

Jaša Drnovšek

“V živo”

Sobota, 17. novembra

Ko je Marina Abramović v newyorškem muzeju Guggenheim pred dobrima dvema letoma izvedla *Sedem lahkih komadov* (*Seven Easy Pieces*), je to, kot je tedaj pojasnila v New York Timesu, storila predvsem iz dveh razlogov. Prvič zato, ker se ji je zdelo, da ni “nikogar več, ki bi skrbel za ohranjanje zgodovine”, drugič pa, ker je o uprizoritvah, ki jih je re-inscenirala v muzeju, ohranjene tako malo dokumentacije, da se mora tisti, ki bi o njih rad izvedel kaj več, zanašati bodisi na maloštevilne priče ali pa na fotografije; toda niti enega niti drugega mu uprizoritev ne more posredovati v njihovi celovitosti, kaj šele “živosti”.

S *Sedmimi lahkimi komadi* je Abramovičeva od 9. do 15. novembra 2005 “v živo” prikazala sedem uprizoritev, ki so na področju performansa bistveno zaznamovale obdobje med letoma 1965 in 1975. Če smo natančni, jih je bilo šest, s sedmo, ki je nosila naslov *Entering the Other Side*, pa je Abramovičeva končala svoj sedemdnevni projekt. Pri tem je zanimivo, da je bil med šestimi omenjenimi performansi sprva njen en sam, namreč *Lips of Thomas* (1975); vsi drugi so pripadali njenim kolegom iz šestdesetih in sedemdesetih let: Josephu Beuysu (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965), Valie Exportu (*Aktionhose: Genital Panik*, 1969), Vitu Acconciju (*Semenska greda*, 1972), Gini Pane (*The Conditioning*, 1973) in Bruceu Naumannu (*Body Pressure*, 1974).

V intervjuju, ki ga je dala Abramovičeva po končanem projektu za New York Magazine, ni sicer nikjer omenila, ali in kako je pri reinsceniranju performansov svojih kolegov, ki jih ni “nikoli videla” v živo, rešila vprašanje njihovih avtorskih pravic, pač pa je izrecno posvarila pred tem, da bi kdo njene performanse znova uprizarjal brez njenega privoljenja: “Nekateri komadi so zares nevarni in kdor bi jih želel ponoviti, me mora o tem prej

nujno obvestiti. [...] Videti moram to osebo, videti njene sposobnosti, kakšne so njene izkušnje."

Nedelja, 18. novembra

Marino Abramović in njene izjave izpred dveh let navajam zato, ker je njeno delo v marsičem pomembno za *Ne kot jaz*, performans, ki ga je Via Negativa, *ad hoc* performerska ekipa Bojana Jablanovca, sinoči uprizorila v Gledališču Glej. (Premiera performansa je bila 13. avgusta v cerkvi sv. Dominika v Zadru.) Toda zdi se, da bi bilo treba pred tem razjasniti nekaj drugega.

Ne kot jaz sodi v projekt *Via negativa*, cikel predstav z visoko zvonečim imenom, v okviru katerega Jablanovec zadnjih šest let z različnimi domačimi in tujimi sodelavci raziskuje to, kar po njegovem "determinira slehernika in celotno zahodnokrščansko družbo". Kot je pred kratkim dejal za Sobotno prilogo, vidi v "sedmih smrtnih grehih", ki so izhodišče vsake izmed predstav, "predvsem [...] elementarne razsežnosti eksistence posameznika, ki sta jih pravo in religija označila za negativne". Celoten projekt *Via Negativa* pa naj bi nastal prav zato, ker se je vsak posameznik do napuha, pohlepa, pohote, jeze, požrešnosti, zavisti in lenobe prisiljen "opredeliti" – to "področje [...] človeka definira kot človeka in [...] odločilno strukturira vsa družbena razmerja, v katerih živi".

