

## HOWARD BARKER



Howard Barker se je rodil leta 1946, doštudiral zgodovino in napisal prvo dramo leta 1970. Je pripadnik generacije britanskih dramatikov, ki so jih globoko zanimali politični in socialni problemi. Kljub odmevnosti doma in po svetu ni doživel tako ugodnega kritiškega sprejema kot njegovi sodobniki - najbrž zato, ker se zaradi obsedenosti s psihopatologijo kapitalizma in patriarhata v večini svojih del ukvarja z grotesknim in popačenim, pogosto v skatološkem jeziku. Njegove drame se izogibajo naturalizmu v prid prodornega in gledališko inventivnega stripovskega stila, s katerim skuša namesto tkiva vsakdanjosti razgaliti psihološko in sociopolitično resnico. Napisal je več kot trideset dram, med katerimi so najbolj znane *Grad*, *Možnosti*, *Evropejci* in *Ljubezen dobrega moža*.

Znan je tudi kot avtor esejev, ki so izšli v večkrat ponatisnjeni knjigi z naslovom *Argumenti za gledališče*. Ti eseji, fragmenti in misli zavračajo omejitve "objektivne" akademske gledališke kritike in raziskujejo kolizijo (in koluzijo) intelekta in artizma v ustvarjanju. Knjiga je več kot zbirka esejev, po mnenju Petra Thomsona je "manifest, tako sistematično nesistematičen, kot je bil Artaudev za Gledališče krutosti - podobna mešanica samorazkrivanja, samozatajevanja, jeze in eksplozivnega navdušenja". Eseji so hrupni, izzivalni, zgovorni in - po mnenju Petra Thomsona - "nesporno briljantni".

## Prepozna(va)nje kot estetska paraliza v gledališču

Umetniški namen humanistične drame je predstavljanje človeka v družbenem kontekstu, v katerem se giblje, in pod psihološkimi pogoji, ki ga prizadevajo. Gre za projekt predstavljanja, za obliko mimezis, ki meri onstran tipičnega k posamičnemu in katere namen je po eni strani socializiranje, kultiviranje ali revolucioniranje publike, po drugi strani pa razbremenjevanje dramatikove zavesti.

Bistvena značilnost takšne oblike je pojem resnice, tiste resnice, ki jo lahko potrdimo zgolj z dejanjem prepoznanja. Prepoznanje je vodilno načelo dramske oblike, ki je prevladovalo v evropskem gledališču od razsvetljenstva. Ta trenutek prepoznanja je hkrati zažigalna iskra doživljanja igre in določen izbris domišljjskega prestopka. Tako igra obstaja znotraj strogih razmejitev, te razmejitve pa postavlja publika sama, povabljen, naj odrsko snov vzporeja z lastno izkušnjo, jo potrjuje s svojimi »možno« ali »verjetno« in tako sodeluje pri eksekuciji lastnega intelekta ali domišljije, kar je mogoče definicija »zabave« kot fenomena. V skladu s stopnjo prepoznavanja, kakršno sta dosegla avtor in igralec, si publika z lažnim pripisovanjem laska, da presoja tisto, čemur je priča. Kako uspešno je ta izkušnja sploh reproducirana, kako prepričljivo jo igralec imitira, kako avtentična so emocionalna stanja, ki se porajajo na odru – vse to so samoparalizirajoče kritiške kategorije, h katerim je publika opogumljena, naj jih uporabi.

Vsaka od teh sodb, ki na začetku umesti publiko v kritiški položaj, je zavestna omejitev gledališkega doživljanja; je razodevanje strahu pred iracionalnim, tistega strahu, s katerim je prežet humanistični koncept. Z izklicevanjem koncepta prepozna(va)nja humanistično gledališče prikriva svoj represivni nagon, prikriva svojo družbeno odgovornost, svojo kritično vitalnost, svojo prazničnost ali karnevalskost. S tem ko uspeh ali propad dramskega dela postavlja v odvisnost od reprodukcije tiste izkušnje, ki obstaja *zunaj* zidov gledališča, ko jo podreja zadušljivemu načelu *imitacije*, humanistična umetnostna teologija človeka ločuje od njegove zlohodne narave, od promiskuitete njegove misli.

Gledališče lahko gledamo tudi drugače: kot decivilizatorsko izkušnjo, kot zaporedje dovoljenj za transgresijo, kot dejanje nepokorščine ali upora, katerega oblike so preobrnjene refleksije o konvencionalni morali ali moralnih špekulacijah. Te upravičujejo izražanje s pomočjo fizičnih ali emocionalnih barier, ki gledališče ločujejo od sveta. Gledališče je privilegirani prostor; gledališče brez sten, naj gre pri tem dobesedno za gledališče na ulici ali za rigidno gledališče, ki je opredeljeno z načeli prepoznanja, pa ni več privilegirano. Kajti stena izključuje državo, policijo, duhovnika, a tudi aktivista, socialnega delavca in revolucionarja. Gledališče brez sten pa je tisto gledališče, ki je utrdilo svojo

zasebnost. In zasebnost je v času razkričanosti, dostopnosti in populizma – avtentičen upor. Če so gledališke stene nekoč prizanesljivo ponudile zatočišče meščanski fantaziji za ceno znanja, zdaj onemogočajo svobodo domišljije v prid humanističnega režima relevantnosti in kolektivne discipline. V zagovoru pravice do zasebnosti nehumanistično gledališče vzpostavlja svojo poglavitno estetiko – avtonomijo uprizorjenega *in* na odru ugledanega umetniškega dela, pri čemer so neskladja in nesoglasja publike pri doživljanju prav tako ključna kot odsotnost konsistence na odru.

