

Zev, ki zamaje institucijo

Nemi lik v utopiji performansa

Nenad Jelesijević

Nemost kot performirana gesta

Med izhodiščnim premišljevanjem fenomena nemega lika me je predvsem zanimala njegova performativna umestitev v aktualno kapitalistično mizansceno, ki prek mehanizmov upravljanja, nadzora, administriranja, identifikacije, klasifikacije in selekcije vzpodbuja in vzdržuje *status razlike* scenske uprizoritve oziroma umetniškega dela nasploh.¹ Status razlike je paradigma, ki vznikaja iz razumevanja umetniškega dela kot posebnosti, izjeme, utemeljene na patosu sublimnega – ki ga brezkompromisno neguje marketing umetnostnega podsistema² –, hkrati pa kot izdelka, ki se je prisiljen tako ali drugače umestiti v prevladujoče produkcijske pogoje (temelječe na načelu izključevanja). Status razlike umetniškega dela je tako le manifestacija siceršnje neenakosti v sistemizirani sodobni umetnosti. Zanimala me je torej neka širša, kontekstualna, kritična umestitev nemosti kot performirane geste, ki lahko preseže kanonizirane, normalizirane, institucionalizirane estetske zamejitve, ki je torej zmožna delovati onkraj paradigme statusa razlike.

Nemi lik namreč lahko učinkovito odraža paradigmo neenakosti. Raba nemega lika na odruje v tej zvezi lahko dojeta zgolj kot scenska reprezentacija izključenih, a deluje lahko tudi kot specifično odpiranje prostora, v katerem utišani glasovi lahko spregovorijo. Ko se nemi lik fizično manifestira kot določeni vakuum s performativnim potencialom, ko vzpostavi določeno praznino, zev tišine, se prostor paradoksalno razširi oziroma odpre. Zakaj ta paradoks učinkuje? Ker nastala zev razgrne oziroma naredi vidno dejstvo, da je prostor zasičen z avdiovizualnim, da smo potopljeni v spektakel glasov in podob. Če želimo narediti korak onkraj te utesnjujoče spektakelske paradigme, nas zanima prav možnost odpiranja prostora oziroma možnost vzpostavitve

1 Članek je nastal na podlagi prispevka Politizirajoča govorica nemega lika, ki sem ga pripravil za omizje Nemi lik(i) v dramatik, na odru in v realnosti, ki je obravnavalo nemi lik »kot dramsko, gledališko in družbeno figuro [...] skozi definicije, teoretične poglede, zgodovinski kontekst, študije primerov in diskusijo« (»Nemi lik(i)«).

2 Vedno znova je treba spominjati, da je tako imenovani umetnostni sistem pravzaprav podsistem kulturne industrije. Utemeljitelja koncepta kulturne industrije Adorno in Horkheimer v *Dialektiki razsvetljenstva* pokažeta, da, kot ju povzema Martin Jay, »kulturna industrija ne sublimira, temveč zatira« (114). Njena ključna ukana – imenoval sem jo *patos sublimnega* – le maskira estetizacijo v službi ohranjanja obstoječega, ki poteka na več ravneh hkrati: kot prevara, temelječa na domnevno razsvetljenski, izobraževalni, participatorni, politični, humanistični in celo radikalno kritični vlogi institucionalizirane sodobne umetnosti; kot beda iluzionizma zvezdnitva izjemnih (to je izbranih) umetnikov; kot estetizacija upora, uporniških strategij in kritike; kot perverzija zlorabe javnega pod pretvezo njegove afirmacije (javni muzeji kot del mehanizma dobičkonosnega zasebnega biznisa, spodbujanje ustvarjanja zasebnih zbirk z javnim denarjem, veliki vložki javnih sredstev v drage nastope zvezdnikov ipd.).

situacije govora kot komunikacije namesto samozadostne, enosmerne sporočilnosti. Nemi lik tako lahko odpira vrsto pomembnih vprašanj: Kako odpreti zamejen odrski prostor? Kako vzpostaviti pogoje za slišnost utišanih glasov, ne da bi se pri tem ujeli v past reprezentacije? Kako si priboriti prostor-čas govorenja? Kako delovati onkraj kanonizirane, institucionalne paradigme? Kako se soočati z nemostjo občinstva?