Performans *Ne kot jaz* naj bi bil "predstava o zavisti". Natančneje, zavist naj bi prikazoval "kot relacijo, ki obvladuje odnose med performerji znotraj predstave, ki jo gledamo". Kot lahko beremo v promocijskem materialu: "Zavist performerje in predstavo postopoma pelje do tiste točke, kjer je pomembno samo še uničiti, izničiti drugega." Toda – in to je problematično – v performansu *Ne kot jaz* ni o zavisti skoraj nobenega sledu. Ne le, da je v nobenem trenutku ne najdemo na ravni "zgodbe". Če za hip odmislimo zadnji del performansa, ki se mu bomo posvetili pozneje, "odnosov med performerji", ki naj bi jih obvladovala zavist, v njem niti ne more biti, saj je večino časa na odru – en sam performer. To pomeni, da moramo k performansu *Ne kot jaz* pristopiti brez temeljnega konteksta, ki ga "promovira" sama *Via Negativa*.

Ne kot jaz se začne tako, da igralec Boris Kadin, ki je oblečen v temno elegantno obleko, kot nekakšen povezovalc iz televizijske oddaje ob glasbeni podlagi predstavi tri svoje "kolege", ki ob njem stojijo na odru: "Špelo, producentko", o kateri med drugim pove, da ima rada zgodbe, da

jih rada tudi razlaga in da bo prav ona odločila, kdaj bo konec predstave; nato "Kristiana, performerja", o katerem izvemo, da se rad slači na odru in šokira ljudi, da pripoveduje zanimive zgodbe in da se je, odkar je spoznal Kadina, "povsem zjebal"; zatem "Ivo, plesalko", ki menda ne zna pripovedovati zgodb, ki si pravzaprav ni sposobna izmisliti ničesar novega in izvirnega, zato pa zna pripraviti "izjemen brodet iz školjk"; in na koncu še sebe, "Borisa", ki vendarle "zna pripovedovati zgodbe".

Očitno je, da smo na samem začetku performansa v redu "živega", v redu "prezence", ki pa ga spreletavajo sence "reprezentacije": o "Špeli, producentki", ki pred nami stoji v vsakdanjih oblačilih, tako vemo, da ji je resnično ime Špela (gre za Špelo Trošt), da je resnično producentka, ni pa jasno, ali ima resnično rada zgodbe; to najbrž vedo samo tisti, ki jo poznajo zasebno. O "Kristianu, performerju" z dolgimi lasmi, ki na odru stoji povsem gol, je prav tako znano, da mu je tudi v resnici ime Kristian (opravka imamo s Kristianom Al Droubijem), da je tudi v resnici performer, ni pa gotovo, ali tudi v resnici pripoveduje zanimive zgodbe. In podobno je z "Ivo, [drobno] plesalko" (gre za Ivo Burčul), ki pred nami stoji gola in obuta v čevlje z visoko peto, pri tem pa intimne dele njenega telesa spredaj in zadaj zakrivajo edinole veliki zeleni zeljni listi.

Ko gledalci na Kadinov poziv namenijo aplavz vsakemu izmed predstavljenih performerjev, ti oder in dvorano zapustijo, Kadin pa začne – pripovedovati zgodbe. Ob pomoči manjše mize, dveh stolov in rekvizitov, kot so jedilni pribor, jedilni servis, namizni prt in svečnik (ki so varno spravljene v/na omarici v njegovi neposredni bližini), v nadaljevanju drugo za drugo predstavi pet na videz podobnih situacij iz razmerij petih med seboj nepovezanih parov; dramaturško jih prekinjajo in ločujejo le krajši glasbeni premori.

Čeprav ni poleg Kadina na odru nobenega drugega igralca/like in čeprav je očitno, da gre v zgodbah za dogodke, ki so povsem izmišljeni, se gledalec z "liki", o katerih pripoveduje Kadin, zlahka identificira. Pravzaprav so "liki" predstavljeni tako podrobno, da se gledalca "dotaknejo" že nekaj trenutkov potem, ko jih Kadin uvede v dogajanje na odru.

