

UVODNIK

Matic Majcen

Vzporedni svet

3

POGOVOR

Tomo Podstenšek:

»Kot bi rekel Freud, tudi cigara je včasih samo cigara
in nič drugega.«

6

TEMA – GLEDALIŠČE, UPRIZORITVENE PRAKSE,
TEORIJA

Gledališče, uprizoritvene prakse in teorija – danes

17

Tomaž Toporišič

Kako ujeti neujemljive forme umetnosti uprizarjanja?

20

Barbara Orel

Performans in scenske umetnosti: razvoj pojmov
v slovenski terminologiji

30

Maja Murnik

Uprizoritvene umetnosti v dispozitivu tehnologij:
telo in novomedijski performans

39

Blaž Lukan

Novi performans: poskus opisa

51

Andreja Kopač

Performans kot »obrnjena forma«

63

Primož Jesenko

Ujeti pravi hip za poimenovanje: Kaj se je zgodilo
z besedo »eksperiment« in s pojmom »eksperimentalno«?

75

Bogomila Kravos

V iskanju ovrednotenja in prevrednotenja specifike

88

Krištof Jacek Kozak

Tragedija kot pozicijski vektor novega sveta

96

KULTURNA DIAGNOZA

/FILMI

Nenad Jelesijević

Kapitalizem v filmu, film v kapitalizmu:
odpiranje možnosti odprave hierarhij

108

Ana Šturm

Film-življenje

112

Bojana Bregar

Rojstvo in ne-smrt romantične ljubezni

116

/KNJIGE

Matic Majcen

Iluzije identitete

119

Marko Golja

Manjkava bravura

121

Robi Šabec

Alternativni koncepti

123

/GLEDALIŠČE/PREDZADNJA REPLIKA

Blaž Lukan

Dve svobodi

125

SUMMARY

129

Matic Majcen

Vzporedni svet

Še pred tremi leti, spomladi leta 2011, sem doma prebiral poročila kritiških in novinarskih kolegov z največjih evropskih filmskih festivalov in zdelo se mi je popolnoma nepotrebno, da bi tudi sam šel pridobivat prvoosebne izkušnje na te najpomembnejše filmske dogodke na stari celini. Le zakaj bi? Saj vsi filmi, ki so na kakršenkoli način pomembni, tako slej ko prej pridejo v naša kina, o tistih, ki se bodo izmuznili slovenski distribuciji, pa bom, če so res dobri, v vsakem primeru izvedel na spletu. V končni fazi bo vse že v roku nekaj tednov od premiere dosegljivo na *torrentih*. In če smo odkriti, večina slovenskih kritikov tako ali tako ne hodi na festivale, ker je predrago, zato tudi meni ni treba in prav nič ni kazalo, da bi me kakoli premaknilo v tem trdnem prepričanju. Danes, le tri leta kasneje, ko imam za sabo tri beneške Mostre, dva Cannesa in en Berlinale, se ne morem načuditi, kako sem lahko takrat razmišljal na tako zapečkarski način.

Kaj tako neprecenljivega pomeni ta izkušnja za kritiški in novinarski poklic? Če bi rekel, da se mi je začel nepovratno spreminjati pogled na filmski svet, bi to bila zgolj ena plat zgodbe. Moj kritiški in teoretski aparat, ki se je razvijal ob strukturalistični literaturi, je kajpak ostal bolj ali manj isti in bi ga težko na hitro zamenjal, tudi če bi hotel. Tu je sicer še ena druga vrsta dobrobiti: to, da si kot kritik na festivalu postavljen v situacijo, ko moraš recenzijo napisati le nekaj minut za tem, ko izstopiš iz kino dvorane, v kateri si si pravkar ogledal svetovno premiero filma in o videnem filmu pred tem nisi vedel popolnoma nič. Nobenih oglaševalskih in promocijskih sporočil, ki nas – in z današnje perspektive to toliko bolje vidim – nenehno obstreljujejo z vseh strani in še kako vplivajo na kreiranje mnenj o filmih. Biti popolnoma sam s filmom in s svojim mnenjem o njem je nekaj radikalno drugačnega in filmski kritik, ki nima te izkušnje, preprosto ni filmski kritik.

Ampak ne – v mislim imam neke čisto druge stvari, ki jih z domače perspektive ni mogoče videti. Pri nas človek nima občutka o velikosti in pomembnosti teh dvotedenskih dogodkov, v katere je vključena celotna svetovna filmska industrija. Gre za dogodke, na katerih je v dveh tednih predstavljeno več filmov kot v slovenskih kinih v celem letu. Raznolikost filmskih del v vseh sekcijah na festivalih je osupljiva. Takšen festival te postavi v povsem drugačen miselni okvir kot dogodki v naši okolici. Preprosto ne obstaja neki večji dogodek nekje drugje, pač pa je prav tu sam center filmskega sveta. Če danes rečem, da bom tak dogodek spremljal preko spletnih novic in bom s tem na tekočem z vsem, kar se tam dogaja, se mi to zdi čista medijska iluzija, ki je škodljiva – a je obenem tudi marsikomu v interesu.

Film je kot umetnost in industrija kljub svoji mladosti daleč od faze, da bi se z njim ukvarjali posamezni entuziasti, temveč je vpet v institucionalne okvire na vseh nivojih ter vključuje občutne količine zasebnega in javnega kapitala, ki iz njega delajo pomemben del družbenega sistema. Tisto, kar sem začel uvidevati s perspektive takega festivalskega dogodka, je to, da ima nacionalno zaprt medijski prostor, kakršen je naš, svojo strategijo gradnje interpretacij, ki poteka neodvisno od globalnega prostora. Ne samo slovenski, vsak nacionalni javni diskurzivni prostor je neke vrste vzporedni svet, ki se razvije neodvisno od globalnega. Bolj kot je od centra oddaljen – geografsko, kulturno, ideološko –, bolj drugačen je. A tisto, kar me pri tem skrbi, je to, da je ta filmskopublicistični prostor pri nas v veliki meri podvržen oglaševanju in da je to dejstvo v veliki meri nerazkrito. Zaradi šibkega finančnega in posledično tudi etičnega položaja medijev so vanj vpeti tudi publicisti s področja filma, ki s(m)o na teh festivalih vse manj prisotni. Namesto tega financerji, producenti, distributerji in prikazovalci filmov gradijo močan oglaševalski aparat, ki je izključno afirmativen in naklonjen samo tistim filmom, ki jih te institucije lansirajo v javnost.

V praksi je to videti takole: v Delu smo sredi marca letos v članku Irene Štaudohar z naslovom *Sam doma in sam v kinu* brali, v kako vznemirljivem času živimo, saj da so kvalitetni filmi vsepovsod okrog nas. Po mnenju avtorice je namreč število starejših gledalcev v kinih močno naraslo, kar pripomore k produkciji kvalitetnih filmov. In letošnji oskarji so po njenem zgolj dokaz tega. Še več, tudi pri nas vsepovsod cvetijo rožice. Kino se po njenem mnenju iz predmestij seli nazaj v mesta. Kot pravi, to dokazuje Kinodvor z »odličnim programom«, vse pohvale pa nameni tudi Koloseju, ki je znova odprl dvorano v središču mesta. »Multipleksi počasi zahajajo, spet štejejo ideje,« zapiše na koncu. To, da je dandanes takšno pisanje, ki zveni kot institucionalna reklama, v največjem slovenskem tisknem mediju tako pri urednikih kot pri bralcih sprejeto kot primer novinarskega pisanja na nacionalnem nivoju, je zelo žalostno. Intuitivno to pisanje sicer deluje resnično, a v resnici nima nobenega stika z realnostjo in kaže na popolno nepoučenost avtorice, ki se predaja predstavam o filmski kot neke vrste romantični umetnosti. Vsaka beseda prikriva dejansko stanje, vsaka trditev se konča afirmativno, s pohvalo tako ustvarjalcem kot prikazovalcem.

V realnem svetu se namreč odvijajo trendi, ki so izrazito negativni, a v medijih zelo slabo imenovani, kaj šele obravnavani – saj to ni v interesu institucij, ki jih Delova avtorica hvali. To, da še zdaleč ne živimo v vznemirljivem času za filmsko umetnost, temveč doživljamo samo ponavljanje že videlih stvari, omenim zgolj mimogrede. Bolj je v kontekstu avtoričinih besed namreč pomembno to, da se v tem trenutku pri nas odvija močna komercializacija mestnih kinematografov. Digitalizacija, ki je v zadnjih letih vendarle zajela tudi kina pri nas, se je namesto zagotavljanja kulturne, estetske in zgodovinske raznolikosti iztekla v nepričakovan trend komer-

cializacije ponudbe, ki ji vlada strategija iskanja ciljnega občinstva, ki sedaj zaobjema tudi starejše občinstvo. Za mojstrovine, kakršni sta Wisemanov *Berkeley* ali Lanzmannov *Zadnji nepravičnik*, dandanes ni prostora, v mestnih kinih pa smo ob vrsti kakovostno sila povprečnih kvaziintelektualnih evropskih filmov lahko videli tudi ciklus dobitnikov oskarjev. Ti vsaj prinašajo profit, a vse to seveda – z javnimi sredstvi. Tisto, kar smo nekoč označevali za art kina, danes ne velja več: mestna kina postajajo dvojniki multipleksovskega komercialnega diskurza in niso več opozicija, ki zagotavlja alternativne filmske izkušnje. Seveda pa avtorica popolnoma spregleda dejstvo – v tipični centralistični luči, tako značilni za ljubljanske »nacionalne« medije –, da se mestna kina izven Ljubljane soočajo s povsem drugačnimi problemi in da jim je ta val komercializacije še kako prav prišel, namesto da bi skrbeli za širitev filmske kulture v polnem pomenu besede.

Iz svoje izkušnje lahko povem, da kritično filmsko pisanje pogosto diskreditirajo predstavniki institucij, ki ti poskušajo dokazati, da si nepoučen kvazistrokovnjak, ki troši neumnosti in kritizira stvari, ki jih v resnici vsi hvalijo. Zdi se, da je to stanje nepripravljenosti izskočiti iz ustaljenih okvirov le preslikava trenutne družbene mentalitete pri nas. Ta ujetost med rutino ustaljenega pomena in iskanjem kratkotrajne sreče vpeljuje temo, ki je izrazito filmska. Manjka nam realnosti, imamo pa veliko iluzije, in najboljši način za njeno razbitje je relativizacija večinskih vrednot z boljšo vpetostjo v mednarodni prostor. A dokler bo tisto, kar kapitalistični žargon tudi na področju kulture imenuje konkurenčnost – in ta konkurenčnost ni samo materialna, temveč je lahko tudi intelektualna –, predstavljalo grožnjo večinskemu pojmovanju stvari, se stvari ne bodo spremenile. Dokler novinarji tudi na postranskem področju, kot je filmsko, svoje naloge ne bodo videli v predstavljanju dejanskega stanja s kritiko dominantnega institucionalnega diskurza, bo tudi širša laična javnost povsem zadovoljna s tistim, česar je navajena.

Matic Majcen

Tomo Podstenšek:

»Kot bi rekel Freud, tudi cigara je včasih samo cigara in nič drugega.«

Tomo Podstenšek se je rodil 26. julija 1981 v Slovenj Gradcu, osnovno šolo je dokončal v Mariboru, kjer se je po maturi vpisal na pravno fakulteto. Literarno kariero je pričel z objavami pravljic, humoresk in kratkih zgodb, nagrajenih ali odkupljenih na različnih natečajih RTV Slovenija. Po nekaj revijalnih objavah je izdal tri samostojne knjige, romana *Dvigalo* (Litera, 2011) in *Sodba v imenu ljudstva* (Droplja, 2012) – ki nagovarja bralce predvsem s svojo aktualnostjo in družbeno kritičnostjo, komisija za nagrado kresnik 2013 pa ga je uvrstila tudi med deset nominirancev za najboljši roman preteklega leta –, ter zbirko kratkih zgodb *Vožnja s črnim kolesom* (Droplja, 2013), pred izidom pa je njegov tretji roman *Sredi pajkove mreže* (Litera, 2014). Poleg pisateljevanja se občasno prizkuša tudi kot režiser otroških in odraslih gledaliških skupin ter sodeluje pri različnih kulturnih projektih.

Dvigalo je kratek roman o petih posameznikih, ki se čez konec tedna znajdejo ujeti skupaj v pokvarjenem dvigalu. V romanu tematiziraš dejstvo, da obstoj družbe temelji na pravilih, in na začetku se zdi, da se bo družčina, namesto da bi se predala obupu in kaosu, organizirala po svojih pravilih – saj se mora, kajti konvencije za prebiti konec tedna v dvigalu, na katero bi se lahko oprli, preprosto ni –, ampak roman se potem vseeno konča bolj ali manj v katastrofi. Bi rekel, da pravila vendarle niso dovolj, če nad njimi ne bdijo strukture oblasti (in kazni), ki zagotavljajo, da se jih bodo ljudje res držali?

Odkvisno od pravil in od tega, koliko podpore imajo v siceršnji družbeni strukturi. Pravila, ki ne upoštevajo družbenega konteksta in ignorirajo tradicionalne in ustaljene obrazce obnašanja, se težko uveljavijo. Ljudje jih preprosto ne bodo upoštevali ali pa jih bodo upoštevali v nekakšni deformirani, hibridni obliki, kjer jih bodo prilagodili že obstoječim praksam. Dober primer je slovenska zakonodaja, ki je v mnogočem skoraj dobeseden prepis nemške – ampak popolnoma isti instituti v drugačnih družbenih razmerah, socialni strukturi prebivalstva in zgodovinski podlagi seveda ne delujejo tako, kot bi morali.

V romanu *Dvigalo* si junaki sicer sami izoblikujejo nova pravila za novonastalo situacijo – toda problem teh pravil je ravno v tem, da so nova. Pravila najbolje delujejo takrat, kadar so uveljavljena do te mere, da jih njihovi na-

slovniki dojemajo kot popolnoma samoumevna in se jih držijo, ne da bi v vsakem primeru znova presojali njihovo upravičenost. Zato večina ljudi tudi v nedeljo na popolnoma prazni in pregledni cesti obstoji pri rdeči luči na semaforju. Če so pravila »sveža«, pa se ves čas zavedamo arbitrarnosti njihovega nastanka – lahko bi bila takšna, lahko pa bi bila tudi malce drugačna. In junaki v mojem romanu se kljub poskusu vzpostavitve reda na novo postavljenih pravil ravno zaradi tega ne držijo. Ker se ves čas jasno zavedajo njihove relativnosti.

Tu pa tam je bilo glede tvojega prvenca slišati očitke, da je konstelacija odnosov v *Dvigalu*, ki jo pogojujejo osebnostne značilnosti in družbeni status »zaprtih«, nekoliko shematična in da bi družina »bolj podobnih« morda generirala drugačen iztek. Bi rekel, da pisatelj kdaj mora žrtvovati »preverljivo mimetičnost« na rovaš sporočila, da je torej literatura v osnovi vendarle sporočilo in šele potem odslilkava realnosti, oziroma da o svetu lahko pove več, če zgolj ne odraža slepo njegove disperznosti?

Mislím, da kakšne velike posplošitve o literaturi kot taki, o njeni funkciji in učinkih, zaradi širine literarnega polja in raznolikosti posevkov na njem pravzaprav niti niso možne. Sam literaturo vsekakor dojemam kot način komunikacije; komunikacije z bolj ali manj nedoločenim številom bolj ali manj nedoločenih bralcev.

Med pisanjem seveda prihaja do različnih prilagajanj osnovni ideji; obstaja pa tudi meja, kjer se mora ideja ukloniti logičnemu poteku zgodbe in zakonitostim psihološkega realizma pri reakcijah posameznih likov ... No, v *Dvigalu* so bili liki že v osnovi izbrani tako, da so ustrezali izhodiščni zamisli.

Večina očitkov je prišla od ljudi, ki so roman brali kot psihološki triler. Sam *Dvigala* pravzaprav sploh ne dojemam kot psihološki triler – na to je bralce pač napeljala fabula, ki bi res lahko bila dobra osnova za kaj takega. Že s svojo prvo knjigo sem se tako naučil, kako pomembna so pri recepciji literarnega dela bralna pričakovanja. Če nekdo pričakuje eno, dobi pa nekaj čisto drugega, bo seveda razočaran. Tudi najboljši štrudelj ni dobra potica. *Dvigalo* sem pisal kot nekakšno poenostavljeno prisposodbo sodobne družbe, njene plitkosti in ujetosti v mrežo konvencij, izven katere posamezniki ne znajo več funkcionirati. In junaki romana so zato izbrani tako, da predstavljajo tipične predstavnike posameznih družbenih skupin, imajo tipske lastnosti in generične psihološke poteze. (Dalo bi se celo razpravljati, ali gre v resnici sploh za čisto realistično besedilo, kakor ga skoraj vsi brez izjeme dojemajo.) Tisti, ki so v tem prepoznali shematičnost, so imeli seveda prav – a ta shematičnost je povsem načrtna, *Dvigalo* ni imelo namena šokirati, čeprav vsebuje nekatere ekscesne situacije, ki pa so do določene mere prav tako predvidljive. Gre za shematičnost, ki jo opažam tudi

Tomo Podstenšek:

»Roman *Dvigalo* govori o človeški predvidljivosti in plitkosti, o tem, do kakšne mere smo programirani, podrejeni različnim vedenjskim vzorcem, in kaj se zgodi, kadar svet pravil razpade.«



v realnem življenju; če se sprehodim po ulici, srečam ogromno tipov, nekaj karikatur in le tu in tam kakšen karakter. Roman torej govori o človeški predvidljivosti in plitkosti, o tem, do kakšne mere smo programirani, podrejeni različnim vedenjskim vzorcem, in kaj se zgodi, kadar svet pravil razpade.

Na tem nivoju bi se najbrž dalo potegniti kakšne povezave s Saramagovim »Esejem o slepoti« ali Goldingovim »Gospodarjem muh«, čeprav je večina seveda zaznala najbolj očitno podobnost z »Zaprtimi vrati.« A če so si Sartrovi junaki pred pol stoletja muke sobivanja krajšali s poglobljenimi in filozofsko začinjenimi razpravami, moji sodobni junaki v svojih pogovorih obravnavajo povsem banalne teme in se, tako dobesedno kot v prenesenem pomenu, utapljajo v lastnem dreku. Tudi s tem sem želel nekako nakazati, v katero smer se razvija zahodna družba.

Sodba v imenu ljudstva se osredotoča na »ekstremistično celico«, skupino brezperspektivne mladeži, ki misli, da je vir družbenih problemov pomanjkanje odgovornosti pri elitah, ki namesto da bi poskrbele za zdravo (če že ne pravično) distribucijo dobrin v družbi, bašejo zgolj v lastne žepe, izteče pa se v dokaj težno premiso protagonista, da je odgovornost v prvi vrsti tvoja lastna odgovornost. Zakaj si se odločil, da idejo romana podaš v tako eksplicitni obliki, česar se pisatelj dandanes izogiba kot hudič križa?

Ne vem, če »tezna premisa protagonista« hkrati v celoti sovпада z idejo romana. Dejansko se glavni lik na koncu znajde potisnjen na rob; če želi preživeti, si mora izoblikovati lastno ideologijo, način razmišljanja, po katerem bo lahko upravičil in osmisлил svoj obstoj. In misel, da lahko z malimi, vsakodnevnimi dejanji prispevamo svoj košček k izboljšanju stanja, je zanj, če že ne inspirativna, pa vsaj tolažilna. Pa četudi morda ni resnična.

Junak po mojem mnenju na koncu ne najde čudežne rešitve – takšno branje se mi zdi rahlo naivno; najde pa nekaj drugega: upanje. Mislim, da brez upanja eksistenca ni mogoča. In upanje si lahko privošči naivnost, saj je že po svoji naravi spekulativno. Upanje ničesar ne obljublja in ničesar ne zagotavlja, upanju je dovolj, da dopušča možnost, pa naj bo še tako majhna, »da bo na koncu vse lepo in prav«, kot bi rekel Andersen. In to je že čisto dovolj, da se človek ne preda.

Nekatere interpretacije romana so šle v nekoliko drugačno smer. Ne morem jih označiti za popolnoma napačne, ker sem kot avtor dejansko interpretativni okvir začrtal (pre)široko. Mi pa po pravici povedano niso všeč, če gredo proti razumevanju, da roman prelaga odgovornost na posameznika in rehabilitira sistem kot celoto, kar je danes priljubljena mantra neoliberalnega kapitalizma. Mislim, da je iz romana kot celote kljub vsemu jasno razvidno, da je njegovo sporočilo vse prej kot to. Ampak, kot rečeno, gre pri tem vsaj delno tudi za mojo pisateljsko »napako«.

Sam mislim, da je »Sodba« predvsem prikaz trdovratnosti družbene gnilobe, ki je ni mogoče izkoreniniti niti z legalnimi sredstvi niti s posameznimi ekstremističnimi akcijami, kakršne so si zamislili junaki romana. In dokler situacija ne bo dovolj zrela za korenite družbene spremembe, nam morda res preostane predvsem delovanje na osebnem nivoju.

Isid Sodbe v imenu ljudstva se je na zanimiv način prekril s protestnim gibanjem. V tvojem romanu se »ljudstvo« na dva umora ekstremistične celice, s katerimi želijo elite prisiliti k odgovornosti, odzove s protiprotesti, saj si želi predvsem varnost in mir, v realnosti pa so ljudje šli na ulice. Ampak razmerje med romanom in realnostjo je vendarle nekoliko bolj »perverzno«: kajti, delavci so v tej državi, odkar smo se odločili za kapitalistični raj, ostajali brez služb in sredstev za preživetje že celih dvajset let, t. i. ljudstvo pa je šlo na ulice šele, ko je srednji razred pričel izgubljati privilegije in ko so njegovi diplomirani otroci nenadoma ugotovili, da sami ne bodo tako zlahka prišli do lastne udeležnosti pri teh privilegijih. Kako bi se sam opredelil glede tega razmerja oziroma tvoje na videz napačne umetniške napovedi?

No, o tem, koliko je roman pravilno ali nepravilno napovedal prihodnost, je najbrž še najlažje odgovoriti s citatom enega od junakov v romanu, ki o situaciji pravi:

Tomo Podstenšek:

»Mislím, da brez upanja eksistenca ni mogoča. In upanje si lahko privošči naivnost, saj je že po svoji naravi spekulativno.«



»Verjetno bi se dalo organizirati proteste splošnega nezadovoljstva, za kaj takega so ljudje menda že dovolj obupani. Da pa bi množično podprli artikuliran politični program, ne, v to ne verjamem. Preprosto rečeno, vsak preveč gleda samo na svojo rit!«

A se dobro leto po protestih ne zdi, da se je dejansko zgodilo nekaj precej podobnega? In če pomislimo še, kakšne so bile reakcije medijev in širše javnosti, ko je nekdo na mariborskem mostu obesil lutke s slikami politikov, si najbrž tudi zlahka predstavljamo, kakšna bi bila reakcija, če bi kdo namesto lutk res začel obešati politike.

Tako da nisem povsem prepričan v napačnost svoje literarne napovedi, ki seveda v prvi vrsti sploh ni bila napoved, saj vendar nisem vedeževalec, če bi bil, bi morda dobil kakšno občinsko stanovanje ... Kot pisatelj sem motivno pač črpal iz zgodovinskega trenutka in nato v ta literarni približek dejanskih razmer postavil svojo fiktivno zgodbo, zato je rezultat seveda v nekaterih pogledih precej podoben realnosti.

Protagonist se s klicem na pravo številko v ključnem trenutku romana, na katerem potem tudi postavi svoje spoznanje, zoperstavi antagonistu (vsaj v tisti konstelaciji), ki se pripravlja, da se bo ljudstvu, ki se je odločilo za varnost in udobje in s tem zavrnilo njihovo žrtev, maščeval s tem, da bo proteste proti ekstremistični celici preprosto vrgel v zrak, na podoben način kot islamski mučeniki mečejo v zrak vlake z nič krivimi jutranjimi potniki. Kot pisatelj si torej postavil evolucijo, pa čeprav njeni rezultati niso vedno skladni s pričakovanji, pred revolucijo?

No, koncepta evolucije in revolucije se po mojem mnenju ne izključujeta. Kaj je pravzaprav naloga revolucije? Da odstrani konzervativne elemente, ki zavirajo evolucijo in poskušajo ohranjati preživeto obstoječe stanje ...

V danem primeru iz romana prav tako ne bi mogel trditi, da se je glavni junak odrekel revoluciji – nasilje, ki se ga odloči preprečiti, namreč sploh ni revolucionarnega značaja. Pravzaprav junaki niti ne verjamejo v revolucijo oziroma ugotavljajo, da v trenutnih okoliščinah zaradi pomanjkanja kritične mase ni izvedljiva, zato želijo s svojimi akcijami, »z ekstremnim kaznovanjem najbolj v nebo vpijočih nepravilnosti prisiliti politične in gospodarske elite, da se začnejo vesti družbeno odgovorno in v skladu z osnovnimi moralnimi načeli«, če spet uporabim kar citata iz knjige.

Ko njihov načrt spodleti, se glavni junak odloči preprečiti maščevalni bombaški pohod svojega tovariša, ker v tovrstnem terorističnem dejanju ne vidi nobenega smisla, gre le še za dejanje obupa, ki ne sledi več nobenim višjim ciljem.

Sodba v imenu ljudstva že v svojem bistvu ni roman o revoluciji, ampak o nasilnem aktivizmu, katerega cilj je doseči spoštovanje obstoječih pravnih in etičnih norm. Na nek način je to bolj »boj za staro pravdo« kot pa boj za odpravo ali spremembo sistema.

Nekaj pozornosti pa lahko nameniva tudi romanu *Sredi pajkove mreže*, ki je ravno pred izidom in ki sem ga sam že imel priložnost prebrati, v katerem lahko vidimo nekakšno nadgradnjo tem, s katerimi si se ukvarjal v prvih dveh: kaznjenec, ki je sicer odplačal svoje, se v skupnost lahko vrne, vendar njegov dolg ne bo odplačan nikoli. Koliko smo po tvojem mnenju še vedno družba »izgonov žrtvenih kozlov v puščavo«, pa naj še tako prisegamo na pridobitve civilizacije, Evropska unija pa (med drugim) vsakomur zagotavlja pravično sojenje, in ga, ko enkrat odplača dosojeno kazen, odvezuje krivde in s tem pregreška, ki ga je v zapor pripeljal? Pa je res tako?

Sam položaja v romanu morda ne vidim tako dramatično; gre pač za dokaj »običajno« stigmatizacijo bivših kaznjencev, ki seveda obstaja na različnih nivojih. Toda te stvari se od primera do primera precej razlikujejo; veliko je odvisno od socialne mreže, ki jo ima bivši zapornik, od podpore družine in okolja, pa seveda tudi od gmotnega in socialnega položaja ter od vrste storjenega kaznivega dejanja ...

Ja, področje kazenskega prava je z mnogih vidikov precej delikatna zadeva. Družba ima seveda določeno pravico in dolžnost, da zavaruje posameznike pred samovoljo in nasiljem drugih posameznikov, takoj ko pride mo do vprašanja kaznovalne politike za že storjena dejanja, pa se znajdemo v zagati. Ob vseh teorijah o resocializaciji in generalni prevenciji gre pri kazni vendarle tudi za nudenje zadoščenja žrtvam in njihovim svojcem, pri

čemer je zadoščenje v svojem bistvu samo drugi izraz za maščevanje, ki ga namesto posameznika pač opravi družba oz. njen kazenski sistem ... Kaznovanje je legalno nasilje nad posamezniki in v tem je že po naravi stvari nekaj grozljivega. Kaj je na primer sploh pravična in primerna kazen? Kdo jo sme izreči? Kdo zmora pravilno presoditi? In kakšne so posledice? Z zakonodajo, s sklicevanjem na jasno določene predpise in pravne norme lahko ta vprašanja sicer potisnemo na stran, a nanje z moralnega vidika v bistvu kljub vsemu nismo zadovoljivo odgovorili.

Pred leti sem imel priložnost nekoliko pokukati za zidove mariborskih zaporov – z gledališko skupino Petra Boštjančiča smo namreč odigrali eno predstavo za zapornike, kar je bila svojevrstna izkušnja. Ob sprehodu po zaporniških hodnikih sem dobival podobne občutke kot ob branju Tolstojevega Vstajenja. Ob pogledu na vse tiste, večinoma zelo mlade ljudi, ne glede na njihova dejanja, nekako nisem mogel prav verjeti, da je takšna oblika kaznovanja primerna ali da je od nje kakšna korist. Prej nasprotno. Je pa to najbrž najbolj preprosta možnost. In družba se žal vse prerada odloča za najbolj preproste možnosti.

Koliko kot »bodoči pravnik«, ki se še muči z dokončanjem študija, sploh verjameš v sodni sistem? Je morda tvoja odločitev, da boš več časa posvetil književnosti kot dokončanju študija, povezana tudi z razočaranjem nad pravnim sistemom, kajti vemo, da se za študij prava neredko odločijo entuziasti, prepričani, da bodo služili pravičnosti, v bistvu pa se znajdejo v sistemu kupčevanja s pozicijami moči? Si bil tudi ti eden od takih entuziastov, ko si prvič stopil skozi vrata pravne fakultete?

No, po pravici povedano se s študijem zadnja leta niti malo ne mučim – če bi se, bi ga najbrž že dokončal. Ampak nekako me je povleklo v povsem drugo smer in sedaj ne najdem prave motivacije, da bi ob pisanju in vseh drugih stvareh, ki me resnici na ljubo veliko bolj zanimajo, našel čas še za pridobitev formalne izobrazbe za poklic, za katerega sem dokaj prepričan, da ga ne bom kasneje nikoli opravljal.

Samega sebe bi ob vpisu na študij morda označil bolj za idealista kot entuziasta. Dejstvo je, da sem s spoznavanjem, kako stvari v resnici delujejo, vse bolj izgubljal zanimanje za študij. Enostavno se nisem več videl v nobenem pravnem poklicu. Stanje slovenskega pravosodnega sistema pri tem zagotovo ni pomagalo. Pa spoznanje, da je pravo bolj kot ne samo »z zakonom povzdignjena volja vladajočega razreda« oz. odraz razporeditve družbene moči, prav tako ne. Niti občutek, da kot pravnik ne glede na funkcijo ne moreš kaj prida prispevati k izbolšanju splošnega stanja ...

Sam sem sicer dobil vtis, da se za študij prava večinoma ne odločajo entuziasti, ampak prav nasprotno predvsem karieristi, ki si želijo razmeroma ugledno in dobro plačano službo (pa pustimo ob strani, da diploma pra-

Tomo Podstenšek:
 »Naloga revolucije
 je, da odstrani
 konzervativne
 elemente, ki zavirajo
 evolucijo in poskušajo
 ohranjati preživetu
 obstoječe stanje.«



vne fakultete v resnici že dolgo ni več garancija za lagodno kariero). Rekel bi, da si večina študentov ustvari vtis o pravnem poklicu na podlagi ameriških odvetniških serij. Vsaj nekaj let nazaj je bilo tako. Kar je po svoje seveda smešno, ampak zato nič manj resnično. Imel sem sošolko, ki je načrtno izbirala garderobo, da bi bila čim bolj podobna Ally McBeal ...

Pravzaprav gre pri vsem skupaj za svojevrstno ironijo, saj se za poklice, ki naj bi zahtevali določene moralne, etične kvalitete, odločajo predvsem oportunistično naravnani posamezniki, egoisti z vprašljivim odnosom do širših družbenih vprašanj ... Ozkost in »fachidiotizem« pa sta tako ali tako rakova rana vseh študijskih programov. Univerze že dolgo več ne izobražujejo ljudi v intelektualce, ampak samo proizvajajo strokovno usposobljeno delovno silo. Usposobljene ljudi, ki znajo delati, ne pa razmišljati. Posameznike, ki bodo med tednom odigrali svojo vlogo popolnega delavca in se čez vikend prelevili v idealnega potrošnika.

Če se vrnem k svojemu študiju, lahko rečem, da mi je, čeprav nedokončan, vendarle dal veliko, kar se tiče razumevanja družbe in družbenih procesov. Ne vem, morda je za pisatelja celo dobro, da študira nekaj drugega in ne književnosti – ali vsaj ne samo književnosti. Za knjigoljubce obstaja namreč velika nevarnost, da zaživijo v eskapističnem svetu literature in na nek način izgubijo stik z realnostjo. Veliko profesorjev književnosti piše literaturo, ki je v svojem bistvu papirnata, neživljenjska, mrtva; akademsko igračkanje za ljudi, ki že leta niso pogledali skozi okno svojega slonokoščene stolpa ... No, morda pa je to moje stališče samo apologizacija

lastnih življenjskih odločitev in stranpoti. Kakorkoli, kljub vsemu sem dokaj prepričan, da za vrhunskega pisatelja ne zadostuje samo poznavanje literature ali samo življenjska izkušnja – poznati mora oboje.

Pri tvojih romanih se mi zdi zelo zanimiva izdelana simbolna raven besedil, kar naj ponazorim vsaj s primerom iz *Sodbe v imenu ljudstva*: družbeno pozicijo posameznih likov opredeliš z detajlnimi opisi prostorov, v katerih bivajo, in metaforično postavitvijo psov: bolj scagan je pes, bolj odrinjen je posameznik, v povezavi s katerim se posamezen pes pojavlja. Koliko se ti simbolna raven besedil postavlja med samim pisanjem in koliko je rezultat premišljene pisateljske strategije?

Čisto iskreno: večina simbolov se prithotapi med vrstice popolnoma organsko, iz polja nezavednega. In mislim, da je na nek način tako tudi prav. Kadar opazim tak element, ki ima simbolni potencial, ga nato seveda oza-vestim, izčistim in v nadaljevanju romana ne vključujem več naključno, ampak premišljeno. Toda tista prva kal, iz katere se v mojih romanih razra-stejo simboli, vzklije tako rekoč sama od sebe; zaradi tega moji simboli mo- goče niso tako izraziti in ne štrlijo iz teksta, saj niso umetni priveski, ampak so povsem logično in naravno vpeti v zgodbo. Sploh si ne znam predsta- vljati, da bi npr. brskal po slovarju simbolov in jih nato nasilno tlačil v be- sedilo ... Takšen pristop mi je popolnoma tuj. Ampak, ko smo že pri tem,

Tomo Podstenšek:

»Univerze že dolgo več ne izobražujejo ljudi v intelektualce, ampak samo proizvajajo strokovno usposobljeno delovno silo, ki zna delati, ne pa razmišljati.«



morda bi ga moral ravno zaradi tega kdaj preizkusiti. Pri pisanju poskušam zmeraj iti v cone rahlega neudobja, vedno iščem pozicijo, točko ravnotežja, kjer se pri delu mučim in hkrati vendarle še ohranjam zadosten nadzor nad celoto, da se mi ne razleti v vse smeri ...

Pred kratkim si izbor svojega dosedanjega ustvarjanja v kratkih formah zbral v *Vožnji s črnim kolesom*, ki je glede na ozadje nastanka precej raznorodna. Ko zdaj prelistaš to knjigo, bi rekel, da so v njej postavljene tudi kake teme in ustvarjalni izzivi, ki bodo lahko osnova tvojega nadaljnjega romanesknega ustvarjanja?

Glede na to, da so zgodbe res raznolike in da se dotikajo širokih in univerzalnih tem, se bom kakšni sorodnosti bolj težko izognil. Zagotovo bi se dalo o marsikateri temi še marsikaj napisati, skoraj vsaka zgodba bi lahko bila tudi izhodišče, okoli katerega bi se spletel roman ... Ampak po pravici povedano imam toliko novih idej, ki me bolj privlačijo, da o takšnih predelavah vsaj trenutno ne razmišljam.

Sicer pa pri meni postopek večkrat poteka v nasprotni smeri – zgodi se, da imam osnutek za roman, pa nazadnje vidim, da enostavno ni dovolj »mesa« za daljšo formo ali pa me na osebnem nivoju ne pritegne do te mere, da bi vanj vložil eno leto dela. In nato temo raje obdelam v kratki zgodbi. *Besedna slika* je npr. zgodba, ki je nastala iz zamisli napisati roman v obliki nekaj sto strani dolgega pisma. Junak ima namreč težave z jasnim in osredotočenim besednim izražanjem, zato se v svojem pismu ves čas zapleta v zastranitve, skozi katere pa pravzaprav razkriva svojo osebno zgodbo. Na koncu sem se sicer raje odločil za kratko zgodbo, ne izključujem pa možnosti, da bom kdaj uresničil tudi prvotno zamisel. Velik potencial za razširitev v roman imajo tudi številne druge zgodbe, na misel mi trenutno pride *V burji sprememb*, pa še kakšna bi se našla ...

Trenutno pa sem, kot rečeno, bolj usmerjen k novim idejam; imam občutek, da sem na nekakšni prelomnici in da s svojim četrtim romanom, ki ga trenutno pišem, zaključujem eno obdobje ustvarjanja in hkrati že nakazujem prehod k nečemu drugačnemu, tako v vsebinskem kot slogovnem smislu. Če bi ves čas ostajal v istih okvirih, bi se prej kot slej začel ponavljati in stagnirati v pisateljskem razvoju. Pa še dolgočasilo bi me. Zame je vsaka stvar, ki jo pišem, hkrati tudi proces učenja. Čutim pač, da imam v vseh pogledih še ogromno prostora za napredovanje.

Kako se počutiš, ko kdo v javnosti izpostavi tvojo obravnavo intimnih, tudi erotičnih tem, sicer humorno, a vendar za tvoj dokaj klasični slog precej direktno? Miša Gams v spremni besedi *Vožnje s črnim kolesom* za zgodbo *Retrodrk*, na primer, brez okolišenja za piše, da ti Cankar s svojo znamenito incestuozno kavo ne seže niti do kolen.

Hahahahaha, ja, ta primerjava s Cankarjem me je spravila v precejšnje zadrego; seveda se mi je takoj zazdela pretenciozna ... Ampak moje načelo je, da piscu spremne besede zmeraj puščam popolno svobodo, četudi se s kakšnim vidikom interpretacije ne strinjam. Zahtevam kvečjemu popravke nepravilnih biografskih podatkov, sicer pa se mi zdi cenzuriranje spremnih besed neprimerno – dojemam jih namreč kot avtorsko delo in ne kot naročen propagandni material. V najslabšem primeru, če bi šlo res za kakšno katastrofo ali popolnoma zgrešen komentar, ki ga za nič na svetu ne bi želel imeti v svoji knjigi, bi spremno besedo zavrnil v celoti. No, to se do zdaj k sreči še ni zgodilo ...

Sicer pa se mi zdi, da je Miša precej dobro izpostavila določene relacije, na katere bralec sam morda niti ne bi bil pozoren. Omenjena primerjava s Cankarjem se nanaša na incestuoznost oz. stopnjo njene eksplicitnosti. Sam *Skodelice kave* po pravici povedano nisem nikoli bral na ta način; po drugi strani je seveda res, da se da popolnoma vsako situacijo med starši in otroki obravnavati s te perspektive, aplikativnost Ojdipovega in Elektrinega kompleksa je praktično brezkončna ... Ampak, kot bi rekel Freud, tudi cigara je včasih samo cigara in nič drugega.

Če kdaj zardevam zaradi lastne literature in komentarjev nanjo? Pravzaprav niti ne – vedno stojim za tem, kar objavim, to razumem kot neke vrste pisateljsko odgovornost, hkrati pa imam do napisanega ustvarjeno tudi kritično distanco, ne identificiram se s svojimi deli do te mere, da bi se počutil osebno izpostavljenega. Tudi če bi hotel, se človek skozi literaturo, in pravzaprav tudi na noben drug način, ne more razgaliti do te mere, da ne bi ostalo prav nič skritega. In prav v tistem skritelem leži bistvo posameznikove osebnosti, ki je zmeraj malce neulovljiva in ne povsem doumljiva ... Sicer pa med pisanjem postanem na nek način suženj nastajajočih zgodb – vedno izpišem stvari tako, kot se mi zdi, da je literarno najbolj učinkovito. Če presodim, da je nekje potrebna sprevržena seksualna scena, se bom potrudil in jo opisal, kolikor sočno bom zmoget. Če se mi zdi, da je nujen krvav umor, posilstvo ali kaj podobnega, bom s peresom oz. tipkovnico zagrešil tudi to. Pa čeprav se mi bo zraven obračal želodec. Edino merilo je končni rezultat, kvaliteta literarnega dela. Seveda se pri presoji kdaj gotovo tudi zmotim in kakšno reč premalo ali pa preveč začinem ... Toda vedno se trudim biti iskren in brezkompromisen – pisanje jemljem preveč resno, da bi se šel polovičarstvo. Ko sem npr. pisal neko pravljico o srnjačku, sem glavnega junaka tako vzljubil, da sem na koncu jokal, ko sem ga moral ubiti. Ampak sem ga. Ker je bilo to dobro za zgodbo. Ja, tistemu liku iz filma »Stranger than fiction« bi se najbrž z mano bolj slabo pisalo

Pogovarjal se je Robert Titan Felix

Gledališče, uprizoritvene prakse in teorija – danes

Uvod v temo

Tudi sodobne uprizoritvene prakse – kakor že tradicionalno gledališče – spadajo med bolj angažirane oblike umetniškega izraza, saj si vselej, ne glede na vrsto, prizadevajo čim bolj natančno zrcaliti, s tem pa komentirati živeto resničnost. Običajno si umetnost prva utre pot na še konceptualno neznana področja, kjer teoretičnemu razmisleku tradicionalni pojmi ne morejo več biti v veliko pomoč. Zato je namen v tej številki zbranih prispevkov pregled konceptualnih zagat in terminoloških razhajanj, s katerimi se danes spopadata sodobni slovenski uprizoritveni teorija in praksa.*

Uprizoritvene umetnosti so že dodobra vstopile v drugo desetletje 21. stoletja, vendar, kot je videti, brez ustrezne teoretske podpore, ki bi omogočala ozaveščenost sprememb, do katerih prihaja na današnjem tako praktičnem (odrskem) nivoju. Spremembe uprizoritvenih dejavnosti, tudi tematskih področij, vzbujajo dvome v ustreznost izrazov, ki so navedene prakse še včeraj določali v svetu in pri nas: so ti še vedno aktualni? So morda v desetletju ali dveh pridobili drugačne pomene, odslikavajo drugačno realnosti, so postali že popolnoma odvečni? Kako, če sploh, si z njimi lahko pri reflektiranju sodobnih praks sploh pomagajo praktiki in kako kritiki, teoretiki?

Objavljeni prispevki skušajo torej proučiti tako zgodovino kot aktualnost in (kon)tekste konceptov, terminov in idej v sodobnem gledališču in drugih uprizoritvenih praksah ter njihovo uporabnost v današnjih družbenih in umetnostnih razmerah. Gre za vprašanja kot na primer trenutno stanje postdramskega gledališča, uprizoritvenih študij, razmerja med pojmi, kot so teatraličnost, gledališkost, performativnost, smeri premikov sodobnih uprizoritvenih praks itd.

Razmislek o sodobnih uprizoritvenih praksah odpira tematski blok, posvečen izhodiščem, poimenovanju, spremembam in konkretnim aplikacijam *performance arts* oziroma uprizoritvenih umetnosti. Začenja ga prispevek Tomaža Toporišiča, ki dejavnosti s konca 20. in začetka 21. stoletja naveže na modernizem in njegovo ključno idiosinkrazijo, »proces razgrajevanje in dograjevanja forme.« Na podlagi idej več teoretikov uprizoritvenih praks pride do ugotovitve, da gre pri slednjih za temeljno interdiskurziv-

* Objavljeni so dopolnjeni ali predelani članki avtorjev, ki so sodelovali na konferenci pod naslovom »Koncepti, terminologija, ideje«, ki jo je organiziralo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije v sodelovanju s Festivalom Borštnikovo srečanje oktobra 2013 v Mariboru. (op. odg. ur.)

nost forme, preko katere se mrežijo in povezujejo z najrazličnejšimi drugimi umetniškimi praksami. Vprašanje poimenovanja *performance arts* pa v svojem članku povzame Barbara Orel. Predstavi in komentira nekaj možnosti, ki so v slovenskem prostoru že zaživele, nato pa se na podlagi tega zgodovinskega izhodišča in semantične primerjave z uporabo navedene sintagme v drugih kulturnih prostorih, odloči in predlaga eno možnost poimenovanja. Prispevek Maje Murnik specificira uporabo tehnologije v sodobnih uprizoritvenih praksah, ki se obračajo k telesu, materialnemu, biopolitikam. Povezava obeh je ključna za performans zadnjega desetletja, saj se kaže z najrazličnejšimi vmesniki, avatarji, kiborgi, kar avtorica dokazuje tudi z navedbo različnih tujih in domačih novomedijskih performansov. V naslednjem prispevku Blaž Lukan obide vprašanja poimenovanj in se posveti zgolj vsebinskim spremembam, ki ga je performans doživel v začetku 21. stoletja. Na podlagi najsodobnejših primerov definira spremembe, do katerih je prišlo v tem času, nove smeri sodobnega performansa, ter na tej podlagi ponudi tudi možnost novega poimenovanja. Razdelek o performansu pa sklene članek Andreje Kopač, v katerem se avtorica ukvarja s političnim vidikom performansa, pri čemer pride do ugotovitve o njegovi določeni izzvenelosti, saj na podlagi več teoretičnih stališč ugotovi, da je performans postal ena ključnih uprizoritvenih oblik sodobne neoliberalistične družbe. Politika si je prilastila performans kot izredno prilagodljivo uprizoritveno formo z izdatno mero spekulativnosti, kar po avtoričinem mnenju napoveduje spremembe v razmerju med subjektom in objektom sodobnega uprizarjanja.

Prvemu bloku, ki se je zvezno ukvarjal z vprašanji performansa sledi druga skupina, katere prispevki na uprizoritvene prakse pogledajo širše, vsak seveda na svoj način. Primož Jesenko se osredotoči na prikaz sprememb pri opredelitvah »eksperimentalnega« gledališča tako glede na tradicijo kot tudi sodobnost. V celotnem razvoju poimenovanja razloči dve fazi, katerih druga že presega »eksperimentalnost« in se premešča bolj v raziskovanje. Ob tem se avtorju postavljajo temeljna vprašanja upravičenosti razlikovanja med eksperimentalnim in repertoarnim gledališčem nasploh. Naslednji prispevek avtorice Bogomile Kravos oriše zamejsko gledališče, natančneje SSG Trst. Sedanji položaj tega gledališča je vse prej kot rožnat, avtorica pa se pripovedi o njegovi usodi loteva s programskih izhodišč. Pri tem ne more mimo večkulturnosti zamejskega prostora, ki ključno določa tudi položaj SSG v Trstu in ki se, po njenem mnenju, zaradi tržne usmerjenosti repertoarja vse bolj izgublja. Prispevek Krištofa Jacka Kozaka, zadnji v tej tematski številki, pa zaokroža pogled na sodobne uprizoritvene umetnosti z vrnitvijo pogleda na klasično zvrst tragedije in njene implikacije v današnjem svetu. Preverja namreč stanje družbe in položaj posameznika ter ugotavlja, na kakšen način ju tragedija lahko danes predstavi. Tragedija, ki je bila vedno občestveni žanr, ima tu-

di danes smisel v prikazovanju in kritiki današnjega sveta, njegove gospodarske krize, razkroju človekovih vrednot itd. Če torej uprizoritvene umetnosti še vedno dopuščajo besedilo, ima med različnimi možnostmi, tako sodi avtor, tudi tragedija svoje mesto, s čimer se kaže raznovrstnost motivov zbranih obravnav.

Seveda ni pričakovati, da bi bilo na podlagi izsledkov objavljenih prispevkov mogoče poenotiti slovensko terminologijo sodobnih uprizoritvenih dejavnosti ali vzpostaviti smernice za njihovo nadaljnjo uporabo, vseeno pa je upati, da se bodo s predstavitvijo različnih naziranj in pogledov nakazali konceptualni in terminološki premiki ter ključne razvojne smernice sodobnega gledališča.

Krištof Jacek Kozak,
gostujoči urednik teme

Tomaž Toporišič

Kako ujeti neujemljive forme umetnosti uprizorjanja?

Samuel Beckett opiše dilemo umetnosti dvajsetega stoletja, ki drži tudi za enaindvajseto stoletje: vztrajanje hkratnega procesa razgrajevanja in dograjevanja forme. Zanimalo nas bo, kako uspešno se lahko uprizoritvene vede, teatrologija, sociologija gledališča, primerjalna književnost ter druge discipline in metodologije, ki se ukvarjajo s področjem gledališča, soočijo s tem razgrajevanjem in dograjevanjem forme. Samih sebe in gledališkega spektakla.

