ustvarjali

potopljeni v hoteno pozabo, ker pač med nami ni (več) Martina Krpana, ki bi posekal lipo na cesarskem vrtu evropske zavesti in se spopadel z velikanom, ki se mu reče slovensko gledališče. (Svetina, nepaginirano)

Kaj lahko izpeljemo iz teh dveh opazk, ki sta veliko več kot zgolj opazki? Napotita nas na posebnost recepcije sodobnega slovenskega gledališča znotraj semiosfere t. i. zahodnoevropskega kolonialnega in postkolonialnega pogleda na vzhodni, komunistični, socialistični svet, hkrati pa tudi znotraj semiosfere vzhodnega, postsocialističnega pogleda na samega sebe, ki je kontaminiran tako, da hoče biti drugačen, boljši, se pravi še bolj zahodnoevropski, in antisocialističen.

Toda, da ne bomo zašli predaleč, se vrnimo na obe opazki in ju na kratko opišimo oziroma interpretirajmo v smislu naše naloge mapirati odnos vzhod–zahod in sever–jug na primeru slovenskega gledališča med vzhodno, srednjo Evropo ter vzhodnim in zahodnim Balkanom.

V primeru prve opazke je nadvse zanimivo, da se s problemom vzhodne in zahodne identitete ne ukvarja npr. Slovenski gledališki inštitut (SLOGI) ali slovenska oblika državnih promotorskih institucij, kot so Goethe Institut, Institut Français ali The British Council, ampak deteritorializirani retroavantgardni kolektiv Neue Slowenische Kunst, ki je z ustanovitvijo lastne Države NSK v temelju zamajal nacionalne, s tem pa tudi blokovske identitete umetnosti in kulture, deljenja na prvi, drugi in tretji svet. Očitno se bolj kot državni aparati, ki izhajajo iz nacionalne identitete, s problematiko postkolonialne perspektive in novih zemljevidov umetnosti, ki bi bili odrešeni različnih oblik kolonializma Zahoda, ukvarjajo subverzivno naravnane in neodvisne umetniške in kulturne pobude ter kolektivi.

II. Mapirati in definirati (post)dramske uprizoritvene prakse

Če se vrnemo na naše izhodišče: mapirati in definirati posebnosti recepcije in interpretacije slovenske postavantgardne in postdramske gledališke produkcije na vzhodu (v republikah bivše Jugoslavije in naprej) in zahodu (v t. i. Zahodni Evropi in naprej). Preverjati in dekonstruirati legende in zgodbe o (post)socialistični umetnosti, kot so nastajale znotraj stika dveh perspektiv, tiste vzhoda in zahoda. Kot primere za raziskavo si bomo izbrali gledališke fenomene od sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes, ki so sprožali recepcijske stroje tako na zahodu kot na vzhodu. Tako so se vklapljali v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, postsocializmom in (post)kapitalizmom, ter premikali meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem talilnem loncu so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo ter oznanile oder kot platformo za t. i. kreolizacijo kultur.

Pojem kulturne kreolizacije, o kateri smo že govorili v prejšnjih poglavjih te knjige, razumemo kot prepletanje in združevanje dveh ali več nekdanj ločenih tradicij ali kultur, s pomočjo katerega bomo počasi izrisali zemljevid interpretacijskega mreženja, ki je nastajalo na loku med vzhodom in zahodom, severom in jugom ter kot tako včasih proizvajalo diametralno nasprotujoča si prevajanja oziroma branja slovenske gledališke umetnosti.

O dejstvu, ki ga navaja skupina Irwin, namreč, da je vsak premik umetnika v zahodnoevropski civilizaciji dokumentiran in da nič podobnega ne obstaja v Vzhodni Evropi, nas lahko prepriča problem zgodovinenja slovenskega gledališča in uprizoritvenih umetnosti druge polovice 20. stoletja, o katerem govori Svetina. Slovenski prostor namreč še danes, v drugem desetletju 21. stoletja, ne razpolaga z znanstveno oziroma s strokovno celostno monografsko obdelavo gledaliških dogajanj v prejšnjem stoletju.

In če se – izhajajoč iz tega dejstva – vprašamo, zakaj slovensko gledališče zunaj prostora bivše Jugoslavije ne obstaja kot razpoznaven fenomen zgodovine evropskega ali svetovnega gledališča prejšnjega stoletja, potem je del odgovora gotovo skrit v dejstvu, da niti sami nismo uspeli celostno zgodoviniti verjetno najbolj plodnega gledališkega obdobja v zgodovini nacionalne kulture. Kaj takega – podobno, kot se je zgodilo s prvim celovitim pregledom slovenske dramatike in gledališča, ki ga je »v našem imenu« opravil češki slovenist Frank Wollman že leta 1927 –, namreč zgodovine

slovenskega gledališča, ki bi jo napisal tujec, verjetno ne moremo pričakovati od piscev s področja bivše Jugoslavije ali drugih gledaliških okolij, ki jim pojem slovenskega gledališča ni čisto tuj.

In kaj bo naša teza, ki jo že desetletja vztrajno preverja zgodovina stikov, vplivanj in inspiracijskih delovanj slovenskega postdramskega gledališča in mednarodnega prostora, na festivalih in v gledališčih v drugih republikah in zdaj državah, ki so nastale na prostoru nekdanje Jugoslavije, ter v podobnih institucijah po Evropi in obeh Amerikah (le izjemoma tudi Aziji)?

Glasi se takole: V primeru slovenskega gledališkega in uprizoritvenega prostora je bila prav postdramska in večinoma neinstitucionalna produkcija tista, ki je doživela najmočnejšo recepcijo na vzhodu (predvsem v republikah Jugoslavije) in zahodu (zlasti v Zahodni Evropi). Prav te prakse so najbolj prebijale nacionalne okvirje ter se vključevale v medkulturno izmenjavo. Hkrati pa so v veliki meri dekonstruirale konstrukte o (post)socialistični umetnosti, ki so nastajali v stiku dveh perspektiv: vzhoda in zahoda. Tako v domačem kot v drugih kulturnih prostorih.

III. Od zgodovinske avantgarde k performativnemu obratu

Vse skupaj se je sicer začelo že v času zgodovinske avantgarde, s Ferdom Delakom in Avgustom Černigojem (ob njiju pa gotovo z Bojanom Stupico in drugimi režiserskimi osebnostmi, a drugače), z njunim projektom *Novi oder* na eni strani ter italijanskimi semifuturisti, zbranimi v krogu Sofronia Pocarinja, na drugi. Ko sta 21. avgusta leta 1926 v Gorici organizirala večer, poimenovan *serata artistica giovanile* (umetniški dogodek za mlade), je bil ta namenjen tako slovensko kot italijansko govoreči publikii, dvojezičen in dvokulturen, kar je bilo v času, ko je fašistični režim že zelo omejeval možnosti za predstave in manifestacije v slovenskem jeziku, še posebej intrigantno.

Potem pa se je ta mednarodna dejavnost in interkulturno mreženje res intenzivno nadaljevalo še nekaj desetletij: po drugi svetovni vojni najprej z eksperimentalnim gledališčem Odra 57 (ta se je dodobra usidral tudi v enciklopedičnih pregledih eksperimentalnih gledališč v Vzhodni Evropi, kar je za Slovenijo precejšnja redkost)⁹ v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, preko Pupilije Ferkeverk (in njene vizualne vzporednice skupine OHO ter njenih performativnih akcij), Gledališča Pekarna v sedemdesetih in potem Slovenskega mladinskega gledališča ter Gledališča sester Scipion Nasice v osemdesetih ter *booma* neinstitutionalne produkcije (Betontanc, En-Knap, Via Negativa, projektov v režiji Dragana Živadinova, Barbare Novakovič), ki se je pridružila mednarodno oživljenima Drami SNG Maribor v izrazito mednarodno usmerjenem obdobju pod umetniškim vodstvom Tomaža Pandurja, ter SNG Drama Ljubljana v času ravnateljavanja Janeza Pipana.

O tem, da je slovenski prostor novosti sprejemal večinoma zadržano, poroča v *Novi sodobnosti* že leta 1958 ob uprizoritvi Ionesca na Odru 57 Vladimir Kralj, ko zapiše: »Mnogo živahnejši sprejem je doživel Ionesco v Beogradu in Zagrebu, kjer ima surrealizem že svojo tradicijo.« (570) Slovenska gledališka kritika v začetku, včasih pa tudi še danes, postdramskemu ni bila naklonjena, včasih, npr. v primeru Pupilije Ferkeverk, je bila do njega celo žaljiva. Npr. Jože Snoj, ki je v kritiki za časnik *Delo* ob premieri *Pupilikov* leta 1969 zapisal: »K Hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverznejše, degenerirance, sadiste [...]« (8).

9 Zanimiv primer je knjiga *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy* v uredništvu Manfreda Braunecka, Transcript Verlag, 2017.

Predstava je kljub prepovedi igranja v Viteški dvorani nadaljevala svojo popotovanje od Ljubljane do Beograda ter dobila celo dve nagradi: na IFSK (Internacionalni festival studentskih kazališta) v Zagrebu in na beograjskem BRAMS-u (Beogradska revija amaterskih scena). Odlomke je posnela zahodnonemška televizijska hiša, celotno uprizoritev, katere posnetek je končal v neformalnem bunkerju, pa Televizija Slovenija. Predsodki proti predstavi so torej bolj očitno kot na »tujih« kulturnih tleh nastajali na »domačih«. Vpliv te in naslednjih predstav Pupilije na zagrebško in beograjsko gledališko sceno je bil ogromen, kar rad poudarja tudi beograjski teoretik sodobnih umetnosti Miško Šuvaković.

Še večji met kot Pupiliji (v geografskem smislu) je uspel Gledališču Pekarna, ki je s predstavo *Tako, tako!* v režiji Ljubiše Ristića gostovalo na prestižnem festivalu v francoskem Nancyju (povabljen je bila tudi Pupilija, a do realizacije tudi zaradi političnih razlogov ni prišlo). O tem je na zelo zanimiv način poročal zagrebški časopis *Vjesnik* v izdaji *Vjesnik u srijedu*:

Na samem robu propada je Pekarna ponovno oživela. [...] Jurišala je na največje uspehe, gostovala v Zagrebu, Beogradu in Sarajevu ter prejela nagrade, zlati lovorjev venec. Zdaj pa so jo povabili še na renomirani festival svetovnega gledališča v Nancy. (»Kazališna gerila dobiva rat«: nepaginirano)

In še nadvse zanimiv zaključek nepodpisanega članka:

Pekarna je tako postala sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je vse več in ki zmagujejo tam, kjer težka, dobro dotirana gledališča s tradicijo in elitno obravnavo padajo na kolena. Strateško vojno tako dobiva 'gledališka gverila', in ne paradna gledališka konjenica. (Isto: prav tam)

IV. Od poznega socializma k postsocializmu

Ta »kulturni boj« se je nadaljeval tudi v osemdesetih letih, na začetku katerih je vodilni slovenski kulturni ideolog Josip Vidmar kot predsednik Sterijevega pozorja v Novem Sadu označil Jovanovića in Ristića za kulturna terorista. Hkrati pa se je nadaljevala tudi mednarodna odmevnost tovrstnega gledališča, najbolj z *Missa in a minor*, ki na Borštnikovem srečanju ni prejela nobene nagrade, je pa kot prva jugoslovanska predstava prejela Grand Prix na takrat izjemno pomembni mednarodni festivalski manifestaciji Bitef v Beogradu in tudi eno prvih poglobljenih kritik slovenskega gledališča v vodilni nemški reviji za gledališče *Theater Heute*. Heinz Klunker, ki je pozneje postal natančen spremljevalec slovenskega in jugoslovanskega gledališča, je tako zapisal:

Missa in a minor Ljubiše Ristića je postala vrhunec festivala, predstavi iz Ljubljane sta pripadli tako velika nagrada Bitefa kot tudi ugledna nagrada časopisa Politika za najboljšo režijo. (Posebna nagrada žirije je pripadla Mrožkovemu *Peš (Pieszo)* iz Varšave in *Snu kresne noči* Lindsayja Kempa.) To je bila senzacija, saj na beograjskem festivalu domača produkcija še nikoli prej ni osvojila najpomembnejših priznanj: da so *Missa* tako povzdignili, je poleg tega tudi politična demonstracija. Slovenski pisatelj Josip Vidmar, partizan, ki ima krepko čez osemdeset let (Djilas je poročal, da se je prav on leta 1943 domislil, da bi Tita razglasili za maršala) in ima še vedno (kulturno)politični vpliv, je najpomembnejšega jugoslovanskega gledališčnika zaradi drzne žalostinke označil za terorista. Predstavo *Missa in a minor*, najnovejši ideološki naboj gledališkega terorista Ristića, je snemala beograjska televizija – tako kot je prejšnje leto njegovo različico *Hamleta*, ki je podal scenski odgovor na sovjetsko okupacijo Afganistana in na položaj Jugoslavije po smrti Tita, simbola enotnosti in bratstva; televizija je *Hamleta* tudi neposredno prenašala. Medtem so že predvajali izvedbo Borisa Davidovića iz Zenice, Ristićeva *Missa* pa bo na programu še letos. (nav. po Toporišič 2007: 93)

Ristić je z *Missa in a minor* razvil specifično obliko gledališča, ki s pridom uporablja najrazličnejše vizualne in fonične fascinacije predstave in z neklasičnim odnosom do teksta oziroma ustvarjanjem barthesovskih pisljivih tekstov ustvarja tipično postdramsko in ecovsko odprto delo. Prav ta lastnost je ostala tudi v naslednjih desetletjih ena najbolj razpoznavnih posebnosti poetik Mladinskega in neinstitucionalnega gledališča nasploh, ki ga je zahodna gledališka kritika in stroka razpoznala kot posebnost fenomena slovenskega gledališča (pozneje tudi sodobnega plesa).

Tako je Charles Tordjman, direktor festivala Passages, gostovanju predstave *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim* Matjaža Bergerja ob rob spet v francoskem Nancyju leta 2000, samo dve desetletji po *Missi in a minor*, za Televizijo Slovenija lahko izjavil:

Presenetila sta me kakovost in izvirnost Slovenskega mladinskega gledališča, ki se že v svoji osnovi razlikuje od vzhodnoevropskih gledališč: ruskega, poljskega, romunskega. Presenetila me je predvsem njegova izvirnost. Uporaba nove tehnologije: video, zvok in glasba. To je presenetilo tudi francosko občinstvo. (nav. po Toporišič 2007: 20)

Neposredno na Ristićeve raziskave in na predstavo *Missa in a minor* kot liturgični ritual, posvečen stvarnem države, se je nanašala naslednja generacija v svoji najbolj politično subverzivni formaciji: Gledališče sester Scipion Nasice, ki je hkrati postalo naslednji izvozni artikel slovenskega gledališča tako v prostorih Jugoslavije kot na zahodu. Le komunistični blok v akutni krizi, ki se je leta 1989 končala s padcem berlinskega zidu, je bil do tovrstnih ideološko subverzivnih nadidentifikacij s totalitarizmi zelo negativno nastrojen, podobno kot je bila do *Misse in a minor* nastrojena ambasada Sovjetske zveze, ki je ob gostovanju v Srbiji protestirala zaradi uporabe sovjetske himne v predstavi.

Pri tem je povsem jasno, da so Ristić, Slovensko mladinsko gledališče in KPGT s svojo varianto političnega gledališča napovedali vstop umetnosti v polje politike, ki je ostal značilen tudi za celotno gibanje Neue Slowenische Kunst. Toda v nasprotju s KPGT, ki je namerno gradil komunikacijski model, ki je publiki omogočal identifikacijo, NSK tega ni več omogočal, ampak je gradil na dvojnem kodiranju in nadidentifikaciji ter drsenju označevalcev. S KPGT je režija postala oblikovanje konkretnega političnega prostora, v katerega je v devetdesetih vstopila za ceno izstopa iz angažiranega gledališča in se v vsej svoji groteskni podobi prelevila v svoje ideološko nasprotje, iz revolucije v reakcijo, iz leve v desno. V istem obdobju pa je naslednja generacija z NSK samozavestno izjavljala »Gledališče je država« in v času, ko je Jugoslavija, ki jo je KPGT poskušala obraniti, razpadla, ustanovila svojo lastno Državo NSK.

Na to lastno državo in njene ideologeme je – izjemno zanimivo – spet izrazilo negativno odreagiralo del slovenskih in jugoslovanskih kulturnih ideologov poznih osemdesetih let prejšnjega stoletja. Le da NSK ni označil za kulturne teroriste, ampak bodisi za fašiste (v tem je prednjačil mainstreamovski socialistični dnevni in tedenski tisk) ali pa, tako kot v tistem času izjemno odmevni teoretik sodobne vizualne umetnosti in umetnostni zgodovinar Jure Mikuž, za nekakšne ostanke zahodnih avantgard, ki so ideološko sporne in »po naprednosti daleč od delavskega razreda«:

Ker je delavski razred na oblasti, je torej naša družba, že kot taka, avantgardna. Prednja četa pa ne rabi še posebne predprednje čete, saj je že sama tako spredaj, da bi njena predhodnica bila že v sovražnem taboru. [...] Zato je seveda jasno, da se je v naši povojni zgodovini ideja o avantgardi lahko pojavljala le kot fantazija tistih, ki te bojnoražredne logike niso doumeli, in družba je imela s svojih pozicij popolnoma prav, ko je vsake avantgardne poskuse označila kot nazadnjaške, saj so se le-ti praviloma identificirali z zahodnimi avantgardami, ki pa so avantgarde le s stališča buržoaznega razreda, se pravi tistega, ki je – kot je splošno znano – po naprednosti daleč za delavskim. (Mikuž: 199)

Ali pa so, tako kot takratni vodilni gledališki kritik Andrej Inkret, odklonili NSK zaradi dvojnega kodiranja, ki naj bi onemogočalo politično subverzivnost:

Tako ostaja Krst pod Triglavom reprezentančen kulturniški spektakel, 'retrogardni dogodek', v znamenju vsesplošne estetizacije vsega, s tem pa kot teater in govor umetnosti sploh v znamenju indiferentnosti in eskapizma. V tako počiščenem svetu nobeni politiki ne bo težko vladati. (Inkret: 403)

V. Iz obrobja nacionalne semiosfere v središče evropske festivalske semiosfere

In že smo pri dejstvu, za katerega se zdi, da potrjuje našo začetno hipotezo: Gledališča na obrobju nacionalne semiosfere so v Sloveniji proizvedla in še proizvajajo posebne lastnosti, zaradi katerih jih bolj kot klasična gledališča zaznava, ceni in uvršča med svetovne gledališke fenomene profesionalna festivalska in kritiška javnost. Tako kot je Tordjman ob Bergerju zaznaval posebno izvirnost, to z drugačno argumentacijo in ob drugačnem estetskem fenomenu poudarja tudi Jovan Čirilov ob *Treh sestrah* Tomija Janežiča (SMG, 2002), ko v beograjskem časopisu *Blic* leta 2003 zapiše:

Pred nekaj dnevi sem videl enega najboljših Čehovov v življenju. To je bila predstava *Tri sestre* mladega režiserja Tomija Janežiča. Skupaj z igralci smo bili na Velikem odru Centra Sava. Zdi se mi, da je v tej predstavi uresničen ideal Stanislavskega in Nemirovič-Dančenka – absolutna realistična prepričljivost. Niti za en sam trenutek vidnih scenskih efektov. Svetlobe ravno toliko, da se vidi, glasu ravno toliko, da se sliši, ritma ravno prav, da se predstava čisto ne ustavi, čustev manj kot v življenju v podobnih okoliščinah. Kot rezultat pa impresivna predstava o tesnobi, o kateri so v zvezi s Čehovom napisane cele študije, polna pretanjenega humorja, pomešanega z melanholijo. In prav to iščejo generacije in generacije svetovnih režiserjev. Eden tistih, ki je to našel, je brez dvoma Tomi Janežič. (nav. po Toporišič 2007: 112)

Iz primerov, ki smo jih navedli, je očitno, da je bil za postdramsko gledališče v Sloveniji zadnjih desetletij (deloma zaradi majhnosti »tržišča«, manjšinskosti oziroma majhnosti jezika in kulture itn.) izjemno pomemben plasma umetniških fenomenov v mednarodni gledališki in festivalski prostor, ki je neobremenjeno, a dovolj dosledno in kritično znal interpretirati gledališki stroj imaginacije. Danes, ko smo se že ustalili v postpostsocialistični dobi tako imenovane tranzicije Slovenije, je z zgodovinskega odmika že mogoče trditi, da brez te podpore od zunaj sodobna uprizoritvena umetnost, ki ima svojo kontinuiteto v organizmih, kot so Pekarna, Mladinsko, Neue Slowenische Kunst, Koreodrama, PTL, En-Knap, Betontanc, Mini teater, Via Negativa itn., kot fenomen ne bi preživela. Pozitiven odziv v Evropi in obeh Amerikah je bil nujnost za nadaljevanje raziskav.

O tem priča tudi na žalost veliko prezgodaj sklenjena umetniška pot verjetno mednarodno najbolj prepoznavnega slovenskega režiserja Tomaža Pandurja. Njegov paradoks, dejstvo, da je njegovo ime v slovenskem prostoru zadnjih desetletij veliko preveč postalo povezano z govoricami. Kot da bi se slovenskih prostor po njegovem »izgonu iz mariborskega raja« pred dvema desetletjema, točneje leta 1996, ko se je v tem

prostoru prekinila njegova bliskovita umetniška in institucionalna kariera, praviloma ukvarjal samo s sociološkim, psihološkim, medijskim, kulturnopolitičnim fenomenom Tomaž Pandur in pozabil na sam predmet raziskave in fascinacij. Namreč na njegovo gledališče, točneje protokole tega gledališča. Na to, kako Pandur misli gledališče skozi gledališko kreacijo in kako mislijo gledališče njegovi gledalci, ki jih je bilo v zadnjih dveh desetletjih že veliko več v Španiji ali na Hrvaškem kot v Sloveniji, ne glede na to, da so njegove predstave na Festivalu Ljubljana vsako leto za več večerov razprodale veliko prizorišče Križank.

Tudi po njegovi vrnitvi v Ljubljano – točneje uprizoritvah kraljevskih Shakespearovih tragedij *Richard III. + II.* ter *Fausta* v ljubljanski Drami, ki sta ponovno razburkali slovensko gledališko in medijsko javnost, ne da bi sledile resnejše teatrološke analize režiserske poetike – se slovenska teoretska refleksija ni resneje lotila njegovih gledaliških strojev. Veliko večji odmev kot v matični domovini pa je imela njegova gledališka poetika v Španiji, Latinski Ameriki in celo na Hrvaškem. Tako so nastala zanimiva kritiška branja singularnosti in mnoštva protokolov Pandurjevega gledališča. O teh bomo na nekoliko drugačen način spregovorili tudi v posebnem poglavju knjige.

VI. Recepcija: paradoks margine in središča, Oliver Frljić

O čem torej pričajo zgornji primeri branja postdramskega gledališča v Sloveniji in zunaj nje, na severu in jugu, vzhodu in zahodu? O tem, da se je zgodila neka posebna dvojnost: postdramska paradigma je bila v Sloveniji relativno marginalizirana, zunaj Slovenije pa je predstavljala slovensko umetnost, kulturo in celo državo. Ena od potrditev tega dejstva je, da je prav Slovensko mladinsko gledališče – tisto slovensko gledališče, ki je že desetletja najmočnejša blagovna znamka v mednarodnem prostoru – leta 2008 postalo Evropski ambasador kulture. Druga od potrditev pa brez dvoma dejstvo, da je španski gledališki prostor, ob njem pa tudi italijanski in latinoameriški, Tomaža Pandurja v zadnjem desetletju vse do njegove prezgodnje smrti razumel kot enega temeljnih reformatorjev in najpomembnejših evropskih režiserjev. Slovensko mladinsko gledališče s samega roba kulturne in politične semiosfere socializma in poznega socializma pa tudi postsocialističnega neokapitalizma danes, ki mu je mesto Ljubljana sicer že leta 1969 podelilo Župančičevo nagrado za izjemne dosežke, in režiser, ki je moral zaradi obtožb odstopiti z mesta umetniškega direktorja SNG Drama Maribor in v Sloveniji ni režiral več kot desetletje, sta tako – paradoksalno – postala izjemno močna ambasadorja slovenske kulture, ki sta jo predstavljala na pomembnih mednarodnih gledaliških odrih, hkrati pa v Sloveniji nista imela statusa osrednjih gledaliških kreacij, kar je laskavo za gledališče samo, manj pa za slovensko kulturno politiko na državni ravni.

Za konec si pogledjmo še zanimivo recepcijo ene najbolj mednarodno odmevnih predstav slovenskega gledališča zadnjih desetletij, predstave Oliverja Frljića v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* Ta po eni strani kot konkreten primer in empirični material mapira in definira posebnosti recepcije in interpretacije slovenske postavantgardne in postdramske gledališke produkcije na vzhodu (v republikah nekdanje Jugoslavije) in zahodu (v t. i. Zahodni Evropi in ZDA). Hkrati pa kaže tudi na velikokrat simptomatično nerazumevanje te produkcije na samem »mestu zločina«, se pravi v Sloveniji.

Takoj po premieri je bila v osrednjem slovenskem časopisu *Delo* objavljena izjemno negativna kritika staroste slovenske gledališke kritike in novinarstva Slavka Pezdirja z jasnim naslovom »Streljanje s slepimi naboji«:

Čeravno so pobudnik, soavtorji in protagonisti ter producent uprizorjenega odrskega cvetobera sovražnega govora in vsakršnega fizičnega in duševnega nasilja izbrana odrska izrazila pred premiero opravičevali s svojo vero v osveščevalno poslanstvo svoje

dandanašnje različice političnega gledališča, s katero da bodo pripravili menda uspavno občinstvo v aktualnih razmerah globalnega zblojenega kapitalističnega potrošništva in neobvladljive medijske zasičenosti k razmišljanju ter nemara celo k etičnemu in političnemu opredeljevanju, se seveda ne med predstavo in ne po njej ni moglo opaziti nič takega. Če se je gledalec po prvem zmerjanju občinstva s »polnoritimi pizdami slovenskimi«, »junaško« podprtemu še s hrupnimi streli naravnost vanj, morda še kultivirano zadržano in nekoliko mazohistično vzgojeno nasmehnil nad kot da pogumno-nesramno duhovitostjo, je po novih in novih ponovitvah bučnega, votlega, praznega in brezsrarnega nasilja nad sabo lahko le vedno bolj topo in zdolgočaseno (za)zehlal. [...] Pravzaprav je [Frljićevo gledališče, op. p.] le (naivno ali preračunljivo?) prisledlo na vlak pogrošnega in kurantnega medijskega zabavništva, ki prostodušno prispeva k nadaljnemu vsesplošnemu družbenemu etičnemu onesnaženju ter eroziji estetskega čuta in okusa. (*Delo*, 5. 3. 2010: 22)

Predstava, ki je na ljubljanski premieri naletela na precej medel odziv, je zunaj Slovenije, tako v državah nekdanje Jugoslavije kot v t. i. prvem svetu Evrope in Amerike, naletela na izjemno žive reakcije publike in praviloma zelo navdušene in poglobljene kritike. Tako je ob gostovanju v Lyonu oktobra 2013 celo kritičarka politično desno usmerjenega pariškega dnevnika *Le Figaro* Armelle Héliot vzhičeno zapisala besede, ki kažejo na slovenskemu kritiku popolnoma nasprotno doživljanje in interpretacijo predstave:

Preklet naj bo izdajalec svoje domovine! useka krepko, in to namerno [...] Veliko umirajo, vendar se tudi hitro poberejo, še posebej zato, da na publiko naslovijo nekaj lekcij iz geopolitike in poskušajo škandalizirati z nekaj drznimi trditvami. [...] Te igralke in igralci, ki iščejo smisel, medtem ko se njihovi sosede v Bosni in Hercegovini spopadajo z nezdravim štetjem prebivalstva, verjamejo v moč gledališča, ki združuje, razsvetljuje in deluje. V naši razvajanidružbi, v kateri so odri zasičeni s 'kulturnimi proizvodi' brez okusa, je to zelo dobra novica. Ta vera v politično gledališče, ki hkrati ne pozabi ugajati, je tisto, kar daje koherenco programu festivala, za katerega je Patrick Penot spletel tesne zveze z deželami, skupinami in institucijami. (Héliot: 22)

Mogoče se zdi poznavalcem postjugoslovanskih zemljepisnih širin in višin francoski pogled na *Izdajalca* nekoliko zahodnjaški in poenostavljen. Toda mar ni mogoče še bolj poenostavljen insajderski pogled kritika *Dela*? In mar ni veliko bolj točno pozicioniranje, ki ga je Mladinskemu in predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* namenil osrednji francoski kulturni tednik *Inrockuptibles* ob predstavitvi na festivalu *Passages* v Nancyju?

Slovensko mladinsko gledališče, prava institucija, prostor odpora in ustvarjanja, v preteklosti že povabljen na festival v Nancyju, ki ga je vodil Jack Lang, in ki še vedno, več kot dvajset let po padcu berlinskega zidu, Titovi smrti in vojnah v devetdesetih na Hrvaškem in v Bosni, zagovarja in ustvarja raziskovalno gledališče z ostro družbeno kritiko na visoki ravni v slogu predstave Oliverja Frljića *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*. [...] *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* ... je predstava, ki je provokativna

in bojevita po obliki in se navdihuje tako pri performansu kot pri gledališču. [...] Zelo močan je trenutek, ki osmisli performativno nasilje prejšnjih prizorov in jasno pokaže aktualnost »delanja« gledališča, ko mladi igralec reče starejšemu kolegu: »Vi mislite, da je bilo edino pravo, zaresno politično gledališče v osemdesetih v Mladinskem. Bilo bi prelepo, če bi moji starejši kolegi le dojeli, da je bila tista komunistična diktatura, proti kateri so se tako srčno borili, le pičkin dim proti neoliberalnemu kapitalizmu, ki ga jaz živim danes.« No, zadeva je jasna. (Fabienne Arvers: nepaginirano)

Ta in prejšnji primeri recepcije slovenskega postdramskega gledališča zadnjih desetletij kažejo, da v medkulturni izmenjavi ne obstajajo enoznačna pravila in predvidevanja. Dobro insajdersko poznavanje kulturnopolitičnih razmer še ne zagotavlja objektivnejšega oziroma prodornejšega pogleda na umetniške fenomene, tako kot lahko velikokrat prav prostorska distanca in drugačni kulturni kodi, znotraj katerih se giblje (praviloma festivalski) receptor sodobne umetnosti, (paradoksalno?) pripomorejo k jasnejšemu, kompleksnejšemu pogledu na navidezno lokalno problematiko, kot je razpad Jugoslavije v primeru predstave Oliverja Frlića ali pa (če si sposodim sintagmo pri Ivu Svetini) fenomen neobaročnega gledališča podob ali sanj Tomaža Pandurja, ki, kontekstualiziran znotraj drugega in drugačnega kulturnega obrata, konkretno Španije, dobi čisto drugačne dimenzije.

O tem priča tudi izjemno navdušen odziv Juliane Rodriguez na predstavo *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* v režiji Matjaža Pograjca, ki je leta 2005 v kritiki predstave, ki je ob Argentini samo v Latinski Ameriki obiskala tudi Čile, Paragvaj in Kubo, zapisala: »Na koncu pa poliglotski aplavz in vzdih: 'Kakšna škoda, da je Slovenija tako daleč!'« In imela je prav. Pa kot država res dovolj naredimo, da bi bila vsaj gledališko bližje? Najbrž ne. Zgodba o medkulturnosti slovenskega gledališča priča o tem, da ta nastaja na obrobjih semiosfere slovenskega gledališča, na obrobju repertoarnega gledališča in na obrobju dramskega gledališča. Znotraj postdramskega, drugega gledališča, ki ga matica včasih tudi ne prepozna in pripozna njegove kakovosti. To pa je že druga zgodba za drugo priložnost.

O čem priča vse to? Najbrž tudi o tem, da živimo – tako v *Altermodernem manifestu* Nicolas Bourriaud – v času »altermoderne«, »druge« modernosti, »modernizma brez korenin za 21. stoletje«, sinteze modernizma in postkolonializma, v katerem se umetnik prelevi v kulturnega nomada:

Umetniški jezik nima več korenin, ki bi podpirale oblike, kakor tudi ne natančne kulturne podlage, ki bi bila merilo za odstopanja, nima ne središča in ne mej. [...] Če je bil modernizem 20. stoletja predvsem zahodni kulturni pojav, je altermodernost posledica svetovnih pogajanj, razprav med predstavniki različnih kultur. (Bourdieu: nepaginirano)

In prav za prevajanje ali bolje, v množini, za prevajanja gre pri recepciji slovenskega postdramskega gledališča zadnjih desetletij. V procesu teh prevajanj (v smislu Nicolasa

Bourriauda) gledališče in uprizoritvene prakse nasploh pričajo o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru na novo nastajajočih novih razlik, ki so povezane s procesom kreolizacije.

Znotraj takšnega razumevanja kulture gledališče in uprizoritvene prakse skozi uporabo in izrabo mitov velikokrat spregovorijo ne samo proti dominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov. Živimo pač v času hkratnega procesa dekolonizacije in rekolonizacije kulturnih praks. Ta položaj je res delno shizofren, a sproža tudi kreativne potenciale, ki jih zaznavata tako klasični nacionalni kot medkulturni kontekst, vsak s svojimi omejitvami in vsak s svojimi prednostmi. Sodobna postdramska uprizoritvena scena je v slovenskem prostoru velikokrat razmišljala globalno in delovala lokalno, toda skozi to lokalno delovanje je nagovarjala vzhod, zahod, sever in jug. Velikokrat ji je uspelo to, kar ni uspelo klasični dramski in nacionalni sferi: najti ustrezen način za predstavitev lokalnih in nacionalnih tem znotraj mednarodnega in globalnega konteksta.

7. poglavje

Retorika prostora in uprizoritveni modeli



I. Postavantgardna in postsocialistična retorika prostora

Naše zanimanje se bo v tem poglavju osredotočilo na izbrane primere politiziranih post- ali retroavantgardnih velikih uprizoritvenih spektaklov, da bi raziskali njihovo retoriko in politiko prostora. Proučili bomo, do katere mere si te dogodke lahko razlagamo kot sodobno različico ritualov, ki se nanašajo na performativne prostorske znake kot reprezentacije slovenskega kulturnega prostora in njegove vedno znova spreminjajoče se identitete poznega socializma in postsocializma. Za te spektakle, ki se dogajajo v posebej izbranih simboličnih prostorih na ozemlju slovenske prestolnice (Trg republike, Cankarjev dom), je značilno dvojno delovanje: hkrati potrjujejo in spodmikajo tla kulturne identitete skupnosti. Prehajajo meje znotraj semiosfere kulturne prestolnice, na obrobju katere so začela nastajati nova besedila in nove ideje, ki so za središče nekaj tujega, neznanega in morda lahko delujejo kot katalizatorji sprememb. Z uporabo znakov iz periferije ti umetniški dogodki ustvarjajo nove pomene, strukture in besedila, ki se prebijejo v samo središče semiosfere.

Ta proces si lahko razložimo tudi kot izjemno dinamično uprizorjanje, v katerem prostorski stroji proizvedejo vzporedne svetove resničnega in formaliziranega, središčnega in večsrediščnega prostora. Meje znotraj semiosfere, navadno v funkciji ločevanja, ki rezultira v nastanku nove identitete, s tem postanejo tudi nosilke povezovanja teh identitet, ki sopostavljajo lastno in tuje. S principom prisvajanja posebnih odnosov med prostorskimi znaki v različnih zgodovinskih obdobjih v Ljubljani ti veliki uprizoritveni dogodki dekonstruirajo kulturno sedanjost in preteklost tako, da prakticirajo postmoderno performativno branje predmetov iz preteklosti in sedanjosti, mešanje in prehajanje med različnimi umetniškimi mediji (npr. gledališče / film / glasba) / literatura / balet. Tako se radikalno zabrišejo meje med realno in fiktivno izkušnjo, posledično pa metaforično funkcijo prostora zamenja metonimična.

Začeli bomo s citatom dveh raziskovalcev, ki se ukvarjata s posebnostmi retorike prostora: Jessica Enoch in Lloyd Edward Kermode. V enem svojih esejev Jessica Enoch, ameriška znanstvenica, ki se osredotoča na retoriko, literarne in ženske študije, definira retoriko prostora z naslednjimi besedami:

Retoriko prostora definiram kot materialne in diskurzivne prakse, ki delujejo tako, da sestavljajo in doseljujejo prostor. Retorika prostora razlaga, kaj bi prostor moral biti, kako bi moral delovati in kaj bi moral vsebovati. Te retorične geste seveda razpolagajo tudi z močjo, da prostor pospolijo. V sebi nosijo potencial, da prostor naredijo bodisi za nekaj, kar je močno, ali pa mu to moč odvzamejo tako, da dajo moč dejavnostim, ki se

dogajajo znotraj prostora in sugerirajo ali celo predpišejo, kdo naj bi ta prostor naseljeval in kdo ne. (Enoch: 276)

Čeprav definicijo uporabi z namenom, da bi spregovorila o posebni retoriki prostora spola znotraj šolskega sistema Amerike 19. stoletja, lahko njene ugotovitve brez večjih težav uporabimo na telesih sodobnih slovenskih predstav in njihovih retorik prostora.

Naše drugo izhodišče bo trditev Lloyda Edwarda Kermodea v eseju »Marlowovo drugo mesto: Jud kot kritik gledališča Rose leta 1592« (Marlowe's Second City: The Jew as Critic at the Rose in 1592), ki se nanaša na londonske obiskovalce gledališč v desetletju po letu 1590. To trditev oziroma ugotovitev bomo povezali z Ljubljano štiri stoletja pozneje, točneje v osemdesetih letih 20. stoletja.

Ko so obiskovalci londonskih gledališč devetdesetih let 16. stoletja opravili kratko pot čez South Bank, so za seboj pustili prostor, ki je razpolagal z določenimi posebnostmi oziroma lastnostmi (infrastruktura, protestantska ideologija), hkrati pa tudi prostor, v katerem so bila življenja zakonodajalcev in tistih, podvrženih zakonom, pod vplivom političnih mahinacij mednarodnih odnosov in zgodovinskega trenutka (napetosti med Londonom in Španijo, bližina ekonomsko in ideološko pomembne Nizozemske). Ko so se podali bodisi v Rose bodisi v Globe, so tam prav tako obstajale posebne lastnosti (zidovi, oder, galerije, protestantska ideologija), v katerih so bila življenja tistih, ki so predstavljali, in tistih, ki so bili predstavljeni, so portretirali in gledali, prav tako podvržena političnim in verskim mehanizmom Anglije in širše regije. Zapustili so mesto London in se ponovno naselili v 'drugem mestu', gledališču. (Kermode: 251)

II. Postdramska maša za socializem

Povežimo zdaj dve zgoraj navedeni misli in citata s situacijo poznega socializma v Sloveniji. Lahko res s pridom uporabimo tezo Jessice Enoch – in sicer da ima retorika prostora potencial, da naredi prostor močnejši – tako, da jo apliciramo na primere slovenske post- in retroavantgarde, njenih uprizoritvenih taktik, ki razpolagajo oziroma producirajo posebne retorike prostora? Lahko prepoznamo potenciale, ki jih vsebujejo te prakse in s pomočjo katerih prostorom, ki jih naseljujejo, dodajajo posebno moč ter hkrati dejavnostim, ki potekajo v teh prostorih, dajejo večjo veljavo in opaznost?

In ali lahko – v skladu z argumentacijami Lloyd Edwarda Kermoda – primerjamo prebivalce Ljubljane poznega 20. stoletja s prebivalci renesančnega oziroma elizabetinskega Londona? Lahko rečemo, da so se, podobno kot obiskovalci gledališča v Londonu, tudi prebivalci Ljubljane kot glavnega mesta ene od republik nekdanje Jugoslavije premaknili iz središča mesta v najbolj opazno politično gledališče, središče estetskih revolucij in družbenih vrenj poznosocialistične Jugoslavije, Slovensko mladinsko gledališče, ki še danes 'domuje' zunaj mestnega središča, na njegovem obrobju; ne čisto zares na periferiji, toda v primerjavi z ljubljansko Dramo in Mestnim gledališčem gotovo zunaj centra mesta. Lahko torej trdimo, da je ta geopolitični ali kulturni položaj na periferiji semiosfere deloval podobno kot v primeru renesančnih gledališč na drugi strani Temze, ki jih Steven Mullaney opiše v svoji odmevni knjigi *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*.

Mislím, da lahko na vprašanje odgovorimo pritrdilno. Podobno kot renesančna gledališča je bilo v osemdesetih letih Slovensko mladinsko gledališče ločeno od mestnega središča. Bilo je zunaj sicer nevidnega mestnega obzidja, njegovih simbolnih in kulturnih meja, na periferiji njegove semiosfere. To je pomenilo, da so se obiskovalci gledališča s tem, ko so se podali izven mestnega središča, podali tudi izven mestnih ideologij Ljubljane.

V tem smislu je 'zasedba' nedokončane stavbe Baragovega semenišča (ki jo je zasnoval Jože Plečnik, ikona slovenske arhitekture 20. stoletja) s strani dveh kulturnih teroristov Dušana Jovanovića in Ljubiše Ristića,¹⁰ obiskovalcem gledališča, hkrati pa tudi njegovim ustvarjalcem omogočila, da migrirajo med dvema mestoma: Ljubljano in Baragovim semeniščem. Povedano s terminologijo Lloyd Edwarda Kermoda: Zapustili so mesto Ljubljana, da bi se znašli v nekem drugem mestu: Slovenskem mladinskem gledališču.

10 Tako ju je na festivalu *Sterijino pozorje* na začetku osemdesetih let slikovito označil vrhovni kulturni ideolog tistega časa Josip Vidmar.

Zavedajoč se dejstva, da predstavljajo definicijo mesta, katerega subjekti so, in da hkrati uveljavljajo ideologijo tega mesta, so igralci dekonstruirali mesto Ljubljana, ne da bi ga pri tem uničili. Socialistično glavno mesto ene od republik je pri tem preživelo in zaživelo kot ideološki koncept v glavah obiskovalcev gledališča. Hkrati pa so gledalci v nedokončani kleti Mladinskega gledališča kot dela mestne strukture lahko uveljavili neko osnovno distanco do tega mesta, uveljavili so lahko svojo avtonomijo.

Pri tem je nastala tudi (kot to poimenuje Erika Fischer-Lichte) avtopoetična povratna zanka, ki je omogočila, da je med gledalci in izvajalci nastala začasna nova identiteta in skupnost, da se je, povedano z drugimi besedami, afirmirala nova skupinska identiteta, ki je bila drugačna od identitete mesta, toda hkrati povezana s to identiteto mesta preko uveljavljanja različnosti in drugačnosti. Gledalci Mladinskega gledališča, ki so bili prisotni na izjemno politiziranih predstavah v osemdesetih, so torej imeli možnost, da zapustijo središče slovenskega glavnega mesta, se družijo na obrobju in se izognejo mestnim oblastem. Toda njihova različnost se je vedno referirala nazaj na mesto, na prebivalce in ideologijo prebivalcev Ljubljane kot glavnega mesta.