Samo za ilustracijo: prva izmed Kadinovih zgodb je postavljena v Berlin in se v celoti zgodi na večer 12. maja 1993. Medtem ko Kadin na mizo polaga jedilni pribor, pove, da imamo v zgodbi opravka z Isabelo, ki ima 32 let, in z Markusom, ki je astronom in mu je 34 let. Markus, ki naj bi prav ta dan izvedel, ali mu bodo odobrili sredstva za njegov petletni projekt, imenovan *Vrnimo zvezdam lesk*, še ni doma, Isabela pa, tako Kadin, zanj pripravlja večerjo: "[...] sklenila je, da bo pripravila piščanca na curryju, v belem vinu in smetani, jed, ki jo ima [Markus]

najraje – toda tokrat z drobnim presenečenjem: v omako bo vmešala jabolka. Za sladico pa: vaniljev puding." V nadaljevanju Kadin – medtem ko na mizo postavlja puding, pribor ipd. – opisuje vse, kar naj bi Isabela počela v kuhinji. Še več, kot vsevedni pripovedovalec v literarnem delu poroča celo o tem, kaj Isabela ob dejanjih, ki jih izvaja, razmišlja. "Počuti se nekoliko zmedeno: če bo Markus dobil denar, ne bo imel več časa za dolge sprehode ob jezeru Wannsee ...". Ko Markus v zgodbi končno pride, podari Isabeli cvetje (Kadin to ponazori tako, da v tem trenutku iz notranjega žepa potegne šopek rož) ter pove, da so mu odobrili sredstva. Toda tudi Isabela naj bi imela nekaj za Markusa. Kadin potegne iz žepa otroško risbo, jo razgrne pred gledalci ter pove: "To je narisala njuna hči Maya – *Očka in jaz mahava zvezdam*." Kadin zgodbo sklene tako, da Markus poljubi Isabelo: "Odideta v sobo. Ljubita se. Večerja na mizi pa se je ohladila."

Kadin nato vključi romantično glasbo in se za nekaj minut, dokler je spet ne utiša, z odra umakne na sedež v prvi vrsti dvorane. To si lahko to razlagamo kot dejanje, ki kot zaključena celota v performansu "naredi prostor" za nadaljevanje – ali pa se prepustimo domišljiji ter zgodbo o Markusu in Isabeli "podaljšamo" do trenutka, ko glasba utihne. Naj bo kakor koli, ob popolni odsotnosti drugih igralcev je Kadinu "lik" Markusa in "lik" Isabele brez dvoma uspelo prikazati tako prepričljivo in tako slikovito, da gledalec za to, da bi se ga njegova zgodba "dotaknila", "živih" igralcev skoraj ne pogreša.

(Omenjeni zgodbi na podoben način sledijo še štiri druge. Tudi v teh imamo opravka s pari, ki se znajdejo "za isto mizo". In prav tako tudi "njihove" zgodbe vsebujejo skrajno natančne opisne koordinate: takšna je zgodba o Poloni in Dragutinu, zgodba o Kristofu in Anni, zgodba o Anamariji in Pietru ter zgodba o Ivanu in Jasni.)

Prav zato, ker so prizori, v katerih razen Kadina ni igralcev, tako prepričljivi, se zdi toliko bolj osupljivo, da lahko *Ne kot jaz* na gledalce v nadaljevanju učinkuje še močneje. Pravzaprav Jablanovec to – hote ali nehote – doseže trikrat, vsakokrat učinkoviteje in vsakokrat ob pomoči "živih teles".

Približno na polovici performansa, natančneje, po zgodbi o tekstilnem delavcu Kristofu in gospodnji Anni, se Kadin odpravi med občinstvo, nagovori neko naključno izbrano gledalko, ji izroči cvet ter jo privede na oder – tam pa jo kot nekakšen natakarski posadi za mizo. Nekaj trenutkov jo opazuje, nato pa spet zapusti oder, nagovori enega izmed gledalcev v dvorani in ga prav tako pripelje za mizo. Potem ko obema gledalcema

postreže s hrano in pijačo, nastavi glasbo glasneje in se za naslednjih nekaj minut umakne med občinstvo.