Naj povsem nedvoumno zatrdim, da je gledališče neuporabno, da je negacija uporabne vrednosti, da se upira priključevanju in prilaščanju, saj ni niti odvrčanje od utrujenosti vsakdanjega življenja niti obliž za deformirana družbena razmerja, zaradi česar nikogar ne vodi v spravo z njegovim sosedom ali z njegovo lastno usodo. Prej vpeljuje bes ali melanholijo, celo nagnjenost k samomoru, kot napeljuje k premišljeni akciji ali racionalni diskriminaciji. Narava gledališča je hudourniška, barbarska in nerazvidna, njegove metode so metode polnokrvnosti in ekscesa, in ker je njegov pravi izvor simulacija, je gledališče malo verjeten gostitelj izboljševalnega projekta humanizma in njegove hiperbole resnice.

Če hočemo gledališče osvoboditi od represivne estetike prepozna(va)nja, ni dovolj, kot sem že omenil, da sprejmemo trditve o gledališču kot o privilegiranem prostoru – ki sovpada s svetom družbe, a se mu ne podreja –, temveč še nekaj več: s tečajev moramo vreči vrata navduševanja, ki omogočajo vstop v infantilni užitek prepoznavanja – in jih zamenjati za temačno žrelo tesnobe.

Prav tesnoba mora biti pogoj pričevanja drami, ki si za svoj nedvoumni cilj jemlje moralni *razmislek* in ne družbene *imitacije*. Njena napetost je posledica *neprepoznavanja* določenega dogajanja, značaja ali tipa, ki v nelagodju postavlja pod vprašaj vse popularne kulturne načine. V nemožnosti prepozna(va)nja – in posledično takrat, ko ne moremo predvideti (saj predvidljivost vodi v prekinitev stika med publiko in odrom) – se sproščajo elementi nezavednega, tisti, ki so v humanistični drami zanikani, elementi prvobitnega in pred-družbenega strahu, razpirajo se alternative nagonске in celo samodestruktivne narave, prav tiste vrste obnašanja, ki vzpostavljajo *nerealistično*.

Zaradi popolne drugačnosti v odnosu do humanističnega teatra, v takšnem gledališču doživljanje sledi dogajanju, ki smo mu priče, ne da bi ga določalo vnaprej. Takšno zaporedje doživljanja vzpostavlja – če ga sploh – publika in njeni posamezniki, v atomizirani obliki, in ne režiser ali dramatik, ki se oklepata teorij dramske pisave, zakonov jasnosti ali konkretizacij. Ustvarjanje »značajev, ki zbujajo sočutje«, postane manj pomembno od ustvarjanja dinamičnih značajev, saj je »sočustvovanje« nujno za prepoznavanje, za sočutje, bolj kot za to, da je kdo vpleten. Dinamični značaj je tisti, ki uravnava pozornost: njegova dejanja so hipnotična, impulzivna in nedopustna, nikakor blazna, temveč družbeno kriminalna, saj je njegova prednost v raziskovanju in ne v potrjevanju normalnega.

Neprepoznavno gledališče je gledališče emocij, iracionalnosti in lepote; ni gledališče reda, discipline ali kolektivne volje, kakršno oblikuje sodobna zavest. Za svojimi stenami in v temi dopušča zasebnost nenadzorovane emocije, in v odsotnosti harmonije kot prodornega načela, utopične represije, dopušča možnemu, da biva kot spekter, hkrati kot groza in potrditev.



## Gledališče moralnega razmisleka v dobi soglasja

Eden najgrših klišejev umetnostne produkcije v kulturi, kakršna je naša, je rutinsko upravičevanje vloženih naporov z rezultati. Sokrivda med umetnikom in kritikom se izteče v nezdravo apoteozo, v ponavljanje fraze – ki je bila izumljena zato, da bi ohranjala prevladujoči kulturni mit –, da je takšno in takšno umetniško delo »spremenilo percepcijo«; kot bi družba s pomočjo gledanja iger ali opazovanja podob na nekakšen radosten in neboleč način napredovala proti zmeraj večji uglajenosti. To nam nenehno razglašajo bodisi kot dokončno podeljevanje viteštva od kritikov bodisi kot prizadevni umetnikov zagovor, poln samozavedanja, do njegove lastne upravičenosti v dobi nepri- zanesljivega utilitarizma. Če je dramatikova dolžnost, da zabava, je njegova nagrada zavest o tem, da so njegove dramaturške spretnosti publiki vsilile določeno kolektivno spremembo ali jo osredotočile na določen problem. A kaj pomeni vse to naprežanje, da bi »spremenili percepcijo«? Služi temu, da vključi umetnike in igralce v družbeni konsenz vesti in kritike, jim zagotovi lažno spoštljivost, ki namiguje na resnost, na odgovornost, na zakonodajno/poetično romantiko, na svojevrstno lažno herojstvo, kakršno danes pripisujejo novinarjem raziskovalne sorte in je dramo okužilo s svojimi nenehnimi ekspoziji o zmeraj hujših pohujšanjih, ki potrjujejo edinole – kaj? – našo vzajemno očaranost nad korupcijo? našo skupno željo, da bi ponižali bogataša? Dramatiki lahko vztrajajo v zmoti »spremenjene percepcije« do popolne izčrpanosti – čeprav je tista umetnost, ki je hkrati navdahnjena in samo sebe legitimirana v želji, da potrdi splošno veljavno moralo – neizčrpna. Človek je družbena žival, katere grotesknost terja nenehno opazovanje. Cena, ki jo za to plačuje umetnost vesti, je oder, obljuden z značaji, ki ne morejo doseči avtonomije, zaradi česar ne delujejo na domišljijiski ravni: zato so opazovani in ne izumljeni. V izmenjavi opazanj, ki budijo slabo vest, v potrjevanju in medsebojni delitvi skupnih vrednot in humanističnih public naj bi sicer uživali veliko varnost in zanesljivost, toda oder ostaja v bistvu steril, vztrajanje pri uprizarjanju tistega, kar naj bi bil resnični svet, pa samo še povečuje dekadentni občutek družbene odgovornosti, medtem ko degradira krajino dramske invencije.