Odgovori na ta vprašanja so lahko uprizorjeni, performirani oziroma skomunicirani na nešteto načinov, pri čemer je ključno, da vzpostavljeni performativni potencial *spolitizira* (v sebi) konkretno odrsko (in s tem tudi širšo) situacijo. S tem imam v mislih idejo Jacquesa Rancièra o opolnomočenju oziroma politizaciji hrupa (šuma/rjojenja, a tudi molka), ki ga dominantni, vladajoči – z njegovim terminom »policijski red« – dojema kot manko artikuliranega govora le zato, ker ni podvržen določeni regulaciji (prim. Rancière, *Aesthetics* 25). Ko si protagonistke_i neke situacije, ki jo določajo in sooblikujejo hrupne, razsrediščene zahteve in mnogoteri izrazi, vzamejo moč (se opolnomočijo) in zahtevajo prostor za hrup kot svojo emancipatorno govorico, je situacija spolitizirana. Govorica torej ne more biti ukalupljena, vnaprej predpisana, standardizirana, temveč je stvar avtonomne odločitve govorca_ke, ki lahko tudi govori molče. V performansu nemi lik lahko prispeva k politizaciji med že omenjenim protislovjem, s tem, da sproži učinek zeva; ta sloni na paradoksnih situaciji, ki jo povzroča dejstvo, da je temeljni element govora, beseda, devalvirana, inflacija besed (in (hiper)teksta) pa sovпада s spektakelskim diskurzom reprezentacije. Kot zaznava Gilles Deleuze, je v metagovorici lingvističnega znanilca beseda »oropana smisla«: »Lingvistični znanilec [...] sam po sebi nima identitete, [...] pomemben je le toliko, kolikor hoče povedati – ne nekaj, pač pa – *smisel* tega, kar govori. Toda zakon govornice, ki se izvaja v reprezentaciji, izključuje to možnost: smisel besede je mogoče povedati zgolj z drugo besedo, ki vzame prvo za predmet« (206). Zev, ki ga ustvarja nemost sredi situacije reprezentacije – kar odrska situacija je per se³ – pomeni razpoko v obstoječem kanonu govorenja za vsako ceno. Umik v molčečnost, v negativ glas, pokaže drugo, nepričakovano, nemogočo, radikalno neestetizirano plat govorenja, ki presenetljivo prispeva k potencialu performativne govornice tako, da izpostavi kontrast in kontekst tišine, ki jo je treba artikulirati (kar ne pomeni nujno tudi zapolniti). Tako se odpira možnost politizacije situacije in s tem tudi možnost kompleksnih, živih odgovorov na že omenjena pomembna vprašanja, ki jih odpira fenomen nemega lika.

V kontekstu politizacije odrske in širše situacije bi bilo smiselno zmehčati parcialno zastavljeno perspektivo preišljevanja nemega lika – to je njegove vloge v dramatik, na odru in v realnosti⁴ –, da bi prej kot skozi ta tri polja fenomen poskušali misliti

3 Kar sicer še ne pomeni, da se implicitnosti reprezentacije na/ob odru ni mogoče izmikati, jo spreverčati.

4 Ta pragmatična perspektiva omenjenega omizja (op. 1) je sicer povsem razumljiva, saj izhaja iz potreb izhodiščne raziskave, raznolikosti vključenih pristopov in pogledov ter tudi iz širšega konteksta javnega dogodka.

kot kompleks na križišču, kar je še posebej pomembno, ko hočemo poudariti njegovo performativno razsežnost. Zastavljena vprašanja se pri tem ne morejo nanašati izključno na izvajalke_ce, performerke_je in avtorice_je odrskega dogodka, temveč nujno tudi na občinstvo, ki je, v kontekstu reprezentacije umetniškega dela, v večini primerov ravno množica nemih likov. Sam občinstvo razumem kot živi del odrskega ali performativnega dogodka, kot skupek subjektov – ne pa zgolj nemih, pasivnih opazovalk_cev –, ki jih ne moremo zvesti na množico porabnic_kov umetniških izdelkov ali na različne »javnosti«, ustvarjene po nareku marketinških pravil, ki služijo vzdrževanju komercialne, politično nevtralizatorske in družbeno normalizirajoče razsežnosti umetniškega dogodka. Prav tako je treba imeti v mislih relativnost pojma občinstvo, saj so tudi izvajalci_ke (avtorji_ce, performerji_ke, režiserji_ke itd.) nujno tudi opazovalci_ke, gledalci_ke, poslušalci_ke. »Vloge«, v katerih se znajdemo med odrskim/performativnim dogodkom, so torej fluidne, spremenljive, lahko so tudi dvojne, identitete pa vedno zamajane, postavljene pod vprašaj, kar je ne nazadnje eden od temeljnih fenomenov gledališča, scene in obscenskega prostora.