Kadin je tako v performansu ustvaril situacijo, ki je bila prejšnjim povsem nasprotna. Medtem ko smo imeli pred tem vseskozi opravka z "liki", ki so obstajali le v Kadinovem pripovedovanju, sta zdaj nasproti gledalcem sedela "lika", ki sta prihajala iz povsem realnega življenja. Še več, šlo je za dvojce znanih oseb iz domačega gledališkega prostora, za igralko Medeo Novak in producenta Sama Gosariča. Ker "lika" očitno nista vedela, kaj naj bi v prizoru, v katerega ju je potisnil Kadin, počela, sta se na situacijo odzivala spontano in vsak po svoje: medtem ko se je Novakova v zadregi, h kateri je najbrž pripomogel tudi nevsakdanji, "romantični" ambient (miza za dva, prižgani sveči, odzvanjanje *Larine pesmi* iz filma *Doktor Živago*), vsake toliko krčevito zasmejala ter negotovo pogledovala tako občinstvo kot Gosariča, se je njen "partner" kmalu vživel v svojo "vlogo": v kozarec si je dotočil vina, nazdravil "partnerici", nato pa začel počasi in, tako se je zdelo, z užitkom jesti. Čeprav je bila situacija, v kateri sta se znašla Novakova in Gosarič, kratkotrajna in čeprav ji Kadin – v nasprotju s situacijami "likov" iz njegovih zgodb – ni pripisal nobenih izrecnih opisnih koordinat, je bil učinek, ki sta ga Novakova in Gosarič izzvala le s tem, da sta se pojavila na odru, močnejši od tistega, ki so ga imele na gledalce Kadinove zgodbe. Gledalci so se nad situacijo v glavnem zabavali ter z odkritim navdušenjem spremljali, kako dolgo bosta Novakova in Gosarič še morala biti "lika".

Še nekoliko močneje je na občinstvo učinkovalo, ko se je, potem ko sta se Novakova in Gosarič vrnila v dvorano, na odru pojavila že na začetku performansa predstavljena plesalka Iva Burčul. Še vedno gola, le v visokih petah in z nekaj zeljnimi listi okoli intimnih delov svojega telesa, je nekaj trenutkov povsem nepremično in brez določnega izraza na obrazu strmela v gledalce, nato pa odšla k omarici, v/na kateri je Kadin hranil rekvizite za svoje zgodbe, pograbila enega izmed krožnikov ter ga besno vrgla ob steno dvorane, da se je razbil. Takoj zatem je prijela naslednjega, se za hip spet zazrla v občinstvo, nato pa ga prav tako silovito vrgla ob odrska tla. Počasi je začela razbijati vse, kar ji je prišlo pod roke. Ko je naposled uničila vse, kar je bilo na odru sploh mogoče uničiti, je oder in dvorano spet zapustila. Medtem ko so se nekateri gledalci ob tem zabavali, je bilo na obrazih drugih opaziti strah, ki je najbrž izhajal iz nevarnosti, da bi Burčulova katerega izmed krožnikov vrgla tudi vanje.

Tako v primeru situacije, v kateri sta nastopila gledalca Medea Novak in Samo Gosarič, kot tudi v pravkar opisanem prizoru z Ivo Burčul je močan učinek na občinstvo povzročilo predvsem to, da je red (skoraj) čiste "reprezentacije", ki so ga utelešale Kadinove zgodbe, nenadoma in nenapovedano zamenjal red čiste "prezence". Z drugimi besedami, povsem fiktivne like iz povsem fiktivnih zgodb so zamenjala "živa" telesa "živih" ljudi. Prav "živost" – ki jo je pri Novakovi in Gosariču dodatno osvetljevalo to, da sta se gledalca znašla v povsem nepredvidljivi situaciji, pri Burčulovi pa to, da je vse, kar je počela na odru, počela z odkrito agresijo – je bilo tisto, kar je ustvarilo kar najbolj neposreden učinek performansa.