Ključne besede: uprizoritvene umetnosti, teorija in zgodovina gledališča in drame, parcialnost metodologij

Samuel Beckett has described the dilemma of art in the 20th century, and it holds true for the 21st century as well: the persistence of a simultaneous process of breaking down and building up form. We look at how successfully the performing arts, theatre studies, sociology of theatre, comparative literature and other disciplines and methodologies involved with the field of theatre deal with this breaking down and building up of form. Their own and that of the theatre spectacle.

Keywords: Performing arts, theory and history of theatre and drama, partiality of methodologies

»FORMA IN KAOS OSTAJATA LOČENA.«

Samuel Beckett v nekem intervjuju (verjetno kot reakcijo na poimevanje njegovih dramskih tekstov s pojmom antidrama in antigledališče) opiše dilemo umetnosti dvajsetega stoletja, ki podobno, samo na nekoliko drugačen način, drži tudi za enaindvajseto stoletje: vztrajanje hkratnega procesa 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 smislu (kot ga tradicionalno pojmuje Borštnikovo

srečanje) in širšem smislu (kot ga v zadnjem času razume 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 začneja takole: »Kako začeti razpravljanje o gledališču?« (1980, 8).

Vprašanje, ki si ga v podobnem smislu zastavljamo tudi mi, ko skušamo definirati, kako se teorije uprizarjanja lahko ukvarjajo z gledališčem, kaj je smiselno, zakaj je smiselna disciplina, ki je vedno znova v povojih, se vedno znova sprašuje o svojem smislu in poslanstvu. Npr. znotraj sociologije, družboslovja, svojem hibridnem statusu, na mostu med humanistiko in družboslovjem, teatrologijo, literarno vedo, sociologijo, kulturologijo, kritično teorijo družbe, poststrukturalizmom, antropologijo, političnimi vedami, estetikom, teorijo vizualne kulture...

Zoja Skušek - Močnik ugotovi, da razpravljanje o gledališču obvezuje že sam predmet, namreč gledališče. Prepričana je, da je treba »gledališče vključiti v njegov širši kontekst« (prav tam). Tako postavi izhodišče, ki je zelo blizu tistemu možne veje uprizoritvenih študij ali teorij uprizarjanja. 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: predpostavljamo nekakšno družbeno funkcijo, čeprav je jasno, da dejavnosti, skozi katere naj bi se po naši začetni fikciji »izražala«, to funkcijo šele prav konstituirajo; Za začetek gledamo nezgodovinsko, tj., izhajamo implicite iz sodobnega položaja (z uso 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 (Skušek-Močnik, 1980, 8).¹

Gledališču v ožjem pomenu gre po mnenju Z. Skušek - Močnik vendarle neko posebno, odlično mesto v celoti širše spektakelske funkcije. Gledališče je (vsaj v slovenskem kontekstu prehoda iz sedemdesetih v osemdeseta leta, ko je tekst nastal) v okviru naše kulturne tradicije bržčas privilegirana manifestacija spektakla. Kulturnega in družbenega.

Čas se je v tridesetih letih nedvomno spremenil. Ta privilegirana funkcija je bila velikokrat postavljena pod vprašaj, relativizirana. V nadaljevanju si bomo pogledali prav to. Da bi se čim bolj približali specifikam predmeta, ki ga teorija gledališča ali uprizarjanja lahko raziskuje, analizira.

»PREDEN ZAČNEMO KARKOLI PISATI O ODRU, SE MORAMO OTRESTI VSEH NAVLAK ... «

Yoshi Oida, veliki igralec Brookovega gledališča, je v svoji knjigi *Nevidni igralec* zapisal: »Preden začnemo karkoli početi na odru, se moramo otresti vseh navlak, umakniti iz prostora vse odvečne predmete in potem pomiti tla« (Oida 1998, 1). Njegovo izjavo, ki je kljub navidezni duhovitosti izrazito resna, bi brez obotavljanja in čisto zares lahko uporabili tudi na telesu mišljenja o dramatik, gledališču in uprizoritvenih praksah. Začela bi se takole: »Preden začnemo karkoli pisati o odru, se moramo otresti vseh navlak...«

Hkrati pa moramo v svojem ukvarjanju z gledališčem in njegovimi teoretizacijami, ob Oidovi misli, izhajati iz badioujevske skepse do filozofije in teorij umetnosti. Iz prepričanja, da so teoretizacije in zgodovinenja (podobno kot filozofija) zgolj posredniki za srečanja z resnicami oziroma »zvodnici resničnega:« »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).

Tako kot so metodologije, pristopi, s katerimi razpolagamo ali oni razpolagajo z nami, nekaj, kar (tako kot za Badiouja filozofija) pride za stvarmi, kot so ljubezen, umetnost, znanost, politika, ki so kreacije prvega nivoja, medtem ko filozofija pride v drugem polčasu, kar – spet po Badiouju – ne pomeni, da je sekundarna, ampak druga. Refleksija umetno-

¹ Na tem mestu se Z. Skušek - Močnik zelo približa presečišču med sociologijo gledališča, semiotiko in *performance studies*, tudi antropologijo. Tako zelo jasno nakaže eno od možnih teoretizacij gledališča in spektakla, uporabno za uprizoritvene študije.

sti torej opravlja funkcijo beleženja in prikazovanja resnice, ki jo kot »imantno singularno mišljenje« proizvaja umetnost.

Dialog med uprizoritvenimi praksami in njihovimi teoretizacijami mora torej izhajati iz praktičnega konteksta, žive gledališke in dramske produkcije, njene sprotne recepcije, refleksije, odzvanjanj, soočanj z njenimi posledicami na osebni in družbeni ravni.

Naše »teoretsko« (v narekovajih) ukvarjanje z gledališčem mora zrcaliti mehčanje tradicionalnih meja metodologij, teoretskih pristopov, hkrati pa tudi umetniških disciplin in kreativnih pristopov. Padanje meja med primarno in sekundarno literaturo, primarnim in sekundarnim avtorstvom, tekstom in intertekstom, delom, avtorjem in bralcem ... Specifičnost dramskega in slehernega literarnega dela se bo toplila in topila v vodah intertekstualnosti, posebnost gledališkega v medmedijskem, hibridnem, performativnem.

To ukvarjanje mora nastajati skozi dialoge med praksami teorije in umetnosti, dvogovori z misleci, umetniki in drugimi, s pomočjo katerih se vedno znova in v drugačnih obrisih izrišejo zemljevidi mrežne prepletenosti med umetnostjo, politiko in mislijo zadnjih desetletij. In ti zemljevidi so hkrati tudi zemljevidi enega od možnih utelešenj teoretizacij gledališča oziroma uprizoritvenih praks.

»... DA NIČ GLEDE UMETNOSTI NI VEČ OČITNO ...«

Ko je Adorno pred štirimi desetletji zapisal stavek »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, / ... / celo niti njena pravica do obstoja« (povzeto po Erjavec 2004, 187), je izrekel trditev, katere daljnosežnosti se ne moremo znebiti niti na začetku 21. stoletja. Še več. Zdi se, da se stanje, ki ga je lucidno opisal nemški filozof, samo še stopnjuje. Teorija (hkrati pa tudi kritika, ne pozabimo, da gledališka kritika ni nekaj, kar bi lahko shajalo brez teorije ali teorijo celo negiralo) gledališča in uprizoritvenih praks kot transverzalna vednost, ki preči ne le disciplinarne meje, ampak tudi kulturne razlike, se je še očitneje kot v času Adorna in razvite faze modernizma danes primorana soočiti s spremenjenim statusom svojega temeljnega predmeta raziskav: uprizoritvenih praks. Obema ne preostane drugega, kot da, badioujevsko, čim bolj odprto, nedogmatsko beležita in se soočita s specifikko dialoških odnosov med dvema sferama: umetnostjo in družbo.

Tako teorija kot praksa sta danes lahko produktivni le, če uspeta utelešati tudi nekakšno samoopazovanje, samorefleksijo samih sebe od poznega modernizma do postmodernizma in onkraj tega, v postpostmodernizmu ali – kot čas, ki ga živimo danes, lucidno označuje ruski filozof Mikhail Epstein – doba proto, prihodnosti po prihodnosti, ki zamenjuje vse po- ali post- dobe.

Vedno znova nas vodita želja in namen zarisati, kako lahko deluje analitični in interpretacijski diskurz, skozi katerega se lahko konstituira univerzitetna znanost o gledališču ali estetika gledališča na presečišču oziroma sledeh kulturoloških, umetniških in literarnih teorij. Zanimajo nas možni prostori in načini srečevanj diskurzov teorije, dramaturgije, režije ter drugih praktičnih in teoretskih pristopov oziroma intervencij v polje scenskega in gledališkega. Zanimajo nas odgovori na vprašanje: Kakšen dialog in kakšne samogovore torej danes in v Sloveniji vzpostavljajo teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse?

Pomagajmo si s še dvema navedbama, prvo zelo kratko: Mark Fortier v knjigi *Theory/Theatre* naslovi poglavje takole: »Katere teorije? Katero gledališče?« (Fortier 1997, 11). Nadaljujmo z daljšo izjavo, vzeto iz uvoda v zbornik *Sodobne scenske umetnosti*, ki sta ga uredili Bojana Kunst in Petra Pogorevc, izšel pa je pri založbi Maska. Njuno razmišljanje o možnostih teoretiziranja in zgodovinenja scenskih umetnosti se v kratkem odlomku glasi takole: Namen zbornika je (op. p.)

mreženje teoretskih in miselnih vstopov v umetniške prakse, ki skušajo artikulirati različne vidike njihove sodobnosti in prepletenosti z aktualnimi vprašanji umetnosti in kulture. Izhajava iz prepričanja, da mora govor o umetnosti vsebovati premislek o samem sebi: tako kot raziskuje načine in strategije, na podlagi katerih ga nagovarja umetniško delo, mora izpraševati tiste, ob pomoči katerih se nanj odziva sam, kajti rezultati njegovega napora jih razgaljajo, so njihovo merilo in neposreden odraz (Kunst; Pogorevc 2006, 11).

Citirani izjavi teoretikov sodobnih umetnosti različnih metodoloških usmeritev lahko zvedemo na skupni imenovalec: ta se, zgoščen v eni sintagmi, glasi nekako takole:

Ob koncu prejšnjega stoletja smo bili priča krizi oziroma razpršenosti in parcialnosti teorije ter njenih metodoloških pristopov k fenomenoma gledališke in uprizoritvenih praks.

Patrice Pavis v znameniti knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture (Gledališče na križiščih kultur)* ugotavlja nekaj podobnega: »Nahajamo se onkraj spopada med semiotiko besedila in semiotiko predstave« (Pavis 1992, 2). Hkrati pa poudarja, da smo tudi znotraj posledic Derridajevega in Lyotardovega spopada s semiotičnim oziroma teološkim v gledališču in njunih poskusov zamenjav le-teh z desemantiziranim energijskim in krutim gledališčem.

V knjigi *Analiza predstav* disput o krizi semiotičnih raziskav gledališča še zaostri in poudari, da globalni model teorije ali estetike gledališča sploh ne obstaja. Da so med gledališko prakso in teorijo vedno razkoraki,

ker slednja očitno potrebuje čas, da se prilagodi praksi. Tako je poststrukturalizem (izhajajoč iz Barthesa, Derridaja, Foucaulta, Lacana), ki se je v devetdesetih letih ponovno vrnil v Francijo, v francoskem gledališču le s težavo našel primerne korpuse za svoje raziskave, saj je to že zaznamovala vrnitev k tekstu in njegovemu upiranju kakršnim koli režijam. Ti izmenjujoči se in nesinhroni valovi teorije in prakse pa po Pavisovem mnenju lahko paradoksalno pripomorejo k razvoju teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse. Tako se ena hrani pri drugi; iz tega nastaja »permanentna revolucija v naši analizi predstav« (Pavis 1996, 299).

Brez veliko tehtanja lahko ugotovimo, da danes tudi v Sloveniji in tudi na Borštnikovem srečanju ta kriza ostaja podobno nerazčiščena. Na eni strani smo v prostoru badioujevskih proklamacij o gledališču kot paradigmatični umetnosti dvajsetega stoletja, za katero je značilna mnogoterost različnih, med seboj tudi konfliktno povezanih materialnih praks (definicija, ki – povedano mimogrede – priključ v spomin Lotmanov pojem semiosfere kot dinamičnega sistema prehajanja meja). Na drugi strani pa smo (»Še vedno?« bi vprašalno vzklিকnili nekateri) znotraj tega, kar Derrida v sloviti razpravi *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* (*Gledališče krutosti in zapora predstave*) Antoninu Artaudu ob rob označi takole:

Gramatika gledališča krutosti, glede katere je rekel, da jo bo potrebno najti, 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).

Navedena razmišljanja torej pričajo o kompleksnosti zapeljevanja in sumničavosti med poljema umetniških in teoretskih praks. Na eni strani smo soočeni s krizo logocentrizma in primatom vizualnega, s tem, kar Aleš Erjavec razume kot »konec književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti« (Erjavec 1996, 137). Na drugi strani pa lahko sledimo posledicam nezadostnosti teorije (in kritike), izhajajoče iz hegemonije tekstovnega, besede. Tega, kar Mark Fortier komentira z naslednjimi besedami: »Obravnavati vse kot jezik ali nekaj, nad čemer jezik dominira, se zdi popačenje narave gledališča, ki je v enaki meri kot v verbalnem in mišljenjskem ukoreninjeno v fizičnem in senzualnem« (Fortier 1997, 4).

... IN SPET SMO PRI PASTEH TEORIJ (UPRIZORITVENIH) UMETNOSTI ...

Teorija gledališča in uprizoritvenih praks se danes sooča z dvema problemoma:

1. S slabo vestjo trdovratnega vztrajanja pri tem, kar Pavis označi kot umišljeni odnos lažnega nasprotovanja med tekstovno in performativno kulturo.

2. In pa s tem, kar spet Pavis označuje kot krizo metodologij sodobne teorije oziroma semiologije gledališča in umetnosti nasploh.

Toda paradoksalno se zdi, da je prav veriga prepletanja, dopolnjevanja in včasih zanikanja široke palete metodologij dvajsetega stoletja od formalizma preko strukturalizma do krize znaka in semiologije ter poststrukturalizma šele resnično omogočila vpogled v dialektično razmerje oziroma dialoški odnos med gledališčem in njegovimi teoretizacijami oziroma estetizacijami. Tako kot je prinesla na plano zavest, da je – tako kot teorija – tudi gledališče »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou).

Toda ob vseh pasteh je druga polovica prejšnjega stoletja, ki je po Badiouju potekala v znamenju razpetosti med »končati« in »začeti,« nesporno vnesla v razmišljanje o odnosu med gledališčem in njegovimi teoretizacijami nove poudarke, ki so izpostavili zavest o (uporabimo nekoliko nagajiv pridevnik oziroma oznako) interkanibalističnem odnosu med teorijo in prakso, medsebojnem vplivanju in oplajanju prve z drugo in obratno, ki je zaznamovalo dvajseto stoletje: od Antonina Artauda, Edwarda Gordona Craiga, Berta Brechta, Jerzyja Grotowskega, Tadeusza Kantorja, Eugèna Ionesca, Samuela Becketta, Antoina Viteza, do Petra Handkeja, Richarda Schechnerja, Roberta Wilsona na eni in Rolanda Barthesa, Bernarda Dorta, Jacquesa Derridaja, Anne Ubersfeldove, Umberta Eca, Patrica Pavisa, Marca de Marinisa, Elinor Fuchs, Herberta Blaua, Roberta Abiracheda, Josette Féral, Hansa-Thiesa Lehmana, Miška Šuvakovića na drugi.

Če kaj, je danes postalo jasno, da je klasično razumljeno *sovražno nevarno razmerje* med poljem teorije in prakse stvar hipertrofije. Da smo bili priča vztrajni interakciji med obema poljema znotraj univerzuma prve, druge in tretje paradigme: proizvodnje, dela samega, njegove recepcije. Zato so tako gledališče samo kot tudi njegove teoretizacije danes na določeni točki verige diskurzivnih praks, nasprotovanj, prisvajanj in drugih strategij preživetja.

Gledano s primerne razdalje se je v slovenskem prostoru na področju zgodovinenja in teoretiziranja gledališča in scenskih umetnosti zgodila serija zasukov, preobratov, ki jih Bojana Kunst označi kar s pojmom »epistemološki premik v pojmovanju sodobne umetnosti« s številnimi »praktičnimi in teoretskimi artikulacijami« (Kunst 2006, 52). Najprej premik od pozitivizma k fenomenologiji in eksistencializmu, potem od teh dveh k strukturalizmu, čemur je sledilo obdobje prestopov in strukturalizma v poststrukturalizem. Vzporedno s temi preskoki pa se je seveda obdržala in bila v veliki meri prevladujoča t. i. klasična teatrologija in kritika, ki je izhajala iz predsemiološke ali predstrukturalistične, pozitivistične izkušnje, ki jo je cepila bodisi na marksizem bodisi na fenomenologijo ali heideggerjanstvo.

Zadnja desetletja prejšnjega stoletja so tako predvsem v slovensko teorijo drame, v manjši meri pa v teorijo gledališča, ki je bila v primerjavi s

prvo manj razvita, vnesla nekatere umirjene semiotične poudarke. Ti se na žalost niso polastili tudi večine gledališke kritike. Hkrati pa so se uveljavili prav (post)semiotični in poststrukturalistični poudarki kot značilnost mlajše generacije. Ta je delovala v času devetdesetih, ki ga je Miško Šuvaković v eseju *Negotovost ali point de capiton* slikovito označil kot »prehod od poetike politične umetnosti k umetnosti v dobi kulture. To je prehod od postalt-husserovskih lacanovskih razprav / ... / in simulacije (umetnosti) ideologije totalitarnih sistemov v poznem socializmu k aktualnemu Žižkovemu pojmu ideologije, uporabljenem za interpretacije in umetniške rekonstrukcije kulture poznega kapitalizma in postsocializma« (Šuvaković 1999, 42). Veliko bolj kot s tekstovnim in dramskim gledališčem se je ukvarjala z *gramatiko* in *politiko* predstave in performansa ter teatralnostjo.

Gledališka praksa in teorija pa se paradoksalno v medsebojnem odnosu nista stabilizirali. Vztrajno sta se gibali med koncem starega in vedno novimi obeti začetka novega, ki se je vztrajno izmikalo. Hkrati pa sta bili obe podvrženi spremembam časa, geopolitičnega okvirja, ki ju je obdajal. Obe sta bili – povedano z Badioujem – prisiljeni zavedati se, da smo nasledniki stoletja, ki ga je »mučila ideja o spremembi človeka, o kreaciji novega človeka« (Badiou, 2005, 19) Da živimo v času, ki ga Badiou po Mallarméju imenuje »sedanjost manka« (Badiou, 2006, 109). Živimo v sedanjosti, v kateri se (spet po Badiouju) odvija edina resnična igra: boleča, razpršena, zmedena in počasna nadomestitev rajnih komunizmov z neko drugo racionalno potjo politične emancipacije velikih ljudskih množic, ki so danes prepuščene kaosu.

TEORIJA UPRIZORITVENIH PRAKS KOT INTERDISKURZIVNA KONFIGURACIJA

Po vseh teh sicer poznih in včasih izsiljenih premenah znotraj teoretizacije gledališča in uprizoritvenih praks se danes zdi, da je čas za prehod v teorijo gledališča in uprizoritvenih umetnosti kot (spet povedano s Šuvakovićevo sintagmo) interdiskurzivno konfiguracijo, ki skuša dialoško spregovoriti o gledališču, v gledališču in skozi gledališče. Tako kot se gledališče lahko vzpostavlja oziroma korenini s pomočjo oziroma skozi dialog s teorijo, estetiko oziroma bolje, teorijami in estetikami. Te so, tako kot sodobno gledališče intermedialnosti oziroma prestopanju meja med mediji, zavezane intertekstualnosti in interdiskurzivnosti.

Dvojice teorija/estetika ter umetniška/kulturna praksa danes lahko vstopajo v zmečane dialoge, poliloge in včasih tudi nenačrtovane monologe, za katere je značilno medsebojno uokvirjanje. Psihoanaliza, marksizem, poststrukturalizem, kritična teorija, materialistična teorija, recepcijska teorija, postkolonializem, (post)semitotika, študije spola itd. so možni pristopi k mreženju umetnosti in kulture. Teorija in estetika gledališča in scenskih umetnosti nastajata na presečiščih, v izplenih dialogov teh diskur-

zov in umetniških praks. Samo to in nič več. In vendar se zdi, da je to malo dovolj. Tako kot je scenska praksa osvobojena postulatov reprezentacijskega gledališča, zato lahko, tako kot Elfriede Jelinek, s citatom katere končujem ta članek, vzklika:

Ne išče ena ali šest oseb enega avtorja, ampak govorjenje išče ogriinjalo. / ... / Iz gledališča hočem iztrgati življenje. Nobe-nega gledališča nočem. / ... / Gledalec ne sme videti na odru tega, kar sliši. Neujemanje gibov, podob in jezika odpira možnosti za svobodne asociacije. Drugo proti drugi ne postavljam vlog, ampak govorne ploskve (Jelinek 1989, 31).

LITERATURA

- Badiou, Alain: *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Badiou, Alain: *Dvajseto stoletje*. Ljubljana, Zbirka Analecta, 2005.
- Badiou, Alain: *Pogoji*. Ljubljana, Založba ZRC, 2006.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave.« Emil Hrvatin, ur. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996. 82–103.
- Erjavec, Aleš: *K podobi*. Ljubljana: ZKOS, 1996.
- Erjavec, Aleš: *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2004.
- Fortier, Mark: *Theory/Theatre, an introduction*. London; New York: Routledge, 1997.
- Jelinek, Elfriede: »Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater.« *Theater Heute*, 1989, 8: 30–1.
- Kunst, Bojana; Petra Pogorevc, ur.: »Sodobne scenske umetnosti.« *Maska*, Ljubljana, 2006.
- Oida, Yoshi; Lorna Marshall: *The Invisible Actor*. London: Routledge, 1998.
- Pavis, Patrice: *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge. New York, 1992.
- Pavis, Patrice: *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université, 1996.
- Pilling, John, ur.: *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Skušek-Močnik, Zoja: *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: Univerzum, 1980.
- Šuvaković, Miško: »Negotovost ali point de capiton.« *Maska* 8/5-6, 1999, 39–44.

Veliki mojster (ne več)dramske pisave za gledališče Samuel Beckett v nekem intervjuju (verjetno kot reakcijo na poimenovanje njegovih dramskih tekstov s pojmom antidrama in antigledališče) opiše dilemo umetnosti dvajsetega stoletja, ki podobno, samo na nekoliko drugačen način, drži tudi za enaindvajseto stoletje: vztrajanje hkratnega procesa 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.«* (Pilling 1994, 74). Prispevek se posveti poskusom odgovorov na vprašanje: 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 smislu (kot ga tradicionalno pojmuje Borštnikovo srečanje) in širšem smislu (kot ga v zadnjem času razume npr. sociologija gledališča in uprizoritvena veda) soočijo s tem razgrajevanjem in dograjevanjem forme, samih sebe in gledališkega spektakla.

Samuel Beckett, that great master of (no longer) dramatic texts for theatre, in an interview described the dilemma of 20th century art, which in a similar though somewhat different way also holds true for the 21st century, as the persistence of a simultaneous process of breaking down and building up form (probably as a reaction to the labeling of his dramatic texts with the concepts of anti-drama and anti-theatre): *«What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else.»* (Pilling 1994, 74). This article focuses on attempted answers to the question: how successfully do the performing arts, theatre studies, theory of drama and theatre, sociology of theatre, comparative literature and other disciplines and methodologies involved with the field of theatre in the narrow sense (as traditionally conceived by the Maribor Theatre Festival) deal with this breaking down and building up of form, both their own and that of the theatre spectacle.

Barbara Orel

Performans in scenske umetnosti: razvoj pojmov v slovenski terminologiji

Članek preučuje uporabo pojmov performans in scenske umetnosti v slovenski terminologiji. Odkriva vzroke za neskladja, ki izhajajo iz zadreg ob prevajanju angleških oznak *performance*, *performance art* in *performing arts*, jih osvetli z zgodovinskim razvojem performansa kot umetnostne zvrsti ter predstavi razvoj tega področja raziskav.

Ključne besede: performans, scenske umetnosti, terminologija, študiji gledališča, študiji performansa

This article examines the use of the concepts performance and performing arts in Slovenian terminology. It identifies the causes of inconsistencies which arise from problems in the translation of the English terms *performance*, *performance art* and *performing arts*, illuminates them with the historical development of performance as an artistic genre and outlines the development of this area of research.

Keywords: performance, performance art, performing arts, terminology, theatre studies, performance studies

Namen tega prispevka je predstaviti vozlišče zagat, ki jih sproža raba oznak *performance* in *performance art* v slovenski terminologiji. Problematika slovenske terminologije bo obravnavana z vidika povezav med teorijo in prakso, kot sta se razvijali skozi zgodovino, natančneje, vse od šestdesetih let 20. stoletja, ko so se heterogene oblike uprizorjanja na presečišču različnih področij umetnosti, medijev in disciplin (na Slovenskem in v svetu) začele vzpostavljati kot nove uprizoritvene paradigme, ki so vodile v performans.

PERFORMANS – PERFORMANCE ART

Performans (angl.: *performance art*) je kot umetnostna zvrst opredeljen v okviru postmodernističnih tradicij zahodne kulture. Pogosto se ga razlaga kot antitezo gledališču, ki izziva ortodoksne umetniške oblike in družbene norme.¹ Zahodni preučevalci ugotavljajo, da ima svoje začetke v futurizmu, ruskem konstruktivizmu, dadaizmu, nadrealizmu. RoseLee Goldberg, avtorica vplivne monografije *Performance Art: From Futurism to the Present*² med predhodnike performansa uvršča srednjeveške pasijo-

¹ Ko je Allan Kaprow leta 1975 na konferenci v Washingtonu vodil okroglo mizo na temo *Performance and the Arts*, so skupaj z Vitom Acconcijem, Yvonne Rainer in Joan Jonas poskušali opredeliti, kaj je performans (*performance art*). Ugotovili so, da se umetniki performansa v izhodišču poskušajo ogniti »dramski strukturi in psihološki dinamiki tradicionalnega gledališča ali plesa,« osredinjajo se na »telesno prisotnost in gibalno dejavnost« (Hayum 1975, 339).

² Prvič je izšla leta 1979 pod naslovom *Performance: Live Art 1909 to the Present*, drugič leta 1988, leta 2001 pa revidirana in razširjena verzija.

ne, renesančne procesije in spektakle. Med performanse, ki se vzpostavljajo v spletišču različnih oblik umetnosti, medijev in tehnologij, izpostavi umetniška dela v Bauhausu, Blackmountain Collegu, t. i. *live art* (oziroma *living art*), *body art*, hepeninge, fluksus nastope, sodobni ples, akcijsko slikarstvo, umetniške dogodke t. i. medijske generacije v obdobju po letu 1968. Kot ugotavlja Lado Kralj (1998, 47), pa si je performans pridobil ime in status samostojne umetnostne zvrsti v sedemdesetih letih 20. stoletja.

Razvoj performansa je tudi pri nas potekal skozi naslednje paradigme: hepeninge, raziskave literature oziroma teatralne inscenacije literature, ritualne oblike gledališča, *performance theatre*, multimedijsko gledališče, performans, multimedijski performans.³ Problemov ni sprožalo toliko poimenovanje posameznih uprizoritvenih paradigem, kolikor jih je povzročilo iskanje imena za področje, na katerem je *performance art* le ena od oblik predstavljanja. Umetniškimi dogodki heterogenih oblik preprosto niso več ustrezale mere oziroma okvir gledališča.

Poglejmo najprej rabo besede performans. Pri nas se je zvrstna oznaka performans (za *performance art*) začela pojavljati v sedemdesetih letih, uveljavila pa se je v osemdesetih. Poudariti je treba, da so bila dogajanja v slovenskem prostoru sočasna z dogajanjem v svetu. *Performance art* je bil v komunističnih državah vzhodnega bloka preganjan, saj so bile oblasti do zbiranja na javnih krajih skrajno nezaupljive in so jih preganjale. Izjema sta bili Jugoslavija in Poljska, v katerih razmere sicer niso bile tako restriktivne kot v drugih državah vzhodnega bloka; s poostrenim očesom pa je oblast vseskozi nadzirala vsakršno dogajanje zunaj umetniških institucij in jih tudi vztrajno onemogočala.⁴ V takšnih okoliščinah se je razvijal tudi performans na Slovenskem.

Eno zgodnjih rab oznake performans oziroma njegove izpeljanke performer zasledimo pri politično provokativni skupini LKB – Literarni klub Branik, ki so jo leta 1965 v Mariboru ustanovili Miroslav Slana, Andrej Brvar, Tone Partljič, Drago Jančar in Franček Hedl (ime skupine se parodično navezuje na takrat priljubljeni mariborski Športni klub Branik). 19. septembra 1968 so na malem odru SNG Maribor odmevno predstavili svoje literarne proizvode (tako so jih imenovali sami). Dogodek je vključeval predajo unikatnih vstopnic gledalcem in znanim Mariborčanom. Literati so si vstopnice zamislili kot komercialne, prodaji namenjene izdelke, ki so omogočali vstop na sicer brezplačno prireditve. Na eni od njih je bila zapisana tudi beseda »perform-ator.« Žgoče javne polemike ni izzvala sama vsebina ali način, kako so bili izdelki Literarnega kluba Branik – danes bi jim rekli *ready-made* drame – uprizorjeni (kot reklama v Brvarjevem primeru ali Slanova zlogovna členitev besednih zvez, vzeti iz telefonskega imenika). Sporna je bila »estetika vabljenja,« ki je razburila ugledne predstavnike mariborske javnosti. Bruno Hartman, tedanji urednik revije *Dialogi*, je pre-

³ O tem sem obširneje pisala v razpravi *K zgodovini performansa na Slovenskem* (2010).

⁴ O tem nazorno priča dokumentacija Dušana Piriha Hupa *Naši projekti 1975–1994*.

jel vstopnico, v katero je bilo zataknjeno golobje pero, na zadnji strani pa so bili zapisani literarni odlomki s kletvico v srbskem jeziku. Hartman se je polemično odzval z javnim vprašanjem o estetiki takšnega vabila in na straneh *Večera* sprožil žgočo javno razpravo z literarno peterko. To je bil tudi njihov namen, kot so v odgovor zapisali pesniki: »razbiti in razvrednotiti sklerotični, konvencionalni način vabljenja, ki zaudarja po salonski kulturi, polni leporečja, sijajnih, bleščečih vabil« in dodali, da so vstopnice tako dobile »novo funkcionalnost« (Slana idr. 1968, 8). Polemika ob sporni vstopnici je v zgodovino slovenskih scenskih umetnosti prinesla tudi eno najzgodnejših rab besede performer.

Z ameriškim kontekstom performansa je bil seznanjen Lado Kralj, ki je bil v sezoni 1970/71 na podiplomskem študiju pri Richardu Schechnerju na New York University in je kot asistent režije sodeloval tudi pri predstavi *Commune* v njegovi skupini The Performance Group. Ob vrnitvi domov je ustanovil Pekarno – prostor gledališkega eksperimenta, ki je že dišal po performansu. O svojem razumevanju performansa v tistem času je Lado Kralj desetletja pozneje povedal:

Vedel sem za dogajanje v zvezi s tem terminom, toda to je bilo zunaj kroga teatarske izkušnje, v katerem sem krožil. / ... / Izraz je bil seveda tu, navsezadnje sem delal v grupi, ki se je imenovala The Performance Group, toda za nas je bil performans kolektivni akt, razumevanje tega pojma pa fluidno, ne tako zelo opredeljeno kot danes. Schechner je s poimenovanji The Performing Garage oz. The Performance Group posebej izpostavil, da ga bolj kot povezava s tekstom, s teatsko tradicijo, zanima akt izvajanja nečesa. / ... / Poleg tega so bili performansi in hepeningi takrat vezani na galerije ali pa so se dogajali na prostem, po cestah, to smo ostro ločili (Jesenko 2009, 127).

Odrska kvaliteta, značilna za performans, se je v slovenskem prostoru porajala postopoma – s posameznimi značilnostmi, navzočimi v predstavah (zajeta je bila v poimenovanjih, kot so: totalno, eksperimentalno, neprofesionalno gledališče, hepening, akcija, dogodek). To je pomenilo vpeljevanje elementov, ki so očrtovali izstop iz polja estetike in območja iluzije (najbolj opazna je bila prisotnost naturščikov oziroma izvajalcev nekaterih veščin, ki so nastopali namesto igralcev). Po pričevanju Lada Kralja (dne 16. julija 2009) je performersko kvaliteto tistega časa mogoče prepoznati tudi v umestitvi gledalcev v središče dogajanja, v bližino igralcev, pri čemer avditorij ni bil več ločen od gledalcev (npr. v Pekarninem *Potohodcu*). Režijska gesta, značilna za performans, je denimo tudi ta, da igralcem ni treba zapustiti odra, ko končajo svoj nastop (kot je to počel Dušan Jovanović že v Študentskem aktualnem gledališču, ki je delovalo v letih 1965–1966).

Beseda *performance* je bila uporabljena v oznaki *performance theatre* skupine Teater performance (sestavljali so jo Neven Korda, Zemira Alajbegović, Marina Gržinić, Dušan Mandić in Samo Ljubešić), ko so leta 1980 v ŠKUC-u izvedli projekt s tem naslovom: *Teater performance*.⁵ Za naslov so izbrali ime, s katerim je bila pozneje imenovana posebna umetnostna zvrst *performance theatre*. Ta predstavlja vmesno obliko med gledališčem in performansom in prav to je njihov projekt tudi bil. Že s samim imenom *Teater performance* je skupina lucidno označila odklon od gledališča kot dramske umetnosti, prehod k totalnemu gledališču kot spektaklu, ki odkrije telo in označuje pomik k performansu. »Predstavo smo začeli graditi z zavestjo o potrebi po radikalnem spreminjanju institucionaliziranih mehanizmov dramske umetnosti, to je preseganju teatra, ki temelji na 'zgodbi,' postavljeni v fiktivni čas in prostor,« je takrat zapisala Marina Gržinić.⁶ Za izrazite primere, ki so slovensko gledališče zapeljali v smeri *performance theatre*, Tomaž Toporišič (2004, 101) izpostavlja predstave v režiji Ljubiše Ristića: *Tako, tako* srbskega avtorja Mirka Kovača (Pekarna, 1974), *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* Dušana Jovanovića (SLG Celje, 1976), *Moška zadeva* Franza Xaverja Kroetza (SLG Celje, 1976), *Cement* Heinerja Müllerja (Drama SNG v Ljubljani, 1976), *Missa in a minor* (SMG, 1980).

V začetku osemdesetih je oznaka *performance* prešla v pogostejšo rabo (tako so svoje projekte imenovali npr. multimedijaska skupina Borgheisia, Mare Kovačič, Ema Kugler in drugi), v devetdesetih pa se je po zaslugi interdisciplinarnih praks že tako udomačila, da smo jo začeli zapisovati tako, kot jo izgovarjamo: performans.

PERFORMANS – PERFORMANCE

Richard Schechner, režiser in ustanovitelj legendarne skupine The Performance Group, ki je bil skupaj z ameriškim antropologom Victorjem Turnerjem ena ključnih osebnosti, zaslužnih za vzpostavitev področja *performance studies*, je razvil pojem performansa iz antropologije gledališča in rituala. Performans (*performance*) je po Schechnerju kategorija, ki ne vključuje le umetniškega performansa (*performance art*), se pravi performansa kot umetnostne zvrsti, temveč tudi organizirane vedenjske prakse, ki potekajo v vsakdanjem življenju. Leta 1966 je v članku *Approaches to Theory/Criticism* za revijo Tulane Drama Review⁷ prvič opredelil performans, in sicer kot kategorijo, ki vključuje igre, šport, predstave v vsakda-

⁵ Njegovo rekonstrukcijo prinaša razprava Tereze Gregorič (2012, 77–9).

⁶ »Poročilo o delu gledališke skupine Teater performance za leto 1979/80« je v imenu skupine napisala Marina Gržinić, in sicer 1. decembra 1980 (hrani ga Neven Korda).

⁷ Richard Schechner je to revijo urejal od leta 1962 do 1969. Leta 1967, ko je začel poučevati na New York University, Tisch School of the Arts, je revijo s Tulane University prenesel na Univerzo v New Yorku in jo preimenoval v *TDR: The Drama Review*. Leta 1980 je dobila podnaslov »Journal of Performance Studies.« Schechner je urednik TDR vse od leta 1986.

njem življenju in rituale. Pozneje je vanjo vključil še druga področja, med njimi zabavo, posel, zdravljenje. Opredelitev performansa pa je v svoji osnovi ohranil: performansi v umetnosti, ritualih ali vsakdanjem življenju so obnovljeno oziroma ponovljeno vedenje (*»restored behavior,«* *»twice-behaved behavior«*), to so izvedena dejanja, za katera se ljudje izurijo in jih zvedijo (Schechner 2013, 28).

Takšen pristop k razumevanju performansa je vpeljal tudi na New York University, Tisch School of the Arts.⁸ Skupaj s sodelavci so si prizadevali, da bi to novo področje raziskav vključili v učni program na ameriških univerzah. Leta 1992 je Schechner na konferenci strokovnega združenja *Association for Theatre in Higher Education* (ATHE) v Atlanti predstavil svoj koncept z zahtevo, da oddelki za gledališče (*theatre departments*) postanejo *performance departments*, njihovi predmeti preučevanj pa naj segajo na štiri osrednja področja: zabavo (*entertainment*), pedagoško izobraževanje (*education*), ritual (*ritual*) in zdravljenje (*healing*). Kajti *»performance je mnogo več kot uprizarjanje evropocentrične drame,«* pravi Schechner (1992, 9); opazovati ga je mogoče tudi v politiki, medicini, športu, religiji in vsakdanjem življenju. Schechnerjev koncept študijev performansa (*performance studies*) je usmerjen v kritiko ameriškega univerzitetnega sistema, v katerem so študiji gledališča (*theatre studies*) temeljili na preiskovanju dramskih uprizoritev. Ob tem ne gre prezreti, da je bila zgodovina dramatike do 20. stoletja pravzaprav zgodovina evropske drame. Kot opozarja Willmar Sauter (2000, 44), se ameriški in evropski koncept poučevanja gledališča med seboj bistveno razlikujeta. Evropski koncept je mnogo širši od ameriškega in poleg številnih gledaliških zvrsti vključuje tudi paragledališke pojave. Na ameriških univerzah pa prevladuje poučevanje drame, ki je kot umetniška forma nasprotna ameriški zabavni industriji. Gre za ozek koncept dramskega gledališča, ki vključuje zgodovinski pristop k besedilu, poučevanje načina igre (najpogosteje po Stanislavskem), s poudarkom na vsebinski interpretaciji besedila in njegovi režiji. Kot opozarja Sauter, gre za poudarek na dramatiki iz obdobja po romantiki, od druge polovice 19. stoletja dalje, ki je nastala v času velike evropske ekspanzije (tako z gospodarskega, političnega in kulturnega vidika), v katerem je meščanstvo pridobilo moč, izoblikovalo svojo ideologijo in jo izvozilo v svet, med drugim tudi dramatiko in gledališče (Sauter 2000, 44–5). V času naraščajoče industrializacije in kulturne kolonizacije, zlasti na prelomu stoletja, je bilo realistično, v drami utemeljeno gledališče izvoženo tudi v Ameriko. To je seveda pomenilo tudi reprezentacijo (belega, krščanskega, izobraženega) – in dodajmo – patriarhalno usmerjenega srednjega razreda. Sauter opozarja na sledi evropskega kolonializma v ameriškem univerzitetnem sistemu in razlaga Schechnerjevo zahtevo po preoblikovanju učnih načrtov tudi kot njegovo kritiko.

⁸ Schechner je bil povabljen na to univerzo leta 1967. Tematski sklop predavanj z naslovom *Performance Theory* je na NYU Tisch School of the Arts prvič izvedel leta 1979. Leta 1980 se je tamkajšnji oddelek »The Drama Department« preimenoval v »Performance Studies.«

Richard Schechner uporablja pojem *performance* v pomenu kulturnega performansa (*cultural performance*), ki ga je v petdesetih letih vpeljal Milton Singer, ko je med manifestacije kulture vključil tudi slavja, kot so poroke, žalovanja, festivali, koncerti itd.). Kot ugotavlja Marvin Carlson, pa spoznanje, da so naša življenja strukturirana glede na ponavljajoče in družbeno potrjene načine vedenja, napotuje na možnost, da bi lahko bila vsa človeška dejavnost razumljena kot *performance* (Carlson 1998, 4). V drugi polovici 20. stoletja so nastale številne teorije performansa, med katerimi ni prišlo do konsenza, zato je *performance* koncept, ki je v svoji osnovi sporen. Oznaka *performance* je postala izjemno priljubljena v širokem spektru dejavnosti, prevzeli so jo v različnih umetnostih, literaturi in družbenih znanostih.⁹ To je ustvarilo dodatna pomenska prepletanja, obenem pa tudi veliko pojmovno zmedo. K terminološkim zagatam so svoje prispevale tudi spremembe v razvoju performansa kot umetnostne zvrsti. Kot ugotavlja Erika Fischer-Lichte, je med gledališčem in performansom vseskozi potekala živahna izmenjava, ki je sčasoma obe umetnostni obliki močno zblížala.

V devetdesetih letih je bilo performativizacije umetnosti že zdavnaj konec. Performans je postal del uveljavljenih in splošno priznanih umetnosti. / ... / Gledališče je prevzemalo postopke, ki jih je performans razvil in preizkusil že zdavnaj – npr. uprizarjanje na neobičajnih krajih in v novih prostorih; razstavljanje bolnih, izčrpanih ali obilnih teles na odru; ali pa poškodovanje samega sebe in druge vrste nasilja nad lastnim telesom performerjev – medtem ko je performans povsem odkrito uporabljal postopke pripovedovanja zgodb, ustvarjanje iluzije in vpeljevanja kot da, ki so bili prej prepovedani (Fischer-Lichte 2008, 76).

Kako tedaj imenovati področje uprizarjanja, na katerem je performans (*performance art*) le ena od umetnostnih zvrsti?

SCENSKE UMETNOSTI – PERFORMING ARTS

V slovenskem prostoru se je potreba po ustreznem poimenovanju področja akutno pokazala v devetdesetih letih 20. stoletja, ko so interdisciplinarne prakse (Marka Peljhana, Matjaža Bergerja, Emila Hrvatina/Janeza Janše, Igorja Štromajerja, Vlada Repnika, Marka Košnika, Eme Kugler idr.) razširile področje uprizarjanja. Zanj so se v devetdesetih uporabljale naslednje oznake: odrske umetnosti, uprizoritvene umetnosti, scenske umet-

⁹ V kulturnih študijih je *performance* postal krovni pojem (*umbrella term*), nad čimer se je jezikoslovec in antropolog Dell Hymes pritoževal že leta 1975: »Medtem ko so nekateri jezikoslovci pod *performance* zbrali vse, kar jih ne zanima, ustvarili zmedo, / ... / pa kulturni antropologi in folkloristi nismo bistveno razjasnili situacije. Pod *performance* smo skušali zbrati tisto, kar nas zanima« (cit. po Fischer-Lichte 2008, 42).

nosti, na začetku desetletja tudi izvajalske umetnosti. Po letu 2000 pa se je področja prijala oznaka scenske umetnosti.

Širjenje področja gledališča oziroma njegovega razumevanja nazorno izkazujejo podnaslovi revije *Maska*, ki je angažirano reflektirala nove estetske prakse in je odločilno prispevala k njihovi afirmaciji v slovenskem in tudi mednarodnem prostoru. V osemdesetih – takrat se je imenovala *Maske* – sta jo kot »revijo za gledališče« urejala Peter Božič in Tone Peršak (1985–1990). V devetdesetih je revija v uredništvu Maje Breznik (1991–1993) in Irene Štaudohar (1993–1998) prešla v roke mlajše generacije in postala »revija za gledališče, ples in opero.« Ko je uredništvo prevzel Emil Hrvatin/Janez Janša (1998–2006), pa se je preimenovala v »časopis za scenske umetnosti« (natančneje: oznako »časopis za scenske umetnosti« je revija dobila leta 1999) in to oznako obdržala tudi v času urednikovanja Katje Praznik (2007–2009), Maje Murnik (2011) in Amelie Kraigher (2012–).

Razprimo vprašanje o terminološki ustreznosti imena za razširjeno področje uprizarjanja, ki vključuje raznovrstne igre in oblike spektakla, gledališke predstave in manifestacije javnega uprizarjanja; v angleščini so zajete v oznaki *performing arts*. Preučimo prednosti in slabosti najpogostejše uporabljenih slovenskih poimenovanj.

V začetku devetdesetih je v stroki zakrožila oznaka **izvajalske umetnosti**. Ta izhaja iz glagola izvesti, angleško *to perform*, iz katerega je zrasel tudi *performance*. Izvajalske umetnosti izražajo osredotočenost na izvedbo, na sam akt izvajanja in se v tem pogledu skladajo z izvirnikom. Pravzaprav gre za najbolj nevtralen izraz oziroma prevod *performing arts*, ki je obenem odprt do vsakršnih dejanj izvajanja, vendar ne napotuje na posebnost področja, ki ga želi poimenovati; pravzaprav se takšnemu napotilu izmika.

Bolj povedna je oznaka **odrske umetnosti**, ki natančno opredeljuje prostor, v katerem potekajo, to je oder, ob tem pa kar preveč določno zožuje področje, ga nemara celo usmerja v gledališče. Vsakovrstne igre in predstave, ki so zajete v oznaki *performing arts*, si iščejo prizorišča v zarisu različnih umetnosti, medijev in v vsakdanjem življenju, tudi v računalniških in virtualnih okoljih – v vseh teh pa prostor dogajanja pogosto ni več oder; kot oder pogosto celo ne želi biti več prepoznan. Odrske umetnosti se kažejo kot drug izraz za uprizoritvene umetnosti na eni strani in scenske umetnosti na drugi strani.

Ime **uprizoritvene umetnosti** izhaja iz termina uprizoritev, ki se prvenstveno nanaša na uprizoritev določene tekstovne predloge. Področju, ki vključuje obilje raznovrstnih iger in v katerem so uprizoritve tekstov le njegov sestavni del, to poimenovanje terminološko ne ustreza. Termin izrecno napotuje na u-prizarjanje, to je pred-stavljanje oziroma reprezentacijo. Pri sodobnih formatih in še posebej pri izvedbi performansa pa je ključnega pomena, da nivo reprezentacije kar najbolj zniža, in to v vseh kategorijah predstavljanja: prostora, časa, dogajanja in osebe (*performance art* je pogosto avtobiografski). V slovenščini izraz uprizoritvene

umetnosti sicer dobro zveni, vendar terminološko gledano ne razširja področja, temveč ga le kozmetično popravi.

Mnogo širša je oznaka **scenske umetnosti**. Ta etimološko izhaja iz besede scena, ki je prek nemške *Szene* in francoske *scène* prevzeta iz latinske besede *scēna*, *scaena*, ta pa je izposojena iz grške *skēnē*: to pomeni 'gledališki oder, gledališče', prvotno 'šotor, tabor, kočar' (Snoj 2003, 642). Beseda scena vključuje pester nabor prostorov dogajanja, obenem pa s svojim grškim poreklom izžareva tisto tradicijo uprizarjanja, ki je skupni izvor tako gledališkim predstavam kakor tudi drugim oblikam igranja, predstavljanja in povezovanja v skupnosti, in to ne glede na to, kakšno stopnjo reprezentacije zavzemajo (oziroma, ali želijo biti kot re-prezentacija, to je pred-stava, ki se kaže kot nekaj drugega od vsakdanjega življenja, sploh prepoznane). Za poimenovanje *performing arts* je oznaka 'scenske umetnosti' terminološko ustrenejša od drugih poimenovanj: od nevtralnost izražajočih 'izvajalskih umetnosti', prav tako od preveč določnih 'odrskih umetnosti' in 'uprizoritvenih umetnosti' (ki se od termina 'gledališče' v svoji osnovi ne oddaljujejo). Medtem ko je raba prvih dveh imen ('izvajalske umetnosti' in 'odrske umetnosti') zamrla kmalu po tem, ko sta šli v obtok, se je oznaka 'uprizoritvene umetnosti' precej razširila. Gotovo je k temu pripomoglo slovensko poreklo nosilnega izraza 'uprizoritev', vendar njegov pomen ostaja v domeni teorije gledališča. Zato 'uprizoritvene umetnosti' ne morejo odtehtati argumentov, ki podpirajo oznako 'scenske umetnosti' – ta je za poimenovanje področja *performing arts* gotovo terminološko ustrenejša.