Slovensko mladinsko gledališče se je tako, podobno kot renesančna dramatika in gledališča v elizabetinski Angliji, »pojavi kot kulturna institucija tako, da se je postavilo zunaj meja obstoječih družbenih norm in se postavilo na samo obrobje družbe« (Mullaney: 23). Na obrobju družbe – v prostoru, ki je bil jasno ločen od Ljubljane – se je Mladinsko gledališče uveljavilo kot prostor, v katerem so postale stvari mogoče do mere, ko se lahko realizirajo kot gledališče. In tako je to gledališče na obrobju kulturne in politične semiosfere postalo neprimerno bolj subverzivno kot klasično gledališče opozicije ali disidence, ki se namenoma usmerja proti ideologiji.

Mladinsko gledališče je proizvajalo politično gledališče v času, ko je v Jugoslaviji razpadal sistem socialističnega samoupravljanja, razpadala pa je hkrati tudi socialistična federacija. Retorika prostora, ki jo je uveljavljalo to gledališče, je prečila meje med umetnostjo kot avtonomnim družbenim fenomenom in umetnostjo kot izhodiščno točko za vstop v življenje kot družbeno utopijo. Retoriko prostora tega gledališča torej lahko povežemo s tisto ruske zgodovinske avantgarde: v več pogledih sta obe gledališči prestopali meje med avtonomnostjo in družbeno utopijo.

V 'zasedenem prostoru' Plečnikove stavbe na obrobju mesta Ljubljana sta se srečali družbena in umetniška oziroma estetska revolucija oziroma odpor.

Ko je Ljubiša Ristić uprizoril *Misso in a minor* leta 1980, je bilo Mladinsko gledališče marginalna kulturna institucija na periferiji semiosfere Republike Slovenije in Ljubljane kot njene prestolnice. S to predstavo se je v slovenskem prostoru uveljavila posebna politika odra, ki je z vso močjo povezala postdramsko gledališče in gledališče podob s političnim in politiziranim gledališčem. Z uporabo izjemne in izvirne montaže atrakcij oziroma fragmentov iz kratke zgodbe Danila Kiša *Grobница za Borisa Davidoviča* ter cele serije drugih fragmentov literarne in neliterarne narave – katerih

avtorji so bili Lenin, Trocki in Proudhon, anarhisti Mihail Bakunin, Peter Kropotkin, Errico Malatesta in drugi revolucionarni pisatelji ruske revolucije in porevolucije –, kot tudi citatov iz tragedije *Hamlet* (v izvirniku in prevodu Borisa Pasternaka) je Ristić uprizoril revolucionarni tableau, za katerega je bila značilna dramaturgija fragmentov in posebna retorika prostora. In vse se je spremenilo: Mladinsko gledališče se je iz obrobnege prelevilo v središčni korpus slovenske gledališke in kulturne, v veliki meri pa tudi politične semiosfere.

V tem smislu so predstave Ljubiše Ristića za Mladinsko gledališče zanimive ne samo kot politično gledališče, ampak tudi s stališča retorike prostora: *Missa v a molu* (1980), potem pa tudi *Romeo in Julija: Komentarji* (1983), *Levitan* (1985) in *Resničnost* (1985) so zavzele oziroma zasedle vse razpoložljive gledališke in negledališke prostore Plečnikovega Baragovega semenišča v Ljubljani, da bi se v njih uresničilo totalno gledališče. Režiser jih je spremenil v nove prostore v smislu velikega Edwarda Gordona Craiga. Stavbo je spreminjal za vsako predstavo posebej, se s tem osvobajal številnih gledaliških konvencij in razglasil Mladinsko gledališče za *lieu unique*, prostore brez meja, v katere je naselil svoje postdramske komentarje in utopije. Spremenil je gledališki prostor kot arhitekturno dejstvo, ga transformiral v prostor brez meja, ki je nastajal vsakič znova, za vsako predstavo posebej kot *lieu unique*, ki so ga naselili igralci in publika, vsakič znova v neponovljivih prostorskih razmerjih in konstelacijah.

Nedokončani prostori Mladinskega gledališča so bili za ta podvig zelo primerni, saj so predstavljali začasno in zasilno skladišče koles tovarne Rog, dvorano za ples. Ristić se zdi, kot da bi v Mladinskem gledališču izpolnjeval postulate, ki jih je leta 1975 postavil velikan francoskega novega gledališča Antoine Vitez, ko je odprl nedokončano stavbo in dvorane pariškega Théâtre National de Chaillot in izjavil: »To gledališče je nedokončana arhitektura, in to je dobro; to, kar ji dodaja občutek dokončanosti, je predstava in režija.« (Citirano po *La lieu, la scène, la salle, la ville*: 23) Tako kot je uveljavil tudi postulate renesančnega gledališča, elizabetinski koncept igre, gledališča kot prostora, v katerem so življenja tistih, ki izvajajo igro, in tistih, ki jih portretirajo, hkrati pa tudi tistih, ki jih gledajo, pod vplivom političnih mahinacij. Obiskovalci tega *lieu unique Mladinsko* so namerno zapustili center mesta, da bi se naselili v 'drugem mestu', v opozicijskem Mladinskem gledališču. Ristić je trdil:

Gledališče se mora boriti za svoj status enakopravnosti, mora sodelovati pri 'stvarjenju' sveta. Gledališče bodisi razpolaga s tem statusom bodisi je zgolj servisna postaja za državo, tako kot prometna policija, bolnišnica ali šola. (Jovanović 2006: 31)

In v tem smislu lahko Slovensko mladinsko gledališče osemdesetih let razumemo kot javni prostor na robu družbe, kot poseben prostor, ki je ločen od središč politične moči Ljubljane pozne Jugoslavije. In prav posebna retorika prostora je bila tista, ki je temu gledališču omogočila, da na samih mejah mesta in družbe izpelje performativne revolucije.

III. Retrogardistični *Krst pod Triglavom*

Ko Aleš Erjavec interpretira Slovensko mladinsko gledališče osemdesetih let kot javni prostor na robu družbe, kot poseben prostor, ki je ločen od središč politične moči Ljubljane pozne Jugoslavije, poudari, da »gledališče ne obstaja znotraj sfere umetniške avtonomije, ampak je enakopravno državi« (Erjavec 2009: 107). To stanje poveže s pojavom gibanja Neue Slowenische Kunst, ki je slovelo tudi po vzpostavljanjih radikalnih retorik in politik prostora. Izjava NSK »Gledališče je država« je tista sintagma, ki je vpeljala novo obliko retorike prostora in umetniške subverzije v slovenski in jugoslovanski pozni socializem na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja. S predstavo *Krst pod Triglavom* iz leta 1986, ki je v slovenski prostor zares odločno vpeljala Wilsonovo gledališče podob, hkrati pa uveljavila postavantgardo oziroma retroavantgardo ter lacanovsko Realno. Posebna oblika NSK-jevskega gledališča podob je v primerjavi s tistim Roberta Wilsona ukinila proizvodnjo čistih označevalcev brez označencev ter jo nadomestila s posebno politizirajočo igro označevalcev, denotacij in konotacij, značilnih za posebno retrogardistično obliko politizirane umetnosti poznega samoupravnega socializma.

Prostor, ki ga je zavzel NSK, ni bil periferni prostor ljubljanskega predmestja Bežigrad, ampak osrednji kulturni in kongresni (se pravi tudi prostor politične moči) objekt v središču mesta: Cankarjev dom, poimenovan po paradigmatški figuri slovenske umetnosti, kulture in države. Retorika prostora, ki jo je skupina izpeljala, je bila tista pokristjanjevanja dramskega gledališča in figuralne umetnosti z abstraktnim jezikom postavantgarde in njenih drsečih označevalcev, dvojnega kodiranja in nadidentifikacije.

IV. Dekonstruksijska inscenacija državnosti

Tretji primer, na katerem bomo preizkušali posebne retorike prostorov poznega socializma in postsocializma, bo Matjaž Berger, režiser, ki raziskuje mutacije uprizoritvenih prostorskih strojev in pri tem izhaja iz semplanja, komentiranja, prisvajanj in reinterpreteracij zgodovinske avantgarde od futurizma in konstruktivizma do Leni Reifenhahl ter ameriške gledališke avantgarde, kar rezultira v posebni estetiki. To ameriški teoretik performansa Johannes Birringer imenuje »odprte ritmično-scenske strukture, ki razvijajo kompleksen zvočno/glasovno/glasbeni material in vizualne teksture« (Birringer 1994: 20). Berger izhaja iz posthusserlovske politizirane postdramske umetnosti ter velikokrat posveča svoja dela velikanom zgodovinske avantgarde in epskega gledališča, od konstruktivistov, prek futuristov, do Brechta. Hkrati pa vzpostavlja močan dialog s sodobno filozofsko in psihoanalitično paradigmo, Lacanom, Derridajem, Deleuzom in Žižkom.

Ko povezuje in preči različne umetniške discipline, kreira spektakle v negledaliških in nadvse neobičajnih prostorih od velikih čitalnic nacionalnih knjižnic, kamnolomov, mestnih središč, kapel in drugih verskih objektov, galerij, jahalnic ipd. Njegova inscenacija *Priglasje na gori Eiger* je leta 1993 potekala v mestnem okolju Novega mesta, med elementi vode, zraka in zemlje, mesta in industrijskih objektov, ter tako uveljavljala centrifugalno prostorsko dinamiko in vzpostavljala prostor, ki ga je slovenski sociolog in filozof Rastko Močnik označil kot nekaj, kar ni kopija ampak stvar sama, predstava oziroma dogodek, ki osvoji prostor, tako kot so alpinisti osvajali severno steno gore Eiger, enega zadnjih alpinističnih izzivov Alp.

Berger se skozi povezavo in navezavo na alpinizem loteva »treh zadnjih problemov gledališča: časa, prostora in dogodka. Pri tem jih ne razrešuje, ampak jih uprizarja« (Močnik: 6–7). Predstave oziroma inscenacije tako delujejo kot označevalci odra/pokrajine.

Bergerjeve predstave, med njimi tudi *Kons 5*, ki je že bil in še bo predmet naše razprave na drugih mestih, ustvarjajo posebno retoriko prostora, ki jim omogoča, da vsaj v omejenem obsegu in času delujejo tudi na politične aspekte Slovenije v devetdesetih letih. S tem se njegova umetnost približa tisti madžarskega arhitekta Gaborja Bachmana in njegovim dekonstrukcijskim mapiranjem postsocializma. Njegovi izjavi: »Uporabljam te vrste alegorije, ki delujejo s patosom, heroizmom, utopijo in humorjem.« (Erjavec 2003: 22)

V. Subverzije kulturne in politične identitete

Če potegnemo črto: Tri obravnavane primere lahko brez dvoma razumemo kot sodobne verzije ritualov, ki se nanašajo na uprizoritvene prostorske znake kot reprezentacije slovenskega kulturnega prostora in njegovih premen znotraj polja poznega socializma in postsocializma. Izvedeni na simbolnih mestih in prostorih ti spektakli hkrati potrjujejo in zanikajo kulturno in tudi politično identiteto družbe, v kateri nastajajo. Z besedami Jessice Enoch: Proizvedli so retorike prostora, ki so gledališkimi in javnim prostorom dale posebno vrednost kot umetniškimi in političnim dejavnostim, ki so se odvile v teh prostorih.

Prečili so meje znotraj semiosfere kulturnih središč, v katerih so periferije začele sintetizirati nove tekste in uveljavljati inovativne ideje, ki so tuje središčem odločanja in oblasti ter hkrati tudi kulturne politike. S tem so te predstave generirale določene spremembe znotraj umetnosti, kulture in družbe.

Meje semiosfere, ki so večinoma ustvarjene z namenom, da ločujejo in ustvarjajo identitete, so v teh primerih povezale in skonstruirale nove identitete tako, da so sopostavile lastno in tuje. S tem so zelo relativizirale mejo med resničnim in fiktivnim in, posledično, pripravile funkcijo prostora, da je namesto metaforična postala metonimična.

8. poglavje

Odrski esej: singularnost in performativnost



I. K opredelitvi problema

V tem poglavju bomo na podlagi zbranih primerov iz sodobnih uprizoritvenih praks raziskovali medbesedilno, medmedijsko in medkulturno nomadstvo ter spregovorili o odrskem eseju kot dinamiki singularnosti in množstva, »Jaza«, ki nima nobene prioritete pred »mi«, eksistence subjekta, ki je po svojem bistvu vselej ko-eksistenca (Jean-Luc Nancy) ter performativni avtopoetični povratni zanki med izvajalci in občinstvom, dogodku-predstavi kot performativnem dejanju, ki provocira in integrira emergenco (Erika Fischer-Lichte). Povezali bomo dva teoretska koncepta: Nancyjev ponovni premislek koncepta skupnosti, ki ne temelji na kakršnikoli individualni subjektivnosti, v kateri »biti« vselej pomeni »biti z«, ter estetiko performativnega Erike Fischer-Lichte, ki izhaja iz Austinovega pojma *performativ* ter ga vpeljuje v teorijo uprizoritvenih umetnosti.

Zanimalo nas bo, ali lahko tudi v primeru izbranih odrskih fenomenov (Armando Punzo, Vito Tauffer, Matjaž Berger, Jo Fabian, Janez Janša, Sebastijan Horvat) govorimo o posebni obliki uprizoritvenih praks kot esejistične pisave, za katero je značilno prestopanje meja med različnimi umetniškimi mediji, pri katerem prihaja do odsotnosti prioritete »jaza« (avtorja, izvajalca, gledalca) pred »mi« (izvajalcev in receptorjev, ki lahko tudi izmenjujejo svoje vloge), hkrati pa tudi do tega, da teorija postane konstitutivno okostje predstav (Miško Šuvaković). Ali lahko tudi na odru in v avditoriju torej pride do performativnega dejanja, združujočega singularnost in množstvo, tekstualno in performativno kulturo?

Hkrati bomo poskušali pokazati, kako odrski eseji kot posebni sistemi reprezentacije proizvajajo to, kar Alain Badiou imenuje s pojmom *mišljenje, ki ga ni mogoče misliti*, ker v govorico zajame singularno prezenco čutnega. Mišljenje torej, v katerem se vzpostavljajo singularne, umetnosti lastne resnice. Oziroma to, kar Derek Attridge ob tem, ko govori o singularnosti literature, poimenuje s pojmom *pojavitvev umetniškega dela kot posebne vrste »dogodka«*, ne več toliko kot objekta, ampak predvsem kot dogodka in dogodkov, ki se lahko ponavljajo, ne da bi bili kadarkoli identični. Ali to, kar (prevedeno v logiko dogodkovnosti) Erika Fischer-Lichte razpozna kot neponovljivost, vsakič drugačnost in enkratnost uprizoritve.

Skicirali bomo nekaj osnovnih lastnosti posebnega žanra znotraj uprizoritvenih umetnosti, scenskega eseja. Kot predmet raziskave bomo vzeli polje uprizoritvenih praks, znotraj katerega bomo poskušali locirati odrski ali scenski esej z njegovimi osnovnimi lastnostmi, zvedenimi na naslednji dve alineji:

1. Dinamična *tour de force* singularnosti in množstva, utelešenje dejstva, da »biti« ne obstaja brez »biti z«, da »Jaz« ne predhodi »Nam« (da *Dasein* ne predhodi

Mitsein) in da ne obstaja bivanje (eksistenca) brez sobivanja (koeksistence) (Jean-Luc Nancy).

2. Performativna avtopoetična povratna zanka med izvajalci in gledalci, ki povzroča emergenco in na ta način zabiše razliko med umetniki in publiko, telesom in duhom, umetnostjo in življenjem (Erika Fischer-Lichte).

Preden si bomo ogledali posamezne probleme, se lotimo razlage samega pojma odrski esej. Eseg razumemo kot posebno zvrst, ki se giblje med znanostjo in literaturo, v francoskem pomenu *l'essai* pomeni tudi neulovljivost in eksperiment. Prav ta pomen se je skozi stoletja izgubil. V izjemni knjigi *The Observing Self: Rediscovering the Essay* (*Opazujoči se subjekt: k ponovnemu odkritju eseja*) Graham Good opozarja, da je bil začetni impulz eseja daleč od današnjega pojmovanja oziroma razumevanja žanra: v smeri neforme oziroma svobodne forme (1).

Povedano drugače: esej lahko razumemo kot zvrst znotraj literarnega sistema, ki razkriva meje samega sistema kot neprimerne, vsiljene in arbitrarne. Zato so zanj značilna redna prestopanja teh meja znotraj, recimo ji lotmanovske semiosfere literature in uprizoritvenih umetnosti. V skladu s tovrstno definicijo lahko gledališki esej razumemo kot del tradicije gledaliških eksperimentov, ki prestopajo meje zvrsti in medijev. Odrski esej je značilni produkt 20. stoletja, njegovih avantgard in modernizmov. Reformatorjev, kot so Gordon Craig, Antonin Artaud, ruska zgodovinska avantgarda, futuristično gledališče in performans. Eseg je zvrst, ki zahteva »resnico, toda ne večno resnico, ampak resnice, ki so partikularne, tukaj in zdaj« (Good: 9).

Gledališki esej torej proizvaja partikularne resnice in hkrati razkriva meje lastnega žanra. Je daleč od stabilne kategorije ter svojo inventivnost in singularnost dosega tako, da deluje znotraj in čez nestabilne meje gledališkega in da hkrati redefinira oziroma na novo določa meje in preseganje meja gledališkega. Z besedami Dereka Attridgea:

Da bi uspeli napisati delo, ki je zares izvorno in več kot zgolj razširja obstoječe norme, moramo v kulturno matrico vnesti črva, tujek, ki ga ne moremo definirati in razložiti z obstoječimi kodi in praksami. (55, 56)

Attridgeov koncept umetniške prakse kot nečesa, kar uvaja črve v kulturne matrice, je zelo blizu tistemu, ki ga Jean-Luc Nancy razvije v *Being Singular Plural* kot nekaj, kar je del »popolnoma drugačnega mišljenja 'umetnosti', ki bi lahko bila vključena v to, kar poimenujemo s pojmom 'kritična umetnost'« (55). Obstaja veliko primerov kritične umetnosti ali vnašanja tujih kulturnih matric v singularnost gledališkega eseja. V nadaljevanju si bomo ogledali nekaj najbolj zanimivih sodobnih primerov iz evropskega gledališča.

II. Alica v deželi ječ

Prvi primer bo nenavadna italijanska predstava iz leta 2009 *Alica v čudežni deželi: gledališki esej o koncu civilizacije* (*Alice nel paese delle meraviglie – Saggio sulla fine di una civiltà*) režiserja Armanda Punza, uprizorjena kot del njegove dolgoletne kreativne dejavnosti v zaporih v Volteri. Ohlapno povezana z mojstrovino Lewisa Carrolla besedilnost predstave prepleta govorne ploskve, monologe in dialoge drugih avtorjev, kot so Shakespeare (večinsko *Hamlet*), Genet, Pinter, Čehov in Heiner Müller. Igralci oziroma performerji so zaporniki, ki prestajajo različne kazni od petih let do dosmrtnje ječe za prestopke od oboroženega ropa do umora.

V predstavi, ki jo podnaslovi »Tragedija moči«, se osebe poskušajo na različne načine osvoboditi vlog, ki so jim bile dodeljene s strani dramatikov: s pomočjo recitiranja, branja ali dobesedno žretja in bljuvanja Shakespearja, Carrolla in Geneta, mešanja njihovih besed s tistimi avtorjev, kot so Carmelo Bene, Čehov in drugi. Ta Alica v »deželi ječ« jezika je junakinja, ki jo igra otrok, edina oseba ženskega spola, edini nemi karakter v tej dramski in besedilni mreži. Oseba, ki nastopa v tišini, na skrivaj, včasih z rokami povleče gledalce za seboj, jih odvede iz enega prostora v drugega.

Njen moški pol Hamlet je inficiral like čudežne dežele s svojo norostjo; vedno znova menjavajo vloge, nas kot publiko vpeljujejo v svoje muke in obsesije. Alica se znajde v labirintu, Carroll izgine in naše glave se kar naenkrat znajdejo na tleh, noge pa v zraku; okoli nas so ogromni listi papirja, ki so jih zaporniki popisali s črno-belo pisavo Hamleta, Ofelije in Polonija ter Gertrude in drugih duhov. Okoli nas je gozd glasov in številni moški igralci, oblečeni v ženske, ki predstavljajo Norega klobučarja, Ofelijo, Hamleta, temnopolto vlačugo v roza škornjih.

Vstopili smo v prostore Artaudovega gledališča kuge in dvojnikov, ki nas nagovarjajo in nam govorijo, kako mora gledališče prikazati vse na način ljubezni, zločina, vojne in norosti. Tako kot Artaud tudi Armando Punzo verjame, da gledališče lahko izvaja posebne vrste utelešeno transgresijo, znotraj katere telo v nastajanju služi kot prostor restrukturiranja sistemov družbenih verovanj in kodifikacij. Punzo izvaja svoj odrski esej s pomočjo telesa, ki ga razume kot potencialni prostor dezorganizacije in skozi to kot prostor vzpostavljanja nove uprizoritvene tehnike, ki pripelje na plan kolektivne kulturne subverzivnosti. Razkriva krutost tako, da hkrati ustvarja lucidno telo: telo, ki je odprto za spremembe in novo.

Njegova verzija *Alice v deželi ječ* spominja na neko drugo verzijo istega univerzuma v drugačnih razmerah, a z enako mero artaudovskega gledališča krutosti in dvojnikov: *Alice v čudežni deželi*, ki jo je v poznem socializmu (leta 1986) v Slovenskem mladinskem gledališču kot eno prvih predstav gledališča podob pripravil Vito Taufer. V tej

verziji je Taufer izgradil odrski esej tako, da je dekonstruiral nonsens Lewisa Carrolla prav tako v dialogu z Artaudom. Hkrati je bral oba avtorja in ju povezoval v odrske slike, gledališče podob, odrsko pokrajino, v kateri je gledališče spregovorilo s svojim lastnim jezikom odra. Priča smo bili premiku iz dramskega v postdramsko, hkrati pa iz političnega v postpolitično gledališče. Povedano z besedami Dereka Attridgea: Taufer je več kot zgolj razširil obstoječe norme. »V kulturno matrico je vpeljal črva, telo tujka, ki si ga ne moremo razložiti z obstoječimi kodami in praksami.« (55, 56)

III. Subverzivno branje avantgard

Kot tretji primer singularnosti in gledališkega eseja bomo vzeli inscenacijo Matjaža Bergerja ob 5. obletnici samostojnosti Republike Slovenije na Trgu Republike in okoliških stavbah parlamenta in NLB, posebno vrsto gledališkega eseja, ki (z besedami Alaina Badiouja) proizvaja »singularni režim resnice« (Badiou 2004: 9). Naslov je seveda citat enega najbolj odmevnih Kosovelovih konsov *Kons 5*, ki ga Berger bere dekonstrukcijsko skupaj s še dvema predstavnikoma slovenske zgodovinske avantgarde, Anonom Podbevškom in Vladimirjem Bartolom. Dekonstruktivno branje izvede tudi na telesih evropske zgodovinske avantgarde, Nathanu Altmanu in Leni Riefenstahl. Predstava je proizvedla singularnost tako, da je premaknila meje uprizoritvenih dogodkov iz sfere umetniškega v sfero državno-spektakelskega in se pri tem navezala na sovjetske masovne spektakle ter jih povezala s spektakelskosti sodobnih držav 20. stoletja.

Bergerjev odrski esej je zbudil burne reakcije politike, ki pa se niso nanašale na posebno obliko postdramskega dvojnega kodiranja in politične subverzije inscenacije, ampak na dejstvo, da si je režiser za naslov državne proslave izbral konstruktivistično pesem, ki enači zlato in gnoj, iz česar so sklepali, da Berger enači slovensko samostojnost in gnoj, ne pa slovenske samostojnosti in zlata.

Tako se je ponovno izkazalo, da je avantgarda politično moteča in nevarna samo takrat, kadar se uspe prebiti iz muzejev in običajnih prostorov kulture v javne prostore, kadar uveljavi posebne retorike prostora, o katerih smo v tej knjigi že spregovorili v posebnem poglavju.

IV. Slovensko narodno gledališče (drugič)

Specifične modele gledališkega eseja kot radikalnega performansa oziroma politike uprizarjanja je najprej kot Emil Hrvatin, potem pa pod novim imenom izgradil tudi Janez Janša, ki je pri tem izhajal predvsem iz strategije proizvodnje občutka nelagodja v gledalcu ter izpostavljanja prepada med označevalci in označenci, ki vzpostavlja kredibilnost jezika opozicije.

Hrvatin oziroma Janša torej odrski esej gradi skozi prevzemanje strategije teoretiziranega performansa, njegovega svobodnega prisvajanja različnih oblik uprizarjanja, načinov nagovarjanja publike oziroma (povedano s terminom Lehmann) politike zaznavanja oziroma estetike odgovornosti, znotraj katerih se dekonstrukcijsko ukvarja tudi s tekstovnim in politikami teksta.

Zanimiv primer tovrstne politike teksta in uprizarjanja, ki je tako rekoč idealno utelešenje Lehmannovega koncepta postdramske oblike političnega gledališča, saj njena izkušnja ni zgolj estetska, ampak je tudi etična in politična, je tudi predstava SNG oziroma *Slovensko narodno gledališče* (2007) poimenovana kot »gledališka predstava, ki se ukvarja z zvočnimi dimenzijami političnega množičnega besa«.

Predstavo nazorno opiše kritičarka Zala Dobovšek:

Prenos verižnih demonstracij (krajevnih sej, uličnih shodov in vulgarnih medijskih izjav) proti Romom, ki so jih izvajali krajani Ambrusa ne dolgo nazaj, se je tokrat izvajal skozi govorno poročanje štirih akterjev. Dražen Dragojevič, Aleksandra Balmazović, Barbara Kukovec in Matjaž Pikalo so kot priložnostni kvartet s pomočjo slušalk intervenirali včasih ubrano večglasno, včasih povsem razsuto in vsaksebi. (Dobovšek: nepaginirano)

Janša torej gradi odrski esej na svojevrstnem obratu mediatiziranosti in reprezentacijskosti oziroma posredovanosti: igralci ne igrajo likov, ki bi jih prej zapisal dramatik in jim dal replike, ampak v živo ponavljajo (in ne interpretirajo) zvočne zapise televizijskih in radijskih poročil o političnih dogodkih v Ambrusu leta 2006, ki in kot jih simultano poslušajo preko slušalk. Zapisani tekst tako ne obstaja, nahajamo se znotraj hibridne gledališke forme, ki vedno nagovarja gledalce skozi auslanderjevski spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Prav ta spoj proizvaja v gledalcu »strah, ranjenost čustev, dezorientiranost, ki se prav s procesi, ki se zdijo 'nemoralni', 'asocialni', 'cinični', spotika nad gledalčevo prisotnostjo in mu ne jemlje ne poante ne šoka prepoznavanja, niti bolečine niti veselja, zaradi katerih se srečujemo v gledališču« (Lehmann 2003: 309). Vključevanje prvin živega kot dela surovega gradiva v kulturno dominantno mediatiziranega je zamenjalo

vklučevanje mediatiziranega gradiva v sicer začasno dominantno živega znotraj gledališkega dogodka. Tako nastane specifična oblika ritualnega, ki je epistemološko blizu mediatizirani kulturi, hkrati pa tudi kulturi v živo. Telesa in glasovi so hkrati semiotični in fenomenalni.

Toda ta Janševa posebna oblika gledališkega eseja, ki jo je Miško Šuvaković poimenoval »teoretizirano gledališče«, je hkrati tudi gledališče teksta in podobe, ali prej, gledališče podobe in teksta, gledališče akustične podobe rekonstrukcije oziroma oživitve performativnosti mediatiziranega. Predstava se odvija pred nami s pomočjo »scene« besede, kot razporek v blagu vidljivega.

Kot je lepo razvidno iz do zdaj obravnavanih primerov, umetniki uporabijo formo gledališkega eseja kot nekaj, kar hkrati kaže na umetnost in na singularnost dogodka v živo, ki vzpostavlja samega sebe v smislu esejskosti.

Gledališki esej destabilizira odnos izvajalec–občinstvo, s tem destabilizira percepcijo realnosti skozi liminalnost umetniškega dogodka ter sproži gledalčevo, hkrati pa tudi izvajalčevo repozicioniranje in reorientacijo. S tem pa hkrati generira nekaj, kar Auslander poimenuje s pojmom »razgaljenje procesov kulturnega nadzora« (Auslander 1997: 6).

V. Postbrechtovski ukrep

To drži tudi za zadnji primer odrskega oziroma gledališkega eseja: uprizoritev Sebastijana Horvata, ki izhaja iz enega najbolj citiranih in kontroverznih korpusov gledališča 20. stoletja: *Ukrepa (Die Maßnahme)* Bertolta Brechta. Šestih sekcij v prozi in nerimanem, neregularnem verzu, ki vključujejo tudi šest songov. Brecht in njegova družina so igro po prvi uprizoritvi v Großes Schauspielhaus v Berlinu leta 1930 in moskovski premieri leta 1934 prepovedali. Ponovno je bila uprizorjena šele leta 1997 v Berliner Ensemble. Paradoks zgodovine je hotel, da je ameriški FBI igro prevedel leta 1940 in jo razumel kot literarno delo oziroma pamflet, ki promovira komunistično svetovno revolucijo z nasilnimi sredstvi. Obudimo si spomin na to učno igro s kratkim navedkom:

Tole smo sklenili: Odrezati je treba lastno nogo od telesa.
 Grozno je ubijati.
 A ne le drugega, sebe ubijamo, če je potrebno.
 Saj vsak, ki živi, ve,
 da se da ta svet ubijanja spreminjati.
 Samo z nasiljem.
 Ni nam še dano, da ne bi ubijali, smo rekli.
 Le s trdno voljo do spreminjanja sveta smo utemeljili naš ukrep.
 Naše sočutje z vami. (Brecht 1981: 24, 25)

Zgornji citat iz kontroverznega učnega komada Bertolta Brechta, teoretika in praktika gledališča 20. stoletja, ki je spodkopal korenine evropskega gledališča ter dokončno razrahljal temelje dramske oblike gledališča kot posnemanja, oznanil konec absolutne drame ter s svojo teorijo in prakso epskega gledališča v temelju spremenil pojmovanje (dramskega) avtorja in umetniškega dela, danes kot retrospektivni stavek govori o krutosti stoletja, ki mu je pripadal. Hkrati pa razkriva temeljno gonilo stoletja, ki se ga ni otrsela niti sedanjost: *Uničiti staro, da bi začeli z novim*. Govori o strahoti stoletja, ki jo po mnenju Alaina Badiouja uteleša splet norosti in bolečine, v katerem novo lahko nastane le na ruševinah starega. In kaj drugega je Brechtov srhljivi scenosled rezoniranja: *Svet ubijanja se da spremeniti samo tako, da ubijamo drugega*.

Toda ali nista bila smrt in uničenje starega vložena tudi v umetniška iskanja stoletja, avantgarde (umetniške in politične), neoavantgarde in tako naprej? Če je Brecht s svojimi dramskimi teksti (ob tem pa v enaki meri s svojo teorijo gledališča in ume-tnosti) postal sinonim za poststrukturalistično razgradnjo umišljene enotnosti med proizvajalcem in tekstom, igralcem in vlogo, gledalcem in odrom, potem nikakor ni čudno, da je ostal izhodiščna točka tudi za serijo nedavnih raziskav sodobnih scenskih

umetnosti, politik uprizarjanja. Tudi za Sebastijana Horvata, ki se je v zadnjih desetletjih vedno znova vračal k raziskavam skrajnih meja reprezentacije in netipičnih, dekonstruiranih oblik tekstualnosti v gledališču. Spomnimo se samo njegove uprizoritve Handkejevega *Zmerjanja občinstva*.

Brecht je za Horvata izhodiščna točka, poligon za razgrnitev možnih uprizoritvenih taktik tudi znotraj (post)brechtovsko in poststrukturalistično intertekstualno in intermedialno zastavljenega projekta, ki ga je leta 2008 izpeljal s stalno mednarodno petčlansko plesno skupino EKG Iztoka Kovača.

Ukrep izhaja iz istoimenskega Brechtovega teksta iz svetovnega arzenala prepovedane umetnosti. Tega Horvat uprizarja s postbrechtovsko logiko, na izmikajoči se meji med uprizarjanjem in neuprizarjanjem, igro in neigro, privatnostjo in vlogo, izmenjavo nadidentifikacije in potujitev, ki v gledalcu proizvedejo učinek nelagodja. Brechtovo besedilo ni izgovorjeno, ampak se izpisuje na ozadju. Jezik, ne kot govor, ampak pisava, spregovarja o kolektivnem organizmu eksekucije.

Horvat in izvajalci pa gredo v svojem uprizarjanju postbrechtovsko tudi v močne ekskurze onstran Brechtovega teksta, npr. v prizoru, v katerem turška plesalka Ilkem Ulugün v krvavo rdeči obleki in z napisom 'revolucija' na nadlakti v spremstvu soplešalcev kot manekenka paradira po rdeči preprogi, dokler se njeno ekstatično razkazovanje telesa in telesnosti ne stopnjuje do histerije. Horvat tako gradi pravi odrski esej, ki je v osnovi parataktičen in odprt za različne oblike pomenjanja, za igro med singularnostjo in množtvom, besedo in gibom, semiotičnim in fenomenalnim telesom.

Na eni strani dekonstruira, prelaga in postavlja pod vprašaj brechtovsko politično gledališče in politiko teksta znotraj tega gledališča ter vpeljuje svojo posebno različico vezljivosti medijev, hkrati pa v smislu brechtovskega gestusa razkriva in uteleša izmuzljivo mejo med družbenim nasiljem in nasiljem proti družbi, med angažirano umetnostjo in nemočjo njene subverzije. To dosega s specifičnim formalnim principom, katerega izhodišče je wilsonovski princip trenja med dvema sistemoma reprezentacije, s katerima operira predstava: vizualnim in zvočnim. Tej wilsonovski napetosti oziroma soočanju dveh prostorov-časov predstave (ki so, mimogrede povedano, zelo blizu Brechtovemu epskemu oziroma dialektičnemu gledališču) dodaja Horvat še tretjo dimenzijo kinezičnega oziroma gibalnega.

Podoba, glas in gib pri tem niso več v hierarhičnih ali vsaj predvidljivih razmerjih, kar sproža posebno politiko predstave, ki razen nasprotovanj in vzporednih svetov ne prinaša nikakršne druge razrešitve ali ideologije. Medtem ko sledimo gibalnemu materialu, ki ga ustvarjajo plesalci, na drsečem traku projekcijskega platna prebiramo vedno znova rojevajoče se črke prevoda besedila Brechtovega *Ukropa* in se »soočamo« z zvokovnimi materiali predstave. Horvat teksta ne poskuša odigrati, ampak ga dobesedno prikaže kot tekoči trak druga drugi sledečih si črk. Ne ignorira njegove zgodovinsko-politične teže, toda hkrati ga iz reprezentacijskega prestavlja v polje

skopičnega, tako da se tekst artikulira in deartikulira na drugačen način. V nasprotju z običajnim sistemom režije, ki geste in podobe podreja tekstu, se »tekoči« tekst in podobe dopolnjujejo, drug drugega komentirajo. Nastane odprta struktura, ki bi jo Umberto Eco poimenoval s pojmom odprto delo, Barthes in Kristeva s pojmom intertekst in Baz Kershaw s pojmi čezplastenje in postavljanje nasproti kontrastirajočih se in pogosto inkompatibilnih znakovnih sistemov predstave in pa kulturnih kodov nastopajočih kot tudi gledalcev.

Režiser, ki je v *Kaliguli* (MGL, 1997) »iznašel« ustrezen spektakelski stroj za odprto, v gledališkem jeziku elegantno, a ne destabilizirano in zgolj konceptualistično reinterpretacijo in dekonstrukcijsko aktualizacijo Camusove zgodbe o tiranu in odsotnosti etike, se mora pri Brechtu in njegovem *Ukrepu* podati v še bolj tvegano dejanje. To poveže njegovo obvladovanje spektakelske funkcije sodobnega gledališča in pa hkrati pozornost, usmerjeno v izogibanje pasti reinterpretacije Brechtovega učnega komada v zgolj estetizirani gladki površini, ki v svojem drsenju označevalcev pozablja na označence in se nanaša zgolj nase in na zgodovino gledališke umetnosti. Pri tem lahko izhaja tudi iz svoje naslednje trditve: »Bistveno na začetku graditve predstave je, da najdem problem. Nisem konceptualist, nisem človek, ki bi natančno vedel, kam bo zadevo peljal.« (Horvat: 25)

Brechta se loteva brez epistemoloških razpravljanj, a z dovolj veliko željo in potrebo po tem, da bi razstavljal elemente medija, v katerem ustvarja, namreč gledališča, in jih sestavi nazaj. Da bi eksplicitno udaril s svojo močjo in vzpostavil »privilegirano območje, v katerem se gledališče izreka kot tako« (Ubersfeld: 39). Uprizoritev *Ukrepa* je za Horvata tako še en poskus vezljivosti medijev, hkrati pa vpenjanja tekstualnega v nove, nenavadne gledališke taktike. Rečeno z besedami Brechta: »Poskuse je treba nadaljevati. Problem obstaja za vso umetnost in je ogromen.« (Brecht 1987: 320)

Horvatova predstava je še en primer tega, kar Badiou v okviru svoje teorije inestetike razume kot zbir zelo raznolikih komponent, ki zaživijo v (lahko bi rekli) performativnem dejanju predstave, odrskega eseja. Tekst, prostor, telesa, glasovi, kostumi, svetloba, občinstvo in druge komponente v Horvatovi predstavi zaživijo v gledališkem eseju, katerega izhodišče je Brechtov *Ukrep* kot kritična umetnost, ki proizvede »nelagodni, moteč občutek za bralca, ki 'počiva' v dejstvu, da razkriva skrite karte ideologije, s katero se poistovetijo [...] ter jih naredi nezmožne delovanja« (Žižek: 77).

Horvat Brechtovega besedila ne skuša uprizoriti, odigrati, ampak ga preprosto *literarno* spusti v obliki elektronskega pasu za nadnapise. Prenese ga s polja predstavitevnega v polje skopičnega, vizualnega. Besedilo tako postane dobesedno tekoče. Hkrati pa bi lahko rekli, da Horvat proizvede singularnost gledališkega eseja, ki ga v skladu z Jeanom-Lucom Nancyjem lahko interpretiramo kot »singularno pluralnost«, ki se upira, da bi začela z opozicijo, in se namesto tega bori, da bi uveljavila »skupno« in »z«. Če je bil že Brecht tisti, ki je prestopil meje med umetniškimi in teoretičnimi disciplinami, je Horvat tisti, ki je prepričan, da mora teorija postati del umetniške predstave.

VI. Umetnost kot procedura resnice

Lahko bi rekli, da gledališki eseji, ki smo jih obravnavali, razvijajo posebno vrsto avtonomije. Odlepijo se od vsakdanje ideologije in z njo povezanega jezika ter proizvedejo svoj lastni protidiskurz. Negirajo reprezentativno oziroma pomensko funkcijo jezika in tako kot srednjeveška norost, o kateri govori Foucault, postanejo diskurz, ki se hoče vrniti k svojim izvorom kot resnica o svetu ter pri tem proizvesti tudi posebno subverzivno moč. Ta leži v singularnosti umetniškega dogodka, v tem, kar Nancy poimenuje dinamična moč singularnosti in pluralnosti, utelešenje dejstva, da »biti« ne obstaja brez »biti z« in da »Jaz« ne predhodi »Nam«. Odrski eseji torej poudarjajo dejstvo, da eksistenca ne more obstajati ločeno od koeksistence. Hkrati pa ti odrski eseji dosežejo posebno artaudovsko utopično moč s tem, da vse predstavljajo skozi »ljubezen, zločin in norost«. Proizvedejo artaudovske mogočne plamene ali sonca, ki nas obsvetijo v času predstave.

V tem smislu lahko gledališki oziroma odrski esej razumemo tudi kot eno možnih utelešenj artaudovskega verjetja v to, da predstava lahko proizvede posebne vrste dejanje utelešene transgresije, v kateri je telo v funkciji elementa, ki restrukturira sistem kulturnih vrednot. Gledališče s tem še ne pridobi utopične vloge nečesa, kar lahko transcendirata epistemološke strukture, ki določajo, kako ljudje mislimo, lahko pa vseeno deluje kot sprožilec arbitrarnih sprememb, ki privedejo do nove ekonomije diskurza. Kot sanje ali pa foucaultovsko razumljena srednjeveška norost sodobna umetnost proizvaja diskurz, ki se hoče vrniti k izvirom, postati »resnica« sveta. Če citiramo nekoliko preroško razpoloženega Artauda:

Ni nemogoče, da, kot pravi sveti Avguštin, strup gledališča razkrajata telo družbe, v katero je vržen, a v tem primeru počne to kot kuga, kot maščevalna ujma, kot odrešujoča epidemija, v kateri so začela lahkoverna obdobja videti prst božji, a se v njej le uveljavlja zakon narave, po katerem je vsako dejanje izravnano z drugim dejanjem in vsaka akcija z reakcijo. (Artaud 1994: 55)

V primerih, ki smo jih analizirali, se odrski esej izkaže kot performativno dejanje na odru, ki združuje singularno in pluralno, tekstualno in uprizoritveno kulturo. Proizvede to, kar Alain Badiou definira s pojmom procedura resnice. Umetnost ni več tekme filozofije in teorije, ki bi proizvajal zgolj materiale za filozofijo in teorijo. Ni več dodatek, saj nosi lastno resnico v sami sebi. Še več: umetnost proizvede singularnost uprizoritvenega dejanja, uprizoritveno umetniško delo in njegovo pojavnost v obliki posebnega *dogodka* – predstave.

Prav ta uprizoritveni dogodek, znotraj katerega publika umetnost bolj kot objekt razume kot dogodek, ki se lahko ponavlja v zelo različnih okoliščinah in nikoli ni enak

oziroma več isti, nikakor ne izključuje dejstva, ki ga v *Malem priročniku o inestetiki* na več mestih izpostavi Badiou: predstava je vedno dogodkovna, singularna.