Celoten spekter gledališča je dovzeten za to kulturo upravičevanja s pomočjo rezultatov, za uporabo kolektivno sprejemljivih koncev neke umetniške forme, nekoč sumljivo iracionalne po svojih izvorih in učinkih; to prisvajanje ima svoj izvor v Shawu, Brechtu in v razsvetljenskih dramatikih, kakršen je Lessing. Soglasje o funkcionalnosti namena uprizarjanj, ki segajo od najbolj divjih odrskih postavitvev do najvišjih vložkov verbalnega gledališča v Narodnem gledališču – je danes popolno. Dobronamerni otroci Države izobilja so zrasli v producente družbenih kritik, namenjenih tako množični kot manjšinski publiki.



Za njihovimi spektakularnimi ali rutinskimi dramskimi metodami tiči spektakel neusmiljene harmonije – in danes je nemogoče kakor koli *nasprotovati* tej umetniški izkušnji, saj smo kot Astrov v *Stričku Vanji* Čehova tako globoko prežeti z idealizmom, da je disonantnost pritisnjena ob zid. Kdo bi si upal nasprotovati temu, da preživljamo ekološko katastrofo? Kdo bi zagovarjal legalni poklic na umetnostnem tržišču? Čofotamo v mlačni kopeli humanističnega soglasja med piscem, igralcem, publiko, v zavezništvu vnaprej izoblikovanih zaključkov, ki zmanjšujejo možnost inovativne prakse.

To, kar opisujem, je posledica tajnega dogovora med populistično Državo – opredeljenega s skorajšnjo identiteto med političnim programom, ne glede na to, katera stranka ga artikulira – in gledališčem, ki ni več sposobno živeti svojih radikalnih funkcij, tako kot so bile izražene, recimo, v šestdesetih in sedemdesetih letih – z gledališčem, ki se je ponašalo s svojim prispevkom v splošni razpravi in s tem usodno skrčilo svoj delež v procesu. In danes smo priče tolikšnemu soglasju med umetnostjo in družbo, da je (v moralnem smislu) nemogoče razločevati delo večine pretirano financiranih narodnih gledališč – ki so preprosta umetnostna orodja nacionalnih zavesti – od dela obrobnihih gledališč. Drama vesti virtualno kraljuje brez nasprotnikov, in aspiracije po »spremembi percepcije« so dobrodošle na vseh straneh političnega spektra – če sploh gre za spekter. To je nadaljnji vidik sodobnega populizma, da se vsakdo lahko upravičeno pritožuje nad krivico, čeprav to počne v vsem blišču publicitete, brezprašnost humanističnega režima pa v to vključuje ljudi v svetu zabave, s kritiki vred. V drami, ki izvira iz procesa empirične raziskave, je vir navdiha neizogibno ogorčenje spričo zlorab, in pri tem ni nobene grožnje sistemu niti, kar je še pomembneje, nobene morebitne razširitve izkušnje v tovrstne stvarne projekte. Posledica tega je rutinsko vbijanje kolektivnih vrednost, kar naj bi bila »komunikacija«, ta komunikacija pa je lokalna familiarnost, dejanje prepoznanja, spodbujanje naklonjenosti s pomočjo kataloga znanih in častivrednih žrtev. To je gledališče, ki je svoje herojsko obdobje doživljalo takrat, ko je vsrkavalo vase kolektivno izkušnjo, in tisto gledališče, ki doživlja svojo dekadenco v odrevenelem objemu splošne morale.

Sam bi rad predlagal drugačno gledališče, v katerem zgane vest njegova prevladujoča funkcija, njegova kritičnost pa je navezana na usodno os, okrog katere deluje v splošno dobro; mislim na tisto os, ki povezuje umetnika in besedilo, na samokritičnost, ki se kaže v opuščanju, izrezovanju, samozanikanju banalnega in rutinskega. Rad bi, da vrednosti umetniških del v družbenih okoliščinah, kakršne so današnje, ne bi presojali po njihovi zabavni vrednosti niti po njihovih zmožnostih, da »spremenijo percepcijo« v zasledovanju nekega skupnega cilja, temveč po njihovi moči, da opustošijo vsrkano znanje kolektivnega, ki na vseh ravneh zarotniško zmanjšuje individualno izkušnjo. Tisto gledališče, ki nagovarja posameznika in publike ne pojmuje več kot nedeljivo celoto, gledališče, ki v celoti zanika eksistenco publike kot nekaj posebnega, mora biti predvsem neodgovorno in verolomno. Ne more upati na