LITERATURA

- Carlson, Marvin: *Performance: a Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Goldberg, Roselee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Gregorič, Tereza: *Gledališče in disko: FV 112/15*. Nina Šorak, ur. *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012. 73–91.
- Hartman, Bruno: *Estetika vabljenja*. Večer, 24. sept. 1968: 10.
- Hayum, Andree: *Notes on Performance and the Arts*. Art Journal, 34/1975, 337–40.
- Jesenko, Primož: *Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja. Pogovor z Ladom Kraljem*. Milohnič, Aldo, Ivo Svetina, ur. *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009. 111–31.
- Kralj, Lado: *Teorija drame*. Ljubljana. DZS, 1998.

Orel, Barbara: *K zgodovini performansa na Slovenskem: eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966-1986*. Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan, Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo; Maska, 2010, 271–327.

Pirih, Dušan Hup: *Naši projekti 1975–1994*. Ljubljana, 1995. Objavljeno na CD-ROM-u, hrani ga arhiv SCCA.

Sauter, Willmar: *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

Schechner, Richard: *Approaches to Theory/Criticism*. *Tulane Drama Review* 10.4/ 1966, 20–53.

Schechner, Richard: *A New Paradigm for Theatre in the Academy*. *TDR* 36.4/1992, 7–10.

Schechner, Richard: *Performance Studies: An Introduction*. London, New York: Routledge, 2013.

Slana, Miroslav, Andrej Brvar, Drago Jančar; Franci Hedl: *Estetika vabljenja ali estetika ustvarjanja?! Večer*, 3. okt. 1968, 8.

Snoj, Marko: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan, 2003.

Toporišič, Tomaž: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.

POVZETEK SUMMARY

Prispevek se spoprime z vozliščem terminoloških zagat, ki jih sprožajo rabe oznak performans (angleško *performance art* in *performance*) ter scenske umetnosti (*performing arts*). Problematiko slovenske terminologije razgrne z vidika povezav med teorijo in prakso, kot so se razvijale od šestdesetih let 20. stoletja, ko so se heterogene oblike uprizorjanja na presečišču različnih področij umetnosti tudi na Slovenskem začele vzpostavljati kot nove uprizoritvene zvrsti, ki so vodile v performans (*performance art*). Pri tem izpostavi Schechnerjevo opredelitev performansa (*performance*) in predstavi politike vključevanja tega novega koncepta in samega področja raziskav v univerzitetne učne programe. Osvetli jih v luči razlik med evropsko in ameriško tradicijo (poučevanja) gledališča.

This article tackles the tangled knot of terminological quandaries triggered by the use of the terms *performance art*, *performance*, and *performing arts*. The problematics of Slovenian terminology are unfolded from the standpoint of connections between theory and practice as they developed from the 1960s, when heterogeneous forms of performance at the intersection of different fields of art in Slovenia as well began to be established as new performance genres which led to performance art. In this regard it highlights Schechner's definition of performance and presents the politics of inclusion of this new concept and the research field itself into university study programs. It illuminates them in the light of differences between the European and the American tradition of (studying) theatre.

Maja Murnik

Uprizoritvene umetnosti v dispozitivu tehnologij: telo in novomedijski performans

Vprašanja telesa in telesnosti so v zadnjih letih zopet aktualna tema, tudi v digitalni kulturi. Čeprav se je v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja še zdelo, da se bo kiberkulturalna paradigma osredotočila le na probleme duha in kiber uma, pa imamo v zadnjem desetletju opraviti s telesom, ki je opremljeno z vmesniki in sposobno tehnodelirane zaznave. S telesom pa se srečujemo tudi v virtualnih svetovih.

Ključne besede: telo, novomedijski performans, umetnost v *Second Life*, Gazira Babeli, Maurice Merleau-Ponty, Davide Grassi/Janez Janša.

Questions regarding the body and corporeality have once again become a relevant topic in recent years, including in digital culture. Although it still appeared in the 1980s and 1990s that the cybercultural paradigm would concentrate only on the problems of the spirit and cyber mind, in the past decade we have been dealing with the body, which is equipped with interfaces and is capable of technologically modeled perception. We also encounter the body in virtual worlds.

Key words: body, new media performance art, art within *Second Life*, Gazira Babeli, Maurice Merleau-Ponty, Davide Grassi/Janez Janša.

Danes živimo v mešani in povečani resničnosti, obdani z visoko sofisticiranimi tehnološkimi napravami, ki spreminjajo in oblikujejo našo percepcijo, mišljenje in delovanje. Tehnologija je postala v sodobnosti tisti temeljni dispozitiv, ki je pričel bistveno določati naše življenje; skozenj se na novo artikulirajo tako družbena vprašanja kot umetniške prakse. Vsakodnevno se srečujemo in upravljamo z visokotehnološkimi napravami (mobilnimi telefoni, računalniki, zasloni in vmesniki vseh vrst; o tem veliko piše Janez Strehovec: prim. 2007, 185–216). Priče smo tudi obratu od paradigme uma, teksta in kulture k paradigmi telesa, materialnega, življenja in biopolitik (npr. G. Agamben, A. Negri, P. Virno, E. Thacker, B. Massumi). Tehnološki dispozitiv, ki je v sedanji informacijski družbi opredeljen predvsem s pametnimi tehnologijami, še mnogo bolj kot v prejšnji, industrijski paradigmi destabilizira subjekt; ta je po eni strani izrazito fizičen in materialen, poudarjeno je njegovo telo; po drugi strani pa je nekako transcendiran, virtualen, netelesen.

Zaradi teh spremenjenih pogojev danes največji teoretski izzivi vznikajo ob novih temah in oblikah pojavljanja umetniških praks. Ravno tam, kjer umetniške prakse (ali, ustrezneje rečeno, oblike človeške kreativnosti) iščejo nove načine in teme, se komajda artikulirajo, pogosto še nejasno in jecljajoče, včasih pa z neko poprej neznanu silovitostjo, nastaja tudi pro-

stor za njihovo preišljevanje, ravno tako mestoma nezanesljiv in v iskanju ustreznega izraza ter še ves zmeden zaradi sprememb v konceptih in pojavnih oblikah, ki jim je priča.

Novе oblike in teme, v katerih se pojavljajo sodobne uprizoritvene prakse, zahtevajo nove koncepte in drugačno preišljevanje o njih, pogosto s pomočjo drugih ved – filozofije, teorije novih medijev, družbene teorije, kulturnih študijev itd. Omejevanje zgolj na uprizoritvene prakse nas preveč zapira v tradicionalne razmejitve vrst in zvrsti umetnosti, ki so dediščina modernosti, pri čemer potem ni prostora za zanimive nove umetniške pojave, kot so npr. performansi v virtualnem svetu spletne skupnosti *Second Life*, ki bi jih težko uvrstili v katero izmed do sedaj znanih zvrsti, težave pa imamo že pri tem, ali gre za uprizoritvene, novomedijske, intermedijske ali kake druge prakse. Zdi se, da razvrščanje danes niti ni preveč pomembno; zanimivejše so same teme, ki so v teh delih obravnavane na nov način, in novi pristopi, ki jih omogočajo pametne tehnologije, vse to pa za seboj potegne cel diapazon vprašanj in problematik, ki so naslavljane na druge načine, kot smo jih bili vajeni doslej. Aktualne teme danes so: telo, telesnost, dogodek in dogodkovnost, participatornost, življenje, nove oblike subjektivnosti, novi načini percepcije in recepcije umetniških praks, pametne tehnologije itd.

Ena takih tem, ki je v zadnjih letih doživela številne transformacije in je hkrati ključna za razumevanje pojavov v sodobni družbi, kulturi in umetnosti, sta telo in telesnost.

NAZAJ K TELESU

Čeprav je v zadnjih letih telo zopet postalo aktualna tema, se interes zanj v filozofiji izkazuje že vsaj od začetka 20. stoletja dalje – na primer pri nekaterih predstavnikih fenomenologije (npr. M. Scheler, E. Husserl, M. Merleau-Ponty), ki so v nasprotje in kot dopolnitev tri stoletja prevladujoče kartezijanske paradigme, ki je telo razumela kot objektificirani in mehanični organizem ter s tem manjvredni in manj zanimivi človekov pol (glavna vloga je namreč pripadla duhu oz. umu), pričeli obravnavati živo telo kot spremenljivo in stalno gibljivo entiteto, ki je ves čas v interakciji z okoljem ter postaja aktivno in samosvoje orodje spoznavanja sveta, celo telo-subjekt (koncepcija zgodnjega Merleau-Pontyja, ok. 1945).

Vprašanja telesa in telesnosti so v zadnjem desetletju postala relevantna tema tudi v digitalni kulturi. V osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja se je sicer še zdelo, da se bo kiberkulturalna paradigma osredotočila le na probleme duha in s programsko opremo podprtega umetnega življenja (npr. v kiberpankovski literaturi) in bo tako ostala povsem v domeni kiberuma ter celo zavezana antitelesnosti. Kiberprostor je bil razumljen kot platonističen, kibernavt pa se je zdel izgubljen za ta svet: »Prestavljen v računalniški prostor, kibernavt zapusti kletko telesa in vznikne v svetu digitalne senzacije« (Heim 1991, 64). To stališče je bilo oblikovano ob infor-

macijski teoriji, ki je informacijo razumela kot neutelešeno (Shannon-Weaverjeva teorija), še poudarile pa so ga debate med člani zgodnjega kibernetnega gibanja na konferencah Macy med letoma 1943 in 1954. Najdemo ga lahko tudi v prvem kiberpank romanu *Nevromant* (1984) Williama Gibsona, v katerem avtor kiberprostor označi kot »skupno halucinacijo« in »neprostor uma« (61).

Toda vprašanja telesnosti in materialnosti so danes zopet relevantna. Še več, priče smo vse večjemu poudarjanju telesnosti. A to ni več telo, kot smo ga poznali prej, temveč je spremenjeno, opremljeno z vmesniki in sposobno tehnomodelirane zaznave. V ospredje stopajo telesni vidiki uporabnikove izkušnje v sedanji mešani in povečani realnosti, na primer njeni afektivni, proprioceptivni in taktilni vidiki (prim. Hansen 2004; Strehovec 2007). V zadnjem desetletju se je pojavilo zavedanje, da je telo pomemben agens v konstituiranju prostora, tudi znotraj digitalnega režima (prim. Hansen 2004).

Bolj kot o posamičnih, v sebi zaključenih telesih, je sedaj postalo ustrežnejše govoriti o telesnosti (angl. *corporeality*) in utelešenosti (angl. *embodiment*). Ni več nujno, da telo vidimo le na enem mestu in da je prostorsko ter časovno enkratno določeno in edinstveno, temveč ga lahko prepoznavamo tudi skozi sledi in odseve, v katerih vznikaja ter zgineva in s tem priča o svoji prisotnosti, ter skozi nove povezave, ki jih vzpostavlja, zlasti v interakciji s tehnološkimi vmesniki. Njegovo delovanje je postalo v nekem smislu dosti subtilnejše, obenem pa tudi razpršeno; toda po drugi strani imamo opraviti s skorajda surovo materialnostjo – takšno je na primer razumevanje medicine in biotehnoloških znanosti, ko raziskujejo in posegajo v telo ter ga preučujejo v njegovih delih in delcih, vse do najmanjših možnih enot.

OD »ŽIVEGA TELESA« SEDEMDESETIH LET K HIBRIDNEMU TELESU

Telo zanima tudi sodobne umetniške prakse. Vendar v njih nastopa na drugačen način, kot je v performansu konec šestdesetih in v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. V zgodnjih performansih *body arta* je bila namreč v ospredju identiteta telesa (ponavadi performerjevega), tedanje bodiartistične performanse pa lahko razumemo kot telesna »uprizorjanja jazov,« o čemer priča oznaka Amelie Jones iz podnaslova njene knjige *Body Art/Performing the Subject*.

Takratnemu raziskovanju telesa kot novega medija umetnosti je bila že na samem začetku dodana družbena oziroma politična dimenzija: raziskave elementarnih fizičnih akcij (npr. hoja, hranjenje, pitje, vzdrževanje ravnotežja) na eni strani in radikalne prakse rezanja, prebadanja in pohabljanja performerjevega telesa skupaj z različnimi poskusi s telesom na drugi strani (npr. dunajski akcionisti, Chris Burden, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export itd.) so simbolizirale osvobajanje od okostenelosti in

konvencionalnosti družbe, njene morale, njenih vrednot in institucij, tudi od tedanje institucije umetnosti.

V današnjem času pa umetniške prakse ne raziskujejo več zgolj živega telesa samega po sebi, njihovo zanimanje se je iz »uprizorjanj jazov«¹ razširilo še na druga področja. V veliko performansov in umetniških projektov sedanjega časa umetniki aktivno vključujejo postopke, metode in spoznanja znanosti, zlasti tiste, ki je izrazito podprta s tehnološkim razvojem (npr. računalniške vede, biotehnologija, nevroznanost itd.). Pomembnejša kot identiteta (enega) telesa v zgodnejših bodiartističnih performansih šestdesetih in sedemdesetih let postane njegova zmožnost povezovanja, upravljanja in modificiranja. Tako je to telo pogosto transformirano in opremljeno z visokotehnološkimi dosežki. Stelarc, ki danes velja za že skorajda klasičen primer umetniškega raziskovanja odnosa med človeškim telesom in tehnologijami, na primer meni: »kar je postalo pomembno, ni zgolj identiteta telesa, temveč njegova zmožnost povezovanja – ne njegova mobilnost ali kraj, kjer se nahaja, temveč njegov vmesnik« (1999).

Ker je človeško telo za Stelarca vedno bolj biološko neutrežno, zastarelo oziroma obsoletno (kot ga označuje), mora biti podobno kot računalniki neprestano nadgrajevano, da bi lahko sledilo visokotehnološki kulturi, ki smo jo ustvarili. Po nizu bolečih *low-tech* performansov, imenovanih »suspenzije« (angl. *suspensions*), v katerih si je skozi kožo zatikal mersarske kavlje in svoje golo telo obešal nad tlemi (ulico, morjem, jaškom, galerijskim prostorom itd.), je Stelarc začel uporabljati bolj sofisticirane, *high-tech* vmesnike (kot je sam zapisal, je s »suspenzijami« uprizorjal »strategijo za fizično izčrpavanje telesa in izpostavitve njegove zastarelosti.« (2009, 2). Tako je na primer v performansih *Ping Body* (1995) internetni *pinging*, ki deluje po principu sonarja in se uporablja za testiranje oddaljenosti in dostopnosti spletne strani, ki jo želi uporabnik obiskati (ta se meri glede na čas potovanja signala, kar je odvisno tudi od internetnega prometa), uporabil za nadzorovanje gibanja svojega telesa. Telo, priključeno na električni mišični stimulator, se je z gibi odzivalo na pretvorjene podatke, pridobljene s *pingingom* različnih spletnih domen uporabnikov, ki so se priklapljali na spletno stran performansa. Aktivnost na samem internetu (torej zunanji podatkovni sistem in njegova povezava z mišičnim stimulatorjem) in ne lastni nevrološki sistem je tako performerjevo telo spravila v gibanje in določala njegovo koreografijo. Oddaljena publika na različnih koncih sveta, ki je obiskala spletno stran performansa, je lahko gibanje njegovega telesa spremljala prek spletnih kamer.

¹ V nekaterih usmeritvah sodobnega *body arta* je »uprizorjanje jaza« sicer še vedno prevladujoči umetnikov izraz, saj se tudi v zadnjem desetletju nadaljuje linija ekspresivnega *body arta*, ki se izogiba uporabi tehnoloških dosežkov ter se na »čist,« neposred(ova)n način ukvarja z eksistencialno tematiko. Tak je npr. performans *I Miss You* (2002) Franka B.

Omenjeni performans je izpostavil neposreden fizičen vpliv kolektivne aktivnosti spletnih uporabnikov na telo. S tem je v devetdesetih letih še zelo aktualne debate o breztelesnosti interneta in platonizmu kiberprostoru postavil v drugo luč. Namesto kartezijanske ločenosti duha od telesa, ki naj bi jo po zgodnejših teorijah udejanjal internet, je Stelarcov performans izpostavil ravno nasprotno: prisotnost telesnosti tudi v spletnem okolju. S priklopljenostjo na internet se je Stelarcovo telo razširilo, njegove niti so segle v digitalni prostor. Meja med njegovim telesom in priklopljeno tehnologijo se je zbrisala. Telesnost individuumu je tako postala hibridna, kiborška.

Priklapljanje tehnologije v in na telo ter modificiranje telesa s pomočjo tehnologije zaznamujeta tudi druge Stelarcove performanse (npr. *Exoskeleton*, *Tretja roka*, *Tretje uho*, *Trebušna skulptura* itd.). Kiborško telo pa je v devetdesetih letih predmet raziskave tudi pri drugih umetnikih, na primer pri Marcelu-lí Antúnezu Roci (npr. v performansih *Epizoo*, 1994, in *Afasia*, 1998), Eduardu Kacu (performans *Time Capsule*, 1997, v katerem si je pod kožo vstavil mikročip), pri Orlan (niz plastičnih operacij pod naslovom *Reinkarnacija svete Orlan* od leta 1990 dalje) itd.

PRISOTNOST TELESA V VIRTUALNEM SVETU DRUGEGA ŽIVLJENJA

Povezava med telesom in tehnologijami v sodobnih umetniških praksah pa se ne kaže zgolj na način kiborškosti, torej v smislu kiborga kot »kibernetičnega organizma« (kar ta okrajšava, angl. *cyborg*, tudi pomeni), torej bitja s kombiniranimi biološkimi in umetnimi deli. V današnjem času se namreč zdi telesnost še zanimivejša tam, kjer telesa ne vidimo več v klasičnem smislu, torej tam, kjer je njegova vidnost bistveno drugačna od te, ki smo je vajeni. Prisotnost telesa je drugačna v digitalnem svetu; k njej težko pristopamo z uveljavljenimi pojmi in kategorijami. Danes ni več vprašanje, da se je telesnost razširila tudi v prostore spleta in digitalnega sveta: »Napetost med telesnostjo/netelesnostjo se ne vzpostavlja kot izbira ali/ali, temveč mora biti razumljena kot realnost obe/in« (Paul 2003, 170). Uporabnikovo telo je danes vedno bolj integrirano v digitalni svet.

V zadnjem desetletju se je v *Drugem življenju* (angl. *Second Life*), 3D virtualnem svetu na spletu, pojavilo veliko umetniških projektov. V performansih, postavljenih na to specifično podlago, se vprašanja telesnosti zastavljajo na nov način. Telesnost v teh delih je razpršena, pojavlja se in ves čas izginja ter tako priča o svoji dvoumni prisotnosti v sodobnem digitalnem svetu. Vprašanja telesa, ki vznika na podlagi kode, so zanimiva, saj manipuliranje s kodo (npr. v delih Gazire Babeli) spreminja in oblikuje načine, kakšen bo videti performans.

Med letoma 2007 in 2010 sta Eva in Franco Mattes, bolj znana kot umetniški tandem 0100101110101101.ORG, ustvarila serijo *re-enactmentov* (*Re-enactments in Synthetic Performances*) nekaterih znanih zgodovin-

skih performansov iz sedemdesetih let, ki raziskujejo telo. Toda te ponovitve niso bile uprizorjene na njunih živih telesih in v realnem prostoru, temveč v virtualnem svetu Drugega življenja. Namesto z živimi telesi izvornih izvajalcev imamo tu opraviti z avatarjema (virtualnima telesoma) Eve in Franca Mattesa, narejenima po podobah njunih obrazov in teles. Virtualni *re-enactmenti* tandema 0100101110101101.ORG so pretežno poskus prenosa tradicije performansa v virtualni svet in obenem preizpraševanje vrednot avtentičnosti in ranljivosti živega telesa v vsej njegovi krhkosti, izpostavljenega bolečini in izčrpanosti, vrednot torej, ki so bile pripisane izvornim delom iz šestdesetih in sedemdesetih let.

Poleg *re-enactmentov* znamenitih zgodovinskih performansov je tandem 0100101110101101.ORG v zadnjem času ustvaril tudi nekaj novih, na primer *I know that it's all a state of mind* (2010), v katerem goli telesi avatarjev Eve in Franca Mattesa ure in ure padata po tleh asketskega (galerijskega) prostora v *Drugem življenju*. Toda napor padajočih teles v virtualnem svetu je bil tudi dejanski napor teles: umetniški tandem je namreč performans izvajal (programiral) štiri dni, in sicer štiri ure na dan (v živo v Plymouth Art Centre). Ob koncu sta bila avtorja povsem izčrpana in sta skoraj bruhala na tipkovnico (Shindler 2010).

Kaj se zgodi s telesom, ko s hitrostjo 900 kilometrov na uro leti skozi prostor, je poglobitno vprašanje performansa *COME.TO.HEAVEN*, ki ga je julija 2006 v več različicah izvedla Gazira Babeli. Umetnica živi in deluje le v *Drugem življenju*, virtualnem svetu na spletu, ki ga je leta 2003 lansiralo kalifornijsko podjetje Linden Lab, ki pobira »najemnine,« skrbi za posodobitve softvera ter ga nadzoruje, sicer pa ga konstruirajo in oblikujejo njegovi uporabniki, prebivalci *Drugega življenja*.

Podvreči telo ekstremnim pogojem velike hitrosti (primerljive s hitrostjo letala), preizkušati meje njegove vzdržljivosti, raziskovati njegove zmožnosti – vse to je zelo blizu težnjam bodiartističnih performansov iz sedemdesetih let. Toda omenjena akcija je »resnična« le v *Drugem življenju*, navezuje pa se na »imaginarni« skok Yvesa Kleina v praznino (*Le saut dans le vide*, 1960), o katerem priča le fotografija, dejansko fotomontaža. Znotraj *Drugega življenja* akcije sicer ne izvaja živo performerjevo telo, skozi prostor leti telo avatarja, toda moment nepredvidljivosti in edinstvenosti, ki je (bil) bistvenega pomena za bodiartistične performanse, se v njem vseeno ohranja. Preizkušnja zmogljivosti Gazirinega telesa je dejansko preizkušnja zmogljivosti grafične kartice na računalniku in njenih »reakcij« v ekstremnih pogojih. Performansa ni mogoče ponoviti na popolnoma enak način; njegove različice obstajajo zato, ker ni mogoče predvideti, kako se bo obnašala grafična kartica, torej vmesnik, ki ima v digitalni kulturi izredno pomembno mesto in sooblikuje sporočilo (Steven Johnson današnja kultura celo imenuje vmesniška kultura, angl. *interface culture*. Prim. Johnson 1999; Galloway 2012). Tako se v nekaterih primerih trese in razpada sam performativni prostor, referenca na telo v njem je le s težavo pre-

poznavna; v drugih pa se vizualna referenca na Gazirino telo ohranja, čeprav se njeni udi množijo na čuden način in se telo spreminja v zmešnjavo multipliciranih oči in las. Umetnica izjavlja, da je kreativni proces same grafične kartice težko predvideti.

Ta in drugi performansi Gazire Babeli nam demonstrirajo, da je telo vselej vpeto v kontekst, vselej je posredovano, nikoli se ne kaže kot telo samo na sebi. Domenico Quaranta piše, da se Gazira Babeli zaveda, »da je telo konstrukt / ... / Ve, da je prostor iluzija in zato se igra s temi protislovji. Ve, da je 'realnost odvisna od naše grafične kartice'« (Quaranta 2007). Gazira Babeli se igra ravno s pravili sveta, v katerem živi – to je, s tistimi, od katerih je odvisna tudi njena eksistenca, se pravi, s programsko kodo. V tem smislu sama sebe imenuje tudi »*code performer*«. Toda kako je z uprizarjano telesnostjo tega avatarja? Lahko bi rekli, da je Gazirina telesnost v *COME.TO.HEAVEN* pogojena z okoljem, v katerem živi. Odvisna je od nje, to okolje ni zgolj neobvezna, taka ali drugačna podlaga, temveč dobesedno v temelju določa in oblikuje njeno eksistenco ter delovanje. Performans *COME.TO.HEAVEN* to telesnost pripelje v ospredje, s tem ko opozori nanjo in se na neposreden način igra z gradniki njenega obstoja.

Da je naše telo temeljno umeščeno v svet, meni tudi francoski filozof Maurice Merleau-Ponty. V *Fenomenologiji percepcije* (1945) obsežno piše o tem, kako se svojega telesa zavedam ravno prek sveta in obenem se sveta zavedam prek svojega telesa ter njegovih kinestetično-motoričnih senzacij in akcij. Naše telo ne biva zgolj v prostoru in v času, temveč »[n]aše telo *naseljuje* [fran. *il habite*] prostor in čas« (2006, 156). V prostoru izrisuje svoje gibalne zemljevide, ki so odvisni od dejanskih poti, pa tudi od želenih, od načrtov in projektov. Za Merleau-Pontyja se v prostoru razprostira praktično polje telesa: »Telo je nosilec [fran. *le véhicule*] biti v svetu, in imeti telo za živo bitje pomeni biti vpleten v določeno okolje, identificirati se z določenimi projekti in jim biti nenehno zavezan« (2009, 111).

Primerjava med digitalnim performansom, v katerem nastopa telo avatarja, in filozofskimi koncepti predstavnika eksistencialne fenomenologije iz sredine dvajsetega stoletja je morda nekoliko drzna, saj je vzeta iz različnih kontekstov. Merleau-Ponty piše *Fenomenologijo percepcije* v filozofskem kontekstu štiridesetih let prejšnjega stoletja; temeljna umeščenost našega telesa v svet in interakcija med obema sta vezani na koncepcijo živega telesa, s katero kritizira telo, razumljeno kot objekt, ki je bilo predmet preučevanja takratne kartezijansko usmerjene znanosti, tako naravoslovno-medicinske kot naturalizirane psihologije. Ob Gaziri Babeli pa imamo opraviti s projektom softverske umetnosti, vezanim na digitalno spletno okolje, ki je bilo v Merleau-Pontyjevem času še nekaj povsem nepredstavljivega. Toda nekateri momenti so podobni in primerljivi, posebej ko telesnost mislimo kot temeljni izraz biti v svetu, ne glede na to, kaj in kakšen ta svet je.

Pri projektu Gazira Babeli ne gre več za bolj ali manj verno reprezentacijo nekega drugega telesa, telesa iz realnosti, temveč je telo Gazire Babeli osamosvojeno telo v virtualnem svetu. V njem v skladu s pravili tega sveta, ki jih tudi sama sooblikuje, zaživi svoje lastno življenje, neodvisno od svojega izvirnega kreatorja. Relacija med telesom Gazire Babeli in telesom/telesi njenega ustvarjalca/njenih ustvarjalcev postane zapletena in vzajemno učinkujoča, v tem razmerju pa delujejo še drugi »prebivalci« spletnega okolja *Drugo življenje* in njihovi avatarji. V svetu digitalnih »videzov« postane pojem telesnosti in z njo povezane identitete kompleksnejši kot kdajkoli prej. Zopet imamo opraviti z razširjeno telesnostjo, v nekem smislu celo z razpršenim telesom, katerega zgostitve se dogajajo na nepričakovanih mestih in v časih, ki jih ni mogoče predvideti vnaprej.

NEGIBNO TELO UPRAVLJALCA

Zanimiva vprašanja o tem, kje je telo, odpira tudi performans *Brainloop* Davideja Grassija oz. Janeza Janše iz leta 2006. Projekt je še posebej zanimiv zato, ker se telo v njem skuša skrivati. Negibnost telesa je celo ena glavnih poant tega performansa. Na kakšen način se pojavlja telo, ko mu je odvzet njegov temeljni modus, torej sposobnost gibanja?

V *Brainloopu*, ki je nadaljevanje performansa *Brainscore – breztelesna komunikacija* iz leta 2000 (avtorja in performerja Davide Grassi in Darij Kreuh), performer sedi pred računalniškim zaslonom in potuje po virtualnih pokrajinah s pomočjo *Google Earth*. Določa parametre na zaslonu, izbira lokacije na zemljevidu, določa kote in položaje kamere. Lokacije, ki jih izbere v prvem delu performansa, so kasneje uporabljene kot »virtualni oder« za zvočni performans v drugem delu. Ob tem je njegovo telo povsem negibno; komunikacija med performerjem in strojem poteka prek vmesnika BCI (angl. *Brain Computer Interface* oz. vmesnik med možgani in računalnikom), s pomočjo katerega performer stroj upravlja brez gibalne aktivnosti rok, brez dotikanja, zgolj z mislimi. Ideja, za ureničitev katere so si željno prizadevale vohunske agencije v času hladne vojne, je tu realizirana; z raziskavami možnosti vmesnika med računalnikom in človeškimi možgani je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja na Kalifornijski univerzi v Los Angelesu (UCLA) pričela DARPA (*Defense Advanced Research Projects Agency*), ameriška vladna agencija, ustanovljena v času hladne vojne, ki je zadolžena za razvoj novih tehnologij, namenjenih vojaški rabi.²

V predhodnem performansu *Brainscore* je poseben vmesnik »prebiral« gibanje oči performerjev po zaslonu, beležil pa je tudi njuno možgan-

²Podlaga za razvoj tovrstnega vmesnika je bilo odkritje zdravnika Hansa Bergerja, da v naših možganih poteka električna aktivnost. Berger je leta 1924 zabeležil prvi elektroencefalogram aktivnosti v možganih (znan kot EKG) in s tem pomembno prispeval k nadaljnjemu razvoju elektroencefalografije.

sko aktivnost. Gibanje telesa je obstajalo, le da na minimalni ravni očesnih premikov. *Brainloop* pa stori še korak naprej v smeri negibnosti. V *Brainloopu* ukazi, kot so »premakni levo roko,« »desno,« »naravnost« itd., ostanejo le na ravni možganske aktivnosti; gibalni ukazi so zgolj zamišljeni, njihova dejanska fizična izvedba pa ni potrebna, saj vmesnik, ki je videti kot oglavnica, ki pokriva performerjevo glavo, ukaze zabeleži in jih prenese v izvedbo v računalniškem okolju.

Grassijev projekt se izogiba enemu temeljnih modusov našega spoznavanja in delovanja v svetu, namreč gibalni aktivnosti naših teles. Senzorimotorična aktivnost telesa je odsotna oziroma, natančneje, reducirana na vizualno percepcijo premikov na zaslonu, ki performerju pomaga krmiliti nadaljnje gibe in premike po virtualnem prostoru. Bi lahko rekli, da gre za prekinjeni proces gibanja, za pot, ki se prične z jasnim, preciznim zamišljanjem gibov v zavesti in zaustavi tik pred njihovo realizacijo? Težko; naše gibanje v svetu poteka v veliki meri precej spontano in v območju predrefleksivnega. Pot gibanja ni tako preprosta, ne poteka od ideje oz. misli o gibanju premočrtno k njeni realizaciji v dejanskem svetu; ne vodi torej linearno od točke A do točke B, pri čemer je točka A misel, točka B pa cilj te misli. Takšno razumevanje bi nas vrnilo nazaj v obzorje kartezijske znanosti, zasnovane na vzročnostnem razlaganju pojavov. A v območje kartezijanstva nas še prej vrača nekaj drugega – in to je pozornost, ki jo projekt namenja umu oz. misli, s tem ko se osredotoča na možgansko aktivnost; možgani dobijo upravljalško in nadzorovalno funkcijo, telo pa je postavljeno v oklepaj, tako kot je bilo znotraj kartezijskega dualizma.

Težko bi torej rekli, da gre pri performativni podlagi *Brainloop* (pa tudi pri predhodnem *Brainscoru*) za beleženje prvega dela gibalne poti, za anticipacijo gibanja. Projekta se prejkone osredotočata na delovanje imaginacije, na možnosti zamišljanja premikov telesa, pravzaprav na vprašanja zavesti. Naše siceršnje delovanje v svetu pa se zdi kompleksnejše. Ravno gibljivost telesa, njegovi sensorimotorični aranžmaji, na katere vzvratno vpliva okolje in tako naprej, so bistvenega pomena za naše spoznavanje in delovanje v svetu. Za Merleau-Pontyja je na primer telo vselej telo-v-gibanju; ravno njegova gibljivost, njegove kinestetično-motorične akcije so za to telo temeljne. Gibalno izkustvo našega telesa je tisto, ki nam omogoča določen dostop do sveta in do predmetov v njem (roka v gibanju na primer daje veliko več informacij, kot če se predmeta dotakne zgolj statično, na eni točki).

Ne le fenomenologija v zgodovini filozofije (poleg Merleau-Pontyja se je z gibajočim telesom ukvarjal tudi E. Husserl), tudi raziskave v današnjem času poudarjajo pomen gibljivosti telesa. Tako Shaun Gallagher, eden vodilnih svetovnih kognitivnih znanstvenikov, v svoji knjigi *How the Body Shapes the Mind* (2005) poudarja, da naše telo prek svojih gibalnih sposobnosti (angl. *motor abilities*) samo oblikuje spoznavanje. Zaznani objekt je na primer tisto, kar sem zmožen zgrabiti ali pa ne; to je moja os-

novna naravnost ob njegovi percepciji. Oblike in velikosti predmeta tako ne zaznavam zgolj v fenomenalnem smislu, tj. v smislu fenomenalne velikosti, ki je odvisna od razdalje med mano in predmetom, temveč v povsem pragmatičnem smislu: ali lahko predmet primem ali se ga lahko dotaknem (Gallagher 2005, 8). Telesnost je zanj tista, ki oblikuje duha, in pri tem Gallagher močno poudarja ravno sposobnost gibanja: gibanje in spremljanje tega gibanja v našem proprioceptivnem sistemu (to je sistem, ki spremlja lastno gibanje; je zavedanje gibanja) temeljno vzpostavlja ne le našo nadaljnjo gibalno aktivnost, temveč nam omogoča zavedanje samih sebe, komunikacijo z drugimi, dejansko omogoča naše bivanje v najbolj kompleksnih oblikah.

Omenjeno nas zopet vrača k fenomenologiji in Merleau-Pontyju. V *Fenomenologiji percepcije* Merleau-Ponty piše o t. i. telesni shemi, ki se nanaša na izkustvo delov telesa v določeni gibalni konstelaciji. Telo je v gibanju, zato je tudi telesna shema ves čas v dinamičnem spreminjanju. Telo v Grassijevem projektu pa je v mirovanju, negibno. Zdi se, da koncept telesne sheme tu nima kaj početi, da je v *Brainloopi* negiran. A Merleau-Pontyjeva telesna shema vključuje tudi možnosti njenih širitev. Eden znamenitejših Merleau-Pontyjevih primerov za širitev telesne sheme je primer tipkovnice, ki jo tipkarica prek navade vključi v svojo telesno shemo. Tipkarica dobro ve, kje se nahajajo črke, brez težav se naglo prilagodi drugačni tipkovnici, večji ali manjši od tiste, ki je je navajena. Prilagoditev poteka onkraj eksplicitne zavesti; telo se na nek način prilagodi »sámo,« brez posebnega, zavestnega razmisleka. Podobno tudi palica, ki se jo slepec navadi uporabljati in jo vključi v svojo telesno shemo, izgubi status predmeta in postane del slepca, njegov čutilni podaljšek. V zvezi s tem lahko tudi BCI vmesnik, ki ga v *Brainloopi* uporablja performer, razumemo kot vključenega v njegovo telesno shemo.

Vprašanje telesne sheme je v naši kulturi, ki postaja vedno bolj algoritemska, vmesniška in softverska, še posebej aktualno. Vključevanja različnih tehnoloških naprav v človekovo telesno shemo ne tematizirajo le nekatere sodobne umetniške prakse (npr. tehnoperformans, bioart itd.), ampak so, kot že omenjeno, te naprave del čisto vsakdanjega življenja. Ob tem se ne zastavlja vprašanje, ali nam tehnologija lahko izboljša življenje; to vprašanje ni več relevantno, saj je tehnologija že tu, prisotna je na vsakem koraku in v praktično slehernem segmentu našega bivanja. Je dispozitiv, ki nas v temelju določa, postala je celo ena temeljnih kvalitets vsakodnevne realnosti, ki nas izziva, da razmerje med njo in človekovim telesom premislimo na novo. Vprašanje, kje je danes telo, kje vse ga je mogoče videti, je obenem tudi vprašanje identitete.

Po osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja, ko se je še verjelo, da se je v digitalnem svetu uresničil kartezijanski dualizem, da se je znebil mesa, telesa v prid čistega duha, ki se v svojih avatarjih in virtualnih jazih prost giblje po kibernetičnih svetovih, je zadnje desetletje zopet vzpostavilo

interes za telesnost. Pri tem ne gre le za podaljšana telesa hibridov med človekom in strojem (kiborgov), med naravnim in umetnim, ampak je telesnost razširjena in razpršena v virtualnih telesih v digitalnih okoljih. To niso zgolj nove, posodobljene različice reprezentacij fizičnih teles, ki jih sicer že stoletja dolgo pozna zgodovina upodabljaljočih umetnosti, temveč živijo nove, samosvoje oblike življenja. Njihova z novimi tehnologijami modelirana in s softverom podprta telesnost povratno vpliva na telesa uporabnikov, prav tako tehnotransformirana in razširjena. Nekateri novome-dijski performansi, ki tematizirajo telesnost, opozarjajo ravno na to gibljivo, celo izmuzljivo naravo telesnosti v današnji mešani resničnosti.

LITERATURA

- Babeli, Gazira: *Come.To.Heaven*. <http://gazirabeli.com/cometoheaven.php> (1. 7. 2013).
- Gallagher, Shau: *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Galloway, Alexander R.: *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Gibson, William: *Neuromant*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Heim, Michael: »The Erotic Ontology of Cyberspace.« Michael Benedikt, ur. *Cyberspace: First Steps*. Cambridge; London: MIT, 1991.
- Johnson, Steven: *Interface Culture. How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. San Francisco: HarperEdge, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Pariz: Gallimard, 2009.
- Paul, Christian: *Digital Art*. London: Thames; Hudson, 2003.
- Quaranta, Domenico: *Gaz', Queen of the Desert*, april 2007. <http://www.gazirabeli.com/TEXTS.php?t=gazqueenofthedesert> (1. 7. 2013).
- Shindler, Kelly: *Life After Death: An Interview with Eva and Franco Mattes*. Art21, 28. maj 2010; <http://blog.art21.org/2010/05/28/life-after-death-an-interview-with-eva-and-franco-mattes/> (22. 7. 2012).
- Stelarc: *Parasite Visions: Alternate, Intimate and Involuntary Experiences*. *Body & Society* 2-3/1999, 117-127. <http://bod.sagepub.com/content/5/2-3/117.abstract> (1. 7. 2013).
- Stelarc: *The Cadaver, the Comatose & the Chimera: Alternate Anatomical Architectures*, 2009; <http://stelarc.org/documents/StelarcLecture2009.pdf> (14. 8. 2012).
- Strehovec, Janez: *Besedilo in novi mediji. Od tiskanih besedil k digitalni besedilnosti in digitalnim literaturam*. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.

Tehnologija je postala v sodobnosti tisti temeljni dispozitiv, ki je pričel bistveno določati naše vsakdanje življenje, percepcijo in mišljenje; skozenj se na novo artikulirajo tako družbena vprašanja kot umetniške prakse. Priče smo tudi obratu od paradigme uma, teksta in kulture k paradigmi telesa, materialnega, življenja in biopolitik (npr. Thacker, Negri, Massumi). Vprašanja telesa in telesnosti so v zadnjih letih zopet aktualna tema, tudi v digitalni kulturi. Čeprav se je v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja še zdelo, da se bo kiberkulturalna paradigma osredotočila le na probleme duha in bo tako ostala povsem v domeni kiber uma ter celo zavezana antitelesnosti, se je v zadnjem desetletju to spremenilo. A telo je danes drugačno, opremljeno je z vmesniki in sposobno tehnomodelirane zaznave. Prek njegovih avatarjev se z njim srečujemo tudi v virtualnih svetovih. Prispevek razpravlja o različnih obravnavah telesa v nekaterih novomedijskih performansih (performansi na podlagi spletne skupnosti Second Life, *Brainloop* D. Grassija/J. Janše), pa tudi o kiborškem telesu devetdesetih let (Stelarc: *Ping Body*).

Technology has become in modern times that fundamental dispositive which has begun to essentially determine our everyday lives, perceptions, and thinking; through it social issues as well as artistic practices are articulated anew. We are also witness to a shift from the paradigm of the mind, text, and culture to the paradigm of the body, the material, life, and biopolitics (e.g. Thacker, Negri, Massumi). Questions regarding the body and corporeality have once again become a relevant topic in recent years, including in digital culture. Although it still appeared in the 1980s and 1990s that the cybercultural paradigm would concentrate only on the problems of the spirit and would thus remain entirely in the domain of the cyber mind and even be committed to "anti-physicality", in the past decade this has changed. But the body today is different, equipped with interfaces and capable of technologically modeled perception. Through its avatars we also encounter it in virtual worlds. This article discusses the different treatments of the body in some new media performance art (in the performance of the social network Second Life, *Brainloop* of D. Grassi/J. Janša), as well as of the cyborg body of the 1990s (Stelarc: *Ping Body*).

Blaž Lukan

Novi performans: poskus opisa

Tekst obravnava prehod od uprizoritvenega, scenskega oz. izvedbenega k dogodkovnemu in se poskuša približati – nemogoči – definiciji novega performansa. Bistveno spremembo zazna na polju forme oz. »estetike« performansa in se od dispartne »uprizoritve« oz. scenske »izvedbe« pomakne h (kontekstualiziranemu) dogodku, torej k »praksi,« ki najmočneje deluje v domeni političnega.

Gljučne besede: performans, Marina Abramović, Performa, RoseLee Goldberg, Cockaigne, Judith Butler, Chantal Mouffe

This text examines the transition from a performance to an event and its (relational) context and attempts to approach an – impossible – definition of a new performance art. It perceives an essential change in the form or "aesthetics" of performance art, and from the disparate performance or "staging" moves towards a (contextualized) event, i.e. to "practice" which operates most powerfully in the domain of the political.

Keywords: performance, Marina Abramović, Performa, RoseLee Goldberg, Cockaigne, Judith Butler, Chantal Mouffe

1.

Naše izhodiščno vprašanje je: o čem govorimo, ko govorimo o performansu? Za začetek dovolj preprosto, vendar ga moramo že takoj zaplesti. Vprašati se namreč moramo, o katerem performansu: izvirnem ali današnjem? Pravzaprav nas bolj kakor »stari« zanima današnji, »novi« performans, performans v 21. stoletju, in to najprej v razliki do izvirnega performansa oz. performansa, recimo tako, v preteklem stoletju. Najlažja pot, da pridemo do trdnejšega izhodišča, ne pa seveda tudi do odgovora, se zato zdi pregled nekaterih izbranih uveljavljenih definicij performansa, tako nekdanjih kot današnjih.

A ta pot je najlažja samo na prvi pogled (in je tudi samo ena od možnih). Poglejmo si, na primer, splošno definicijo prve zgodovinarke performansa, RoseLee Goldberg, iz leta 1978 (oz. 1987, ko je bila njena knjiga *Performance Art* dopolnjena): performans je težko definirati, pravi in ponudi definicijo, da je performans »živa umetnost v izvedbi umetnikov«, pri čemer je performans lahko »sploh karkoli«, saj za umetnika predstavlja predvsem možnost delovanja brez pravil in vodil (9). Performer je redko igralec, navadno je umetnik sam, in vsebina je redko narativna oz. ima redko zgodbo; možno je tudi ponavljanje performansa in priprave oz. vaje zanj. – Težko se izognemo takojšnjemu komentarju oz. vtisu ohlapnosti in poljubnosti tega opisa ali definicije performansa (pri čemer je pojem »živosti« od tedaj postal skrajno problematičen), čeprav seveda vemo, da

izhaja iz zgodovinskega pregleda razvoja performansa »od futurizma do danes«.

Če, na drugi strani, to nekdanjo definicijo performansa primerjamo z današnjo, ki jo najdemo na najbolj splošnem možnem oz. konsenzualnem (spletnem) mestu, v *Wikipediji* (prvič je bilo geslo *Performance art* vnese-no leta 2002, zadnjič pa dopolnjeno konec septembra 2013), ne pridemo veliko dlje.¹ Ta svetovna enciklopedija performans (oz. umetnost performansa ali umetniški performans) opredeljuje takole (definicijo navajamo v izvirniku): »In art, performance art is a performance presented to an audience, traditionally interdisciplinary.« Takoj bi se lahko zataknili pri prevodu, namreč kako ustrezno prevesti »performance art is a performance ...«, nemara »umetnost performansa je predstava ...«, a pojdimo raje dalje, na del definicije, ki nas v tem trenutku bolj zanima. Po navajanju Wikipedije performans lahko ima predlogo ali je nima, lahko je naključen ali pazljivo orkestriran, spontan ali skrbno načrtovan, poteka ob sodelovanju občinstva ali brez njega, v živo ali je medijsko posredovan, ob prisotnosti performerja ali z odsotnim performerjem, lahko se odvija kjerkoli, se pravi na kakršnem koli prizorišču in v poljubnem trajanju ... Ti opisi pa se nato sklenejo v še eno definicijo: performans konstituira »dejanje posameznika ali skupine na določenem prostoru in v določenem času«.

2.

Med obema pogledoma oz. definicijama je med okrog (najmanj) 15 oz. (največ) 35 let razlike, ki pa, kot lahko že sklenemo, po vsem sodeč sploh ni bistvena. Tudi najsplošnejša definicija iz novega tisočletja namreč trpi za isto ohlapnostjo in poljubnostjo, saj tudi po njej umetnost performansa pravzaprav nima bistveno določujočih kriterijev (»predstava, predstavljena občinstvu, tradicionalno interdisciplinarno«, je lahko tudi tradicionalna gledališka predstava), binarne opozicije v opisu, kaj je performans, pa nas prepričujejo, da je performans lahko tako to kot tudi ono. – Nič bliže k odgovoru pa nas ne pripelje pregled tehtnejših in bolj sistematičnih teoretskih pogledov na performans, pravzaprav bolj njegovih konceptualizacij kot definicij, ki se v različnih obdobjih soočajo s tem tako teoretskim kot praktičnim fenomenom. Richard Schechner se v delu *Performance Theory* (Teorija predstave – ali morda Teorija performativnega?) z definicijo performansa pravzaprav ne zamuja pretirano, saj ga bolj zanima predstavljanje oz. performativnost kot taka; ko govori o performansu, pa ima pravzaprav v mislih happening oz. (svoj) environmental theatre in prakso skupine Performance Group, saj so poglavja, zbrana v omenjeni knjigi, nastajala v glavnem v šestdesetih in sedemdesetih letih, ko je ta skupina delovala. Performans je zanj sicer manifestacija zasebnosti, a kljub temu od-

¹http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art. Splet. 18. 10. 2013.

prt, izvaja se tako v »najdenem« oz. naključnem kot transformiranem prostoru ali tudi multi-prostoru, traja lahko nekaj minut in tudi manj ali pa več ur ali dnevov, lahko je izveden samo enkrat ali pa večkrat zaporedoma, in njegov dogajalni čas je ali ta, ki ga generira sam dogodek, ali pa simbolični čas (292–293). Performans po njegovem mnenju naredi telo eksplicitno, vzpostavlja razliko med interierjem in eksterierjem, poudarja prepustnost in poroznost nastopa, raziskuje spolnost, bolezen, telesne izločke, vonje, pri izvedbi uporablja kri, spermo, pljunek, drek, urin, tudi hrano, barvo, plastiko in druge materiale, najpogosteje pobrane iz »dobesednega« in ne iz »prenesenega«, poteka kot izmenjava med udeleženci, torej nastopajočimi in gledalci, izzvati želi grozo in praznični občutek hkrati in je zelo oseben, ne pa vedno tudi samo zaseben (358).