V tem smislu je treba posebno obliko, ki jo imenujemo odrski esej, razumeti kot »generic vacillation« v smislu Badiouja in njegove knjige *Rhapsodie pour le théâtre* (*Rapsodija za gledališče*):

Resnica, ki jo gledališče ustvarja iz vsake predstave, vsake igralčeve geste, je generično oklevanje, v katerem se lahko tvega razlike brez osnove. Gledalec se mora odločiti, ali bo samega sebe izpostavil praznini in delil z drugimi nedoločno proceduro. Ni poklican k užitku, ampak k misli. (Badiou 1990: 91–92)

9. poglavje

Performativnost scenskih in vizualnih umetnosti ter nove oblike vezljivosti umetniških medijev



I. Intonacija

V tem poglavju nas bo zanimala aplikacije estetike performativnega Erike Fischer-Lichte na specifično formo in pojavnost umetniške zvrsti performansa. Upošteva je posebnost njegove zgodovine v Sloveniji kot delu drugega sveta, se bomo osredotočili na primere sodobnih oblik performansa kot vezljivega umetniškega medija na prelomu tisočletja ter jih navezali na konture te *opere aperte* (Umberto Eco): s specifično zgodovino v 20. stoletju, od zgodovinskih avantgard do najvplivnejših primerov performansa, od fluksusa in skupine Pupilija Ferkeverk, preko konceptualne umetnosti, do postmoderne in tehno kulture.

Naše izhodišče bo predstavljalo nekaj tez Erike Fischer-Lichte o estetiki performativnega, naš predmet raziskav ali dialoga med umetniško in teoretsko prakso pa nekaj primerov uprizoritvenih praks, ki izpostavljajo performativnost in vezljivost umetniških medijev.

II. Performativnost

Začnimo z estetiko performativnega. Na premici različnih faz raziskav gledališča, dramatik in uprizoritvenih praks, ki jih je izvedla Fischer-Lichte, od semiotike, njene krize in poskusov njene razrešitve do odpiranja drugim in drugačnim metodološkim izhodiščem, npr. novemu historizmu, fenomenologiji, hermenevtiki, poststrukturalizmu, v katerih avtorica vztrajno sledi napetosti med eksistenco in označenim, se bomo ustavili ob dveh dvojicah:

- tekst in uprizoritev;
- reprezentacija in prezenca.

Fischer-Lichte se v svoji nedavni fazi raziskav polja gledališča in scenskih umetnosti, ki jo ob knjigi *Estetika performativnega* utelešata vsaj še zbornik *Gledališče po letu 1970* in knjiga *Gledališče, žrtvovanje, ritual. Raziskave oblik političnega gledališča* (2005), osredotoča na sledi performativnega obrata in vzpostavitev posebne estetike performativnega. V raziskavah performativnega, ki so nekakšno postsemiotično nadaljevanje njene misli o evropskem gledališču in scenskih praksah, izhaja iz teze, ki bo hkrati izhodiščna točka naših raziskav izbranih fenomenov sodobnih uprizoritvenih praks na Slovenskem. Teza se, povzeta v zgoščeno in nujno nekoliko poenostavljeno obliko, glasi takole:

Po letu 1960 se je zgodil preobrat, za katerega je značilna sprememba poudarka od gledališča kot umetniškega artefakta h gledališču kot izvajanju, performativnosti. Umetniki po tem obratu ne delujejo več kot avtorji v tradicionalnem pomenu, v delu sodobnega gledališča in performansa zato ne moremo več govoriti o institucijah avtorja in umetniškega dela. Tekstualni model je zamenjal performativni model, znotraj katerega sta tako tekst kot referencialna funkcija izgubila svojo prevlado.

Teza Erike Fischer-Lichte asociira na t. i. poststrukturalistično fazo Rolanda Barthesa, kritiko sistema jezika in sklicevanja na jezik, ki uteleša logiko dominantnega diskurza, ki podreja s svojo klasifikativnostjo in normativnostjo. Je v skrajni posledici celo »fašističen«. Literatura (in druga umetnost) presega dominantni diskurz jezika kot sistema. iz njega izstopa oziroma kaže nezavedno. Avtor po performativnem obratu ne predstavlja ali obnavlja več, njegova dejavnost je produkcija oziroma performativnost.

Hkrati pa so pravkar skicirane teze tudi logično nadaljevanje misli, ki jo Fischer-Lichte izpostavlja v knjigi *Zgodovina evropske drame in gledališča*, namreč, da se je v 20. stoletju izvršila deliterarizacija gledališča, ki so jo izvedle zgodovinske avantgarde.

In pa, da je bila zahteva po reteatralizaciji gledališča v tem obdobju v veliki meri zasnovana na krizi jezika, da pa je enako pomemben impulz deliterarizacija gledališča. V sodobnih uprizoritvenih umetnostih in praksah smo torej priča dejstvu, da bo vsakokrat proizvedena neka druga uprizoritev, da je vsaka uprizoritev enkratna in nepovnljiva. S tem Fischer-Lichte ukine delitev na estetiko produkcije, dela samega in estetiko recepcije, prvo, drugo in tretjo paradigmo. Estetika performativnega je tako poskus prehajanja meja, ukinjanja dihotomije med semiotičnim telesom (Körper) in fenomenalnim telesom (Leib) igralca. Njen cilj je telesna soprisotnost igralcev in občinstva, performativna interakcija med odrom in občinstvom.

V nadaljevanju si bomo ogledali nekatere manifestacije estetike performativnega v projektih, ki jih združuje bastardno-hibridna zvrst performansa, in poskušali prikazati, v kakšnem smislu te manifestacije lahko spremenijo naše pojmovanje umetnosti in kulture. Pri izbranih primerih nas bo zanimalo področje medmedijskosti oziroma vezljivosti scenskih in vizualnih umetnosti, odnosi med performansom in gledališčem, plesom na eni strani ter performansom in vizualno, likovno umetnostjo na drugi strani.

Konkretno umetniško čezmejno delovanje naslednjih umetnikov in projektov: Via Negativa (Bojan Jablanovec) in Emil Hrvatin oziroma Janez Janša ter umetniška trojka Janša Janša Janša. Na podlagi analize teh konkretnih umetniških praks in artefaktov bomo poskušali zarisati nekaj osnovnih črt geografije vezljivosti sodobnega performansa na področju Slovenije.

III. Preizpraševanje odra

Dvajseto stoletje nemira, badioujevske nerazrešljive razdvojenosti med končati staro in začeti z novim, je tudi na področju gledališča in uprizoritvenih praks potekalo predvsem v znamenju »serije revolucij«, ki so dodobra razburkale valovno konfiguracijo gledališkega odra in dvorane. Vzporedno s številnimi odmiki od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu, k primatu scene, se je odvila tudi serija preizpraševanj in predelav, razstavljanj in novih sestavljanj odra. Poseben preobrat v umevanju gledališkega prostora ter prehod k »postdramski estetiki prostora« (Lehmann) se je izvršil v začetku osemdesetih let, ko so režiserji kot Grüber, Stein in Mnouchkinova, v Sloveniji pa predvsem Ljubiša Ristić, malo za njim pa Vito Taufer in Dragan Živadinov, na različne načine realizirali velike tabloje ter na novo poudarjali podobo odra in s tem končali z načelom stika s publiko, ki ga je udejanila »aktivistična doba šestdesetih in sedemdesetih let« (Lehmann 2003: 197). Kot temeljne premise oziroma označevalci tega novega pojmovanja odra so se vzpostavili principi tableauja, igre s prostorom in ploskvijo (površino), scenske montaže, novega odnosa čas-prostor, gledališča »na lokaciji«, heterogenega prostora.

Danes živimo dediščino teh premikov, ki jih skozi prizmo dramsko/postdramsko opiše Hans-Thies Lehmann. Slovensko gledališče in uprizoritvene prakse so v zadnjih desetletjih vztrajno gojili poskuse »redefiniranja normativnega vizualnega reda« (Orel 2006: 363) ter tako spreminjali, mutirali in tematizirali odnos med nastopajočimi in gledalci, vzporedno s tem pa seveda ustrezno temu spreminjali tudi odnos med odrom in avditorijem. Od gledališča v krogu k praznemu prostoru, največji bližini, stikanju med akterji dogodka in gledalci, npr. v performansih skupine OHO, v Zajčevem *Potobodcu* (1972) v režiji Lada Kralja v gledališču Pekarna. In še prej v intervenciji iz publike in med publiko v Rožančevi *Topli gredi* (1964), na silo prekinjeni predstave Odra 57, na kateri sta sovpadli dve avtopoetični povratni zanki (Fischer-Lichte); tista, ki so jo načrtovali ustvarjalci, in tista, ki jo je načrtovala politika z zrežiranimi ogorčenimi gledalci, ki so prekinili izvedbo predstave in dobesedno prevzeli vlogo akterjev. Prizorišče pa se je iz prostora reprezentacije spremenilo v realni prostor političnega obračuna.

S *tretjo generacijo režiserjev* (Čufer 1992: 45) pa je isto obdobje prineslo tudi dokončno porušenje meje med gledališčem in vizualnimi umetnostmi, blizu novemu pojmovanju performansa kot interdisciplinarne umetnosti spektakla, izhajajoče iz tradicije hepeningov skupine OHO, Pupilije Ferkeverk, performansa Pekarne in začetne faze Eksperimentalnega gledališča GLEJ, ob tem pa seveda ameriške in evropske gledališke ter vizualne neoavantgarde.

Nove mutacije prostorskih strojev gledališča so utelešale različne politike in strategije uprizoritvenih umetnosti. Bojan Jablanovec je tako raziskoval razmerje med tekstom in geometrijo, med vidnim in iluzijo nevidnega. Marko Peljhan in Matjaž Berger sta izhajala iz semplov zgodovinskih avantgard in ameriškega *gledališča podob* ter performansa; pri tem sta razvijala »odprte ritmično-scenske strukture zapletenih zvočnih/besednih/glasbenih in vizualnih tekstur« (Birringer 1994: 29). Emil Hrvatin je skozi detajlirano raziskavo prostora/časa vzpostavljala žanr *performativnosti teorije* (Šuvakovič). Vlado Repnik je raziskoval nesinhroničnosti časa in prostora, skulpturalne uporabe zvočnega gradiva in izvajalcev. Matjaž Pograjc je 'ugledališčeval' razmerje med hiperrealnim medijskega simulakra in fizičnim, nemim telesom v ambientalnem ali nescenografskem prostoru. In tako naprej.

V zadnjih dveh desetletjih so taktike odra pokrajine vizualne dramaturgije, scenske eseja, metonimičnega prostora, uokvirjanja, scenske montaže, estetik hitrosti, estetskega *versus* realnega telesa, intermedialnosti (če nanizamo terminologijo Hansa-Thiesa Lehmann), slovensko (ne več) gledališče povedle v heterogene sfere sodobnih scenskih umetnosti na presečiščih različnih umetniških medijev, ki so vztrajno oplajali polje gledališča.

IV. *Signatura dogodek kontekst*

Z izjemno močjo na vezljivost umetniških medijev, hkrati pa tudi na performativno naravo umetniških akcij opozarja serija projektov trojice umetnikov, ki so leta 2007 uradno spremenili ime in se preimenovali v Janeza Janšo. Kot ponazoritev njihovih umetniških akcij vzemimo najprej projekt *Signatura dogodek kontekst*, ki so ga izvedli v Berlinu na festivalu Transmediale.08. Zgodba, ki jo je zapisala umetnostna kritika, je naslednja:

Trije slovenski umetniki, ki jim je skupno ime Janez Janša, so se sprehodili po berlinskem spomeniku holokavstu in s tem izvedli performativno dejanje hoje skozi labirint hodnikov, ki tvorijo spomenik.

Natančnejša narava tega performansa je bila povezana z njihovo opremljenostjo z GPS-napravo, z natančno odmerjeno potjo vsakega med njimi, ki je prehodil različen del vnaprej načrtane poti v spomeniku, ter s sledmi, ki jih je njihova akcija pustila na medmrežju: zaris podpisa, ki je viden le v virtualnem prostoru. Vzporedno s tem vizualnim izrisovanjem imena je potekal fonični performans, v katerem so umetniki med hojo po hodnikih spomenika ponavljali isto mantro: »Jaz sem Janez Janša, Jaz sem Janez Janša, Jaz sem Janez Janša.« Tako so Janša, Janša in Janša utelesili hodeče in govoreče podpisovanje, ki je zapuščalo trajnejše sledove le na internetu. Oziroma, povedano natančneje, prav kombinacija predstave v živo in njenega medijskega prenosa ter transformacije je vzpostavila celoto umetniške akcije oziroma performansa, ki je ostala dokumentirana na medmrežju.

V tem neobičajnem dogodku ali akciji hoje so Janezi Janše večkrat in v obe smeri prestopali meje med konceptualno umetnostjo in artvizmom (umetniškim aktivizmom) ter raziskovali vezljivost in medsebojno delovanje žive in mediatizirane umetnosti.

Trije umetniki so – in to je osrednjega pomena – v svoji kontroverzni umetniški akciji dobesedno utelesili ali izvedli vprašanje, ki si ga je zastavil Jacques Derrida na slovitim predavanju *Signature, événement, contexte* leta 1971 ter v istoimenskem eseju,¹¹ pri katerem si je trojka izposodila naslov svoje akcije. Vprašanje se glasi: Se absolutna singularnost dogodka signature sploh kdaj dogodi? Obstajajo signature? (Derrida 1995: 139)

Derridajev odgovor se bere takole:

Da, gotovo, vsak dan. Učinki signature so najobičajnejša stvar na svetu. Vendar je sočasno, še enkrat, pogoj možnosti teh učinkov pogoj njihove nemožnosti, nemožnosti

11 Predavanje je predstavil na Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française v Montrealu avgusta 1971. Slovenski prevod je izšel v zborniku *Sodobna literarna teorija*, Kratina, 1995.

njihove stroge čistosti. Da bi funkcionirala, torej bila berljiva, mora signatura imeti ponovljivo iterabilno, posnemljivo formo; biti mora zmožna odtrgati se od prisotne in singularne intence svoje produkcije. To je njena istost, ki, spremljajoč identiteto in singularnost, od nje razdvaja pečat. (Isto: prav tam)

Performans kolektivne signature, ki jo je izvedla trojka Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša, odpira svež umetniški pogled na Derridajeve dekonstrukcijske misli o pogojih možnosti, ki so tesno povezani s pogoji nemožnosti. Pokaže, kako učinki signature lahko postanejo nasprotje tega, kar Derrida imenuje *najobičajnejša stvar na svetu*. Hkrati pokaže tudi, kako absolutna singularnost dogodka signature lahko samo sebe spremeni v serijo ponovitev, pomnožitev, iterabilnosti in posnemanj. Umetniki poudarijo dejstvo, da lahko tudi ime samo – ne zgolj signature – postane predmet posnemanja ali celo radikalne prisvojitve.

S tem ko so spremenili svoje ime, so trije Janezi Janše namerno vstopili v verigo družbenih in umetniških transformacij, za katero je značilno pojavljanje politično drsečih označevalcev ter komajda razberljivih simptomov konstrukcij političnih identitet. Blaž Lukan zato v eseju »Projekt Janez Janša« ugotavlja, da so trije umetniki s spremembo imen sprožili serijo, ki je tipična za sodobno vizualno umetnost. Serija *Janša Janša Janša* tako privede do izginotja subjekta, do njegove izpraznitve ali desubjektivacije. S svojim veriženjem v neskončno ustvarja zaporedje praznih označevalcev, ki jih nato poljubno zapolnjujejo nove vsebine. Serijo avtorizira neka odsotnost, jaz v njej nastopa kot »čista praznina« (Žižek).

Serija proizvede aposteriorno identiteto, ki posledično sproži akutno vprašanje o referentu. Tako ime in njegov lastnik, namreč »originalni« Janez Janša, izgubita svojo prvotno moč in serija oziroma *ready made* imena Janez Janša pridobijo na svoji simbolni funkciji in menjalni vrednosti.

Njihova akcija pa ob zavestni performativnosti Derridajeve teorije hkrati kaže na dejstvo, da so s tem in drugimi projekti obnovili ter tudi že reinterpreterali nekatere temeljne koncepte neoavangardističnega performansa šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ki ga je v slovenskem prostoru utelešala skupina OHO, natančneje naslednji temeljni izhodišči te skupine, kot ju je retrospektivno skiciral Marko Pogačnik za katalog razstave *OHO* leta 1984 v Moderni galeriji:

UMETNIŠKO DELO NI VEČ VEZANO NA POJEM UMETNIŠKEGA PREDMETA, TEMVEČ SE LAHKO PROSTO RAZPROSTRE TAKO V MIKRO- KOT V MAKORAZSEŽNOSTI PROSTORA.

UMETNIŠKO DELO NI VEČ IZKLJUČNO VEZANO NA OSEBNOST AVTORJA. V PROCESU NJEGOVEGA NASTAJANJA LAHKO SODELUJEJO POLJUBNE OSEBE, KI DODAJAJO SVOJ KREATIVNI PRISPEVEK. (Pogačnik: 8–9)

Zahtevo OHO-jevcev, da je treba umetniško delo ločiti od predmeta in osebnosti avtorja, da ga »ne bi smeli uporabljati kot priložnost za osebno izpoved« ter da je »življenje umetnika njegova osebna stvar, in izraža naj se skozi življenjske situacije« (isto: 8), Janša Janša Janša potrjujejo v vsej protislovnosti in subverzivnosti vrženosti umetniškega dela v drugi čas, namreč postmilenijski čas postdemokratske dobe. Umetniško delo ločijo od predmeta v povezavi živega performansa in medmrežja, odtujijo ga v smislu dematerializacije. Obenem pa na poseben način izpostavijo dejstvo, da je življenje umetnika njegova osebna stvar in da naj se izraža skozi življenjske situacije. Trojica namreč na verjetno najpogostejše vprašanje, ki ji ga zastavljajo, namreč, zakaj so spremenili svoje ime v Janeza Janšo, striktno odgovarja, da je šlo za osebne razloge, hkrati pa svoje »novo življenje« pod novim imenom izražajo skozi življenjske situacije, npr. procedure spreminjanj različnih dokumentov, reakcije na njihovo ime, nastope pod novim imenom na različnih prireditvah ipd.

V. Ime – *ready made*

Kot logično nadaljevanje njihovega dela oziroma raziskav signature in njenega paradoksalnega odnosa do realnosti, ki smo ga prikazali ob dogodku za berlinski festival Transmediale.08, lahko razumemo tudi njihovo razstavo za graški festival Štajerska jesen z naslovom NAME READY MADE¹², ki pa hkrati pomeni novo, zanimivo navezavo oziroma vezljivost s poljem vizualnih umetnosti in njihove zgodovine v prejšnjem stoletju. Razstava namreč izpostavlja in na nov način osvetljuje derridajevski, hkrati pa že tudi duchampovski paradoks signature, njene originalnosti in reprodukcije oziroma repetitije. Razišče in oskrbi nas z novim »dokaznim materialom« povezave med imenom (signature) in *ready madom* (repeticijo serije imen ali signatur).

Če si priključimo v spomin edino definicijo *ready mada*, ki je izšla pod imenom Marcela Duchampa ('MD') v Bretonovem in Eluardovem *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (»običajen predmet, ki ga povzdigne k digniteti umetniškega dela zgolj avtorjeva izbira«; Breton Eluard: 23) in jo povežemo s projektom NAME READY MADE, Duchampove misli lahko parafraziramo na naslednji način:

Običajno ime Janez Janša, povzdignjeno k digniteti umetniškega dela zgolj z izbiro treh umetnikov.

Ob vsaki ponovitvi katerega koli dogodka katerega koli od treh umetnikov tako ime Janez Janša postane novo delo v seriji *ready madov*. Tako je vsa *ready made* imena, ki jih najdemo na razstavi, sproducirala realnost sama, rezultat te produkcije pa je bila inverzija umetniške kreacije. V tem smislu vsi razstavljeni predmeti preizprašujejo norme realnega, reprodukcije, mediacije, identitete in politike umetnosti ter vsakdanjega življenja. Predvsem pa seveda status umetniškega dela in umetnosti danes nasploh.

S tem ko se Janša, Janša in Janša sprašujejo, ali je ime samo na sebi *ready made*, preizprašujejo tudi pomene »osebnega« in »lastnega«. Poudarijo dejstvo, da imena sama po sebi nikakor niso avtonomna: ime so nam podelili drugi, tako kot so nas prepoznali po imenu, ki so nam ga dali drugi, s pomočjo lastnosti, s katerimi povezujejo naše ime, imena so osebne projekcije drugih, ki jih mogoče nikoli ne bomo spoznali. In tako naprej.

Če zaključimo: V svojih umetniških akcijah trije Janezi Janše izpostavljajo dejstvo, da (tako kot katero koli drugo ime) tudi ime Janez Janša ekskluzivno ne pripada nikomur. Lahko si ga razlagamo in ga uporabljamo tudi kot neke vrste *ready made*. Prevzeti

12 Razstava je bila predstavljena v okviru festivala Steierischer Herbst v Gradcu med 4. 10. in 26. 10. 2008 v razstavišču Forum Stadtpark, kustosinja razstave je bila Zdenka Badovinac.

ime nekoga nase tako sovpadе z dejanjem, ko v klasičnem *ready madu* uporabimo že obstoječi predmet. Kot takega ga lahko razumemo v smislu razlastitve, dejanja razosebljenja. Janša, Janša in Janša tako s svojo razstavo oziroma serijo performansov ali akcij NAME READY MADE vedno znova izpostavljajo bistveno vprašanje o (ne) možnosti določiti *ready made*. Sami se ne bomo predali skušnjavi, da bi se spustili na ta spolzek teren. Raje bomo končali s citatom misli iz eseja Alaina Badiouja *Nekaj pripomb k Marcelu Duchampu*:

In kaj je konec koncev *ready-made*? Gre za razstavljeni popolnoma običajni predmet, kuverto čiste misli izbire ali selekcije, brez kakršne koli subjektivne zavzetosti. Bistvo te misli je, da tovrstna izbira, ki je nastala na popolnoma običajnem ozadju, ustvari čisto točko nerazpoznavnosti med splošnim in vzvišenim. Seveda v tem obstaja neke vrste višja ironija, ki se nanaša na kuverto. Toda predmet, ki se nahaja v ovojju, je še posebej brez kakršnih koli posebnosti. (Badiou 2008: nepaginirano)

VI. Via Negativa: prisvojitvev zgodovine performansa

Marina Gržinič ob predstavi-performansu skupine Via Negativa in Bojana Jablanovca *Incasso* (2004) ugotavlja, da ta predstavlja prisvojitvev zgodovine performansa kot umetniške forme ali dejavnosti, ki izhaja iz »avantgardnih vizualnih umetnosti šestdesetih let 20. stoletja in obsega tradicijo, ki sega od konceptualne umetnosti in body arta do hepeningov, a tudi tradicijo, ki sega od uličnega gledališča do študentskih protestov, vse do pozicije ustvarjanja stvari z gestami in s telesnimi akcijami pred občinstvom« (Gržinič 2005: 46).

S svojo izjavo je neverjetno blizu nemški kolegici Fischer-Lichte, ki govori o performativnem obratu kot bistvenem prelomu, ki se je izvršil prav znotraj performativnih praks (hepeninga, performansa, vizualne umetnosti). Z izrazom »ponovna prisvojitvev zgodovine preformansa« pa opozarja, da smo v zadnjem desetletju tudi v slovenskem prostoru priča temu, kar lahko poimenujemo s sintagmo »sledi performativnega obrata« v sodobnih scenskih umetnostih.

Jablanovec v projektu Via Negativa, katerega ime povzema po Jerzyju Grotowskem in njegovem revnem gledališču¹³, poskuša artaudovsko osvoboditi gledališče od reprezentacije, ga odrešiti služenja zgolj enemu samemu jeziku, namreč besede, in njegove logične diskurzivnosti. Ali, povedano z besedami Rolanda Barthesa, ki govori o Antoninu Artaudu: radikalizirati gledališko izkušnjo, od nje zahtevati, da si upa izvesti popolno preobrazbo vseh naših načinov življenja za ceno novih pravil, ki bodo v veliki meri pravila avantgarde:

Misel mora biti popolnoma absorbirana v sami fiziki dramske akcije: nič notranjosti, nič psihologije, in celo [...] nič simbolizma. [...]; in temu gledališču antikulture [...] je potreben prav tako osvobojen jezik: ne samo, da mora biti beseda 'poetična' (se pravi neposredna, odvezana od vsake racionalnosti), temveč mora jezik brez vsakršne hierarhije vključevati krike, gibe, hrup in akcijo, katerih mešanica mora na odru povzročiti splošen masaker; ali če povemo z eno sintagmo: 'gledališče krutosti', ki je postalo Artaudova najslavnejša formula. (Barthes 2002: 300)

Hkrati pa poskuša Jablanovec poiskati nove gledališke oblike, ki bodo dosegle »reaktivacijo udeležbe gledalcev« (Lehmann 2003: 234), nove povezave privatnega in javnega, intimnega in odprtega, ki so odsev raziskav, kako se tekst in igralec uglasita v razmerju z gledalcem.

13 Grotowski je princip via negative, ki izvira iz negativne teologije, uvedel v svojo metodo urjenja igralca, ki temelji na odkrivanju in premagovanju ovir, ki igralcu preprečujejo, da bi dosegel svojo popolno psihofizično skladnost.

Povedano nekoliko drugače: Vio Negativo pri tem bolj kot telo, ki je označevalec, zanima realno telo igralcev. Zato hipertrofira procesnost in performativnost, negira fiksirano umetniško delo, s tem pa se seveda zavestno vključuje v verigo performativnih akcentov, to, kar Fischer-Lichte poimenuje »estetika performativnega«, Gržinićeva pa »reartikulacija zgodovine performansa«.

Zanimiv primer reartikulacije zgodovine performansa, hkrati pa tudi avtopoetične povratne zanke, ki pri tem nastane, je prizor iz predstave *Incasso*, ko performerka Katarina Stegnar prepoji bankovce s kapljicami svoje krvi, jih zavije v plastične vrečke in jih kot umetniško delo prodaja občinstvu. S tem izvede variacijo umetniških akcij Fluxusa, npr. italijanskega konceptualista Piera Manzoniya, njegovega projekta *Umetnikov drek* (1961), v katerem je napolnil devetdeset škatlic s svojimi izločki in jih postavil na prodaj po ceni zlata.¹⁴ In če se je Manzoni poigral z gledalcem tako, da ga je opozarjal, kako bo škatlica, če jo odpečatimo, izgubila svojo umetniško vrednost, v *Incassu* Katarina Stegnar v svoji akciji gledalca napade, ga destabilizira oziroma ga, kot to opiše Blaž Lukan, »v skladu z neusmiljeno logiko predstave – do kraja (lahko bi rekli do krvi) razgali, zastavi niz temeljnih vprašanj, zaradi katerih se nenadoma znajde pred njo bolj gol, kot je ona sama« (Lukan 2004: nepaginirano).

14 Originalni naslov akcije je bil »Merda d'artista«, prvič jo je izvedel 12. avgusta 1961 v Galeriji Pescetto, Albisola Marina.

VII. Performativnost kot vezljivost

Kot smo pokazali z zgornjimi primeri, se tako Janezi Janše kot tudi Bojan Jablanovec zavedajo, da je popoln izstop iz reprezentativnosti nemogoč, tako kot je nemogoča oziroma naivna recimo schechnerjevska ali akcionistična vizija, da performativna avtopoetična povratna zanka omogoča preseganje logike tekstualne kulture in referencialne funkcije. S tem se uvrščajo v serijo sodobnih inter- ali transdisciplinarnih umetnikov, za katere je značilno, da skozi formo performansa in temu podobnih hibridnih uprizoritvenih praks vedno znova preverjajo tezo Peggy Phelan o posebnem ontološkem statusu odrskega dogodka oziroma performansa kot »predstavljanju brez reprodukcije«, sedanjiku tukaj in zdaj kot edinem življenju performansa oziroma predstave (Phellan 1993: 146). Ta proces pa vodi skozi vztrajanje pri prehajanju meja med različnimi zvrstmi umetnosti ter umetnostjo in življenjem. Skozi vzpostavljanje dialoga s sledmi performativnega obrata šestdesetih let tako skušajo – povedano z besedami Fischer-Lichte – ponovno legitimirati gledališče kot performativno umetnost *par excellence* (Fischer-Lichte 2004: 256).

S tem se del sodobnih uprizoritvenih praks zavestno vrača k točki vezljivosti različnih medijev, k (utopičnim?) poskusom, ki so od začetka 20. stoletja, predvsem pa od hepeningov in Fluxusa, poskušali združevati tradicionalno ločene umetnosti oziroma, povedano z besedami Allana Kaprowa: »Blurring of Art and Life« – premešati umetnost in življenje. Tako preverja postulate ameriške gledališke avantgarde in neoavantgardnega performansa ter vizualne umetnosti nasploh, ki jih je Bonnie Marranca opisala kot »interdisciplinarni pristop«. Danes je seveda kristalno jasno, da ta lahko hibridizira gledališče, glasbo, ples, slikarstvo, fotografijo, video, kiparstvo in arhitekturo ter vedno znova povezuje gledališče in vizualne umetnosti »v novem razumevanju predstave« (Marranca 1996: 163).

Kot da bi zadnja desetletja prejšnjega in prva novega tisočletja prinesla ponovna utelešenja uprizoritvenih praks preteklih desetletij, od zgodovinske avantgarde do neoavantgard in neomodernizmov, ki so stremele k temu, da bi povezale različne medije in kulture. Toda čas postavantgard in današnje kritične umetnosti v dobi globalizirane kulture se bistveno razlikujeta od časa utopij zgodovinskih kot tudi od že nekoliko iztrošenega neomodernizma in neoavantgarde šestdesetih let. Zato ni naključje, da Erika Fischer-Lichte, s katero smo začeli in tudi končujemo to poglavje, konstatira, da se je odnos med gledališčem in drugimi mediji radikalno spremenil, da lahko govorimo o teatralizaciji kulture in pa mediatizaciji uprizoritvenih praks (Fischer-Lichte, 1998: 13–14).

10. poglavje

Performativne revolucije igralčevega in gledalčevega telesa



I. Skrajna fizičnost telesa

Tokrat nas bo posebna oblika *estetske revolucije* (v smislu Jacquesa Rancièra) – tako imenovani performativni obrat šestdesetih in sedemdesetih let, kot ga znotraj uprizoritvenih in vizualnih praks definira in analizira Erika Fischer-Lichte v knjigi *Estetika performativnega* – zanimala v odnosu na igralčevo in gledalčevo telo: semiotično in fenomenalno. V dialogu z Artaudom, ki je z gledališčem krutosti pionirsko trasiral pot, po kateri so hodile neo- in postavantgarde, bomo poskušali slediti tem performativnim revolucijam, obratom od referencialne k performativni kulturi, ki so povzročili odkrivanja in preseganja tako fizičnih kot psihičnih limit v telesih igralk in gledalk, igralcev in gledalcev.

Zanimali nas bodo odtisi tega vmesnega, liminalnega položaja na obeh straneh gledaliških in negledaliških dvoran, v publiki in na odru. Zanimala nas bo specifična tega položaja, ki je povzročil destabilizacijo in novo osrediščenje gledalčeve in akterjeve percepcije samega sebe, drugih in realnosti nasploh. Zanimalo nas bo, na kakšen način in s kakšnimi nameni skozi različne predstave ta estetska revolucija vzpostavlja odnos do današnje visoko mediatizirane družbe. Zanimalo nas bo, kaj se je petdeset let po performativnih preobratih in lomih zgodilo z verjetjem, da živa, performativna umetnost uteleša avtentične oblike provokacij oziroma upora proti tradicionalnim družbenim vrednotam? Ali danes sploh še obstaja verjetje v provokativni značaj t. i. uporniškega uprizarjanja (*resisting performance*)?

Ali, še bolj radikalno *dubito ergo sum*, povedano z besednjakom Jacquesa Rancièra in njegovega *Emancipiranega gledalca*:

Lahko danes (v nasprotju z večinskimi interpretacijami performativnega obrata) res emancipiramo gledalca in igralca zgolj tako, da relativiziramo oziroma postavimo pod vprašaj »nasprotje med gledanjem in delovanjem«, tako, da razumemo sicer samo po sebi samoumevno dejstvo, da »očitnosti, ki tako strukturirajo razmerja med povedati, videti in narediti, tudi same pripadajo strukturi gospodovanja in podvrženosti«. (Rancière: 13)

V fenomen telesa igralca in gledalca, ki ga utelešajo predstave po performativnem obratu, bomo vstopili s pomočjo rekonstrukcije enega najbolj eminentnih primerov performativnega obrata v slovenskem prostoru oziroma uveljavitve telesa kot središčne točke kulture slednjega: predstave *Spomenik G* Dušana Jovanovića in Jožice Avbelj, izvedene leta 1972¹⁵. Samo Gosarič, dramaturg rekonstrukcije, druge ali

15 Dušan Jovanović: *Spomenik G*, Viteška dvorana, 1972 (produkcija Gledališče GLEJ).

»popostavitve« dogodka v rokah Janeza Janše, v zapisu »Iskanje Spomenika G«, ki je izšel kot del gledališkega lista rekonstrukcije tega prelomnega performansa leta 2009 v soavtorstvu Janeza Janše in Dušana Jovanovića¹⁶, natančno analizira novo nastalo stanje tega močnega performativnega obrata od teksta k telesu.

Izhodišče *Spomenika G* ni bila drama oz. »satirični happening« *Spomenik* Bojana Štiha, temveč odločitev režiserja Dušana Jovanovića, da želi izhajati iz igralca in pripeljati vsebino predstave iz telesnega – zvoka, gibanja, igralčevega občutenja telesa in sebe. Ključna novost je bila, da je vodil delovni proces sam material oziroma igralčevo delo. Skozi njegov tok se je 70 strani dolg tekst oklestil na 15 stavkov ali izjav, zasedba pa se je z začetnih dvanajstih igralcev skrčila na eno samo igralko, 20-letno študentko drugega letnika AGRFT Jožico Avbelj. Kot celota je predstava skozi minimalizem in preciznost povezala drobce v organsko celoto. Pri tem je zanimivo, da je Štihov *Spomenik* kljub redukciji ostal rdeča nit predstave, se je pa povezoval z drugimi elementi uprizoritve na enakovredni ravni (Gosarič: 9–10).

Podobno, nenavadno blizu temu, kar ob sodobnikih *Spomenika G* raziskuje Erika Fischer-Lichte, je razmišljal že dramaturg originalne predstave Igor Lampret:

Predstava *Spomenik G* v celoti temelji na igralkinem dihu. [...] Notranja struktura predstave temelji na dvojnem gibanju kakor samo dihanje: vdih in izdih. [...] Zato ima dih dvojno funkcijo: fiziološko in vsebinsko. S fiziološkim dihom igralka nenehno odkriva nove dimenzije igranja (emocije, situacije itd.) in ga transformira v vsebine, ki se popolnoma oblikujejo v izraz za posamezne metafore. (Lampret: 19)

Oba poudarjata dejstvo, da je predstava posledica performativnega obrata oziroma zanikanja literarnega avtorja kot artaudovsko razumljenega Boga, ki usmerja jezik gledališča in proti kateremu se je treba upreti. Tekstualno kulturo, ki jo uteleša besedilna predloga, na kateri v dramskem gledališču temelji predstava, je zamenjal igralkin dih oziroma telo, ki je bil poglavitni oblikovalec strukture performansa tako, da je povezoval fiziološko in vsebinsko, duha in telo, obenem pa je izpostavil telo kot hkrati semiotično in fenomenalno. Skozi dih kot dejavnost igralkinega fenomenalnega telesa se je razkrila tudi dvojna narava igranja.

To je vzporedno ali hkrati

a) instrument igralkine avtorske izpovedi (pogojno rečeno reprezentacije oziroma predstavljanja)

in

b) fizične vzdržljivosti njenega telesa.

16 Janez Janša, Dušan Jovanović: *Spomenik G*, 2009, Mala scena MGL

Povedano s terminologijo Erike Fischer-Lichte: Telo igralko oziroma performerke ni bilo več razumljeno kot nosilec pomena, kot semiotično telo-teksta, sestavljenega iz znakov za karakter, ki ga izvajalka ali izvajalec igra. Postalo je predvsem fenomenalno telo, nekaj materialnega, ne več primarno označevalec oziroma semiotično telo, ampak realno telo igralcev, njihovo *telesno biti-na-svetu*. Pomeni, ki se pojavljajo znotraj procesa predstave, izvirajo in nastajajo primarno iz tega procesa predstave same.

Veno Taufer je v sicer drugačni, zato pa nič manj natančni terminologiji svojo zaznavo in refleksijo te situacije ob premieri leta 1972 zapisal takole:

Na prazni sceni je bilo eno samo, popolnoma civilno dekle in v kotu muzikant. [...] Ni bilo nobene literature [...] in vendar je bilo to absolutno [...] gledališko doživetje totalnega teatra [...] človeškega telesa, njegovih gibov, plesa tega telesa, njegove spretnosti, ekspresivnosti, njegovih mišic, udov, prstov, obraza, ustnic, njegovih glasov in zvokov [...] (Taufer: 49–50)

Povedano v argumentaciji Antonina Artauda: Dušan Jovanović je ukinil kartezijski *ratio* kot posrednika med igralčevim telesom in njegovo igro. Hkrati pa je pustil odru, da spregovori v svojem lastnem jeziku, ki je bil tokrat izpostavljen in realiziran skozi vzpostavitev avtonomne govorice igralkinega telesa, ki seveda ni bila več literarna.

Telo se je tako vzpostavilo kot »ekskluzivni nosilec estetskih strategij, vrednot in znakov« (Kunst: 167). Telo igralko je tudi tokrat neposredno nagovarjalo gledalstvo in tudi fizično vstopalo v prostore teles gledalcev.

Artaud bi rekel: *Razbiti jezik, da bi se dotaknili življenja ...* Jovanović in Avbljeva pa (podobno kot v svoji teoriji magijskega gledališča nekoliko pozneje Rudi Šeligo) to povežeta z nujnostjo doseči, da bi človeško telo tako kot predmeti in druga fizičnost odra kar se da neposredno delovalo na gledalca. Da bi gledališče zaživelo kot fizičen in stvaren prostor, v katerem lahko spregovori artaudovski stvarni jezik. Podobno kot Ladu Kralju pri krstni uprizoritvi Zajčevega *Potohodca* v Gledališču Pekarna jima gre za to, da bi v prostoru gledališča artaudovsko zaživela poezija v prostoru, se pravi »glasba, ples, upodabljaljoča umetnost, pantomima, mimika, gestikuliranje, intonacija, arhitektura, osvetljava in dekoracija« (Artaud 1994: 69).

Tako kot v Šeligovem magijskem gledališču ali v artaudovskem gledališču krutosti nastane resnično fizični jezik, ki temelji na znakih, in ne več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu. Magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki bo (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo« ali (rečeno s Šeligom) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'«. Pri obeh pa je jasno, da bo slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti.

Če je Artaud verjel, da bo gledališče, ki ga je nameraval udejanjiti, tako zelo malo podobno temu, kar imamo navado imenovati gledališče, kot je predstavljanje kakršne koli obscenosti podobno starodavnemu religioznemu misteriju (Abirached: 334), je

slovenska naoavangarda tistega časa (Pupilija, Pekarna, Gledališče Glej, Rudi Šeligo, Lado Kralj, Dušan Jovanović, Milan Jesih, Ivo Svetina ...) prepričana, da je mogoče gledališče s pomočjo poiesisa spremeniti tako, da bo oživilo oziroma priklicalo potopljeno, pozabljeno in izgubljeno na način rituala.

Gledališče krutosti, kot ga je v različnih vizijah videla slovenska gledališka oziroma uprizoritvena neoavangarda, naj bi postalo nekaj, kar (povedano z besedami Rudija Šelige) imitira tako principe magije kot tudi ritual, generira oziroma simulira magijskomitski čas, predstavlja avtonomno cono, nekakšno »oazo ali hram ali u-topos znotraj našega časa«. Obenem pa bo to gledališče zavezano temeljnim postulatoma artaudovega gledališča krutosti: bo antiimitativno gledališče, gledališko gledališče, torej samostojna umetnost, ki razpolaga z lastnimi sredstvi in načini izražanja, gledališče, ki sooča gledalca z resnico, vseobsegajočo in enotno; integrativno gledališče, torej tisto, ki ukinja dihotomijo prizorišče : dvorana in prebija oklepe »individuacije«; gledališče ustvarjanja – tu in zdaj – nekega samostojnega sveta, ki ni »transkripcija« že prej ustvarjenega logosa, temveč »skripcija« lastnih pomenov.

Tako kot za Artauda je gledališče tudi za omenjene ustvarjalce predstavljalo več kot zgolj umetniški medij. Povezano je bilo z globalno situacijo kulture. Toda te kulture ni negiralo kot celote, ampak je ponujalo obnovo gledališča, s pomočjo katere bo jezik gledališča pridobil vitalnost. In ta jezik ne bo več zavezan logo- in skriptocentrični tradiciji, ampak bo hkrati jezik besede in odra, semiotičen in fenomenalen.

Primer *Spomenika G* nas napoti na šestdeseta leta 20. stoletja v Evropi in ZDA, na najbolj eklatantne primere performativnega obrata, npr. dunajske akcioniste, Rudolfa Schwarzkoglerja in njegovo nasilje nad lastnim telesom, potem Hermanna Nitcha in njegove rituale žrtvovanja v Gledališču orgij in misterijev.

Jovanovića, Schwarzkoglerja in Nitcha lahko interpretiramo kot akterje performativne umetniške revolucije, v dejanjih katere so umetniki dejavno vklapljali gledalce v performativna dejanja in jih uporabljali kot izvajalce. Toda če so dunajski akcionisti vse udeležence v nekakšnem ritualnem dejanju poskusili infecirati z nasiljem, da bi prebili meje tabujev znotraj javne sfere, se Jovanovićev *Spomenik G* ukvarja z drugačno naravnostjo performativne revolucije, ki gledalca aktivira na način, bliže Rancièrovemu emancipiranemu gledalcu.

Tudi *Spomenik G* vzpostavlja začasno skupnost med izvajalci in publiko, ki pa ni participativna v smislu ukinjanja gledalčeve pasivnosti in vklapljanja njegovega fenomenalnega telesa v dejanje predstave, ampak gre za veliko mehkejšo obliko začasne skupnosti, ki nastane med igralko in gledalci. Ne gre za preseganje ali kršenje velikih tabujev, ampak za skupno osvobajanje od bistvenega elementa nacionalne kulturne tradicije, zasnovane na literaturi in literarnem.