status družbenega kritika, saj je družbena kritika v celoti vključena vanj, in ne sme zahtevati udobja solidarnosti, tako zaželeno »praznične« igre, namenjene lokalni skupnosti, ali muzikala, saj sta domena skomercializiranega ali politično plehkega. Šele v pretrganju teh vezi – zlasti ko se gledališče reši prekletstva zabave – leži obet novega. Formalne inovacije v gledališču – drsenje proti anti-literarnemu, neverbalnemu gledališču – ne bodo rešile tistega, kar v bistvu izhaja iz zadrege, ki jo povzroča preobilna harmonija. Dogajanje v takšni obliki drame si ne bo prizadevalo, da bi »širilo naklonjenost« ali »da bi drug drugega razumeli bolje«, kar je še eden od elementov katekizma humanističnega gledališča, temveč prej nasprotno, prizadevalo si bo, da povzroči razhajanja, oslabi lažne vezi, izzove občutje neukinljive odtujenosti od polisa, ki nam edina lahko omogoči dostop do avtentične izkušnje tragedije – saj je gonja za harmonijo in enotnostjo (sentimentalna obsedenost umetnikov, in v določeni meri njihova edina licenca) ukinila tragedijo v nespametnem zasledovanju racionalnega reda in duhovnega miru. Razmerje tako radikalnega gledališča do »resničnega sveta« – opazovane resničnosti in skupnega ozemlja – ni odnos dokumentarnega opazovalca, ki postavlja na oder – in v jarko svetlobo, po teoriji – »problem« ali »vprašanje« določene teme: izmika se stran od njega in zasleduje skrito, neartikulirano gradivo psihe, ko se ta sooča z resničnostjo. To je v prvi vrsti špekulativna umetnost – pogajanje z nemogućim – gleda na to, da ni predmet empirične resnice in da z vsakim korakom zanika kritiko realizma. Moč prepričanja pisca in izvajalca sta njuni lastni upravičenji, ki posameznikom v publiki omogočata, da prestopijo prag resničnostnih načel in vstopijo tja, kjer je morala negotova. Pogajanje med odrom in publiko ni a priori omejeno s splošnimi načeli, temveč poteka med posamezniki, ki zasledujejo imaginativno prepoznanje. Ta ključna točka razkola z vladajočimi načeli politike in morale ima svoje značilnosti, iz njih pa izhajajo novi načini odrskih izvedb (ki jih tu ne morem podrobneje opisovati), saj so prevladujoči modeli sodobnega gledališča – še zmeraj v celoti zavezani šolam Stanislavskega in Brechta – striktno antišpekulativni, obsedeni z nameni in cilji, zatiralski v svojih strogih omejitvah odrskega dogajanja in igralske invencije. [...]

Če se je Gledališče vesti in kritičnosti – kot bi po mojem lahko označili najboljše povojno britansko gledališče – odreklo poetičnemu jeziku kot izumetničenemu, je prav tako skušalo porušiti stene in zidove gledališča, kar je dovolj hvalevreden cilj, saj so ti zidovi filtrirali bolečino gospodarjem, nagnjenim k eskapizmu in ponavljanju podob lagodnega življenja – v resnici pa so varovali publiko pred izkušnjo reproduciranja etike salonske družbe. Toda nič ni immuno pred lastnim procesom propadanja, in moja trditev, da gledališče brez sten in zidov, gledališče, ki – metaforično – obstaja na ulici, ko je enkrat sprostito domišljijo, to domišljijo zdaj duši in da je samo dejstvo privilegiranosti njegovega prostora zdaj najvišji vzvod radovednosti, saj oboje, njegove stene in zidovi ter temà, dopušča svobodo od moralnega konsenza, ki drugje ni dopusten. Če vztrajam pri metafori, te stene in zidovi simbolno in dejansko

opredeljujejo svobodo znotraj, temà pa omogoča tisto atomizacijo publike, ki si jo je Brecht tako želel prepovedati, v želji, da bi *njegova* publika sedela v razsvetljeni dvorani in tako disciplinirala in vzgajala drug drugega, pod razsvetljenim nadzorom avtorja. Pogajanje, kakšnega bi se radi lotili, je potem takem tisto, v katerem posameznik iz publike od dramatika ne terja ponavljanja kolektivnih vrednot, takšne pripovedi, nad katero visijo grožnje popularno podprtih prepričanj, temveč nenehen razmislek o morali, ki samo tu in tam zadeva familiarno, resnično stvarno pa vpokliče samo zato, da ga lahko spahne z zglobo. To je dežela Obskurnosti, kjer običajna orodjarna kritične presoje – vsaj takšna, kot je razumljena v sodobnem gledališču – nima kaj početi. Načel humanistične kritike, skoraj v celoti povezanih z utilitarnimi standardi – medsebojnega razumevanja, družbene koristnosti, izboljšanja življenja znotraj določenih strmih ločnic –, ni mogoče uporabljati v tovrstnem gledališču nič bolj, kot lahko igralec, vzgojen v naturalističnih tehnikah in vzgajan v televizijskem realizmu, igra po svoje. Po svojih temeljnih načelih je to gledališče, ki svet prej izumlja kot reprezentira in je, še naprej, neusmiljeno tragičen. Drugače rečeno, to je gledališče bolečine, toda brez obveznosti do sprave ali harmonije.

Tragedija je mogoča samo v tistih kulturah, ki so toliko gotove vase, da si lahko privoščijo prestopke zoper kolektivno modrost. Negotove kulture se zatekajo v somrak moralne gotovosti – ki je na odrih skrajne moralne revščine ponavljana z vse manjšim prepričanjem. Ali si je mogoče zamisliti gledališče, ki je bolj okostenelo in sklerotično glede lastnine, kot je Angleško narodno gledališče? To lastnino seveda označuje pripadnost družbeno-kritični igri, najsi gre za rutinsko obnavljanje Fojeve *Naključne smrti nekega anarhista* ali zvezdno plovna besedila, kot je Brechtov *Arthuro Ui*, katerega satirične tarče so varno zamejene v nostalgичno obdobje, pri čemer je skoraj odveč pripominjati, da narodna gledališča reproducirajo narodne ideologije, naj je njihovemu rojstvu botrovala še tako idealistična propaganda. Moja poanta je preprosta: širina moralne pogodbe, ki je sama po sebi znamenje globokega družbenega nelagodja – spreminja pisanje tragedije v dejanje *razžalitve veličanstva*; zamišljanje prepovedanega, z estetskimi načeli, ki ga utegnejo spremljati – z izumljenim jezikom, z govori, katerih vsebina spričo zastranitev destabilizira igralčeve ustaljene metode, ker je protislovna znotraj trajanja stavka in brez kakršnih koli ciljev – je negacija naturalizma, negacija satire, prijaznega vodenja, jasnega identificiranja sovražnikov, predvsem pa negacija postčehovljanskega, predmestnega sovraštva do samega sebe, ki prežema pozno humanistično gledališče v teh časih in v tej deželi.