Schechnerjev opis dokaj natančno povzema nekatere performativne prakse, aktualne v času nastanka razprave (zlasti performans kot body art, ki pogosto reprezentira kar performans kot tak) in tudi danes, pri tem pa še zdaleč ni popoln in se dotika samo nekaterih segmentov performansa. Patrice Pavis v svojem znanem *Gledališkem slovarju* (prva izdaja 1987; pri čemer – to je treba dodati – avtor ni ena ključnih referenc v polju študij performativnega) tej definiciji dodaja poudarek na »minljivosti in nedokončnosti produkcije« v performansu, za razliko od »uprizorjenega in dovršenega dela«, ki je bolj značilno za tradicionalno gledališko produkcijo (531). Performansu posveti knjigo z naslovom *Performance: a critical introduction* (iz leta 1996) tudi Marvin Carlson. V performansu izpostavi telo in ne več karakterja, njegovo (torej performerjevo oz. telesno) avtobiografijo ter načine artikulacije telesa in z njim povezanega jaza oz. sebstva skozi performans (1–9). Performans je zanj nenarativna, nemimetična in nediskurzivna umetnost, ki vključuje občinstvo in dekonstruira teatralno (kar je pravzaprav koncept Josette Féral) s »provokacijo sinestetičnih relacij med subjekti« (123–143). Najtemeljiteje estetiko performativnega (in torej performansa) razgrne Erika Fischer-Lichte v svoji znani knjigi iz leta 2004, ki je ne bomo v detajlih obnavljali, temveč bomo za njo ponovili samo nekaj temeljnih okoliščin umetnosti po t. i. performativnem obratu; torej: odprava meja med umetnostmi (oz. interdisciplinarnost, ki smo jo v tem pregledu že omenili), premik od uprizoritve k dogodku, vključitev občinstva in novo razmerje med materialnim in znakovnim statusom umetnostnega objekta; dodajmo še kategorije, kot so avtopoetska feedback zanka, torej ključna vzpostavitev razmerja med izvajalcem in gledalcem, efemernost in tranzitornost performansa, samonanašalnost, ki postane sporočilo performansa samo, in pa »ponovna začaranost sveta« s performansom kot njegova presežna (»katarzična«) funkcija (*Estetika performativnega* 328; 334). Kljub natančni (v nekaterih točkah pa polemični) definiciji estetike performativnega tudi E. Fischer-Lichte ne najde enotnih kriterijev za definicijo performansa kot umetniške discipline in kot edini splošni kriterij za njegovo umetniškost navaja njegov »institucionalni okvir«, torej mesto uprizarjanja.

Po eni strani uporabnejša, po drugi pa bolj poenostavljena se zdi teorija postdramskega gledališča, kot jo je sistematiziral Hans-Thies Lehmann (*Postdramsko gledališče* 162–163). Uporabnejša zato, ker jasno vzpostavi mejo med performansom in (dramskim) gledališčem, kjer pa presečno množico najde v pojmu postdramskega, ki združuje elemente tako prvega kot drugega.² Performansu pripiše trenutnost, simultanost in neponovljivost, pa samotransformacijo (performerja), (samo)agresivnost in odgovornost ter dogajalni sedanjik, njegovemu gledalcu mobilizacijo lastne možnosti odziva in doživetja, osrednje mesto pa najde v pojmu živosti, »provokativne prezence človeka namesto utelešenja lika«, oz. v pojmu »proizvodnje prezence«. Lehmann slikovito definira razkol med prezenco in reprezentacijo v performansu (in tudi v postdramskem gledališču), enotna definicija performansa – in tu smo pri poenostavljanju – pa je zanj nemogoča oz. skrajno tehnična: » ... performans je to, kar ti, ki ga kažejo, oznanjajo kot performans«, pri čemer vrhovni kriterij najde v publiki.

3.

Omenjeni koncepti se zdijo po eni strani izčrpani in – bolj vsi skupaj kakor vsak posebej – dobro zajemajo polje performansa v vsej njegovi širini, ki pa se zdi prej formalna in slogovno-žanrska kakor vsebinska. Performans prepuščajo – naj tako rečemo – arbitrarnosti in kontingenci različnih teorij, še bolj pa izvedbenih praks, pri tem pa morda preskočijo neko njegovo bistvo, ki – tako se nam zdi – ni »univerzalno«, temveč se v času spreminja oz. lahko šele skozenj opazujemo razvoj performansa kot umetniške discipline, in potemtaka šele v resnici omogoča razlikovanje med nekdanjim, »starim«, in današnjim, »novim« performansom. Ta vsebina oz. bistvo se megleno nakazuje v pojmovanju razlike med reprezentacijo in prezenco, omenjeno maloprej, še posebej če v razmislek pritegnemo misel Philipa Auslanderja o političnosti v postmodernem performansu (v modernizmu je bila političnost ožje usmerjena), ki jo najde v uporabi proti konceptu reprezentacije kot take oz. politične reprezentacije še posebej (Carlson, *Performance* 142), pa tudi če mu dodamo znano misel Amelie Jones o performansu (pravzaprav body artu, ki je samo ena od – najradikalnejših – oblik performansa) kot o uprizarjanju subjekta, pri čemer gre pri prehodu performansa iz modernizma v postmodernizem zgolj za pre-

²Lehmannov pogled na performans je v temelju določen s teatralnim, ki je eminentni označevalec dramskega gledališča, zato je njegova metoda iskanja korelacij med teatralnim in performativnim logična; hkrati pa manifestira evropski pogled na performans, ki se za razliko od ameriškega težko odmakne od teatrocentričnega pogleda na performativne prakse, torej na definicijo njihovega praznora v gledališkem oz. gledališču, za kar ima seveda dovolj historičnih razlogov. Ameriški pogled na performans ni obremenjen s teatralnim in zlahka umešča performans v njegov izvorni prostor, ki je galerija in muzej, ne pa morda gledališka dvorana, pri čemer ga ne razume kot enega od (radikalnih) derivatov teatralnega, temveč kot obliko sodobne umetnosti kot take.

meščanje poudarka v uprizarjanju subjekta.³ Oba pojma – tako političnost kot subjekt-nost – nas približata temu, kar po našem mnenju bolj kakor formalne in žanrske značilnosti definira razliko, ki nas zanima, čeprav ju v tem kontekstu – ki naj zgolj odpira vprašanja – ne bomo podrobneje analizirali; brati ju moramo v povezavi s (prav tako slabo razvito) idejo o izvirni anarhičnosti performansa, ki si ga že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja prilaščajo mediji (zapiše jo Goldbergova v že omenjeni knjigi), oziroma koncepta akcije, ki je prav tako ključno določilo »starega« performansa.

Sami se bomo konceptualni teoretski opredelitvi novega performansa skušali približati po dveh poteh. Prvo narekuje – recimo tako – institucionalni pogled, drugo pa zunajinstitucionalni oz., še več, pogled odpora proti instituciji. Oba se zdita legitimna in oba dobro zajameta vso heterogeno množico tako teorij kot praks sodobnega performansa.

Še prej si bomo v ilustracijo, da bo bolj jasno, kaj si pod sodobnim ali »novim« performansom predstavljamo, še nekoliko pobliže pogledali situacijo, ki definira performans oz. njegovo pojavljanje danes. To lahko storimo s pregledom delovanja ene od utemeljiteljic sodobnega performansa, Marine Abramović, v zadnjem času. Njena umetniška in hkrati medijska aktivnost se marsikomu zdi kontradiktorna in sporna,⁴ a na tem mestu jo vzemimo kot primer življenja performansa v 21. stoletju. M. Abramović je, kot je znano, s svojim performansom v newyorški MoMi *The Artist Is Present*⁵ nekako sklenila svoje dolgoletno delovanje na področju performansa, točneje, etablirala se je kot sodobna umetnica kot taka (MoMa je, kot vemo, eminentni muzej sodobne umetnosti in ima, med drugim, tudi oddelek za medijsko in performativno umetnost), njeno zanimanje se je iz produkcije performansov preusmerilo v produkcijo proto- oz. metaperformativnih pogojev za refleksijo performansa kot avtonomne umetniške discipline. Sem sodijo rekonstrukcije njenih lastnih in tudi referenčnih performansov drugih avtorjev iz šestdesetih in sedemdesetih let preteklega stoletja (npr. Alana Kaprowa), in to v njeni lastni izvedbi ali izvedbi njenih učencev, s čimer je problematizirala tezo o neponovljivosti performansa kot njegovega ontološkega določila; v MoMi je, ob maratonskem performansu, predstavila retrospektivo svojih del kot neke vrste intimni muzej performansa, ustanovila je šolo performansa in pravkar ustanavlja (tudi s pomočjo donacij na spletnem Kickstarterju) inštitut performansa. M. Abramović je s svojo dejavnostjo občutno razširila nekoč ozek umetniški trg, povezan s performansom, predvsem pa ga je medijsko popularizirala in – v pogledu nekaterih – spravila na raven pop in ezoterične dejavnosti, kakršna je npr. joga. Skoznjo se je performans dokončno institucionaliziral (in ona sama je postala institucija per se, blagovna znamka) in se vzpostava-

³ Glej Amelia Jones, *Body art: uprizarjanje subjekta*.

⁴ Glej npr. zadnja dela Amelie Jones.

⁵ Performans je potekal od 14. 3. do 31. 5. 2010.

vil kot relevantni dejavnik na umetnostnem trgu. Ta dogodek lahko definiramo kot postperformativni obrat, ki performansu jemlje izjemno pozicijo po eni strani alternativne – saj je nekoč ponujal drug(ačn)o možnost uprizarjanja (subjekta), mimo vseh obstoječih – po drugi pa nadžanrske – saj v poudarjanju interdisciplinarnosti izkorišča vse obstoječe umetniške discipline, hkrati pa proizvede lasten, avtohtoni jezik – umetniške oblike. Na ta način je M. Abramović žrtvovala ravno tisto subjektivnost in neponovljivost v polju sodobne umetnosti (performansa) kot take, ki jo je nekoč definirala kot avtonomno ustvarjalko, in nekdanjo enkratno in neponovljivo identiteto, izraženo že z lastnim imenom, oz. svojo umetniško subjektivnost zamenjala s konstitucijo serijsko reproduktibilne blagovne znamke, torej subjekta v neskončni verigi najrazličnejših blagovnih menjav, ki je samo še rahlo in pogojno povezan s performansom kot takim.⁶ Vendar se je na ta način zgolj – če sodimo po trditvah, ki jih bomo pregledali nekoliko kasneje – integrirala v procese, ki zaznamujejo umetnost danes. – K pojavom, ki jih povezujemo z M. Abramović, pa niso izključno v njeni domeni, lahko dodamo še festivale, na katerih se predstavljajo različne performativne prakse, že težko pregledno akademsko teorijo, ki jo je spodbudila razširjenost performansa, ali revije, ki se ukvarjajo z ožjimi ali širšimi raziskavami performativnega; performans je dandanes prisoten v medijih kot ena od oblik umetniškega izraza, k njegovi popularizaciji pa prispevajo tudi znana imena iz pop sveta (kot npr. Jay-Z-jev »performance art film« *Picasso Baby*, v katerem nastopata, med mnogimi drugimi znanimi imeni iz umetniškega sveta, tudi Marina Abramović in RoseLee Goldberg).⁷

4.

Situacija je na neki način nova, čeprav ne povsem. Performans je bil v resnici vedno medijsko odziven, čeprav seveda drugače kot danes, saj je včasih v veliko večji meri provociral in škandaliziral javnost, zlasti s svojo eksplicitno oz. deklarativno političnostjo (denimo še v fazi hepeninga s feminističnimi in protivojnimi manifestacijami), pa denimo radikalno telesnostjo in goloto (v body artu); takrat je etično dosledno sledil konceptu akcije in ne zgolj refleksije obstoječega stanja. Kot inovativna praksa je zgodaj spodbudil teoretske odzive, še zlasti zaradi svoje eksplicitne navezave na (Austinov) koncept performativa oz. (Schechnerjeve) performativnosti, ki sta postala ena ključnih konceptov znotraj kritične teorije oz. družbenih in kulturnih študij. Že zgodaj je spodbudil različne oblike specializacije in ni bil več samo odvod razstavnih in muzejskih praks (zlasti vizualnih umetnikov, temveč je postal avtohtona disciplina oz. dejavnost izvajalcev,

⁶ Glej npr. njeno pojavljanje v medijih, denimo v dizajnerskih oblačilih na modnih revijah, pa na najrazličnejših družabnih dogodkih.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=xMG2oNqBy-Y>. Splet. 18. 10. 2013.

ki nenadoma niso bili več predvsem slikarji, kiparji ali glasbeniki, plesalci ali literati, temveč vse to oz. nič od tega, torej »samo« performerji, multio-peracionalistični izvajalci, ki so ob obvladanju različnih interdisciplinarnih veščin proizvedli tudi povsem novo kvaliteto: presežno kategorijo performansa-kot-izvedbe tega specifičnega dogodka pred občinstvom.⁸

Še en kratek ilustrativni ekskurz si bomo privoščili, saj bi radi predstavili celovit diapazon tega, kar danes pomeni performans, tudi s stališča newyorškega bienala performansa (najbrž je po povedanem že razumljivo, da tudi performans ni ušel politiki bienalnih pregledov, značilnih za sodobni umetnostni trg) Performa, ki ga vodi že nekajkrat omenjena RoseLee Goldberg. Nekoliko »statistično« si pogledjmo, kakšni dogodki so napovedani oz. bodo predstavljeni na Performi 13. Nekatero vsebino je vnaprej težko definirati in celo opisati,⁹ kljub temu je dovolj jasno, da gre za: ples, instalacije (različnih tipov), dolgotrajni (permanentni) performans, filmske projekcije, koncerte glasu, opero, muzikal, glasbeni solo, športno tekmo, modno revijo, rekonstrukcije, lecture-performans, hepening, slavnostno pojedino, pripovedovanje zgodb, dogodke na internetu, predstavo tantra-joge, naravoslovne dogodke (s področja ornitologije oz. biologije), interkontinentalni performans, prezentacije arhivov, tableau vivant, maratonska branja, citatne (ali modelne) performanse, hommage in navsezadnje tudi za gledališko predstavo (kolikor je mogoče soditi, za eno samo, pa še ta je videti kot preplet množice izraznih sredstev). Veliko je žanrskih prepletov in zmesi, cross-overjev in mixov, ki v novo celoto združujejo, denimo, filmske projekcije, žive nastope, modne prireditve, pojedine, fotografske projekcije, vizualne koncerte in seveda performerje v različnih funkcijah. Zanimiva so tudi prizorišča, kjer se bodo ti performansi odvili, kot npr. umetniški, kulturni ali plesni centri, inštituti, muzeji, galerije, filmski arhiv, pesniški klub, univerzitetna prizorišča, konzulat, vzgojno-izobraževalne institucije, med njimi pa niti enega »gledališča«, z izjemo nekaterih znanih umetniških prizorišč, ki občasno gostijo tudi gledališke dogodke, kakršna je npr. slovita Brooklyn Academy of Music (BAM). Nastopajoči oz. performerji prihajajo na festival iz različnih svetov, pretežno likovnega oz. vizualnega in arhitekturnega, pa glasbenega, video oz. filmskega, plesnega, literarnega, teoretskega, publicističnega, tehnološkega, ezoteričnega, eksperimentalnega, novomedijskega in multimedijskega, veliko pa jih je že uveljavljenih preprosto kot performerjev, ki združujejo različne oblike izraza in jim je težko določiti »čisto« žanrsko pripadnost; med skoraj stotimi umetniki ne najdemo niti enega, ki bi prihajal iz gledališkega oz. tradicionalnega igralskega okolja.

⁸ Pojavili so se tudi neologizmi, ki skušajo opisati performativno delovanje z novimi termini, izpeljanimi iz pojma performans, torej ne več kot »igranje« ali »izvajanje«, temveč performiranje ipd.

⁹ Pri tem bi nam lahko bil v pomoč prijem, ki ga že nekaj let prakticira festival Štajerska jesen v avstrijskem Gradcu, ki svoje dogodke v najavah opisuje z diagramom oz. okvirčkom »sestavim«, kot npr. »35% performance, 33% building, 32% body« ali »22% theatre, 39% animal, 39% transformation«.

5.

Prvi, v naši zasilni opredelitvi institucionalni pogled (ki ga je treba razlikovati od t. i. »institucionalne teorije umetnosti«), zastopata Judith Butler in Shannon Jackson, ki sta o performansu danes spregovorili v performativnem predavanju-dialogu na simpoziju z naslovom *How Are We Performing Today?*, s podnaslovom *Novi formati, prostori in prakse umetnosti v povezavi s performansom* (performance-related art), ki je potekal v MoMi v New Yorku novembra 2012.¹⁰ Njun dialog se je vrtel zlasti okrog okoliščin, ki opredeljujejo sodobni performans, izvajan v muzejih in galerijah, pri čemer nanj bistveno vplivajo vsa nova razmerja, ki delovanje obojih, torej muzejev in galerij, določajo, s poudarkom na novih ekonomskih razmerjih. Performans je postal instrument nove, t. i. izkustvene ekonomije, ki se manifestira v razmerju dobrina-produkt-storitev-izkušnja, s poudarkom na zadnji kategoriji, ki je performans kot estetski akt v bistvu razvrednotila. Če si je 20. stoletje v umetnosti (performansa) prizadevalo ustvariti estetski objekt (gre za fordizem v umetnosti), je 21. stoletje postfordistično in performans v svoji pojavnosti vstopa v specifična razmerja, ki veljajo tudi za prostor njegove izvedbe. Tako, denimo, novi muzej opredeljujejo številne nove ekonomske politike, prav tako galerijo, ki je eminentni prostor (umetniškega) trga. Nove okoliščine narekujejo tudi novo definicijo performansa kot žive umetnosti: njegova živost je vedno nabor medsebojnih relacij, (ontološka) živost v umetnosti kot taka ne obstaja več. Zlasti Butlerjeva natančno oriše nove okoliščine, ki zaznamujejo delovanje sodobnega muzeja, kjer participirajo vsi, ki se v njem pojavljajo, od same stavbe in njene vraščenosti v tradicijo, preko blagajničark in hostes ter vseh oblik nadzora, preko načinov financiranja (in zadolževanja), oblik integracije institucije v umetnostni in družbeni kontekst, do gledalcev, ki jih muzej ob določeni manifestaciji (razstavi, postavitvi) združuje na istem mestu in skupaj z umetnikom pritegne v ista razmerja. Muzej (temu lahko dodamo tudi druge prostore, kjer se najpogosteje izvajajo performansi, v skrajni konsekvenci tudi gledališče) je potemtakem »mreža relacij«, ugotavlja Jacksonova, »zmes in sistem različnih akterjev, sodelavcev, udeležencev«, njihovih zgodovin, biografij, zunanjih in notranjih odnosov, kamor moramo šteti tudi performerja; performer oz. njegov performans se torej neizbežno umešča v ta kontekst – in novi performans je veliko bolj kakor subjektivistični »stari« performans kontekstualna umetniška praksa – pri čemer je usmerjen v ozaveščanje – in transformacijo – vseh teh razmerij in tradicij. Današnji – novi – performans vstopa v drugačno, novo obliko institucije kot »stari«, v drugačne odnose in pri izvedbi uporablja drugačna sredstva in forme oz. formate. Skozi novi performans se mnogo bolj kot nekdanja političnost (reprezentacije, telesa, spola ipd.) kaže premik k razgrajenim

¹⁰ http://www.livestream.com/museummodernart/video?clipId=pla_dabaf0ce-4d86-4576-b6f0-1737a7695963. Splet. 18. 10. 2013.

družbenim in gospodarskim (infra)strukturam, mnogo bolj pa se skozi performans manifestira tudi »usodna« razlika med njegovo efemernostjo in etabliiranostjo oz. utrjenostjo družbeno-gospodarskih odnosov. Po Butlerjevi postane ključni element (strukture) performansa ravno njegova infrastruktura, saj, dodaja Jacksonova, performans ne more biti zunaj vsega živega oz. zunaj družbeno-gospodarske sfere.

6.

Novi performans tako na svoji »koži« odraža, odslikava omenjena razmerja, kar lahko počne tako z anticipacijo »cinične« distance kot s popolnoma ponotranjeno bolečino, pa seveda z vsemi možnostmi vmes. Lahko je medijsko odprt ali zaprt v lastno telo, še vedno eminentno političen, točneje rečeno, postpolitičen.

Kot primer te vrste performansa opišimo performans z naslovom *Cockaigne*, izveden na Performi 11.¹¹ Njegov avtor je Will Cotton, popularni ameriški slikar, med drugim tudi avtor videa za pop zvezdnico Katy Perry. Ker na svojih slikah operira (tudi) s slaščicami (kičem oz. osladnostjo vseh vrst, v glavnem brez ironije), je bil cel performans naravnán na to temo: nekakšne zajčice so obiskovalcem, ki so ob vhodu prejeli steklenično (sladkobnega) parfuma olfaktornega umetnika Pascala Gaurina (avtorja parfumov za znane svetovne izdelovalce), delile paličice z rožnato sladkorno peno (ang. *cotton candy*, asociacija na priimek avtorja performansa in na motive na njegovih slikah) in penino (homonimičnost obeh darov je očitna samo v slovenščini), na odru pa sta se po dolgem uvodu, ki ga je v dvorani zapolnjevala množica snemalcev, neprekinjeno spremljajočih vrsto očitno zvezdniških gostij prireditve (dogajanje se je odvijalo v Prince George Ballroom, prostoru z začetka prejšnjega stoletja, hotelski plesni dvorani, zdaj obnovljeni in namenjeni različnim slavnostim in porokam; v hotel je med drugim zahajal tudi Eugene O'Neill), odvila dva kratka baletna oz. plesna prizora v koreografiji Charlesa Askegarda, solista American Ballet Theatra, in izvedbi plesalk tega znamenitega baleta, oblečenih v baletne oblekce, spominjajoče na sladkorno peno, ter ene zvezde newyorške burleske, na glasbo newyorškega avantgardista Johna Zorna in sodobnega skladatelja in instrumentalista Caleba Burhansa ... Kakšen performans je torej (bil) to? Družabna prireditve, promocijski show, namenjen prodaji tako izdelkov kot njihovih kreatorjev, nemogoč spoj ali miks avantgardnega in popularnega, umetnosti in gospodarstva, užitka in veščine; lahkoten trenutek za uživanje ali hardcore poslovno srečanje, kjer je na trgu tudi sam udeleženec oz. nekdanji »gledalec« performansa, nenehno nadziran, voden in manipuliran, čeprav odhajajoč s predstave v iluziji, da je na njej užival ...

¹¹ <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.232004666870153.54037.191809624222991&type=3>. Splet. 18. 10. 2013.

Če govorimo o gledalcu, moramo dodati še naslednje: gledalec novega performansa ni več participirajoči posameznik, brez katerega ni performansa v njegovem ontološkem bistvu (kot ga je videla Erika Fischer-Lichte), temveč soudeleženec, kolaborator v procesu blagovne izmenjave, do nerazpoznavnosti premešane z menjavo presežnih vrednosti, ki jih pripisujemo umetnosti. Tako sodobnega gledalca oz. pojem participacije vidi tudi teoretik Markus Miessen: namesto »romantičnega« pojma participacije predlaga pojem sodelovanja (kolaboracije), ki bolje zajame sodobno situacijo, in to tako v pozitivni kot negativni konotaciji: torej tako v produkciji nove družbenosti, sestavljene iz singularnih in neodvisnih, a ozaveščenih »prvih oseb ednine«, kot tudi legitimiranju njenih negativnih odvodov, v resnici »kolaborant« (Fassi, »Working« 42–49). Kako naj bi se počutil udeleženec na Cottonovem performansu: kot voajer, izkoriščevalec cenениh užitkov, nehoteni (in do neke mere nevedni) performer na družabni sceni, nevtralni opazovalec oz. »strokovnjak« za performans, ki se z lahkoto izvzema iz vsesplošne (osladne) evforije? – Lahko rečemo samo, da ni izvzete pozicije (»ni brezplačnega kosila«), nihče v tem prostoru ni izjema, vsi so akterji v blagovnem tržnem procesu, pasivni eksponenti vladajočih ideologij, križajočih se v trenutku izvedbe performansa in spodbujajočih nepredvidljive trke. – Kako se je mogoče – s performansom – tem novim okoliščinam upreti?

7.

Prva možnost je – po Butlerjevi – boleče odražanje vseh zapletenih razmerij, ki določajo (novi) performans kot izvedbo lastne vključenosti in ki z ozaveščanjem prikritih ideoloških relacij, njihovo performativno razpostavo, omogoča tudi njihovo dekonstrukcijo; drugo možnost ponuja francoska filozofinja Chantal Mouffe in jo najde v umiku iz institucij – tu smo torej pri drugi, zunajinstitucionalni možnosti – ter kreiranju novih družbenih odnosov, novih subjektivitet in izdelavi novih svetov, ki bodo lahko ustvarili okoliščine za samoorganiziranje novega, kolektivnega družbenega subjekta. Angažirane strategije sodobne umetnosti, ki ostajajo znotraj institucionalnega terena – in tu se Mouffe približa Butlerjevi – naj se v njem angažirajo tako, da spodbujajo nesporazume, nesoglasja in ustvarjajo množstvo polemičnih prostorov, kjer izzivajo, načenjajo dominantni konsenz in ustvarjajo nove možne oblike identifikacij. Kritične umetniške prakse pa za Mouffe niso zamenjava za politične prakse, saj temeljijo na novem aktivizmu in komunikacijski (in medijski) gverili. Še vedno je torej pomembna akcija, ki je performans zaznamovala tudi v njegovih začetkih, le da se ta zdaj odraža na drugačen način, z novimi sredstvi, saj stara ne bi bila več učinkovita, in z drugimi cilji: subverzija in destabilizacija, ki ju sodobna umetnost usmerja proti hegemonemu, »postpolitičnemu« neoliberalnemu konsenzu, se zaveda ravno svoje domene v polju

umetniškega aktivizma, kjer se lahko »ontološko« pozicionira ali kot zgolj-manifestacija ali kot že-akcija («Strategies» 4–7).

Obeh možnosti je sodobni performans – seveda vzporedno z različnimi oblikami performansa, ki nagovarjajo občutno ožje prostore družbenosti in njihovo margino, oz. so usmerjeni sami nase, torej v lastno telo, ali pa v samo umetnost kot njihov manifestativni okvir, vključno z njeno zgodovino – poln, pri čemer izkazuje tako stične točke s svojimi izvori kot povsem nove kvalitete, ustrezne novemu času. Performans je – in to je najbrž njegova bistvena kvaliteta – neizmerno odprt, elastičen, prilagodljiv in inventiven, senzibilen v zaznavi vsega novega in z izjemnim refleksom za kritični odziv na družbeno stvarnost. Enotni definiciji se pravzaprav izmika in vsak čas (in vsaka teorija) predlaga svoje približke, ki pa predvsem ne smejo nasedati predpostavki, da so univerzalni in trajni. Definicija novega performansa bi bila sicer možna, prav tako tudi njegovo novo poimenovanje, in to nemara ponuja že naslov tega prispevka, torej »novi performans«,¹² vendar ga nimamo namena vsiljevati. Premik od subjekta v kontekst, ki smo ga zaznali pri sodobnem oz. novem performansu, namreč ni tako radikalen, kakor je bil denimo performativni obrat v šestdesetih letih, ki je vznik performativnih praks šele »omogočil«, in v sodobnem performansu smo priče paralelnim manifestacijam tako »starih« kot »novih« performativnih strategij, ki jih navsezadnje ni smiselno zapirati v teoretske in definicijske dogme. Kljub temu pa je teoretizacija novih fenomenov, kakršen je tudi sodobni performans, ta – povejmo skrajno poenostavljeno in nemara tавтоloško – scenska manifestacija performativnega, nujna, saj jih šele na ta način lahko uvidimo kot »nove« oz. fenomene sploh.

LITERATURA

Butler, Judith; Shannon Jackson: *How Are We Performing Today?* http://www.livestream.com/museummodernart/video?clipId=pla_dabaf0ce-4d86-4576-b6f0-1737a7695963 (18. 10. 2013).

Cotton, Will: *Cockaigne*. <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.232004666870153.54037.191809624222991&type=3> (18. 10. 2013).

Fassi, Luigi: »Working With Friendly Enemies: Intervju z Markusom Miessenom.« *herbst. Theorie zur praxis 2013*. Graz: Steirischer Herbst Festival, 2013.

Fischer-Lichte, Erika: *Eстетika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

¹² Morda po analogiji na poimenovanje novih oblik jazza »nu jazz«; gre za pojem, ki pokriva po izvoru jazzovsko glasbo, ki pa meša jazz z drugimi glasbenimi – in celo performativnimi – slogi in žanri: funkom, soulom, elektroniko, improvizacijo ipd.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London, Thames and Hudson, 1993.

Jay-Z. *Picasso Baby*: <http://www.youtube.com/watch?v=xMG2oNqBy-Y> (18. 10. 2013).

Jones, Amelia: *Body art: uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska; Študentska založba, 2002.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.

Mouffe, Chantal: »Strategies of radical politics and aesthetic resistance.« *herbst. Theorie zur praxis 2012*. Graz: Steirischer Herbst Festival, 2013.

Pavis, Patrice: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Schechner, Richard: *Performance Theory*. New York; London: Routledge, 2003.

Wikipedia. *Performance art*. http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art (18. 10. 2013).

POVZETEK SUMMARY

Tisto, kar smo nekoč imenovali performans, danes imenujemo performativne prakse (performativni dogodki, performativna umetnost), saj performans v »prvotni« obliki v resnici ni več. Poimenovanje »performativne prakse« zajema najrazličnejše oblike performans po postperformativnem obratu, ko je performans ponovno povzel vase vse tisto, čemur se je s prvim performativnim obratom odpovedal, in to z namenom, da bi ohranil svojo performativno kondicijo v območju družbenega in političnega. Bistvena sprememba se je zgodila na polju forme oz. »estetike« performans, ki nenadoma ni več tisto, kar sta v njej videla npr. R. Schechner ali E. Fischer-Lichte, in se potemtakem od dispartne »uprizoritve« oz. scenske »izvedbe« pomakne h (kontekstualiziranemu) dogodku, torej k »praksi«, ki najmočnejše deluje v domeni političnega. Tekst obravnava prehod od uprizoritvenega, scenskega oz. izvedbenega k dogodkovnemu in se poskuša približati – nemogoči – definiciji novega performans.

That which we once called performance (art) is today called (and this is our suggestion) performative practices (performative events, the part of "event culture"), since performance art in its "original" form in truth no longer exists. The label "performative practices" encompasses the widest variety of forms of performance art after the post-performative turn, when performance art again encapsulated within itself all that the first performative turn gave up, with the purpose of preserving its performative condition in the sphere of the social and the political. An essential change occurred in the field of form or "aesthetics" of performance art, which suddenly was no longer what, for example, R. Schechner or E. Fischer-Lichte saw in it, and consequently moved from a disparate performance or "staging" to a (contextualized) event, i.e. to "practice" which operates most powerfully in the domain of the political. This text examines the transition from a performance to an event and its (relational) context and attempts to approach an – impossible – definition of a new performance art.

Andreja Kopač

Performans kot »obrnjena forma«

Izhodišče prispevka je zastavljeno kot notranji dialog z razumevanjem performansa, kot ga opredeljujejo Erika Fischer-Lichte, John L. Austin, reflektira pa Rastko Močnik. Ker je pri performativnih praksah v ospredju *relacijska funkcija*, prispevek opredeljuje performans kot diskurzivno formacijo in izpostavlja problematiko performativa. Gre za partikularno pojmovani diskurzivni obrat, ki se hoče postaviti na stran izrekanja *še-ne-obstoječega*.

Ključne besede: performans, performativ, performativni obrat, diskurzivna formacija, lingvistika, parrhesia, neoliberalistična forma

The starting point of this article is framed as an internal dialogue with the understanding of performance as defined by Erika Fischer-Lichte and John L. Austin and reflected by Rastko Močnik. Since *relational function* is at the forefront in performative practices the article defines performance as a discursive formation and highlights the problematics of the performative. It is a particularly conceptualized discursive turn which wants to place itself on the side of uttering *the not yet existing*.

Keywords: performance art, performative, performative turn, discursive formation, linguistics, parrhesia, neoliberal form

O ČEM GOVORIM, KO GOVORIM O (PERFORMANSU)

V izhodišče premisleka o performansu sem vzela eno najbolj vplivnih del zadnjih let, in sicer analizo nemške teoretičarke Erike Fischer-Lichte v delu *Eстетika performativnega*. Kljub temu ne moremo trditi, da je performativnost kot taka že pojem po sebi, saj je osnovna funkcija izvirnika (*performance*) relacijska, saj gre za specifično dejanje *izvajanja*, medtem ko se začetek rabe izraza vpisuje na področje lingvistike, v teorijo govornih dejanj. Zastavek »O čem govorim, ko govorim o (performansu)« tako vodi v premiso o analizi performansa kot specifičnega žanra uprizoritvenih umetnosti, nekakšnega »križanca,« ki sega onkraj polja samega, ki v vprašanje produkcije inherentno vpisuje polje njegove cirkulacije in ki omogoča vpisovanje lapsusa v strukturo. Gre za dva temeljna pogoja, ki omogočata sprotno vpisovanje ideološkega momenta v polje performativnosti, zaradi česar opredeljujem performans kot obrnjeno formo polja uprizoritvenih umetnosti, ki jo določa hkratno prepletanje večjega števila procesov. In citat Erike Fischer-Lichte se nanaša točno na slednje: »Čarovnija je dokončno izgubljena in s tem se moramo sprijazniti« (335). Gre za tisto vrsto čarovnije, ki bi omogočala izrekanje novega, uprizarjanje drugačne vrste stilne formacije, kar kaže vznik in premestitev izraza *performativ* na področje umetnosti. Koncept performativnosti na področju sodobnih scenjskih umetnosti je namreč skonstruiran kot neologizem in se v praksi vzpo-

stavlja šele za nazaj. Ravno teorije performativnosti so namreč tista votla mesta, v katera se lahko vpisuje vse in nič; medtem ko je izhodiščna točka lahko marsikaj; bodisi negacija ponovljive dogodkovnosti, sprememba mesta izvajanja (ko telo postane objekt), razgradnja narativnosti, podrtje hierarhičnega razmerja med tekstom in uprizoritvijo, spreobrnitev zaporedja triadnega razmerja (tekst-režija-igra), spremenjeno razmerje med izvajalcem in gledalcem, v končni fazi pa tudi partikularna zareza z značilnostmi afekta. Skratka, pri obravnavi performansa vsak avtor napravi svojo, partikularno zarezo.

LICHTE, ABRAMOVIĆ IN SPECIFIČNA TELESNOST

Erika Fischer-Lichte (2008, 12) začetke performansa kot discipline konkretizira preko posebnega dogodka in specifične situacije, ki jo je leta 1974 v Galeriji Krzinger ustvarila Marina Abramović v delu *Lips of Thomas*. Lichte zapiše, da so v performansu, ki je trajal dve uri, performerka in gledalci ustvarili dogodek, ki ga ni bilo mogoče predvideti, kaj šele upravičiti s tradicijo, konvencijami in merili likovne umetnosti, pa tudi uprizoritvenih umetnosti. Po eni strani umetnica ni naredila artefakta, niti ni ničesar prikazala. Kaj se je zgodilo na relaciji med dogodkom in pogledom teoretičarke? Izhodiščna pozicija Fischer-Lichtejeve dokazuje, da je šlo za dogodek, ki bi ga bilo šele treba poimenovati, zato si je avtorica sama določila točko pogleda kot *zarezo*, kategorizacijo katere označuje nenavadna procesualnost dogodka, ki se po svoji funkciji in strukturi (na videz) nikamor ne vpenja; zato ga je treba ponovno premisliti in umestiti v prostor artikulacije uprizorljivega. Abramovićeva po Fischer-Lichtejevi namreč z eno samo gesto proizvaja toliko različnih plasti simbolnega, da tega ni več mogoče preprosto vpisati ne v polje gledališkega ne vizualnega, saj je prostor, ki ga umetnica zaseda, tista relacijska *vmesnost*, v kateri se telo umetnice objektivizira, govor zamrzne, simboli postanejo pomeni in gledalčevo telo se odzove. »Neprilagojeni« dogodek tako retrogardno dobi svojo lingvistično ustreznico v poimenovanju *performans*.

Čas »neprilagojenosti« se najbolj neposredno navezuje na obdobje šestdesetih let prejšnjega stoletja, in sicer na intelektualni pejisaž,¹ ki nakazuje strukturno prepletanje različnih komplementarnih paradigem. V našem primeru je pomembno omeniti predvsem rehabilitacijo misli Ferdinanda de Saussura, za katero kaže, da poteka sinhrono s kritiko Rolanda Barthesa. In čeravno Močnik Barthesu očita scientistično umeva-

¹ Sociolog Rastko Močnik obdobje opisuje kot intelektualni pejisaž, ki je »ob bok de Gaulovim tankom postavil amazonske lovce na glave, k Maovim strogim sentencam Reichove eskapade, ob Marxov razredni boj Freudovo nezavedno in k Levi-Straussovi prepovedi incesta Batailleov transgresizem, kjer so komunistične povorke defilirale mimo hepeningov Living Theatra, kjer je Althusser pokončeval humanizem, Greimas dolgočasil s formalizacijo Rdeče kapice, Jean Louis Schefer pa razlagal Sv. Avguščina tako, da je bilo na koncu mogoče spoznati le bedaka v sebi« (2009, 55–6).

nje semiologije (2009, 61), je morda ravno v tej točki zgoščen diskurzivni obrat na področju poučevanja družbenega, po katerem slednje prevzame metodologijo naravoslovnih ved, kar pomeni začetek konca konceptualnega razlikovanja med preučevanimi polji in njihovimi specifikami, ki niso zvedljive zgolj na en skupni označevalec. Tovrstni kontekst mi služi kot miselna podlaga za »branje«¹ vznikov performansa in performativnosti in iskanja razlik v odnosu do polja gledališkega. Konec konceptualnega razlikovanja namreč povzroča nekakšno razpršitev, ki povzroča izpraznjeno mesto specifične diskurzivnosti, ki bi bila značilna zgolj za polje performansa. Po drugi strani pa je vprašljiva metodološka raven semiologije, saj slednja proizvaja zgolj tisto, kar si je sama postavila v izhodišče, kar po Močniku vodi v pretirano formalnost in trivialnost rezultatov, medtem ko Blaž Lukan pretiran vpliv semiologije na teorijo performansa izrazi v ideji o smrti znaka kot pogoju za rojstvo telesa (prim. Lukan 1996). In ravno specifična telesnost je tista, ki se v primeru performansa vzpostavi kot bistvena diskurzivna formacija, ki se v tem času na novo okrepi in nadgrajuje, saj opozarja na robove, ki so robovi žanrov. Laurence Louppe (2012, 13) denimo opozarja na nujnostjo preusmeritve pozornosti z objekta umetniškega dela na robove sveta uprizorjenih predstav, saj neposredna fiksacija na predstavo kot ultimativni kulturni objekt deluje kot fetiš, ki umetniškovo delovanje konzervira in ohranja ples znotraj procesa, ki mu Andre Lepecki pravi žalovanje. Ples, kakor opredeljuje v predgovoru v knjigi Louppove Bojana Kunst (2012, 14), pripada izmuzljivi praksi trenutka, ki ga zaznamuje melanholični gon, in je hkrati njegova poetičnost, ki jo Louppova vpisuje v jedro preučevanja ustvarjalnih ravnanj, ki pripeljejo ne le do nastanka in smisla dela, temveč tudi do pretvorbe polja. Poetika za Louppovo združuje celoto procesualnosti s strani umetnika in zaznave gledalca ter locira novo mesto zaznavanja. Gre za vibriranje enega telesa nasproti drugemu, ki se hkrati spreminjata: »P/les deluje / ... / na samo telo tistega, ki piše o plesu« (Louppe 2012, 30). Natanko na tem *poetičnem* mestu se začne razvozlavanje notranjega nesoglasja performansa kot diskurzivne prakse, ki zahteva dvojno refleksivno operacijo, in sicer hkratno interpretacijo polja predmeta raziskave in učinkov lastne interpretativne dejavnosti (Močnik, 2009, 65).

PERFORMATIVNI SUNEK IN POVEČANA PREHODNOST

Nastanek pojma *performativ* za Eriko Fischer-Lichte sovpada s časom, v katerega je umestila performativni obrat v umetnostih, ki ga navezuje na delo Marine Abramović. Njeno že omenjeno delo *Lips of Thomas* je obe ključni razmerji, aktivacijo gledalca v aktivnega udeleženca dogodka in spremembo temeljnega modela med produkcijsko in recepcijsko estetiko, opredelil na novo. Kakor opredeljuje Fischer-Lichte, dogodek v različnem obsegu in v različni funkciji vsebuje – vse (prim. 2008, 23). Kljub temu da opozarja na problematičnost uporabe istih meril in kategorij, na-

stalih v ločenih produkcijskih estetikah, Fischer-Lichte performativni obrat v umetnostih misli kot sestavni del tako imenovane spontane ideologije šestdesetih, ki je vendarle fizikalizirana, saj dobi ustreznicu v izrazu performativni sunek:

V zgodnjih šestdesetih letih je v zahodnih umetnostih nesprevedljiv in sploh je prišlo do performativnega obrata, ki v posamezne umetnosti ni zanesel le »performativnega sunka,« temveč povzročil tudi nastanek nove umetnostne zvrsti, tako imenovane akcije ali performansa. Meje med posameznimi umetnostmi so postajale vse bolj gibljive; umetnosti so vse bolj težile k temu, da bi namesto del ustvarjale dogodke, pri čemer so se presenetljivo pogosto realizirale v uprizoritvah (2008, 23).

V tem kontekstu se zdi nenavadna predvsem kombinacija sklicevanja na performativni sunek, po katerem meje med žanri postanejo vse bolj gibljive in navezovanje na Piercovo semiotiko, ki reproducira neskončen niz heterogenih razmerij, brez jasne kvalitativne razlike. Po eni strani imamo tako stanje povečane prehodnosti, po drugi pa reproduciranje istega, v precepu česar se znajde gledalec, udeležen v procesu neskončne izmenjave »umetniških sunkov,« vse dokler se ne zgodi performativni obrat, ko gledalec manko dialoškega nadomesti z emotivno zapolnitvijo vrzeli. Pri tem gre za transformacijo odnosa med izvajalcem in gledalcem v smislu posebne *dogodkovnosti* v kontekstu zavzetja prostora, odnosa do časa in neposrednega vpliva telesa izvajalca na telo gledalca. Neposredno po tem, ko četrta stena pade, se po eni strani najdemo na področju semiotike, na katerem se zabrisujejo meje med žanri, po drugi strani pa gre za specifično izrekovalno situacijo, za posebno, neprilagojeno pojavnost, ki pa je vselej emotivna. V tem pa je skrit še en paradoks. Namreč, kljub temu da performans namesto *predstave* kot zaključene produkcijske enote proizvaja *dogodek* kot odprto delo, se tovrstni dogodek vendarle ne izloča iz produkcijskega ustroja gledaliških predstav. Ob tem se ne moremo strinjati z Janezom Janšo, ki zapiše:

Dogodek se izloča iz ponavljajočega produkcijskega ustroja gledaliških predstav, zato je pri njem poudarek na enkratnosti. Obenem implicira na socialno razsežnost gledališke predstave – igralci in gledalci skozi interakcijo v dani socialni situaciji proizvajajo socialni dogodek. V bolj radikalnih projektih pa je proizvajanje dogodka »predstava« sama (1996, XIII).

Gre za posebno situacijo, ko se performans proizvaja kot (kodu) neprilagojen dogodek in hkrati za vzpostavitev posebnega komunikacijskega (družbenega) razmerja med izvajalcem in gledalcem, ki poteka na ravni

govornega dejanja, zato ne preseneča, da je vznik performansa kot diskurzivne formacije vezan na izraz *performativ* in teorijo govornih dejanj. Vendarle je delo Johna L. Austina *Kako napravimo kaj z besedami* (v angl. orig. *How to do things with words*), ki je postavilo lingvistične temelje izrazu performans kot samostojni diskurzivni formaciji, na več mestih problematično.

PROBLEMATIKA PERFORMATIVA

Problematiko performativa sociolog Rastko Močnik v celoti izpelje v knjižici *Beseda – besedo* in predstavlja dragocen vir problematizacije, ki se zgodi pri stiku lingvističnih teorij z umetniško prakso in z njenim vpisovanjem v polje ideološkega. Njegova izhodiščna teza je v vprašanju vpisovanja *lapsusa* v polje teoretskega, ki izhaja iz razmerja do vprašanja verjetja, ki se na tem prevoju zgodi. V tem kontekstu zagovarja lapsus kot edino *resnično mesto izrekanja*, struktura katerega je vselej določljiva šele z distanco ali za nazaj. V primeru teoretskega diskurza s področja performansa gre namreč za določeno »prilastitev« Austinove teorije performativa kot semiotičnega izhodišča, pri čemer se zdi, da je poimenovanje nečesa kot *performativ* hkrati tudi dejanje prisvojitve logike, ki za poimenovanjem stoji. Kljub temu (ali ravno zato), ker je Austinov jezik brutalno dobeseden, ko gre za iskanje semantičnih ustreznic v polju gledališkega. In čeravno Austin sam pravi, da gre v primeru performativa za besedo, ki je nova in grda in ki morda niti nima posebnega pomena, ji gre v prid predvsem to, da »ne zveni goloboko« (cit. po Fischer-Lichte 2008, 32). Erika Fischer-Lichte zapiše:

Pojem performativ je skoval John L. Austin. V filozofijo jezika ga je vpeljal v predavanjih z naslovom Kako napravimo kaj z besedami, ki jih je imel na Harvardski univerzi leta 1955. Nastanek pojma tako približno sovpada s časom, v katerega sem umestila performativni obrat v umetnostih. Medtem ko je Austin v svojih zgodnejših delih poskusno uporabljal termin performatory, se je zdaj odločil za performative, ker je tako »krajše, manj grdo, voljnejše in tradicionalnejše v skladnji (2008, 32).

V spisu *Performativne izjave*, ki je nastal leto dni zatem, Austin piše o svoji novi stvaritvi, ki jo je izpeljal iz glagola »*to perform*,« »*izvesti*:« »izvesti dejanje« (cit. po Fischer-Lichte 2008, 32).

John L. Austin, kakor opredeljuje Fischer-Lichte, je *neologizem* potreboval, ker je prišel do odkritja, da jezikovne izjave ne služijo le opisovanju stanja stvari ali zagovarjanju dejstva, temveč se z njimi izvaja tudi dejanje. Austin to pojasni s pomočjo eksplicitnih performativov in uporabo glagolov *imenovati* in *krstiti*, ob čemer poudarja, da izrekanje tovrstnih izjav

povzroči ustvarjenje nekega novega stanja, ki ga prej ni bilo in ki sodi onkraj dualizma resnično in neresnično. Fischer-Lichte ob tem poudarja, da je bilo v filozofiji jezika prvič artikulirano, da lahko govorjenje sprosti moč, ki spreminja svet in da lahko povzroči moč transformacije (prim. 2008, 33), čemur bi lahko pripisali arbitrarnost izrekanja. Vseeno se zdi, da se Fischer-Lichte ujame v past poimenovanja brez jasnejših implikacij na notranjo logiko »dejansko« odkritega. Drugače povedano, *performativ* ali *izvedbenik* glede na svoje poimenovanje indicira stanje pred izvršitvijo in nakazuje akt izvršitve vnaprej vzpostavljenega stanja, ne pa zgolj izvedbe danega dejanja, ki bi izhajalo iz glagola *to implement*. Hipotetično lahko predpostavimo, da predpona *per* nakazuje dejanje prehajanja, določeno krožnost, medčasovnost, ki se kaže pri ustaljenih besednih zvezah, ki izvirajo iz latinskega izvirnika (*per capita*, *per se*) in se redno uporabljajo v angleškem jeziku (*per hour*, *per person*; najpogostejša uporaba predpone se veže na edninski samostalnik brez določnice v pridevniku ali prislovju; včasih se veže tudi na množinske samostalnike, ki jih pogosto izražajo številke: *per1000 women*). Tudi v primeru *performativa* lahko predpostavimo, da gre za obliko postajanja forme, za zavest, da obstaja po sebi, a je hkrati njena izločitev. V okviru stavčne analize nakazuje na prislovno določilo načina, ki odgovarja na vprašanje: kako, na kakšen način. Glede na pomen pa performativ odgovarja predvsem »poformnjenju« kot spremembi stanja amorfnosti mase, ki je obstajala pred izrekanjem, in pripelje do jasnosti izrečenega, kar je bolj temeljito pred Austinom razdelal že Saussure (prim. 1997, 281). V primeru neologizma *performativ* je sklicevanje zgolj na enega avtorja, ki priznava, da z besedo niti ne ve dobro, kaj početi, neplodno za nadaljnjo obravnavo. Branje performativa zgolj z vidika Austina je namreč lapsus, saj se nanaša zgolj na samega sebe. Močnik zapiše:

Pri nezavednem branju nezavednega je nekaj skrivnostnega prav zato, ker z lapsusom deli krožno strukturo nanašanja na samega sebe: lapsus je mogoče opaziti le na podlagi »neke konstelacije« (besede, intence, želje), ki jo je mogoče rekonstruirati iz lapsusa samega, to je potem, ko smo ga že »opazili«; prav tako je kolektivno pozabo mogoče pojasniti le s kompleksno intersubjektivno mrežo, ki se s pomočjo lapsusa prav vzpostavlja (1985, 10).