Telo, ki ga skupaj raztelesaajo performerja in gledalci v *Spomeniku G*, je tisto teksta, za katerega pa je Venó Taufer (paradoksalno) zapisal:

Toda Jovanovič je ohranil obe plati teksta. [...] Le da je tekst zanikal kot literaturo, ga kot takega uničil, ga spet ustvaril kot gledališče. Tako Štih ostaja soavtor *Spomenika*, ki mu ga je režiser vrnil kot osebno doživetje totalnega teatra. (Taufers: 50)

Ali, kot to osvobojevanje od peze literarne tradicije slikovito opiše v svoji interpretaciji predstave veliki transformator slovenske dramatike in proze, avtor prvih antiromanov in antidram, Peter Božič:

Dušan Jovanovič je v tej predstavi ukinil tistega posrednika med igralčevim telesom in njegovo igro, ki mu pravimo intelekt oziroma ratio. [...] Dušan Jovanovič in Jožica Avbelj sta [...] dosegla izključitev racionalnega ali pa zavestnega dela, [...] pri čemer jima je bilo v največjo pomoč ravno besedilo, reducirano na pomenske znake oziroma na zvočno maso, ki sta jo glede na spremenjeno strukturo tudi pomensko zvočno interpretirala. (Božič: 37)

Če se zdaj vrnemo k Janševi rekonstrukciji *Spomenika G* iz leta 2009 kot posebni obliki odrskega esejja ali teoretiziranega gledališča, lahko ugotovimo naslednje: Predstava doseže učinek, ki bi ga Jacques Rancière interpretiral kot združevanje in semplanje dveh paradigmatičnih odnosov, kot jih utelešata Brechtovo epsko gledališče in Artaudovo gledališče krutosti. Gledalec in gledalka v njem postaneta »hkrati distancirana gledalca in aktivna interpretata predstave, ki se jima ponuja« (Rancière: 13).

Najlepše razvidna je ta povezava ob primerjavi s *Spomenikom G* iz leta 1972. Gledališče neoavangarde je gotovo stremelo k temu, kar Rancière označi s sintagmami gledališče kot estetsko oziroma čutno vzpostavljanje kolektivnosti, oziroma k temu, kar označi »skupnost kot način zasedanja istega časa in prostora, kot delujoče telo, ki stoji nasproti zgolj aparatu zakonov« (Rancière: 10). Zdi se, da tudi neoavangarda še vedno povezuje gledališče ali to, kar sama pojmuje kot novo, artaudovsko gledališče, kot nekaj, kar je »estetska revolucija, ki ne spreminja več mehanizmov države in zakonov, ampak čutne oblike človekove izkušnje« (Isto: prav tam).

In prav v tem, da noče več spreminjati mehanizmov države in zakonov, kar je počel Brecht in kar je za njim počel tudi Oder 57 kot eksperimentalno in hkrati politično gledališče petdesetih in šestdesetih let, se politika performansa in gledališča neoavangarde razlikuje od klasičnega brechtovskega političnega gledališča v različnih reinkarnacijah.

Če je »originalni« *Spomenik G* v času performativnega obrata v nasprotju z Brechtom stremel k temu, da bi se oddaljil tako od aristotelskega kot od brechtovskega gledališča in se kar se da približal artaudovskemu gledališču krutosti, se Janševa rekonstrukcija poslužuje povezave Brechta in Artauda v dejanje percepcije, ki od gledalca hkrati zahteva, da vzpostavi kritično distanco in se vživi v rekonstrukcijo avtopoetične zanke med akterji na odru in občinstvom, v kateri naj bi se – tako vsaj zgodovina – izgubila vsakršna distanca in naj bi gledalci popolnoma zapustili oziroma opustili

svoj položaj oddaljenega motrenja in razmišljajočega gledanja. Gledanje je tako hkrati distancirano in aktivno.

V »originalni predstavi« telo igralcev oziroma performerjev noče biti razumljeno kot nosilec pomena, kot semiotično telo-teksta, sestavljenega iz znakov za karakter, ki ga izvajalka ali izvajalec igra. Razumeti ga je treba v njegovi posebni materialnosti, ne več primarno kot označevalec oziroma semiotično telo, ampak realno telo igralcev, njihovo *telesno biti-na-svetu*. Pomeni, ki se pojavljajo znotraj procesa predstave, izvirajo in nastajajo primarno iz tega procesa predstave same.

Janez Janša v rekonstrukciji to situacijo podvoji, telesu Jožice Avbelj in telesu Matjaža Jarca kot telesoma originalne predstave doda dve novi telesi, ki sta hkrati podvojitvi in že tudi razloki od inkarnacije originalnih teles v prostoru in času krstne uprizoritve *Spomenika G*: telo mlade plesalke Teje Reba in glasbenika Boštjana Narata. S tem rekonstrukcija postane nekaj, kar je hkrati podvojitvev, kopija in pa samostojen, neponovljiv dogodek, odrski esej o možnostih emancipacije skozi performativno dejanje gledališča, aktivno participacijo ter enako aktivno interpretacijo.

II. Reartikulacije (neo)avantgardnih estetskih revolucij: telo označevalec in realno telo

Na podoben način delujejo tudi predstave nekaterih drugih predstavnic in predstavnikov slovenskih uprizoritvenih praks zadnjih nekaj let, ki skozi različna preverjanja, semplanja, dekonstrukcije in rekonstrukcije pričajo o vztrajnemu vračanju umetniških revolucij zgodovinskih in neoavantgard. Ob *Pupiliji* (2006) in *Spomeniku* (2009) Janze Janše, dveh rekonstrukcijah kulturnih predstav neoavantgardnega performativnega gledališča, je treba omeniti še nekaj zanimivih primerov.

1. Jablanovčevi projekti *Vie Negative*, ki v dialogu s široko paleto neoavantgardnih, bodyartovskih in drugih umetnikov estetike performativnega poskušajo poiskati nove gledališke oblike, ki bodo dosegle »reaktivacijo udeležbe gledalcev« (Lehmann).

Predstava *OUT*¹⁷ tako npr. pod geslom »Oder je moč. To moč mu podeljuje gledalec.« izhaja iz jasnega konceptualnega izhodišča, ki se nanaša na analizo oziroma preizkušanje ustaljenih vlog igralca in gledalca:

Out je igra s predvidevanji izvajalca in s pričakovanji gledalca. Ko zasedeta svoje mesto v gledališču, so njune vloge jasno razdeljene: izvajalec je tukaj zato, da nekaj pokaže, gledalec zato, da nekaj vidi. Izvajalec pričakuje gledalčevo pozornost in razumevanje; gledalec pričakuje fascinacijo. Out preizkuša, kako bosta svoje vloge odigrala v situaciji, ko ni več jasno, kaj lahko drug od drugega pričakujeta. (<http://vntheatre.com/projekti/predstave-2002-2008/out/predstava/>)

OUT je performans, ki preizkuša logiko napuha v razmerju med gledalcem in izvajalcem ter hkrati vzpostavlja nove povezave zasebnega in javnega, intimnega in odprtega, ki so odsev raziskav, kako se igralec uglesi v razmerju z gledalcem. Zato hipertrofira procesnost in performativnost, tako kot Janša v *Spomeniku G* negira fiksirano umetniško delo, s tem pa se zavestno vključuje v verigo performativnih akcentov, v to, kar Fischer-Lichte poimenuje »estetika performativnega«, Marina Gržinić pa »reartikulacija zgodovine performansa«.

V projektu *Incasso*¹⁸ skupina poskuša artaudovsko osvoboditi gledališče od reprezentacije, ga odrešiti služenja jeziku besede in njene logične diskurzivnosti. Hkrati pa poskuša Jablanovec poiskati nove gledališke oblike, ki bodo tako kot postdramsko gledališče nasploh dosegle »reaktivacijo udeležbe gledalcev« (Lehmann 2003: 234) ter nenavadne povezave zasebnega in javnega. Povedano nekoliko drugače: igralca

17 Via Negativa, *Out*, Gledališče Glej, 2008.

18 Via Negativa, *Incasso*, Gledališče Glej, 2004.

poskuša na novo uglasiti v razmerju z gledalcem s pomočjo igralčevega fenomenalnega telesa oziroma realnega telesa performerja, ki ni več primarno označevalec.

2. Sebastijan Horvat: *Utopija 1* in *Utopija 2*. Kot svojevrstno popotovanje po gledaliških in uprizoritvenih taktikah lahko razumemo tudi plesno-gledališki raziskavi Sebastijana Horvata *Utopija 1* in *Utopija 2*.¹⁹ Prva črpa iz konkretne preteklosti, točneje šestdesetih let prejšnjega stoletja, npr. schechnerjevsko-kraljevske Pekarne, jovanovičevske Pupilije Ferkeverk in zgodnjega Gleja ter njihovega ukinjanja časovnih, prostorskih, zvrstnih in formalnih omejitev. Druga pa iz mitološke zgodbe o Adamu in Evi, v kateri je Bog iz rebra prvega ustvaril drugo («To je končno kost iz mojih kosti in meso iz mojega mesa.»), pri tem pa se zavestno omejuje s sicer iz same sebe izhajajočo formo, ki jo včasih zavestno pripelje do skrajnosti. Diptih dionizično-kaotičnega in apolinično-formaliziranega tako v izjemni vezljivosti plesa in gledališča v spoju postbrechtovskega in postschechnerjevskega uprizarja novodobni uprizoritveni hibrid performativnega plesa in gledališča ter hkrati tudi učnega komada, v katerem postane jasno, »da je tudi gledanje akcija, ki potrjuje in preoblikuje porazdelitev položajev« (Rancière: 13) med akterji in gledalci, med performativnostjo in interpretativnostjo.

3. Bara Kolenc: *Atelje*. Pri nenavadni življenjski zgodbi slovenske kiparke Karle Bulovec Mrak, njeni povezavi in navezavi na boemsko življenje neoavantgarde, se navdihuje predstava *Atelje*²⁰ filozofinje in koreografke Bare Kolenc, ki izhaja iz biografskih fragmentov oziroma ostružkov slikarkinega življenja in jih poskuša vpeti v nove gledališke pokrajine, ki bi skozi premene fenomenalnega in semiotičnega telesa odra ter vezljivost medijev (z besedami avtorjev projekta) odslikale »ustvarjalnost kot gon ali nenehno slo, ki je tako divja in rušilna, da včasih premaga celo željo po biološki izpolnitvi – zanika fizično lakoto in je končno lahko tudi smrtonosna«. ²¹

Skozi tovrstno politiko uprizarjanja poskuša ukiniti relativnost umetnosti in jo vzpostaviti kot absolutno in nujno, ne glede na to, kako je in bo ocenjena, razvrščena, analizirana, mitizirana ali objektivizirana, kar pa je seveda svojevrstna utopija oziroma upanje v to, da lahko uprizoritev razpolaga s tem, kar Fischer-Lichte označi kot *transformativni potencial*.

4. Maja Delak: *Serata artistica giovanile*. Z avantgardo se v predstavi *Serata artistica giovanile*²² spopada ali stopa v ustvarjalni dialog tudi Maja Delak. Kot izhodišče projekta, ki so ga premierno uprizorili na odru Linhartove dvorane v Cankarjevem domu, vzame ekspresionistične klavirske kompozicije *Bagatele* slovenskega skladatelja Marija

19 Sebastijan Horvat: *Utopija 1* (30. 12. 2008) in *Utopija 2* (11. 2. 2009), E.P.I. center, Plesni teater Ljubljana.

20 Bara Kolenc, *Atelje*, premiera 11. oktober 2008, Stara elektrarna, Ljubljana.

21 http://www.eclap.eu/portal/?q=sl/home&axoid=urn:axmedis:00000:obj:d65cb1dc-cac0-4c5f-bcfe-769401f1ed11§ion=similarByText_result&cd=5

22 Maja Delak, *Serata artistica giovanile*, 7. maj 2008, Cankarjev dom, Ljubljana.

Kogoja, polne fragmentov in kompleksne dinamike. Vzporedno s tem se navezuje še na enega predstavnika slovenske zgodovinske avantgarde: Ferda Delaka in njegov projekt *Serata artistica giovanile*, ki ga je razumel kot »koreografično skico o odrskem življenju« in izvedel v Gorici leta 1926 (v dokumentaristični obliki in rekonstrukciji, ki je bila nekakšna predhodnica rekonstrukcije *Pupilije*, pa ga je v okvirih Čezmejnega laboratorija na goriškem gradu pred desetletjem uprizoril Emil Hrvatin s sodelavci, med katerimi je bil tudi eden od današnjih Janezov Janš). Delakova v dialogu z zgodovinsko avantgardo ustvari sedem dinamičnih odrskih pokrajin, ki hkrati raziskujejo načine artikulacije telesnosti in njene zaznamovanosti s hrupom političnega.

III. Po sledih emancipiranega gledalca

Našteti primeri so vsekakor zanimive politike odra, ki pričajo tako o skominah performativnega kot tudi o tem, da v sodobnem gledališču in performansu neizpodbitno velja dejstvo, da bo vsakokrat proizvedena neka druga uprizoritev, da je tako vsaka uprizoritev enkratna in neponovljiva, a ta neponovljivost paradoksalno vzrašča prav iz dialoga s tradicijo, pa četudi je ta prav tista, ki je v osnovi (tako kot zgodovinska in neoavantgarda) zanikala zgodovino in tradicijo.

Če so umetniki neoavantgardnega performansa zares verjeli, da s svojimi akcijami utelešajo avtentično provokacijo proti tradicionalnim vrednotam v družbi, in so tako nadaljevali romantično idejo o estetski revoluciji, smo bili v zadnjih desetletjih priča vedno očitnejšim dvomom v karkoli avtentičnega in v radikalni izstop iz reprezentacije. Vedno bolj jasno je postajalo, da je – povedano z Rancièrom – stremljenje gledališča, »da svoje gledalce nauči, kako naj nehalo biti gledalci in postanejo dejavni nosilci neke kolektivne prakse« (Rancièr: 11), v mediatizirani družbi postalo nekaj iluzornega.

Tako je npr. Philip Auslander v izvrstni knjigi *V živo* zapisal, da mediatizirane oblike, kot sta video in film, razpolagajo z enakimi ontološkimi značilnostmi kot predstave v živo. Zato lahko danes po benjaminovsko ugotovimo, da je performans izgubil vso svojo avratičnost in avtentičnost.

Hkrati pa nas lahko (rečeno z Oliverjem Frlićem) »zanima prav to, zakaj večina gledaliških predstav ne problematizira te podedovane ideje o gledalcu, ki si z vstopom v gledališče, z nakupom vstopnice ali s kakšnim drugim postopom zagotovi, da njegova telesna integriteta ne bo ogrožena. Artaud je z govorjenjem o analogiji med gledališko recepcijo ter kačami, ki skozi telo vpijajo glasbene ritme, pripovedoval prav o tej telesni kvaliteti, ki je pregnana iz zahodnega gledališča.« (Frlić 2010: 8)

Zdi se, da je dialog z avantgardnimi akcenti ploden prav zaradi ukinjanja dihotomije med semiotičnim telesom (Körper) in fenomenalnim telesom (Leib) igralca, zaradi telesne soprisotnosti igralcev in občinstva, performativne interakcije med odrom in občinstvom, subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom.

Horvat, Maja Delak, Jablanovec, Janša, Bara Kolenc, Irena Tomažin in njihove kolegice ter kolegi so dediči performativnega obrata. Zato je za njih značilna sprememba poudarka od gledališča kot umetniškega artefakta h gledališču kot izvajanju, performativnosti. Kot režiserji in koreografi ali enostavno soustvarjalci predstav nočejo več delovati kot avtor v tradicionalnem pomenu.

Pri njih zato ne moremo več govoriti o institucijah avtorja in umetniškega dela. Koncept gledališča kot besedne umetnosti oziroma *tekstualni model* je zamenjal *performativni model*, znotraj katerega sta tako tekst kot referencialna funkcija izgubila svojo prevlado.

Če terminologijo Erike Fischer-Lichte povežemo s poststrukturalističnim žargonom Rolanda Barthesa, z njegovo kritiko sistema jezika, lahko zatrdimo, da Janša, Delakova in njune kolegice/kolegi v svojih predstavah večkrat spodnesejo tla jeziku, ki uteleša logiko dominantnega diskurza, podreja s svojo klasifikativnostjo in normativnostjo. Hkrati pa se zavedajo, da je jezik v skrajni konsekvenci lahko celo »fašističen«.

Uprizoritvene prakse morajo zato preseči dominantni diskurz jezika kot sistema. Iz njega morajo izstopiti oziroma (če parafraziramo poznega Saussura) *govoriti mimo avtorja* oziroma (po Jakobsonu) *kazati nezavedno*. Kot avtor po performativnem obratu so zato sodobni odrski umetniki na las podobni barthesovskemu pisarju, ki ne reprezentira, ne obnavlja, ampak proizvaja performativnost.

Ob primerih iz slovenske neoavantgarde in njenih reinterpretacij, renovacij iz zkladnice sodobnega slovenskega performansa, smo v tem poglavju tako vsaj delno vstopili v domeno Artaudovega gledališča krutosti, v katerem odzvanja njegov stavek:

Če hoče gledališče spet postati nepogrešljivo, nam mora posredovati vse, kar imajo v sebi ljubezen, zločin, vojna in norost. Vsakdanja ljubezen, osebna častiteljnost in običajne težave, vse to dobi vrednost le kot reakcija na strahoviti lirizem, zaobsežen v mitih, v katere so privolile velike skupnost. (Artaud 1994: 108)

Tako kot Artaud tudi naštetih umetniki verjamejo, da gledališče lahko izvede posebno obliko utelešene transgresije, v kateri telo postane nosilec restrukturiranja sistemov prepričanja v kulturi. Da bi razkrili kruto gledališče, pri tem uporabljajo lucidno telo: telo, ki je dovzetno za možnost sprememb.

Tako sodobni umetniki ukinjajo binarno opozicijo, ki jo ob Brechtu in Artaudu postavi Rancière: osvobajajo gledalca njegove pasivnosti s tem, da mu ponujajo spektakel teles, ki je nekaj nenavadnega, enigma. Vse zato, da bi se (spet rečeno z Rancièrom) spremenil iz pasivnega gledalca v aktivnega znanstvenika, ki opazuje fenomen ter v njem išče vzroke in posledice. Hkrati pa, paradoksalno, stremijo k temu, da bi gledalec zapustil položaj pasivnega gledalca, ki se ga na stolu v dvorani ne dotakne prav nič in nihče. Iz te navidezne elegantne pozicije nedotakljivosti in moči ga je treba potegniti v vrtnice magične moči gledališke akcije, v kateri bo privilegij racionalnega gledalca zamenjal za razpolaganje z vitalnimi lastnimi energijami.

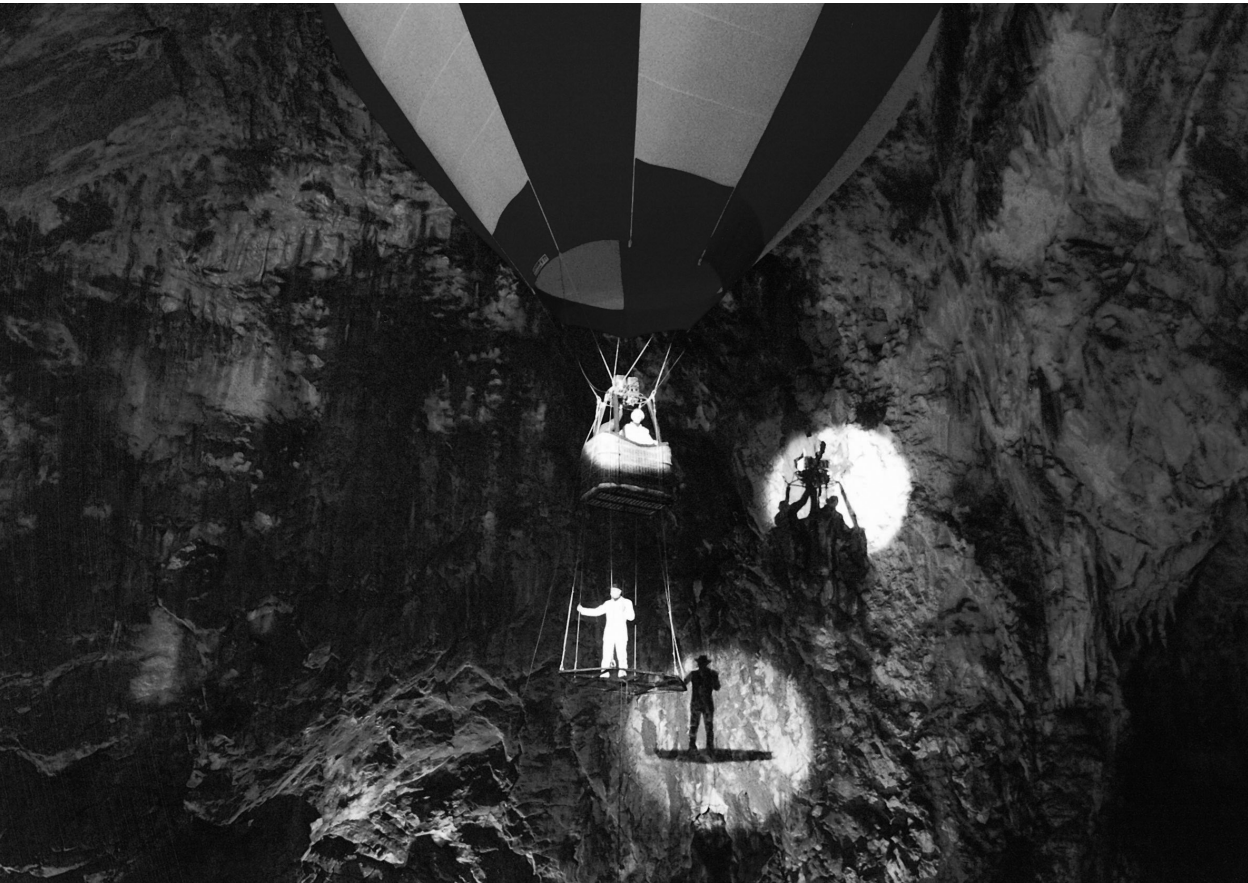
Lahko bi tudi rekli, da v vseh naštetih primerih vedno znova naletimo na bistveno Rancièrovo alternativno perspektivo. Na paradoks, v katerem sama želja emancipirati gledalca, ga prisiliti ali zapeljati v to, da bo preskočil sotesko, ki ločuje aktivnost od

pasivnosti, proizvede zavest, da prav želja po tem, da bi ukinili distanco, proizvede še močnejšo distanco.

Če jim uspe preseči ta paradoks in ukiniti opozicijo med gledanjem in igranjem, utelešajo začasne zmage artaudovske revolucije, v kateri stopata v dialog in se stapljata fenomenalno in semiotično telo performerjev, predstave, gledalcev. Gledalec in gledalka lahko postaneta aktivna tudi tako, da performans »po svoje predelujeta, da se, na primer, izmikata vitalni energiji, ki naj bi jo ta prenašal, in ga spreminjata v čisto podobo, to čisto podobo pa povezujeta s prebrano ali sanjano, doživeto ali izmišljeno, torej. Gledalec in gledalka sta torej hkrati distancirana gledalca in aktivna interpretata predstave, ki se jima ponuja.« (Rancière: 13)

11. poglavje

Hibridni prostori uprizoritvenih praks



I. Intonacija: hibridne in mešane forme

V tem poglavju se bomo ukvarjali s prostorskimi stroji sodobnih uprizoritvenih praks, točneje z njihovo medmedijskostjo. Izhajali bomo iz naslova razprave semiotičarke gledališča Erike Fischer-Lichte z nekoliko šaljivim naslovom »'Ah, stara vprašanja ...' in kako se gledališka teorija z njimi ukvarja danes«. In pa iz nekaterih sintagem, npr. da se je gledališče potopilo v druge umetnosti, medije, da tako lahko govorimo o teatralizaciji kulture. Hkrati pa je gledališče veliko prevzelo od drugih medijev (Fischer-Lichte 1999: 13–14).

Povedano nekoliko drugače: Če so bila predvsem zadnja desetletja prejšnjega stoletja v znamenju vročih razprav o gledališču in uprizoritvenih praksah kot s strani mediatizirane kulture ogroženi vrsti, je desetletje po prelomu tisočletja minilo v znamenju spoznanja, da so binarne opozicije ali dihotomije med resničnim in virtualnim kot tudi fizičnim in nematerialnim postale nekaj preseženega, da pa je igra med temi dvojicami v sodobni umetnosti postala nekaj, brez česar ne moremo več.

Priča smo spoznanju, da je sleherni prostor umetnosti delno hibriden, da so zanj značilni nanosi različnih slojev infrastruktur fizične, informacijske in medijske narave. Tehnike in prakse drugih medijev so postale integralni del gledališča. Tako je tudi prostor gledališča ali uprizoritvenih praks vedno bolj razumljen kot stičišče, presečišče ali gojilnica sočasne prisotnosti heterogenih prostorskih (in časovnih) logik, ki so za povrh še vedno v igrivem in živem razmerju do vsakdanje (hiper)realnosti prostorov našega bivanja. Priča smo performativnim dejanjem mešane ali hibridne realnosti, za katero so značilna časovna in prostorska prehajanja med realnim, virtualnim, lokalnim in globalnim, fikcijo in dejstvi, osebnim in kolektivnim.

Vse to je postalo del teatralizirane kulture in civilizacije nasploh. Za zgodbo performativnega obrata šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja (ki jo na področju performansa natančno zariše Barbara Orel v razpravi »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986«²³) se zdi, kot da bi se z novimi poudarki in posebnimi specifikami pomilenija ponovila.

Kot v izvrstni knjigi *Performing Mixed Reality* ugotavljata in ob primerih nazorno prikažeta Steve Benford in Gabriella Giannachi, se je (dodajmo, da tudi na Slovenskem, najprej z Vukom Čosićem, Igorjem Štromajerjem, Markom Peljhanom,

23 Barbara Orel tako govori o »posebni dinamiki sprememb, ki jo je v slovenskem prostoru sprožilo rizosko prepletanje med posameznimi umetnostmi in mediji v šestdesetih letih 20. stoletja, ko so raznovrstne discipline, vsaka s svojimi razlikovalnimi značilnostmi, strukturnimi načeli, metodologijami in zgodovinami, stopile v vzajemni dialog ter v polje gledališča in scenskih umetnosti vpeljale obilje postopkov in načinov uprizarjanja, ki so odprli pot performansu« (Orel 2010: 273).

Branetom Zormanom, Davidom Grassijem, potem s celo vrsto umetnikov prihajajočih generacij) znotraj uprizoritvenih praks pojavila skupina umetnikov, ki zavestno uporabljajo digitalne tehnologije, da bi ustvarili specifične oblike interaktivnih predstav in dogodkov. Ti v temelju spreminjajo percepcijo gledališča in uprizoritvenih umetnosti, hkrati pa tudi medsebojnega delovanja med človekom in računalniškimi tehnologijami. Njun teoretični okvir zlahka uporabimo tudi na bolj klasičnih oziroma ne radikalno hibridnih umetniških uprizoritvenih praksah, za katere so značilni mešanje resničnega in virtualnega, uprizarjanje v živo in interaktivnost.

II. Hibridni prostori igre

Povedano še nekoliko drugače, z besedami Mete Hočevar, ki bodo ena od intonacij našega izvajanja:

Uprizoritev je prav zato nekaj tako dinamičnega in nedotakljivega, ker se v nji prepleta toliko medsebojnih vplivov. Tu ni mogoča stroga, čista linija kot v slikarstvu, v kiparstvu ali v literaturi. Prav v teh prepletanjih pridobimo nešteto možnosti, ki se skozi človeka, ustvarjalca, ki je v bistvu medij določenega doživljanja in okolja, lahko kažejo vedno drugače. (871)

Tej misli, ki izraža duha sodobnih uprizoritvenih praks in njihovih teoretizacij, bom dodal izjavo slavnega francoskega gledališkega reformatorja Antoina Viteza, izrečeno ob odprtju nedokončanega Théâtre de Chaillot v Parizu leta 1975. Tudi ta se nanaša na temo prispevka:

Gledališče je nedokončana arhitektura, in to je dobro. Dokončali jo bodo šele režiserji in predstave. (nav. po Freydefont: 23)

Mislim, da bi morali ti dve izjavi uporabiti kot neke vrste moto našega razmišljanja o hibridnih prostorih slovenskega in ne samo slovenskega gledališča in uprizoritvenih praks.

III. Kamor koli ven iz tega sveta ali kriza reprezentacije in klasičnega odra

Dvajseto stoletje nemira, badioujevske nerazrešljive razdvojenosti med končati staro in začeti novo je tudi na področju gledališča in uprizoritvenih praks potekalo v znamenju serije *estetskih revolucij* (Jacques Rancière), ki so razburkale valovno konfiguracijo gledališkega odra in dvorane. Vzporedno z odmiki od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu, k primatu scene, se je odvila tudi vrsta preizpraševanj, razstavljanj in novih sestavljanj odra. Vsem tem je bil skupen dvom o privilegiranosti gledališča kot spektakelske funkcije v sodobni družbi, o kateri je govorila Zoja Skušek-Močnik, ko je zapisala, kako je na eni strani jasno, da ni »nikakršne vnaprejšnje, nadzgodovinske spektakelske funkcije, pač pa vsakokratna zgodovinska konstelacija razmerij med 'kulturnimi ali civilizacijskimi funkcijami' temeljno opredeljuje tudi sam notranji ustroj teh funkcij« (Skušek-Močnik: 8). In sklepala naprej, da »izhajamo iz podmene, da je gledališče del celote«, v katero moramo uvrstiti tudi druge uprizoritvene ali spektakelske dogodke od filma, radia in televizije do političnih zborovanj (isto: prav tam).

Gledališču v ožjem pomenu gre (tako Zoja Skušek-Močnik) kljub vsemu neko posebno, odlično mesto v celoti širše spektakelske funkcije. Gledališče je (vsaj v slovenskem kontekstu prehoda iz sedemdesetih v osemdeseta leta, ko je njen članek nastal) v okviru naše kulturne tradicije še vedno privilegirana manifestacija spektakla: kulturnega in družbenega.

Do danes je bila ta privilegirana funkcija velikokrat postavljena pod vprašaj, relativizirana. Tako kot je bil relativiziran gledališki prostor oziroma prostori gledališča, ki so vedno očitneje postajali soodvisni od prostorov simulakrov, najprej medijskih, potem računalniških in danes hibridnih, povezanih predvsem z mobilno telefonijo in novimi tehnologijami nasploh.

IV. *Signatura dogodek kontekst*

Vzemimo kot prvi primer novih prostorskih in percepcijskih logik projekt *Signatura dogodek kontekst*, ki so ga trije umetniki z imenom Janez Janša izvedli v Berlinu, v okviru festivala Transmediale.08. Po eni strani zato, ker priča o tem, da so v zadnjih dveh desetletjih postdramske taktike odra pokrajine slovensko (ne več) gledališče povedle v heterogene sfere sodobnih uprizoritvenih umetnosti na presečiščih različnih umetniških medijev, hkrati pa tudi na presečišču z drugimi diskurzi: znanostjo, politiko ... Po drugi strani pa zato, ker gre za očiten primer vzpostavitve hibridnega ali mešanega prostora znotraj performativnih in vizualnih praks. S tem, ko so se trije umetniki sprehodili po berlinskem spomeniku holokavstu in izpeljali performativno dejanje hoje skozi labirint hodnikov, ki tvorijo spomenik, je ta »hodeči« performans, ki se je zarisolval na napravi GPS in risal priimek Janez Janša in povezal vizualno izrisovanje imena in fonični performans ponavljanja iste mantre: »Jaz sem Janez Janša, jaz sem Janez Janša, jaz sem Janez Janša.« Tako so umetniki izvedli podpisovanje v hoji in govoru ter na poseben način hibridizirali gledališko in vizualno umetnost ter jo hkrati postavili v politični kontekst. S tem so prečili meje med konceptualno umetnostjo in hkrati komentirali artivizem oziroma umetniški aktivizem ter oblikovali posebne hibridne prostore umetnosti, ki so s pomočjo performansa umetniško komentirali Derridajeve dekonstrukcijske misli o pogojih možnosti, ki so tesno povezani s pogoji nemožnosti.

Z umetniško akcijo so ponovili Derridajev dokaz, da lahko absolutna singularnost dogodka signature samo sebe spremeni v vrsto ponovitev in pomnožitev, tokrat imena Janez Janša. Njihova akcija preči medije, komentira neomodernistične konceptualistične akcije na eni strani in pa popolno poglobljenost sodobnega sveta danes.

Akcija Janša, Janša in Janša tako umetniškim dogodkom potrjuje, da živimo v času hibridnih prostorov-časov, v času, v katerem je umetniško delo ločeno od predmeta zaradi medija, ki povezuje živi performans in medmrežja, odtujeno je v smislu dematerializacije.

V. Liminalno dejanje

O čem torej priča primer *Signatura dogodek kontekst*? Brez dvoma o dejstvu, da se je del sodobnih uprizoritvenih praks o vrnili k hibridnosti in vezljivosti različnih medijev, hkrati pa tudi k postulatoma zgodovinske avantgarde: k (utopičnim?) poskusom, ki so od začetka 20. stoletja poskušali združevati tradicionalno ločene umetnosti oziroma (kot je zapisal Allan Kaprow: »Blurring of Art and Life« – premešati umetnost in življenje).

Pri tem so nastali in nastajajo številni hibridni prostori umetnosti. Priča smo nekakšnim »reinkarnacijam« uprizoritvenih praks, za katere je značilno močno medsebojno delovanje s področjem vizualne umetnosti.

Signatura dogodek kontekst lahko razumemo tudi v smislu liminalnega dejanja, kot ga (v knjigi *Liminal Acts*) razume Susan Broadhurst. Ali pa kot del sodobne hibridne, interdisciplinarne uprizoritvene umetnosti. Broadhurstova to umetnost razlaga s pojmom, ki izhaja iz definicije antropologa Victorja Turnerja: *limen* (slo. prag) kot »*fructile chaos, a fertile nothingness* (ploden kaos, rodoviten nič), skladišče možnosti, nenaključni izbor, ampak stremljenje k novim oblikam in strukturam« (Turner: 11–12).²⁴ Liminalne predstave po njenem mnenju poudarjajo telesno, tehnološko in htonično; njihove estetske značilnosti pa so hibridizacija, nedoločnost, pomanjkanje avre ter razpad hierarhičnega razlikovanja med visoko in popularno kulturo. Hkrati ta »žanr« uporablja najnovejše dosežke digitalne tehnologije, ki odpira nove možnosti za kreativnost. Kvazigenerične značilnosti te umetnosti so tudi eksperimentiranje, heterogenost, inovacija, marginalnost in poudarek na »intersemitičnem« (Broadhurst: 11–13).

Povezava liminalnega in hibridnega nas v zgodovini slovenskega gledališča in uprizoritvenih praks vodi precej v preteklost, vsaj do avtorjev performativnega obrata in drugih neoavantgardnih praks, predvsem skupine OHO. Liminalne in hibridne predstave torej prepletajo različne »tekste« (ples, video, digitalno tehnologijo), ki so »onstran« verbalnega diskurza, a ga vključujejo. Hkrati pa poudarjajo liminalnost telesa. Če Broadhurstova med nosilce liminalnosti in hibridnosti prišteje avtorje in projekte, skupine, kot so plesno gledališče Pine Bausch, gledališče podob Roberta Wilsona in Philipa Glassa, ritualistične socialne skulpture dunajskih akcionistov, filme in instalacije Petra Greenawaya, digitalizirano semplano glasbo *Einsturzende Neubauten*

24 Victor Turner v svojem esaju *Liminality and Communitas* trdi, da je limen – margina ali prag – časovno obdobje, med katerim neofit ali iniciiranec prestane obred, v katerem niso prisotni atributi niti preteklosti niti prihodnjega stanja. Atributi tega nestanja so dvoumni. »Liminalne (mejne) entitete niso ne tu ne tam; ujeta so med položaji, ki so določeni in razporejeni z zakonom, navado, konvencijo in obredom.« (95)

ter celo neogotski zvok Nicka Cava in The Bad Seeds, tem v slovenskem prostoru z lahkoto najdemo korelate: Pupilija Ferkeverk in Karpo Godina, Gledališče Pekarna, OHO, Gledališče sester Scipion Nasice, skupina Laibach, Borghesia, Vuk Ćosić, Igor Štromajer, Marko Peljhan in njegovo *gledališče upora*,²⁵ Davide Grassi, Vlado Repnik, Bojan Jablanovec, Eclipse, Maja Delak in Luka Prinčič. Barbara Orel, ki se s teoretiziranim zgodovinjem slovenskega performansa podrobno ukvarja v razpravi »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986«, tem skupinam dodaja še naslednja imena in skupine, ki zaokrožajo zemljevid performativnih hibridnih praks: hepeningi skupin OHO in Nomenklatura, ritualne oblike gledališča v skupinah Tomaža Kralja, Beli krog in Vetrnica Vlada Šava, akcije Daliborja Borija Zupančiča, Miroslava Slane ter na prelomu iz sedemdesetih v osemdeseta leta dejavnost Pocestnega gledališča Predrazpadom, skupine Pagadaj, Pagapusti in Gledališča Ane Monró, multimedijški projekti študentske alternative, med njimi Dušana Piriha Hupa, skupine Teater performance, FV 112/15, Podjetja za proizvodnjo fikcije, performansi Mareta Kovačiča in skupine Borghesia (Orel 2010: 276).

Ob tej povezavi performativnega in hibridnega pa je nujno poudariti tudi, da je pojem liminalni performans ali liminalno uprizorjanje zgolj generični termin za procese in pristope k umetnosti, za katere sta značilni nedoločnost in inovativna uporaba novih tehnologij. V tem smislu ne gre za novo poimenovanje postmodernizma ali postdramskega, ampak za estetsko konstrukcijo, ki poskuša na drugačen način kot npr. multimedijška ali novomedijska umetnost locirati posebno lastnost, hkrati pa tudi usmeritev znotraj sodobnih uprizoritvenih in vizualnih praks nasploh.

25 O tem glej izvrstno razpravo Igorja Zabela »Gledališče upora Marka Peljhana« in pa enako izvrstno razpravo Ede Čufer »Čustva in ozemlja: Makrolabove avantgardne preiskave«.

VI. Wanda in Nova deViator – znaki, ki prelamljajo stvarnost

Če bi v slovenskem prostoru iskali liminalne in hibridne predstave, ki prepletajo različne »tekste« (ples, video, digitalno tehnologijo), ki so »onstran« verbalnega diskurza, a ga vključujejo, hkrati pa poudarjajo liminalnost telesa, bi se brez dvoma najprej ustavili pri projektih Maje Delak in Luka Prinčiča *Une façon d'aimer* (2009), *Zamrznjene podobe* (2010) in *Transmittance* (2010), dvojice, ki se je poimenovala Wanda in Nova deViator. Znotraj njunih projektov zaznavamo poseben odnos do besede, ki ni zelo daleč posebnim potujevanjem (termin je izposojen pri Viktorju Šklovskem).

Maja Delak na vprašanje Kakšno moč pripisujete besedi/literarnemu v svojem projektu – v primerjavi z gibalnim in vizualnim? (intervju za *Delo* z Jelko Šutej Adamič) odgovarja takole:

Beseda – pisana, govorjena ali samo kot inspiracija –, prenesena v drug medij, je bila vedno pomemben del mojih projektov. Če omenim samo predstavo *Gina & Miovanni*, ki je temeljila na poeziji Mine Loy, ali pa *Blondinka na mestu*, predstava, ki je izhajala iz vsebine J. Eugenidesovega romana *Deviški samomori ...*, mi takšna inspiracija veliko pomeni. Vendar ne iščem uprizarjanja besedila kot takega, pač pa me zanimajo vsebine, ki jih te predloge sprožajo pri sodelavcih, ko sestavljajo poligon, znotraj katerega iščem, kako uprizoriti temo, ki nas zanima. (Delak 2008: 16)

Wanda in Nova deViator ugledališčata dejstvo, ki ga je Mihail Bahtin označil s sintagmo »znak ne obstaja preprosto kot del stvarnosti, ampak odraža in prelamlja stvarnost« (Bahtin: 10–11). Za vsak znak je torej mogoče uporabiti kriterije ideološke ocene (laž, resnica, pravilnost, pravičnost, dobro idr.). Performansi dvojice Wanda in Nova deViator temeljijo na iskanju, raziskovanju in oblikovanju specifičnega jezika predstave, ki nastaja z vstopanjem dveh avtorjev v timsko delo, izhajajoče prav iz različnih formalnih predispozicij obeh soustvarjalcev predstave, Luka Prinčiča in Maje Delak.

Hibridni znaki predstav, ki pri tem nastajajo, so prelamljanja stvarnosti v hibridnih prostorih-časih performansov, pri stikih, povezavah in odbijanjih različnih medijev tako v procesu dela kot med recepcijo predstave, ko nastane posebno intenzivna avtopoetična povratna zanka med izvajalci in občinstvom. Ustvarjalca že v izhodišču izhajata iz zavesti, da vsak znak nujno podvržemo kriterijem vrste ideoloških ocen, na podlagi katerih ga interpretiramo ter do njega zavzemamo kontradiktorna stališča. V predstavah/performansih/koncertih preigrata in prehajata vloge, ki so nam določene s konvencijami spola, družbenega statusa, statusa umetnika in celo s sodbami in

predsodki določenih navideznih samoumevnosti, ki jih akterja na odru dekonstruirata, jim spodmakneta samoumevna tla pod nogami. Tako nastaja igriva, čezmedijska in čezideološka predstava, ki gradi svojo moč na seriji potujevanj in presenečenj, sestavljaljočih nenavadno in sveže, na veliko mestih izrazito subverzivno tkivo, ustvarjajoče posebno politiko predstave.

Znak tako pri Maji Delak in Luku Prinčiču ne odseva stvarnosti, ampak jo izkriplja, lomi. Njuni performansi predstavljajo reliefno živ in nefiksiran zemljevid lomov te stvarnosti. In če je beseda – spet sledeč Bahtinu, ki pa bi prav lahko govoril o predstavah sodobnih, hibridnih umetniških praks – med znaki tista, ki zavzema posebno mesto, saj je »ideološki fenomen *par excellence*«, njena stvarnost pa se raztaplja v njeni znakovni funkciji (Bahtin: 14), potem Wanda in Nova deViator v vrsti sorodnih predstav lomita stvarnost skupaj z drugimi elementi, ki niso v vnaprej določenih ali danih hierarhičnih razmerjih.

VII. Mediatizirano *Slovensko narodno gledališče*

Vzemimo kot tretji in zadnji primer hibridnih prostorov umetnosti spleta živega in mediatiziranega performansa Janeza Janše *Slovensko narodno gledališče* (2008). Predstava izpostavlja opozarjanje na performativno in mešano ali hibridno naravo dogodka, na poseben status žive umetnosti v mediatizirani kulturi skozi princip kombiniranja klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti in pa podvrženje referenčne narave dogodkov performativnemu s pomočjo uporabe različnih tehnik.

SNG poveže klasično gledališko formo, v kateri igralci nastopijo kot zbor v antični tragediji, ki komentira dogajanje; in pa sodobno formo medijske posredovanosti. S tem proizvede hibridno gledališko obliko, ki gledalce emancipira v smislu Rancièrovega emancipiranega gledalca, tako da medijsko rekonstruirajo resnične zgodovinske dogodke.