Gledališče tragedije je spočeto na nasprotnem koncu zabave – komplicira življenje in odganja publiko s hlinjeno jezo, ker je zmoteno na ravni, ki je pod zavestno moralnim. Premešča poenostavljenje zadovoljstva »dobro smo šli skoz« in vztraja pri razkrivanju neozdravljive bolečine. Prav nič si ne prizadeva, da bi »spremenilo percepcijo«, prepričano, da to ni njegov posel; s svojo publiko



se pogaja z drugačne perspektive, izhajajoč iz dogovora, sklenjenega med piscem in publiko, da v imenu okusa ali enotnosti ne bo prišlo do nobenih izgonov, nedopustna misel pa v dramskem smislu ne bo obravnavana tako, da bi nam onemogočila uporabo. Da ne bo nobenih razsvetljenskih odpustkov, saj gre za *prekoračitev*, ki leži v jedru tragične izkušnje, ne za nesrečo; za Learove tuleče obsodbe svetu brez morale, ki nas vznemirjajo, gre, ne za kultiviranje sveta; gre za herojska dejanja njegovih zmotnih sodb, ki zbujajo našo radovednost, in ne za njihovo apologijo – za takšen razplet, ki je vaja iz krščanskega usmiljenja in dejanje volje, podobno kot krvavi zaključki tolikernih jakobinskih tragedij, ki so zgolj poklekanje domišljije pred legalnostjo, dolg, ki ga umetnik plačuje svoji napol tolerantni Državi.



## Ideja promiskuitete v Gledališču katastrofe

Kritično gledališče, ki ga bom za ponazoritev imenoval gledališče Brechta, Shawa ali večine naših sodobnikov, je v bistvu gledališče jasnih ciljev. Temelji na zamisli »sporočilnosti«. V Kritičnem gledališču igra publiki nekaj »sporoča« in razjasnitev te »sporočilnosti« je namen uprizoritve, cilj režiserja in prav tako igralcev. Sodobno občinstvo je danes dodobra izurjeno v tej metodi in s pomočjo usposabljanja in doživljanja v njej tudi udeleženo. Tako zelo, da to vnaša zahtevo po nedvoumnosti »sporočila« – in če tej zahtevi ni ugodeno, se publika ne more znebiti neprijetnega občutka, da so dramatik in igralci krivi, ker so zagrešili kolektivno dejanje verolomnosti. Tako se Kritično gledališče neizogljivo usmerja k umetnosti blažilnega humanizma, v katerem igralci in publika skrivaj sodelujejo pri dejanju »sporočanja«, in gledališče samo sebe siromaši v zasledovanju omejenega cilja sporočanja določene ideje, čeprav v pripovedni obliki. Za tem tiči pojmovanje avtorja kot »dobrotnika« ali »dobrotnice«, njuno poglavitno opravilo je razsipanje modrosti, njuna poklicanost pa ustvarjanje harmonije.

V tej kolektivni prevari, kjer publika, tradicionalno razvrščena okrog odra, kot sodnik sprejema in preverja določeno idejo, kjer se jasnost v svoji eliminaciji dvoumnosti spreminja v lažno demokratični fetiš, in tisto, kar naj bi igra »sporočila«, v izgovor za razpravo – je dramsko delo sredstvo in ne cilj. Kaj se potemtakem zgodi, če igra ne »sporoči« nič? Do kakšnega kaosa pride, kadar besedilo tega cilja noče sprejeti in se izogiba jasnosti? Kakšna nočna mora bo tlačila publiko, kadar je ta častitljivi brechtovsko-stanislavskijanski kontrakt prekršen, kontrakt, katerega poglavitna klavzula je obveza, da sporoči idejo? Takrat pride znotraj družbenih razmerij v sodobnem gledališču, ki so v temelju uglajena, do zloma, ki napeljuje na sum, da je dramatik brez morale in da so igralci zlorabljeni. V takšnih okoliščinah gledališče ni več mesto vnovičnega potrjevanja kolektivno odobrenih stališč – sovražnosti do vojne, sovraštva do izkoriščanja, pravic žensk – niti kraj v drugem svetu za ponavljanje humanističnih public –, temveč prizorišče ali krajina, namenjena moralno promiskuitetnemu potovanju, pri katerem so – glede na to, da cilja ni – ovinki bržkone tako pomembni kot sama pot. Edina, najpomembnejša posledica takšne upornosti zoper prevladujoča načela je poraz publike.

Pojem publike kot nedeljive avtoritete s pravico presoje o delih domišljije je v Kritičnem gledališču ključen, toda publika je avtoriteta samo toliko časa, dokler dramatik samega sebe pojmuje kot tutorja, prosvetljevalca, kot tistega, ki izreka resnico. Če pa se avtor ali avtorica odrečeta zagovoru določenega argumenta in v zameno zanj ponudita predstavo svobodne domišljije, ki se ne ravna po pravilih spodobnosti, temveč estetike govorce in vizije, je publika prisiljena, da se delu ne bliža s pozicij moči ali zaničevanja – saj v takšnih okoliščinah ni nič striktno »resničnega«, kajti prikazano ne vsebuje nobenega

kriterija iz politike ali tistega konsenza, o katerem je mogoče presoјati. Neposredni učinek tega je, da si oder pridobi določeno avtoriteto nad publiko, kar v simbolnem prostoru pomeni, da se publika znajde v podrejenem položaju glede na igralca, ki ni več didaktični agent jasnosti, temveč nekaj nevarno nezanesljivega, nekaj veliko bolj hipnotičnega in nedopustnega. To je gledališče, ki ukinja razpravo, gledališče, v katerem bi bila igra nadomestek za splošno razpravo, gledališče, ki je brez obveznosti do zahtev po zabavi in prosvetljevanju, saj ni ne »zabavno« ne »poučno« in ne rešuje ničesar – prav narobe, razplet in razrešitev sta anatemizirana: to je tragedija brez katarze, v kateri je publika vključena v dogajanjih krutosti, ki jim je priča, tragedija, ki ne ponuja nobenega olajšanja ali zatočišča v ponavljanju utilitarnega koncepta publiku v prid. V skladu s tem je to gledališče tišine in kontemplacije.