Teorija govornih dejanj, ki skuša po Močniku konceptualizirati predvsem subjektov vpis v označevalca, tako naleti na neprijetno protislovje; da je na eni strani subjektov vpis točkoven, a da po drugi strani zaznamuje celoto označevalnega materiala. Teorija govornih dejanj je namreč preveč puristična, da bi priznala, da je to protislovje *protislovje govorečega subjekta* samega, zato ga skuša razrešiti. Močnik opredeljuje Austinov poskus kot nekakšno reševalno strategijo, ki naj bi za vsako izmed obeh strani proti-

slovja izdelal posebno teorijo, vendar pa je izpeljal napačen sklep, da je mogoče sestaviti seznam vseh performativov v danem jeziku oziroma seznam vseh označevalcev, ki lahko zastopajo subjekt. Ker se je Austinu ta teorija zlomila, je v drugi teoriji ponudil nasprotno rešitev; subjekt naj bi bil navzoč povsod. Austinova logika je v bistvu logika na vse ali nič; in že sama predvideva transformacijo vpisovanja subjekta v logiko totalnega dejanja; ki se kaže v vztrajanju pri fantazmatskem projektu spiska glagolov, ki eksplicirajo ilokucijsko moč izjave. Njihovo število naj bi bilo v redu tretje potence na 10; torej med 1000 in 9999 (prim. Austin 1976, 150).

Vlogo performativa v kontekstu performativnih dejanj po Austinu (in deloma Močniku) povzema Aldo Milohnič (prim. poglavje *Performativ ali kako napravimo kaj z besedami v gledališču*. 2009, 51-71), ki svoj izhodiščni problem navezuje skoraj izključno na status izvajalca oziroma performerja in na vprašanje uspelosti performativa. Dejstvo, da naj bi se Austin za vsako ceno hotel znebiti necelosti teorije govornih dejanj, jo odpraviti, je zanj postalo samomorilsko, ko je sredi svoje pionirske knjige zamenjal celo teorijo s ciljem rešiti problematiko za nazaj in napraviti prehod od delne k splošni teoriji. Ko par performativ/konstantiv nadomesti s trojico lokucija/ilokucija/perlokucija;² povzroči spremembo konceptualnega aparata, kar Močnik (1985, 110) interpretira kot zlom koncepta konstantiva, ki pade na raven ene izmed vrst performativa. Vendar lahko Austinovo »dejanje« razumemo tudi drugače. Če je prva dvojica predvsem razločevalne narave, ki funkcionira na principu »razlike« med izjavljanjem po sebi in izjavljanjem za sebe, ima druga trojica razsežnost komunikacijskega modela, ki misli predvsem časovnost. Tako lahko lokucijsko dejanje postavimo v situacijo (*pred*)izrekanja, ilokucijsko izrekanja *samega* in perlokucijsko (*po*)izrekanja. S tem se ne prestavimo le na raven intersubjektivnega izrekanja (kakor opredeljuje Močnik), temveč v situacijo izrecne izrekovalne prakse, ki se formira na točki linearnosti; in premika fokus iz *performativa* (v smislu spreminjanja realnosti) v zaprto triado, s čimer je tisto, kar izničuje, ravno *zareza*; kot prazno mesto, ki omogoča vpisovanje subjekta v govornico. V želji po detekciji splošnosti Austin tako nehote izbriše individualnost in v želji po kolektivnem vpisovanju v govornico (ravno zaradi tega Austinovo triado imenujem *komunikacijski model*) izvzema perlokucijsko dejanje, ki opravlja funkcijo opisovanja situacije »za nazaj.« In če je bistveni odnos, ki se v triadi vzpostavlja, odnos premestitve (od možnega k dejanskemu), je mesto »pogleda« že vnaprej določeno, merjeno po učinkih lastnega izvrševanja. Kot osnovna funkcija uspelosti govornega dejanja se vzpostavlja učinkovitost; vendar se od tod naprej postavlja vprašanje: učinkovitost česa?

² Lokucijsko dejanje v splošnem pomeni dejanje »nekaj reči,« medtem ko ilokucijsko dejanje pomeni izvršitev tega dejanja; oziroma ilokucijsko dejanje pomeni dejanje, ki ga opravi v obliki govornega dejanja. Medtem ko perlokucijsko dejanje predstavljajo učinki ilokucijskega dejanja, in so torej »posledična« razsežnost govornega dejanja (po Milohnič 2009, 52).

V tem kontekstu lahko sklepamo, da so ključno presojevalno sredstvo Austinove teorije (kot osnova za teorijo performansa) predvsem učinki, ki jih ta sproža pri občinstvu, medtem ko se transformacija izrekovalnih praks veliko bolj veže na razmerje med tekstom in uprizoritvijo, ki ji gledališke študije namenjajo precej več pozornosti; kot na primer Hans-Thies Lehmann (*Postdramsko gledališče*) ali Tomaž Toporišič (*Med zapeljevanjem in sumničavostjo; Ranljivo telo teksta in odra ter Levitve drame in gledališča*). Aldo Milohnić ob tem izpostavlja (ne)možnosti performativa v gledališču, vendar njegova premisa izhaja neposredno iz (Austinove) izključitve področja govorne prakse, v kateri ni prostora za posrečeni performativ. Milohnić na tem mestu upravičeno govori o »izgonu gledališča« oziroma vseh drugih praks umetnosti iz Austinovega teoretičnega sistema, ki to utemeljuje s praznostjo ali ničnostjo kateregakoli performativnega izreka, ki je postavljen v polje umetniškega, torej situacije, ki sama po sebi ne proizvaja dejanskih učinkov. Kljub temu, da Erika Fischer-Lichte performativ omenja predvsem v smislu intence po vzpostavitvi novega stanja, se zdi, da je prehod k funkciji gledalca vendarle tisto, kar se vpisuje v jedro tistega, kar sama opredeljuje kot performativni obrat.

SAUSSURJEV »DISKURZIVNI« OBRAT

Ob tem velja omeniti ključno dejavnost švicarskega lingvистa Ferdinanda de Saussureja kljub temu (ali prav zato), ker je po mnenju Močnika tako njegov postopek že v izhodišču ideološki, saj si za predmet preučevanja izbere naturalizirani objekt, ki mu hoče adekvatno pripisati svoj diskurz o njem samem. Ideološkost postopka in predmeta poteka na relaciji med znanstvenim in spoznavnim objektom. Mesto, na katerem tudi Saussure pade iz znanosti v ideologijo, je za Močnika prav zareza, ločnica na jezik in govor, ob čemer se takoj postavi vprašanje, na podlagi česa je ločnico sploh mogoče povleči in kaj je »tretji člen,« ki omogoča razdelitev. Tretji v govorici je *govoreči subjekt*, saj brez njegovega delovanja (izjavljanja) ni konkretne govorne dejavnosti. Saussure ravno z ločnico napravi zarezo, ki posledično sproži vprašanje o gibanju govornice oziroma njenem kroženju, ob čemer Močnik meni (prim. 1985, 12), da Saussure sam privzame ideološki govorni subjekt na račun izgube znanstvenega subjekta. Tovrstni subjekt je v svoji samozavednosti nekakšna paradigmatična podoba subjekta, za katerega meni, da je kot *jazovski bricolage* tako zelo ideološki, da vse pozicije, ki ga predpostavljajo, delijo z njim nesposobnost, da bi ujele oziroma mislile spodrsrljaj. In ravno v tem kontekstu si »subjekt« Marine Abramović področje performansa dobesedno prisvaja; kot objekt in subjekt; označevalec in označenec, mesto pogleda in merilo vrednosti. Zdi se, da se je prav de Saussure v največji meri zavedal ideološkosti svojega dejanja. S tem, ko je umetno posegel v človekovo dejavnost, je napravil nekakšen modernistični rez med redom in kaosom, ob čemer obravnava zgolj tiste elemente, ki pripravajo urejeni množici, med-

tem ko naključnost in neurejenost spadata v red dogodkovnega, ki ga struktura ne more zaobjeti.

In odličnost govorce po Močniku (prim. 1985, 15) med vsemi simbolnimi praksami izvira prav od tod, da govornica uveljavlja *ničelno stopnjo razlike med subjektivno in objektivno ideološko iluzijo*. Ravno zaradi njune medsebojnega zamegljevanja je lahko lingvistika splošni zgled za sleherno semiologijo in ideološko analizo. Po Močniku je tisto, kar je lingvistika (in posledično sodobna umetnost) izgubila, prav subjekt. To pomeni, da je tisti, ki določa pomen povedanega, vedno zunanji govorec, občinstvo. Kar lahko danes povemo o predstavah – lahko pove le občinstvo, mnenje katerega temelji po eni strani na »totalnem« pogledu, ki (v nasprotju z občinstvom iz šestdesetih) kvantificira in meri, ne pa pojasnjuje, analizira in razlaga. In tudi performans kot specifično izrekovalno situacijo ne moremo več vpenjati ne v polje *parrhesie* kot odkritega govora, ne na posebno vrsto razmerja med govorcem in izrečenim, ne kot obvezo govorca, da reče nekaj, kar je zanj nevarno, kar vsebuje tveganje. Kljub temu, da naj bi šlo v primeru performansa za izrekanje individualne resnice, ki vselej predstavlja šibkejšega od tistega, komur govori, se zdi, kakor da gre za nenehno zamenjevanje razmerja med stvarjo, ki je problematizirana, in procesom problematizacije. Na tem mestu je treba omeniti Foucaulta, po katerem je analizo specifične problematizacije možno podati zgolj kot zgodovino odgovora na situacijo: izvirnega, specifičnega in enkratnega. Zanj resnica ni zunaj oblasti, ampak deluje kot skupek pravil, ki razločujejo neresnično od resničnega, ki so mu vedno pripojeni učinki oblasti. Paradoks vidi predvsem v tem, da smo podvrženi produkciji resnice preko oblasti, prisiljeni v njeno odkrivanje, ki ga moramo producirati kakor bogastvo – kar je v zadnji instanci vedno pogojeno s plačilom.

PERFORMANS KOT NEOLIBERALISTIČNA FORMA PAR EXCELLENCE

Ravno zato moramo, ko govorimo o performansu, nujno omeniti tudi njegovo »produkcijsko realnost,« ki danes nikakor ni več nekaj naključnega, spontanega in nemisljivega. Njegova prisotnost v umetnosti se danes veže na ključno zaslepitev v sferi kapitalističnega načina produkcije, ki se po Močniku³ zgodi na relaciji med produkcijo in cirkulacijo; produkcija se namreč »predstavi« v cirkulaciji zgolj na določen način, s čimer

³ Koncept obrnjenih form je 24. novembra 2009 na javnem predavanju na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani v specifičnem kontekstu razločevanja med produktivnim in neproduktivnim delom obravnaval sociolog Rastko Močnik. Gre za implicitni koncept form, ki se nenehno obnavljajo, vendar niso proizvedene kot pravi koncept, ampak gre za prilščanje, kar vodi v zastiranje njihove dejanske funkcije. Pri kapitalističnem načinu produkcije gre po Močniku predvsem za to, da preskoči raven, v kateri postane razvidno, da operira kot teoretski konstrukt *par excellence*; zato se njegove oblike potujijo, s čimer zakrijejo produkcijo presežne vrednosti. Znotraj teze o svobodni konkurenci med nevladnim sektorjem, v okviru katerega nastane največ dogodkov eksperimentalnih praks, se tako prekrije solidarnost tega istega sektorja.

omogoča cirkulacijo in reprodukcijo ravno tega načina produkcije, kar pomeni, da se kot pravilen kaže le en tip produkcijskega odnosa. Če se navežemo na področje *performansa*, je ključen moment zaslepitve »izstop« žanra iz sfere cirkulacije (post-produkcije). Ravno logika neponovljivosti dogodka kot enkratnega in specifičnega, se danes razliva skozi celotno polje umetniške produkcije in dobiva povsem *obrnjeno formo*. Performans tako iz svoje neprilagojenosti postaja neskončno prilagojen in ponovljiv dogodek, ki sam sebi omogoča cirkulacijo; kjerkoli in kadarkoli. Samega sebe nima več za neprilagojenega, temveč za kobiniranega in sestavljenega samo zato, da bi se kar najbolje prilagodil različnim razmeram na trgu. Izguba subjekta je ravno v tem, da se vanj lahko vpisuje katerikoli subjekt – katerikoli gledalec. V tem kontekstu žanr performansa postaja najbolj prilagojena oblika predstave, v čemer je njegova ključna obrnjena forma. Od žanra večinoma ostaja le ime in minimalno plačilo za človekovo delo; večinoma enega samega izvajalca oziroma izvajalke. Kot posledica pomanjkljive cirkulacije na področju uprizoritvenih umetnosti se pojavlja *odtekanje* presežne vrednosti v druge sfere (komercialne) produkcije. Umetniška dela in predstave se spreminjajo v *umetniške dogodke*, ki šele za nazaj (kot oportunitetni strošek) upravičujejo svojo lastno neponovljivost. V srži (ne)obravnave umetnika ostaja temeljno vprašanje glede določitve relacijskega razmerja med vrednostjo umetniškega dela in njegovo ceno, ob čemer se hkrati zgoščuje več faktorjev; cirkulacija iste količine kapitala (blago oziroma telo Marine Abramović) določa nepredvidljivo razmerje med ceno in vrednostjo produkta, s čimer spodbuja produkcijo enake produkcijske vrednosti. Ker gre leta 1975, ko je Abramovičeva še »mlada avtorica,« za relativno nov produkt na umetniškem trgu, postane jasno, da bo kmalu treba zgolj določiti ceno, kar bo posledično spodbudilo cirkulacijo produkcijske vrednosti iste vrste. Žanr performansa kot »predstave enega« tako postane priročen v več pogledih.

Za doseganje širšega polja vidnosti in vrednosti poslej ni več potrebno oglaševanje produkta (ki bo to šele postal), ampak lahko na njegovo ceno vpliva denimo diskurz teorije, ki novo vrsto umetniške (re)prezentacije poimenuje performans in kot *novum* ali *eksperiment* vključi v svoje kolesje. Geneza uspeha največje umetnice iz Vzhodne Evrope je zato pomembna iz več vidikov, saj se bere kakor čitanka vstopanja neoliberalnega diskurza v območje umetniške produkcije. Še posebej zato, ker je Marina Abramović zgodba o uspehu, kakor prikazuje avtobiografski film *Marina Abramovic: The Artist is Present* (dokumentarec sledi srbski performativni umetnici v procesu, ko se pripravlja za retrospektivo svojih del v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku. Opisuje pripravo umetnice na izvedbo istoimenskega retrospektivnega performansa, ki je potekal med 14. marcem in 31. majem 2010 v newyorškem Muzeju moderne umetnosti MoMa).

Tovrstno diskurzivno kroženje je ključnega pomena za vzpostavitev »novega« polja umetniške produkcije: performansa, ki pa je »novo« pred-

vsem glede sposobnosti takojšnje reakcije na čas, na kontekst, v katerem je bil dogodek ustvarjen. V primeru performansa gre za termin, ki se posledično pripisuje čedalje večjemu številu dogodkov, ki potekajo kot umetniške akcije in jim ne moremo natančno določiti žanra. Gre za prvo obliko uprizoritvenih umetnosti, ki se v evropskem prostoru uveljavi posledično preko ZDA, in to zato, ker je proces *delovanja* potekal hkrati s procesom *poimenovanja*. Režiser, pisec in teoretik Richard Schechner, ki danes velja za enega utemeljiteljev performansa, ga je, še preden je začel o njem pisati (R. Schechner. *Performance Studies*), najprej izvedel v praksi. Leta 1967 je denimo ustanovil skupino *The Performance Group*. Tudi teorija s področja vizualnih umetnosti dokazuje, da je izraz *performans* prišel v splošno rabo v sedemdesetih letih, ko je bil sprejet kot medij umetniškega izraza na način, ki vztraja na meta stališču: »*The art of ideas of the product*« (Goldberg 1979, 7). To pomeni, da se je umetniška praksa performansa pojavila v trenutku, ko je dobila svoje lastno poimenovanje ter institucionalno in teoretsko zaledje, kar pojasnjuje celoten »prevoj« obrnjene forme performansa kot nekdanj inventivne, danes pa prilagodljive diskurzivne formacije. Če izhajamo iz načela, da stari jezik ni dovolj dober za opise sveta, ki ga poskušamo preobraziti, se nanašamo tudi na kritiko obstoječega jezika, ko govorimo o performativu kot lingvističnem izvoru performansa kot umetniške discipline. Kljub temu, da se zgodovina umetnosti godi v etapah, problematika novega po Borisu Groysu (2002, 11) ostaja do danes skoraj povsem nerazrešena.

LITERATURA

- Abramović, Marina: *The Artist is Present*. Režija: Matthew Akers, Jeff Dupre; igrajo: Marina Abramović, Ulay, Klaus Biesenbach idr: MoMA, New York, 2010.
- Austin, John L.: *How to do things with words*. London: Oxford university press, 1976.
- Fischer-Lichte, Erika: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Goldberg, RoseLee: *Performance art: From Futurism to Present*. London: Thames and Hudson, 1979.
- Groys, Boris: *Teorije sodobne umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.
- Janša, Janez: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, Transformacije, 1996
- Kunst, Bojana: *Poetika sodobnega plesa*. Ljubljana: Emanat, 2012.
- Loupe, Laurence: *Poetika sodobnega plesa*. Ljubljana: Emanat, 2012.
- Lukan, Blaž: *Gledališče med znakom in obrazom*, v Janša, Janez: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, Transformacije, 1996

- Milohnič, Aldo: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009.
- Močnik, Rastko: *Beseda – besedo*. Ljubljana: Škuc, 1985.
- Močnik, Rastko: *Spisi iz humanistike*. Ljubljana: založba Studia Humanitatis, 2009.
- Saussure, Ferdinand de: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH, 1997.
- Schechner, Richard: *Performance Studies: An introduction (second edition)*: Routledge, London, 2006.

POVZETEK SUMMARY

Izhodišče premisleka je zastavljeno kot notranji dialog z razumevanjem performansa, kot ga v delu *Estetika performativnega* opredeljuje nemška teoretičarka Erika Fischer-Lichte, konceptom performativa, kot ga v delu *Kako napraviti kaj z besedami* vpeljuje Johna L. Austin, in njuno sočasno kritiko in refleksijo, kot jo podaja Rastko Močnik. Ker je pri performativnih praksah v ospredju *relacijska funkcija*, v prispevku opredeljujem performans kot diskurzivno formacijo, izpostavljam problematiko performativa in preko razdelitve Ferdinanda de Saussura prehajam na kritiko performansa z razsežnostmi neoliberalistične forme »par excellence«. Pri tem gre za opredelitev posebnega komunikacijskega razmerja, ki je po svoji naravi *ideološko*, kar skušam pokazati v primeru konkretnega performansa (Marina Abramović: *Lips of Thomas*, 1974). V prispevku gre za partikularno pojmovani diskurzivni obrat, ki se hoče bolj kot na estetske osredotočiti na funkcijske kategorije polja in se postaviti na stran izrekanja *še-ne-obstoječega*, ki vedno vsebuje določeno mero spekulativnosti, a lahko edino vodi k spremenjenemu razmerju med subjektom in označevalcem.

The starting point of this article is framed as an internal dialogue with the understanding of performance as defined by German theorist Erika Fischer-Lichte in *The Aesthetics of the Performative*, the concept of the performative introduced by John L. Austin in his book *How to Do Things With Words*, and their simultaneous critique and reflection provided by Rastko Močnik. Since *relational function* is at the forefront in performative practices, in this article I define performance as a discursive formation, highlight the problematics of the performative, and using the division of Ferdinand de Saussure move to a critique of performance with the dimensions of the neoliberalist form “par excellence”. In this regard it is an identification of a special communicative relationship which by its nature is *ideological*, which I attempt to show in the case of a specific performance (Marina Abramović: *Lips of Thomas*, 1974). In this article there is a particularly conceptualized discursive turn which wants to concentrate more on the functional categories of the field than on the aesthetics, and place itself on the side of uttering *the not yet existing*, which always contains a certain degree of speculativity but which alone can lead to a changed relationship between the subject and the signifier.

Primož Jesenko

Ujeti pravi hip za poimenovanje: Kaj se je zgodilo z besedo »eksperiment« in s pojmom »eksperimentalno«?

V besedilu nas zanima, kako *nastaja produkcija strokovne terminologije* in kaj se je v Sloveniji dogajalo s poimenovanji *eksperimentalne gledališke prakse* od šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ko je eksperimentalno gledališče označevalo specifično zvrst, pa vse do posplošene rabe tega pojma danes. Poskušali smo slediti logiki časovnih premen, saj termin *eksperimentalno* na poseben način odseva tudi spreminjanje slovenske gledališke pokrajine.

Ključne besede: dramski eksperiment, gledališki eksperiment, družbena regeneracija, kulturna politika, finančni mehanizmi, neodvisna produkcija, avantgardni konformizem

In this text we are interested in *how the production of specialized terminology arises* and in what is happening in Slovenia with the labeling of *experimental theatre practice* from the 1960s and 1970s, when experimental theatre denoted a specific genre, up until the generalized use of the term today. We tried to follow the logic of temporal changes since the term *experimental* in a special way also reflects the changing of the Slovenian theatre landscape.

Keywords: drama experiment, theatre experiment, social regeneration, cultural politics, financial mechanisms, independent production, avant-garde conformism

NEKAJ DEFINICIJ

Patrice Pavis v posebnem geslu v *Gledališkem slovarju* opredeli eksperimentalno gledališče kot sinonim za držo umetnikov do tradicije, institucije, komercialne eksploatacije; ne toliko za vrsto gledališča ali zgodovinsko kategorijo. Pavis spomni, da »obdobje inovatorjev« konec 19. stoletja (*Théâtre Libre* A. Antoina, *Théâtre de l'Oeuvre* Lugné-Poeja) (1997: 186) sovpadе z institucionalizacijo režiserja oziroma z rojstvom moderne režije.

Theaterlexikon M. Braunecka in G. Schneilina razpre zanimiv paradoks: nemška teatrologa v precej lapidarnem zgodovinskem pregledu pišeta o programskih začetnikih gledališkega eksperimenta, ki da so Francozi (Zola, naturalisti, eksperimentalni fiziki, empirična psihologija) (1986: 324), prav njih pa francoski teatrolog Pavis v *Gledališkem slovarju* ne omenja. Pavisov pristop je drugačen: poudarja povezavo eksperiment-igralce-prostor-gledalec.

Nikola Batušić ugotavlja, da se eksperimentalni oder kot »oblika gledališke organiziranosti« (1991: 104) ne peha za presežki. Išče novo publiko, ne glede na nevarnost neuspeha pri kritiki. To nas približa definiciji eks-

perimentalne glasbe pri Johnu Cageu: njen izid je nenapovedljiv, nepredvidljiv, tudi takrat, ko poskuša legitimirati radikalno inovativne skladateljske *outsiderje*. Odpor proti naturalizmu kot eden od prvih sprožilcev eksperimentalnega impulza se že približuje pristopom modernizma. Ta proizvede epsko gledališče (Brecht), gledališče krutosti (Artaud) ali teater absurda (Ionesco, Beckett), ki v širši percepciji danes niso izključno zgodovinske oblike gledališča, gledališki *mainstream* se je do danes navzel oblik, ki so včasih veljale za radikalne.

Tako gledališki eksperiment kot zgodovinska avantgarda pred njim nasprotujeta meščanskemu gledališču – toda med njima ni mogoče prosto dušno postaviti enačaja. Pojem avantgarde se zdi bolj zgodovinsko označen (vezan na razvoj zvrsti in nato upor znotraj njih), medtem ko lahko s pojmom *eksperiment* označimo vsak projekt posebej. Predstavniki nekaterih zgodovinskih avantgard, denimo Bauhauasa, so uporabljali termin *eksperiment* izdatno in brez zadržka. Nasploh se zdi, da se na nemškem govornem področju v obdobju zgodovinskih avantgard termin eksperiment uporablja pogosteje, medtem ko pride v ZDA v ospredje šele z drugim valom avantgarde, v drugi polovici 20. stoletja, nato pa vse bolj kot splošen označevalec.

Prebiranje zgodovinskih pregledov gledaliških zvrsti pokaže, da je pojem *eksperimentalno gledališče* zgodovinsko zraščeno z obdobjem šestdesetih in sedemdesetih let. Zato akademski teatrologi – še zlasti v Sloveniji – uporabljajo ta termin z zadržkom. Po drugi strani pa se razmahne zelo splošna, celo kulturno politična raba termina *eksperimentalno*. In vendar, Władysław Tatarkiewicz namigne, kar bi v resnici lahko bile tudi naše uvodne besede: ni dvoma, da se tako v znanosti kot v vsakdanji govorici brez prestanka pojavljajo novi izrazi in se zanje zasnauje definicije, se pa to redko dogaja na področju splošnih pojmov (2000, 15) – mednje je do danes, kot lahko rečemo, že prešel pojem eksperimenta. Kako torej definirati in opredeliti pojme, kakršen je eksperimentalno gledališče? »Narediti moramo pregled primerov, pri čemer moramo izbirati kar najbolj raznovrstne«. Te izberemo po intuiciji. Ta metoda »seveda ni nezmožljiva, a težko najdemo boljšo« (2000, 15), stvarno sklene poljski zgodovinar filozofije.

EKSPERIMENTALNO GLEDALIŠČE ZGODOVINSKO

Eksperimentalno gledališče se (pod tem imenom) pojavi v evropskem prostoru po drugi svetovni vojni. Takrat se zdi pravi čas za eksperiment kot medij preverjanja uveljavljenih oblik, ki oblikuje gledalčev horizont pričakovanja in ga privaja na nove protokole pogleda in percepcije – to prizadevanje povzame naturalistični koncept, ki se pojavi še pred programskim esejem Emila Zolaja *Naturalizem v gledališču* (1880); prvi roman, ki je bil postavljen na oder, je bil *Therese Raquin* (1873) v lastni dramatikizaciji Emila Zolaja. Povsem drugače (antinaturalistično) učinkuje *Kralj*

Ubu Alfreda Jarryja (1896), ki zavrne tako svojo dobo kot tedanji prevladujoči način pisanja in uprizarjanja. Prelom s konvencijami izpeljeta E. G. Craig (v Rusiji) in A. Appia (v Italiji, Švici), njune miselne zasnove so bile reaktualizirane še desetletja pozneje. Razhajanja in razlike med (evropskimi in severnoameriškimi) nacionalnimi gledališkimi prizorišči temeljijo na političnih in družbenih značilnostih posameznih okolij, čeprav nekatere specifikke časa in ozračje ostajajo skupne, preprosto »v zraku« so, pa tudi vplivi prehajajo razmeroma prosto. To postane posebej razvidno, ko se ozremo na jadri razvoj gledališkega izraza v Sloveniji po šestdesetih letih.

Herbert Blau v »manifestu« *The Impossible Theatre* (1964) kliče k duhovni revoluciji v ameriški krajini poblagovljenosti – pri tem citira Alberta Camusa, ki opredeli uporništvo kot nerealistično (*irrealiste*), a prav zato zmožno čudežev; to pa še ne pomeni, da upornik ne upošteva dejstev ali je brez čuta za zgodovino. Ozračje hladne vojne je v resnici močno prizadelo gledališče v ZDA, ki ga zaznamuje *status quo* obrtništva, zaradi česar so morali umetniki po inspiracijo v Evropo (tudi *Living Theatre* je po letu 1963 emigriral tja). Zavzetost v filozofskem in družbenem smislu izgineta, vse prekrijejo razmerja dnevne politike. Tradicijo te vrste prekinejo skupine, ki so tvorile t. i. newyorško gledališko avantgardo – te so reagirale s svojo vrsto eksperimenta, ta pa se je ponovno napajal pri evropskih zgledih.

Jerzy Grotowski, ki se je 1965 na Poljskem soočal z močno politično cenzuro in je tudi zato opredelil svojo skupino kot 'laboratorij', se ustali v New Yorku 1969., nato pa preneha režirati in se posveti razvijanju svoje gledališke vizije. Država Poljska je podpirala ustvarjanje Grotowskega; v obdobju velike politične represije na Poljskem pa je vsak javni nastop pomenil svojevrsten politični in umetniški kompromis – zato se Grotowski na Poljskem ni nikoli znebil madeža, da je sodeloval s komunistično oblastjo. Grotowski ob Eugeniu Barbi (in Petru Brooku) obvelja za očeta *sodobnega eksperimentalnega gledališča* s poudarjeno etično in metafizično dimenzijo, v nasprotju z »izumetničenostjo« iluzionističnega teatra. Gledališče naj ne bi moglo (in ne smelo) tekrovati s spektakelskim razkošjem filmskega medija, zato se osredotoči na igralca, ki ustvarja gledališki dogodek skozi stik z gledalcem.

Ob festivalih eksperimentalne glasbe in filma so v šestdesetih in sedemdesetih letih v Evropi obstajali tudi mnogi *svetovni gledališki festivali* pretežno študentske in eksperimentalne provenience (udeleževale so se jih tudi slovenske skupine, na katerih so odmevale zahteve generacijsko novolevičarskega, kontrakulturnega, nezabavljanskega, subkulturnega ozračja s hepeningom in gledališkimi rituali kot osrednjo umetniško formo). Metoda *umetniškega laboratorija* je dovoljevala, da je lahko človek *živel umetnost*. Ko se je gledališče utemeljevalo z vsem tistim, kar »ni želelo biti«, je eksperiment, ki je s poetičnimi sredstvi komentiral aktualno družbo, lahko oddajal vtis progresivnosti. Hkrati pa je železna zavesa postala še nekoliko bolj prepustna.

EKSPERIMENTALNO GLEDALIŠČE V SLOVENIJI

Za slovenski prostor je značilno, da se eksperiment *naseli* v imenih posameznih gledaliških skupin. Umetniki so se velikokrat sami navezovali in sklicevali na zahodne tokove in forme ter torej zavestno prevzemali tudi terminologijo (prim. Skupine 2003). In vendar je to, da Balbina Battelino Baranovič poimenuje svoje gledališče *Eksperimentalno gledališče*, kasneje pa se tudi prvo *alternativno* gledališče v Sloveniji poimenuje *Eksperimentalno gledališče Glej*, simptomatično.

Repertoar *Eksperimentalnega gledališča* je dejansko obsegal precej klasične postavitve (z nekaj prostorskimi posegi *gledališča v krogu*) kvalitetnih in za tisti čas drznih dramskih besedil (Beckett, Albee), ki v osrednji instituciji niso mogli biti uprizorjeni ali pa ta ni bila odprta za pristop Baranovičeve. Potreba po dramskem tekstu je ves čas navzoča: eksperiment je od sredine petdesetih let vezan na dramski modus, ne na vizualno dimenzijo, in tudi Baranovičeva izpeljuje dramski eksperiment. Estetski kredo *Eksperimentalnega gledališča* je temeljil na odkrivanju in posredovanju vznemirljive sodobne dramatikke, v odrskem izrazu sicer ni znatno odstopal od dometa SNG Drame Ljubljana. Avtorica Balbina Baranovič danes pravi, da je izvajala poskuse, preizkušala različne možnosti: to pomeni, da je bila prav Baranovičeva iniciatorica alternativnega uprizoritvenega pristopa v slovenskem gledališču po drugi svetovni vojni, čeprav ji mnogi tega niso hoteli priznati. Sorodna je bila tudi zgodba Drage Ahačič in njenega *Gledališča ad hoc*, ki je pričelo delovati leta 1958.

Slavko Jan, tedanji ravnatelj SNG Drama Ljubljana, je leta 1958 predlagal Baranovičevi združitev odra v Viteški dvorani s svojo institucijo. Predvidevamo, da zadržkov glede *statusne* opredelitve odra Baranovičeve ni imel, saj ta pravzaprav ni bistveno odstopal od norme dramskega uprizorjanja. Mnogi kritiški spremljevalci v uvajanju odrske razpostave *gledališča v krogu* niso prepoznali posebej novega vpisa v običajno odrsko prakso – tega ni storil niti *Oder 57*, ki je v svojih predstavah krožno razpostavo spontano povzel. Baranovičeva na združitev ni pristala. Pavis sicer danes ugotavlja, da gledališče v krogu »ni več sinonim za moderno; prav narobe, najbolj izrazite uprizoritve nastajajo v subverziji in poglobljanju načel italijanskega tipa gledališča« (1997, 188). Motili pa bi se, če bi razumeli dejavnost Baranovičeve kot enoznačno: v *Eksperimentalnem gledališču* je tvegala, istočasno pa je v *Mladinskem gledališču* postavljala predstave tudi v italijanski škatli, vsakič je na to vplivala dramska predloga. Zavrnitev Janove ponudbe pa potrjuje njeno držo, ki je v svojem bistvu eksperimentalna.

Taras Kermauner piše v članku *O nekaterih problemih slovenskega gledališča* v Perspektivah 1961: »Brez teksta ni gledališča. Tekst je osnova gledališča. Vse ostale prvine uresničujejo tudi in predvsem tekst« (1961, 1075). V članku ne uporabi termina *eksperimentalno gledališče*, a kljub te-

mu je pojem eksperimenta zanj formativen. Kot opaža Blaž Lukan, Kermaunerjeva spoznanja izhajajo iz duha neinstitucije, ta pa je utemeljena na drugačnih načelih kakor gledališka ustanova, na drugi tradiciji in zgodovini (2001, 174). Dramaturgija v eksperimentalnem gledališču tako »preneha biti dramaturška tehnika oziroma obrtno znanje, namenjeno sestavljanju gledaliških programov, popravljanju besedila in nadzorništvo nad uprizoritvami, temveč postane avtentična svetovnonazorska, filozofska in artistična drža, ki svojo metodo izkorišča predvsem kot sredstvo (samo)uresničevanja« (2001, 174). Rečemo lahko, da iz tega izvira radikalizem *Odra 57* in njegove modernistično-eksistencialistične usmeritve.¹ V tej potrebi je Kermauner blizu umetnikom, ki so od začetka 20. stoletja zahtevali aktivnejšo vlogo v družbi, stremeli k bolj neposrednemu stiku z občinstvom in iskali stik med umetnostjo in življenjem.

Kermauner uporabi termin *današnje eksperimentalno gledališče* leta 1962 v luči kritičnega obračuna s tipom družbeno neosveščene, neopredeljene odrske dejavnosti, ki se sama okliče za eksperimentalno. *Oder 57* naj bi po letu 1960, ko se mu je pridružil Kermauner, deloval drugače, iz podtona pa je razvidno, da je to njegov očitek struji, ki sta jo predstavljali Balbina Baranovič in Draga Ahačič (prim. 1962: 885-8). Kermauner povzdigne eksperiment v možnost družbene regeneracije. Pravo eksperimentalno gledališče naj bi bilo sinonim za ne-uradn(išk)o, ne-meščansko gledališče, za nepotrošno gledališče, ki ni reprezentanca, saj želi doseči družbeno in moralno regeneracijo gledališča, »vrnitev resnice v gledališče« (1962: 885). Le takšno eksperimentiranje naj bi bilo daleč od brezperspektivnosti in pasivnega čakanja. Najbolj pravi čas za eksperimentalno gledališče se zdijo prav t. i. »prehodne dobe«, o kakršni piše Kermauner (1962, 887).

»Pomen eksperimentalnega gledališča je torej neukinljiv« (1962, 888), sklene Kermauner. To pa ni konec Kermaunerjevega gledališkega delovanja: v sedemdesetih letih bo v okviru EG Glej ustvaril dramski montaži za dve predstavi. Toda tudi za Kermaunerja vezanost gledališkega »eksperimentalizma« na dramsko osnovo, pa naj bo še tako shematična in okvirna, ostaja ključna.

GLEDALIŠKI EKSPERIMENT IN KRITIKA

Razumevanje eksperimenta pri kritiki se zdi konec petdesetih in šestdesetih bolj izdelano kot danes. Ob *Veselju do življenja* Jožeta Javorška Rado Jan zapiše: »Vsak eksperiment je opravičljiv, če je kaj več kot zgolj eksperiment. Javorškov odrski poizkus je vkljub idejnemu shematizmu in

¹ Družbeno progresivno vlogo umetnosti poudarja tudi Bertolt Brecht, ki se v utemeljitvi gledališkega eksperimenta prav tako nanaša na naravoslovne znanosti: razliko med običajnim teatrom in tistim, ki ga zasnuje sam, vzporeja z razlikovanjem med opisno in eksperimentalno fiziko. V *epskem gledališču* kot eksperimentalni tvorbi naj bi šlo za preizkus še neraziskanih možnosti, za nastanek nove teorije, za razliko.

umetniško-izpovedni nedognanosti, kljub pomanjkanju resnične umetniške silovitosti delo, ki si ga velja ogledati. In še nekaj: nobena družba in noben sistem ne bosta mogla podariti človeku tistega, česar sam nima. Zatorej je osrednji problem tega poizkusa postal *problem umetniške nemoči in ne umetniške nesvobode*« (Jan 1958).

Andrej Inkret ob Petanovi postavitvi *Čin čin!* v Mali Drami leta 1965 odpre vprašanje polemičnosti v eksperimentalnem gledališču:

Nekateri pravijo Mali drami tudi eksperimentalni oder. / ... / Kaj pa je eksperimentalnega na tem odru? Vprašanje je smiselno zato, ker sprašuje po samem bistvu te (izven abonmajске) podružnice Drame. Če nam je pojem eksperimentalnega gledališča istoveten s polemičnim dialogom med že ustaljenim in šele projektiranim odnosom do sveta, med konformnostjo in izumiteljsko svobodo, med tveganjem in samozadovoljnostjo, in če se strinjamo s trditvijo, da je notranja homogenost organski, eksistencialni pogoj gledališču, in če nam potem enovitost literature, režije in igre pomeni prvo in osnovno značenje gledališča, potem smo dolžni temu prepričanju tudi slediti in se najprej vprašati po novotah, ki jih prinaša naša zadnja predstava (Inkret 1965).

Inkret sprašuje po bistvu in ne opravi zlahka:

Zato ne bi mogel reči, da sem pri tej vlogi Duše Počkajeve imel občutek, da jo je igrala zato, ker jo je morala, ker bi brez nje bila manj, ampak bolj občutek neke velike, zgolj formalne virtuoznosti, za katero mi je žal, da se ni razpršela v neki drugi vlogi, ki bi je bila vredna in ki bi jo tudi igralka zaslužila. Kaj je tu novega? Kaj je tu eksperimentalnega? Je gledališče mogoče opravičiti z bleščavo enega ali dveh posameznikov? Če je to mogoče, potem je Mala drama eksperimentalni oder Duše Počkajeve. Ampak v njeni igri ni v bistvu nič eksperimentalnega; če natanko premislimo, tudi biti ne more. Eksperimentalna je lahko edinole celota (Inkret 1965).

In prav zadnja Inkretova ugotovitev je bistvena.

EKSPERIMENTALNO GLEDALIŠČE GLEJ IN GLEDALIŠČE PEKARNA: DRAMSKI TEMELJ, A DRUG PRISTOP K TEKSTU

25. 6. 1970 je v Viteški dvorani ljubljanskih Križank pričelo delovati *Eksperimentalno gledališče Glej*, ob katerem se zgodi nemara poglobitveni premik v poimenovanju (in pojmovanju) *novega gledališča*. Gledališče, ki

je že v prvih sedmih letih prešlo mnogo faz, je učinkovalo aktivacijsko. »Delo s slovenskimi dramskimi pisci je po zaslugi EG Glej sprostilo zanimanje za slovensko dramatiko v ostalih slovenskih gledališčih in pri dramatikih samih, da lahko že nekaj let govorimo o prerodu slovenske dramatike,« leta 1977, ko v Gleju niso več delali njegovi ustanovitelji in so se generacije že zamenjale, piše Marko Slodnjak (1977, 50). Tudi za obdobja, ko je »eksperimentalna iskateljska narava gledališča pričlenjala bledeti« in ko se je gledališče »po svoji poetiki pričelo približevati ostalim gledališkim hišam«, Slodnjak najde jasen vzrok: »Bolj kot vsega pa je potrebno stalnosti in možnosti ustvarjalnega miru, ki ga negotovo financiranje in neustrezni prostori sedaj še ne morejo omogočati.« (1977, 51).

Ko se Lado Kralj 1971. vrne z enoletne študijske dobe pri Richardu Schechnerju v New Yorku, je v njem že izoblikovana potreba po razrednem gledališču ritualne vrste, tako to formulira v intervjuju v Mladini (Zajec 1971): to izrazje iz newyorškega avantgardnega kroga je učinkovalo sveže, zaradi težje določljive tujosti pa tudi inspirativno. V nekaj letih slovensko gledališko prizorišče razvije več zelo raznovrstnih oblik ritualne prakse. To je dobro razvidno, če primerjamo predstavi *Potohodec* (Pekarna, rež. L. Kralj) in *Spomenik G* (EG Glej, rež. D. Jovanović), obe iz leta 1972, ki vsaka po svoje uporabita jezik in telo, da bi dosegli premik v prezenci igralca.

Bistvo omenjenih predstav pa je bilo drugje: tudi v *Potohodcu* in *Spomeniku G* sta bili dramski predlogi (Daneta Zajca in Bojana Štiha) razviti v »uprizoritveno besedilo« (po Pavisu je razlikovanje vpeljal 1971 R. Barthes), v operativni in semiotični koncept, ki je namenjen interpretaciji. Gre za način, kako režiser pristopi k besedilu. Kot pri Grotowskem, je pred nami besedilo kot gradivo, montaža odlomkov, tudi kot odpor zoper dokončni in univerzalni pomen literarnega dela, dodaja Pavis. Razumevanje režijske prakse se radikalno spremeni, steče zgodovina premika od teksta k pred-stavi (2012: 41–46).

V *Glejevem* sporedu sedemdesetih in osemdesetih let najdemo vrsto zelo klasičnih igalskih predstav v režiji Zvoneta Šedlbauerja, Vinka Möderdorferja, Matjaža Zupančiča, Žarka Petana, ki so (v skladu s prvotno tradicijo *Gleja*) ohranjale poudarek na podajanju intrigantnih dramskih pisav. Niso torej odstopale od t. i. dramskega eksperimenta, od »nove dramaturgije« povojnega slovenskega gledališča in detabuiziranja tematik, ki se jih je družba ogibala (nasilje, homoseksualnost, potrošništvo) in jih je Glej posredoval kot svojevrstno ekskluzivo. In ravno v tem je bila točka zavračanja naturalistične konvencije. To se nadaljuje v obdobju ludističnega eksperimenta. Marsikatera od predstav je bila povsem primerljiva s tistimi iz *SNG Drame*, ki ji prične *EG Glej* z repertoarnimi ambicijami (posredno) vse bolj konkurirati. Število obiskovalcev *Gleja* je v začetku osemdesetih skokovito zraslo, dvorana je bila nenehno razprodana, *Glej* je (podobno kot prve predstave *Eksperimentalnega gledališča Balbine Baranovič*) »vlekel«, ena njegovih uspešnic so bili *Grenki sadeži pravice* Milana Jesiha v

režiji Zvoneta Šedlbauerja, 1974.² Podobno je veljalo za *Gledališče Pekarna* na Tržaški 15, ki je bilo občasno tudi prizorišče uspešnic; denimo predstave *Jaz sem gospa Marija* po besedilih Pavleta Zidarja v režiji Borisa Vrhovca in interpretaciji Jerce Mrzel (1975).

Po Ladu Kralju bi *Gledališče Pupilije Ferkeverk* (GPF) ali *Gledališče Pekarna*, ki sta razvijala smer neoavantgardnega eksperimenta, težko opredelili kot *disidentska teatra*. Oba v svojem delu nista imela posebnega političnega namena. »Seveda pa so [ti teatri] utegnili biti disidentski v svojem učinku,« doda Kralj, »denimo *Oder 57 s Toplo gredo*, če jih je oblast začutila kot disidentske. Sicer še med študijem *Tople grede* te intence ni bilo« (2009: 13). Eksperimentalne gledališke skupine, ki v umevanju sveta sledijo *novim* vrednotam in težnjam in tvorijo drugi val gledališkega eksperimenta v Sloveniji, krepijo in aktualizirajo svoj miselni domet tudi s spontanim odmikanjem od tematik oblasti in politike. Kljub temu lahko GPF, Pekarno in EG Glej opredelimo kot eksperimentalna gledališča v žlahtnem pomenu besede.

(O)KRNITEV POJMA EKSPERIMENT

Leta 1976, dobro desetletje po usahnjenju *Odra 57*, Kermauner v pisanju o Ivanu Mraku povzame *novi* odnos do eksperimenta v spremenjenem gledališkem kontekstu na način, ki izklicuje muzanje:

Danes smo na eksperimentalne odre navajeni kot na mežikajoče reklame z večernih cest, kot na rdeče in zelene semaforje, kot na sputnike z nočnega neba. (O vsem tem se nam pred štiri desetletji še sanjalo ni.) Če prilepi režiser predstavo pod nizke oboke starodavne gostilne, v vlažno klet, na parkirni prostor, v narodno prosvetni dom, v počrnelo pekarno, mu štejemo njegovo domislico v dobro, tem bolj, čim bolj nenavadna je, kajti antigledališče, antidrama, antiobčinstvo so parole dneva (ali vsaj polpreteklega časa); na takšne večere zahaja elitna kulturniška publika, ki je marginalnost ponotranjila in pokonzumirala. Biti zunaj družbe, se slastijo današnji, kako kolosalno! Seveda tak elitni – snobistični – gledavec ni zunaj družbe, le družba je spremenila – olajšala – normo; ekstravaganca je zaželjena. Biti protestni pevec – donosno! Pa čeprav – ali ravno zato – ker protestira zoper vojno v drugi deželi in speljuje morebitne revolucionarne energije (mladih) ljudi v fiktivne vode. Imeti avantgardno skupino, izvrstno!« (1984, str. 317).

²Sredi sedemdesetih je dejanska umeščenost *Gleja* na obrobje *velikega teatra* (razdalja od Erjavčeve do Gregorčičeve ulice je 300 metrov ali minuta hoda) ponovno sprožila (za marsikoga bogokletno) pobudo, da bi propulzivna ekipa *EG Glej* prevzela vodstveno in umetniško oslABLJENO *Dramo SNG* in poskrbela za čast slovenskega gledališča.

EG Glej je po prihodu Nevenke Koprivšek za krmilo gledališča v začetku devetdesetih let preimenovano v *Gledališče Glej*, kvalifikator *eksperimentalno* je opuščen, postane del zgodovine. Za kakšen premislek je šlo ob tem »odškrnjenju« pojma eksperimentalnega? Tako kot je bilo nekoč skladno z duhom časa, da se je gledališka skupina s ponosom poimenovala eksperimentalna, je izraz do tedaj izgubil svoj razločevalni naboj in v estetskem smislu preprosto ni več razširjal potenciala, ampak ga je prej ožil. V resnici tega pojma ni (bilo) mogoče rehabilitirati v smislu, ki je bil v veljavi v šestdesetih in sedemdesetih letih.

V nekem smislu bi bilo celo mogoče reči, da je eksperiment v pomenu, kot je bil inavguriran v zahodnem kulturnem kontekstu, v začetku devetdesetih že zamrl. Eksperimentalnega gledališča leta 1990 preprosto ni bilo več, njegovi prvotni vzgibi in motivacija so zamrli. Tudi *Glej* se je približal modelu sodobnega produkcijskega centra. Ko ustvarjanje sleherne predstave vključuje specifično iskanje in ko inoviranje postane program, je izpust *eksperimentalnega* kvalifikatorja celo umesten, saj večja (žanrska) neopredeljenost odpira ustvarjalcem in umetniškemu vodji gledališča več možnosti.

TERMIN GLEDALIŠKI EKSPERIMENT DANES

O eksperimentalnem gledališču lahko očitno najlaže govorimo kot o zgodovinski kategoriji. Trditev, da je bila opredelitev eksperimentalnega zamenjana z bolj *sodobnim* kvalifikatorjem alternativnega, se zdi nezadostna. Zanimiv primer problematizacije teh dveh pojmov poda Gregor Tomc v *Nacionalnem poročilu o kulturni politiki v Sloveniji* (1998: 203), ko postavi ločnico med alternativnimi ustvarjalci (ti vzpostavljajo paralelen svet umetniškega delovanja glede na klasično, institucionalno kulturo) in eksperimentalnimi ustvarjalci (ti imajo do klasične kulture kritično distanco, a se še vedno čutijo kot njen sestavni del; z njimi Tomc enači avantgardne ustvarjalce). Čeprav delitev, ki jo Tomc veže na glasbeno ustvarjanje, v grobem drži, se zdi v njej odsotna zavest o specifičnosti časov in vrst umetnosti – saj dejavnost Balbine Baranovič ali *Odra 57* v petdesetih in šestdesetih letih navsezadnje ni primerljiva z dejavnostjo skupine *Buldožer* ali Tomaža Pengova v osemdesetih letih. Ne glede na to pa je žanr *eksperimentalne glasbe* danes del institucionalizirane klasike, kar je dober pokazatelj, kako lahko institucija posvoji eksperiment, s tem pa ta gotovo izgubi del svojega naboja.