Politika uprizarjanja se torej vzpostavlja prav na način hibridne kombinacije klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti, ki proizvedeta proces avtopoetične povratne zanke, začasne skupnosti med performerji in gledalci, ki sproža specifično gledališče upora proti temu, kar Auslander označi s sintagmama »razvrednotenje žive prezence v mediatizirani kulturi« in »fuzija, ki jo vidimo potekati v digitalnem okolju, v okolju, ki vključuje žive prvine kot del svojega surovega gradiva v kulturno dominantno« (Auslander 2007: 85).

Predstava se tako v obdobju, za katerega je značilna hipermediizacija, namerno vrača k performativni kulturi in njenim specifičnim ritualom, ki pa jim vceplja pridih poblagovljene dobe spektakla. Publika se sicer sooči z Ambrusom in njegovimi posledicami, a se hkrati zaveda, da je njeno soočenje zgolj iluzija in da ne bo prineslo nobenih novih političnih premikov.

VIII. Hibridni prostori kotčasne skupnosti med izvajalci in gledalci

Sodobni slovenski umetniki, ki se v zadnjih desetletjih zavestno usmerjajo na področje liminalnosti in hibridnosti, predstave ne razumejo zgolj kot umetniško delo. Je dogodek, ki nastane oziroma zaživi šele v interakciji med igralci in gledalci, in to zaradi medsebojnega delovanja med fizično navzočimi igralci in gledalci ter mediatizirano realnostjo, ki je velikokrat prepletena s predstavo in uprizarjanjem v živo.

Izvajalci naj bi predstavo kot liminalno dejanje vzporedno, hkratno in intenzivno živeli kot estetski, družbeni in politični proces. V tem procesu se izgubljajo običajne opozicije subjekt proti objektu, prezenca proti reprezentaciji, umetnost proti družbeni realnosti, za dihotomije pa se zdi, kot da bi izhlapele. Hkrati pa se tudi gledalci skupaj s performerji na odru oziroma v isti dvorani transformirajo tako, da se znajdejo v stanju, ki jih odtuji od vsakdanjega življenja in družbenih norm. Posledica tega je – če sledimo logiki Erike Fischer-Lichte in njene knjige *Estetika performativnega* – destabilizacija percepcije realnosti zaradi liminalnosti predstave kot dogodka, kar povzroči reorientacijo posameznika (ta pa je seveda, ne delajmo si utvar, zgolj začasna).

Del sodobne umetnosti torej stremi k liminalni izkušnji za gledalce in izvajalce, ki pri udeležencih uprizoritve kot dogodka povzroči spremembo njihove percepcije resničnosti, samih sebe in drugih. Računa na sprožitev spremembe gledalčevega dožemanja resničnosti ter na hkratni nastanek in izpostavitvev prepada med označevalci in označenci. Hkrati pa proizvede auslanderjevsko razumljeno politiko predstave kot »razkrivanja procesov kulturnega nadzora« (Auslander 1997: 61). Radikalno si prisvoji različne oblike uprizarjanja in načine nagovarjanja publike ter tako izgrajuje svojo politiko uprizarjanja. Gledalce izpostavi nasilju predstavljanja in ponavljanja, ki ju prepozna kot nasilje vseprisotne družbe spektakla. Hkrati pa jih nagovarja, naj vstopijo v hibridni prostor igre avtopoetične povratne zanke, naj reprezentacijo zamenjajo s *telesno soprisotnostjo* v prostorih, ki so hkrati realni in virtualni.

S tem vzpostavijo tipično hibriden prostor igre. Ko auslanderjevsko izpostavljajo večinskost mediatizirane percepcije, znotraj katere se zazdi, da je živi dogodek zgolj nekakšen začasni podaljšek mediatiziranega, izpostavljajo mešano ali hibridno uprizoritveno prakso, ki misli gledališče onstran naivne vere v dejstvo, da je predstava del reprezentacijske ekonomije, ki ni podrejena reprodukciji. Sodobna hibridna umetnost torej izpostavi zavest o nemogoči oscilaciji med mediatizirano umetnostjo in umetnostjo v živo (Auslander 2007: 87).

Pri tem se zavedajo, da so uprizoritvene prakse danes podvržene intenzivni mediatizaciji, intenzivnemu vdiranju reprodukcije v živi dogodek. S tem paradoksalno dokazujejo, da je tudi znotraj dominanc mediatizirane kulture mogoča enotnost med gledalci in performerji znotraj avtopoetične povratne zanke hibridno mediatizirano *živega* dogodka.

12. poglavje

Dekonstruksijska branja materialov avantgardne tradicije



I. Gledališki prevodi materialov zgodovinskih avantgard

V tem poglavju nas bo zanimalo, na kakšen način je retro- ali postavantgarda gradila »estetske materije« v dialogu z materialno dediščino svojih zgodovinskih predhodnikov, zgodovinskih avantgard, neoavantgard in drugih avantgard ter modernizmov. Na kakšen način so pojmi, kot sta »dematerializacija« in »konceptualizacija«, vplivali na posamezna branja avantgard v sodobnem gledališču in uprizoritvenih praksah? Kako so se v zadnjih desetletjih razvijale serije postmodernih in postdramskih dekonstrukcijskih mapiranj zgodovinskih in neoavantgardnih praks? Kako sta umetniška izmenjava in prevajanje materialov avantgard vplivala oziroma koliko sta določala neo-, post- in transavantgardno umetnost v državah drugega sveta (Erjavec)? Hkrati pa nas bo zanimalo, na kakšen način je vsak od novonastalih artefaktov uveljavljal posebno, eklektično branje objektov, konceptov in zgodovinskih dejstev iz avantgardne preteklosti.

Poseben poudarek bo na osemdesetih in devetdesetih letih ter njihovem posebnem odnosu do »tradicije« ruske, slovenske in drugih evropskih avantgard. Preverjali bomo hipotezo, da je v Sloveniji kot delu poznosocialističnega drugega sveta Evrope nastala posebna situacija, v kateri so se lahko razvijala specifična branja avantgarde znotraj polja uprizoritvenih in vizualnih praks, ki so bila povezana s sočasnimi teoretizacijami umetnosti in družbe.

Ta proces je tako rekoč sočasno odprl dve problematiki:

- a) nova branja oziroma odkritja zgodovinskih avantgard na področju Slovenije in Jugoslavije ter njihovih posebnih odnosov do drugih zgodovinskih avantgard in sočasne družbe;
- b) zanimanje za postmoderno in postdramsko.

Če se neoavantgarde po mnenju Leva Krefta morale legitimirati v tradiciji, se pravi v tradiciji zgodovinske avantgarde in modernizma, so postavantgarde uporabljale zgodovinske avantgarde in modernizem kot material, kot del svojih virov.

Sodobna umetnost na prelomu iz 20. v 21. stoletje izhaja iz prepričanja, da ji je na voljo široko polje tradicije, ki ga lahko reinterpreterira, si ga prisvaja. Na tem materialu lahko gradi svoje lastne zgodbe, tematike, motivike in strategije. Postavantgardna in retroavantgardna branja tradicije, kot jih lahko npr. opazujemo pri Draganu Živadinovu in Joju Fabianu, mešajo in na novo sestavljajo avantgardne stile skozi princip

nove vezljivosti medijev od gledališča in literature do filma, novih medijev, fizičnega gledališča, abstraktnega baleta in drugih historičnih stilov 20. stoletja. Medtem ko retroavantgarda prisega na zgodovinske avantgarde in nova branja njihove materialne zgodovine, postavantgarda in druge usmeritve izhajajo iz izjemno raznolikih izhodišč, stilskih formacij in umetniških taktik. Vse pa zanima eksperimentiranje tradicije z umetniškimi in družbenimi materiali.

Začnimo z retroavantgardo. V izjavi »The Retro-avant-garde«, Borut Vogeltnik, član umetniškega kolektiva Irwin, ki je del Neue Slowenische Kunst, pojasnjuje svoje videnje pojma retroavantgarda in retroprincip v umetnosti in kulturi kot »posebno umetniško prakso [...], ki se je do sedaj še ni razumevalo kot celote« in ki »razkriva kontinuiteto umetniških dejavnosti in akcij različnih generacij, ki so bile vsaka na svoj način v svojem obdobju razumljene kot avantgardne. Irwin razume retroavantgardo dobesedno, kot posebno linijo avantgardne umetnosti, ki je vzpostavljena vzvratno.« (Vogeltnik: 72)

V svojem retrogardnem principu branja materialov zgodovinske avantgarde nas napoti na naslednja dejstva:

1. Z vsakim umetniškim artefaktom retroavantgarda gradi novo, eklektično branje umetniških objektov, konceptov, celo zgodovinskih dejstev, povezanih z avantgardo.
2. Njeno dekonstrukcijsko branje avantgarde skupaj z objekti iz preteklosti postane material, ki ga lahko transformiramo, uporabimo ali celo zlorabimo glede na ume-tnikov koncept in željo.
3. To branje predvideva, da po modernizmu avtentični stili ne obstajajo več.
4. V svoji estetiki povezuje in veže avantgardne stile z različnimi zvrstmi od klasičnih do najbolj sodobnih.

V nadaljevanju poglavja bomo pregledali, na kakšen način postavantgarda in retro-avantgarda postopa z estetiko materije svojih predhodnikov od zgodovinske preko neoavantgard do sodobnosti. Pogledali si bomo, kakšna branja so se razvila v zadnjih desetletjih, in se pri tem osredotočili na to, kar Aleš Erjavec poimenuje s pojmom politizirane umetnosti v poznem socializmu ali postmodernizmu v postsocialističnem kontekstu. Ob tem osrednjem predmetu raziskave se bomo ozrli tudi onstran sociopolitičnega in estetskega polja k drugačnim postmodernim branjem materialov avantgarde.

II. Dekonstruksijska branja gledališke tradicije

Izhajali bomo iz dejstva, da postmoderna uprizoritvena umetnost zavestno ali nezavedno uporablja derridajevsko dekonstrukcijsko branje zahodnega umetnostnega in gledališkega kanona in tradicije.

Kot prvi primer dekonstrukcijskih branj in prevajanj avantgarde bomo analizirali retrogardistični dogodek Gledališča sester Scipion Nasice *Krst pod Triglavom* iz leta 1986. Ta postdramska struktura postavantgardnega umetniškega kolektiva Neue Slowenische Kunst si je ponovno prisvojila bogato tradicijo zgodovinskih avantgard na področju uprizoritvenih umetnosti in vizualne kulture, vključujoč tudi predavantgardne koncepte, kot je Wagnerjeva celostna umetnina, in neoavantgardne ter postdramske postopke ameriške gledališke avantgarde šestdesetih in sedemdesetih let, npr. Roberta Wilsona in Richarda Foremana.

Krst pod Triglavom je bil rezultat dekonstrukcije dramskega in reprezentacijskega gledališča ter njune redukcije na zgolj dramsko kot dominantno obliko teološkega odra. Retroavantgardni kolektiv je namerno zamenjal besedilne elemente z vizualnimi in prostorskimi formami in strukturami ter na ta način mimetično umetnost prekrstil v abstraktno, tako kot v Prešernovem epu, iz katerega so črpali, poganske Slovane prekrstijo v kristjane.

Hkrati pa so se v skladu z ideologijo postavantgarde odločili, da bodo z blasfemičnimi gestami prisvajanja materialov avantgard in njihovega upora proti tradiciji simbolno prekrstili tudi slovenski narod na največjem odru največjega hrama nacionalne kulture, v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma v Ljubljani. Osnovni ikonični princip, ki so ga izvedli, je bil tisti posebnega vizualnega prekrščevanja besedilno mimetičnega koncepta meščanskega gledališča in umetnosti nasploh, vključujoč umetnost poznega socializma. Taktiko »drugačnih konceptov temeljenja«, ki so v nasprotju z logocentrizmom, so izpeljali s pomočjo medbesedilnih, medmedijskih in medkulturnih referenc in dobro prepoznavnih podob iz zgodovine evropske avantgarde v gledališču, likovni umetnosti in kulturi nasploh. Tem so dodali splošna mesta sodobnih uprizoritvenih praks od Fluxusa do Pine Bausch in Roberta Wilsona.

Drugi primer, o katerem je bilo v knjigi tudi že govora v nekoliko drugačnih kontekstih, je državna inscenacija Matjaža Bergerja za peto obletnico samostojne Slovenije na Trgu Republike v Ljubljani, *KONS 5*, podnaslovljena kot *Slavolok zmage za peto obletnico neodvisnosti Republike Slovenije*. Ta svojevrstna aluzija na masovne sovjetske porevolucijske spektakle z uporabo vojske in številnih statistov se je prav tako nanašala na slovensko zgodovinsko avantgardo, konkretno na Novomeško pomlad, prvi val zgodovinskih avantgardistov pod vplivom futurizma, točneje Antona Podbevška in

njegove poeme »Električna žaga«, in pa besedilnih korpusov tržaškega avantgardnega pisatelja in dramatika Vladimirja Bartola. To je povezala predvsem z dvema dekonstrukcijskima branjema masovnih spektaklov sovjetske in nemške avantgarde:

1. Nathana Altmana in njegove proslave prve obletnice oktobrske revolucije v Sankt Peterburgu;
2. Leni Riefenstahl in njenih kontroverznih filmov *Triumf zmage* (1935) in *Olimpijada* (1938).

Vse to pa je Berger povezal s preleti letal slovenske vojske, mimohodom vojaških vozil in oldtimerjev, gimnastičnimi in akrobatsko-alpinističnimi točkami in drugimi spektakelskimi abstrakcijami in atrakcijami. Tako je nastalo kompleksno dekonstrukcijsko branje tradicije, ki sopostavlja preteklo in sedanje, umetniško in politično, praktično in teoretično. Berger je s tem pokazal, kako se z vsakim umetniškim artefaktom na ruševinah starega (Badiou) izgradi novo, eklektično branje umetniških in političnih utopij, konceptov, povezanih z avantgardo. Njegovo novo dekonstrukcijsko branje avantgarde v kontroverzni državni proslavi, ki je nizalo označevalce brez označencev, je skupaj z objekti iz preteklosti postalo material, ki ga je scenarist transformiral (in po mnenju dela politike celo zlorabil) glede na svoj koncept in željo. Hkrati pa je Berger lepo pokazal, da po modernizmu avtentični stili ne obstajajo več, da smo prepuščeni hibridnim prostorom in časom novih inscenacij, ki v nova tkanja vežejo avantgardne in neavantgardne stile, od klasičnih do najbolj sodobnih.

Branje Bergerja, Živadinova in drugih postavantgardnih umetnikov se torej giblje znotraj Derridajeve kritike teološkega odra s svojo strukturo avtorja-Boga oziroma stvarnika, ki regulira prostor, čas in pomene predstav. Postmoderno politizirano gledališče pa hkrati uveljavlja tudi auslanderjevsko razumljene »druge koncepte utemeljevanja« logocentričnosti, npr. koncept režiserja kot tipičnega avtorja 20. stoletja (Badiou), dejstva, da lahko »logos predstave zavzame tudi položaj nečesa, kar ni dramsko besedilo«. (Auslander 1992: 29)

13. poglavje

Singularnost in množstvo protokolov gledališča



I. Od intertekstualnosti k vezljivosti medijev

V nadaljevanju si bomo ogledali singularnost in mnoštvo protokolov gledališča enega najbolj izstopajočih in hkrati kontroverznih režijskih imen sodobnega (ne samo) slovenskega gledališča, Tomaža Pandurja, njegovega na nepričakovan in tragičen način zaključenega opusa.

Začeli bomo z njegovimi mislimi. Ob premieri madridske različice predstave *Pekel* po Dantejevi *Božanski komediji* je Tomaž Pandur leta 2005 formuliral naslednje misli, ki so bistvene za razumevanje njegovega magijskega gledališča podob:

Občinstvo ne bo videlo konkretne slike, ampak odseve v odsevih. Ne, sam nikoli nisem pristal na to, da teater drži zrcalo družbi. Teater lahko drži ogledalo samo tvoji duši in nikomur drugemu. In ogledalo je zelo dvoumna stvar, včasih ti vrne sliko, ki si jo želiš, včasih pa se v tem ogledalu zrcali nekaj popolnoma drugega, nekaj, česar ne maraš, česar se bojiš. To je ta moj *Inferno*, refleksija podzavesti, pekel v podobah, ki prekrivajo druge podobe, turbulentno električno polje, kjer se včasih zgodi vse, kar si želiš in v kar verjameš, včasih pa se preobleče v nekaj popolnoma drugega.

Gre za neke vrste ekstatične vizije, ki v gledališkem smislu nimajo nobenega recepta, kako do tega priti. Gledališče je zame niz slik, ki jih v življenju še nikoli nismo videli, jih pa prepoznamo na arhetipski ravni. Podobe iz kozmične matrice, ki jih prepoznavamo naša podzavest in se preko doživljaja v teatru ozaveščajo na racionalni ravni. Zato so reakcije na vse, kar počnem v zadnjem času, tako burne v vseh pomenih. Ker – če prevzameš odgovornost, da režiraš arhetipske kozmične podobe, moraš biti na to pripravljen. Ta vojna se bo odločila v zraku. Kot na koncu *Bladerunnerja* Ridleyja Scotta: Ta vojna se bo odločila v zraku, v nemem zraku, sestavljenem iz slik.« (Milek: 32-33)

Gledališče Tomaža Pandurja je že od začetkov v skupini Tespisov voz, še očitneje pa od njegove prelomne predstave *Šeherezada* pred tremi desetletji, kljubovanje domačemu misticizmu, raznolikim geslom o tem, kaj je literarno, kaj je slovensko in kaj je meščansko gledališče. Je razpiranje energije, trganje igre, razpiranje jezika odra in udejanjanje sveta skozi odrsko čarovnijo. Pandur je bil vedno zavezan predvsem prehajanju meja med različnimi zvrstmi, hkrati pa tudi režiserski želji, da bi presegel meje reprezentacije, da ne bi več kot nekakšno praviloma napačno razumljeno shakespearjevsko ogledalo sveta popisoval zunanje realnosti, ampak bi (povedano z Austinom) proizvajal performative, zaradi katerih bi gib res zaživel kot gib, slika dobila svojo tridimenzionalno ostrino, ki hkrati fascinira in zaboli, na produkcijski ravni pa bi se raznoliki interteksti kot žarišča kultur in tkanja citatov v procesu alkimije prelevili ali prekovali v realnost.

Pandurjevo gledališče prehodi veliko poti, med drugim tudi tisto, ki jo ponazarjata dve točki v njegovem opusu: *Šeherezada* (1989) in *Sto minut* (2003). Prva je nastala po

poetični drami Iva Svetine, druga po romanu Dostojevskega. *Vzhodno-zahodno opero Šeherezada* je v v zadnjem desetletju Jugoslavije in v obnebu vojn na Bližnjem vzhodu napisal slovenski pesnik, dramatik in gledališčnik Ivo Svetina, v Slovenskem mladinskem gledališču pa jo je kot iniciacijo svoje avtorske poetike in bliskovite kariere leta 1989 režiral Tomaž Pandur. *Sto minut* je nastala desetletje po razpadu Jugoslavije in zalivskih vojnah, v postapokaliptičnem času po 11. septembru 2001 kot sodelovanje med umetniki s prostorov bivše Jugoslavije.

Svetina je v *Šeherezadi* besedilno barthesovsko črpal iz širokega referenčnega okvirja. Sopostavitev pravljčnosti *Tisoč in ene noči* in analize vzhodnjaškega despotizma je pesnik-dramatik izvedel s pomočjo renovacije prototekstov, vnosa sveta seraja v svet pravljice. Če Alain Grosrichard v knjigi *Struktura seraja* prikazuje »strukturo despotske oblasti v njeni čistosti, ne takšno, kakršna je morala biti v realnosti, temveč kot so si jo zamišljali v začetku osemnajstega stoletja«, ter s tem pokaže, »kako deluje ta despotski dispozitiv, ki pripada imaginarnemu, a zato nič manj ne razkriva realnega v oblasti« (Grosrichard: 60), je Svetina vzpostavil poseben odnos do realnega, ki se zrcali skozi medbesedilno igro. Prav medbesedilnost je značilnost tako rekoč vseh njegovih predstav. V mariborski, hamburški in madridski postavitvi delov ali celote *Božanske komedije* npr. črpa iz zelo heterogenega materiala, od Danteja preko drame *Dantes Divinus* Nenada Prokića, potem nekaterih del Francesca de Santisa, do fragmentov Antonina Artauda, *Egiptanske knjige mrtvih*, *Tibetanske knjige mrtvih* itn.

Pandurjeva režija *Šeherezade* pa je črpala svojo moč gledališke norosti iz »rizomatične« (Deleuze-Guattari) in odprte forme Svetinovega teksta. Polje poetične dramatike je izbila iz orbite estetiziranega in kolektivnemu duhu zapisanega sočasnega političnega gledališča, vzpostavila sebi lasten, specifičen in avtonomen gledališki organizem. Znotraj uprizoritve *Šeherezade* je tako nastala »interpretacija, ki je nov tekst, v katerega so vpisani elementi interpretiranega teksta in katerega vsaka interpretacija je kontekstualizacija teksta objekta« (*Théâtre, Modes*: 121).

Sto minut kot izrazito avtorski dialog z Dostojevskim izhaja iz obnebu ameriškega gledališča podob. Če je Pandurja pri *Šeherezadi* še fascinirala intertekstualnost, ki pa je zavestno ostajala del gledališča (seveda z veliko začetnico: se pravi Gledališča), ga pri Dostojevskem zanima vezljivost medijev: literature, gledališča, filma, novih medijev. Zanima ga gledališče podob, ki sledeč utopičnemu modelu Richarda Wagnerja združuje gledališče, glasbo, ples, slikarstvo, fotografijo, video, kiparstvo in arhitekturo ter zbližuje »gledališče in vizualne umetnosti v novem razumevanju predstave, demonstirajoč, zakaj se morata ti dve zgodbi med seboj povezati« (Marranca: 163–164).

Hkrati pa ga zanima sodoben, postdemokratičen svet po vojni v Bosni, po atentatu na Kennedyja, po newyorškem 11. septembru, po vojni v Iraku. Drsljivi označevalci, ki jih v svoji umetnosti producira vizualno-sonorična plat njegovega novodobnega spektakla po Dostojevskem, proizvajajo etične imperitive ter hkratno nelagodje v

gledalcu. Pandur ustvari drastične odslkave hiperrealnosti globalističnega sedanjika v spletu norosti in bolečine protopredloge *Zločina in kazni* Dostojevskega. Razkolnikovi tako postanemo kar vsi, protagonisti na odru in publika v dvorani. Tako kot ostajamo voajerji neke *culture in extremis* v dobi, ki jo Baudrillard označi kot obdobje »transpolitičnega, transhistoričnega in transekonomskega« in ko smo se prisiljeni zavedeti dejstva, da gledališče kot tradicionalni, klasični nosilec pomenjanja ostaja v ozadju.

Obe predstavi udejanjata bistveno postavko Pandurjevega gledališča, točno to, o čemer v intervjuju v Madridu govori režiser sam (ko uporablja artaudovsko-kosovelovske sintagme: »turbulentno električno polje«, »niz slik, ki jih v življenju še nikoli nismo videli, a jih pa prepoznamo na arhetipski ravni«) in kar je rdeča nit njegove »gledališke kozmogonije«. Vzpostavita dialog jezika vizualnega in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta niti se ne postavljata v hierarhično razmerje. Ne eden ne drugi nista matrika drugemu. V aktu medsebojnega oplajanja se srečujeta dve vzporedni poti: tista teksta in tista vizualnega in drugih gledaliških kodov. Razcvet vizualnega in gestnega v Pandurjevem gledališču ni pomenil smrti gledališča ali knjige, niti ne kataklizme ali sprave človeka s samim seboj. Pomenil je zgolj »vzpostavitev privilegiranega območja, v katerem se gledališče izreka kot tako« (Ubersfeld: 1996, *Lire le théâtre I.*: 39).

Gledališče se pri Pandurju vedno koncipira kot personalizirani poizkus izrisa lastnega pogleda. Uprizoritve z lastnim jezikom spregovorijo kot dialoški odnos s tekstovno predlogo ali protopredlogami, hkrati pa tudi s številnimi korpusi uprizoritvenih taktik zgodovine gledališča in scenskih umetnosti, predvsem temeljnimi tehnopoetikami in fenomenimi scenskih umetnosti 20. stoletja.

Pandurjevo gledališče je svojevrstna »reinkarnacija« uprizoritvenih praks, za katere je značilna vezljivost različnih umetniških medijev ter močna interakcija s sfero vizualne umetnosti. Toda ta reinkarnacija se dogaja v času in prostoru, ki se bistveno razlikujeta tako od časa utopij zgodovinskih avantgard kot tudi od že nekoliko iztrošenega, a še vedno radikalnega neomodernizma do politizirane postavantgarde osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja.

II. Singularna prezenca čutnega

Pandur že v svoji zgodnji gledališki ustvarjalnosti pojem racionalnosti podvrže dekonstrukciji. Ukiniti hoče vzročno-posledično gradnjo strukture gledališke predstave, ki bi od avtorja boga vodila k režiserju in igralcem vazalom, izpolnjujočim ukaze prvega – zato da bi pokazal, kako se mimezis ne more več izražati na star način. Tako znotraj spektakelske funkcije poskuša doseči austinovsko situacijo, v kateri je *reči enako nekaj storiti*. Gledališče naj proizvede značilnosti performativa, stanja, v katerih se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerih izreči stavek na odru pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (Austin: 17).

Tako se v svojih predstavah, ki niso ne opere ne gledališke predstave, ampak nekaj drugega in drugačnega, usmeri v vode, ki so izjemno blizu današnjim razpravam o singularnosti gledališča in umetnosti, o dinamiki singularnosti in množstva, o »jazu«, ki nima nobene prioritete pred »mi«, eksistenci subjekta, ki je po svojem bistvu vselej koeksistenca (Jean-Luc Nancy). Hkrati pa se v najboljši maniri sledilca Antonina Artauda in Edwarda Gordona Craiga odpravi v raziskave ezoteričnega, na sled magičnim pomenom, ki jih proizvajajo neevropske gledališke oblike, od kemije balijskih plesov do ritualnosti kitajske opere. To posebno ritualnost njegovega gledališča je najočitneje zaznala španska kritika že ob gostovanju *Šeherezade* na festivalu v Zaragozi, kar je očitno že iz samega naslova kritike Alfonsa Ploua, »Teatro ritual« oziroma »Ritualno gledališče« (Zaragoza, *Diario*, 29. 4. 1991).

Obe zgoraj skicirani posebni lastnosti gledališke pisave, dinamika singularnosti in množstva ter magijsko ritualno gledališče podob, utelešata Pandurjeve predstave, ki se jim kar neverjetno lepo prilegajo misli slovenskega pisatelja in dramatika Rudija Šeliga iz knjige *Identifikacija in katarza*. Tudi ali predvsem v Pandurjevem gledališču je namreč »za razliko od pisave 'novega romana' (še bolj pa za razliko od pisave, ki neko čustvo, npr. čustvo tesnobe, samo imenuje ali o njem poroča) mogoče brez umika v psihologistično transkripcijo, brez predhodne interpretacije, brez razlage in analize uprizoriti še tako kompleksen čustveni proces in komplicirano doživljajsko celoto. In sicer tako, da to in to čustvo v gledalčevem sprejemanju najprej je v svoji celovitosti kot takšno, šele potem je mogoče to celovitost razdružiti na sestavne elemente, ki to čustvo tvorijo, oziroma analizirati organske, telesne znake ali izraze ki čustvo spremljajo ali izražajo.« (Šeligo: 103)

V Pandurjevem gledališču je zato popolnoma jasno, da gledališče kot poseben sistem reprezentacije proizvaja to, kar Alain Badiou imenuje s pojmom mišljenje, ki ga ni mogoče misliti, ker v govorico zajame singularno prezenco čutnega, mišljenje torej, v katerem se vzpostavljajo singularne, umetnosti lastne resnice. Oziroma to, kar Derek Attridge v

knjigi *The Singularity of Literature (Singularnost literature)*, ko govori o singularnosti literature, poimenuje s pojmom pojavitev umetniškega dela kot posebne vrste »dogodka«, ne več toliko kot objekta, ampak predvsem kot dogodka, ki se lahko ponavlja, ne da bi bil v svojih ponovitvah kadarkoli identičen. Ali to, kar (prevedeno v logiko dogodkovnosti) Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* razpozna kot neponovljivost, vsakič drugačnost in enkratnost branja ali gledanja, se pravi različnih vrst recepcije.

Pandurjeve predstave nas skupaj z Artaudom in Derridajem prepričajo, da je oder »teološki toliko, kolikor mu vlada govor, volja do govora, obris prvega logosa, [...] kolikor njegova struktura vsebuje, sledeč celotni tradiciji, naslednje elemente: pisca – ustvarjalca, ki odsoten, od daleč, oborožen z besedilom, bedi, zbira in usmerja čas in smer predstave, dopuščajoč ji, da ga predstavlja v tistem, kar imenujemo vsebina njegovih misli, namenov in idej« (Derrida 1996: 85–86). Zato artaudovsko izžene gledališče, v katerem je »besedilo vse« in v katerem je »postalo samoumevno, da je jezik besed najpomembnejši« (Artaud 1994: 140). Na drugi strani pa ga zanima, na kakšen način se tudi s pomočjo besede vzpostavlja avtonomni jezik gledališča, v katerem, če citiramo Derridaja, »oder ne bo več ponavljal prisotnega/sedanjega, re-prezentiral prisotnega/sedanjega, ki bi bilo drugje in zunaj njega, katerega polnost bi bila starejša od njega, odsotna iz njega in bi lahko upravičeno zmogla brez njega: samoprisotnost absolutnega Logosa, živega sedanjika Boga« (Derrida 1996: 88).

Tako kot slovenski dramatik in veliki občudovalec Antonina Artauda Rudi Šeligo je tudi Pandur prepričan, da je avtonomno gledališče mogoče vzpostaviti skozi njegovo krutost ali magijskost. Le »magijsko gledališče oz. magijska predstava more priklicati v luč sedanjega trenutka to potopljeno, pozabljeno in izgubljeno na način magijskega rituala. Imitira tako principe magije kot tudi ritual.« Kajti »gledališče vsakokrat 'prikazuje' tisto, kar dejanskemu času najbolj manjka, po čemer je najbolj pomanjkljiv. Gledališče – zrcalo sedanjemu rodu in bitju sveta ne kaže njegove 'oblike', temveč ga kliče, zapeljuje v 'obliko', ki je 'sedanji rod' nima« (Šeligo: 108).

Tako kot Artaudu tudi Pandurju ne gre samo za to, da bi se gledališče ločilo od književnosti, ampak za to, da bi se razbilo hegemonični jezik in njegov logos. V tem je zelo blizu Barthesu, ki piše o francoskem avantgardnem gledališču oziroma gledališču absurda ter Artaudu, o tem, kako je ta »veliki nadrealist 'radikaliziral' gledališko izkušnjo, od nje zahteval, da si upa izvesti popolno preobrazbo vseh naših načinov življenja«. O tem, da mora biti »misel popolnoma absorbirana v sami fiziki dramske akcije: nič notranjosti, nič psihologije, in celo [...] nič simbolizma«. O tem, kako to gledališče potrebuje osvobojen jezik, da mora biti beseda poetična in neposredna, osvobojena racionalnosti. Jezik pa nehierarhičen, vključujoč nepomenske in nanavadne načine izražanja, krike, gibe, hrup in akcijo.

Artaudovsko bi lahko skupaj s Pandurjem rekli: *Razbiti jezik gledališča in ga na novo vzpostaviti, da bi se dotaknili življenja*. V Pandurjevem magijskem gledališču

podob tako kot v artaudovskem gledališču krutosti nastane resnično fizični jezik, ki temelji na znakih, in ne več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu. Magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki je (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo«. In prav slovnico tega novega jezika Pandur najdeva v vsaki svoji predstavi. Na novo in neponovljivo.

Miško Šuvaković bi Pandurjevo gledališče navezal na wagnerjansko strukturo Gesamtkunstwerk oziroma celostne umetnine, a znotraj polja, ki ga poimenuje »gledališče eklektičnega postmodernizma« (Šuvaković, »Negotovost«: 44). *Šeherezada* (1989), potem veliki spektakli *Faust* (1990), *Hamlet* (1990), *Carmen* (1992), *La divina commedia* (1993) in *Ruska misija* (1994), v enaki meri ali mogoče še bolj izčiščeno zrele v tej večplastnosti in igralsko-izvedbeni bravuroznosti pa tudi njegove »nemške« (*Inferno*), postjugoslovanske (*Sto minut*, *Kaligula*, *Tesla Electric Company*) in »španske« (*Hamlet*, *Barocco*, *Medeja*) predstave zadnjih desetletij, so gledališke stvaritve, ki niso klasično dramske strukture, kot spektakel pa jih je treba interpretirati kot postmoderni simulaker Wagnerjeve strukture celostne umetnine, znotraj katere operne arije nadomešča nehierarhična sopostavitve »besednih deklamacij« (Marranca), a kljub temu vizualno delujejo operno. Pomen se generira »s pomočjo ikonografije predstave«, ki jo je treba razumeti v smislu gledališča podob, v katerem je »vse tisto, kar je mogoče pokazati le s sliko, z gibom, z zvokom, odrešeno eksplikacije besede« (Foretić: 292).

Če je v primeru *Šeherezade* Pandur s sopostavitvijo pravljичnosti *Tisoč in ene noči* in analize vzhodnjaškega despotizma (Grosrichard) vzpostavil specifično obliko *politiziranega gledališča podob* kot dialog jezika vizualnega in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta, niti se ne postavljata v hierarhično razmerje, se je v predstavah devetdesetih in preloma tisočletja še bolj radikalno odmaknil od političnega v očitnejši neobaročni eklekticizem, da bi se v zadnjem času usmeril v postbtrechtovske komentarje in politike odra.

Odmik od »konvencionalne dramaturgije h gledališču, osnovanemu na podobi-gibu-glasbi-tekstu-tehnologiji« (Marranca) pri Pandurju ni prinesel izstopa iz polja gledališča v recimo wilsonovsko ali živadinovsko avtonomijo in sinkretizem različnih elementov gledališča, ampak simulaker klasicističnega baročnega gledališča in njegove vpetosti v aristokratski svet, ki pa je ves čas podvržen avtorjevi mitologiji, »mitu kot snu resničnosti« (Foretić) in pa stalni dekonstrukciji baročnega modela gledališča, postbtrechtovskim potujitvam in barthesovskim mitologijam. Prinesel je spektakel za današnji čas, izhajajoč iz wagnerjevske opere 19. stoletja. Toda poudariti je treba, da različica magijskega gledališča podob ni pomenila povratka k dramskemu gledališču, v katerem bi se obnovila »teološkost« primata besede, ampak gledališče, v katerem prevladujejo podobe – vizualne in govorne. Njihova gostota je izjemna, Hans-Thies Lehmann jo označi kar »pregretje ali poplava slik« (Lehmann 2003: 114), avtorjeva selektivnost je pri tem namerno minimalizirana, zajemajoča iz široke palete umetniških

medijev in žanrov, velikokrat tudi iz popularne kulture. Pandurjevo gledališče je tako »gledališče za postliterarno dobo« (Kostelanetz).

In kaj drugega kot artaudovsko gledališče podob za postmoderno dobo so Pandurjeve predstave, od Dostojevskega v času postdemokratske dobe globalizma in lokalnih vojn v *100 minut* do cinemaskopske krize spola in labirintov seksusa v *Baroccu* v obnebu barthesovske sodobne mitologije (spomnimo se samo Blance Portillo kot mitologije same po sebi, pomnožene s prikolicco za kampiranje, tipično mitologijo šestdesetih in sedemdesetih let in pa oldtimerjem Peugeot 404 v *Medeji*) in pa mitološkega obrata in zaledja klasične grške tragedije, Medeje. Če je v zgodnjih španskih uprizoritvah (*Inferno*, *100 minut* in *Krila*) uporabljal še vedno videospotsko tehnologijo projiciranja podob na igralce, s katero je dosegel dvojno ali večkratno ekspozicijo, hkratno dvo- in tridimenzionalnost, filmičnost in gledališkost, se je tej filmski montaži ekstaze v *Barocco* in *Hamletu* kljub cinemaskopski sceni prvega odrekel. Njegov »barok« se tako obrne navznoter, v nekakšno sodobno grotesko in tragiko, ki je ponotranjena, kar se zdi paradoks, a samo na prvi pogled.

Pandurjevo gledališče s tem potrjuje eno svojih največjih kvalit, da namreč za vsako uprizoritev posebej iznajde specifičen odrski prostor. Njegovo gledališče zahteva transformacijo scenskega prostora, v katerem akterji skupaj z avditorijem vedno znova najdejo same sebe v užitku neoproutovskega iskanja izgubljenega časa: gledališča, ki smo ga v neki mitični preteklosti izgubili, a za katerega se zazdi, da ga v najsrečnejših trenutkih lahko najdemo. Ti trenutki so velikokrat povezani prav z intenzivno metagledališkostjo, s prehodi iz igre v negro, iz matrične v nematrično igro. Kot npr. izjemni prizor ob koncu predstave *Barocco*, ko izvrstna igralka z neverjetno prezenco in transformacijo Blanca Portillo preneha biti markiza in postane ženska-igralka, ki igra ta lik, ranljiva in močna obenem, ter se pridruži Asierju Etxeandii, ki prav tako ni več vikont de Valmont, ampak igralec-pevec, moški.

III. Magijski ritual in gledališče podob

Če je Artaud verjel, da bo gledališče, ki ga je nameraval udejanjiti, tako zelo malo podobno temu, kar imamo navado imenovati gledališče, kot je predstavljanje kakršne koli obscenosti podobno starodavnemu religioznemu misteriju (Abirached: 334), je Pandur (podobno kot Artaud, Grotowski, Schechner ali Šeligo) prepričan, da je mogoče gledališče s pomočjo *poesis* spremeniti v magijsko gledališče, ki lahko oživi oziroma priključijo potopljeno, pozabljeno in izgubljeno na način magijskega rituala. Magijsko gledališče podob, ki je hkrati gledališče krutosti v bistvenih artaudovskih pomenih te sintagme, kot ga v predstavah-vizijah od *Medeje* do *Barocca* v nevarnih razmerjih in hamletovskih dilemah ugledališča Tomaž Pandur, je nekaj, kar združuje v sebi tako principe magije kot tudi ritual, hkrati generira barthesovske sodobne mitologije in simulira magijskomitski čas.

Kot tako Pandurjevo gledališče predstavlja avtonomno cono, nekakšno oazo, ki je hkrati znotraj in zunaj našega časa in prostora, semiosfere. Jo prehaja, ukinja meje znotraj nje. Gre za integrativno gledališče, torej tisto, ki ukinja dihotomijo prizorišče : dvorana in prebija oklepe »individuacije«; gledališče (če uporabimo šeligovske besede) ustvarjanja – tu in zdaj – nekega samostojnega sveta, ki ni »transkripcija« že prej ustvarjenega logosa, temveč »skripcija« lastnih pomenov.

Pandurjevo gledališče je kljub svoji vrnitvi k besedam in jeziku, ki jih je Artaud izgnal z odra, paradoksalno tudi eno izmed možnih udejanjenj njegovega gledališča krutosti, v katerem je – tako Ionesco – »ne samo dovoljeno, ampak priporočeno spraviti v igro rekvizite, oživiti predmete, oživeti dekor, konkretizirati simbole. Tako kot se beseda nadaljuje v gesti, igri, pantomimi, ki v trenutku, ko beseda postane nezadostna, to zamenjuje s scenskimi elementi, materiali, ki jo lahko okrepijo« (Abirached: 421). Kajti tako kot pri Artaudu je tudi pri Pandurju vse jezik: besede, geste, predmeti, sama akcija, kajti vse služi izražanju, *poesis*, magijskosti, ritualnosti. Gledališču z veliko začetnico, v katerega avtor verjame. To gledališče v predstavah tableaujih dekonstruira različne klasične mite in sodobne mitologije, dramsko gledališče prevaja tako, da ustvari – če citiramo Deleuza, ki govori o Artaudu – »neko osrednje in ustvarjalno porušenje, ki povzroči, da se znajdemo v nekem drugem svetu in nekem drugem jeziku« (Deleuze 1988: 87).

Ta drugi svet in drugi jezik pripadata razhierarhiziranemu gledališču podob, v katerem »vizualne in govorne podobe« (Marranca) na eni strani »dekonstruirajo, prelagajo in postavljajo pod vprašaj spraševanje o samem pojmu, logiki in teleološki strukturi političnega« (Lehmann 2002: 8), na drugi strani pa dekonstruirajo tudi samo podstat dramskega gledališča in njegove reprezentacije. V tem gledališču ni več

psihološko izdelanih figur, ki bi zastopale ideološke sfere, ampak 'protagonisti' delujejo kot emblemi, ki so racionalno namerno nerazložljivi: v potovanju Blance Portillo po Laclosovih *Nevarnih razmerjih* in Lukičevem postmodernem metagledališkem pisanju nastaja nekaj, kar je veliko bolj pomembno od miselnih sklopov, ki jih igralka suvereno reproducira in transformira.

Gre za pravo gledališko popotovanje po prostorskih in časovnih ploskvah predstave, ki »z montažo virtualnih prostorov, ki so potisnjeni drug v drugega in drug poleg drugega in – to je ključna točka – ostanejo med seboj neodvisni, tako da ne omogočajo sinteze«, ustvarjajo to, kar Lehmann imenuje s pojmom »poetična sfera *konotacij*« (isto: 97).

14. poglavje

Kastracija političnega v dobi primata spektakla



I. Uvod

Z uporabo primerov nekaterih najbolj provokativnih predstav Oliverja Frljića, predstavjenih v slovenskem in evropskem kontekstu (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje*), bomo v tem poglavju spregovorili o posebnih taktikah tega predstavnika radikalnega gledališča, ki za doseg ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji. S pomočjo te posebne strategije igralce-performerje pripelje do tega, da iz lastnih življenjskih izkušenj in vivisekcije lastnega protislovnega odnosa do sveta generirajo intimen odgovor na vprašanje, kaj je danes politično in na kakšen način je politično v sodobni družbi kastrirano.

Frljićeve predstave v gledalcih zadnja leta ustvarjajo vedno močnejše občutke nelagodja, ki sprožajo spraševanje o mejah in smotrnosti radikalnega in političnega gledališča, hkrati pa tudi o mejah politične sprejemljivosti uporabe sovražnega govora v umetnosti. S pomočjo semiotike teh posebnih Frljićevih gledaliških strojev in reakcij na njegove predstave si bomo zastavili naslednja vprašanja:

1. Ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike in na ta način spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma?
2. Ali na ta način lahko relevantno odpirajo npr. vprašanja begunske krize, novih političnih meja znotraj Evrope, novih oblik orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov?
3. Lahko tovrstna kritika spodkoplje neoliberalno ideološko ozadje evropske družbe?
4. Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbolj banalne mehanizme vizualne kulture?