Toda tudi to še ni bilo vse. Prizoru, v katerem Iva Burčul na odru povzroči popolno razdejanje, v *Ne kot jaz* sledi dogodek, ki je, kot smo omenili že na začetku, pomembno povezan z Marino Abramović in njenim zgodnjim delom. Na odru se pojavi Kristian Al Droubi, oblečen v dolgo žensko obleko in obut v ženske čevlje z visokimi petami, ter občinstvu v nekaj stavkih izpove "svojo" zgodbo. Najprej pove, da si je kot performer želel izmisliti nekaj, česar si ni izmislil še nihče pred njim. Toda kmalu naj bi ugotovil, da si je kri nekoč puščal že Franko B, pa tudi, da si je zvezdo v trebuh nekoč vrezala že Marina Abramović. Ker ni vedel, kaj naj stori, naj bi nekaj časa sanjaril, kako "jebe Marino Abramović, medtem ko sama visi s stropa galerije in v rokah drži kače", nato pa si je obril telo ter se preoblekel v žensko.

Al Droubi zatem pove še zgodbo, v kateri naj bi Abramovičeva po telefonu obema performerjema predlagala, naj izvedeta tako imenovano "igro z noži"; po njenem naj ne bi tega dotlej naredil še nihče.

Pri zgodbah, ki jih pripoveduje Al Droubi, gre na eni strani za nespregledljive reference na zgodovino performansa: Franko B je postal znan prav s performanso puščanja svoje krvi, Marina Abramović si je prva vrezala zvezdo v trebuh v performansu *Lips of Thomas*, s kačami v rokah pa je visela s stropa v performansu *The Biography Remix* (2005); in "igra z noži" se nanaša na *Rhythm 10*, performans, ki ga je prvič izvedla leta 1973 – v njem si je pri "igri z noži" do krvi ranila prste leve roke.

Metoda, s katero *Ne kot jaz* re-aktualizira *Rhythm 0* in performans na splošno – prav za to namreč gre! –, pomembno vključuje ironijo, ki gledalca od "sodobnih scenskih umetnosti" sprva distancira. Al Droubi jo vzpostavi na kompleksen način: najprej tako, da se na odru pojavi kot karikatura ženske figure; nato s tem, da pove, da si je že od nekdaj želel priti v knjigo o zgodovini sodobne umetnosti; nazadnje pa z namerno

zatajenim poznavanjem zgodovine performansa in poudarjanjem banalnosti konteksta (na to kažejo seksualne konotacije v zvezi z Abramovićevo, med drugim spraševanje performerjev, ali si je Abramovićevo, ki bi jo oba performerja "jebala", prsi resnično povečala s silikonom).

Temu sledi sklepni prizor performansa *Ne kot jaz*. Al Droubi tako kot Kadin na začetku performansa "uokvirira" prizor: pove, da smo v Zadru, 13. avgusta 2007 – to so krajevne in časovne koordinate premiere performansa –, ter z imenom, poklicem in starostjo predstavi sebe in Kadina. Napoved prizora ponovi tudi Kadin – le da namesto "srbskega" "augusta dve hiljade i sedme godine" omeni "hrvaški" "kolovoz dve tisuće i sedme". (Jablanovčevo očitno namigovanje, da imamo v prizoru opravka s Srbom in Hrvatom, tu puščamo ob strani.) Na platnu v ozadju se začne vrteti posnetek zadarske premiere performansa, Kadin pa – medtem ko Al Droubi nepremično sedi za mizo in ima na njej iztegnjene dlani – bere različne kritiške ter druge odzive, ki so nastali neposredno po performansu. Ob tem so različne tudi reakcije občinstva. Nekateri gledalci se nad nekaterimi odzivi (npr. zapisom iz bloga: "Le Slovencu je lahko uspelo prepričati Srba in Hrvata, da se porežeta.") zabavajo; drugi z zanimanjem gledajo posnetek na platnu; spet tretji se od njega vidno odvrčajo in postajajo nestrpni.

Kadin nato ustavi video ter naznani zadnje koordinate ("Ljubljana, 17. novembra 2007"). Hkrati napove "igro z noži". Sede za mizo nasproti Al Droubija, vzame v desnico najmanjšega izmed petih nožev, ki jih je že prej razpostavil po mizi, in začne z njim vse hitreje zabadati med iztegnjenimi prsti Al Droubijeve roke. Ko ga prvič rani, "prevzame" igro Al Droubi: seže po najmanjšem v kompletu nožev, ki ležijo na njegovi strani mize, in začne zabadati med prsti Kadinove roke. Tako se izmenjujeta, dokler v nekem trenutku iz prve vrste ne skoči pokonci Špela Trošt, zavpije: "Konec!" ter občinstvo pozove k aplavzu. S tem se *Ne kot jaz* konča.