Glede na to, da je v množični družbi razhajanje skoraj obvezno, gledališče promiskuitete ne zahteva nobenega posebnega opravičila – govor o umetnosti, ki terja svoje upravičenje, je resnično ena od žalostnih posledic humanistične kulture – posebni interes gledališča promiskuitete pa tiči v njegovem zavračanju *razpleta in razrešitve* kot moralne kategorije, kajti s tem, ko Kritično gledališče *sporoča idejo*, nujno predpostavlja tudi misel *razpletu in razrešitvi*, ki, v grobem rečeno, obstajata v eliminaciji bolečine kot univerzalnem cilju človekovih prizadevanj. Humanistično gledališče, skupaj z njegovimi marksističnimi in krščanskimi zavezniki, pridiga brezbolečinskost, eliminacijo napatosti, kot ideala, v skladu s katerima velja presoјati dramo; konflikt obstaja samo zato, da ga razrešimo. Umetnost ne obstaja sama po sebi, temveč kot sestavni del orožarne v boju za humanistično izpopolnjevanje in popolnost. Nizanje dejstev dokumentarni igri, opis konfliktov ali revnosti komunikacije v meščanski drami, nadrobno pripovedovanje o krivicah v problemski igri ali v komediji zmešnjav – so osnovni primeri možnosti tiste Razrešitve, po kateri hlepi publika in za katero patetično verjame, da jo lahko odkrije v duhu dramatika. Zdi se mi, v razmerju med Izvrševalcem sprave – dramatikom – in Iskalci harmonije – publike – v humanističnem teatru kraljuje globoka žalost, patos Utopije, ki prizadeva tako osupljivi talent Čehova za odrekanje kot Brechtovo neutrudno vztrajanje, da za ceno dovolj vztrajnega gledanja vendarle lahko odkrijemo resnico. Celo sama ideja Harmonije, na prvi pogled tako nedolžna, skriva v sebi senco mučilnice.

Če Gledališče katastrofe dramatiku zavestno odvzema njegov božanski status razdeljevalca resnice ali harmonije in publiku njen absurdni status monolitnega kritika – kaj potem vzpostavlja temelj transakcije med njima? Kaj sploh je gledališče, ki nima Sporočila? Njegova metoda je lahko samo erozija narativnega, saj je pripovedno samo po sebi prvi element pri konstrukciji moralnega pomena. Tisto, kar se dogaja v obliki zaporednih prizorov oziroma v dejanskem času, ki poteka na odru, neizogibno implicira moralno perspektivo, razen če je zaradi zapeljivega učinka odra ta perspektiva subvertirana, kot sem sam poskušal v *Zmagi* (Victory), ki je visoko pripovedna igra,

čeprav so bili vanjo vloženi intenzivni domišljjski napor – predvsem z moje strani –, da bi publiki preprečil, da bi jo zaneslo v stanje sanjave naklonjenosti do vnaprej določene morale, v svojevrstno krščansko-humanistično etiko, ki pravi, da so vse žrtve dobre. Susan Bradshaw je neusmiljeno zla, četudi je žrtev političnih sprememb.

V poznejših delih Gledališča katastrofe sem skušal narativnemu odvzeti njegovo avtoritativnost, tako da sem se zatekal k zastranitvam – zagotovo v *Ugrizu noči* (The Bite of the Night), kjer je tudi sam čas pahnen s prestola svoje veličine, in v novejši igri *Rim* (Rome), kjer je eksistenca enega od pripovedovalcev vsakokrat znova vržena iz tira z izbruhi drugih, ki se njegove teme dotikajo samo obrobno. V tem smislu bi lahko omenil tudi *Poslednjo večerjo* (The Last Supper), prvo igro iz Rokoborske šole, ki familiarno pripoved vzporeja s parabolami povsem nemoralne, mogoče nerazumljive narave – ali *Možnosti* (The Possibilities), deset povezanih iger, ki so preprosti prizori na témo zagrešitve strašnih, a nujnih napak, pri čemer je sama ideja Nujne napake v celoti neprilagojena Gledališču sporočila ter Gledališču razpleta in razrešitve. Drugo sredstvo, ob prekinitvah narativne discipline, je premeščanje – prav premeščanje je namen umetnosti v obdobju izglajevalnega konsenza – in iz njega izhajajoča uporaba zbora, ki stoji zunaj in se v dogajanje Realistične pripovedi pogosto vpleta v takšni obliki, ki publiki ne dopušča možnosti samoumevnega sprejemanja njegovih stališč – pri tem imam v mislih popolnoma nezanesljivi zbor v *Golgo* –, ki pa hkrati omogoča restavracijo poezije na odru in tako vztraja pri razločevanju med odrskim in običajnim življenjem. Če je humanistično gledališče po svojem bistvu nepoetično, zato ker lahko izreka samo kolektivni jezik, Gledališče katastrofe vztraja pri razlikovanju med odrom in ulico ter pri posebnostih dramatikovega glasu; ne bo se odreklo svoji licenci, da razmišlja o tem, kako so stvari narejene, in tudi o tem, kako so povedane.