Zanima nas torej razkritje in razdelava posebnih taktik politike odra, ki jih v svojih radikalnih predstavah uporablja Oliver Frljić, tudi slovenski publiko zelo dobro znani bosanski in mednarodno uveljavljeni režiser, s katerim sem imel privilegij tudi ustvarjalno sodelovati kot dramaturg. Kakorkoli že, predmet naših raziskav oziroma proučevanj bodo nekatere njegove najodmevnejše predstave, ki so soustvarile gledališke sezone na sončni strani Alp in naprej po Savi do Donave. Ustavil se bom ob posebnostih njegovih taktik, uporabi provokacije s pomočjo ponavljanj kot strategije, ki sprovcira igralce ali performerje njegovih predstav, da generirajo poseben material, izhajajoč iz njihovega zasebnega in javnega.

Začel bom z njegovo najbrž še danes najbolj odmevno predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* iz zdaj že skoraj oddaljenega leta 2010, potem pa nadaljeval s predstavo, ki je odprla tudi Borštnikovo srečanje leta 2017, *Naše nasilje in vaše nasilje*.

In se vsaj malo dotaknil nekaterih drugih Frlićevih predstav, tudi obe poljski, za katolike že skorajda blasfemični predstavi *Ne-božanska komedija* (2014) in *Klatva* oziroma *Kletev* (2017). Ti sta povzročili vrsto političnih pritiskov, poskusov odstavitev, vloženih tožb in podobno, kar je danes, v času, ko se zdi, da je politična moč gledališča omejena, če ne celo kastrirana, prava redkost.

Najprej si osvežimo spomin: Oliver Frlić se je rodil v bosanskem Travniku (rojstnem kraju Iva Andrića), bil begunec med vojno v Bosni, potem končal študij filozofije in gledališke režije v Zagrebu, kjer se postal sodelavec revije *Frakcija* in režiser neodvisnih projektov. V zadnjem desetletju in pol je postal eno najbolj vročih imen pojugoslovanskega in vzhodnoevropskega novega političnega gledališča ter stalni gost mednarodnih gledaliških festivalov, ki po politično in z grožnjami izsiljenem odstopu z mesta intendanta HNK Ivan Plemeniti Zajec na Reki leta 2016 več kot v svoji širši (bivši) domovini režira v Nemčiji in povzroči največje škandale v dveh katoliško »navdahnjenih« državah, na Hrvaškem in na Poljskem.

II. Politično sodelovalno gledališče za novo dobo

Nadaljujmo z njegovimi političnimi strategijami. V zadnjih desetih letih je Frljić razburil desni in malo manj desni politični pol najprej z Evripidovimi *Bakbantkami*, ki so bile prepovedane in potem po intervenciji takratnega prvega ministra hrvaške vlade Iva Sanaderja ne več prepovedane na festivalu Splitsko poletje in so vzpostavile za HDZ in večji del hrvaške publike neprijetne paralele med zločini, povzročenimi v času Domovinske vojne 1991–95, in tistimi v času NDH med drugo svetovno vojno. Potem leta 2009 *Turbo-Folk*, postdramski koktejl Molotow seksa, nasilja in srbskega turbo folk-popa v HNK Reka. In potem 2010 sodelovalno ali snovalno gledališče *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* v Slovenskem mladinskem gledališču, ki je dodobra razburilo tudi del slovenske kritike. Slavko Pezdir je denimo v osrednjem dnevniku *Delo* pod naslovom »Streljanje s slepimi naboji« zapisal, da gre za »cvetober sovražnega govora in vsakršnega fizičnega in duševnega nasilja« in da »kot je videti, Frljićevo politično gledališče ni spremenilo, kaj šele etično prebudilo in oplemenitilo ne protagonistov in ne občinstva.« (Pezdir: 17)

Poglejmo si predstavo nekoliko bolj od blizu. Frljić uporablja gledališče kot javni forum odprte debate, s pomočjo katere se proizvaja resnice v Badioujevem smislu, da misel umetnosti producira umetnost sama.²⁶ Zdi se, da Frljić stoji prav na teh badioujevskih okopih in s svojim gledališčem kaže, kako umetnost ni zgolj ne-mišljenjska resnica, ki bi potrebovala misleca oziroma filozofa, ki jo bo mislil, temveč je sama hkrati tudi misel sebe same. Umetnost ni le svoja lastna resnica, temveč je v svojih delih že tudi premislek svoje resnice. Tako je vsaka Frljićeva predstava hkrati tudi premislek umetniške konfiguracije z imenom gledališka predstava.

Da bi mislil sodobno družbo v vseh njenih protislovnostih, hkrati pa tudi gledališče, uporablja tehniko provokacije, ki je v funkciji generativne strategije: režiser provocira igralce, ki provocirajo publiko. Včasih se ta enačba izide, včasih ne. Npr. leta 2013 v slovitem krakovskem Starem teatru, v katerem je Frljić postavljajl svojo interpretacijo igre *Nie-boska komedia* (Ne-božanska komedija) romantičnega pesnika Zygmunta Krasińskega, pa do premiere zaradi provokacij in groženj skrajnih desničarjev, odstopov igralcev iz ekipe in odločitve direktorja gledališča Jana Klate, da predstavo pred premiero umakne s sporeda, sploh ni prišlo.

26 V *Malem priročniku o inestetiki* Badiou trdi, da je resnica umetnosti imanentna: »Umetnost je neko mišljenje in dela so realno tega mišljenja (ne pa njegov učinek).« (19) In nekoliko naprej: »S tega gledišča moramo trditi, da je umetnost, konfiguracija del 'v resnici', v vsaki točki mišljenje tiste misli, ki je ona sama.« (26)

Ko govori o svojem režijskem postopku in sodelovalnem principu dela z igralci, Frljić poudarja:

Igralce povabim, naj v procesu študija predstave razgradijo mojo režisersko moč. Najprej se tega vprašanja ne lotim neposredno, ampak poskušam ustvariti situacije, v katerih lahko začnejo razmišljati o tem, da distribucija moči v gledališču ni nekaj normalnega, čeprav se nam tako zdi na prvi pogled. [...] Včasih začnem na delu z besedilom, da bi pokazal, kako deluje derridajevsko razumljen teološki oder. Ko postane to jasno, gremo s spraševanji naprej. Kako lahko naše delo naredimo tako, da bo delovalo tudi zunaj gledališkega območja simbolne menjave? Kako lahko začnemo proizvajati prave učinke znotraj širšega družbenega konteksta? Temeljno vprašanje je vprašanje performativnosti. Z besedami Jona McKenzieja, *perform or else*. (Soszynski: nepaginirano)

Frljić se nanaša na dve temeljni misli o statusu sodobnih odrskih umetnosti.

1. Na Derridajev slovitni esej o Artaudu »Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation« (Gledališče krutosti in zapora predstave) s konceptom teološkega odra, ki ga omogoča avtor-Bog oziroma Stvarnik, ki odsoten in od daleč usmerja čas in pomen predstave oziroma predstavljanja. V svojih predstavah poskuša dekonstruirati ta teološki oder, na katerem so izvajalci zgolj »interpretativni sužnji« na zemlji, ki izpolnjujejo vsemogočno voljo avtorja-stvarnika (ki – povedano z Badioujem – v 20. stoletju kot stoletju režije postane seveda režiser).
2. Na knjigo *Perform or Else* Jona McKenzieja, ki prikazuje, kako odnos med kulturo, organizacijsko in tehnološko predstavo demonstrira dejstvo, da vse te tri paradigme delujejo skupaj, da bi ustvarile močan in kontradiktoren pritisk »*to perform or else*«. Frljić tako skozi McKenzieja in Derridaja bere Artauda in ustvarja svoje lastne variante gledališča-kuge, ki uporablja zasebne, vojne in politične travme za preizpraševanje meja umetniške in družbene svobode, individualne in kolektivne odgovornosti, tolerance in stereotipov.

Gledališki okvir tega uprizoritvenega in performativnega laboratorija predstavlja zgodbe iz različnih delov sveta, toda primarni interes Frljićevega zanimanja ostaja periferna sfera evropske gledališke, kulturne in politične semiosfere: razpad Jugoslavije v devetdesetih letih, ki mu je sledila vojna na Hrvaškem in v Bosni ter genocid v Srebrenici. V zadnjih letih ta okvir zamenja kriza postbegunske neokatoliške in neoliberalne Evrope tukaj in zdaj z vsemi novokomponiranimi orientalizmi.

III. Gledališče kot lakmusov papir nacionalizmov

Naslov *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* je prevod zadnjega verza jugoslovanske himne v hrvaščini, srbsčini in makedonščini, ki se v slovenščini (podobno kot v poljščini, slovaščini in češčini) glasi: »črna zemlja naj pogrezne tega, ki odpada«. Začne se s prizorom, ki ga kritika velikokrat primerja s filmom *Podzemlje (Underground)* Emirja Kusturice: oder je poln trupel, ki imajo v rokah pihala in trobila. Počasi ta trupla oživijo in vstanejo od mrtvih. V nadaljevanju predstave bodo ta trupla v posebnem ritualu repetacij vedno znova umirala in oživljala. Frliji ta proces razlaga takole:

Na koncu vedno preštevamo trupla. In ta trupla postanejo zastavki novih političnih projektov. Določenih trupel se smemo spominjati in jih pokopati z vsemi častmi. Zaradi drugih pa postanemo Antigone. Govoriti moramo o vrednosti vsakega človeškega življenja, saj v nasprotnem primeru naših tisoč ne bi bilo nič v primerjavi z njihovimi deset tisoči. Toda to je izračun, ki nam ne ustreza. Vendarle smo malo manj umirali in malo več klali. Za koga si: za Eteokla ali za Polinejka? (Frliji, Šeparović, Toporišič: napaginirano)

Z vztrajnim ponavljanjem poskusov ugledališčiti kolektivno smrt ta predstava izziva samo gledališko predstavljanje smrti kot tudi idejo reprezentacije nasploh. V natančnih intervalih ponavljajoča se umiranja, po katerih nastopajoči »vedno znova oživijo«, razkrivajo nemoč in kastracijo gledaliških mehanizmov reprezentacije.

V svojih predstavah Frliji govori o vojnah, ki so okrvavele prostore bivše Jugoslavije s strastjo, neposrednostjo in brezsravnostjo npr. Jana Fabra. Njegove igralke in igralci oziroma soustvarjalci sodelovalnih predstav izvajajo artaudovski ritual ponavljanja: v sodobni verziji artaudovskega krutega gledališča vedno znova umirajo in vstajajo od mrtvih. V *Izdajalcu* svoje trupe in trupla soigralk in soigralcev ovijajo v zastave novih držav, ki so nastale na območju bivše Jugoslavije, in v zastavo Mladinskega gledališča, ki je nekoč združevalo jugoslovanske kulture in bilo nekakšen *trade mark* »*liberté, égalité, fraternité*«, tudi gesla bivše socialistične samoupravne federacije v absurdnem antinacionalističnem modnem sprevodu, ki se zelo hitro spremeni v medsebojno obračunavanje in pobijanje drugače mislečih.

V *Kukavičluku (Strahopetnosti, 2011)* pa stojijo mirno in recitirajo imena pobitih v Srebrenici. S tem Frliji postbrechtovsko testira in provocira publiko skozi pravo postdramsko gledališče, ki pa se v nasprotju s Hansom-Thiesom Lehmannom in njegovim prepričanjem, da gledališče danes ne more več delovati v širšem družbenem sistemu²⁷,

27 Za ponazoritev te teze je najbolj povedno Lehmannovo ljubljansko predavanje *Politično v postdramskem*, objavljeno v reviji *Maska*.

poskuša z neposredno politično konfrontacijo in kazanjem na strahopetnost in nesposobnost današnje družbe, da bi se soočila s svojimi travmami, hkrati delovati na igralce in gledalce. Zato v v gledališkem listu predstave Frljić vztrajno izpostavlja dejstvo, da gre za scenski esej o odnosu posameznikove in kolektivne krivde, o razpadu utopičnega gledališkega projekta KPGT Ljubiše Ristića ter o naši (ne)pripravljenosti na to, da odnos med družbeno resničnostjo in gledališčem vzamemo zares.

IV. Politična nekorektnost in estetika odpora

Frljičeve predstave pa so v svoji artaudovski-brechtovski formi tudi ekstremno politično nekorektno. Kot zapiše kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre*, ko opiše reakcije publike na *Izdajalca* v Montrealu:

Ta politično nekorektna predstava, ki je zlobna, groteskna in parajoča, je demonstracija nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati je tudi razmislek in preizpraševanje gledališča samega, vloge umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej. (nepaginirano)

Vzemimo kot drug, novejši primer mednarodno koprodukcijo iz leta 2016 *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki jo je Frljič sopodpisal z dramaturgom Marinom Blaževićem in je doživela premiero na Dunajskih slavnostnih tednih ter požela plaz neusmiljenih kritik, ki so ji očitale politično nekorektnost, neprimernost, zastarelost in podobno. Predstava se ukvarja z zelo vročo temo migracij in evropske identitete. S tem kaže na dejstvo, da se v zadnjem času v Evropi – kot v izvrstnem eseju »Orientalizing citizenship: the legitimization of immigration regimes in the European Union« opozarja Iker Barbero – krepí neorientalistični diskurz, znotraj katerega se »(velikokrat muslimanske) migrante razume kot divje, necivilizirane teroristične 'druge'; z besedami Giovannija Sartorija, kot 'anti-državljanec'« (Barbero: 189). V času, ko je begunska problematika dobila razsežnosti »vesoljnega potopa« v biblijskem smislu, Frljič meša politično nekorektnost in drastično fizično gledališče, ki se poigrava s stereotipi reprezentacije in resničnostnih šovov. Predstava je polna referenc, verskih simbolov, posilstev, mučenj, terorizma, fašizma in islamofobije, ki so podani na način uporniškega gledališča in gibanj šestdesetih in sedemdesetih let.

Kot zelo svobodna interpretacija romana Petra Weissa *Die Ästhetik des Widerstands* (*Estetika odpora*)²⁸ predstava naseli oder z bizarnimi zgodbami in kvazidokumentarističnim gledališčem o beguncih in ujetnikih, ki v nekem trenutku artaudovskega rituala izvedejo halucinatorni *trance dance* v oranžnih guantánamovskih uniformah, že v naslednjem trenutku pa so popolnoma goli s kaligrafskimi arabskimi inskripcijami na svoji koži, kot da bi bili iz kakšnega videa iranske videalistke Shirin Neshat, ki se

28 Ta roman-esej-zgodovina (ki je izhajal med leti 1975 in 1981) uokvirja obdobje od 1930-ih let do II. svetovne vojne, antifašistični odpor in vznik delavskih strank. Pripovedovalec se s svojimi prijatelji srečuje v berlinskih muzejih in galerijah, razpravlja o odporu v umetnosti in družbi, estetskih in političnih vprašanjih, možnosti in nezmožnosti upora in političnega angažmaja. Zgodba, katere opisljivost je težavna tako kot opisljivost Joycovega *Uliksa*, velja za enega izmed vrhuncev povojne nemške literature in enega temeljnih del za razumevanje nemške zgodovine 20. stoletja.

ukvarja s kratkimi stiki med islamom in zahodom. Ali pa Kristusom, ki sestopi s križa in posili muslimanko v hidžabu ... In še bi lahko naštevali prizore, ki se izmenjujejo z igralskimi metagledališkimi intervencijami, npr. pozivom k minuti molka za žrtve terorističnega napada v Parizu in Bruslju, ki mu sledi prošnja za minuto molka za vse žrtve evropske in ameriške politike v Siriji in na Bližnjem vzhodu. In končno handkejevsko zmerjanje publike: »I am most ashamed for you, the theatre audience. For you death is an aesthetic event.«

Frljić namreč gledalce razume kot ljudi, za katere je »povsem nemogoče, da bi zavzeli pozicijo nedistanciranega, zainteresiranega ali celo vživljajočega se opazovalca«. Uprizoritev se tako zgodi »dobesedno med akterji in gledalci, celo samimi gledalci« (Fischer-Lichte 49), ki torej s svojo udeležbo in svojimi reakcijami pri Frljiću proizvedejo predstavo. Zato je (rečeno v duhu Rolanda Barthesa) predstava vedno »rezultat interakcije med izvajalci in gledalci« (isto: prav tam).

Frljić sam to predstavo o krizi Evrope, fundamentalizmu in fašizmu, razume takole:

Mislím, da je prav situacija, v kateri gledalcu umanjka okvir, ki bi jasno določil, v katerem modusu deluje predstava – ironičnem ali neironičnem – največja kvaliteta predstave *Naše nasilje in vaše nasilje*. Toda spomnimo se: tudi Handkejevo *Zmerjanje občinstva* kljub temu, da je eno izmed ključnih dramskih tekstov, ki razgrajuje različne tipe gledališkega mimezisa in ideologije, na katerih ta počiva, v institucionalnem meščanskem repertoarju nikoli ni dobilo državljske pravice. Sam si nikakor nisem zadal za cilj, da bi postal neke vrste moralni arbiter. Tudi sam sodelujem v proizvodnji strukturalnega nasilja, ki je nujno za »normalno« delovanje Evrope. Nekoč mi je nekdo poskušal razložiti, da on ni del tega strukturalnega nasilja, ker kupuje *fair trade* proizvode. Vprašal sem ga, ali kupuje tudi *fair trade* nafto. (nav. po Toporišič 2016: 4)

Johannes Birringer v reviji *Theatre Journal* opiše Frljićevo gledališče kot »heavy metal«, ki ga lahko razumemo kot plakativno, z občasno uporabo taktik iz arhivov uporniškega gledališča in performansa, ki so včasih močno delovale na občinstvo. Frljić uporablja tehniko prisvajanja in reinterpretacije umetniških taktik iz preteklosti. Podobno kot pred leti Janez Janša v predstavi *Življenje I. in II. (v nastajanju)* uporabi ikonični *Interior Scroll* Carolee Schneemann, v katerem igralka *Nasilja* v hidžabu vsakič izvleče iz vagine zastavico države, v kateri nastopa.

Ta posebna oblika gledališča v fris, kot ga Birringer lucidno poveže z britansko novo dramatiko devetdesetih let, po mnenju ameriškega teoretika performansa »privilegira politično vsebino s pomočjo spektakelskih gest, ki okrepijo gledališke učinke« (642). Vse to seveda izhaja iz zavedanja, da ne moremo prenehati biti del strukturalnega nasilja, vse dokler živimo v ekonomsko-političnem sistemu, v katerem živimo. Strukturalno nasilje je inherentno neoliberalnemu kapitalizmu in temu pripadajoči politični reprezentaciji. Toda Birringer zapiše: »Prav ta glasnost učinkovanja me kot gledalca izklopi. Sprašujem se, ali sodobne plesne predstave, ki za dosego ciljev

uporabljajo bolj abstraktne miselne tehnike rituala, bolj subtilne tone, lahko prodrejo globlje, nas pripeljejo do tega, da prisluhnemo drugače.« (Isto: prav tam)

Ko piše o predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*, tudi Eva Behrendt v reviji *Theater Heute*, izpostavi misel, ki se zdi za nemško gledališko kritiko zelo simptomatična in povedna v svojih poskusih dekonstrukcije postkolonialističnega diskurza prvega sveta oziroma Zahodne Evrope prve hitrosti:

Brez dvoma je Frljićevo plakativno dodeljevanje krivde zahodu popreproščeno. Povsem zgrešeno pa tudi ni. Frljić v svojem delu in v pogovoru po predstavi trdi, da samo nasilje in ponovno maščevanje lahko prineseta revolucijo, ki bi končala globalno krizo. Še bolj tehtno pa je povsem drugo vprašanje: Ali Frljić s svojo v veliki meri resno montažo kontaminiranih znakov in slik ne napada tudi drugačnega, vzvišenega in po izvornosti in prefinjenosti hlepečega okusa srednjeevropske gledališke in kulturne elite? (Behrendt: 7)

Frljić očitno ne želi uporabljati normiranega gledališkega jezika, da bi kritiziral taisto resničnost, saj je gledališki jezik že materializacija te ideologije. *Naše nasilje in vaše nasilje* je po njegovem mnenju za avstrijsko *mainstream* kritiko pričakovano preveč enostavno, pamfletsko in plakatno, saj izostanejo gledališki kodi, ki jih je ustvaril družbeni sloj, ki mu pripada tudi kritika, ki jih je proglasila za univerzalno estetsko vrednost.

V. Zabrisati mejo med resničnostjo in fikcijo

Frljićeve predstave so brez dvoma pomemben prispevek k razpiranju problematik nacionalizmov, orientalizmov in neoliberalizmov današnjih postdemokratskih družb. Hkrati pa jasno kažejo na dejstvo, da je gledališče še vedno ekskluzivni medij nekega družbenega razreda, ki je ekonomsko in socialno tako privilegiran, da ga razume in si ga lahko privošči. Zato mora radikalno gledališče spremeniti gledališki diskurz in pokazati, na kakšen način normalni gledališki jezik preslikava družbeno neenakost in represijo. Ena od možnosti te spremembe gledališkega jezika je tudi v odnosu s publiko. Sodobno gledališče išče načine, kako se izogniti kastraciji političnega s posebno različico parabaze, ki z zmerjanjem publike, skupinskim žaljenjem ljudi drugih nacionalnosti in religij, ponavljanjem smrti in ponovnih vstajenj proizvaja posebno obliko potujevanja, potujitve in razlike. A hkrati tovrstni uprizoritveni postopki včasih proizvedejo nezavedno kastracijo, saj je gledanje istočasno radikalna emancipatorna praksa, prav tako pa tudi instrument nadzora nad družbo, represije in izkoriščanja. Frljić od publike pričakuje reakcije, saj je prepričan, da je predstava vedno rezultat medsebojnega delovanja igralcev in gledalcev, ki vsi postanejo na neki način proto gled-igralci in igral-gledalci. Hkrati pa se zaveda, da gledališka konvencija danes vedno predpostavlja, da ima oder v primerjavi z avditorijem neko osnovno prednost, moč. Zato na različne načine poskuša doseči, da bi vsaj začasno tudi politično in etično aktiviral občinstvo, in sicer tako, da uporablja posebno kvaliteto, ki jo Derrida razkrije ob Artaudu:

Odkar je 'v gledališču krutosti gledalec postavljen v središče dogajanja, ki ga bo ovijalo' [nav. po Artaud 118], distanca pogleda ni več čista, ne more se ločiti od celote čutnega okolja; nameščeni gledalec ne more več *konstituirati* svojega prizora in z njim priskrbeti predmeta. Ne obstaja več niti gledalec niti uprizoritev, nastopi praznovanje [nav. po Artaud 121]. Vse omejenosti, ki prečijo klasično teatralnost [...] so bile etično-metafizične prepovedi, gube, grimase, skremženosti, simptomi strahu pred nevarnostjo praznovanja. (Derrida 1996: 96)

Frljićevo gledališče se upira dejstvu, da pomen izhlapeva in da današnji čas vztrajno in manično išče naslednjo 'ekstremno' podobo ali 'interaktivno doživetje'. Izhaja iz situacije, ki jo natančno opiše Gómez-Peña leta 2001, a tako rekoč nespremenjena ostaja tudi danes:

Do popolnosti se nahajamo znotraj tega, kar poimenujem kultura 'mainstream bizzare' [...] *Zamenjaj kanal*. Od televizijskih reportaž o masovnih morilcih, morilcih otrok, verskih kultih [...] do obsesivnega ponavljanja 'resničnih zločinov', ki so jih posneli

navadni državljani ali nadzorne kamere. Vsi smo postali dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena, *cultura in extremis*. [...] Cilj te kulture je jasen: privabiti več konzumentov ter jih hkrati preskrbeti z iluzijo o tem, da (zastopniško) doživijo vse ostre robove in močne emocije, ki umanjajo v njihovih življenjih. (Gómez-Peña: 13)

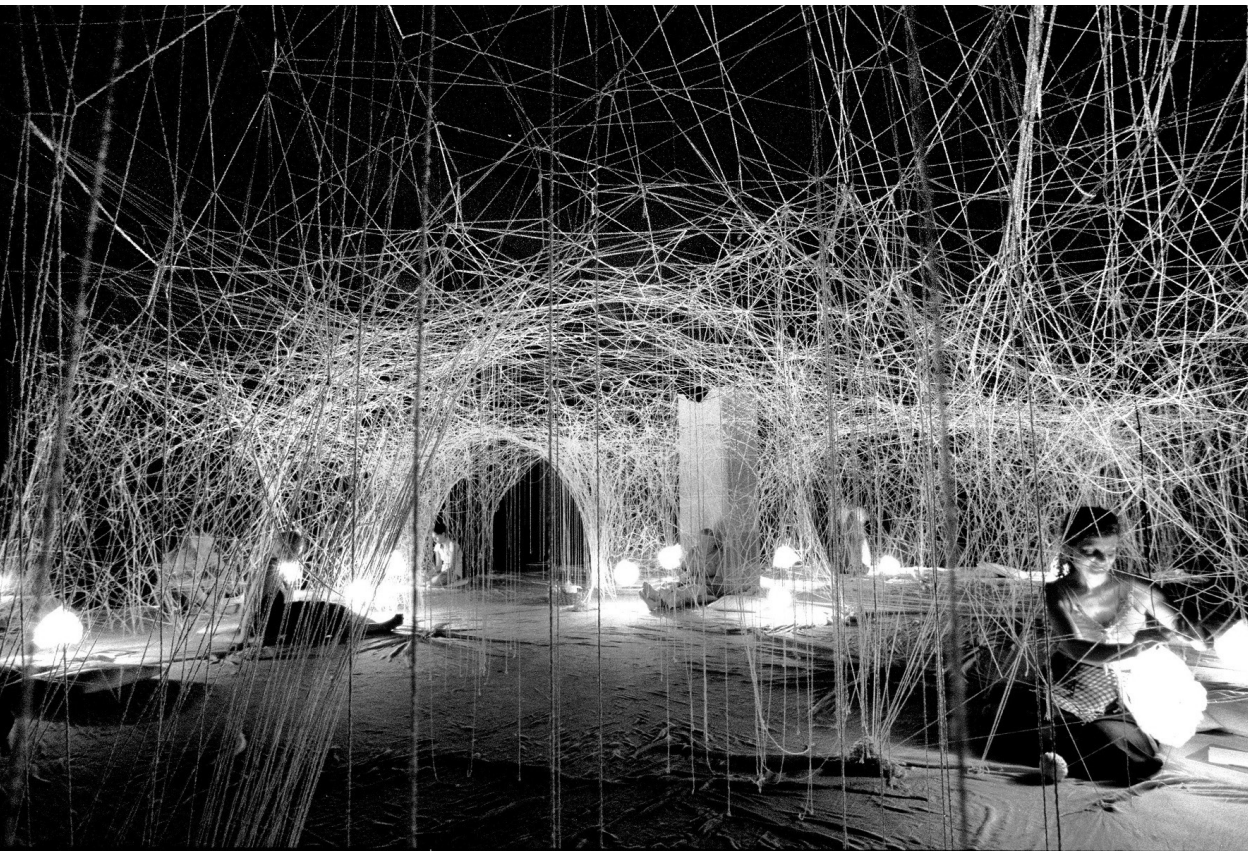
S citatnim prevzemanjem in prisvajanjem ter ironično-terorističnimi predelavami manipulativnega aparata ideologije in množičnih medijev Frljić v *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Našem nasilju in vašem nasilju*, *Kletvi* in drugih predstavah izpostavlja nevarnosti svojega na videz avtentičnega in neideološkega ukvarjanja s političnim in njegovo manipulacijo. Opozarja, da živimo znotraj polja *transkulturalnega biznisa*, ki vsako interkulturalno umetniško dejanje že prevaja v logiko možnosti eksploatacije transpolitičnega, globalističnega ekonomskega in političnega lobija. Toda s svojo politično nekorektnostjo poskuša obrniti to situacijo sebi v prid. Tako kot ameriški kulturni aktivisti poskuša gledališču povrniti funkcijo prostora srečevanja umetnosti in družbene angažiranosti. Z besedami Petra Sellarsa, ki sicer govori o svojih predstavah, lahko pa bi govoril tudi o Oliverju Frljiću: »Z gledališčem se ukvarjam, da bi ugotovil, ali demokracija še deluje.« (Sellars: 37)

Igralci v Frljićevih predstavah neprestano opozarjajo na dejstvo, da so to, kar so, igralci, izvajalci oziroma performerji, in to ostanejo tudi v trenutku 'prevzemanja' začasnih vlog. To opozarjanje je v osnovi handkejevsko, npr. iz njegovega *Zmerjanja občinstva*. Frljić hkrati izhaja iz Grotowskega in njegovega odvzemanja elementov reprezentacije in dramskega gledališča, a skozi besede Handkeja (ki govori o svojem *Zmerjanju občinstva*) ves čas opozarja: »Ta oder ne predstavlja ničesar ... Ne vidite nobenih predmetov, ki bi se delali, da so drugi predmeti. [...] Čas na odru se ne razlikuje od časa zunaj odra.' S pozdravom Stanislavskemu in tradiciji dramskega iluzionizma govorci ugotavljajo: 'Ne delamo, kot da.'« (Garner: 153)

Gledališče tako uteleša Bahtinovo dialoškost in polifonijo, kot tudi deleuzovsko razliko in ponavljanja. Hkrati pa ga lahko razlagamo tudi kot posebno razlitje (overFlow) politične nekorektnosti in gledališče mešanih medijev, ki komentira hibridizacijo kultur in politik predstavljanja v sodobnem posttranzicijskem gledališču.

15. Postskript

Senzorialnost proti racionalnosti ali teoretik-dramaturg kot emancipirani gledalec



I. Senzorialnost dotika kot brisanje meja med zasebnim in javnim

Za konec si bomo pogledali še na videz obroben fenomen medijske vezljivosti, liminalnost uprizarjanja dotika in ga navezali na repozicioniranje dramaturške teorije in prakse v času medmedijske in medkulturne hibridnosti.

Začnimo z brisanjem meja med zasebnim in javnim. Erika Fischer-Lichte v knjigi *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (*Transformativna moč predstave: nova estetika*), ko opisuje performanse Marine Abramović, brisanje meja med zasebnim in javnim preko dotika, ugotavlja, da se meja med javnim in zasebnim širi tudi na vsakdanje življenje. Kot enega temeljnih kamnov tega novega liminalnega gledališča dotika in senzorialnosti vzame uprizoritev *Dioniz leta 69* skupine The Performance Group Richarda Schechnerja, v kateri so se akterji zelo neposredno dotikali obiskovalcev:

Namen Schechnerjevih uprizoritev je bila demokratizacija odnosa med akterji in gledalci. [...] Tradicionalno gledališče se je osredotočalo na vid in sluh, Schechner pa je predlagal vključitev voaha, okusa in dotika za bolj intimno izkustvo uprizoritve. (Lichte 2008: 41)

Že v predstavi *Dionysus in 69* je npr. v »sceni božanja« poskusil ukiniti mejo med »fikcijo – »igro« in resničnostjo«. Dotik je razumel kot nekaj, kar »humanizira« (Schechner 1972: 60). A ta humanizacija in osvoboditev se je pri nekaterih gledalcih »izjavila« v enačenje igre z realnostjo. Dotik igralcev so namreč razumeli dobesedno kot povabilo k spolnemu dejanju v realnosti, ne pa kot delo osvobajanja s pomočjo stika s fenomenalnim telesom. Fizični kontakt, senzorialnost, ki naj bi ukinjala binarnost med resničnostjo in fikcijo, javnim in intimnim, se je tako pri delu publike sprevrgla v svoje nasprotje, igralci so se morali soočiti z mejami, ki so jih poskušali destabilizirati in podreti. Gled-igralci niso nastali v boalovskem smislu, ampak kot vdor realnega v gledališko fikcijo, ki ni bil načrtovan. Erika Fischer-Lichte tako na primeru Richarda Schechnerja izpostavlja eno najbolj zanimivih značilnosti sodobnih uprizoritvenih praks, njihovo liminalno senzorialnost in dotičnost.

Kot smo videli v raziskavah, združenih v knjigi, se je del sodobnih uprizoritvenih praks v zadnjih sto letih zavestno vračal k hibridnosti, k vezljivosti različnih medijev, k (utopičnim?) poskusom, ki so od začetka 20. stoletja poskušali združevati tradicionalno ločene umetnosti oziroma (po Kaprowu) premešati umetnost in življenje. Tako so proizvajale hibridne prostore odrskih praks, med katerimi je naš predmet zanimanja tokrat primarno gledališče dotika.

Za vse te odrske prakse je značilno, da na novo artikulirajo nekaj bistvenih postulatov ameriške gledališke avantgarde in neoavantgardnega performansa ter vizualne umetnosti nasploh. S posebnim interdisciplinarnim pristopom ukinjajo binarne opozicije igralec – gledalec, gledanje – dotik, besedilno – telesno, semiotično – fizično, tako da nastane posebne vrste presečišče med mediji. V novem tisočletju predstavlja nadaljevanje tega, kar je o gledališču podob zapisala Bonnie Marranca: zблиžanje gledališča in vizualnih umetnosti v novem razumevanju predstave. Hkrati pa se zdi, da sodobna umetnost na nekaterih mestih ukinja temeljno razmerje nasprotovanja med gledališčem in senzoričnostjo ter gledališči povezanost pogleda, ki si želi oziroma stimulira željo po dotiku.

Senzorične oblike gledališča lahko torej razumemo tudi kot liminalno dejanje, ki je del hibridne, interdisciplinarne umetnosti. Susan Broadhurst to umetnost označi kot ploden kaos in rodoviten nič, skladišče možnosti. Tovrstna umetnost proizvede liminalne, mejne entitete, ki niso ne tu ne tam, so ujete med položaji, poudarjajo telesno in htonično, eksperimentiranje. Če te značilnosti in posebnosti liminalnih predstav naneseemo na telo senzorialnega gledališča, ugotovimo, da to ustreza večini značilnosti liminalnega, kot ga Broadhurst definira znotraj sodobnih uprizoritvenih praks.

Senzorialno gledališče je v zadnjih desetletjih tudi v slovenskem prostoru postalo nekaj, kar njegova najbolj izpostavljena avtorica Barbara Pia Jenič definira kot umetnost, ki se razlikuje od klasičnega gledališča ter poudarja:

Klasično gledališče in uprizoritvene umetnosti nasploh sporočajo vizualno in avdiovizualno, senzorialni jezik pa teži k temu, da poleg vida (če je že prisoten) vključi tudi komunikacijo z obiskovalcem na drugih čutnih ravneh. Vidno sporočanje s pomočjo podob (simbolov, arhetipskih podob) ima v *Senzoriumu* podobno vlogo kot avdiosporočanje z besedo. (Jenič: 36)

Kot tako je senzorialno gledališče dotika naslednik in posledica povezave liminalnega in hibridnega, kot se je v zgodovini slovenskega gledališča in uprizoritvenih praks najbolj očitno realizirala znotraj t. i. performativnega obrata in drugih neoavantgardnih praks, predvsem skupine OHO in Pupilije. Liminalne in hibridne predstave torej prepletajo različne »tekste«, ki so onstran verbalnega diskurza, a ga vključujejo. Hkrati pa poudarjajo liminalnost telesa.

Podobno je s senzorialnim gledališčem Barbare Pie Jenič, ki je nastalo kot nadaljevanje metode maga tega gledališča, kolumbijskega režiserja Enriqueja Vargasa in njegove skupne Teatro de los Sentidos, delujoče v Barceloni. Tudi to gledališče stremi k liminalni izkušnji za gledalce in izvajalce, ki naj med posameznimi udeleženci uprizoritve kot dogodka povzroči spremembo njihove percepcije resničnosti, samih sebe in drugih. Računa na sprožitev spremembe gledalčevega dožemanja resničnosti ter na hkratni nastanek in izpostavitve prepada med označevalci in označenci.

Primerjalno si oglejmo še dva primera senzorialnega gledališča dotika in še česa: Enriqueja Vargasa in skupino Ontroerend Goed ter njihovo predstavo *The Smile off Your Face*.

1. Enrique Vargas v intervjuju za avstralski časopis *Sydney Morning Herald* leta 2016 takole definira pomembnost, estetsko revolucionarnost in liminalnost Teatro de los Sentidos:

Tiranija očesa. Oko je lahko prav imperialistično, postane arogantno in nam ne omogoča, da bi občutili drugače in na drug način. Uporabljati hočemo celotno telo, ne da bi pozabili na oko, ampak da bi pri tem, ko hočemo povedati zgodbo, uporabili vseh pet čutov, tudi dotik, vonj in okus. Domišljija je zelo pomembna moč, s katero razpolagamo, in ne smemo je omejiti z besedami. Smisel labirinta je v igri. Najpomembnejša je skrivnost za to igro. Gledalci postanejo protagonisti svoje lastne zgodbe. Znajdejo se v različnih situacijah, podvrženi so dotikom igralcev, ki prihajajo iz teme, toda ti dotiki in srečanja so zgolj sprožilci lastnih zgodb, ki jih sprožijo v gledalcih. Sam teh zgodb ne poznam, zato tudi ne razpolagam z odgovori.

2. Liesbeth Groot Nibbelink v zanimivem članku iz leta 2012 »Radikalna intimnost«, ki polemizira z mislimi Jacquesa Rancièra in njegovega slovitega eseja in knjige *Emancipirani gledalec*, izpostavi predstavo *The Smile off Your Face* skupine Ontroerend Goed, nadaljevalke Vargasove tradicije tega, kar na Nizozemskem poimenujejo kot »gledališče izkustva«:

V predstavi *The Smile off Your Face* se igralci v krogu pomikajo okoli gledalca s popolnoma zastrtimi očmi, ga ali jo potem božajo na postelji. V *Internal*, predstavi, ki je povzročila veliko pozornosti in godrnjanja v Edinburgu leta 2009, so igralci ena na ena sedeli v kocki z gledalci, jih zapeljevali, da bi jim razkrili svoje najgloblje skrivnosti – potem pa v šoku za te gledalce razkrili te skrivnosti celotni publikli v skupnem sklepnem dejanju. Tako so odigrali transgresijo meja med javnim in zasebnim.

Moj izlet v resničnost predstave *The Smile*, ki sem jo opisala zgoraj, je takoj proizvedel dvoumnost: polprivatni sedež v zatemnjenem avditoriju je zamenjala situacija, v kateri sem stala in bila videna, toda vse skupaj je bilo kljub vsemu zasebno srečanje. Sem gledalka, toda ne morem gledati, sem gledalka v ednini, a kljub temu sem del skupine gledalcev. [...] Mojo izkušnjo bi lahko poimenovala Oddelek za zmedenost, nekaj med nelagodjem in lagodjem, med zaupanjem in zmedenostjo. [...] Predstava je ukinjala meje med interaktivnim in pasivnim gledalcem in gledanjem, svobodo izražanja in manipulacijo, individualizmom in skupnostjo v gledališču. (413)

O čem znotraj našega raziskovanja vezljivosti medijev, medmedijskeosti in medgledališkosti v mediatizirani kulturi govorijo ti senzorialno liminalni primeri? Če ne o ničemer drugem, o povezavi med različnimi oblikami telesnega dotika in senzorialnega jezika, ki smo se jih dotaknili v tej pisavi po pisavi, postskriptu. To povezavo lahko

skupaj z nizozemsko teoretičarko razumem oziroma razložim takole: Senzorialno gledališče oziroma gledališče izkustva reteritorializira participacijo in igrivost tako, da na novo artikulira gledalčevo doživljanje oziroma recepcijo predstave, ki ni več zgolj vizualna in slišna, ampak angažira tudi njegove druge čute. Tako se laboratorijsko delo na novem tipu gledališkega predstavljanja in recepcije v predstavi manifestira kot prostorsko in telesno usmerjena percepcija, ki sproža liminalna stanja intimnosti, razumljene kot amalgam neposredne čutne senzacije, domišljije in razmisleka. Kot posebna oblika odgovora na ekscesni individualizem in omejeno polje recepcije sproža posebno obliko čutne zaznave, ki vsaj začasno omogoča izstop iz poblagovljene pasivne recepcije predstave.

Senzorialno gledališče dotika torej stremi k liminalni izkušnji za gledalce in izvajalce. Ta med posameznimi udeleženci uprizoritve kot dogodka povzroči spremembo njihove percepcije resničnosti, samih sebe in drugih. Sproži spremembe gledalčevega dožemanja resničnosti ter hkratni nastanek in izpostavitve prepada med označevalci in označenci. Tako proizvede auslanderjevske razumljene politike predstave kot »razkrivanja procesov kulturnega nadzora« (Auslander 1997: 61). Od mediatiziranega k senzorialnemu in nazaj nas torej vezljivost medijev vedno znova pripelje nazaj h gledališču kot umetnosti v živo, ki s svojo performativnostjo in povratnimi zankami omogočačasne skupnosti med igralci in gledalci.

II. Teoretik in dramaturg kot emancipirani gledalec?

In v tem smislu se ponuja tudi vprašanje, ki si ga kot dramaturški praktiki ali teoretiki velikokrat zastavljamo, ne da bi zares dobili odgovore: Ali lahko začnemo s predpostavko, da se razlike med teoretično in praktično dramaturgijo razblinjajo in da se dramaturške funkcije (če parafraziramo izraz Michela Foucaulta avtorska funkcija) združujejo? Ali lahko rečemo, da dramaturg (v nemškem pomenu te besede) sodeluje v procesih, ki zadevajo umetniško strategijo, razvijanje besedila, a ga paradoksalno nikoli nimamo za avtorja, niti ne v smislu Foucaultove avtorske funkcije? Ali poleg tega lahko zatrdimo še, da se dramaturgovo ime le sporadično nanaša na položaj tega diskurza znotraj neke družbe in kulture, besede, ki pa jih izreče na tiskovni konferenci ali zapiše v programske knjižice, kljub temu pogosto služijo kot sidrišče za interpretacije besedila in predstave? Praksa, za katero bi Barthes rekel, da ni posebej primerno ali utemeljeno početje. In z njim se moramo strinjati tudi v primeru tega neobičajnega primera prezrte oziroma potlačene avtorske funkcije, ki jo v gledaliških krogih uteleša dramaturg.