Pojem *eksperimentalno gledališče* je tudi v sedanjosti medijsko prisoten, pri čemer gre običajno zgolj za njegovo splošno rabo. Na vprašanje, ali eksperimentalno gledališče danes še obstaja, bi gotovo pritrdilno odgovorila tudi vrsta ustvarjalcev. A roko na srce: fenomen gledališkega eksperimenta pripada času, ki je premogel več idealizma, a tudi več pristne navinosti.

POIMENOVANJA V KULTURNI POLITIKI IN FINANČNIH MEHANIZMIH

Dejstvo, da je izvorni značaj eksperimentalnega izzvenel, pa so vsa-kič znova poskušale zakriti *aktualnejše* opredelitve eksperimenta – na te pa so vplivale tudi družbene premene, vključno s spremembami in novostmi v sistemih financiranja kulture. Te so bile sled postopne institucionalizacije neodvisne produkcije, ki se začne v osemdesetih in se razmahne v devetdesetih letih, črpa iz javnih sredstev in postane *odvisna* od razpisov, ki narekujejo načine (ko)produkcij.

Kot zapiše Eda Čufer za simpozij *Kulturna politika v Sloveniji*, ki ga je decembra 1997 organiziralo Ministrstvo za kulturo, je v osemdesetih letih nastopila generacija režiserjev, ki svojih estetskih in nazorskih idealov ni mogla uveljaviti v produkcijskih pogojih obstoječih gledaliških institucij, zato so »v povsem specifičnem družbenem ozračju osemdesetih let oblikovali pojem '*neodvisnega*' oziroma '*zunajinstitucionalnega*' prostora produkcije« (1997, 284). Simon Kardum to v razpravi opredeli kot »generacijski (estetsko-ideološki) razkol« (Povzetki 1997, 335), ki v prihodnje preizkuša prakso sobivanja. Opozicija *projektnega in repertoarnega*, ki je bila rezultat kulturne politike, je v smislu umetniške kakovosti le navidezna.

Preimenovanje *EG Glej* v začetku devetdesetih je za kratek čas prebudilo spraševanje o naravi in bistvu eksperimentalnega gledališča, ki naj ne bi moglo biti zasnovano kot institucija. Financerja, Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana, pa sta počasi in vztrajno vpeljevala poimenovanja, ki je črpalo iz bazena sistemskih oz. produkcijskih opredelitev: izraz nevladne organizacije (NVO) zajame vse raznolike vrste gledališč, ki niso javni zavodi. Prizorišče se je zaradi pogojev za dodelitev razpisnih sredstev sčasoma pravno formalno strukturiralo. S sredstvi pa so podpirali (le) projekte ali *produkcijska jedra*, ne pa tudi sistema organiziranosti kulturnega polja. Na tej točki naj bi nastopila strateško modra kulturna politika.

A medtem ko v nekaterih *Letnih poročilih MK* in *Analizah stanja na področjih kulture* ne najdemo izraza *eksperimentalno*, je segment *eksperimentalnih in raziskovalnih gledaliških praks* navzoč v nekaterih razpisih, kjer so opredeljene zvrsti gledališča, ki jih MK podpira. Temu vzorcu sledi tudi programski razpis 2013. Raba pojma v polju kulturne politike jasno pokaže, kako je ta odvisen celo od posameznega pisca dokumentov in s tem razmeroma arbitraren. Vsekakor ne moremo mimo dejstva, da se je eksperimentalnost v začetku 21. stoletja prenesla na področje novih medijev, v svet znanosti in tehnologije.

Na *kanon* izrazoslovja in na pomenske odtenke v opredelitvah *eksperimenta* vpliva tudi terminološka agenda Evropske komisije. Določitev začetka uporabe pojma *eksperimentalno* v strateških dokumentih MK se zdi danes komaj mogoča, zanimivo pa je, da se pojavi prav v razpisih za uprizoritveno umetnost.

GLEDALIŠKI EKSPERIMENT DANES?

Po Hansu-Thiesu Lehmannu postdramsko gledališče (ob njegovem ključnem deležu za sodobno gledališče) vendarle ni »izključno povezano z eksperimentalno razpoloženimi in na umetniško tveganje pripravljenimi gledališkimi tendencami« (2003, 33) – skratka, kakovosti ne presoja s podarjanjem eksperimentalnih gledaliških oblik. Do utrdbe *novega gledališča* je skeptičen, saj naj konformizem ne bi obstajal le v *ponovitvenem* gledališču, poznali naj bi tudi *avantgardni konformizem* (*Avantgarde-Konformismus*) (2003, 33). Prav to pa ugonablja aktualno generacijo ustvarjalcev v vseh okoljih.

V imenu kakšnega programa poskuša eksperiment *novih bojevnikov* navsezadnje spodmikati obstoječi umetnostni režim? Da bi današnje upornike podžigala čut za zgodovino in odgovornost do napredujočega stanja sveta, o čemer je v petdesetih letih (kot vzorčni primer angažiranega pisatelja) pisal in to prakticiral Albert Camus, je danes utopično pričakovati. To pa ne ponuja razloga za obsojanje: gre tudi za stvar generacijske (za)vesti, za stanje sveta, ki ustvarjalca prehiteva in ga določa mimo njegove volje. Ta dejavnik se kaže kot odločilen.

Nagnjenost k poenostavljeni, površni rabi izrazoslovja, ki ga uporabljamo, je opazna tudi v Sloveniji. Zdi pa se, da je današnje slovensko gledališče v obdobju, ko občutek za dramsko, za potrebo po izhajanju iz čvrste dramske strukture, ki zagotavlja (po smislu) koherentne odrske podobe, kritično usiha in vnaša v gledalca težje ubesedljivo nelagodje. V tem kontekstu je govor o gledališkem eksperimentu hkrati tudi govor o gledališču.

Nemara bi morali zastaviti izhodiščno vprašanje drugače: ali eksperimentalno gledališče danes še obstaja? Zdi se, da eksperiment trenutno biva v ozračju, ko sta njegova pravi pomen in namen zabrisana, saj pogosto pomeni mistificiranje neizdelanega umetniškega cilja in intence. Po drugi strani pa gledališki eksperiment, ki ga jemljemo v terminološki precep, zaradi ambivalentnosti, ki jo nosi v sebi, ostaja zanimiv pojem, ki vzdrži skozi čas.

LITERATURA

Batušić, Nikola: *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991. – [Rotulus Universitas]

Baranovič, Balbina Battelino: »Ozko usmerjeni in enostransko izobraženi ljudje niso v posebno korist, kultura in umetnost zahtevata široko oblikovanega človeka. Takih v tistem času ni bilo veliko.« *Dialogi* letnik 48. 3-4 (2012). Str. 6-27.

Čufer, Eda: »Izjava za nacionalno razpravo o slovenski kulturni politiki.« Vesna Čopič, Gregor Tomc, ur. *Kulturna politika v Sloveniji; Simpozij*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1998, str 283–285.

»Experimentelles Theater.« *Theaterlexikon; Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* Brauneck, Manfred in Schneilin, Gérard, ur. Rowohlts Enzyklopädie, 1986. Str. 324–325.

Grotowski, Jerzy: *Revno gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1973. – [Knjižnica MGL; 61]

Inkret, Andrej: »Resnica igre.« *Tribuna* 16. 4 (27. oktober 1965). Nepaginirano.

Jan, Rado: »Umetniška svoboda ali stvariteljska nemoč.« *Tribuna* 8. 14 (1. oktober 1958). Nepaginirano.

Kermauner, Taras: »Kaj je današnje eksperimentalno gledališče?« *Perspektive* 2. 17 (1962). Str. 885–888.

Kermauner, Taras: »O nekaterih problemih slovenskega gledališča.« *Perspektive* 1. 9 (1961). Str. 1056–1091.

Kermauner, Taras: »Srečavanja z Ivanom Mrakom.« *Sreča in gnus*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. Str. 297–420.

Kralj, Lado: »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip.« *Dialogi* 45. 11–12, 2009. Str. 5–37.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče* (prev. Krištof Jacek Kozak). Ljubljana: Maska, 2003.

Lukan, Blaž: *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001.

Pavis, Patrice: *Gledališki slovar* (prev. Igor Lampret). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. – [Knjižnica MGL; 124]

»Povzetki magnetograma ustnih razprav na simpoziju o kulturni politiki 24. in 25. oktobra 1997, v Cankarjevem domu v Ljubljani.« Vesna Čopič, Gregor Tomc, ur. *Kulturna politika v Sloveniji; Simpozij*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1998. Str. 313–368.

Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2003.

Slodnjak, Marko: »Nekaj misli o sedmih letih Eksperimentalnega gledališča GLEJ.« *Prolog* (Zagreb). 9. 33/34 (1977). Str. 46–51.

Tatarkiewicz, Władysław: *Zgodovina šestih pojmov* (prev. Primož Čučnik). Ljubljana: LUD Literatura, 2000.

Tomc, Gregor: »Nacionalno poročilo o kulturni politiki v Sloveniji.« Vesna Čopič, Gregor Tomc, ur. *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1998. Str. 203–209.

Zajec, Matjaž: »Zanima me razredno gledališče.« Pogovor z Ladom Kraljem. *Mladina* 12. 50 (21. 12. 1971), str. 21.

Enotno razumevanje pojma *gledališkega eksperimenta* se zlagoma razblinja, V Sloveniji se jasno vpiše kot označevalec leta 1955, ko Balbina Battelino Baranovič ustanovi Eksperimentalno gledališče. Pojem postane zgodovinska kategorija, a je danes zrašččen z obdobjem šestdesetih in sedemdesetih let, tudi v mednarodnem kontekstu. Teatrologe in kritike izziva k analizi: tako je za Tarasa Kermaunerja eksperiment sredstvo (samo)uresničevanja, možnost družbene regeneracije. Že konec šestdesetih let eksperiment kot »oblika gledališke organiziranosti« preide v drugo fazo. Generacija režiserjev v specifičnem družbenem ozračju osemdesetih let oblikuje pojem »neodvisnega« oziroma »zunajinstitucionalnega« prostora produkcije. Kvalifikator *eksperimentalno* je v imenu *Eksperimentalnega gledališča Glej* v začetku devetdesetih let opušččen, *Glej* pa se približa modelu sodobnega produkcijskega centra. Izrazoslovje odraža spremembe in novosti, ki jih je kulturna politika uvedla v načine financiranja. Izvorna opredelitev pojma izgubi svoj razločevalni naboj, razmahne se njegova uporaba v smislu gledališča, ki raziskuje, saj dihotomije repertoarno-eksperimentalno ni več. To poskušajo zakriti *aktualnejše* opredelitve *eksperimenta*.

Izhodiščno vprašanje bi nemara morali zastaviti drugače: ali eksperimentalno gledališče danes še obstaja?

A uniform understanding of the concept of *theatre experiment* is being gradually dissipated. In Slovenia it is clearly recorded as a signifier in 1955, when Balbina Battelino Baranovič founded the Experimental Theatre. The concept became a historical category but it is today conjoined with the period of the 1960s and 1970s, also in the international context. Theatrolologists and critics are challenged to analysis: thus for Taras Kermauner, experiment is a means of (self) realization, a possibility of social regeneration. As early as at the end of the 1960s the experiment as *a form of organizing theatre* shifted to another phase. A generation of directors in the specific social climate of the 1980s shaped the concept of "independent" or "noninstitutional" space of production. The qualifier *experimental* in the name *Experimental Theatre Glej* at the beginning of the 1990s was abandoned, and *Glej* approached the model of modern production center. The terminology reflects the changes and innovations introduced by cultural politics in the methods of financing. The original definition of the term is losing its distinguishing ability, and its use in the sense of theater that explores is gaining, since the dichotomy repertory-experimental no longer exists. More *relevant* definitions of *experiment* attempt to conceal this.

Perhaps the question at the outset should be framed differently: does experimental theatre still exist?

V iskanju ovrednotenja in prevrednotenja specifike

Raznorodni dramski diskurzi se v slovenskih gledališčih izgubljajo. Na zahodnem obrobju se nekdanje umetniške usmeritve in jeziki odrskega izražanja utapljajo v posplošeni ponudbi. Odmik od smernic konstitutivnih aktov, ki izhajajo iz večkulturnega okolja, vodi primorska gledališča, še posebej SSG Trst, v zanemarjanje svojske podobe. Izgublja se torej predragocena pluralnost diskurzov.

Ključne besede: primorska dramska gledališča, večkulturnost, obmejna specifika, Drugi kot del lastnega diskurza, kritika, margina.

Diversified dramatic discourses are being lost in Slovenia. At the western edge the former artistic orientations and languages of stage expression are being drowned out by a generalized package. The retreat from the guidelines of constitutive acts which arise from a multicultural environment is leading the theatre of the Primorska region, especially the Slovenian Permanent Theatre in Trieste (SSG), to neglect its particular image. The valuable plurality of discourses is thus being lost.

Keywords: theatres in the Primorska region, multiculturalism, border-related specific, the Other as a part of its own discourse, criticism, marginality

PRESEŽENOST KULTURNIH MODELOV

Brez reprezentacije ni kulturnega modela. Toda če je, kot je zapisal Tjutčev, izrečena misel laž (Tjutčev 1976, 61),¹ je vsak kulturni model že ob opisu presežen. Zato vedno znova iščemo pomenske širitve utečenega izrazja ali kujemo novega, da poimenujemo pojave, ki so težko umestljivi v že izdelane kategorije. Vsak avtor zapisuje in uporablja utečeno terminologijo na podlagi predhodno pridobljenega znanja (mišljen je latinski leksem *auctor*, *-oris*, izveden iz *augere*: povečati, pomnožiti, razširiti). Novo se neizbežno osuje na poznanem. Preskakovanje iz znanega v privzeto lahko privede do brisanja pomenov ali do delne izgube spomina. Nadgradnja ali širitev pojma nastaja samo s poglobljanjem poznavanja predmeta obravnave in hkratnimi poizkusi prevzemanja vedenja o tem predmetu od Drugega (Chambers 1995; Rovatti 2007).

Tako kot ubesedena misel in zapisana beseda, tudi odrski dogodek reflektira zaznavanje sveta. Vzpostavljanje korespondence med realnim svetom in ogledano interpretacijo realnega je po ogledu gledališke predstave nekaj samoumevnega, tako kot bi morala kritiška izjava izhajati iz treznega razmisleka o usklajenosti vseh elementov ogledane predstave.

¹ F. Tjutčev je v pesmi *Silentium* (1833?) zapisal "Mysl' izrečennaja est' lož'."

Realizacija teksta ali predloge, ki ga gledališki aparat (igralski in tehnični ansambel, režiser, scenograf, osvetljevalec) postavi na oder, se dokončno osmisli ob recepciji ciljne publike in ta je običajno tesno vezana na specifikko, ki je vpisana v ustanovnih aktih institucionalnih gledališč. Slovenska gledališča so namreč po svojem izvoru tako razvejana, da sama po sebi jamčijo uspešen razvoj različnih poetik in torej tudi teatrološko zelo razgibano kritiko. Pri omenjanju kritike se zato zastavlja vprašanje o kritikovem poznavanju predmeta obravnave in vseh sestavin predstave.

KRITIKA

Vprašanje kritike je danes akutno. Logika politično-gospodarskega sistema obravnava kulturo kot zanemarljiv del človekovih potreb in posledično se sredstva javnega obveščanja in publicistika osredotočajo na tržna obzorja in politična vprašanja. Gledališki kritik, ki mu je odmerjeno določeno število znakov, ima redkokdaj možnost, da analizira obravnavano predstavo na podlagi predhodnih in sočasnih sorodnih pojavov. Posveti se le ogledanemu, trenutni zaznavi njegove recepcije in morda še izmenjavi misli s kolegom. Zanemarjanje posebnosti, ki so značilne za zgodovinska gledališča, odraža stanje duha. Čemu bi se kritik poglobil v pretekle izkušnje ali vzel v pretres specifikko prostora, ki mu je predstavljeno delo namenjeno, če se mora piščeva strokovnost omejiti na čim skromnejše poročilo in se njegova učinkovitost meri po strnjivosti zapisa?

Slovenski kritiki in teatrologi so se formirali v ljubljanskem krogu, saj je v upravnem središču poleg gledališč skoraj vse, kar se na akademski ravni ukvarja z dramatikom in gledališčem. Pisci, ki izhajajo iz drugačnega okolja, se po načelu najmanjšega odpora ukalupljajo v utečeni način presoje. Za namig na izkušnjo Drugega ni ne časa ne prostora, pa čeprav so prav zaradi kompleksnega sestava odrskega jezika diskurzi, ki naj bi se razvijali v posameznih gledališčih, vir zanimivih informacij. Dušan Moravec je v svojih delih začrtal smernice za tovrstno raziskavo in sam razkril marsikatero zanimivost (Moravec 1967; 1999). Njegove raziskave se žal ustavijo, ko je bilo v gledališčih marsikaj še trdno dorečeno, Lampretovi dramaturški eseji, ki s kritično ostrino obravnavajo vrsto predstav in gledališč, pa jih samo do določene mere dopolnjujejo (Lampret 2006). Toda primerjalna analiza omenjenih teatrologov pokaže, kako nastajajo in se nadgrajujejo različne poetike. Njunjo poglobljanje v razumevanje Drugega je obenem opozarjanje na arbitrarnost poskusov poimenovanja pojavov, ko gre za pojme, ki so privzeti iz druge stvarnosti.

Oznaka Drugega zaobjema na primer v Trstu Slovenca s specifikko, ki temelji na tržaškosti kot kategoriji mišljenja. Slovenstvo in manjšinstvo se namreč v t. i. zamejstvu projicirata v večjezičnost in večkulturnost. Ker gre za inherentno vrednost, se pri tem ne krni zavesti o narodni pripadnosti. Bivanje na stečiču kultur predstavlja pozicijo, na kateri sta dve kulturi dominantni in se izražata vsaka v svojem naravnem jeziku. Skozi stoletja se

je njuna narodnostna identiteta utrjevala na medsebojnem (ne)zavednem izključevanju in istočasnem opomenjanju.

VLOGA PRIMORSKIH GLEDALIŠČ

Med primorskimi gledališči ima tržaško Slovensko stalno gledališče (SSG) ugledno tradicijo. V obdobju 1905–1920 in nato po letu 1945 si je v skladu s svojim liberalno meščanskim izvorom izdelalo jezik upovedovanja in pridobilo posebno mesto med t. i. narodnimi gledališči. Sodelovanje kritike in občinstva je vplivalo na rast medkulturne vloge SSG (Kalan 1958; Kravos 2011). Pričakovali bi, da je nekaj od te izkušnje prešlo v osrednji slovenski prostor in v bližnja primorska gledališča, ki so zaradi obmejnosti v vsakdanjem stiku z Drugim-bližnjim-sosedom.

Zato preseneča, da so Goldonijevo delo *Sluga dveh gospodarjev*, ki so ga maja 2013 premierno uprizorili v režiji Kokana Mladenovića v Gledališču Koper in je bilo najavljeno kot komedija, vsi vprek označevali za *commedio dell'arte* in omenjali, da gre v tej postavitvi za improvizirano komedijo. Poročevalci so režiserja celo spraševali, v kolikšni meri je v svoji priredbi ostal zvest omenjeni zvrsti. Za *commedio dell'arte* vemo, da je nastala v Italiji v šestnajstem stoletju kot reakcija na renesančno komedijo in da je v drugi polovici sedemnajstega stoletja izgubila svoj naboj. Ohranilo se je nekaj odrskih zasnov ali scenarijev (*canovacci*), na podlagi katerih so komedijanti po svojem uvidu in sposobnosti speljali vloge. Igralec je poustvarjal vedno enak lik ali masko in Carlo Goldoni (1707–1793) je zato uporabil maske za izvedbo svoje reforme. Goldonijeve komedije so namreč napisane (prevod Srečko Fišer), vloge se ne improvizirajo, saj se vsak igralec nauči replike na pamet, odrsko situacijo pa ustvarjajo pretehtani dialogi, ki z odrskim preigravanjem tenkočutno odslikavajo stvarnost. Zaradi posebnega vzdušja, ki ga teksti tega avtorja pričarajo na odru, je imel slavni umetniški vodja milanskega Il Piccolo Teatro, režiser Giorgio Strehler, Goldonija stalno na repertoarju, *Slugo dveh gospodarjev* pa so igrali neprekinjeno petdeset let (od 1947) in so s tem delom gostovali po celem svetu, tudi ljubljanska publika si je v petdesetih letih prejšnjega stoletja ogledala Strehlerjevo predstavo. Sicer pa so to delo uprizorili v MGL v sezoni 1999/2000. Kaj je torej za slovenski teater *commedia dell'arte*, kaj improvizacija? Kaj pričakuje občinstvo od uprizoritve Goldonijeve komedije?

PRODUKCIJA INSTITUCIONALNIH GLEDALIŠČ IN PLURALNOST DISKURZOV

Stalna gledališča so neprecenljive institucije, pri obujanju spomina na njihove ustanovne akte pa zapažamo večkrat neskladje med zgodovinskim utemeljevanjem obstoja institucij in dejanskim stanjem (Lukan 2010). Seveda ni vprašljivo uvajanje novih, sodobnih prijemov, manj umevna je težnja po težko upravičljivi vsebinski posplošitvi ponudbe, saj se zdi, da se z žanrsko širitvijo repertoarja išče samo širši konsenz in so posledično tudi

produkcije teh gledališč namenjene nedetektirani publiki ali festivalskim žirijam. Kot bi gledališča ne potrebovala stalne publike, ki je v preteklosti, kljub različnim estetskim pogledom, dajala instituciji nove spodbude. Prevladujoče načelo hektičnega kopičenja odrskih estetik je verjetno res v skladu s splošnimi smernicami oziroma z razdrobljenostjo družbe, vendar bi bilo vredno razmisliti o daljnosežnosti te logike. Če je res trenutno pomembno preživetje, je tudi res, da si dejanske in umišljene potrebe porabnikov niso enakovredne. Umišljene potrebe lahko v marsičem prehitujejo čas, zapolnjujejo vrzeli in neozaveščene gledalce vpeljejo v kulturniške sfere. Toda dejanske potrebe gledalcev izhajajo iz spomina, potrebe po potrjevanju lastne vpetosti v sočasni svet in prostor, torej iz (pod)zavestnega pričakovanja, da se v odrskem prikazu odraža stvarnost, ki jo gledalec doživlja in je upovedana v njemu ustreznem odrskem jeziku. Iz teh potreb nastajajo veliki gledališki dogodki, ki različne težnje povežejo s skupnim imenovalcem, da se smiselno dopolnjujejo. Usklajena in uravnovešena ponudba je torej skupek različnih faktorjev, kot so poznavanje razmer, okolja, zgodovine, smernic sočasnega razvoja in možnosti, ki jih ima umetniško vodstvo. Utemeljevanje izbir s funkcionalnostjo heterogeni publiki in tržni logiki še ne pomeni pluralnosti, dialoškosti in medkulturnosti, o katerih se rado govori in ki same po sebi zahtevajo vnašanje sodobnih poetik. Propulzivnost sporočilnosti je odvisna od ustreznega uglašeneja prijava in odrskega jezika, ki je tem bolj uspešen, čim bolj odslikava realno.

V lanski sezoni so Handkejevo delo, ki je nastalo v koprodukciji SNG Drama Ljubljana in SSG Trst, tržaški publiki predstavili s trojnim naslovom *Še vedno vihar/Ancora tempesta/Noch immer Sturm* in trojezični naslov je vprašanje o hkratnem odtujevanju in zavezanosti prostoru, jeziku, tradicijam umeščal v krajevno večplastnost. Pritajena resnica, ki jo občinstvo v t. i. zamejstvu zaznava kot lastno travmo, a je v spominu posameznikov vpisana z različnimi predznaki, je bila sama po sebi dražljiva tema, čeprav so kontradiktorna poročila o ljubljanski premieri vzbujala apriorno sumničavost. Tržaška recepcija dela je bila optimalna. Preteklo dogajanje se v tem delu sicer odslikava v različnih pripovedih in na različnih ravneh, a kot splošen problem človeštva. Torej ne razgalja samo preteklosti, pač pa stvarnost, v kateri živimo. Ta pristop je gledalce napeljal k ponotranjenju lastnega bistva in k misli o individualni odgovornosti. Vsak segment odrskega dogajanja, tudi uhajanje izrečenih replik zaradi scenske razporeditve, je v recepciji gledalcev odslikaval stvarnost. Celo v vložku s koroško nošo je marsikdo videl potrebo po zavezanosti tradicijam in hkratno preseženost stereotipa, torej nekaj, kar bi moralo biti le še davni drag spomin, če bi se po vojnih strahotah uveljavila izbojevana pravila sožitja.

Zaradi koprodukcije in posledično dvojne premiere je bila v Trstu prisotna samo zamejska oziroma primorska publika. Po scenski zamisli omejeno število gledalcev je strnjeno sledilo odrskemu dogajanju. Štiri ure trajajoče predstave se ni nihče naveličal, nihče se ni pritoževal nad neudobnostjo sedežev, pač pa so si po ogledu predstave gledalci pritajeno iz-

menjavali mnenja o občutkih in govorili o lastni intimi. Kot bi bila tržaška publika, ki jo od nekdaj označujejo za heterogeno, zadnje čase pa celo za površno, nekritično in željno samo lahkotnih komedijic, sposobna neslutene kritične presoje.

PUBLIKA IN ODRSKI JEZIK

Zvrstna opredelitev omenjenega dela se mi zdi tvegana, morda se mu najbolj prilega izraz koprodukcija, saj je v slovenski različici nastalo kot spoj različnega pristopanja k sodobni, a obenem prostorsko zamejeni problematiki. Režiser Ivica Buljan ima svojstven pogled na slovensko stvarnost in obmejnost, igralci in ostali sodelavci pa so k njegovemu pristopu dodali od svojega, tako da sta Drugost in idealizirana nacionalna pripadnost nihala med obrobjem in središčem, kar je v odrskem dogajanju izpostavljalo tujskost in izobčenost. Zato se je v tem projektu udeleževala obmejnost, ki naj bi jo v slovenski prostor vnašale predstave primorskih gledališč.

Ta gledališča so imela v preteklosti tudi narodnoobrambno poslanstvo, vendar je neizbežna konfrontacija s kulturo Drugega proizvajala novo sporočilnost in ustvarjala odrske diskurze, ki so, ali bi lahko, vnašali v slovenski prostor ne le "barvito mediteranskost", pač pa specifiko večkulturnega prostora. V tem pogledu ima tržaško SSG zaradi več kot stoletne tradicije najbogatejšo izkušnjo in največ odgovornosti. Meja ali stik dveh in sobivanje več kultur sta namreč stalnica tržaške, nekdanje vele mestne stvarnosti. Pri tem ni prihajalo le do trkov in medsebojnega oplajanja, pač pa do ustvarjanja novih jezikov, ki se porajajo v večkulturnem prostoru, kjer se različni nacionalni interesi srečujejo in spodrivajo in ki jih tržaški zgodovinski spomin hrani kot konstitutivne elemente svojega diskurza (Ricoeur 2003). Gre za specifiko, ki sta jo v delu *Trieste un'identità di frontiera* (*Trst, obmejna identiteta*) obravnavala Angelo Ara in Claudio Magris. V njem med drugim ugotavljata, da tržaško specifiko močno zaznamujeta negacija Drugega in hkratno potrjevanje sebe. In prav na teh dveh postavkah se proizvaja novo.²

²«Come l'austriaco Musil, che era - diceva Musil stesso - un austro-ungherese meno ungherese, ossia il risultato di una sottrazione, anche il triestino stenta a definirsi in termini positivi; gli è più facile proclamare ciò che egli non è, ciò che lo differenzia da ogni altra realtà, piuttosto che declinare la sua identità. Non a caso la grande stagione culturale triestina, ovvero il periodo precedente la prima guerra mondiale, inizia con una presa di coscienza e con una denuncia di un proprio vuoto spirituale, inizia quando Slataper scrive, in un articolo apparso sulla *Voce* nel 1909, che «Trieste non ha tradizioni di cultura» (Ara; Magris 1982, 5). «Kot avstrijski Musil, ki je bil - tako pravi sam Musil - avstro-ogrski minus ogrski, oziroma rezultat odštevanja, se tudi Tržačan težko opredeljuje s pozitivnimi oznakami, lažje mu je povedati, kaj ni, kaj ga razlikuje od vsake druge realnosti, kot da bi se izjasnil o lastni identiteti. Ni slučaj, da se veliko obdobje tržaške kulture oziroma obdobje pred prvo svetovno vojno, začne z ozaveščanjem in z odkrivanjem lastne duhovne praznine. Začne se, ko Slataper zapiše, v članku objavljenem leta 1909 v reviji *Voce*, da «Trst nima kulturne tradicije.»»

Trst se je te svoje specifikke zavedel in jo z literarno produkcijo vnašal v širši prostor (Tavčar 2011). Enostranska sodba (osrednje slovenska in italijanska) je večkrat zapažala neskladje raznorodnih prvin in omenjala kontradiktorno vnašanje tujega. Te predsodke in nerazumevanje smo najustrešnejše presegle z odrskimi deli (Kravos 2001, 86–91). Tako je bila lanska odrska postavitev Magrisovega monologa o Orfeju in Evidiki (*Saj razume-te/Lei dunque capirà*, 2011/2012) v priredbi in režiji Igorja Pisona prispevek k razumevanju tržaškosti. Pison je monolog razdrobil na nekaj vlog in izpostavil polifonijo diskurzov. Na poudarjenem glasbenem ozadju je bila junakinja postavljena v sočasni prostor in čas. Glasba je bila namreč bistveni element tega gledališkega dogodka. S tem je Pison poizkusil preseči razsežnost "tržaškega brezčasja", ki jo je literarni kritik Giuseppe Petronio svojčas očital Magrisu, češ da je tržaško zatekanje v preteklost breme, ki se ga je mogoče otresti s spoznavanjem celovite preteklosti in brez zamolčevanja lastne vpletenosti v dogajanje.³

OD OVREDNOTENJA DO PREVREDNOTENJA

Notranji in zunanji pogled na isti predmet opazovanja nista nikoli enaka. Stereotipno presojanje posebnih kulturnih položajev in neupoštevanje prispevka diskurza Drugega vodi v siromašenje osrednjega teksta kulture (Pageaux 2002; Smolej 2002). Monolitni tekst kulture, kakršnega smo si izdelali in se je uveljavil, ne dopušča uvajanja drugačnega modela. Redukcija več diskurzov na enega pa poenostavlja razumevanje kompleksnega upovedovanja obravnavanega subjekta in istočasno potvarja njegovo pravo razsežnost (Kravos 2011). Samo hoteno dialoško razmerje med osrednjim in perifernim lahko privede do ovrednotenja specifikke in iskanja prave razsežnosti lastne identitete.

Za obmejna gledališča bi bilo torej dobro, če bi težila k razvijanju odrske povednosti v skladu z lastnimi potrebami in pričakovanjem ciljnega občinstva ter v sozvočju s časom in prostorom, v katerem institucija deluje. Spodbujanje k razmisleku o bivanju in k soočanju z okoljem ustvarja soodvisnost in v tem pogledu je zvestoba gledalcev nezanemarljiv faktor. Vprašljivo je, če je v času gospodarske krize in krčenja finančnih sredstev repertoarno drsenje v nerazpoznavnost res uspešna strategija preživetja. Morda bi bilo bolj smiselno, če bi si zastavili za cilj preseganje prevladujočega teksta kulture in z razumevanjem Drugega manjšali vrzeli med središčem in obrobjem ter vrnili obrobju tisto propulzivno moč, ki jo margina nosi v sebi.

³ V Trstu je bila nekoč doma visoka kultura, ki pa je bila vezana na dokončno izbrisano kontingentno stvarnost, danes je Trst lahko element žive kulture, lahko k njej prispeva: pod pogojem, da je sam živ in da sprejema današnji svet (Petronio 1987, 216).

- Ara, Angelo, Claudio Magris: *Trieste un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi, 1982.
- Chambers, Iain. *Dialoghi di frontiera. Viaggi nella postmodernità*. Napoli: Liguori, 1995.
- Kalan, Filip. *Edinstven primer gledališke ustanove z zelo zapletenimi razvojnimi momenti*. Primorski dnevnik 14/1958, 190 (10. avgusta): 3.
- Kravos, Bogomila: *Slovensko gledališče v Trstu 1945-1965*. Ljubljana: SGM, 2001.
- Kravos, Bogomila: *Slovenska dramatika in tržaški tekst*. Ljubljana: SGM, 2011.
- Lampret, Igor: *Rabe sočutja*. Ljubljana: MGL, 2006.
- Lukan, Blaž: »Prez sezona 2008/2009 v slovenskem gledališču.« Štefan Vevar, ur. *Slovenski gledališki letopis 2008/2009*. Ljubljana: SGM, 2010. 7–13.
- Moravec, Dušan: *Pričevanja o včerajšnjem gledališču*. Maribor: Obzorja, 1967.
- Moravec, Dušan: *Slovensko gledališko petletje. Ljubljana – Maribor – Trst 1945 – 1950*. Ljubljana: SAZU, 1999.
- Pageaux, Daniel-Henri: »Uvod v imagologijo.« *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti. Imagološko berilo*. Tone Smolej, ur. Ljubljana: FF Univerze v Ljubljani, 2002. 9-20.
- Petronio, Giuseppe: »Tržaške solze.« *Ednina, dvojina, množina*. Ivan Verč; Marko Kravos, ur. Trst: ZTT, 1987. 212-216.
- Ricoeur, Paul: *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina Editore. 2003.
- Rovatti, Pier Aldo: *Possiamo addomesticare l'altro? La condizione globale*. Udine: Università degli studi, 2007.
- Smolej, Tone: »Perspektive imagologije.« *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti. Imagološko berilo*. Tone Smolej, ur. Ljubljana: FF Univerze v Ljubljani, 2002. 21–29.
- Tavčar, Josip: »Slovensko gledališče v Trstu. Stikališče idej in ljudi.« V: Kravos, Bogomila. *Slovensko stalno gledališče v Trstu – Tradicija v medkulturni stvarnosti*. Ljubljana: SGM, 2011. 59–67.
- Tjutčev, Fedor: *Stihotvorenija*. Moskva: Sovetskaja Rossija. 1976.

Raznorodni dramski diskurzi se v slovenskih gledališčih izgublajo. Na zahodnem obrobju se nekdanje umetniške usmeritve in na teh smernicah dognani jeziki odrskega izražanja izgublajo v posplošeni ponudbi, ki sledi le širšim konsenzom. Specifika teh gledališč izhaja namreč iz večkulturnega okolja in odrski jezik, ki ga je na tej izkušnji razvilo na primer tržaško SSG, se je svojčas vključeval v slovensko gledališko kulturo kot diskurz, v katerem so kritiki opazili odklone od ustaljenih kulturnih vzorcev in ga imeli za prispevek k razvejadi slovenski ustvarjalnosti. V tržno usmerjenih repertoarnih izbirah je zaznati predvsem kopičenje odrskih estetik. Reprezentacija kompleksnosti večkulturnega prostora, v katerem sta vsaj dve kulturi v stalnem stiku in proizvajata vsaka svoj, s primesmi Drugega zaznamovan jezik, je obravnavana samo na slišni ravni. Odmik od smernic konstitutivnih aktov vodi primorska gledališča v zanemarjanje svojske podobe. Kritika lahko obravnava predstave teh gledališč le kot del celovite gledališke produkcije. Izgublja se torej predragocena pluralnost diskurzov in široko zasnovano gledališko izražanje se vse bolj reducira na monolitni tekst kulture, s tem pa se margini odvzema propulzivno moč.

Diversified dramatic discourses are being lost in Slovenia. At the western edge the former artistic orientations and languages of stage expression are being drowned out by a generalized package adhering only to wider consensuses. The particularity of these theatres arises from a multicultural environment and stage language which in this experience was developed in the case of the Trieste SSG, and in its time was included in Slovenian theatre culture as a discourse in which critics observed deviations from established cultural patterns and regarded as a contribution to a diversified Slovenian creativity. In market-oriented repertory selections there can be seen primarily an aggregate of stage aesthetics. Representation of the complexity of the multicultural space in which at least two cultures are in constant contact with one another and each produces its own language, marked by traces of the Other, is treated only at the phonetic level. The retreat from the guidelines of constitutive acts is leading the theatre of the Primorska region to neglect its particular image. Official critique in the media can treat the performances of these theatres only as part of an entire theatre production. The valuable plurality of discourses and broadly conceived theatre expression is being increasingly reduced to the monolithic text of culture, and as a result the margin is being deprived of its propulsive power.

Krištof Jacek Kozak

Tragedija kot pozicijski vektor novega sveta

Mnogim glasovom za ohranitev tragedije kot ene ključnih umetniških oblik za izpovedovanje osnovnih zagat človekove eksistence navkljub so številni teoretiki prepričani, da se je tragediji življenjska doba nepovrnjivo iztekla, in sicer na podlagi dveh predpostavk: prve, da se je v zadnjih dveh tisočletjih spremenil svet, ter druge, da se je z njim spremenil tudi človek. Malodane istočasno so se pojavili glasovi tragediji v bran. Kako je z njo danes?

Ključne besede: sodobna tragedija, smrt tragedije, neoliberalizem, vrednote, gospodarska kriza

Despite the many voices for the preservation of tragedy as one of the crucial artistic forms for professing the fundamental quandaries of human existence, many theorists are convinced that tragedy's life span has irretrievably expired, based on two assumptions: first, that the world has changed over the past two millennia, and second, that along with it humanity has also changed. Almost at the same time, voices defending tragedy have emerged. What is the current state of tragedy today?

Keywords: contemporary tragedy, death of tragedy, neoliberalism, values, economic crisis

V klasični eksegezi se je tragedija vzpostavila na zunanji ravni, torej v konfliktu med posameznikom in svetom. Ker posameznikove želje niso ustrezale pravilom (zakonom) sveta, je ta svetu nasprotoval. Uprl se je veljavnemu zakonu v imenu drugega (svojega) zakona. Ker pa je vsak zakon vzpostavljen kot zapoved, ki nekaj dovoljuje in obenem kaj drugega prepoveduje, je logično, da tisti, ki ga ne spoštuje, ostane onstran zakona, druge možnosti pritoževanja ali celo nasprotovanja razen njegove kršitve pa nima. Še več, kot deloma zapovedujoč in večinoma prepovedujoč se zakon vzpostavlja kot nasilje (prim. T. Eagleton 151 in dalje), njegova narava pa je izključujoča, saj za ne-zakonito proglasi vse, kar ni v skladu z njim. Gre pa še za dodatno skrito perfidnost. Tudi tukaj velja latinski rek, da *negatio affirmatio est*, zato se želja po prepovedanem vzpostavi šele z zakonsko prepovedjo. A ker je želja nedovoljena, mora biti posameznik, ki se zakonu upre, nujno poražen. S tem pa se odprejo vse možnosti, da tak posameznik postane tragični junak.

A ne glede na moč in razširjenost zakona je treba ugotoviti, da ta v nobenem primeru ni in ne more biti absoluten, temveč ga za takega proglasi tisti, ki ga vzpostavlja. Najboljši primer za to so prav grški bogovi, za katere je bilo že v antiki jasno, da so skorumpirani, da med seboj tekmujejo, da se odločajo po svoji trenutni volji in da so ljudje pravzaprav žrtve njihovih muh (dvom v pravilno odločitev bogov, konkretno Apolona, je jasno zapisan na primer v Evripidovi *Elektri*, kar kasneje s hvaležnostjo pov-

zame Sartre v svojih *Muhah*), ne pa konkretizacij večne in nespremenljive substancialnosti.

Podlago tragedije kot možnosti za izraz posameznikovega nasprotovanja predstavlja ravno zavest, da vzpostavljeni zakon ni absoluten, da bi bil na njegovem mestu prav zlahka postavljen kakšen drugi zakon in da ima drugačno mnenje enako pravico do obstoja.

Osnova tragedije je torej že v izhodišču kontradikcija: ne, kot je trdil Hegel, v obliki zgolj individualnega upora zoper substancialnost, ki se po razpletu spet kot vodna gladina povrne v svoje mirovanje, temveč kot nasprotovanje enega vsaj teoretično (jasno pa je, da ne dejansko) ekvivalentnega aksiološkega sistema drugemu. Na ta – na teoretičnem nivoju dejansko nerazrešljivi gordijski voz, ki je pa prav zaradi tega dejansko tragičen –, je opozarjalo več teoretikov, denimo R. Williams, T. Eagleton in T. Birkenhauer. Če vsaj v teoriji obstaja možnost hkratnega obstoja različnih zakonov, v resničnem svetu dejansko temu ni tako. Za vzpostavljenim zakonom stoji oblast, ki si od svojih pravil obeta koristi. Zato jih oblast prikazuje kot absolutna (Heglova substancialnost), medtem ko posameznik (antološki primer je seveda Antigona) ostaja zgolj na vse dopuščajočem nivoju možnosti.

Ne glede na to, da vsaka od strani v spopadu govori o različnih stvareh, se obe srečata v dejanski razsežnosti, to pa pomeni, da se je kontingenca prisiljena umakniti. Izvajanje posameznikovemu nasprotnega zakona povzroči slednjemu trpljenje, svet pa se izkaže ne za idealnega, temveč slabega. Posameznik, ki bi si upal (kaj šele uspel) postaviti po robu vzpostavljeni dejanski oblasti, je avtomatično razumljen kot nekdo onstran zakona, torej hudo-delec, zato pa tudi kaznovan. Problem posameznikov, ki si upajo pokončno nasprotovati »slabemu« svetu, je za vsakršno, kaj šele tradicionalno oblast velik: ti ljudje prevzamejo nase odgovornost za »mišljenje drugače,« za ovržbo gregarističnega instinkta, v sprejemanje katerega oblast sili svoje podanike, in za sledenje svoji lastni poti – seveda tudi za ceno lastnega življenja. Ker že od vekomaj velja, da je *exemplum* najboljši učitelj, je razumljiv tudi strah oblasti pred kršitelji zapovedane discipline. T(ak)i posamezniki so med ljudmi obveljali za heroje, saj so jih razumeli kot simbole vseh trpečih, zatiranih in poniževanih. »Heroji pa so dokazovali, da so tudi s človeške strani mogoča dejanja in dela, če jih dopuščajo božje ugodnosti – in zgodnji junaki se slavijo samo kot storilci dejanj in uresničevalci del« (Sloterdijk 12). Junaki so živeli za svoje ideale, zato so se z njimi do konca poistovetili, bili eno z njimi. Tako je heroje videl in opisal že Hegel, za njim pa cela vrsta teoretikov, med drugim Lacan (»Antigona nastopi kot prezentifikacija tega, kar bi lahko imenovali absolutna individualnost,« 280) in v zadnjem času tudi Sloterdijk (»moči te vrste, vsaj pri svojih naivnih začetkih, so monotematične, saj terjajo celotnega moža,« 18/9). Bistvena težava je v tem, da oblast oziroma družba *vis à vis* posameznikovemu prepičanju avtomatično obvelja za negativno, saj mu

prepoveduje in preprečuje življenje v skladu z njegovimi ideali. Ne glede na vsebino teh idealov že nasprotovanje posamezniku postavlja oblast v dvomljivo luč. Prav zaradi te temeljne lastnosti konflikta ima oblast toliko težjo nalogo: z ene strani se junaki, če ostanejo živi, v nobenem primeru ne odpovejo svojim idealom, če pa bodo zaradi njih umrli, bodo toliko hitreje postali heroji, s tem pa tudi simboli uradni nasprotujoče razlage sveta. Vloga junakov je demontaža starega sveta. Iz ubrane enoglasnosti sistema silijo v vzpostavlanje kontradiktorne realnosti, ki pa je oblast ne more nadzorovati. »V poročilih o dejanjih se zasveti prva dobra novica: pod soncem se dogodi več kot samo ravnodušno in vedno isto,« pravi P. Sloterdijk (12/3). Ves položaj pa je še toliko hujši, ker je za nasprotnike oblasti, na to je opozoril tudi že Eagleton (prim. str. 122), že njihov poraz svojevrstna zmaga. Fizičen propad junakov ravno pomaga preživetju njihovih idealov, pri čemer ni za oblast nič slabšega prav od te možnosti. Od tod tudi takšna nuja za njihovo odstranitev.

Tako ni težko razumeti, zakaj so tragedijo njeni sodobni eksegeti rajši videvali v mračni, s pajčevinami prevlečeni antiki, medtem ko so svojo vsakokratno sedanost razumeli na bolj enoznačen, neprotisloven način, kar pa je bilo posledica več procesov: najprej procesa monoteizacije sveta, nato daljšega procesa njegove sekularizacije, ki se je končala z ustoličenjem človeka oziroma njegovega razuma na božanskem prestolu, torej z razsvetljskim projektom, čigar konceptualno podlago predstavlja tudi proces zamenjave človekovega samorazumevanja kot subjekta, za kar gre zahvala predvsem Descartesu.

Ker je bil za konzervativne teoretike tragedije v antiki ključen mit s svojim metafizičnim ozadjem, naj bi s skrčenjem politeističnega gledanja sveta na vizuro zgolj enega – zato pa tega vsemogočnega – zastopnika transcendence tudi »zunanost« konflikta (Heglova substancialnost) izgubila veljavo. Bogov, ki bi vsak po svoje tolmačili pogoje bivanja in kaznovali še tako majhna odstopanja od njih, ni bilo več, krščanska transcendenca – kolikor je je po Nietzscheju še ostalo – je bila utemeljena na božji dobroti in odpuščanju, subjektova novoveška eksistenca pa na racionalni dejavnosti uma. Zaradi vsega naštetega je bilo antični svet, takratno družbo in tragične junake vse težje izenačevati s konkretnimi sodobnimi ustrezniki.

Tragedija je bila torej vse od ustoličenja človekovega razuma v velikem razsvetljskem poskusu racionalne teleologije pod velikim vprašajem: v svetu, ki si ga urejamo ljudje sami, v katerem se medsebojno racionalno dogovarjamo za pravila, naj bi kontradikcija ne bila več primarna, saj smo ljudje zaupali, da smo jo uspeli racionalno premagati (mnogi zato Heglovo teorijo tragedije razumejo kot žanrov labodji spev). Razsvetljski projekt je namreč zahodnemu svetu omogočil racionalni mit »dobrega sveta,« ki so ga nekateri (J. J. Rousseau) dojemali izjemno optimistično, drugi (Voltaire) pa, nasprotno, precej bolj realistično, če ne celo

črnogledo. Ker smo ljudje idealistično zaupali v moč in uspeh svojih racionalnih sposobnosti, smo se krčevito oklepali prepričanja, da bomo kot *animal rationale* vendarle zmožni na etičnem nivoju slediti Kantovemu kategoričnemu imperativu oziroma, na empiričnem, deontološkem nivoju, njegovemu zlatemu pravilu, ki medčloveška razmerja pravzaprav racionalno usklajuje s krščansko ljubeznijo. Tak svet je lahko le dober svet, ki ne potrebuje tragedije. Da je šlo za zelo močno, malodane obup(a)no vero človeka v svojo zmožnost vzpostavitve egalitarnosti, dokazuje dejstvo, da se je razsvetljenski projekt iztekla šele s propadom komunistične utopije (ki se je v bistvu izkazala za distopijo) leta 1989 in to kljub preštevilnim predhodnim negativnim primerom, na primer francoski in sovjetski revoluciji, prvi in drugi svetovni vojni, ki so vse dokazovale, ravno nasprotno, človekovo iracionalnost in bestialnost.