Vprašanje, ki je tako pogosto zastavljeno o vseh oblikah artistske prakse – »kako nam to pomaga«, ta zaskrbljeni krik odtujenega v množični družbi – najbolje zavrremo tako, da ovržemo samo formulacijo vprašanja, ki grozi, da bo skrčila umetnost na njeno služnostno funkcijo kot katero koli drugo vrsto rokodelstva. Gledališče katastrofe ne more zadostiti tej mehanicistični zahtevi, saj njegova ekstatična možnost izhaja prav iz zavračanja možnosti Razrešitve. Po obliki je to gledališče tako preobloženo, tako očitno pretirano v jeziku, metafori, dogodku, raznolikosti oblike in podobe, tako promiskuitetno v svojem razmisleku, da zanika sam koncept urejenega življenja, četudi idealnega. Je neutopična umetnost, ki sočutju nastavlja past s krutostjo in prepozna njuno sobivanje tako v krivdi kot v tistem, ki je nedolžen. Kdo bi se lahko opredelil za pravo stran, ko dvor Karla II. uprizori spektakel pohabljenca v poročni torti? Neprizanesljivi humor Karla II. s svojo duhovitostjo publiko vpotezne v zaroto bolj kot ogorčenje spričo usode spodobnega človeka. Zares je težko presoditi, ali je kateri koli lik v Katastrofični igri zagrešil zlo dejanje,

tako kompleksno je stanje emocij, ki ga obdaja. Pogosto sem izjavil, da mora publika za tovrstno gledališče predelati samo sebe, kajti tisto, kar prinaša s seboj iz konvencionalnega gledališča, jo samo izključuje iz doživljanja – tu pa se mora odreči svoji kritični navadi, vrednostnemu opredeljevanju Brechtovske šole, pozi užaljenosti in se namesto tega zavestno odreči lojalnosti. Sodobno gledališče je tako zelo privrženo izrekanju lojalnosti spolu, ideologiji, konceptu napredka, celo melanholiji, medtem ko Gledališče katastrofe lojalnost zamenjuje z estetiko volje do izkušnje in doživljanja: odkriva luč v najbolj neverjetnih krajih in zrak tam, ker se je sprva zdelo, da ni mogoče dihati. Trdim, da sta sestrski disciplini zabave in prosvetljevanja gledališče prignali v stanje filozofske impotence in da sta ga njegova tako zelo hvaljena zmožnost, da »odgovori« na probleme, in njegov žurnalistični flirt z raziskovanjem skoraj spravila na kolena, v klasificirano blago, priročen izdelek za moralnost narodnega gledališča. V promiskuitetnem gledališču ni nič podano vnaprej ali trdilno, ne upor ne izpodbijanje, in njegovi cilji niso konsolidiranje, temveč stimuliranje nemira, ki ni – kot pri klasični tragični formuli – razbremenjen, temveč nošen naprej od posameznikov med publiko, ki jih nasprotujoči si odzivi na tisto, čemur so bili priče, razdvajajo še naprej. Naj ponovim, da takšna igra nikogar ne vzgaja – ne ponuja informacij, ne koristnih ali katerih koli drugih, sporoča, a sporočanje ni njeno bistvo. Igralec je s svojim jezikom in obsegom bolečine, ki jo uteleša, povzdignjen v dominanten status, je tisti, ki odvrča sočutje ali presojo. Posledica tega je, da je razprava – katere spodbujanje je namen Kritične igre – ukinjena, temelj zanjo pa je subsumiran v *sami* uprizoritvi, ta pa je manj namenjena zagotavljanju gradiva, ki naj spodbudi razpravo. Promiskuiteta imaginacije v Katastrofični igri, njena neapologetska intimnost s prepovedanim – ki je v resnici prelom s prepovedanim kot kategorijo – odpravlja teritorij vrednot. Uprizarjanje se mora v bistvu spremeniti v pesem, kot pesem pa ni zvedljivo na zaporedje trditev v drugih oblikah. V takšnih pogojih izkušnja in doživljanje bolečine, ki je najpomembnejše čustvo, ni ugledana kot predmet izboljšanja ali ukinjanja niti ne kot gradivo za moralni argument ali alibi za Utopične aspiracije, temveč potrjena sama v sebi in zase. Osvobajanje od bolečine, od njenih družbenih subjektov in od njenih tako imenovanih objektivnih pogojev, je mogoče samo v gledališču, ki je po svojem bistvu v moralnem smislu promiskuitetno; daleč od tega, da bi postalo tisto, kar neogibno opisujemo kot »pesimistično«, potrjuje pravico posameznika do kaosa, skrajnosti in samoopisa.



# Komaj prikrita iritacija – kritiško srečanje

*Kritik:* Se lahko strinja, da je prva naloga umetnosti sporočanje?

*Dramatik:* Sploh ne. Umetnost nima dolžnosti, in zato ni nobene hierarhije dolžnosti.

*Kritik:* Že, sporoča pa vseeno lahko, ne?

*Dramatik:* To počne, če to hoče ali ne. Vsak dogodek govori sam zase, čeprav je nesmiseln, ker sama nesmiselnost že komunicira. Umetnost predvsem obstaja.

*Kritik:* Kot obstajajo avtobus, ladja, slon?

*Dramatik:* Ne, ker ti nimajo samozavedanja niti niso protislovni. Umetnostna dela izžarevajo samozavedanje, preskušajo in v opazovalcu zbujajo *tesnobo*. Nočejo pa sporočati, ker to ni primarna značilnost njihovega obstoja. Če že kaj sporočajo, skoraj zagotovo govorijo o deformaciji, kar je posledica srečanja s subjektivnostjo, s subjektivnostjo opazovalca. Kot absurd, represija in resnično omalovaževanje pa me prizadene ideja o komunikaciji *kot morali*.

*Kritik:* Se pravi, da občinstva ni treba zadovoljiti?

*Dramatik:* Lahko je pričevalec umetniškega dela.

*Kritik:* Po vašem to zveni kot kak privilegij.

*Dramatik:* Natanko tako.

*Kritik:* In če se občinstvo ne počuti privilegirano?

*Dramatik:* Stoji ob strani.

*Kritik:* Imam občutek, da občinstva ne cenite prav pretirano?

*Dramatik:* Občinstvo je zaveznik umetniškega dela, toda umetniška dela ne obstajajo zanj, občinstvo ni pogoj zasnove umetniškega dela, ki lahko obstaja in tudi obstaja brez njega. Odsotnost publike iz gledališča lahko pogojuje predstavo, a izkušnja obstaja, s pričami ali brez njih.