Ko si naš danski kolega Bent Holm (v eseju »Dramaturgical processes. theories in practice«) postavi vprašanje: Kdo torej je dramaturg?, poda zanimiv odgovor:

Dramaturg je desna roka publike, idealni gledalec, ki deluje v neskončnih, dinamičnih procesih interaktivnosti in medbesedilnosti. To predpostavlja, da je nekakšna komunikacija v treh dimenzijah in s petimi čuti možna in nemara celo zaželena. Da je oziroma naj bi bilo gledališče kot oblika umetnosti dialoško, kar pomeni odprto. Namerno izključevanje komunikacije, vključno z razlaganjem trenutkov stika kot tehničnih napak, večinoma najdemo le pri epigonih, mojstri pa so navadno jasni in preprosti: Kantor ali Wilson, na primer, ali pa Lepage ali Ostermeier. Nastopači mislijo, da morajo biti težko razumljivi in nedostopni, saj privzemajo, da dostopnost predstavlja umetniški padec, da biti nedolgočasen pomeni biti neumetniški. (Holm: 1)

Ker uporablja terminologijo semiotike gledališča in recepcijske teorije, se avtor brez dvoma zaveda, da je idealni gledalec, kakor tudi Ecov modelni bralec ali Iserjev implicitni oziroma idealni bralec (tukaj se sklicujem na njegovo teorijo estetskega učinkovanja oziroma *Wirkungstheorie*), konstrukcija. V resničnem življenju se je treba zavedati relativnosti, kompleksnosti in kontekstualnosti.

Namesto idealnega gledalca bi raje uporabil pojem emancipiranega gledalca, ki ga je vpeljal Jacques Rancière. Če je, kot pravi Roland Barthes, publika resnični ustvarjalec predstave, potem mora dramaturg delovati kot emancipirani gledalec.

Najprej si moramo postaviti naslednje vprašanje, ki ga navajam in parafraziram po Rancièrovem eseju in knjigi *Emancipirani gledalec*: Ali gledalca lahko emancipiramo, če preizprašamo nasprotje med gledati in delovati, ko razumemo, da očitnosti, ki tako strukturirajo razmerja med povedati, videti in narediti, tudi same pripadajo strukturi gospodovanja in podvrženosti? (Rancière: 13)

Nato moramo na današnje gledališče in uprizoritvene umetnosti pogledati kot na posledico specifične *estetske revolucije* (v Rancièrovem pomenu) *performativnega obra- ta* v uprizoritvenih umetnostih v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* opisuje, da je imel ta specifični obrat od nanašalne k performativni kulturi za posledico različna raziskovanja fizičnih in tudi psihičnih meja tako pri umetnikih kot pri publiki. Člani publike so se znašli v vmesni poziciji, v stanju liminalnosti, ki je destabiliziralo gledalčevo percepcijo sebe, drugih in resničnosti.

Ne smemo pa pozabiti dejstva, da se je praktična dramaturgija v svoji kar dolgi zgodovini morala vseskozi soočati z domnevno na novo odkritimi uprizoritvenimi trendi. Dramaturgi so morali v različnih zgodovinskih in družbenih pogojih zmeraj (na novo) premišljevat dejstvo, da se gledališče dogaja v interakciji s publiko. Zato je treba biti previden in ne razmišljati v kategorijah *ali-ali* in *pred-in-potem*.

Lahko bi rekli, da današnji dramaturgi vstopajo v Rancièrovo alternativno perspektivo poskusov emancipacije gledalca: gledalcu pomagati, da namerno poskuša premostiti brezno, ki aktivnost loči od pasivnosti, tako da se vpraša, ali ni ravno volja po ukinitvi razdalje tista, ki ustvarja razdaljo (Rancière: 13).

III. Transformacija odnosa vzrok/učinek

Na začetku 21. stoletja mora dramaturg izvesti emancipacijo gledalca in tudi nastopajočega. Vzpostaviti mora politiko uprizoritvenih umetnosti, ki nehierarhično povezuje dve paradigmi estetskih revolucij (Brechta in Artauda). Po brechtovski paradigmi mora dramaturgija pri publiki zbuditi zavest o družbenem položaju, na katerem počiva tudi samo gledališče, in posledično pri publiki zbuditi dejavnost (isto: 4). Obenem pa morata gledališče in dramaturgija – po Artaudovi logiki – publiki omogočiti izstop iz položaja gledalcev: namesto da bi se znašli pred predstavo, so obdani s performansom, potegnjeni v krog akcije, ki jim vrača kolektivno energijo (prav tam).

Ta izguba iluzije dramaturga in režiserja pogosto pripravi do stopnjevanja pritiska na gledalce: morda bodo oni vedeli, kaj je treba storiti, če jih predstava spremeni, če jih predstava potegne iz njihove pasivne drže in jih spremeni v aktivne udeležence v nekem skupnem svetu (isto: 13). Rancière meni, da je to »prvo prepričanje, ki ga reformatorji gledališča delijo s poneumljajočimi pedagogi: prepričanje o breznu, ki ločuje dva položaja. Četudi dramaturg in nastopajoči ne vesta, kaj bi rada, da bi gledalec naredil, vesta vsaj, da mora narediti nekaj: premakniti se od pasivnosti k aktivnosti.« (Isto: 11–12)

Emancipirani dramaturg si mora torej prizadevati za transformacijo samega odnosa vzrok/učinek, za odpravo serije nasprotij, ki podpirajo proces poneumljanja. Razveljaviti mora nasprotje med aktivnostjo in pasivnostjo. Prehajanje meja in mešanje vlog gledanja ne pretvori v aktivnost, če reprezentacijo pretvori v prezenco. Prav nasprotno, razgali in preizpraša gledališko naravo žive prezence. Proizvede oder enakosti, na katerem se različne vrste predstav prevajajo druga v drugo.

Emancipirani dramaturg mora upoštevati, da je dihotomija logocentrično nasproti performativnemu teoretična in pri praktičnem delu v gledališču včasih povsem neuporabna. Upoštevati mora, da performativno dejanje na odru združuje singularno in pluralno, tekstualno in performativno kulturo. Tako proizvaja pojem *umetnosti kot postopka resnice* (Alain Badiou). Prav tako vzpostavlja singularnost gledališkega dejanja, performativno umetnino in njen pojav kot posebne vrste dogodek, kot performans, v katerem umetnosti ne izkusimo toliko kot objekt, ampak kot dogodek – in dogodke lahko spet in spet ponavljamo, a vendar se nikoli ne zdijo povsem enaki (Derek Attridge). Ustvari singularen dogodek, v katerem – z besedami Jeana-Luca Nancyja – »tisto, kar šteje v umetnosti, zavoljo česar je umetnost umetnost, ni ne 'lepo' ne 'sublimno', ni ne 'čutni izraz' ne 'udejanjanje resnice', je vse to, nedvomno, toda na drugačen način: je dostop do odmaknjene izvora v njegovem lastnem odmiku, je pluralni dotik singularnega izvora.« (Nancy: 34)

IV. Dinamični *tour de force* singularnosti in množstva

Emancipirani dramaturg mora izvajalce in gledalce prepričati, da je gledališko dejanje oziroma predstava predvsem dinamični *tour de force* singularnosti in množstva, utelešenje dejstva, da »biti« ne obstaja brez »biti z«, da »Jaz« ne predhaja »Nam« (da torej *Dasein* ne predhaja *Mitsein*) in da brez »ko-eksistence« ni »eksistence« (Nancy).

Ampak treba se je držati tudi Artaudovega močnega utopičnega prepričanja, da lahko gledališče izvede specifično obliko utelešene transgresije, znotraj katere telo postane mesto za prestrukturiranje sistemov prepričanja v kulturi. Sodobno gledališče – podobno kot sanje ali morda še bolj kot srednjeveško norost – označuje diskurz, ki se želi vrniti k izvorom gledališča kot resnice sveta.

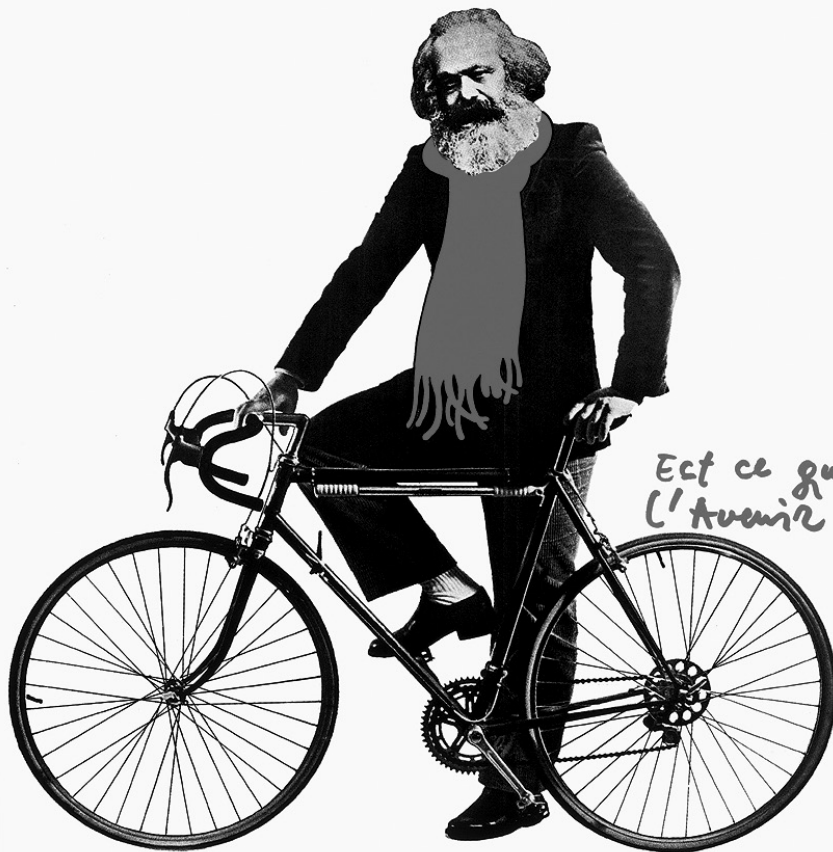
V tem smislu bi se morale uprizoritvene študije pa tudi teoretična in praktična dramaturgija danes držati tega, kar Alain Badiou v *Rhapsodie pour le théâtre* imenuje »splošna neodločnost«: Resnično gledališče iz vsake predstave, vsakega igralčevega giba naredi splošno neodločnost, v kateri je mogoče tvegati razlike brez prave osnove. Gledalec se mora odločiti, ali se bo tej praznini razgalil in bo del tega neskončnega postopka. Poklican ni k užitku ... ampak k mišljenju (Badiou 1990: 91–92)

In s tem res zaključujemo: Vsekakor je teoretikova in dramaturgova naloga, da emancipira sam užitek mišljenja, tako pri nastopajočih kot pri gledalcih, pri ustvarjalcih in pri publikii predstave.

Summary

Intermedial and Intercultural Nomads

On the intertwining of media and
cultures in contemporary
performing arts



*Est ce que
l'Avenir est déjà venu ?*



THEÂTRE "MLADINSKO"
Ljubljana, Slovenija

© 2010 by Studio Vivipolna 1953. All rights reserved. 11.01.2010 Ljubljana, Slovenija. Telephone: +38 61 211 800. E-mail: mladinsko@mladinsko.si

I. Restructuring theatre by means of intertextuality, intermediality and interculturality

The book speaks about the process of re-examining and restructuring theatre and drama as well as performance arts in general by means of intertextuality, intermediality and interculturality. During the last few decades of the 20th century, the (post-) dramatic textual and performative tactics developed together with a new wave of “post-avant-garde”, “post-conceptual”, and theatre of images that governed most Slovene stages in the confusion of the post-socialist world. This was clearly seen in performances which undermined both the notion of theatre as mimesis, and the logocentricity of dramatic theatre.

The dramatic and no longer dramatic innovations can therefore be seen as a part of the specificity of the second part of the 20th century, marked by unrest and a Badiouian inability to decide between ending the old and beginning the new. The artists witnessed and participated in a series of aesthetic revolutions that disrupted the configuration of drama and theatre. They were not only witnesses but also the key figures of a process in which media, theatre and literature went through distinct transformations from the dramatic to the non-dramatic, non-literary, and post-dramatic, and to the primacy of the performative. Throughout the century the stage itself was re-examined and restructured, dismantled, and newly put together over and over again.

The dramatic and theatrical oeuvre was thus witness to the fact that during the second half of the 20th century it became clear that a theatrical creation is something specific, that it is a *performance* or a *performative concept*. One could say that the dramatists, theatre directors and other artists discussed in this book, as well as the theoreticians of performing arts, think of drama, theatre, and society in a (post-)dramatic form out of the need to tell new stories about the post-millennial crisis of ethics and society conditioned by the neoliberal and post-socialist society.

During the last few decades the theatre and performing arts have been headed into the waters disturbed by both the post-dramatic turn and the performative as well as intercultural and intermedia turns. They bear witness to the fact that, after the two turns, both theatre texts and performance tend to be in perpetual motion, in the process of semiosis. Like Deleuze-Guattari's *rhizome* they move from local (Slovenia) to global (anywhere in the world), from dramatic to post-dramatic, from realistic to absurd, from physical to metaphysical, and from theatrical to meta-theatrical, in order to grasp the remains of the fractured and fragmented meanings produced by sliding

signifiers that only occasionally and temporarily meet the signified. One could say that the book examines a vast variety of transgressions in contemporary art.

The starting point for the discussion is the following statement: *If during this period literature affected many types of media, these media also responded to this process in a reverse way; they influenced and affected both textual practices and the theoretical disciplines dealing with these practices of art.* Literary criticism or performance criticism therefore cannot operate and behave as if the multidisciplinary nature of artistic production and its reception did not exist.

II. Altermodernism, post-socialist politicised art and cultural Creolisation

At the outset of the 21st century, both artistic practice and theory are doing their best to respond to the altermodern (Nicolas Bourriaud) reality of global restructuring in post-socialist and post-postcolonial societies. The book focuses on some examples of the possible ways in which theoretical approaches and artistic procedures can embrace various discourses of the late 20th century and present. Its main goal being to grasp some responses to some of the questions of the late 20th century, as follows:

- a) How did post-socialist changes affect the identity of culture, arts and theory from both European and wider perspectives?
- b) How can artistic practices and theoretical approaches to (post)modern and post-socialist society react to and reflect upon these new realities?
- c) To what extent does the post-socialist condition alter the identity, role, and conceptualisations of cultural practices and theories at the beginning of the 21st century?

One of the characteristics the book focuses on is thus post-socialist politicised art. In his introduction to a provocative volume *Postmodernism and the Post-socialist Condition*, Aleš Erjavec claims that “during the last decades of the 20th century the West experienced the phenomenon of postmodern art that was not politicised, while in post-socialist countries art was politicised in a specific way and was, at the same time ‘avant-garde.’” (Erjavec 2003: 36) Art in post-socialist conditions thus “followed or imitated somewhat fashionable trends imported from the West, such as the trans-avant-garde or the new classicism,” while on the other hand it “used postmodernist techniques and procedures but carried them out in more original ways.” (Ibid.: 25) These trends were identified by the theory as processes such as over-identification, subversive affirmation, retro-utopianism, and so on.

The book deals with a following assumption: Nicolas Bourriaud’s newly coined term altermodernism, as the still in-progress redefinition of modernity in the era of globalisation, stressing the experience of wandering in time, space and medium²⁹, can also speak about the various dilemmas faced in culture today. It reflects on the situation that has arisen twenty years after the fall of the Berlin Wall and tries to find

29 See: Bourriaud, Nicolas. *Altermodern*. In: Gaskin, Fiona and McSwein, Kirsteen ed. (2009) *Altermodern: Exhibition Guide*. London: Tate Publishing.

a platform for different, plural, “post-” or “altermodern” theories based on a new cosmopolitanism that admits otherness and peculiarity. With this cross-cultural approach, conscious of the dialogical relation between cultures that deliberately avoids Western- or Eastern-centric prejudices and simplifications, one can find a provisional methodological tool that will enable the interpretation of cultural phenomena, including the notions of post-socialism, postmodern politicised art in post-socialism, and so on.

According to Bourriaud’s view, multiculturalism and identity are being overtaken by a process of “creolisation”, as artists start from a “global state of culture”. The concept of cultural creolisation, introduced in anthropology by Ulf Hannerz, refers to the intermingling and mixing of two or several formerly discrete traditions or cultures. And this concept could be applied also to the notion of Eastern and Western Europe. Considering a long series of unfruitful and highly ideological discussions (in both Europe and America) about post-communism as a new era introducing democracy and knowledge about Western art to the various ex-communist countries, the concepts of East and West in Europe can be regarded as two formerly discrete cultures, each quite ignorant about the other. In an era of global mass communication and capitalism, creolisation can be identified nearly everywhere in the world, but there are important differences as to the degree of mixing that occurs.

Creolisation, as it is used by some anthropologists, is an analogy taken from linguistics. This discipline in turn took the term from a particular aspect of colonialism, namely the uprooting and displacement of large numbers of people in the plantation economies of certain colonies, such as Louisiana, Jamaica, Trinidad, Réunion and Mauritius.

- a) Does this not seem familiar to what occurred (and occurs) in post-socialist Second World countries?
- b) Are we today not facing a new boom of uprooting and displacement of large numbers of people in Europe and elsewhere?

Let us just think about recent developments in France, where the government carried a plan of repatriation of Romanian and Bulgarian Roma to their countries of origin.

The world is facing a dilemma. On one hand we might be moving towards a more integrated era, encouraged by political and economic incentives; on the other, by pleading for the incompatibility between the “West” and the “East”, we might be inclined to strengthen the cultural wall dividing the Western from the Eastern parts of Europe. Cultural dialogue, which is essential to the coexistence of different peoples and cultures, is the force that guides this exchange of visions of civil society, democracy and human rights. It also stresses the necessity to overcome the culturalist-universalist debate in the name of multiplicity and plurality.

The European space as a whole has always functioned as one of cultural, economic and political differences and differentiations, and, at the same time, also as a relatively unified space of varied communication. Today we might be entering a period in which a possibility opens for a renewed strengthening of such connections and links, and for the identification of similarities and mutual interests that arise from similar needs and values, and also from a similar import that is ascribed to culture and its discursive reflections in the majority of European countries.

We might be quite certain that there is something presumptuous or at best naïve in proposing a theory of this third way: an altermodernity that is able to avoid binary logic. But nevertheless, as Patrice Pavis, a French theorist of performing arts, states in his book *Theatre at the Crossroads of Culture*: all provisory answers to questions about the status of the contemporary culture, altermodernism, and interculturalism, bear in themselves dangers of oversimplification: given the complexity of the factors at stake in all cultural exchanges and the difficulty of formalising them. Every typology of cultural relations requires a met language that would be, as it were, “above” these relations, encompassing them all.

III. (Re)staging the Rhetorics of Space

The book tries to re-examine the politicised performing arts of the late-socialist and post-socialist Slovenia as a part of the Central European Second World, while focusing on the specific politics and rhetorics of space they produced. It identifies the potentials they possess and which give to spaces they occupy a special power, and add to the activities that occur in these spaces a special value. And, following to the argumentation of Lloyd Edward Kermode, it compares the inhabitants of Ljubljana with those of Renaissance London.

Can we say that similar to the theatregoers of London the residents of Ljubljana as a capital of one of the republics of the (late) socialist Yugoslavia moved from the city centre to the most prominent political theatre, the centre of the theatre of the opposition in the 1980's, namely Mladinsko Theatre outside city centre; not really on the periphery but nevertheless peripheral when compared to the Slovene National Theatre and Ljubljana City Theatre?

In this geo-political or cultural position on the periphery of the semiosphere, Mladinsko Theatre acted in a similar way as the London theatres of the Renaissance period, which Steven Mullaney describes in his widely quoted book *The Place of Shakespeare's Stage in Elizabethan Culture*.

Similarly to the Renaissance amphitheatres, Mladinsko was also divided from the city, at a distance outside the symbolic walls. This also means that the theatregoers could physically exit the contained city ideologies of Ljubljana. In this sense the "occupation" of the unfinished building of the Baraga Seminary (conceived by a famous 20th century Slovene architect Jože Plečnik just before the Second World War) by the "cultural terrorists" (as defined by the most cultural prominent ideologue of that time, Josip Vidmar) Dušan Jovanović and Ljubiša Ristić enabled the spectators as well as artists working in Mladinsko to migrate between the two cities, Ljubljana and Baraga Seminary. In the terminology of Lloyd Edward Kermode: They left Ljubljana centre and reconvened in a "second city", the theatre.

Knowing themselves to be the very definition of the city, and the subjects and therefore very perpetrators of ideology, the playgoers deconstructed the town of Ljubljana without destroying it. The socialist capital of one of the Yugoslav republics, Ljubljana, was kept in limbo as an ideological concept in the minds of theatregoers. Once in the unfinished basement of the Mladinsko Theatre, the audience, part of the city structure, possessed a vital distance from the city.

Within what Erika Fischer Lichte calls an *auto-poetic feedback loop*, created during performances between the performers and the public, a temporary new identity and

community was established: an affirmation of this group's own identity as different from the city, but inextricably of the city. The spectators of Mladinsko's highly politicised performances of the 1980's were thus (again in words of Kermode) able to leave the centre of the Slovenian Capital, namely Ljubljana, then reconvene and avoid the city authorities. But their points of reference in play-making, their judgmental forces, continually referred back to their conditioning as citizens of Slovenia, and Ljubljana as its capital.

Thus Mladinsko, similar to popular drama in Renaissance England (according to Steven Mullaney) "emerged as a cultural institution [...] by dislocating itself from the confines of the existing social order and taking up a place on the margins of society". (Mullaney: 23) On the margins of society – within an enclosed, circular, separated space already distant from Ljubljana – Mladinsko Theatre established itself as a space where things are possible (or not) insofar as they are theatrically possible or not. And this was considerably more subversive than a classical theatre of opposition or dissident theatre that deliberately goes against the dominant ideology.

IV. The stage as a dynamic *tour de force* of singularity and plurality

The chapter dedicated to the phenomena of the “Theatrical essay” or “Essay on stage” discusses a dynamic *tour de force* of singularity and plurality (Jean-Luc Nancy), and the performative auto-poetic feedback loop (Erica Fischer-Lichte) between actors and spectators. It applies the concepts of singular plurality and the aesthetic of performativity to selected contemporary stage phenomena. It outlines some basic characteristics of a particular genre within performing arts practice; namely, the “essay on stage” (or theatrical essay or theorised performance).

Taking into consideration some examples of the contemporary performing arts, I take a closer look at this phenomenon with its two main specific features:

1. The dynamic *tour de force* of singularity and plurality, the incarnation of the fact that there is no being without “being-with,” that “I” does not come before “we” (i.e., *Dasein* does not precede *Mitsein*), and that there is no existence without co-existence (Jean-Luc Nancy).
2. The performative auto-poetic feedback loop between actors and spectators, the event of the performance that provokes and integrates emergence, and thus blurs distinctions between the artist and audience, body and mind, art and life (Erika Fischer-Lichte).

One can consider the essay to be a form of expression within a given literary system that reveals the limits of that system as inadequate, imposed, or arbitrary, and therefore constantly crossing over those borders within what Lotman would call the semiosphere of literature or the performing arts.

In accordance with this definition of the essay as a form of literature, it can be assumed that a theatrical essay or an essay on stage belongs to the tradition of the border-crossing experimental theatrical and performance-art pieces conceptualised in the 20th century by artists such as Gordon Craig, Antonin Artaud, the historical avant-garde (Meyerhold, futurist synthetic theatre), neo-avant-garde theatre, and so on. Or, more precisely: one can call the essay on stage any performance practice that (like the essay according to Good) makes “a claim to truth, but not permanent truth. Its truths are particular, of the here and now. Nothing is carried over” (Good: 9).

The theatrical essay – as indeed any genuinely original work – therefore produces particular truths and also reveals the limits of an artistic genre. It is far from a stable

category, and it establishes its inventiveness and singularity by operating at the unstable limits of the theatrical and by reinventing the category of theatrical itself. In the words of Derek Attridge: “To succeed in writing a work that is genuinely original, and does more than extend existing norms, is to introduce into the cultural matrix a germ, a foreign body that cannot be accounted for by its existing codes and practices” (Attridge: 55, 56).

Attridge’s concept of artistic practice as something that introduces a germ into the cultural matrix seems to come close to what Jean-Luc Nancy’s *Being Singular Plural* sees as a part of “a wholly different thinking of ‘art’” that “might [be] include[d] under the heading ‘critical art’” (55).

As seen from the examples discussed in the book, the artists using a form of the theatrical essay see the art of today not purely as a work of art, but as a singular event that comes into being by means of the interaction between performers and viewers. They try to put the audience in a state of insecurity and discomfort. In their actions, the common oppositions of subject and object, of presence and representation, and of art and social reality, disappear, whereas dichotomies appear to have evaporated.

At the same time, the audience transforms and finds itself in a state that is alienated from everyday social norms. Following the logic of Erika Fischer-Lichte’s book *Aesthetic of the Performative*, the consequence of this is a destabilisation of the perception of reality due to the liminality of an artistic event, and it may cause a re-orientation of the individual (which, let us not deceive ourselves, is only temporary).

Janez Janša and the other artists discussed in this book thus count on the trigger for a change in the perception of reality and a simultaneous emergence and exposure of an abyss between the signifiers and signified, which establishes the credibility of the language of art. At the same time, their projects generate an Auslander-like politics of performance that is “exposing processes of cultural control” (Auslander 1997: 6)

This also holds true for the last example of the theatrical essay discussed in the book: Sebastijan Horvat’s staging of one of most controversial 20th century pieces for theatre, Bertolt Brecht’s *Lehrstück* (learning play) titled *Die Maßnahme* (*The Decision*), also known in English as *The Measures Taken*. *Die Maßnahme* consists of eight sections in prose and unrhymed, irregular verse, with six major songs. It received its first theatrical production at *Großes Schauspielhaus* in Berlin, opening on 10 December 1930. The play was also produced in Moscow around 1934. Brecht and his family later banned the play from public performance but, in fact, the Soviet government did not like the play and other governments banned it as well. Performances resumed in 1997 with Klaus Emmerich’s historically rigorous staging at the Berliner Ensemble. The FBI translated the play in the 1940s, and titled it *The Disciplinary Measure*. The report described it as promoting “Communist World Revolution by violent means.”

Also recently staged by the Slovenian theatre director Sebastijan Horvat in 2008, this *Lehrstück* is another example (to use Alain Badiou's words from *Handbook of Inaesthetics*) of the assemblage of extremely disparate components, both material and ideal, whose only existence lies in the performance, in the act of theatrical representation.

As in other cases discussed in the book, the components in Horvat's essay on stage (a text, a place, some bodies, voices, costumes, lights, a public, etc.) are gathered together in an event, the performance (representation), "whose repetition, night after night, does not in any sense hinder the fact that, each and every time, the performance is evental, that is, singular. ... None of the components taken separately is capable of producing theatre-ideas, not even the text. The idea arises in and through the performance, through the act of theatrical representation. The idea is irreducibly theatrical and does not pre-exist before its arrival 'on stage'" (Badiou 2005: 72).

Brecht's *Lehrstück* – this specific genre that, according to Jean-Luc Nancy, can easily belong to what he labels "critical art" – reads in today's theatre as an essay belonging to different traditions and genres with a high degree of boundary crossings: from theatre to ideology, from prose to poetry, drama, and vice versa. The Slovenian philosopher Slavoj Žižek defines the piece as one from "the line of 'over orthodox' authors (from Pascal through Kleist and Kierkegaard to Brecht's learning plays) who subvert the ruling ideology by taking it more literally than it is ready to take itself." These works produce "the uneasy, disturbing effect on the reader" that resides "in the fact that they ... disclose the hidden cards of ideology they identify with ... and render them inoperative" (Žižek: 77).

In a specific post-Brechtian procedure, Horvat and the performers go beyond and away from the text itself; for example, in the scene in which Turkish dancer İlkem Ulugün wears a blood-red dress, with "revolution" written on her forearm, is escorted by other dancers, and walks on the red carpet like a fashion model until her ecstatic showing of the body and corporeality gradates into hysteria. In this way, on the one hand Horvat deconstructs, rearranges, and puts on trial Brechtian political theatre, his form of essay on stage. He reaches this by a specific formal principle, which originates in Bob Wilson's procedure of friction between two systems of representation through which the performance operates: visual and audible.

In his artistic procedure, Horvat adds to Wilson's tension or confrontation of two spaces/times of performance (which are, incidentally, very close to Brecht's epic theatre) a third, kinetic (or, rather physical) dimension. In his theatrical essay image, voice and movement are no longer in hierarchical or at least predictable relations. This non-hierarchy triggers a particular politics and singularity of performance. While following the movement material that the dancers create, one reads the translated letters of Brecht's *Die Maßnahme* as they slide by on the projection screen. The audience is a witness to a process in which the other, quite unimaginable disposition of cultural

materials produces a singularity that can nevertheless be experienced only as a process of partial accommodation to norms.

Horvat is not trying to play/enact the text, but instead literally demonstrates it with a conveyor belt of letters following one another. He is not ignoring its historical and political weight, but at the same time he transfers it from the representational into the scopic (visual) field, with text being articulated and de-articulated in a different manner. In contrast to the common manner of directing, which submits gestures and images to the text, the “running” text and the images complement and comment on each other. This creates the singularity of an open structure, which Umberto Eco named *opera aperta*, Barthes and Kristeva “inter-text,” and Baz Kershaw “over-layering” They oppose each other as many contrasting and incompatible sign systems of a performance, and cultural codes of performers and viewers.

In the terminology of Derek Attridge, one is witnessing singularity, alterity, and inventiveness not as a property, but as an event, “the event of singularising which takes place in reception,” “it is produced, not given in advance; and its emergence is also the beginning of its erosion, as it brings about the cultural changes, necessary to accommodate it” (64). The director thus approaches Brecht without epistemological debates, but with a great enough wish and need to decompose the elements of the medium of the theatre and then construct them back together. He does so in order to establish a “privileged area, where theatre speaks as it is” (Ubersfeld: 39).

The staging of *Die Maßnahme* can be thus seen as another attempt by Horvat to bind different medias, to produce a singularity of theatrical essay, which Badiou describes as “the assemblage of extremely disparate components, both material and ideal, whose only existence lies in the performance, in the act of theatrical representation” (Badiou 2005: 72).

In the terminology of Jean-Luc Nancy, one could say that in his theatrical essay Horvat establishes “singular plurality”, which refuses to start with the opposition of the same and the other, arguing instead for a primacy of relation, the “in-common” and the “with”. Using the terminology of Erika Fischer-Lichte and her aesthetic of performativity, one could maintain that Horvat is interested in the emergence of performance as an “art event” in its own right, of a specific auto-poetic feedback loop produced within the event of the performance that deliberately makes changes in priority from “I” (the artist, the spectator in the singular) to “we” (the performers and spectators interchanging their traditional roles). If Brecht already crossed the borders between artistic and theoretical disciplines, Horvat is persuaded that theory should become a constituent part of the performance.

One could also say that the theatrical essays discussed in the book developed a specific autonomy. They detached themselves from the ordinary, everyday or ideologically committed *language* through formation of a specific “counter-discourse”. Thus

they negate the representative or signifying function of language. Like medieval madness (in the sense of Michel Foucault), they became a discourse that wants to return to its origins as the “truth” of the world and deals with a specific subversive power. This subversive power lies in a singularity of the artistic event, in what Jean-Luc Nancy names a dynamic *tour de force* of singularity and plurality, the incarnation of the fact that there is no being without “being-with”, and that “I” does not come before “we”. They stress the fact that there is no existence without co-existence.

In addition, they achieve what Antonin Artaud (in the “First Manifesto of the Theatre of Cruelty”) defined as the utopist power that a theatre can obtain by presenting “everything in love, crime, war and madness”. They produce tremendous “flames” or “luminescent suns”, as Artaud called them, which man discharges either during the course of a theatrical performance or in moments of great stress (as during a plague), and are also the same ones that he later transforms in his fantasy into symbols and then into a work of art.

In this sense, the theatrical essay can be seen as one of the possible incarnations of Artaud’s strong belief that theatre can perform a specific act of embodied transgression, within which the body-becoming serves as a site for restructuring cultural belief systems.

As seen in the examples explored in the book, this is far from Foucault’s thought that literature can be granted the utopian role of transcending those epistemic structures that determine how people think or even that they think. They nevertheless persist in the belief that art can be interpreted as a foil to the arbitrary changes that bring about a new economy of discourse. Like a dream, or perhaps more like a medieval madness, contemporary art is characterised as a discourse that wants to return to its origins as the “truth” of the world.

In the examples of the essay on stage discussed in the book a performative act on stage unites singular and plural, and textual and performative culture. It produces what Alain Badiou defines with the notion of art as a procedure of truth: art that is no longer a rival to philosophy and theory because it provides material *for* philosophy; it is no longer a supplement because it carries its own self-sufficient truth. In addition, following the thoughts of Derek Attridge, it establishes a singularity of the theatrical act, a performative artwork and its occurrence as a particular kind of *event*, a “performance”. It is a performative event in which one experiences art less as objects than as events, and as events that can be repeated over and over again and yet never seem exactly the same. It creates a singular event, the repetition of which, night after night, “does not in any sense hinder the fact that, each and every time, the performance is evental; that is, singular” (Badiou 2005: 72). A singular event, in which – to use words of Jean-Luc Nancy – “what counts in art, what makes art art (and what makes humans the artists of the world, that is, those who expose the world to the world), is

neither the 'beautiful' nor the 'sublime'; it is neither 'sensible manifestation' nor the 'putting into work of truth'. Undoubtedly, it is all this, but in another way: it is access to the scattered origin in its very scattering; it is the plural touching of the singular origin" (Nancy: 14).

In this sense, a specific form named the "essay on stage" or "theatrical essay" produces what Badiou terms "a generic vacillation" in *Rhapsodie pour le théâtre*: "The true theatre makes of each performance, each actor's every gesture, a generic vacillation in which differences with no basis might be risked. The spectator must decide whether to expose himself to this void, and share the infinite procedure. He is called, not to pleasure ..., but to thought" (Badiou 1995: 91–92).

V. Deconstructive readings of historical avant-garde materials

The book continues its research into the “geography” of the post-avant-garde and retro-avant-garde (post-socialist) politicised art by addressing the question of how retro- or post-avant-gardes dealt with the “aesthetics of matter” in their response to historical predecessors:

- a) How did the notions “de-materialisation” and “conceptualisation” influence specific artistic readings of the avant-garde in contemporary theatre?
- b) During the last few decades, how have the series of postmodern deconstructive tactics of mapping the historical avant-garde and neo-avant-garde practices and theory developed in postmodern theatre and the performing arts?
- c) How did the specific artistic exchange and translation of historical avant-garde materials define the neo-, post- and trans-avant-garde art in geographical and geopolitical terms?

Starting from the assumption that the potential of the historic avant-garde was a huge inspiration for the post-avant-garde, retro-garde and postmodern theatre in “countries of the Second World” (Aleš Erjavec), as well as the fact that with each of its new artistic artefacts the postmodern retro-avant-garde built up a new, eclectic reading of art-objects, concepts, even historical facts of the avant-garde, the book closely examines the specificity of the 1980s and 1990s approach to the “tradition” of Russian, Slovene and other European avant-gardes.

It explores the hypothesis that in Slovenia, as a part of the “second late and post-socialist” Europe, the tactics of reading the avant-garde developed by artists working within the field of contemporary performing arts were established with the help of the early 1980s academic process of redefining the avant-garde; a process which opened the postmodern discussion about the end of modernism. If the neo-avant-garde needed “to legitimate itself in tradition” (Lev Kreft), that is, the tradition of the historical avant-garde, and developed its tactics with the help of historical avant-garde materials, concepts, and achievements, the post-avant-garde art uses the avant-garde as a specific material, as one of its various sources.

It starts from the assumption that the vast field of tradition has been put at our disposal for using and reinterpreting, building up, constructing and deconstructing. The post- and retro-avant-garde deconstructive reading of objects and materials of

the past (as seen in the work of Dragan Živadinov, Jo Fabian, and others) intermixes and compounds avant-garde styles and art/theatre/film/music/literature/ballet models with other historical styles and contemporary performance concepts and styles. While post-avant-garde and retro avant-garde artists stress their links to the historical avant-garde and its idea about total-art while “mapping post-socialism” (Marina Gržinič-Mauhler), other artists practise close readings of some specific avant-garde concepts as a part of their deconstructive reading of a list of historical styles and concepts in order to develop specific postmodern theatrical tactics of their own. For both types of artists the avant-garde experimentation with the materials of their multiple disciplines is a source of inspiration, and one of the starting points for their work.

The starting point for our discussion is the assumption that postmodern performing arts intuitively or rationally employ Derrida’s deconstructive reading of Western philosophy as their own (artistic) reading of Western theatre tradition and its orientation “toward an order of meaning – thought, truth, reason, logic, the World – conceived as existing in itself, as foundation” (Culler 1982: 28). This reading of the tradition is positioned within its critique of what Derrida calls the “theological stage”: with its structure that “comports” the elements of author-creator regulating the time or the meaning of representation understood as something that represents him, his thoughts, intentions, and ideas (Derrida 1997: 235). Postmodern theatre thus develops something that Philip Auslander calls “other grounding concepts” of logocentricity, for example, the director’s concept or even the stage designer’s concept, in which “the logos of the performance need not take the form of a playwright’s text” (Auslander 1992: 29).

The fact that a specific postmodern politicised art flourished in most of the countries of the former Eastern Bloc, including East Germany, can be clearly perceived also in the work of German choreographer Jo Fabian. His dance theatre pieces of the 1980s created what Jens Giersdorf calls “a truly post-modern theatre in East Germany, a country that hadn’t worked through all the issues of modernity at that time” (Giersdorf 2003: 18). With their attention to structure, meaning and elements of the theatre medium, his productions borrowed eclectically from Artaud, the theatre of the absurd, surrealist paintings, political theatre of the 1920s and 1930s, Bauhaus mechanical ballets, and also from the American avant-garde “theatre of images” and the tradition of German *Tanztheater*, specifically the work of Pina Bausch and Johann Kresnik. His theatre also appropriated some elements of Brecht’s theory of epic theatre, while mapping the late socialist and post-socialist condition and striking against socialist theatre.

His postmodern usage of Brecht resulted in demystification by depicting inter-actively the basic elements that comprised a confused social and historical situation. His 1993 production *Whisky & Flags*, for example, restaged in 2003 and planned to

be restaged every ten years (note the parallel to Dragan Živadinov's 50-year project of restaging his *1:1* which we will briefly discuss later on) deals in a language of signs close to Wilson's "theatre of images" with the political theme of German reunification and its consequences. He depicts East German history while making a parallel between two historical periods: the period of Nazi Germany and the period of German reunification. But at the same time Fabian uses a specific post-modern problematisation of the medium and of the institution of theatre.

This problematisation does not lead to the Brechtian condition of arousal of the observer's capacity for action, but to the deconstruction of theatrical and social sign systems. The deconstruction in this specific case enables the spectator to peek behind the elaborate and opaque reflecting surface of the work of art, and to see the polyphonic chorus in the background that enabled its genesis. In this sense the performance is at the same time the deconstruction of the theatre of images and (post-) Brechtian political theatre, combined with the deconstruction of the mythology of a (re)united Germany. His performance is a reaction to utopianism. It perfectly suits Mikhail N. Epstein's idea of postmodernism and its approach to history: "Postmodernism, with its aversion to utopias, inverted the signs and reached for the past, but in so doing, gave it the attributes of the future indeterminateness, incomprehensibility, polysemy, and the ironic play of possibilities" (Erjavec 2003: 20). In Fabian's *Whisky & Flags* – to paraphrase Epstein's analysis of contemporary Russian culture – the East German communist future has become a thing of the past, while the WWII Nazi past and bourgeois German period before WWII approaches us in a decontextualised and recontextualised condition from the direction where we had expected to meet the future.

VI. Appendix: How to emancipate dramaturgy?

The last part of the book deals with the question of emancipated dramaturgy. It starts from the assumption that today the distinctions between theoretical and practical dramaturgy dissolve themselves and the dramaturgical functions (if we paraphrase the term by Michel Foucault, the *author's function*) merge, Can we say the dramaturg (in a German sense of the word) participates in processes that concern the artistic strategy, the developing of text, even understood as performance, but he is paradoxically never understood as the author, even in the sense of Foucault's author function? Can we furthermore state that the name of the dramaturg only sporadically "indicates the status of the discourse within a society and culture", but the words he utters at the press conferences or writes in the program booklets are nevertheless quite often used as an anchor for interpreting the text and performance? A practice which Barthes would argue is not a particularly relevant or valid endeavour. And should we agree with him also in this unusual case of the omitted or suppressed author function embodied within theatre circles by a dramaturg?

I think we can. When our Danish colleague Bent Holm (in the essay *Dramaturgical processes: theories in practice*) asks himself the question: "Then who is the dramaturg?" he gives an interesting answer:

He is the right-hand man of the audience, the ideal spectator, operating in endless, dynamic processes of interactivity and inter-textuality. This presupposes a notion that some kind of communication in three dimensions and five senses is possible, and maybe even desirable. That theatre as an art form is or should be dialogic, meaning open (Holm 2008: 89).

Using the terminology of the semiotics of theatre and reception theory, he without doubt knows that the ideal spectator, like Eco's model reader or Iser's implied or ideal reader (I refer here to his *theory* of aesthetic response or *Wirkungstheorie*), is a construction. In real life one has to be aware of relativity, complexity and contextuality. Instead of the ideal spectator I would prefer to use the term emancipated spectator, as by Jacques Rancière. If, according to Roland Barthes, the audience is the true creator of the performance, than the dramaturg should act as an emancipated spectator. But in what sense?

First we have to ask ourselves the following question I will quote and paraphrase from Rancière's essay and book *Emancipated Spectator*: Can we emancipate the spectator by challenging "the opposition between viewing and acting", by understanding "that the self-evident facts that structure the relations between saying, seeing and

doing themselves belong to the structure of domination and subjection?” Then we have to think of theatre and the performing arts of today as a result of a specific *aesthetic revolution* (in the sense of Rancière) of *the performative turn* that occurred in the 1960s and 1970s. As described by Erika Fischer Lichte in *Ästhetik des Performativen*, this specific turn from the referential to performative culture resulted in various explorations of physical as well as psychological limits in both the artists and audience. Members of the audience found themselves in an in-between position, a state of liminality that produced a destabilisation of spectator’s perception of themselves, the others and reality.

The emancipated dramaturg has to persuade both the performers and spectators that the theatrical act or performance is primarily a dynamic *tour de force* of singularity and plurality, an incarnation of the fact that there is no being without “being-with,” that “I” does not come before “we” (i.e., *Dasein* does not precede *Mitsein*), and that there is no existence without co-existence (Jean-Luc Nancy).