Ne glede na že tako uspešno devolucijo tragedije, je projekt njenega ukinjanja dobil v drugi polovici 20. stoletja neverjeten, precej nepričakovan, bolj na grozi doživetelega kot pa na racionalnih sklepih utemeljen pospešek. Ta predpostavka je bolj prikrita, povezana pa je z dotlej le redko doživeto grozljivo izkušnjo sveta. Po dveh svetovnih vojnah namreč je bila večina ljudi dejansko prepričana, da se grozote, ki so jih bili sposobni ustvariti, a tudi preživeti, preprosto ne bodo več nikoli mogle ponoviti. Zaradi preživetih strahot s(m)o verjeli, da bo zgodovini končno le uspelo uveljaviti njen (heglovski) teleološki vektor in da bo človeštvo dobo svoje nasilne *adolescence* vendarle pustilo za seboj. Več kot samoumevno je bilo resnično optimistično pričakovanje, da se svetovni spopad – kljub korejski vojni (1950–53) ter v sredi petdesetih razplamteli vojni v Vietnamu (1955–75), če naj omenim le najpomembnejši – ne bo več ponovil. To je bila podlaga za mnenje, da ne glede na posamične človekove življenjske položaje ne bo več potrebe po načelnem oponiranju simbolnemu redu sveta, saj bo ta človeku prijazen. Tragedija naj bi tako ne bila več sposobna zadevati ključnih vprašanj sodobnega človeka, češ da je svet v 2. polovici 20. stoletja že za vselej *urejeni* in dobri svet: zaradi *matere* vseh tragedij, strašljivega spopada 2. svetovne vojne, saniran in odrešen vseh človekovih egoističnih in uporniških teženj. Tako je pomenljivo, da je osrednja knjiga, ki je sicer izrabila krščansko metafiziko za demontažo tragedije, Steinerjeva *Smrt tragedije*, izšla ravno leta 1961 (čeprav je sočasnost s hipijevskim gibanjem morda tudi naključna). Glavni Steinerjev argument je bil, da so se usodnost antičnega sveta, neodvrnljivosti in neponovljivosti storjenih dejanj z absolutnim božjim odpuščanjem končale. Vendar gre tukaj predpostavka še dlje: v svetu, ki mu pravzaprav ne vlada več noben bog, ostane pa zgolj medčloveški racionalni dogovor, in kjer ne bo več grozot, odpade potreba po tragediji. Tragedija je tako obveljala za redundantno. Kdo pa naj bi jo sploh še jemal resno?

In vendar je z današnjega stališča treba reči, da se je ta teorija izkazala za preveč optimistično, če ne celo naivno. »Dobro namreč ne more

vladati vsemu, ne da bi prišlo do nekega ekscesa, katerega usodne posledice nam naznanja tragedija« (Lacan 258). Tudi pod površjem dobrega, vzpostavljenega kot zakon, se namreč nujno pokažejo klice zla, ki dobro prelevijo v njegovo nasprotje.

Na približno takšen način so tradicionalisti razumeli izvor, razvoj in propad tragedije, in to ne glede na to, da je že ves čas obstajala tudi tej nasprotna domneva, ki je zagovarjala tezo, da je konflikt posledica protislovnega stanja sveta. Da je tragedija v osnovi kontradiktorna, je bilo že Heglovo mnenje (Prim. njegovo teorijo tragične krivde. Šele Hegel je postuliral, da je tragični junak brez krivde kriv.) – vseeno pa je večina teoretikov hvaležno sprejela teorijo ekstremov (Heglova subjekt in substancialnost), ki se s svojo odpravo izničijo. Res je sicer, da se družba oziroma njen predstavnik, oblast, nikoli ni zanimala za posameznika in da se je ta moral za svojo korist vedno sam potegovati in se aktivno upirati oblastnim tendencam pacifikacije podanikov (sem spada Aristotelova kategorija »delovanja«), kar je zvenelo zapeljivo prekucuško in se je dalo klasificirati kot nebodigatreba ekstrem, toda že zgodaj je obstajala zavest o možnosti hkratne krivde obeh vpletenih strani in o njuni pravzaprav nerešljivi spletenosti.

Tako se na primer s Heglovo idejo substancialnosti ni strinjal že njegov sodobnik J. W. Goethe (njegovo mnenje o obojestranski krivdi je v svoji analizi *Antigone* posebej poudaril tudi J. Lacan). Po Goethejevem mnenju je namreč Kreon zgolj predstavnik oblasti, ne pa oblast sama oziroma njen neločljivi *obraz*. Drugače rečeno, ni – ker ne more biti – utelešenje substancialnosti. Kreonova prepoved Polinejkovega pokopa je v nasprotju tako z mnenjem zbora kot Teirezija, tako večine prebivalcev Teb kot dejansko tudi celotne Kreonove družine, s čimer se njegova odločitev ne izkaže kot kazen za kršilce bratskega dogovora o delitvi oblasti (glede na to je zanimivo seveda vprašanje, kateri obeh bratov je prvi prekršil dogovor), temveč bolj kot onečaščenje trupla, s čimer, po Goethejevem mnenju, ni politično spodobna, pač pa, ravno nasprotno, politični zločin (Eckermann 371). Goetheju se v današnjem času pridružijo številni teoretiki, med drugimi tudi T. Birkenhauer, ki pravi, da bi lahko tragedijo imenovali »institucijo za poglobljanje konfliktov, postopek za zaostrovanje vednosti o nerešljivih konfliktih« (27), ter T. Eagleton z mnenjem, da v tragediji obe strani zmagata in da sta obe, v junakovi smrti ali z njo, pogubljeni (prim. 120). V tragediji torej sprave ni, ker je ne more biti. Konflikt se pretrga zaradi fizične odstranitve ene od strani (prim. tudi Lacan 248), gladina pa se pomiri prisilno.

Omenjena osnovna kontradikcija tragedije pa se kaže še v enem parametru, in sicer v razumevanju stanja sveta. Ideja mitičnega sveta, ki se ciklično vrti in s tem generira pogoje za antično družbo, torej ideja večne transcendence, ki nerazločljivo prežema fizični svet, je bila ključna za raz-

lago tragedije v antiki. Podobno se je tudi Heglova ideja substancialnosti, ki jo individualni upor razburka kot kamen vodno gladino, izkazala za preveč vplivno, da bi se ji bilo mogoče hitro odreči. Drugačen pogled na stanje konfliktne družbe je prišel do izraza v času popolne idealizacije sveta, zagovarjal pa je ravno nasprotno: tragedija ni zvrst mirujočega časa in nespremenljivega sveta, temveč, ravno nasprotno, časa prehoda in sprememb. Tragedija je torej zvrst družbenih premen. »Tranzicija je območje tragedije,« pravi K. Jaspers (cit. po Eagleton 143), podrobneje pa to podpre tudi R. Williams: »Zdi se, da se pomembna tragedija ne zgodi niti v obdobjih resnične stabilnosti niti v obdobjih odprtega in odločnega konflikta. Njen najbolj splošni zgodovinski okvir je obdobje, ki je pred bistvenim zlomom in transformacijo pomembne kulture« (54). Tranzicija se izkaže bistveno zaradi tega, ker prav prehod iz ene družbene stvarnosti v drugo ustvari pogoje za protislovno stanje sveta, saj predpostavlja dvojnost aksiološkega sistema: gre za spremembo iz starega v novo, kjer staro še ni odpravljeno, novo pa še ne (popolnoma) vzpostavljeno. Prav proces tranzicije omogoči sobivanje (vsaj dveh) različnih sistemov vrednot, ki si nujno nasprotujeta. Oba sistema, stari in novi, imata pravzaprav enakovredno pravico do bivanja, česar v prevladujočem enovalentnem sistemu (na primer antika s svojimi miti, srednjeveško krščanstvo itd.) ne more biti, svet in dogodke v njem, se pravi vse, kar zajema Williamsova »kultura,« pa vrednotita običajno diametralno nasprotno (pravzaprav je tudi vprašanje, ali je sprememba kot taka sploh mogoča, ali ne gre vselej zgolj za zamenjavo – ne more biti govora o spremembi starega sistema, temveč o njegovi zamenjavi z novim).

Eden od osrednjih principov današnjega sveta je, da so se železne klešče antične mitične usode danes razprle v »neznosno lahkost« svobode. Svoboda, pravi Eagleton, pa »ni antiteza zakona, temveč njegova samopodelitev« (114). V antiki je usoda predstavljala tisto neizogibno in nedojemljivo gibalno družbe, *ius operandi*, danes je njeno mesto prevzela prav tako neulovljiva in nerazložljiva svoboda. Enako kot v antiki, kjer so bili tako bogovi kot drugi uzakonjevalci osebni, maščevalni in skorumpirani, se tudi danes resnična globalna oblast skriva za nedoločljivo mrežo mednarodnih korporacij in finančnih institucij. Enako kot nekoč, je tudi danes edini način, da oblast ostane nedotakljiva, le z grožnjo existenci ljudi, ki se v borbi za svoj obstoj nimajo časa ukvarjati še z etičnostjo bogov, se pravi z zakonitostjo zakona. Prav zaradi tega je tragedija tudi danes, z Eagletonovimi besedami, »udarec zoper usodo, ne pa podreditev njej« (104). Toda tudi svoboda, ki so jo teoretiki tragedije večinoma razumeli kot opozicijo usodi, ima svoje dvojčke: razpuščenost, izpraznjenost, nič. V svetu, ki je imel vse predispozicije, da bi se oblikoval po meri človeka, postajal torej resnično boljši, prijaznejši in človeški, se je povečevala praznina človekove eksistence. V svetu, ki je tako idealen, da posamezniku ni treba nič več trpeti, kaj šele delovati, se izkaže, da bivanje izgubi vsakršen pomen in

smisel. Eksistenca postane velika igra, nič-enje lastnega bistva, raz-smislenje družbenih relacij. To brez dvoma dokazujejo Wittgensteinova filozofija ter že literatura Čehova in Pirandella, kaj šele Sartra in Becketta. Dlje od molka ni več mogoče.

»Kar se je v 20. stoletju zgodilo tragediji, ni bila njena smrt, temveč mutacija v modernizem« (Eagleton 206), ta pa predstavlja »dobo protislovij« (prav tam 223). Kajti četudi danes še ne znamo predvideti, v katero smer bo potekal razvoj in v kaj se bo naš svet spremenil, je gotovo eno: stari red, torej svet, za katerega smo verjeli, da ga vodi človekov »čisti um,« pravila delovanja pa mu določa »praktični um,« se je izkazal za trajnostno nevzdržnega. Ljudje smo zaradi cele vrste razlogov pohodili svoje racionalistične ideale in uničili razsvetljenski projekt, ki je temeljil na najbolj racionalno ekvivalentni predpostavki človekovega bivanja sploh. Izkazalo se je, da ne velja več Hobbesova maksima o človeku volku, temveč da, skladneje z Nietzschejem, »volkovi« postanejo le nekateri, ki druge potem jemljejo zgolj kot čredo ovac. Tak naš »lepi« svet, še posebej pa reakcijo večine nanj, je že leta 1966 daljnovidno opisal Williams: »Pričakujemo, da bodo brutalno izkoriščani in nevzdržno revni ljudje mirni in potrpežljivi v svoji revščini, saj če bodo delovali, da bi prekinili to stanje, bi to vključevalo tudi nas in ogrozilo prijetnost naših življenj« (80).

Vendar pa je, vsemu človekovemu upanju po napredku družbe v smeri enakosti navkljub, nadaljnji razvoj sveta samo še bolj razvrednotil medčloveška razmerja. Dobri svet, ki naj bi končno poskrbel za uveljavitev vseh treh idealov francoske revolucije, se je spet izkazal za svoje popolno nasprotje: družba z največ možnostmi za uresničitev egalitarnosti, sicer v imenu osvobajanja, uklepa ljudi v nove oblike sistemske odvisnosti. Razsvetljenski projekt je s predpostavko idealnega sveta dosegel, da se je tragedija že od romantike (F. Hebbel) umikala iz »čudovitega« zunanjega sveta, saj ta zanjo ni več nudil nominalne opore, v človekovo zasebnost, celo notranjost, ki naj bi bili edini dovoljeni prostor konflikta in kontradikcije. Veličastna antična tragedija, kjer so se nadčloveški posamezniki spopadali z bogovi, ni imela več opore v današnjem zunanjem svetu, saj se je konflikt iz aristotelovskega »delovanja« prelevil v sodobno, porazsvetljensko notranjo pasivnost junakov. Ta korak pa je v sodobnosti podprla še posameznikova popolna »osvobojenost.«

Vse navedeno je omogočilo nastanek novega tipa človeka. Gre za ljudi, ki so jih definirali prav v času »dobrega« sveta, ravno v trenutku, ko je Steiner razglasil tragedijo za odvečno. V svojem seminarju o etiki psihoanalize v letih 1959–60 je približno v istem času o tem tipu ljudi spregovoril J. Lacan: »to so osebe, ki so že sedaj in naenkrat postavljene v neko mejno področje, natanko rečeno področje med življenjem in smrtjo« (272), bolj politično pa ga je kasneje opisal P. Sloterdijk: »Moderna je iznašla porazenca. Ta figura, ki jo srečamo na pol poti med včerajšnjimi izkoriščanimi in

današnjimi ter jutrišnjimi odvečnimi, je nerazumljena veličina v igrah moči demokracij« (63). Danes postajajo ti poraženci vse številčnejši, spreminjajo se v množice, ki vedno očitneje postajajo žrtve sodobnih razmerij v družbi in ki zaradi svoje odvečnosti zelo redko dobijo svojega simbolnega predstavnika. Ravno te realne ljudi je v sodobnem »dobrem« svetu odkril in pretresljivo opisal italijanski filozof G. Agamben v delu *Homo sacer* (1995). Sintagma izhaja sicer iz rimskega prava, kjer pridevnik ne pomeni le lastnosti svetega, temveč ravno njegovo nasprotje: zakletost, prekletstvo, ki ga z izločitvijo človeku naloži njegova družba. Edina »kvaliteta« prekletega človeka je njegovo »golo življenje« (*vita nuda*), ki mu ga družba pusti zgolj za to, da je žrtvovano. S tem pojavom se je srečal in ga v svoji knjigi *La violence et le sacré* leta 1972 opisal tudi R. Girard. Te ljudi je najprej sicer videl kot žrtve: »Ker je žrtev sveta, jo je kaznivo ubiti – toda žrtev je sveta samo zaradi tega, ker jo ubijejo« (1), vendar jih je že desetletje kasneje preimenoval v grešne kozle (*Le bouc émissaire*, 1982. *Pharmakos* je tudi Eagletonov grešni kozel, substanca, ki hkrati uničuje in rešuje, ubija in zdravi, torej obenem simbol »transgresije in odkupljenja,« prim. 279). Razlika je seveda bistvena. Medtem ko je ključna idiosinkratična lastnost žrtve njena usodna naključnost, zaradi česar ji ni mogoče pripisovati nikakršne usodnosti ali celo teleološkega delovanja, je grešni kozel, nasprotno, zgolj in izključno sistemska figura – tako rekoč nujni (odpadni) sestavni del dobro delujočega stroja. S svojo zavrženostjo in zavrgljivostjo »skrbi« ravno za to, da ga sistem izloči, da se po njegovi izločitvi uspešno konsolidira in deluje neobremenjeno naprej. Bistvo grešnega kozla je ravno v tem, da ga, nedolžnega, določena skupnost obremeni s svojimi grehi, nato ga pa kot njihovega nosilca iz skupnosti izžene oziroma žrtvuje. Grešni kozel prevzame vlogo negativnega simbola konsolidacije skupnosti, ki je nasproten sili, ki to skupnost združuje in drži v oblasti. Drugače rečeno, za to, da neka konkretna oblast nemoteno deluje, mora poskrbeti za svoj negativni pol, v obrambi zoper katerega se večina družbenih elementov konsolidira prav v podpori konkretni oblasti (gre za politiki še predobro znano iskanje »skupnega sovražnika«). Če torej žrtev – zaradi svoje naključnosti, kakor je dokazalo več teoretikov –, nikakor ni primerna za tragedijo, tedaj grešni kozel uteleša vse lastnosti, ki so za tragedijo bistvene (zanimiv je Eagletonov predlog premisleka o izvoru imena tragedije, in sicer ne »kozlovska pesem,« temveč »pesem grešnega kozla,« 278). Med grešnimi kozli osrednjih tragedij bi brez dvoma našli Ojdipa, Prometeja, Filokteta.

Prav na tej točki pa se antika in sodobnost prekrijeta. Priznati moramo, da družbe nasploh posameznik in njegova usoda nikoli nista niti malo zanimala, razen, seveda, ko je šlo za izjemne posameznike. Njihova izjemnost jim je že v antičnih tragedijah omogočala, da se je njihova vloga razširila in dobili so vlogo simbola, torej nečesa občega, kar jih je na nek način po pomenu izenačilo z nasprotno stranjo, s tem pa tudi pripravilo za

konflikt dveh ekvivalentnih redov. Čeprav se je Aristotelovo »delovanje« po razsvetljenstvu umaknilo v človekovo notranjost, kjer je prevzelo formo pasivnega trpljenja, je slednje, uokvirjeno z dramsko (ne)zgodbo, spet postalo nosilec in izraz tragičnega.

Sodobni dramski junaki tako lahko ponovno delujejo v vlogi simbola, saj »velja osnovno načelo, da naj bo notranje pri akterju povsem manifestno in javno« (Sloterdijk 20). Človek kot simbol lahko spet doživi tragično, le da na način notranje-zunanje prisotno-odsotne kontradikcije: »Hkrati odsoten in prisoten v svetu je buržoazni subjekt sam veliki tragični junak moderne dobe« (Eagleton 214). Razlika med antičnim in sodobnim svetom ter njuno gledališko upodobitvijo glede na junaka pa je v tem, da je bil nekoč posameznik, ki je izpolnjeval vlogo simbola, žrtvovan brez »zaledja« vseh sebi podobnih prekletih ljudi, danes pa se je njihovo število tako povečalo, da začenjajo predstavljati že večino (na primer znamenito gibanje 99 %), zaradi česar pa nimajo svojega predstavnika s simbolno funkcijo. Če Agamben kot primere »svetih/prekletih ljudi« še navede Žide v koncentracijskih taboriščih, begunce, prosilce za azil, Rome, duševne bolnike, nezakonite priseljence, bi bilo treba v zadnjem času ta seznam razširiti še na obubožane, prekarce, nezaposlene, ljudi s socialnega dna oziroma vse s širšega roba družbe, ki se jih mora anestetizirana družba, da bi živela zadovoljno naprej, čim prej znebiti.

Današnja svet in oblast v njem ne glede na vse bolj kritične ekstenčne pogoje večine ljudi vztrajata pri svojem. Kako je torej mogoče razumeti mnenje, da tragedija zaradi takšnega ali drugačnega razloga danes ni več potrebna, če pa je več kot očitno, da je snovi zanjo na pretek? Tragediji se lahko odpovemo, če bežimo pred resničnostjo in si zatiskamo oči, če pa spregledamo svet, kakršen se nam kaže danes, o smrti tragedije ni mogoče, še več, ni etično govoriti. Tragedija ne samo, da ni (p)ostala odvečna, ampak se je spet izkazala kot edina resna možnost za predstavitev usode sodobnega človeka. V tem sta si antična in sodobna tragedija enaki, čeprav v prvi množica ni bila v ospredju in ni prišla do glasu na enak način kot danes. Antične tragedije so se večinoma dogajale v horizontih mita, ki so obravnavali simbole, izključevali pa realne ljudi. Današnji svet, ki ga Z. Bauman imenuje s sintagmo »tekoče moderne,« pa je svet vse številnejših posameznikov s tragičnimi usodami, ki se izgublajo v neulovljivih meandrih zakona, vajeti v rokah pa namesto antičnih bogov držijo stendhalovski »the Happy Few.«

Po T. Birkenhauer se »tragedija / ... / vztrajno osredotoča na konflikte, ki izvirajo iz nujnosti skupnega življenja ljudi« (28), v sodobni globalizirani, sanitizirani in hkrati do obisti nadzorovani družbi pa je »namesto konflikta / ... / zaukazana konsenz« (prav tam). Posameznikov upor je torej lahko (ponovno) v tem, da se tej konsenzualni, anestetizirani družbi »svobode« za vse – ki pravzaprav ni svoboda za nikogar – postavi po robu, v

imenu svojega zakona, ki bi mu dejansko omogočil svobodo, tako, ki bi spremenila tudi družbo. Zato nasprotovanje, celo upor zoper trenutno uzakonjeni svetovni red ne more potekati na ravni velikih družbenih spopadov, temveč se lahko na simbolnem nivoju dogaja zgolj na individualni, osebni ravni. Poleg nekaterih romantičnih teoretikov tragedije, na primer F. Hebbla, je proti koncu 19. stoletja tudi Freud opozoril, da je usoda v modernem času migrirala v družino (prim. Eagleton 129). Tudi danes, tako kot v antiki, preostane le posamezniku-simbolu naloga krčenja novih poti, kar nosi s seboj vse tiste nevarnosti, ki so se jim (neuspešno) skušali izogibati že antični junaki. Aktivno posameznikovo prizadevanje po boljšem svetu, po pravičnosti, odločitve, ki je vselej problematična, saj je samo vprašanje časa, kdaj bo izbrani posameznik trčil ob antično *hybris*. Sodobna, aseptična zahodna družba se svojega stanja vedno jasneje zaveda, *homines sacri* pa vse težje prenašajo položaj, v katerega jih je pahnila sodobna globalizacijska ureditev sveta. Že po Heglu za posameznika izven zasebne sfere ni pričakovati veliko sreče ... O tem se bo mogoče že kmalu prepričati.

Medij za nekrvavo uprizarjanje stanja novega reda je od vselej (bila) tragedija. Tragedija, po Eagletonovih besedah, »ponižujoče odkrije meje naših moči, nam pa s takšnim objektiviziranjem naše končnosti ozavesti nedoumljivo svobodo znotraj nas samih« (122), kar je osrednja kontradikcija tragiškega predstavljanja sveta. Prav zato so tragični junaki tudi avantgarda sprememb, znanilci novega časa, ki staremu ne bo več enak. Ti simboli vselej izstopajo iz množice oziroma, z Lacanovimi besedami, »tragični junak /ima/ vedno nekaj te izoliranosti. Je vedno izven meja, vedno spredaj ter na določen način odtrgan od strukture« (271). Liminalnost je bila že od nekdaj lastnost tragičnih junakov in značilno je, da se strukturno podobni spet pojavljajo v času, ki predpostavlja njihovo nepotrebnost.

Tragedija predstavlja možnost izrekanja za oblast neizrekljivega, nasprotovanja starim zakonom v imenu in s pomočjo novih, ki se počasi oblikujejo, pa čeprav še ni mogoče reči, kakšni bodo in kako bodo transformirali sedanjo družbo. Posameznikov poraz v boju za vzpostavljanje novega reda je hkrati dokaz njegove ne samo resnične svobode, pač pa sploh njegovega bistva. Naj je ta individualni upor zoper ustaljeni red vse od začetkov človeštva še tako kontradiktoren, nedvomno predstavlja veličino človeka. Že Pascal je trdil, da je »veličino človeštva /... / mogoče izpeljati iz njegove bede« (prim. Eagleton 215). Človek ni nikoli toliko človek kot takrat, ko se odloči boriti se za svoje ideale ne glede na posledice. Tragedija se lahko zgodi zgolj posamezniku, ki izstopi iz množice in prevzame odgovornost zase v svoje roke – ne gre za vigilantstvo, za mazohizem ali obup, pred temi ga varujejo moč prepričanja, zaveza in ideali.

Danes je torej tragedija tem bolj možna, čim manj idealov nam je v svetu ostalo oziroma čim slabše nam je dano živeti. Videti je, kot da nimamo več idealov ne francoske revolucije, ne sodobnih parlamentarnih de-

mokracij. Vse številčnejši *homines sacri* v globalizacijski družbi, svetu, katera dobra iluzija je že zdavnaj razpadla, izgubljajo možnosti za človeka vredno eksistenco. Vse več ljudi želi odgovornost za svoje življenje prevzeti v svoje roke. Svetovne razmere so zrele za novi red, tragedija pa ji tja lahko pokaže pot.

LITERATURA

Birkenhauer, Theresia: »Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes.« V: *Theater der Zeit*. November 2004, 27–8.

Eagleton, Terry: *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2003.

Eckermann, Johann Peter: *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. Zv. 1. London: Smith, Elder & Co., 1850.

Girard, René: *Violence and the Sacred*. Baltimore; Londond: The Johns Hopkins University Press, 1989.

Lacan, Jacques: *Seminar Jacquesa Lacana: Etika psihoanalize: 1959-1960*. Knj. 7. Ljubljana: Delavska enotnost, 1988.

Sloterdijk, Peter: *Srd in čas: politično-psihološki poskus*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.

Williams, Raymond: *Modern Tragedy*. London: Chatto; Windus, 1966.

POVZETEK SUMMARY:

Posameznikova neuskklajenost z oblastjo, lastno prepričanje, ki nasprotuje uveljavljeni državni zakonodaji, individualni odkloni od sprejetih skupnih norm so le nekateri izmed tradicionalnih razlogov za najstarejšo gledališko zvrst, tragedijo. Vseskozi smo se spraševali o tipu časov, ki tragedijo omogočajo oziroma dopuščajo. Za sodobnost je načeloma obveljala teza, da so ti časi mimo. Teorija, razvita v drugi polovici prejšnjega stoletja, ki je postregla z idejo o njeni (dokončni) smrti, je postala splošna. Vendar pa najnovejši dogodki v razvitem svetu, gospodarska kriza in spodleteli poskusi, da bi jo rešili, ter človeške stiske, ki iz vsega izhajajo, kažejo, da je tragedija več kot živa, le da na podlagi popolnoma dru-

gačnih izhodišč: ni iz tira posameznik, temveč svet! Današnji posamezniki so tisti, ki ne, da ne sledijo božanskim normam, temveč skušajo, nasprotno, ohranjati še zadnje ostanke temeljnih civilizacijskih, družbenih norm. V današnjem času je svet ponorel, se iztiril, kleptokratska klika (t. i. 1 %) ga je uzurpirala in ga spremenila v izkoriščevalskega in sovražnega, trpeči posamezniki pa si prizadevajo za »staro pravdo.«

The individual's clash with authority, their beliefs in opposition to established national legislation, and individual deviations from accepted common norms are just some of the traditional reasons for the oldest dramatic genre of tragedy. We have always wondered about the type of time that enables or allows tragedy. In principle the thesis has prevailed that these times are behind us. The theory developed in the second half of the 20th century purporting the idea of its (final) death has become general. However, the latest events in the developed world, the economic crisis and the failed attempts to solve it, and the human suffering it has brought about show that tragedy is more than alive, it is just based on completely different principles, not from the tracks of the individual but rather of the world! It is not that today's individuals do not follow divine norms but rather they try, in contrast, to preserve the last remnants of fundamental civilizational and social norms. In today's times the world has gone insane, off the rails, the kleptocratic clique (the so-called 1%) has usurped it and changed it into something exploitative and hostile, while suffering individuals strive to reclaim their rights.

Kapitalizem v filmu, film v kapitalizmu: odpiranje možnosti odprave hierarhij

Filmska retrospektiva *Pogoji (in) možnosti*, Slovenska kinoteka, januar–februar 2014

Slovenska kinoteka je z retrospektivo *Pogoji (in) možnosti* po svoje posegla v naš tukaj-zdaj. Ne le z lucidno zasnovano cikla, temveč tudi in predvsem z dejstvom, da ga je ponudila na ogled v več kot pravem času in prostoru. V času mutirajočega spektakla in njegovega hkratnega razsutja, v prostoru razpadajočega neoliberalizma, ko mnogi med nami postavljamo predstavnisko demokracijo pod številne vprašaje, če je že ne zavračamo, medtem ko živimo v vakuumu med nakopičenimi eksistenčnimi vprašanji in grožnjo kriminalizacije upora.

Diskrepanca, ki seva že iz samega naslova cikla – kontrast med danim in izvedljivim, navideznim in stvarnim, med dejanskimi pogoji in možnostmi – je ključna značilnost fenomena, ki ga cikel obravnava: kapitalizma, ki ga čutimo v in na svojih individualnih in kolektivnih telesih, ki ga razumemo v skladu s svojimi pogledi na eksistenco, individualno/skupno, na svet okoli nas in našo vlogo v njem. Cikel seveda ne ponuja recepta za percepcijo kapitalizma, ne načinov, kako se mu postaviti po robu, niti ga ne poskuša definirati v vsej njegovi preprostosti in kompleksnosti. Gre pa za zelo obsežno, raznoliko in vključujoče za-

stavljeno serijo filmskih projekcij, ki prečijo kontekste, obdobja, prostore, ideologije, forme in, neizogibno, mnogotere estetizacije vsakdanjika, dela, zabave, uporov in bojev, ki so kapitalizmu imanentni. Filme združuje izjemno dragocena kritična os kot opazen, čeprav nezamejen miselni zastavek, ki steče v relativno kontinuirano gibanje na platnu na način konceptualnega povezovanja podob, idej in estetik nastalih na različnih virih. Ne moremo niti mimo dejstva, da je zlasti vidna politično emancipatorna razsežnost predstavljenega materiala. Pogoj za vzpostavitev tovrstnih povezav med posamičnimi filmi je relativno nepretrgano spremljanje niza projekcij, med katerimi gledalka in gledalec lahko zaznavata številne skupne točke.

Ko opazujemo kapitalizem na platnu se, v nekem daljšem časovnem loku neizogibno prikaže vsa njegova dolgočasnost, predvsem pa njegova totalitarna, zatiralska podoba, saj oblastniški razred ves čas zgolj variira postopke, pristope in načine opustošenja in izkoriščanja, ki so si med seboj precej podobni, najsi gre za zgodbo z ameriškega divjega zahoda iz petdesetih let 20. stoletja, ali pa kakšno evropsko mizansceno s prehoda v 21. stoletje. Po drugi strani se nam razpre pogled na raznolike upore zatiranih ter povezave med različnimi platni družbenega ustroja. Poglejmo nekaj konkretnih primerov.

Kratki film *Živimo, kakor moremo (Making a Living)* iz leta 1914 zaznamuje prva Chaplinova vloga,

obravnavava pa klasično razredno vprašanje, ki se prelamlja na ravni družine kot temeljne celice kapitalistične hierarhije; Charlie se mora pretvarjati, da je premožen plemič, da bi se tako priženil v bogato družino. Na film se prav lepo naveže zanimiva dokumentarna analiza klasike bratov Lumière *Delavci zapuščajo tovarno* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*) iz leta 1995, ki v našo (pod)zavest vpelje motiv človeškega tekočega traku – delavci so zvedeni na programirane avtomate v službi neskončne proizvodnje, a kljub temu ne gre pozabiti njihove politične, uporniške *potencie*.

Ljudje v nedeljo (*Menschen am Sonntag*), nemi, na pol dokumentarni film z odločno in hkrati tankočutno živo klavirsko spremljavo v izvedbi Andreja Goričarja, obravnava življenje v Berlinu v poznih dvajsetih, tik pred vzponom nacizma. Prizori nedeljskega brezdelnega popoldneva, v katerem si buržoazija prizadeva izumiti nove načine brezskrbne zabave, nevarno spominjajo na današnji čas. Ta film iz leta 1930 po drugi strani razpira pogled na koncept brezdelja kot zavestni poskus zavračanja načina življenja, ki ga obremenjuje delo za izkoriščevalca. Film je sicer rezultat dela skupine ustvarjalcev, ki so kasneje postali pomembna hollywoodska imena (Wilder, Zinnemann, Siodmak, Ulmer).

Retrospektivo *Pogoji* (*in možnosti*) bi si bilo nemogoče zamisliti brez kakšne Debordove stvaritve, v tem primeru *In girum imus nocte et consumimur igni* iz leta 1978. Ta konceptualna obdelava spektakla, fenomena, na katerem je po Debordu ute-

meljen moderni kapitalizem, je pritegnila veliko število gledalcev iz akademskih krogov, ki so pri manj razvpiatih projekcijah sicer manjkali. Izrazit obisk filma o spektaklu je ironično pokazal, da tehnologija spektakla kot zvezdnštva še kako deluje, in zdi se, da še zlasti na uokvirjene izobrazence. Vprašanje, ali je film zares mrtev, kot je nekoč zatrdil Debord, pa ostaja odprto.

Nekaj na prvi pogled povsem drugačnega smo si ogledali ter v večkanalni zvočni tehniki tudi poslušali med projekcijo *Dežele živih mrtvecev* (*Land of the Dead*) iz leta 2005. Kapitalistična apokalipsa je privedla do neofeodalne ureditve, ki je zgolj nekoliko zamaskirana projekcija dejanske ureditve današnje družbe. Na eni strani se peščica premožnih skriva v svojih sofisticiranih utrdbah, v svojem umetnem raju, na drugi pa se množice neoproletariata, zombijev ali tako imenovanih 99 % utaplajo v bedi, ki vključuje kanibalizem. Ta alegorija množične razlaščenosti je povsem pristna slika današnjega nekrokapitalizma, temelječega na logiki uničevanja, na eksploataciji ne samo življenja, temveč tudi smrti. V emancipatornem *happy endu* pa se vendarle izkaže, da grad lahko zgori, grofu ne uspe zbežati, represivni aparat pa se celo odpove svoji vlogi.

Po vmesnem vložku v obliki *Mojega poletja ljubezni* (*My Summer of Love*) iz leta 2004, ki kljubuje tipični estetizaciji razrednega prepada britanskega/kolonialnega značaja, pridemo do resnično ultimativnih *Sadov jeze* (*The Grapes of Wrath*). Tu se v resnici začne filmska pripoved o umazanih

korporativnih posegih v okolje, življenje in smrt. Fant se vrača iz zapora na kmetijo svojih staršev, ki pa je zapuščena, ker velike korporacije v sodelovanju z bankami plenijo premoženje in deložirajo drobne posestnike, tako kot dandanes. John Ford je film režiral v jeku obdobja fordizma, leta 1940. Kar je pri filmu najbolj neverjetno, je dejstvo, da je produkcija dejansko uspela, da se je izognila klasični producentski cenzuri, čemur pritrjuje tudi sam avtor romana po katerem je bil film posnet.

Razredni moment prevladuje tudi v filmu *Tu je tvoje življenje* (*Här har du ditt liv*) iz leta 1966. Sooča nas z otroškim delom na revnem severu Švedske, kjer mladi Olof zapusti starševski dom in se poda v negotovost najrazličnejših del za banalno preživetje. Dela kot drvar, mlinar, zidar, prodajalec slaščic in k sreči tudi kot kinooperater. Ob garanju se vedno bolj zanima za aktivistično literaturo, se sčasoma pridruži delavskemu gibanju in nekje na obzorju zagleda vizijo sveta brez izkoriščanja. V igrivem prepletu »osebnega in političnega«, ki temelji na odlični montaži, se tovrstna delitev še enkrat izkaže za odvečno.

In spet smo v ZDA, na mestu hudega zločina, v drugi ultimativni klasiki, ki obravnava delavski boj z izrazitimi elementi emancipacije družbenega spola »drugotnega pomena«, to je žensk. *Sol zemlje* (*Salt of the Earth*) zamaja tako hierarhije korporativizma in šovinizme državnega in privatnega represivnega aparata kot tudi hierarhije patriarhata. Posnet leta 1953, obravnava dolgo stavko rudarjev v novomehiškem rudniku, s katero so se delavci

odzvali na izjemno slabe delovne pogoje, ki so povzročili smrt njihovega tovariša, ter seveda na nesramno nizke mezde. Realizem v svojem polnem sijaju je tu tako večje izpeljan v filmske podobe, da se marsikdaj zdi, kot da nimamo več opravka z realizmom, temveč kvečjemu sodelujemo v uporuh radikalnih razsežnosti. V uporuh, ki ob vsem tem ima – nujno – dimenzijo odprave Drugega (migrantskega delavca, tujca, ženske, revnega otroka itd.).

Žepar (*Pickpocket*), prav tako črno-beli film iz leta 1959, v resnici obravnava ukoreninjene predsodke do tatvin, ki jih ima večina za kriminalna dejanja vredna obsodbe, tudi če ve, da je tat v slabem socialnem položaju. Film tudi preprašuje rutino zahodnjaškega modela, temelječega na paru kariera-družina, ki naj bi omogočal doseganje uspeha, sreče in nasploh viška posameznikovega življenja, medtem ko druge možnosti veljajo za manjvredne. Razmišljati in se tudi izražati kot žepar pomeni posebno strategijo, a ne le preživetja, temveč tudi užitka. Ker pa kapitalizem užitek uničuje in ga želi odpraviti vsakič, ko ni v službi dobička oziroma reprodukcije obstoječih pogojev, napačni užitek seveda ni dovoljen. Potemtakem je vsako življenje kriminalizirano na vsaki točki poskusa prekoračitve uzakonjene prepovedi. Film to zelo natančno izpostavi, saj se poigrava z legalizmom ter uspešno splava na že usihajočem črnem valu tedanjega političnega trenutka, močno obarvanega z modernističnim intelektualizmom.

Po vedno dobrodošlem preletu edinstvene Žilnikove tovarniško-ljubenzke stvaritve *Tako se je kalilo jeklo*

(*Tako se kalio čelik*, 1988), smo se še enkrat bili primorani zazreti v obskurnost legalizma. Če je kaj sporočilo *Trpljenja device Orleanske (La passion de Jeanne d'Arc)* iz leta 1928, je to dejstvo, da ni hude razlike med nekdanjo in današnjo inkvizicijo, kljub predru-gačenju njenih oblik in prijemov. Obstaja pravično sojenje, če gre pri sodnem diskurzu za posredovanje (v imenu ljudstva) nekega aparata, teme-lječega na izrazitih hierarhijah, na zaprti formi, kanonih, dogmah in togih, a obenem poljubno raztegljivih (ne)napisanih pravilih? Sojenje Ivani Orleanski je eno samo mučenje že pred sežigom na grmadi, s katerim inkvizicijski zbor želi predvsem izsiliti njeno pisno priznanje, da je bila krivo-verna. Pri tem seveda ne gre za problem bogokletstva, temveč za boj za oblast med srednjeveškimi francoskimi vladarji, v katerem je Ivana kot povelj-nica kraljeve vojske, ki ji je uspelo pregnati Angleže iz Francije med sto-letno angleško-francosko vojno, na koncu žrtvovana. Ob vsej dvoumnosti primera kmečkega dekleta, ki so ga izkoristili v oblastniških transakcijah predhodnikov kasnejših modernih nacij, ne gre spregledati preloma, ko Ivana pred smrtjo za trenutek preneha biti prostosrčna vernica, a ravno v svo-jem iskrenem verovanju ustvari razpo-ko v ustaljenem redu, saj zaneti množični upor zatiranih; ti v njenem dejanju prepoznajo močan emancipa-torni zagon, ki jih opogumi v boju z izkoriščevalci – tistimi, ki imajo in ki tisto, kar imajo, vzpostavljajo in vzdržujejo z golo silo (tako kot danda-nes). Prelomno inovativne velike pla-ne filma je na kontrabasu spremljal

Matija Schellander, ki je poudaril ose-bno stanje protagonistke z zvokom, ki spominja na srčni utrip. Monotonost zvoka odgovarja epiki scenarija, neko-liko odločnejši občasni poudarki ritma in zvočnih barv pa bi verjetno prispe-vali k izizzvalnejšem sozvočju z močni-mi podobami.

Obsežna tematska retrospektiva *Pogoji (in) možnosti*, ki sem jo v tem prispevku zgolj očrtal, je poudarila po-trebo po premisleku o »kapitalizmu na filmu«, a tudi onkraj njega. Filmski na-rativ je pri tem toliko izjemnejši, koli-kor se odmika od diskurza spektakla, ki ga, paradokсно, tudi sam ustvarja. Pojmovanje spektakla je pri tem relati-vizirano, saj je njegova moč lahko iz-jemno subverzivna, kot so tudi poka-zale mnoge izmed stvaritev, ki sestav-ljajo mozaik te retrospektive v vseh svojih raznolikih formah, od igranih do animiranih. Ob tem je treba izpo-staviti jasno zastavljen koncept, ki so ga snovalci programa umestili v real-nost leta 2014, ki ga bo, kot sta v na-povedi retrospektive zapisala Jurij Meden in Nil Baskar, »zaznamovala prevlada kapitala na vseh področjih družbenega in individualnega življe-nja« in ki mu upravičeno pravita »še eno leto širjenja epidemij depresije, tesnobe, ravnodušja in drugih prezrtih patologij, ki spremljajo jalovost življe-nja v neoliberalizmu«. Da je v tovrstnih že stoletnih pogojih in možnostih umetnost, v tem primeru filmska, zmožna zdrsniti onkraj sebe same in se – skupaj s svojimi protagonisti – emancipirati v kritično prakso, pa ned-

vomno kažejo mnogi izmed številnih delčkov tega cikla, vključno s *Samorastniki* in *Bojem na požiralniku*, dvema domačima socialnima dramama. Meden in Baskar obenem poudarjata pomen filma kot ljudske kulture: »Narejen je iz vsakdanjih, trivialnih, vulgarnih in bežnih sestavin sodobnega življenja, ki so v pravilno odmerjenih kombinacijah zmožne odpraviti simbolne in materialne hierarhije buržoaznega sveta, pa tudi hierarhije med ustvarjalci in gledalci, ki se odslej srečujejo pod praporom nadnacionalne skupnosti filmskega intelekta in afekta.« Natanko ta razpoka v prevladujočem redu hierarhij, ki jo povzroča emancipatorna filmska podoba-zvok-afekt, to odpiranje možnosti odprave hierarhij – možnosti nemogočega –, to je tista razsežnost, ki prerazporeja čutno v prostoru kino dvorane, ko dozdevno pasivne gledalce spreobrača v aktivne iskalce možnosti, ter posledično v skupnost, ki si upa zahtevati in tudi samoorganizirati pogoje za izpolnitev svojih resničnih želja in potreb.

Nenad Jelesijević

Film-življenje

Frances Ha

Režija Noah Baumbach, 2012, ZDA, 86 min.

S *Frances Ha* sva se spoznali na lanskoletnem Liffu. Najin pogled se je srečal v temi kinodvorane in v trenutku je bilo jasno, da si deliva nek skupen, skrivnosten svet. Prav tak, kakor ga v filmu opiše glavna protagonistka. Svet, ki je sicer tu, v javnosti, med vsemi gledalci, ki so skupaj s tabo pogreznjeni v udobne sedeže, ampak je hkrati zanje neopazen, neznan in nerazumljiv. In, če si sposodim misel iz *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), mislim, da je bil to začetek čudovitega prijateljstva.

Najbrž je neizogibno, da po tem, ko lep kos svojega življenja prebiješ znotraj filmskega imaginarija, naletiš na svoj film. Na film, ki zveni kot tvoj najljubši album in se bere kot tvoj najljubši roman. Na film, ki je na isti valovni dolžini kot ti. Na film, v katerem so med neštete sličice, med svetlobo in temo, vpisani tvoji strahovi, tvoje sanje, želje, spomini in čustva. Na film, ki na podoben način kot ti premišljuje o odraščanju, iskanju smisla in identitete. Najbrž je pomembno tudi, da se znajdeš v pravem času na pravem mestu. V trenutku, ko se tvoja realnost, recimo starost in družbena situacija, pa tudi tvoja razmišljanja pokrijejo s filmsko »realnostjo«. In najbrž se je moralo znotraj celuloidnega kozmosa poklopiti kar precej stvari, da se je zgodila tovrstna magija. Da so se sličice na platnu zlike s tistimi v moji glavi, z mojimi občutki in z mojo real-



nostjo. Da je film ujel moj osebni *zeitgeist*. In ko se zgodi ta magija, se te tak film dotakne bolj kot katerikoli drug. To je film, ki bi ga, če bi se lotila snemanja, režirala sama. Ta film je jaz. Je moje življenje.

Je moje življenje in je hkrati tudi življenje mnogih drugih ljudi, ki vanj zapisujejo svoje spomine, svoje sanje, strahove in čustva. Recimo, ta film je tudi življenje Grete Gerwig. Gledamo ga lahko kot avtobiografsko zgodbo mlade umetnice, ki se želi prebiti v svet in v njem najti svoje mesto, lastno sobo, če hočete. Gerwigova je, poleg tega, da v *Frances Ha* odigra naslovno vlogo, pri filmu sodelovala tudi kot koscenaristka, kar ni nepomembno. Njen lik in njeno pisanje na filmu pustita nespregledljiv pečat njene osebne zgodovine in ga s tem naredita bolj *indie*, kot sicer je. Gerwigova je namreč svojo pot začela znotraj žanra *mumblecore*. Predstavniki slednjega predstavljajo nov val neodvisnih nizko-proračuncev, v katerih se mladi Newyorčani veliko pogovarjajo in momljajo o prihodnosti, ljubezni, tes-

nobi, muziki, hrani, seksu in kar je še podobnih stvari, ki okupirajo misli urbanih dvajset-in-nekaj-letnikov. In iz tega ozadja je najverjetneje vzklila tudi zgodba o Frances, ki se ukvarja s podobnimi vprašanji.

Realno in deloma avtobiografsko ozadje, skupaj z odlično napisano in še boljše odigrano glavno vlogo, Frances izstreli naravnost v kanon tistih maloštevilnih, aktivnih, kompleksnih, nekonvencionalnih in pozitivnih ženskih filmskih junakinj, ki jih v filmskem svetu primanjkuje kakor vode v sahari. Res osvežujoče je videti zabavno, pametno, rahlo zmedeno, a večinoma samozadostno in emancipirano mlado žensko, ki rada spi v nogavicah, ne mara pospravljanja in je, če že ne ravno najbolj uspešna, vsaj (pro)aktivna v reševanju svojih težav.

Če glavna junakinja ne ve vedno, v katero smer jo vodi življenje, pa se sam film zelo dobro zaveda smeri, v katero se odvija. Jasna superstruktura filma je v popolnem nasprotju z raztreseno, na ulicah Pariza izgubljeno junakinjo, ki išče samo sebe. Premišlje-

na razmerja med posameznimi elementi; med realnostjo in fikcijo, med spontanostjo in strukturo, med nostalgijo in modernostjo, med grenkobo in humorjem, med lahkotnostjo in resnostjo, med zabavo in refleksijo, predstavljajo kompleksen okvir, znotraj katerega Frances poizkuša navigirati svoje življenje in v film vnašajo posebno dinamiko ter obilo sladko-grenkega humorja.

Baumbach in Gerwigova sta navdih za *Frances Ha* izdatno črpala tudi iz drugih filmov. Za reference in ideje sta posegla tako v imaginarij filmskega kanona, kot v sodobno popularno produkcijo. Za pravljičnost referirata na Wesa Andersona, za odnose in estetiko na zgodnjega Woodya Allena. Lahkotnost, igrivost in *joie de vivre* v film pronicajo prek francoskega novega vala. Modernega gledalca lovita na *mumblecore*, na ameriški indie film, Leno Dunham, retro črno-belo fotografijo in *vintage soundtrack*. Vse skupaj pa zamejita še s cinefilsko-geografskimi koordinatami New Yorka in Pariza, začinita z Davidom Bowiejem in podkrepita z lastno avtorsko poetiko.

Filmu so večkrat očitali, da je »hipsterski«, da gre za »moderno pravljico za dvajset-in-nekaj-letnike« in da je preveč lahkoten, da bi nam lahko kaj »pametnega« povedal o življenju. Pri tem mi na misel pride francoski novi val, na katerega se *Frances Ha* izdatno referira, in vprašanje, ali so tudi Godardu, Truffautu in ostalim novovalovcem kdaj očitali kaj podobnega? Odgovor se najverjetneje glasi da.

Nouvelle vague je bilo namreč gibanje, ki se je uprlo zaprtemu sistemu akademskosti in avtoritet in se od-

pravilo na ulice, kjer je slavilo improvizacijo, svobodo in mladost. Filmi *Do zadnjega diha* (A bout de souffle, 1960), *Jules in Jim* (Jules et Jim, 1962, François Truffaut), *Bande à part* (1964, Jean Luc Godard), *Sreča* (Le bonheur, 1965, Agnes Varda), so polni igrivosti in upanja, življenjske sile in vere v moč umetnosti. In prav to je nekaj, za kar se zdi, da sta s svojim filmom poizkušala oživiti Baumbach in Gerwigova. *Hommage* francokemu novemu valu tako morda ni zgolj »malha«, iz katere črpata svoj navdih, ali nekakšen pomežik zahtevnejšim cinefilom, ampak gre morda tudi za to, da želi *Frances Ha* tako filmu kot mladim vrniti igrivost, upanje, svobodo in mladostno energijo.

Ena izmed osrednjih tematik v filmu je odraščanje in domnevni strah mladih pred »odraslim življenjem«, oziroma strah pred »izgubo mladosti«. Ampak, kaj danes pravzaprav sploh pomeni biti odrasel? Ali mladi odraslost pojmujejo enako ali drugače, kot tisti, ki nam stalno govorijo, da je naš način življenja neodgovoren? Tisti, ki nam, slepi za spremembe pravil na trgu dela, še vedno govorijo, da so edine prave službe tiste od sedmih do treh, službe, ki bodo plačale za našo (in predvsem njihovo) pokojnino? Tisti, ki nam nikakor ne želijo priznati odraslosti in samostojnosti, ker naše delo, pa čeprav se pričinja ob sončnem vzhodu in končuje nekje v podočnjakih tretje ure zjutraj, ni »resno«? In če jo pojmujejo drugače, kako jo potem pojmujejo? Ali odraslost res predpostavlja, da se moraš, ko zapluješ v določeno starost, kar naenkrat odreči svoji mladosti in stvarem, ki jih rad počneš, ter si nadeti resno obleko

in za zraven še resen obraz? In če, zakaj? Ali se ne zdi logično, da pravzaprav vse življenje odraščas, se iščeš, delaš napake in se iz njih učiš? In ali ni življenje čisto preveč pomembno, da bi ga jemali resno?