*Kritik:* Mogoče publiko zaničujete?

*Dramatik:* Prav narobe, vi sami implicirate zaničevanje z domnevo, da občinstvo zahteva poenostavitve, prepozna(va)nje in določa tisto, kar konstituira »komunikacijske veščine« v umetnostnih oblikah. Infantilna želja po »sporočanju in sporazumevanju« prikriva aroganco in paternalizem. Mislim na imperativo, da je treba *pojasniti, osvetliti in razsvetliti*, na predsodek, da je publika vodljiva, voljna množica, ki išče red in obliko, s katerima jo lahko obdarijo njeni intelektualni gospodarji. Zmeraj so bili tako imenovani realisti najbolj zaskrbljeni, da bi doživljanje in izkušnjo prikazali na tak način, čeprav vemo, da se resničnost temu upira. Prvobitno in prevladujoče je razmerje med dramatikom in svetom. Igralec naleti na tekst, ki je posledica tega trka, tega nesporazuma (kajti vsa umetnost je nesporazum). Igralec besedila ne »pojasnjuje«, temveč ga predstavlja v vsej njegovi deformiranosti, v njegovem pomanjkanju objektivnosti. To počne bleščeče, polnokrvno, intuitivno.

*Kritik:* In bi ga lahko, zaradi vas, igral v prazni sobi?

*Dramatik:* Prav to je situacija, v kateri se zgodijo najbriljantnejša dela. Toda publika za določeno delo zmeraj obstaja. Aktivno ga išče. Ko ga odkrije, odkrije tudi, da določena pravila pričevanja temu delu – kršijo pravila. Publika se tako znajde pred nalogo, da se mora naučiti novih načinov njegovega sprejemanja in dojemanja. Očitno je to vir tesnobe in napetosti, celo sovražnosti. Kako naj bi se sicer ohranjala v osnovi problematična narava tovrstnih srečevanj? Če bi šlo tako zlahka, bi bilo brez pomena, saj bi šlo za čisto zabavo, za masiranje, za to, koga nosi luna.

*Kritik:* Zame je ideja o gledališču kot prostoru bolečine in frustracije – odvrtna. Gledališče bi rad zapustil v stanju zadovoljstva, razsvetljen in hvaležen.

*Dramatik:* Kaj pomeni biti zadovoljen? Za kaj ste hvaležni? Lahko bi predlagal drugačen nabor meril, kot so vznesenosti, čudenje, nekakšna zmedenost, ki spremlja rosno zaljubljenost, občutke, ki niso tako inertni kot ti, ki jih opisujete. Kakor koli, kako občinstvo zapusti gledališče, je čisto njegova stvar; to ni dejavnik v procesu produkcije, ki se ukvarja z nastankom avtonomnih umetniških del in domišljije ne prilagaja tržišču.

*Kritik:* Ko grem v gledališče, iščem užitek in poduk. Kaj je pri tem narobe?

*Dramatik:* Ni treba biti ravno psiholog za spoznanje, da je predstava o trpljenju lahko vir užitka. Kar pa zadeva vzgojo, koncepta »podučevanja« ne moremo več pojmovati kot običajen didaktični proces. Umetniško ustvarjanje je tako nestabilno, da se mi zdi gledališče zadnji kraj, kamor bi se človek zatekel zato, da se kaj nauči. Seveda lahko kaj odkriješ, a to odkritje naj bi bilo zasebna stvar, rezultat subjektivnosti, vznemirjene spricho neskladnosti ali protislovnosti.

Ni nujno, da gre za trenutek, ki ga delimo s komer koli drugim. Pri gledališki publiki ne podpiram ideje njene kolektivnosti, saj gre pri njej samo še za eno od oblik nadzora, manipulacije, celo za manifestacijo korozivne »dobronamernosti«.

*Kritik:* Zdi se mi, da vse to pelje v nekakšno razčlenjeno upravičevanje obskurnosti. Kakšen smisel ima lahko nekaj, česar ni mogoče razumeti?

*Dramatik:* Kar vi označujete kot obskurno, je vse tisto, kar ne pripada danemu, vidnemu, otipljivemu, obstoječemu, pristnemu, domnevno resničnemu, prepoznavnemu in familiarnemu. Gledališče, ki nima nobenega posla z »obskur-nim«, spominja na igro s kartami – na razdeljevanje znanih emblemov in števil, ki zabava, a nervira, saj je celo v svoji nepredvidljivosti – predvidljivo (ko mešanje kart spremeni vrstni red). Špekulativna umetnost, ki je sama po sebi obskurna, ne izraža toliko *neznane* kot neoznanjeno. To je ustvarjalna tesnoba. Kar pa zadeva njeno rabo – nima uporabnost nobene zveze z umetnostjo. Umetnost je strogo neuporabna, kar je njen upor.

*Kritik:* Kdo bi rad gledal delo takšne narave?

*Dramatik:* V skrajni konsekvenci to ni hotenje, ampak potreba. Gledališče se mora ukloniti potrebi, želje pa prepustiti industriji zabave. Spričo del, kakršna opisujem, publika pogosto ostane brez besed – gre za nezmožnost govora, da bi se prilagodil temu, kar je bilo videno, kar je potrditev uspeha in ograjevanja govora od obstoječih kritičskih kategorij.

*Kritik:* In komu koristi ta o(b)nemelost, ta nemožnost radostenja ali prilagoditve?

*Dramatik:* Funkcija umetnosti ni v tem, da pomaga tujcem z nasveti. Gledališče ni klinika, in drama ni terapija za družbene deformacije. Ali ni že dovolj vsakovrstnih izboljševalcev življenja: bi res radi, da se polastijo gledališča? Publika, ki jo pritegne takšno delo, pride prav zato, da bi pobegnila pred doktrinarnim vzgibom, ki bi ga vi radi vsilili gledališču.

*Prevedel Igor Lampret*