But one should also stick with Artaud’s strong utopic belief that theatre can perform a specific act of embodied transgression, within which the body-becoming serves as a site for restructuring cultural belief systems. Like a dream, or perhaps more like a medieval madness, contemporary theatre is characterised as a discourse that wants to return to its origins as the “truth” of the world. To quote the metaphorical and somehow prophetic style of Artaud:

It may be true that the poison of theatre, when injected in the body of society, destroys it, as St. Augustine asserted, but it does so as a plague, a revenging scourge, a redeeming epidemic when credulous ages were convinced they saw God’s hand in it, while it was nothing more than a natural law applied, where all gestures were offset by another gesture, every action by a reaction. (Artaud 1974: 20)

In this sense, today dramaturgy should stick to what Badiou calls “a generic vacillation” in *Rhapsodie pour le theatre*: “The true theatre makes of each performance, each actor’s every gesture, a generic vacillation in which differences with no basis might be risked. The spectator must decide whether to expose himself to this void, and share the infinite procedure. He is called, not to pleasure . . . , but to thought” (Badiou 1995: 91–92). And it is by all means a task of the dramaturg to emancipate the very pleasure of thoughts in both the performers and spectators, the creators and the public of the performance.

Literatura

- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, reed., Paris: Gallimard, 1994 (1978).
- Adishesiah, Siân in LePage, Louise, ur. *Twenty-First Century Drama: What Happens Now*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Continuum, 2004.
- »Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud«, *int. Bartholomew Ryan, Art in America, March 17, 2009*.
- Anderson, Mark. »Fragments of Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose.« *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ur. M. Konzett. Rochester: Camden House. 2002: 119–35.
- Arns, Inke, »Free your mind and the rest will follow: Intim@ and the Great Teacher Astronaut«, in: *Leonardo Electronic Almanac*, 8, 2000, 1, 3. Dostopno na: <http://www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/07/LEA-v8-n1.pdf>.
- Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.
- – –. *Collected Works*, Vol. 4. Trans. Victor Corti, London: Calder & Boyars, 1974.
- – –. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1994.
- Arvers, Fabienne. »Le pays de la memoire.« *Les Inrockuptibles*. Pariz: 30. 4. 2013. 22.
- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004.
- Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London: Routledge, 1997.
- – –. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd edition, London: Routledge, 2008.
- – –. *V živo: uprizorjanje v mediatizirani kulturi*. Prev. A. Rekar. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. Knjižnica MGL, 146.
- – –. *Presence and Resistance: Postmodernism and Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor 1992.
- Austin, J. L. *Kako napravimo kaj z besedami*. Bogdan Lešnik (prev.). Ljubljana: Studia humanitatis, 1990.
- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Društvo apokalipsa, 2004.
- – –. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford University Press, 2005. Translated by Alberto Toscano.
- – –. *Rhapsodie pour le théâtre: court traité philosophique*. Paris: Impr. nationale, 1990.
- – –. *20. stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. Analecta.
- – –. *Pogoji*. Ljubljana, Založba ZRC, 2006.
- – –. Alain Badiou, »Some Remarks Concerning Marcel Duchamp«, *The Symptom 9* (2008). Dostopno na: http://www.lacan.com/symptom9_articles/badiou29.html.

- Bahtin, Mihail (Vološinov, V. N.). *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, 1980. Biblioteka Sazvežđa, 69.
- Baillet, Florence. »L'hétérogénéité«. *Nouveaux territoires du dialogue*. Ur. J. P. Ryngaert. Paris: Actes Sud. 2005.
- Barbero, Iker. »Orientalising citizenship: the legitimation of immigration regimes in the European Union.« *Citizenship Studies*, Volume 16, Numbers 5-6, 1 August 2012: 751-768.
- Barthes, Roland. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil, 2002.
- – –. »Smrt avtorja.« S. Koncut (prev.). *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995: 19–25.
- Behrendt, Eva. »Was hat das mit mir zu tun? Arpad Schilling, Oliver Frljic und Andras Dömötör kommentieren in Wien und Berlin Europas Ruck nach rechts«, *Theater Heute*, August/September 2016: 4-9.
- Benford, Steve in Giannachi, Gabriella. *Performing Mixed Reality*. Cambridge, Ma. in London: MIT Press, 2011.
- Berger, Matjaž. (Int. Jana Pavlič). »Deset etap na obodu kroga ali šest vprašanj za Matjaža Bergerja.« *Maska* VII:1/2 (1997): 7–10.
- Bertin, Raymond. »Maudit soit le traître à sa patrie ! Théâtre extrême.« *Jeu*, Quebec, <http://www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traître-a-sa-patrie-theatre-extreme>. Dostop 23. okt. 2017.
- Birringer, Johannes. »Enjoying our Symptoms«, *Maska* IV:1–2 (1994): 15–20.
- – –. »Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances«, *Theatre Journal*, Volume 68, Number 4, December 2016: 633–647.
- Bourriaud, N., 'Altermodern', v *Altermodern: Tate Triennial*, (ur. Nicolas Bourriaud), London: Tate, 2009; <http://www.scribd.com/doc/29398878/Bourriaud-Altermodern>, 12. 10. 2014.
- – –. 'Altermodern Manifesto', online: Tate website: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>.
- Božič, Peter, »Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču.« *Maske*. 1 (1986): 37–42.
- Brecht, Bertolt, *Ukrep. Problemi* XIX (9–10), 1981: 18–25.
- – –. *Umetnikova pot: spisi in zapiski o gledališču, liriki in romanu ...* Prev. D. Voglar in J. Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Breton, André in Elouard, Paul. *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris: Galerie Beaux-Arts, 1938.
- Broadhurst, Susan. *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. London: Cassell/New York: Continuum, 1999.
- Brooks, David. »Srečko Kosovel: Life and Poetry.« *Salt Magazine* 1. Web. 22 Mar. 2010. http://www.saltpublishing.com/saltmagazine/issues/01/text/Brooks_David_02.htm.

- Carlson, Marvin. *Performance, a critical introduction*. London, New York: Routledge, 1996.
- Culler, Jonathan. *After Structuralism*. Ithaca, 1982.
- Čufer, Eda, »Athletics of the Eye«, in: *Maska*, 74–75, 2002, 81–88.
- – –. »Atletika očesa«, *Maska*, 74–75, Spring 2002: 15–26.
- – –. »Tretja generacija«, *Maska*, letnik II, št. 3, 1992.
- – –. »Between the Curtains. New Theater in Slovenia, 1980-1990.« *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. (Miško Šuvaković, ed.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003: 377-403.
- – –. »Čustva in ozemlja: Makrolabove avantgardne preiskave / Feelings and territories : Makrolab's avant-garde inquiries; prevedel Tibor Hrs Pandur. - V: *Amfiteater*. Let. 6, št. 1 (2018): 140–190.
- Delak, Maja. »Pogovor z Majo Delak: gojiti ravnotežje.« *Delo*, 13. maj 2008: 16.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Trans. Mark Lester. London: Continuum, 2004.
- – –. *Logika smisla*. Tomaž Erzar (prev.). Ljubljana, Založba Krtina, 1988.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Felix, 2000: *Micelij*. Prev. Jana Pavlič. Koper: Hyperion.
- – –. 1980: *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*. Paris: Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave.« Prev. U. Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996: 82–103.
- – –. »Signatura dogodek kontekst«, *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995: 119–41.
- Dobovšek, Zala: »Slovensko narodno gledališče Janeza Janše«; Radio Študent, torek, 30. X. 07, ob 16.00: <http://www.radiostudent.si/article.php?id=13276>, 11. avgust 2008.
- Duchamp, Marcel, cited in: Calvin Tomkins, *Bride and Bachelors*, New York 1976.
- Enoch, Jessica. »A Woman's Place Is in the School: Rhetorics of Gendered Space in Nineteenth-Century America.« *College English* 70.3 (2008): 275-295
- Epstein, Michail N. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Trans. Anesa Miller Pogacar. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.
- Epstein, M. et al. *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York: BerghahnBooks, 1999. Citirano po: http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html, 12. 9. 2011.
- Erjavec, Aleš. »Power, Freedom and Subversion: Political Theater and its Limits.« Polona Tratnik (Ed.): *Art, resistance, Subversion, Madness*, Monitor, Annales, Koper, 2009.
- – –. ed. *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003.
- – –. *K podobi*. Ljubljana: ZKOS, 1996.
- – –. *Ljubezzen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2004.

- Fabre, Thierry. »*Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?*«, *Mediterranean Historical Review*, Year 17, No. 1, 2002: 15–24.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*, prevedel Jaša Drnovšek; [spremna beseda Lado Kralj]. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- – –. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- – –. »'Ah, die alten Fragen...' und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht.« *Symposium Theatertheorie*. Ur. Hans-Wolfgang Nickel. Berlin: Spiel und Theater, 1999: 11–30.
- – –. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Abingdon and New York: Routledge, 2008.
- – –. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*, New York/London: Routledge, 2005.
- – –. *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Fischer-Lichte, Erika / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel (Hrsg.). Tübingen / Basel 1998.
- – –. *History of European Drama and Theatre*. Prevedel J. Riley. London. Routledge, 2002.
- – –. »Introduction: Interweaving Performance Cultures – Rethinking 'Intercultural Theatre': Toward an Experience and Theory of performance beyond Postcolonialism.« *The Politics of interweaving performance cultures: beyond postcolonialism*; edited by Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost and Saskya Iris Jain. New York; London: Routledge, 2014.
- Filipčič, Emil. »Stvari sva peljala tako, kot so prihajale: Emil Filipčič in Marko Der-ganc, avtorja Butnska.« *Pogledi* 7/6. 2016: 12–13.
- Foretić, Dalibor. »Mit v Pandurjevem gledališču.« *Pandur's Theatre of Dreams*. Mari-bor, Seventhaven, 1997: 292–295.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre, an introduction*. London; New York: Routledge, 1997.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.
- Freydefont, Marcel, ur. »Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe«, *Etudes théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 11–12/1997.
- Frljić, Oliver. »Umetniški interesi, če jih je še kaj ostalo, se prepletajo s političnim kontekstom, v katerem delam,«” intervju (Pia Brezovšček in Katja čičigoj), *Maska*, 133–134, jesen 2010: 4–16.
- Frljić, Oliver; Šeparović, Borut; Toporišič, Tomaž. »On theatre corpses«. <http://en.mladinsko.com/performances/reprises-20152016/damned-be-the-traitor-of-his-homeland/e-library/>. Dostop: 13. okt. 2017.
- Garner, Stanton B. Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris, Seuil: Collection »Poétique«. 1982.

- Giersdorf, Jens. »Hey, I Won't Let You Destroy my History. East German Dance Theater and the Politics of Restaging.« *Maska*, 5–6. 82–83 (Sum–Aut 2003): 17–22.
- Good, Graham. *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London: Routledge, 1988.
- Garner, Stanton B. Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- Glissant, Eduard. *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- Gómez-Peña, Guillermo. »The New Global Culture.« *The Drama Review* 45, 1, New York, 2001: 31–58.
- Gosarič, Samo, 2009: Iskanje Spomenika G, V: *Spomenik G*, Gledališki list MGL, Letnik LIX, sezona 2008/2009, številka 9: 7–16.
- Grosrichard, Alain. *Struktura seraja*. M. Dolar (prev). Ljubljana: Studia humanitatis, 1985.
- Gržinić, Marina, 2005: »Rearticulation of the history of performance art.« *Maska*, poletje 2005, letn. 20, št. 3/4 = 92/93.
- Gržinić, Marina, »The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism«, 1997, www.ljudmila.org/nettime/zkp4/53.htm.
- Hannerz, U. *Cultural Complexity*. New York in Chichester: Columbia University Press, 1992.
- Haydon, Andrew. Butnskala – Prešernovo gledališče Kranj. Postcards from the gods. Blogspot.si. 2016.
- Hočevar, Meta. »Pogovor z Meto Hočevar.« Intervjuval Tone Peršak. *Sodobnost*. 27.8–9 (1979): 869–92.
- Holm, Bent. »The Dramaturgical Abc Reflections on Theories in Practice.« *Nordic Theatre Studies*. 2008, Vol. 20: 89–98.
- Horden, P. in Purcell, N. *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford: Blackwell, 2000.
- Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*, New York/London: Routledge, 2002.
- Inkret, Andrej. »Zmagovitost odrske tehnike.« *Delo* 8. 2. 1986. Ponatis: *Za Hekubo, gledališka poročila 1978–1999*. Slovenski gledališki muzej, 2000.
- Irwin. »East-Art Map. A Re-Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe.« Splet: 21. 8. 2016:
http://www.projekt-relations.de/en/explore/east_art_map/index.php
- Jelinek, Elfriede. »Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater.« *Theater Heute*, 1989, 8: 30–1.
- Jenič, Barbara Pia. *Senzorialni gledališki jezik v gledališču Sensorium: magistrsko delo*. Ljubljana: 2015.
- Jianping, Gao. »Chinese Aesthetics in the Context of Globalization.« *International Yearbook of Aesthetics, Aesthetics and Globalization* 8. 2004. Edit. Aleš Erjavec. <http://www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/Yearbook/iaa8/Gao.doc>.

- Jovanović, Dušan. *Osvoboditev Skopja in druge igre*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1981.
- – –. »Doručak kod Tifanija«, *Scena*, Novi Sad, XLII (4/2006): 29–38. <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/8.htm>.
- – –. *Razodetja*. (Spremna beseda Tomaž Toporišič; intervju z avtorjem Gašper Troha.) Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2009.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Novi pristopi). 2006.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1993.
- »Kazališna gerila dobiva rat.« *Nepodpisano. Vjesnik*. Splet. 12. 8. 2016. http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media.
- Kermauner, Taras. »Demonična moč trpljenja.« V: Rudi Šeligo. *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1978:133–155.
- Kermode, Lloyd Edward. »Marlowe's Second City: The Jew as Critic at the Rose in 1592«. *Studies in English Literature, 1500–1900*. Volume: 35. Issue: 2. Publication Year: 1995: 215+
- Kershaw, Baz. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge, 1999.
- Klunker, Heinz. »Leben und Tod der Revolution.« *Theater heute* 1, 1982: 14–18.
- Kralj, Vladimir. »O evropski gledališki avantgardi.« *Naša sodobnost*, Letn. 60, št. 6 (1958): 566–570.
- Kreft, Lev. »Rekvjem za avantgardo in moderno?« *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana: Moderna galerija, 1998: 4–13.
- Kunst, Bojana, *Nemogoče telo. Maska*, zbirka Transformacije, Ljubljana. 1999.
- Kunst, Bojana; Petra Pogorevc, ur. *Sodobne scenske umetnosti*. Maska, Ljubljana, 2006.
- Lampret, Igor, 2009: Spomenik G. V: *Spomenik G*, Gledališki list MGL, letnik LIX, sezona 2008/2009, številka 9: 17–21.
- Lee, B., »Critical internationalism.« *Public Culture* 7 (3), 1995: 559–92.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem«, prev. Anina Marn. *Maska*. Letn. 17, št. 3/4 (pomlad 2002): 6–9.
- – –. *Postdramsko gledališče*. K. J. Kozak (prev.). Ljubljana, *Maska*, 2003.
- La lieu, la scène, la salle, la ville*. Editions Théâtrales 11–12, 1997. Louvain.
- Lotman, Yuri M. »On the semiosphere.« Trans. Wilma Clark. *Sign Systems Studies* 33. 1 (2005): 205–229.
- Lubrich, Oliver. »Comparative Literature – in, from and beyond Germany«, *Comparative Critical Studies*, 3/1–2, 2006: 47–67.
- Lukan, Blaž. »Janša v Ambrusu.« *Delo* (2. nov. 2007): 23.

- – –. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF. 2012: 167–73.
- – –. »Nataša in Katarina.« *Delo*, Ljubljana, 29.december 2004: 10.
- Marranca, Bonnie, ur. *The Theatre of Images*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University, 1996.
- Mikuž, Jure. »Zakaj je pri nas avantgarda retrogarda?« *Naši razgledi*, 28. 2. 1986. Pognatis v: *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–85*. Ljubljana: Moderna galerija, 2003: 198–200.
- Milek, Vesna. »Gledališče je zame niz slik, ki jih v življenju še nismo videli.« *Delo*, Sobotna priloga, 30. 4. 2005: 32–33.
- Miočinović, Mirjana. *Surovo pozorište*. Novi Sad: Prometej, 1993 (1976).
- Močnik, Rastko. »Trije zadnji problemi.« *Maska* III:4/5 (1993): 6–7.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1995.
- Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Trans. Robert D. Richardson & Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Nežmah, Bernard. »Marko Derganc in Emil Filipčič, Butnskala.« *Mladina*, 21. nov. 2014: 56.
- Nibbelink, Liesbeth Groot. 2012: »Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator,« *Contemporary Theatre Review*, Volume 22, 2012 - Issue 3: 412-420.
- Oida, Yoshi; Lorna Marshall. *The Invisible Actor*. London: Routledge, 1998.
- Orel, Barbara. »Izza očesne mrežnice. Konfiguracija percepcije v sodobnem slovenskem gledališču.« *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006: 358- 373.
- – –. »K zgodovini performansa na Slovenskem: eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska, 2010: 271–327.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge. New York, 1992.
- – –. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université, 1996.
- – –. »Intercultural theatre today (2010).« *Forum Modernes Theater*, München, Band 25/1, 2010: 5-15.
- – –. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. 2011. Paris: Armand Colin.
- Pezdirc, Slavko. »Streljanje s slepimi naboji.« *Delo*, 5. mar. 2010: 17.
- – –. 2010: »Igre - otroške in odrasle.« *Delo*, 11. maj 2010: 15.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: Med teorijo, prakso in inovativno pisavo.« *Slavistična revija* 64/3, 2016: 269–82.

- – –. »Branje dramskega besedila.« *Primerjalna književnost*, 2011, letnik 34, številka 2: 125–135.
- – –. 2009: Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju. Hladnik, Miran (ur.): *Zbornik referatov s Četrtega slovensko-hrvaškega slavističnega srečanja, ki je bilo v Jeruzalemu v Slovenskih goricah*, 13. –14. junija 2008 Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete: 193–201.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1999.
- Pilling, John, ur. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Plahuta Simčič, Valentina. »Grumovi in še tri druge nagrade.« *Delo*, 51/79. 2009: 15.
- Ploua, Alfonsa. »Teatro ritual«. *Zaragoza, Diario*, 29. 4. 1991.
- Podbevšek, Katarina. »Resničnostni govor v uprizoritvi Zupančičevega *Hodnika* (Sodobna gledališkolektorska izhodišča).« *Sodobna slovenska književnost: (1980–2010). Obdobja 29*. Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 2011: 211–217.
- Pogačnik, Marko. »OHO po OHO-ju.« *OHO*. Katalog razstave. Ljubljana: Moderna galerija, 2007: 8–9.
- Pogorevc, Petra, Toporišič, Tomaž. »Uvod.« Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 148). 2008: 7–10.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen, Niemeyer, 1997.
- Potočnjak, Dragica. *Za naše mlade dame. Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj, Prešernovo gledališče, Zelolepo. 2008.
- Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996.
- Quignard, Pascal. *Sovraštvo do glasbe*. Prev. S. Koncut. Študentska založba (zbirka Koda), Ljubljana, 2005.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Maska, 2010. Transformacije, 27.
- Reinelt, Janelle G. »Vrednote(nje) medkulturnega uprizarjanja.« *Uprizoritvene ume-tnosti, migracije, politika / uredila Barbara Orel*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017: 13–23.
- Ryan, Bartholomew. »Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud.« *Art in America*, March 17, 2009, <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/> (dostop januar 2011).
- Sarrazac, Jean-Pierre. »Križa drame.« Prev. Tanja Lesničar Pučko. *Drama, tekst, pisava*. Ur. P. Pogorevc, T. Toporišič. Ljubljana: MGL. 2008: 13–26.
- Sellars, Peter, Marranca, Bonnie. »Performance and Ethics: Questions for the 21st Century.« *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Volume 27, Issue 1, January 2005: 36–54.

- Semenič, Simona. *5fantkov.si. Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj, 2009. Prešernovo gledališče, Zelolepo.
- – –. *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopis. 2010.
- Sermon, Julie in Rryngaert, Jean-Pierre. *Théâtres du XXI e siècle: Commencements*. Paris: A. Colin. 2012.
- Skušek-Močnik, Zoja. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: Univerzum, 1980. Analecta.
- Slovensko narodno gledališče*. Maska, Ljubljana. Dostop na spletu: 15. feb. 2008. http://www.maska.si/sl/produkcije/scenska/slovensko_narodno_gledalisce/.
- Smith, Terry E. »World Picturing in Contemporary Art: The Iconogeographic Turn«. *Australian & New Zealand Journal of Art* 6/7 in 7/1. 2005: 24–46.
- Snoj, Jože. »Zavestni ali nezavedni rablji?« *Delo*, 31. 10. 1969: 8. Ponatis v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. 25.
- Sörgel, Sabine. *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, Bielefeld: Transcript, 2007.
- Soszynski, Pawel. »Divine Kraków, Un-Divine Comedy, Talk with Oliver Frlijić.« *Theatre|Biweekly*. 24. 12/2013. <http://www.biweekly.pl/article/4901-divine-krakow-un-divine-comedy.html>. Dostop 12. okt 2017.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press. 2003.
- Staging the Renaissance*. David Scott Kastan, Peter Stallybrass (Ed.), London-New York, Routledge, 1991.
- Svetina, Ivo. »Je že napočil čas? O zgodovini slovenskega gledališča.« *Pogledi*, 8. 4. 2015. Dostop 23. 8. 2016. <http://www.pogledi.si/mnenja/je-ze-napocil-cas>.
- Šeligo, Rudi. *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1988.
- Školovski, Viktor Borisovič. *Teorija proze*. Prev. D. Bajt. Koper: Hyperion, 2010.
- Šuvakovič, Miško. *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Prev. Vlasta Vičič. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- – –. »Negotovost ali point de capiton.« *Maska*. letnik VIII. št. 5–6, 1999. (Aleksandra Rekar): 39–44.
- Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS, 1977.
- Théâtre, modes d'approche*. Helbo, Pavis, Johansen, Ubersfeld (ur.). Bruselj: Archives du futur, Labor, 1987.
- Toporišič, Tomaž. »Ranljivo telo teksta in odra: performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2000.« V: *Sodobne scenske umetnosti*, uredili Bojana

- Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, (Zbirka Transformacije, 20), 2006: 142–155.
- – –. »Spatial machines and slovene (no longer-) experimental theatre in the second half of the 20th century.« *Occupying spaces: experimental theatre in Central Europe: 1950–2010*. Ur. Ivo Svetina, Tomaž Toporišič in Tea Rogelj. Ljubljana: SGM, 2010: 418–68.
- – –. »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića.« *Slovensko mladinsko gledališče*. Št. 1, okt. 2016: 4–6.
- – –. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič).« *Slavistična revija*, št. 1, (2015): 89–102.
- – –. »Jeziki predstave in politike teksta.« Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana, Knjižnica MGL, 2008: 47–68.
- Toporišič, Tomaž idr. (ur.). *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007.
- Turner, Victor. »Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?« *By Means of Performance*. Ur. Richard Schechner in Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990: 1–18.
- – –. »Liminality and Communitas.« *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine De Gruyter, 1969.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I, II., III.* (Lire le théâtre, L'école du spectateur, Le dialogue de théâtre). Paris. Editions Belin, 1996.
- Williams, Raymond. »Drama v dramtizirani družbi.« *Navadna kultura*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998: 257–268.
- Vogelnik, Borut. (Irwin), »The Retro-avant-garde«, v: Marina Gržinić (ed.), *The Last Futurist Show*, Ljubljana, 2001: 70–75.
- Zabel, Igor. »Gledališče upora Marka Peljhana.« *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006: 159–68.
- Živadinov, Dragan. 50 kordinat / 50 Topics, online: <http://www.scribd.com/doc/31097592/50-kordinat>; Glej tudi: <http://www.scribd.com/doc/31079708/50-Topics>, 13. 10. 2014.
- Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 1999.

Seznam fotografij

Naslovnica

Lewis Carroll / Vito Taufer: *Alica v čudežni deželi*
 Režiser: Vito Taufer, Slovensko mladinsko gledališče, 1986
 Na fotografiji Mojca Partljič in Uroš Maček
 FOTO TONE STOJKO, ARHIV SMG

Predgovor (str. 7)

Vito Taufer: *Silence Silence Silence*
 Slovensko mladinsko gledališče, 1996
 Na fotografiji Nataša in Ravil Sultanov
 FOTO TONE STOJKO, ARHIV SMG

1. Uvod: Kako zaobjeti in uokviriti umetnosti uprizarjanja? (str. 13)

Dragan Živadinov: *Dramski observatorij Zenit*
 Slovensko mladinsko gledališče, 1989
 Na fotografiji Pavle Ravnohrib
 FOTO ARHIV SMG

2. Meddisciplinarnost in medmedijskost v literarnih in kulturnih študijih (str. 29)

Matjaž Zupančič: *Hodnik*
 SNG Drama Ljubljana, 2004
 Na fotografiji Janez Škof, Ana Ruter, Valter Dragan, Primož Bezjak, Saša Mihelčič,
 Gorazd Logar, Petra Rojnik, Bojan Emeršič
 FOTO PETER UHAN, ARHIV SNG DRAMA, LJUBLJANA

3. Medmedijsko nomadstvo besedilnih in uprizoritvenih praks (str. 39)

Simona Semenič: *mi, evropski mrličii*
 Režija Sebastijan Horvat, Slovensko mladinsko gledališče, 2016
 Na fotografiji Ivan Peternelj, Alja Kapun
 FOTO ARHIV SMG

4. Medbesedilnost in medmedijskost (ne več) dramske pisave (str. 55)

Janez Janša: *Slovensko narodno gledališče*
 Maska, Ljubljana, 2008
 Na fotografiji Dražen Dragojević, Aleksandra Balmazović, Janez Janša
 FOTO MARCANDREA, ARHIV MASKE

5. Mit in kreolizacija (str. 69)

Mark Tompkins: *Veter norosti*

Slovensko mladinsko gledališče, 2014

Na fotografiji Maruša Oblak, Primož Bežjak, Boris Kos in Uroš Kaurin

FOTO PETER UHAN in ARHIV SMG

6. Paradoks obrobja in središča: slovensko gledališče na vzhodu in zahodu (str. 83)

Matjaž Berger: *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim*

Slovensko mladinsko gledališče, 1997

Na fotografiji Nagisa Moritoki, Janez Škof, Pavle Ravnohrib, Maro Mlačnik, Robert Prebil, Draga Potočnjak, Sandi Pavlin, Romana Šalehar

FOTO GORAN BERTOK in ARHIV SMG

7. Retorika prostora in uprizoritveni modeli (str. 101)

Ljubiša Ristić: *Missa in a minor*

Slovensko mladinsko gledališče, 1980

Na fotografiji Marko Mlačnik

FOTO TONE STOJKO

8. Odrski esej: Singularnost in performativnost (str. 111)

Armando Punzo: *Alica v čudežni deželi: gledališki esej o koncu civilizacije*

Teatro della Compagnia della Fortezza del Carcere di Volterra, 2009

FOTO ARHIV TEATRO VOLTERRA

9. Nove oblike vezljivosti umetniških medijev (str. 125)

Via Negativa: *Incasso*

Režija Bojan Jablanovec, Gledališče Glej, 2004

Na fotografiji Katarina Stegnar

FOTO MARCANDREA

10. Performativne revolucije igralčevega in gledalčevega telesa (str. 141)

Bojan Štih / Dušan Jovanović: *Spomenik G*

Gledališče GLEJ, 1972

na fotografiji Dušan Jovanović, Andrej Jarc in Jožica Avbelj

FOTO ARHIV AGRFT

11. Hibridni prostori performativnih praks (str. 155)

Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*

Režija Matjaž Berger

Slovensko mladinsko gledališče, 1999

FOTO ARHIV SMG

12. Dekonstruksijska branja zgodovinske avantgarde? (str. 169)Avgust Černigoj: *Scenski osnutek za igro*Luigija Pirandella: *L'uomo dal fiore in bocca*, 1926

ARHIV SLOGI

13. Singularnost in mnoštvo protokolov gledališča (str. 175)Ivo Svetina: *Šeberezada*

Režija Tomaž Pandur: Slovensko mladinsko gledališče, 1989

Na sliki Olga Kacjan in Janez Škof

FOTO TONE STOJKO

14. Doba primata spektakla in kastracija političnega (str. 187)Oliver Frlić: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*

Slovensko mladinsko gledališče, 2010

Na fotografiji Draga Potočnjak in Primož Bezjak

FOTO ŽIGA KORITNIK IN ARHIV SMG

15. Postskript: senzorialnost proti racionalnosti (str. 201)Enrique Vargas & Teatro de los Sentidos: *Ariadnina nit*

Teatro de los sentidos, Bogota, 1994

FOTO ARHIV TEATRO DE LOS SENTIDOS

Summary (str. 211)Matjaž Vipotnik: *Ali je prihodnost že prišla?*

Plakat za evropsko turnejo SMG leta 1984

FOTO ARHIV SMG

Imensko kazalo

A

Abirached, Robert 145, 184
 Abramović, Marina 26, 203
 Abramović, Roman 23, 49
 Adiseshiah, Siân 46
 Adorno, Theodor W. 18
 Altman, Nathan 117, 174
 Anderson, Mark 48
 Andrić, Ivo 190
 Artaud, Antonin 19, 74, 114–116, 123, 137, 143,
 145–147, 152, 153, 178, 180–182, 184, 192,
 198, 209, 210, 220, 224, 227, 230
 Arvers, Fabienne 98
 Attridge, Derek 113, 114, 116, 180, 209, 221,
 223, 224
 Auslander, Philip 9, 21, 47, 48, 60, 119, 152, 166,
 167, 174, 206, 221, 227
 Austin, John Langshaw 25, 34, 113, 177, 180
 Avbelj, Jožica 143–145, 147, 148
 Avguštin, svetnik 123

B

Bachman, Gabor 109
 Badet, Jean-Louis 73
 Badiou, Alain 11, 18, 21, 26, 36, 41, 113, 117,
 120, 122–124, 136, 174, 180, 191, 192, 209,
 210, 213, 222–225, 230
 Badovinac, Zdenka 135
 Bahtin, Mihail 67, 77, 164, 165, 199
 Baillet, Florence 23
 Baker, Josephine 73
 Bakunin 107
 Balmazović, Aleksandra 46, 65, 118
 Barbero, Iker 195
 Barthes, Roland 19, 33, 57, 58, 122, 128, 137,
 153, 181, 196, 207, 223, 229
 Bartol, Vladimir 117, 174
 Baudrillard, Jean 179
 Bausch, Pina 162, 173, 227
 Beckett, Samuel 15
 Behrendt, Eva 197
 Bene, Carmelo 115
 Benford, Steve 157
 Berger, Matjaž 91, 94, 109, 113, 117, 131, 173,
 174
 Bernhard, Thomas 48

Bertin, Raymond 109, 195
 Birringer, Johannes 131, 196
 Blažević, Marin 195
 Bourdieu, Pierre 21, 98
 Bourriaud, Nicolas 10, 31, 35, 72, 73, 77–81, 98,
 99, 215, 216
 Božič, Peter 147
 Brauneck, Manfred 89
 Brecht, Bertolt 41, 109, 120–122, 147, 153, 209,
 221–223, 227, 228
 Breton, André 135
 Broadhurst, Susan 11, 162, 204
 Bulovec Mrak, Karla 150

C

Cage, John 26
 Camus, Albert 122
 Cankar, Ivan 74
 Carlson, Marvin 9, 21
 Carroll, Lewis 115, 116
 Castorf, Frank 26
 Cave, Nick 163
 Chappell, Fred 53
 Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François
 185
 Craig, Edward Gordon 107, 114, 180, 220
 Crosby, Bing 74
 Culler, Jonathan 227

Č

Čehov, Anton Pavlovič 94, 115
 Černigoj, Avgust 85, 89, 151
 Čufer, Eda 130, 163

Ć

Ćirilov, Jovan 94
 Ćosić, Vuk 157, 163

D

Dante 177, 178
 Davidovič, Boris 91
 de Santis, Francesco 178
 Delak, Ferdo 85, 89, 151
 Delak, Maja 150, 152, 153, 163–165
 Deleuze, Gilles 33, 41, 53, 54, 57, 67, 109, 178,
 184, 213

Derganc, Marko 41, 43–45, 50, 53
 Derrida, Jacques 20, 109, 132, 133, 161, 174, 181,
 192, 198, 227
 Deržaj, Marjana 74
 Djilas, Milovan 91
 Dobovšek, Zala 118
 Dostojevski 178, 183
 Dragojević, Dražen 46, 65, 118
 Duchamp, Marcel 135, 136

E

Eco, Umberto 15, 122, 127, 207, 223, 229
 Elouard, Paul 135
 Emmerich, Klaus 221
 Enoch, Jessica 103–105, 110
 Epstein, Michail N. 71, 228
 Erjavec, Aleš 59, 108, 109, 171, 172, 215, 226,
 228
 Etxeandia, Asier 183
 Eugenides, Jeffrey 164
 Evripid 191

F

Fabian, Jo 113, 171, 227, 228
 Fabre, Jan 193
 Fabre, Thierry 77
 Filipič, Emil 41, 43–45, 50, 53
 Fischer-Lichte, Erika 9, 10, 15, 21, 24–26, 34,
 47, 106, 113, 114, 127, 128–130, 137–139,
 143–145, 149, 150, 153, 157, 167, 181, 196,
 203, 208, 218, 220–223, 230
 Ford, John 74
 Foreman, Richard 173
 Foretić, Dalibor 182
 Fortier, Mark 18
 Foucault, Michel 123, 207, 224, 229
 Freydefont, Marcel 159
 Frlić, Oliver 85, 96–98, 152, 189–194, 196–199
 Fusco, Coco 26

G

Garner, Stanton B. Jr. 199
 Gaskin, Fiona 215
 Genet, Jean 115
 Genette, Gérard 33, 57
 Giannachi, Gabriella 157
 Giersdorf, Jens 227
 Glass, Philip 162
 Glissant, Eduard 10, 77, 79
 Godina, Karpo 163
 Gómez-Peña, Guillermo 26, 198, 199

Good, Graham 114
 Gosarič, Samo 143, 144
 Grassi, Davide 158, 163
 Greenaway, Peter 162
 Grosrichard, Alain 178, 182
 Grotowski, Jerzy 26, 137, 184, 199
 Grüber, Klaus Michael 130
 Gržinić-Mauhler, Marina 137, 138, 149, 227
 Guattari, Felix 33, 41, 53, 54, 57, 67, 178, 213

H

Handke, Peter 121, 196, 199
 Hannerz, Ulf 76, 216
 Haydon, Andrew 45
 Héliot, Armelle 97
 Hermann, Max 25, 26
 Hilling, Anja 15, 23, 51
 Hitler, Adolf 48
 Hočevar, Meta 159
 Holm, Bent 207, 229
 Horvat, Sebastijan 113, 120–122, 150, 152,
 221–223
 Hrvatin, Emil 46, 118, 129, 131, 151

I

Inkret, Andrej 93
 Iser, Wolfgang 207, 229

J

Jablanovec, Bojan 129, 131, 137, 139, 148, 152, 163
 Jakobson, Roman 153
 Janežič, Tomi 94
 Janša, Janez 15, 22, 41, 46–50, 53, 65, 113, 118,
 119, 129, 132–136, 139, 144, 147, 149, 151–
 153, 161, 166, 196, 221
 Jarc, Matjaž 148
 Jelinek, Elfriede 15
 Jenič, Barbara Pia 204
 Jesih, Milan 146
 Jianping, Gao 36
 Jovanović, Dušan 15, 22, 33, 58–61, 91, 105, 107,
 143–147, 218
 Joyce, James 195
 Jurković, Beti 74
 Juvan, Marko 31, 33, 36

K

Kantor, Tadeusz 207
 Kaprow, Allan 11, 139, 162, 203
 Kattenbelt, Chiel 53
 Kemp, Lindsey 91

Kennedy, John F. 178
 Kermode, Lloyd Edward 103–105, 218, 219
 Kershaw, Baz 122, 223
 Kierkegaard, Søren 222
 Kiš, Danilo 106
 Klata, Jan 191
 Kleist, Heinrich von 222
 Klunker, Heinz 91
 Kogoj, Marij 150, 151
 Kolenc, Bara 150, 152
 Kosovel, Srečko 74, 117
 Kovač, Iztok 121
 Kovačič, Mare 163
 Kralj, Lado 24, 130, 145, 146
 Kralj, Tomaž 163
 Kralj, Vladimir 89
 Krasiński, Zygmunt 191
 Kreft, Lev 171, 226
 Kresnik, Johann 227
 Kristeva, Julia 23, 33, 49, 67, 122, 223
 Kropotkin, Peter 107
 Kukovec, Barbara 46, 65, 118
 Kunst, Bojana 145
 Kusturica, Emir 193

L

Lacan, Jacques 108, 109
 Lampret, Igor 144
 Lang, Jack 97
 Lee, Benjamin 80
 Lehmann, Hans-Thies 21, 118, 130, 131, 137,
 148, 182, 184, 193
 Lenin, Vladimir 107
 LePage, Louise 46
 Lepage, Robert 76, 207
 Lotman, Yuri M. 10, 18
 Loy, Mina 164
 Lubrich, Oliver 36
 Lukan, Blaž 51, 133, 138
 Lukić, Darko 185

M

Malatesta, Errico 107
 Manzoni, Piero 138
 Marranca, Bonnie 139, 178, 182, 184, 204
 Maturana, Humberto 25
 McKenzie, Jon 192
 McSwein, Kirsteen 215
 Mikuž, Jure 92
 Milek, Vesna 177
 Mnouchkine, Ariane 130

Močnik, Rastko 109
 Mrak, Ivan 73
 Mrožek, Sławomir 91
 Mullaney, Steven 105, 106, 218, 219
 Müller, Heiner 115

N

Nancy, Jean-Luc 35, 113, 114, 122, 180, 209,
 210, 220–225, 230
 Narat, Boštjan 148
 Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič 94
 Neshat, Shirin 195
 Nežmah, Bernard 43
 Nibbelink, Liesbeth Groot 205
 Nietzsche, Friedrich 26
 Nitsch, Hermann 26, 146
 Nižinski, Vaclav 74
 Novakovič, Barbara 89

O

Orel, Barbara 130, 157, 163
 Ostermeier, Thomas 207

P

Page, Betty Mae 74
 Pandur, Tomaž 85, 89, 94–96, 98, 177–184
 Pascal, Blaise 222
 Pasternak, Boris 107
 Pavis, Patrice 10, 15, 19, 21, 27, 58, 61, 79, 217
 Peirce, Charles Sanders 15
 Peljhan, Marko 131, 157, 163
 Penot, Patrick 97
 Pestner, Oto 74
 Pezdir, Slavko 62, 96, 191
 Pezdirc Bartol, Mateja 26, 50, 51, 63
 Phelan, Peggy 139
 Pikalo, Matjaž 46, 65, 118
 Pilling, John 15
 Pinter, Harold 115
 Pipan, Janez 22, 89
 Pirih, Dušan (Hup) 163
 Plahuta Simčič, Valentina 50
 Plečnik, Jože 105, 107, 218
 Ploua, Alfonsa 180
 Pocarini, Sofronio 89
 Podbevšek, Katarina 33, 34, 117, 173
 Pogačnik, Marko 133
 Pogorevc, Petra 34
 Pograjc, Matjaž 98, 131
 Portillo, Blanca 183, 185
 Poschmann, Gerda 57

Potočnjak, Dragica 58, 59, 61, 63
 Prima, Louis 75
 Prinčič, Luka 163–165
 Prokić, Nenad 178
 Proudhon, Pierre–Joseph 107
 Punzo, Armando 113, 115

R

Rancière, Jacques 21, 47, 143, 146, 147, 150,
 152–154, 160, 166, 205, 207, 208, 229, 230
 Reba, Teja 148
 Reinelt, Janelle G. 10, 21
 Reinhardt, Max 26
 Repnik, Vlado 131, 163
 Riefenstahl, Leni 109, 117, 174
 Ristić, Ljubiša 90–92, 105–107, 130, 194, 195, 218
 Rodriguez, Juliana 98
 Rožanc, Marjan 130
 Rryngaert, Jean-Pierre 22

S

Said, Edward 79
 Sanader, Ivo 191
 Sarrazac, Jean-Pierre 21, 23, 52
 Sartori, Giovanni 195
 Saussure, Ferdinand de 15, 65, 153
 Schechner, Richard 26, 184, 203
 Schleef, Einar 26
 Schlingensief, Christoph 26
 Schneemann, Carolee 196
 Schwarzkogler, Rudolf 146
 Scott, Ridley 177
 Sebald, Winfried Georg 72, 73
 Sellars, Peter 199
 Semenič, Simona 15, 23, 33, 41, 49–53, 59, 61, 62
 Sermon, Julie 22
 Shakespeare, William 95, 115
 Shevtzova, Maria 21
 Skušek-Močnik, Zoja 15, 17, 18, 160
 Slak, Franci 43
 Slana, Miroslav 163
 Smith, Terry E. 31, 32
 Snoj, Jože 89
 Sörgel, Sabine 77
 Soszynski, Pawel 192
 Spivak, Gayatri Chakravorty 36
 Stanislavski, Konstantin 94, 199
 Stegnar, Katarina 138
 Stein, Gertrude 9, 41, 130
 Straßberg, Lee 44
 Stravinski, Igor 74

Stupica, Bojan 89
 Svetina, Ivo 85–87, 98, 146, 178
 Szondi, Peter 9, 20, 36

Š

Šalamun, Tomaž 74
 Šav, Vlado 163
 Šeligo, Rudi 15, 18, 19, 145, 146, 180, 181, 184
 Šeparović, Borut 193
 Šklovski, Viktor Borisovič 47, 164
 Šteger, Aleš 74
 Štih, Bojan 144, 147
 Štromajer, Igor 157, 163
 Šutej Adamič, Jelka 164
 Šuvakovič, Miško 90, 113, 119, 131, 182

T

Taufer, Veno 43–45, 77, 113, 115, 116, 130,
 145–147
 Tomazin, Irena 152
 Tompkins, Mark 73, 74
 Toporišič, Tomaž 20, 34, 65, 91, 92, 94, 193, 196
 Tordjman, Charles 91, 94
 Trocki, Lev 107
 Turner, Victor 12, 162
 Tyler, Bonnie 75

U

Ubersfeld, Anne 15, 122, 179, 223
 Ulugün, Ilkem 121, 222

V

Varela, Francisco 25
 Vargas, Enrique 204, 205
 Vidmar, Josip 91, 105, 218
 Vitez, Antoine 61, 107, 159
 Vogelnik, Borut 172

W

Wagner, Richard 173, 178, 182
 Walcott, Derek 77
 Weiss, Peter 195
 Williams, Raymond 33
 Wilson, Robert 108, 162, 173, 207, 222, 228
 Wollman, Frank 87

Z

Zabel, Igor 163
 Zajc, Dane 130, 145
 Zajc, Ivan Plemeniti 190
 Zorman, Brane 158

Zupančič, Dalibor Bori 163

Zupančič, Matjaž 33, 63

Ž

Živadinov, Dragan 81, 89, 130, 171, 174, 227,
228

Žižek, Slavoj 109, 122, 133, 222