Zdi se, da nam *Frances Ha* govori prav o tem. Da film optimistično slavi mladost v vseh njenih napakah, nerodnostih, zablodah in strahovih, ki jo spremljajo v procesu odraščanja. Da nas spremlja s prijaznim in prizanesljivim pogledom in nam daje dovolj časa in priložnost, da se najdemo. Da nam daje upanje. In to, da danes nekdo zares verjame v nas in nam govori, da bo vse še v redu, je, kljub temu da meji na pravljico, predvsem dragoceno.

Drugi so film videli popolnoma nasprotno; kot generacijski film, ki nam bo razkril resnico o tem, kdo smo, kaj počnemo tu in kam nas to vodi. Od njega so pričakovali, da nam bo podal ultimativni odgovor na vprašanje o življenju, veselju in sploh vsem. Da nam bo kratko malo odprl oči in spremenil življenje. Ampak *Frances Ha* se vzdrži grandioznih koncev in velikih sporočil. Ne ponudi nam nobenih bližnjic, na katere bi se morda lahko šlepali. V refleksijo nam raje ponudi le zelo realen, a tudi optimističen konec.

To, da v življenju ni nobenih bližnjic, se najlepše kaže prav v razvoju lika. Frances je vseskozi v gibanju. Kot nekakšna urbana begunka enega za drugim menja stanovanja, službe, prijatelje, ... ampak se pravzaprav nikamor zares ne premakne. Življenje se ji sesuva, pada stanje na njenem bančnem računu, pada na ulici, pada proti dnu. Vseskozi se poizkuša prilagoditi in reinventirati v tem

neskončnem labirintu modernega življenja, ki nas na vsakem koraku želi oropati človeškosti in nas preoblikovati v odvisne potrošnike.

Ta neverjetna shizofrenija sodobnega življenja, ki jo nenehno sili v nova in nova nereflektirana iskanje sebe in svoje lastne identitete traja, dokler končno ne doseže dna. In potem pridemo do optimistično-realističnega konca, ki nam pove, da ne glede na to, kaj se dogaja z našim življenjem, da četudi izgubimo vse, nikoli zares ne zgubimo samih sebe. Vedno pristanemo pri sebi, na svojih realnih tleh. Ali drugače rečeno, ko pristanemo na realnih tleh, pristanemo sami pri sebi. Stik z realnostjo pomeni stik s samim sabo. In stik s samim sabo nas iz potrošnika naredi za človeka.

Naj se za konec ponovno vrnem k novemu valu in parafraziram Truffautovo misel o smislu filma. Francoski avtor pravi, da bi nam vsak film moral povedati nekaj o življenju in nekaj o odnosu, ki ga imamo do filma, do zgodovine filma in do poetike filma. Zdi se mi, da ta misel na nek način povzema moj odnos in moje doživljanje filma *Frances Ha*. Vsekakor gre za film, ki mi je povedal veliko o mojem odnosu do filma in o vlogi, ki jo ta igra v mojem življenju. Predvsem pa se mi zdi, da mi je *Frances Ha* povedala tudi nekaj bistvenega o življenju. Da me je opozorila na neko temeljno resnico, ki je vedno prisotna, ne glede na to, kje smo in kakšna je naša situacija. Spomnila me je namreč na neko drugo življenjsko filozofijo. Na filozofijo, ki so jo poznali že stari Grki, odlično pa jo povzame tale zgodba francoskega misleca in renesančnega pisca

Michela de Montaigna. Filozof vpraša vladarja, kaj bo storil sedaj, ko je postal vladar. Vladar odgovori, da bo najprej osvojil Italijo, nato bo osvojil Afriko in na koncu še cel svet. Filozofa seveda zanima tudi, kaj bo vladar naredili po tem, ko bo osvojil cel svet. Vladar mu odgovori, da se bo potem, ko osvoji cel svet, usedel za mizo in spil kozarec dobrega vina. Ampak, začudeno reče filozof, zakaj ne bi spili tega kozarca vina kar sedaj?

Poti, ki so nas privedle do točke, na kateri smo v danem trenutku, so malo verjetne, precej čudne, neponovljive in predvsem nepredvidljive. Zakaj smo tu? Ne vem. Tu smo. Zakaj živimo? Ne vem. Živimo. Sedite in spijte kozarec vina življenju in *Frances Ha* na čast.

Ana Šturm

Rojstvo in ne-smrt romantične ljubezni

Večna ljubimca (Only Lovers Left Alive)

Režija Jim Jarmusch, 2013, VB,
Nemčija, Francija, Ciper, ZDA,
123 min.

Leta 2009 je Jim Jarmusch v svet poslal svoj takrat novi film *Meje razuma* (*The Limits of Control*). V zgodbi, ki je bolj uganka kot pa dejanski scenarij, Isaach De Bankolé prejema kriptična sporočila od ljudi, ki so, odvisno od vaše domišljije, bodisi mednarodni vohuni, bodisi podobe, ki se v filmu utelešajo, da protagonistu posredujejo ključ do razrešitve te uganke. Kdo je skrivnostni samotni mož, kakšna naloga ga vodi od enega mesta do drugega, kaj počne in zakaj, so navkljub končnemu prizoru ostala vprašanja, okrog katerih so cinefili spletli mitologijo filma z entuziazmom, ki se lahko kosa s tistim, ki ga je nazadnje podžigal *Mulholland Dr.* (David Lynch, 2001).

Vseeno pa *Meje razuma* ne veljajo za film, ki bi bil posebno priljubljen med zapriseženimi ljubitelji režiserjevega siceršnjega opusa, in najbrž je eden od pomembnejših razlogov za to ta, da De Bankolé oz. Samotni mož ni tipičen jarmuschovski lik. Če pričakuješ nekoga, ki je zmedeno simpatičen, kot sta recimo Bill Murray v *Zlomljenih cvetovih* (*Broken Flowers*, 2005) in Roberto Benigni v *Pod udarom zakona* (*Down by Law*, 1986), ali morda kakšnega izmed kle-



petavih cinikov iz *Noči na Zemlji* (*Night on Earth*, 1991) in *Kave in cigaret* (*Coffee and Cigarettes*, 2003), si pač upravičeno presenečen nad minimalizmom in zadržano disciplino in intelektualno hladnostjo, ki preveva film. Če molčeči De Bankolé ni dovolj, je tu še nabor referenc, ki se zatekajo k visoki umetnosti, arhitekturi, znanosti, da pojasnijo enigmatsko strukturo filma. Skratka, to je bil Jarmusch, ki ga je bilo potrebno gledati z enciklopedijo v roki (ali vsaj pospremiti s seanso brskanja po Wikipediji).

Štiri leta kasneje nas *Večna ljubimca* ponovno sprejmeta v zavetje hermetičnega sveta, ki obstaja zgolj v glavi Jima Jarmuscha. Toda s to razliko, da je ta svet tokrat precej drugačen, povsem udoben in gostoljuben, obdan s patino in mehкими blazinami namesto z ostrimi robovi in gladkimi, hladnimi površinami. V njem živita vampirja, ki sta manj krvosesa in bolj nesmrtni bitji, ki sta blagoslovljeni

z večnostjo zato, da lahko pijeta iz tokov zgodovine sladki nektar umetnosti, ki jo potem skladiščita in čuvata v sebi ljubosumno kot zaklad in dokaz vseh teh let, ki očitno niso šla v nič. Adam (Tom Hiddleston) je petstoletni obsedeni zbiratelj glasbil, kultni virtuoz, ki se skriva v modernem mestu duhov, v Detroitu. Njegova ljubimka, Eva, na drugem koncu sveta vztraja v podobni izolaciji, le da se obdaja z zidovi iz knjig. Privlačijo jo starejše civilizacije – nenazadnje je stara skoraj tri tisoč let – zato svoje noči izkoristi za tihe sprehode po starodavnih ulicah Tangierja. Ko ju zgrabi lakota, se ne odpravita napadat lokalnega prebivalstva, ne, za kaj takega sta preveč sofisticirana. Kri najboljše kvalitete si nabavita in použijeta ritualno in ekstatično, kot da gre za neke vrste mamilo. Ljubita se, ležerno, a globoko. In na daljavo. Kajti zadnja leta preživljata vsak na svojem kontinentu. Združuje ju skorajda edini kos moder-

ne tehnologije, za katerega se zdi, da ga tolerirata – pametni telefon.

Ko se naposled obiščeta, njuni neskončni dnevi tečejo in se stekajo v en sam monoton potoček igranja in poslušanja glasbe, branja knjig, prezirljive kontemplacije sodobnosti in občasnih nočnih izletov brez posebne-ga cilja. In brez posebne strasti. Lahko bi celo rekli, da sta depresivna.

Čeravno imata dovolj razlogov, da ju ta sodobni svet s svojimi brez-srčnimi korporacijami, onesnaženim okoljem, izumirajočimi živalskimi vrstami, neumnimi TV kanali, pop glasbo, neumnimi politiki, hitro hrano in še hitrejšim internetom spravlja na mejo razuma, pa se zdi, da ljubimca prej bolehata za nekimi drugimi simptomi, ki so (ne po naključju) isti kot problem tega filma in njegovega režiserja. Adam in Eva sta namreč pre-več zadovoljna sama s seboj. Morda sta res naveličana in utrujena in malce razkuštrana in prašna od stoletij, ven-dar sta tudi popolna solipsista ter za svoje dobro povsem preveč predana obsojanju sveta okrog sebe, ki ju v ve-liko meri razočara, ker sta preprosto le-na. Aristokratsko lena.

Kar ne pomeni, da nista tudi aristokratsko lepa; film je v najboljšem smislu videti kot vsi Jarmuschevi filmi, zrolani v enega, kot »Zbrana dela Jima Jarmuscha«; če bi bila to knjiga, bi bila v mahagonijevi škatli, zavita v rdeč žamet, poleg pa bi bila priložena ste-klenička rdeče tekočine. Romantični Tanger z neskončnimi labirinti ozkih kamnitih ulic se kopa v nočni črnini in je popoln kontrast planjavam postin-dustrijskega Detroita, katerega za-puščeni objekti, tovarne avtomobilov,

so videti kot velikanske otrple prazgo-dovinske pošasti, medtem ko razpada-joče vrstne hiše spokojno ždijo pra-zne, zapuščene, kot sta zapuščena vampirja, ki naj bi kot zadnja svoje vrste hodila po tem svetu. Postavljena sta si ob bok, mitološki Vzhod proti apokaliptičnemu Zahodu, oba izven koraka s časom. Kot takšna predsta-vljata oba obraza režiserja samega; Jarmusch kot duhovno prebujeni mi-stik in Jarmusch kot prerok neke dru-ge Amerike, njenega bohemskega, marginalnega, čudaškega podzemlja.

Jarmusch kot paradoks pa je tu-di nepopravljiv romantik. Adam in Eva kot zadnja, večna zaljubljenca, nista naključno poimenovana. Predstavljata namreč romantično ljubezen sámo, ki se z njima rodi, je ustvarjena in z njima živi dolga stoletja, od srednjeveških *Tristana in Izolde*, Shakespearjevih *Romea in Julije* in nato skozi čustveno razburkano devetnajsto stoletje doživlja svoj vrhunec, dokler se ne umiri in počasi pojenja do današnjega dne. Adam in Eva doživita romantično ljubezen v celoti, v vseh njenih fazah, ki so pravzaprav podobne fazam za-ljubljenosti navadnih smrtnikov, le da se te končajo. Če ne prej, je njihove ljubezni konec s smrtjo, medtem ko je njuna romanca obsojena na večnost.

Poetična razsežnost scenarija se lahko kosa zgolj s poezijo prostora v tem filmu. S precizno mero občutka za šik retro atmosfero jo ustvarja franco-ski direktor fotografije Yorick Le Saux, ki je sicer redni sodelavec François-a Ozona iz filmov *Bazen* (*Swimming Pool*, 2003), *5x2* (2004), *Gospodinja* (*Potiche*, 2010). Na katerikoli točki bi zamrznili kader filma, bi dobili popol-

no stilizirano fotografijo za uvodnik v *Vogue* ali *Dazed and Confused*.

Morda je to dovolj. Vsekakor je veliko ljudi, ki zasanjano pogledujejo nazaj, v čas velikih umetnikov, katerih citati in dogodivščine in podobe se skrivajo na vsakem centimetru filmskega traku *Večnih ljubimcev*, in so vedno na konici jezika, kadar je potrebno poudariti, kako je bilo nekoč vse lepše, bogatejše in seveda pristnejše. Vse ostalo je minljivo, toda dober okus je nesmrten, bi najbrž lahko rekel Jarmusch. In verjetno ima prav. Toda dodati bi morali še tole.

Hipsters don't age well.¹

Bojana Bregar

Iluzije identitete

Gilles Deleuze: Razlika in ponavljanje

Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2011

Ko bralec bolj kot katero drugo knjigo Gillesa Deleuza vzame v roke njegovo doktorsko disertacijo *Razlika in ponavljanje*, šele vidi, s koliko humorja je začinjeno mnogokrat citirano reklo Michela Foucaulta, da bo 20. stoletje oklicano za deleuzijansko. Noben pisec, kaj šele filozof, pač ne bi takšne monumentalne izjave jemal kako drugače kot provokacijo, ki ruši vsako metodološko načelo, h kateremu sta predana tako izjavljalec izjave kot njen čaščeni objekt. Preseganje vsakršnih poenostavljenih in ostro razmejenih označevalskih enot, še najbolj pa tistih časovnih, namreč predstavlja ravno tisto teoretsko stremljenje, ki sta si ga oba prizadevala preseči. Foucaultova izjava bolj kot kaj drugega kvečjemu vsebuje tip humorja, ki se pod krinko ekstremne izčrpnosti argumenta zelo dobro skriva tudi v *Razliki in ponavljanju*.

Podatek, da se je slovenski prevod knjige dogodil šele več desetletij po francoskem izvirniku, bi le stežka predstavljal povod za kakršen koli očitek (še angleška izda-



¹ »Hipsterji se ne starajo najbolj«.

ja se je namreč na trgu pojavila šele četrto stoletja po prvem izidu), pač pa nam ta pove precej o naraščajoči pomembnosti te knjige in o njenem vse eminentnejšem položaju v zgodovini filozofskih idej. Njena izvirna letnica 1968 je sicer simbolno še kako pomembna. Ob vseh družbenih turbulencah v francoski družbi lahko v *Razliki in ponavljanju* vidimo stik med strukturalizmom v svoji pozni različici in začetkom Deleuzove poti razvijanja samosvojega konceptualnega sistema. *Razlika in ponavljanje* pomeni točko, ko od svojih historičnih študij, posvečenih drugim filozofom, prestopi v teoretsko samostojne monografije, čeprav le-te v tej fazi še daleč niso osvobodjene filozofovih klasičnih opornih točk, ki segajo od Nietzscheja, Leibniza, Spinoze, Hegla.

Razlika in ponavljanje je tako razdeljena na 5 sklopov, ki izpodbijajo linearno normo vsakršne sekvenčno zastavljene pripovedi: prvi dve poglavji tvorita refleksijo naslovnih pojmov z opiranjem in referiranjem povprek zgodovine filozofije, ta del kasneje dobi svoj prepis v drugi polovici knjige. V sredini leži ključno osrednje poglavje, *Podoba misli*, s svojimi 8 postulati o dogmatski podobi misli, vse skupaj pa je obkroženo z uvodom in zaključkom, ki služita kot zrcalna variacija naslova, s čimer struktura dela spominja na likovno filozofijo. Ali, kot pravi Deleuze takoj na začetku: »Pogosto pravimo, da je treba predgovore brati šele na koncu. Obratno pa je treba sklep brati najprej; to vsekakor velja za našo knjigo, pri kateri bi lahko s sklepom branje ostalih delov postalo odvečno.« Prav to je vir prikritega humorja, ironije in igre skrivalnic v

njegovem pisanju, kjer nič napisanega ni dokončnega, vsaka izrečena podstat je v nevarnosti, da bo kasneje izpodbijana ali vsaj nadgrajena. Deleuzova metoda je v *Razliki in ponavljanju* sila kompleksna, saj namensko izpodbija samo sebe in s svojo fluidnostjo gradi nenehno izmuzljiv argument. Uvodno poglavje nas preko naslovnih pojmov razlike in ponavljanja sooči z argumentom o nezadostnosti vseh vrst reprezentacij in koncept identitete označi za iluzijo. Vsak pojav je mesto multiplih razlik in intenzitet, ki se jih niti ne moremo povsem zavedati niti jih dostojno označiti v mreži označevalcev. Pri vsakem opisovanju gre torej že v izhodišču za paradoks in s tem je paradoks tudi Deleuzovo pisanje samo. Njegova metoda zato pravzaprav tudi mora biti izmuzljiva, kot je le mogoče. In tudi je, vključuje pa kombinacijo kritike, spinozovsko opisovanje aktualnih in virtualnih okoliščin, težnjo k popolnemu in nujno tudi tisti ključni element – met kocke, ki je edini lahko predpogoj za odkritje ustvarjalnosti, ki najde novo in preseže tisto, kar je že bilo reprezentirano. To je ključni element, a je obenem tudi poln tveganja in že vnaprej v večini primerov prežet z neuspehom, druge poti pa ni – šele preko njega lahko ponavljamo drugače in ustvarjamo bolje. Knjige same zato ne smemo videti samo kot *razpravo* o metodi, temveč nujno tudi kot *aplikacijo* te iste metode, kar bistveno pripomore k inovativnosti njenega prispevka v zgodovini filozofije.

Koncepta »ponavljanja v sebi« in »razlike v sebi« sta tista koncepta, ki jima je filozofijo do te točke preprečevala, da bi izplavala na plano:

pojmovanje pojma razlike kot tistega med x in y bo sedaj romalo v koš zgodovine. S tem je Deleuzov bolj ali manj prikriti nasprotnik v resnici vse-skozi Hegel s svojo dialektično strukturo, ki mora sedaj biti presežena, a ne z novim spoznanjem že obstoječega, temveč v preseganju poznanega preko ustvarjanja novega. Vseeno pa v samem jedru njegovega argumenta in polemiziranja z zapuščino filozofije vendarle – že v samem naslovu – leži povsem aktualen argument, namreč tisti, ki je tesno povezan s strukturalizmom in se je ob času izdaje knjige že močno prevešal v svoje pozno obdobje. Deleuzov argument je z vidika silnic družbenih moči tukaj dokaj odkrit: subjekt ni svoboden, temveč predstavlja križišče skrajno individualiziranih virtualnih dogodkov, s katerimi sicer lahko upravlja, popolnoma nadzira pa jih nikoli ne.

Razlika in ponavljanje je eden mejnikov kontinentalne filozofije 20. stoletja, ki je od časa svojega izida motiviral nastanek tudi množice sekundarne literature, ki pogosto ni zgolj reflektivne, temveč zgolj interpretativne narave, kar dovolj pove o težavnosti branja, ki ga to delo uvaja. Medtem bo na našem knjižnem trgu ob že prevedenih Deleuzovih knjigah *Logiki smisla* (Krtina, 1998/2013), *Kaj je filozofija* (Študentska založba, 1999) in *Podobi-gibanju* (Studia Humanitatis, 1991/2004) – če jih naštejemo le nekaj – potrebno nujno poskrbeti še za vedno močno pogrešana *Podobo-čas* in predvsem *Anti-Ojdip*.

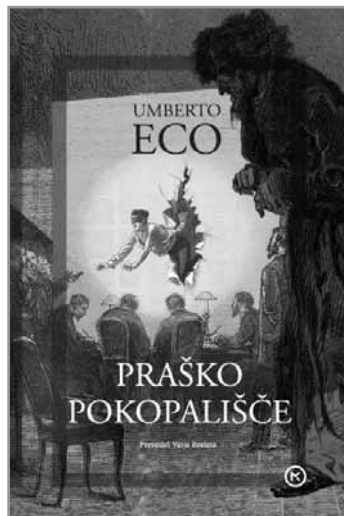
Matic Majcen

Manjkava bravura

Umberto Eco: Praško pokopališče

Prevedel Vasja Bratina,
Mladinska knjiga, Ljubljana
2012

Šesti roman Umberta Eca *Praško pokopališče* vsebuje vse odlike njegovega petega romana *Skrivnostni plamen kraljice Loane*, njegovega četrtega romana *Baudolino*, tretjega *Otok prejšnjega dne*, drugega *Foucaultovo nihalo* in skoraj vse odlike enega najodmevnejših romanskih prvencev dvajsetega stoletja *Ime rože*. Je to dobro, je to slabo, je to dobro in slabo hkrati? Brez najmanjšega dvoma je *Praško pokopališče* bravurozno napisan roman. Če zna kdo ustvariti celostno in zapleteno pripovedno mašinerijo s še kako zapleteno zasnovanim pripovedovalcem v osrčju romana, potem je to seveda Eco, mojster in teoretik naratologije par excellence. Za nameček je pisatelj uporabil vrsto historičnih dokumentov, literarnih in polliterarnih virov, ki jih pozna samo bralec njegove erudicije in kondicije. Če zaostrim: v romanu je vse res in vse izmišljeno. In če pojasnim: pisatelj naj bi v roman vnesel same resnične dokumente in zgodovinske osebe, seveda pa je vsa ta historicizem po-



stavljen v izmišljeni okvir: pripovedovalec romana, glavni romaneskni anti-junak Simone Simonini je seveda neke vrste hegeljanski absolutni duh, ki prehaja iz zapleta v zaplet, iz ene zgodovinske prelomnice v drugo. Šele on s svojo vsenavzočnostjo in svojo pretkanostjo ustvarja zgodovino, ki jo poznajo dijaki v italijanskih šolah, šele on kaos zgodovine utelesi v smiselno pripoved. Toda medtem ko se pridni bralec ubada s strukturo oziroma že kar eksistenco pripovedovalca in morda celo primerja razgrnjeno platno italijanske zgodovine z redkimi drobcji, ki se jih še spomni, se seveda lahko vse bolj razrašča črv dvoma, skepse. Dobro, *Praško pokopališče* je večplasten roman, roman o italijanski zgodovini oziroma natančneje o vzporedni italijanski zgodovini oziroma še natančneje: o vzporedni interpretaciji italijanske zgodovine ter po drugi stran razgiban vpogled v črevesje antisemitizma, toda naj bo njegova upodobitev še tako slikovita in konceptualno smiselna, niti podoba vzporedne zgodovine niti dialektika porajajočega se antisemitizma ne moreta popraviti temeljne nezadostnosti najnovejšega Ecovega romana. Da ne bo pomote, še enkrat ponavljam: *Praško pokopališče* je po svoji strukturi, ki jo lahko s parafrazo Nietzscheja poimenujem *Rojstvo ideologije iz duha manipulacije in zgrešenega srečanja*, bravurozen roman, primerljiv s *Foucaultovim nihalom*. Toda če je tako dober kot Ecov drugi roman in primerljiv s predhodnimi, zakaj ta tako dober vseeno ni dovolj dober? Skratka, zakaj ni primerljiv z *Imenom rože*? Saj je navsezadnje učinek oziroma izplen obeh romanov podoben: če *Praško pokopališče* ponazori nastanek sodobne mito-

logije antisemitizma s Protokoli sion-skih modrecev na čelu, pa *Ime rože* pokaže, kako je tako imenovana zahodna civilizacija zavestno zatrla kulturo smeha in tako pomemben del polnega vsakdanjega življenja. Toda med *Imenom rože* in poznejšimi Ecovimi romani, morda katerimi izstopa *Skrivnostni plamen kraljice Loane* zaradi svoje najverjetnejše avtobiografske teksture, je neka pomembna razlika. Poznejši romani so izrazito konceptualni, so pravzaprav realizacija ideje. Pa naj bo pripovedovalec v *Praškem pokopališču* še tako konkreten, je zaradi svoje potopljenosti v kompleksno pripovedno strukturo del uganke in hkrati rešitve, nikakor pa ne ponuja nobenih identifikacijskih točk. Zaradi opisanega pripovednega horizonta učinkuje *Praško pokopališče* kot slikovita in vendar zgolj dvodimenzionalna sestavljanka. Roman med pripovedovalčevimi srečanji z zgodovino in njenimi protagonisti sicer ponudi nekaj imenitnih prizorov, tako njegovo srečanje z mladim Dunajčanom Froïdom (čigar priimek pripovedovalec dosledno piše narobe), toda podobne simpatične pogruntavščine ne morejo splakniti vtisa, da je vse to premalo. Da se pisatelj nikakor ne more odtrgati od visokega standarda, ki ga je dosegel z zadnjimi romani, da pa mu nikakor ne uspe, da bi ponovil osupljivi preplet zgodovine, detekcije, duhovne zgodovine in človeškega, kot mu je uspelo s prvencem. Naj je roman še tako mojstrsko napisan, da ga lahko preseže kvečjemu Umberto Eco in nihče drug, je videti, da je tudi najnovejši mojstrov izdelek končal v cebralnem labirintu.

Marko Golja

Alternativni koncepti

Margrit Kennedy: Zavzemimo denar (Pot v ekonomski sistem v katerem bomo vsi zmagovalci)

Prevedla Maja Ropret, Založba Sanje, Ljubljana, 2013

»Med nešteti oblikami zla, ki povzročajo zaton celotnih držav, so zagotovo najpogubnejše naslednje štiri: notranje razprtije, visoka stopnja umrljivosti, nerodovitnost zemlje ter razvrednotenje denarja. Prve tri so tako očitne, da bi jim le redko kdo oporekal. Četrta oblika zla, ki izvira iz narave denarja, pa opazijo le redki posamezniki, ki se v to poglobijo, saj se države zaradi nje ne sesujejo na mah, temveč postopoma, domala nevidno,« so besede Nikolaja Kopernika v delu *Monetae cudendae ratio* in uporabljene tudi kot uvodni zapis v delo Margrit Kennedy z naslovom *Zavzemimo denar*.

Kopernikovo razmišljanje iz daljnega leta 1526 seveda ni povzeto naključno. Njegova misel je še kako aktualna. Ena izmed osrednjih bistvenih odločitev zakaj ravno Nikolaj Kopernik in ne kdo drugi, se brez dvoma skriva v dobro poznanem dejstvu. Kopernik je tisti znanstvenik, ki z zamenjavo geo s heliocentrično teorijo nosi osrednje zasluge tudi na področju radikalnih sprememb splošnega dojemanja ustroja sveta in človeka. Stoletja kasneje je Immanuel Kant v svojem slavnem delu *Kritika čistega uma* na področju filozofije predrugačil razumevanje človeške spoznavne in predmetov. Rojena je bila nemška klasična

filozofija. Ta pomemben filozofski prispevek je poznan pod imenom kopernikanski obrat.

Nujnost predrugačenja razumevanja sveta, tokrat na področju ekonomije zahteva tudi Margrit Kennedy. Njena logika je enostavna. Problem je v tem, da je denarni trg kot tak zavladal svetu, da je njegova moč fascinantna in nedojemljiva, da tega sistema nihče več nima pod nadzorom, da mu slepo zaupamo in sledimo in ..., da so krize nujne, njegov zlom pa neizogiben. Še več, avtorica dokazuje, da je dejanska moč denarnega trga zgolj v njegovi fascinaciji. Ekonomska znanost je po njenem mnenju edina, ki že stoletja ne napreduje z raziskavami in eksperimentiranjem, »in edina, ki že stoletja ni izboljšala zasnove najosnovnejše sestavine svojega strokovnega področja – monetarnega sistema.« Margrit Kennedy zato posledično zahteva revolucionarni – kopernikanski obrat.

Avtorica v svoji knjigi popisuje številne primere, ko je denar kot menjalno sredstvo bil ali pa je v povsem drugačni rabi, kot je povečini samoumevno dandanes. Obrestne mere, finančne špekulacije s headge skladi na čelu pa so po njenem mnenju osrednje težave ekonomije kot znanosti. Kot



realne obstoječe alternative sedanjemu monetarnemu sistemu Margrit Kennedy predstavlja družbeno odgovorno vlaganje, pregledno bančništvo, časovne banke ipd. Ne, ne gre za še eno utopijo, kajti pri vsem tem so osupljivi prav primeri, ki jih navaja. Kot enega izmed uspešnih in že uveljavljenih tovrstnih modelov izpostavi primer švedske banke JAK, ki niti ni banka v klasičnem pomenu besede, temveč bolj članska banka, neke vrste zadruga, ki temelji na solidarnosti. Sistem JAK je trajnostno naravnani in ne poseduje zahtev po eksponentni rasti, z naraščanjem članstva, narašča tudi trajnostni učinek na širšo družbo. Kar pa je najpomembnejše: sistem deluje, in to vse od leta 1956. Podoben primer je švicarski model WIR, ki kot uradna vzporedna valuta temelji na brezgotovinskem klirinškem sistemu za proizvode, surovine in storitve. Ne morete verjeti – tudi ta model funkcionira, in to že od davnega leta 1934. V Belgiji se uporablja podoben finančni sistem RES z denarno enoto RES, ki ga je leta 2007 država potrdila kot komplementarno valuto. Seveda, deluje tudi ta. Vsi tovrstni sistemi praviloma delujejo sicer znotraj manjšega kroga deležnikov, a tudi tu se pojavljajo bistvene spremembe. Večina tovrstnih valut je že združenih v organizaciji IRTA (Mednarodnem združenju za medsebojno trgovino). Margrit Kennedy nas v svojem delu prepriča, da različni uspešni sistemi blagovno-storitvenih menjav še kako dobro delujejo in, da so celo, kot “vzporedna valuta” (nekateri desetletja in več) prisotne domala po celem svetu.

V nadaljevanju avtorica predlaga še nekatere koncepte, ki do sedaj

še niso bili preizkušeni. Ena izmed, po njenem mnenju genialnih rešitev, je tako imenovana “izobrazbena valuta” z imenom saber. Leta 2004 sta ga v Braziliji razvijala Bernard Lietaer in Gilson Schwartz. Razumemo ga lahko kot neke vrste dobropis, ki bi socialno šibkejšim otrokom omogočal, da si plačajo šolanje. Podobno naj bi na področju zdravstva delovala zdravstvena valuta, s katero bi spodbujali v prvi vrsti preventivo. Omenja tudi svetovno referenčno valuto, ogljično valuto ipd.

Po mnenju Margrit Kennedy so vsem predstavljenim trajnostno naravnanim oblikam denarnih sistemov skupna določena dejstva; da se »dobiček na papirju« zamenja s stvarnimi koristmi, da ne prinašajo obresti, da omogočajo demokratičen nadzor, da kot koncept niso zapleteni, da krepijo skupnostne vezi, omejujejo inflacijo, ob tem pa niso vezani na lastništvo temveč na učinkovitost, od katere imamo nenazadnje koristi prav vsi. Predlaganih konceptov v knjigi *Zavzemimo denar* zagotovo ne gre prezreti, saj predstavljajo dobrodošlo alternativo pri iskanju omejevanja moči monetarne politike centralnih bank ter finančnih trgov in morebiti celo tlakujejo pot v gospodarski sistem, v katerem bomo nekoč dejansko vsi postali zmagovalci.

Robi Šabec

Dve svobodi

Via Negativa: Generalka za generacijo

Drama SNG Ljubljana, koproducent Via negativa. Zasnova Bojan Jablanovec, Katarina Stegnar, Marko Mandić, Grega Zorc, koncept, besedilo, režija, scena Bojan Jablanovec, avtor glasbe Tomaž Grom, kostumografinja Mateja Benedetti, oblikovalec luči Vlado Glavan. Igrajo: Veronika Drolc – Katarina Stegnar, Matija Rozman – Grega Zorc, Boris Mihalj – Marko Mandić. Premiera v Drami SNG Ljubljana, 17. 1. 2014

Mimo konkretnih uprizoritvenih znakov, ki jih proizvede Generalka za generacijo, mimo njene nespregledljive energije, lucidnosti in prodornosti oz. učinka (še zlasti na netipično občinstvo predstav *Vie negative*), pa tudi mimo njenih pomanjkljivosti (redukcija začetnega zagona skozi uprizoritev, pozaba zastavkov in ujetje v zaprto uprizoritveno zanko; funkcionalno (ne izvedbeno) neizenačeni nastopi treh performerjev in še zlasti treh igralcev, skoraj popolna odsotnost Veronike Drolc), me pri predstavi-performansu (spet je pred nami *Negativin cross-over format*) bolj zanima odgovor na vprašanje: Kako doseči (notranjo) svobodo?

Kako torej? Nikdar brez (samo)razkritja, brez pozunanjenja no-

tranjih motivov, procesov, produktov, celo organov. Notranjost mora priti na dan, zamenjati se z zunanostjo v procesu nekakšne inverzije, transformacije, in to v vseh razsežnostih: kot tekstura, struktura, čutno zaznavna vonj in okus ... Dosežek svobode je vselej stvaren, konkreten, oprijemljiv, snoven, materialen, nikdar samo ideja, metafizika. Že v izrekanju je dogodek: a ne racionalno, analitično, sistematično razporejanje in reduciranje, temveč intuitivna gošča, besede vrejo, bruhajo kot surovo nezavedno sranje (brez navednic, nezavedno je vedno sranje), rahlo urejeno samo s strukturo celotne predstave oz. režijsko konvencijo, torej vzdrževanja strukturne napetosti. Od tod takšna količina kletvic, seksualnih in ekskrementalnih namigov, verbalnih perverzij in agresivnih izpadov, taka količina čistega zvoka, golega akustičnega označevalca, ki ni v sorazmerju z označencem, z vsebino, s smislom. Svoboda je negacija smisla in razraščanje glasu v svoji snovni dimenziji, kot gostota glasu, skupek in sprimek »izraza«, svoboda subjekta je v razmahu (lastnega) objektivnega do neobvladljivih razsežnosti.

Verbalni napad na gledalca ni tako nasilen, kot se zdi na prvi pogled. Res da ga atakira s polnino zvoka, ki kot zračna snov napolni prostor skoraj do neznosnega, a v resnici gledalca pušča pri miru, nemara z namenom: naj ostane v svoji navidezni varnosti, pogreznjen v (nove) sedeže gledališča, čeprav njegovo telo ob alikvotnih basih vibrira, trza, grozi, da mu bo ušlo iz varnega objema kože in oblačil. Gledalčeva svoboda je v predstavi spoštovana, pusti jo na miru kot nedotakljivo, pa čeprav jo nenehno nago-varja, preizkuša, se je dotika in vanjo

zabada svoje performativne intervencije. Besedam sledi njihova vsebina, njihova neoprijemljiva snov, praviloma zaznamovana z liminalnim, ultimativnim: človekovi izločki razpirajo ultimativni pogled na telo, ne samo na njegovo delovanje, procesualnost, v funkciji oskrbovanja »življenja« v njem, temveč tudi na njegovo končnost, finalnost, razgradljivost oz., v »evolucijski« paradigmi, na njegov transformacijski potencial. Katarina govori o dreku, sranju, smradu, Marko o drkanju, fukanju – oba to počneta z užitkom, a z rahlo razliko: Markov užitek je ludističen, evforičen, nalezljiv, Katarinin je averziven, agresiven, odbijajoč. Ekskrementacijski govor je usmerjen direktno v gledalca, na njegov čut za spodobnost, na njegovo mimikritično prikrivanje izločanja, kjer je celo navaden pljunek prepovedan (je znak primitivizma, tudi v krajih, kjer je pljuvanje usmerjeno v pljuvalnike), še posebej je to očitno na premieri v (Mali) Drami, torej v nacionalni instituciji, ki ima tudi ustrezno protokolirano občinstvo. Ultimativni govor igralcev je v resnici sovražni govor, specifična oblika svobode, ki pa se (v tem primeru zavestno) udejanja na račun, na koži drugega. Sovražni govor je v resnici odvzemanje svobode drugemu na račun lastne svobode, še več, odvzemanje svobode drugemu zaradi lastnega (nedefiniranega) užitka, česar pa se Via negativa vseskozi zaveda in je v tej zavest »pravilna«: kolikor svobode odvzame gledalcu, je odvzame tudi sama sebi, obema pa pri tem odvzame tudi določeno mero užitka. Rezultat ni gledalčev profit, pribitek svobode, pridobljene na račun igralca, temveč je manko obojestranski. Obema, tako igralcu kot gledalcu v resnici nekaj svo-

bode umanjka, le da ta ne izgine v »nič«, temveč se stacionira v performativnem naboju, v »energiji«, ki jo predstava-performans akumulira v času izvedbe. Performans se hrani z gledalčevim in igralčevim nelagodjem, z nekonformnim odzivom na uprizorjene impulze, pravzaprav z odbojnostjo in odrekanjem participaciji, z gledalčevim negativnim stališčem. Tu je Via negativa ponovno »negativna«, saj za svoje delovanje potrebuje negativ, najsi bo same snovi, pristopa, procesa ali recepcije. A svoboda, ki si jo v procesu izvedbe »prisluži sama predstava-performans, je v resnici, čeprav v nekem obratu, tudi svoboda igralca-performerja oz. gledalca.

Gledalec si mora svojo svobodo pri Vii negativi zaslužiti. Gledanje performansa ni nikdar zabavno, sproščujoče, temveč je trdo delo, pa čeprav na trenutke poteka celo pri (lagodno) ugasnjenih lučeh v dvorani. V gledalcu se nabira odzivna energija; v neki drugi komunikaciji, v drugi situaciji, ki ne bi imela tako izpostavljenih performativnih dimenzij, bi gledalec moral na igralčeve provokacije odgovoriti, se odzvati: replicirati, pljuniti nazaj, se igralca-performerja-sogovornika, denimo, celo dotakniti, ga odriniti. Svojo pozicijo v komunikacijskem procesu bi si moral izboriti, čeprav bi, po drugi strani, svoj odnos-odpor lahko pokazal tudi s preprostim (manifestativnim, tihim) odhodom iz dialoške situacije, iz dvorane. V gledališču je gledalec v skladu s »podpisanim« dogovorom z izvajalci pristal na svojo prisotnost v dogodku, z njega sicer lahko odide, vendar zaradi družbene in družabne konvencije, pa tudi zgolj zaradi fizičnih oz. tehničnih okoliščin (iz-



postavljenost, motnja v predstavi, v Generalki določen čas tudi varovani in onemogočeni izhodi) tega praviloma ne stori. Gledalčeva situacija je kulminacija napetosti v njem samem, nerealizirane, neporabljene, negativne odzivne energije, ki zastaja v njem kot slaba služ. Tukaj pa nastopi obrat: čutna, izkustvena energija, nakopičena v gledalcu, se nenadoma transformira v idejo, v misel, v spoznanje, v vprašanje ali sentenco, povezano s performansom.

Misel v tem obratu postane (gledalčevo) dejanje, ki ne potrebuje neposredne ali takojšnje izvedbe na kraju samem, temveč ostane v njem kot iztočnica, nastavek, vir njegovih prihodnjih ravnanj. Proces bi lahko imenovali katarzičen, a ne v smislu aristotelovskega očiščenja, temveč epistemološkega reza, ki v določenem hipu prekine s starim režimom (dojemanja, ravnanja) in vzpostavi (možnosti za) novega. Šele nevzdržnost situacije (kakor koli Via negativa gledalcem tudi prihrani, denimo, značilne hepeniške inter-

vencije) omogoča rojstvo (gledalčeve) svobode, ne brezpogojni užitek v predstavi, kar je že presežena recepcijska dogma.

Kaj pa performerjeva svoboda? Na trenutke se zdijo performerji v Generalki ujeti v svojo predstavo, celo bolj kakor njihovi na stolih privezani in z eksplozivom opremljeni »nadomestki«, talci ali žrtve terorističnega napada. A čemu ne morejo pobegniti? Samim sebi, ujeti so v samopodobo, bolj kakor igralci, ki lažje razmejujejo svoje vloge od lastnih teles in karakterjev (pri tem jim je v bistveno pomoč že kostum); performer je praviloma bolj enoten, nepodvojen, cel(osten), rez med realnim in njegovo izvedbo, med življenjem in nastopom oz. uprizoritvijo je pogosto neviden, v določenih primerih (pri nastopih avtentičnih, naturnih izvajalcev) pa ga celo ni. Performer je ujet v lastno sestvo, ki ga multiplicira, razmnožuje in se pri tem ujame v serijo podvojitvev, ki pomenijo njegovo izpraznjenje, ujetost v praznino označevalca, ki jo polni

z novimi in novimi investicijami prezenze, njene hipne energije. Performer se morda v resnici sploh ne podvaja, temveč je vsaka njegova prezenca nadomestna, nadomešča neko temeljno odsotnost, odsotnost oprijemališča, ki, v nasprotju s prepričanjem, ni lastni jaz, temveč Drugi. Na podvojitvev oz., z drugimi besedami, proces nadomeščanja, substitucije, performer najpogosteje reagira z verbalno drisko, z energetskim izbruhom in s telesnimi izločki: v izvoru vseh teh reakcij je stiska, ki, dobesedno, stiska govornilne organe, mišice, izločila, da proizvedejo višek, presežek. In to je nemara najmočnejši performativni presežek, ki ga proizvede performer – za razliko od igralca, ki proizvaja protetična telesa vlog.

Performerji pa so ujeti tudi v brezizhodnost koncepta: vztrajati v terorističnem dejanju do konca, ne glede na posledice, do končne eksplozije. Kljub videzu improvizacije je njihova funkcija vnaprej določena, performans ima za razliko od hepeninga natančnejši načrt, in nalogo morajo performerji izpolniti. Performer je določen z nalogo, z navodili za uporabo, s predpisi in zakoni performativnega, in to mnogo bolj kakor igralec, ki lahko v navidezni ujetosti v vlogo manifestira večjo svobodo (oznaka ni vrednotna). Med vlogo in nalogo na prvi pogled ni bistvene razlike, vendar se obe poti do cilja razlikujeta: prva je vijugasta, druga premočrtna, prva je razvejana, druga enovita, prva omogoča postanke in pomiritve, druga zahteva vztrajanje in napor. Kljub drugačnemu videzu (zaradi odsotnosti besedila) delo performerja ni niti malo lahko, po teži je zlahka primerljivo z delom igralca, ki študira »napisano« vlogo; primerljiva je tudi njuna svoboda. Gre za ena-

kovreden angažma in težko bi rekli, kdo od njih je bolj svoboden (ali ujet), lahko rečemo le, da sta oba ujeta v lastne zakone, najsi bo zakone teatralnega ali performativnega, igre in izvedbe, ki preprečuje ekspanzijo njune dejanske ontologije.

A neka svoboda vseeno obstaja: svoboda participacije. Ne gledalčeve, temveč performerjeve lastne zavesti o udeležnosti, če ne že iniciativnosti dejanja, dogodka (bivanja), ki se odvija v gledališču, med nastopom. Imeti v rokah trenutek, ne gledalca, ne vloge, ne koncepta, ne nastopa kot takega, temveč hip, ki se prikotali od kdove kod in se zatakne v performerjevem telesu, da ta lahko z njim rokuje, manipulira, se poigrava, ga nevarno razteza in krči in navsezadnje prepusti isti praznini, iz katere je prišel: v tem je performerjeva svoboda. Njegova zaposlitev je v resnici čas, ne on sam, njegovo subjektivno, in seveda ne vloga, predloga. Njegova naloga je proizvesti, omogočiti, vzdrževati čas izvedbe v njegovi maksimalni napetosti, prenesti ga v avditorij kot skupno izkustvo, skupno ontološko in spoznavno kategorijo, ustvariti pogoje za njegovo prezenco – in njegov čim bolj (ne)boleč odhod. V tem je v Generalki najmočnejši Marko Mandić, legitimira se kot proizvajalec trenutka, njegov angažirani vzdrževalec, in navsezadnje njegov eksekutor, torej priča, celo (so)avtor njegovega izginotja. Skozi Mandića se Generalka izkaže kot prelom, kot tista eksplozija, ki se v sami (fikcijski) narativni strukturi ne izvrši: kot paradokсна svoboda (v) ujetosti, ki se daje v misel – absolutni prostor svobode.

Blaž Lukan

Summary

Film editor *Matic Majcen* in the *editorial* reflects on the intellectual competitiveness that is lacking in the insulated Slovenian media space and exposes the problem in the case of film criticism, which is strongly under the influence of advertising and promotional content. The best way of destroying illusions in this parallel world is its relativization by means of greater inclusion in the international space.

Literary editor *Robert Titan Felix* has an *interview* with the young Slovenian writer Tomo Podstenšek, whose novels and short stories appeal to readers due especially to their relevance and social criticism. In addition to questions regarding the content of his literature and his writing strategies, the conversation also covered contemporary social conditions.

The thematic set of articles entitled *Theatre, performance practices and theory – today* is devoted to conceptual problems and terminological divergences that contemporary theatre theory and practice encounter today. “Usually art is the first to pave the way to conceptually still unfamiliar fields, where traditional concepts are no longer of much help to theoretical reflections,” writes guest editor *Krištof Jacek Kozak* in the introduction. The articles published attempt to answer the question of whether established expressions are still relevant, have perhaps acquired new meaning, reflect a different reality, or are perhaps entirely useless. How can they be used by practitioners and how by critics and theorists?

Tomaž Toporišič in his article raises the question of how successfully the performing arts, theatre studies, sociology of theatre, comparative literature and other disciplines and methodologies involved with the field of theatre deal with the breaking down and building up of form, their own and that of the theatre spectacle. *Barbara Orel* investigates the use of the concepts of performance art, performance, and performing arts in Slovenian terminology. *Maja Murnik* deals with performance arts and technologies. Issues regarding the body and corporeality have once again become a relevant topic in recent years, including in digital culture. Although it still appeared in the 1980s and 1990s that the cybercultural paradigm would concentrate only on the problems of the spirit and cyber mind, in the past decade we have been dealing with the body, which is equipped with interfaces and is capable of technologically modeled perception. We also encounter the body in virtual worlds. *Blaž Lukan* examines the transition from a performance to an event and its (relational) context and attempts to approach an – impossible – definition of a new performance art. It perceives an essential change in the form or “aesthetics” of performance art, and from the disparate performance or “staging” moves towards a (contextualized) event, i.e. to “practice” which operates most powerfully in the domain of the political. *Andreja Kopač* frames her article as an internal dialogue with the understanding of performance as defined by Erika Fischer-Lichte and John L. Austin and reflected by Rastko Močnik. *Primož Jesenko* looks at *how* the production of specialized terminology arises and what is happening in Slovenia with the labeling of *experimental theatre practice* from the

1960s and 1970s, when experimental theatre denoted a specific genre, up until the generalized use of the term today, when its original definition has lost its distinguishing ability. *Bogomila Kravos* concludes that diversified dramatic discourses are being lost in Slovenian theatres. This is especially painful to witness at the western boundary where, for example, the Slovenian Permanent Theatre in Trieste operates in a space in which two cultures (Italian and Slovenian) are in constant contact. Today's monolithic character deprives the margin of its propulsive power. *Krištof Jacek Kozak* questions tragedy today. The theory developed in the second half of the 20th century purporting the idea of its (final) death has become general. However, the latest events in the developed world, the economic crisis and the failed attempts to solve it, and the human suffering it has brought about show that tragedy is more than alive, it is just based on completely different principles, not from the tracks of the individual but rather of the world!

In *Cultural diagnosis Nenad Jelesijević* reports on the recent film retrospective Conditions and Opportunities prepared by the Slovenian Cinematheque, which provides a comprehensive treatment of capitalism from many different angles, with all the films selected connected by a critical pointedness. *Ana Šturm* enthuses about the American Film Frances Ha, and *Bojana Bregar* reviews the new film by Jim Jarmusch Only Lovers Left Alive. Among book reviews *Matic Majcen*, on the occasion of the publication of the Slovene translation, stresses the increasing importance of Deleuze's book Difference and Repetition, *Marko Golja* writes about The Prague Cemetery by Umberto Eco, and *Robi Šabec* about the book by Margrit Kennedy Occupy Money. *Blaž Lukan* in his column *The Penultimate Line* analyzes the latest performance by the performative series of the group Via negative, Last Rehearsal for the Generation.

Spoštovani,

če so vam Dialogi všeč in bi jih radi redno prebirali, se lahko nanje naročite. Cena številke za naročnike je **4,00 evre**.

Revija izhaja sedemkrat na leto, naročnina se plačuje enkrat v letu.

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov:

DIALOGI, Založba Aristej, p.p. 115, 2116 Maribor ali na telefaks **02 252 18 97**. Naročite se lahko tudi po telefonu **02 250 21 93**, elektronski pošti **info@aristej.si** ali preko spletne strani **www.aristej.si**

NAROČAM REVIJO DIALOGI

IME IN PRIIMEK _____

NASLOV _____

POŠTA _____

TELEFON _____

DATUM _____

PODPIS _____