Že prej smo omenili, da je bil učinek, ki sta ga Medea Novak in Samo Gosarič izzvala samo s tem, ko sta se pojavila na odru, močnejši od identifikacije, ki so jo ponujale Kadinove zgodbe. Prav tako smo poudarili moč "prezence" v prizoru, ko Iva Burčul na odru uniči vse, kar ji pride pod roke. Toda učinek, ki ga je sprožila "igra z noži" "v živo", je po moči presegel vse dotlej – tudi učinek videoposnetka zadarske premiere performansa. Med izvajanjem "igre z noži" "v živo" je v dvorani nastala posebna atmosfera. Predvsem tisti del gledalcev, ki se je še nekaj trenutkov prej zabaval nad posnetkom premiere in nad odzivi nanjo – o

katerih je poročal Kadin –, je nenadoma utihnil. Ob tišini, ki je nastala, se je zdelo, kot da bi se čas ustavil. Slišati je bilo edinole udarjanje noževe konice – bodisi v mizo ali v človeško meso – ter tu in tam vzklike osuplosti. Situacija je bila skrajno napeta. Najbrž bi, če je ne bi prekinila Troštova, trajala še naprej. (Glede na osredotočenost gledalcev na dogajanje na odru lahko domnevamo, da so ga nekateri izmed njih spremljali s tolikšno radovednostjo, da so bili v trenutku prekinitve celo nekoliko razočarani.) Na drugi strani je na skrajno napetost kazalo tudi vidno ter slišno zaznavno olajšanje, ki je napočilo s koncem performansa; atmosfera, ki so jo na odru ustvarila dejanja Borisa Kadina in Kristiana Al Droubija, se je začela spet sproščati.

Pred "igre z noži" "v živo" in po tem, ko gledalci izvemo za izbrane odzive na zadarsko premiero *Ne kot jaz*, Kadin pove, da "zdaj nihče več ne omenja Isabelle, Markusa, Polone, Dragutina, Ane, Kristofa, Anamarije, Pietra" itn. In zelo verjetno je, da se danes, se pravi šest dni po ljubljanski predstavi, le malokdo spomni, koliko so (bili) vsi ti "liki" stari, kako jim je (bilo) ime ter v kakšnih položajih so se znašli v zgodbi. Toda učinek "igre z noži" "v živo" je bil tudi močnejši od učinka, ki ga je pri gledalcih izzvala posneta "igra z noži" – pa čeprav je šlo v obeh primerih za povsem enako dejanje performerjev. Očitno je red "prezence" tudi tu prevladal nad "redom" reprezentacije – in očitno je prav dejanje "živo", prav "živost", tisto, kar ima lahko na odru največji učinek.

(Ko govorimo o "živosti", se ta pojem vsebinsko prekriva s pojmom "Liveness", ki ga je v teoretsko razpravo znotraj uprizoritvenih umetnosti uvedel Philip Auslander. Čez nekaj dni bo pri Knjižnici MGL izšla njegova temeljna knjiga *V živo* v prevodu Aleksandre Rekar.)

Glede na izjavo, ki jo je Marina Abramović dala za New York Magazine, je performans z imenom *Via Negativa* v režiji Bojana Jablanovca, ki sta ga izvedla Boris Kadin in Kristian Al Droubi, gotovo vsaj delno sporen. Toda hkrati mu je treba priznati, da premišljeno reaktualizira sam žanr performansa; tega ne dosega le s tem, da v uprizoritev vključuje ironijo, temveč predvsem s postopnim premikanjem težišča zaznavanja od reda "reprezentacije" k redu "prezence". *Ne kot jaz* je dokaz, da lahko "živo telo" med vsemi mediji na odru proizvede največji učinek. In dokler bo obstajalo "živo telo", se za učinek gledališča ni bati.