Tovrstna vprašanja in probleme bolj ali manj neposredno naslavljata predstavi *Generalka za generacijo* in *drugič*, ki ju bomo obravnavali v nadaljevanju. Vsaka se po svoje umešča v spektakelsko logiko gledališča oziroma z njo poskuša manipulirati. Prva na način preizpraševanja vloge igralskega telesa pa tudi paradigme igralske vloge znotraj institucionalne, systemske, kanonske funkcije gledališča, druga pa spektakelsko razsežnost gledališkega dogodka poskuša spreobrniti predvsem v prid gledalske samorefleksije, pri čemer v ospredje postavi samo dramsko besedilo.

Odvečno igralsko telo

Podajmo nekaj nastavkov za premišljevanje funkcije in pomena nemega lika na primeru predstave *Vie Negative Generalka za generacijo*, koprodukcije Slovenskega narodnega gledališča Drama Ljubljana in *Vie Negative*, izvedene v prostoru ljubljanske Male drame.⁵ Pomemben je ta koprodukcijski vidik primera, ki so ga njegove_i protagonistke_i tudi do neke mere artikulirale_i v sporočilu za javnost, na novinarski konferenci pred premiero, ter ga tako kontekstualno vključili v uprizoritev: »*Generalka za generacijo* ni zlitje, simbioza ali oplajanje dveh različnih ustvarjalnih postopkov. Predstava ni napad 'neinstitucionalne ekscesne norosti' na 'estetsko ubranost institucije', ampak obračun s kulturo, ki ji ne pripadamo, obračun s prihodnostjo, ki je nočemo, in obračun z generacijo, ki to že predolgo prenaša – in ki ji pripadamo tudi sami« (»*Generalka*«).

⁵ *Generalka za generacijo*. Zasnova: Bojan Jablanovec, Katarina Stegnar, Marko Mandić, Grega Zorc. Koncept: Bojan Jablanovec. Premiera: 17. jan. 2014, Mala drama SNG Drama Ljubljana.

Na ta način impliciran in poudarjen kontrast (a tudi določena podobnost) med »veliko« in »malo« institucijo – javnim zavodom »nacionalnega«⁶ pomena in »nevladno« organizacijo – tako imenovanim neodvisnim producentom –, je pravzaprav posledica preizpraševanja samega bistva institucionalne paradigme, tudi če so protagonisti na svoj zdaj že dobro znan ironičen način prej kot o spodkopavanju velike institucije govorili o možnostih sodelovanja z njo. Če hočemo namreč zares politizirati »obračun s prihodnostjo, ki je nočemo«, »apatičnost generacije« in, končno, antipolitičnost obstoječega, potlej se ne moremo izogniti refleksiji pomena, vloge in funkcije institucije kot paradigmatične nosilke in ohranjevalke avtoritarnih in hierarhičnih razmerij niti refleksiji odnosov, ki jih skupaj z njo tudi sami soustvarjamo.

Predstava je na konceptualni ravni, kljub previdni retoriki napovedi (izjava, da ne gre za napad na institucijo, temveč za obračun z abstraktnimi zastavki: kulturo, prihodnostjo, generacijo), postavila pod vprašaj institucijo »nacionalnega« gledališča, odnos med institucionalnim in neinstitucionalnim, a tudi institucije odra, igralca_ke in občinstva, pravzaprav ves spekter institucionaliziranih (kanoniziranih) gledaliških razmerij. V formalnem smislu je to dosegla s ključno potezo: z ustvarjanjem naelektrene prezence treh nemih likov, gledaliških igralcev_k Drame se kasneje zaposli – Veronike Drolc, Borisa Mihalja in Matije Rozmana –, ki nastopajo kot pasivni dejavniki_ce, saj so v dogajanje vključeni_e na način simbolične izključitve, na način redukcije/kastracije akcije. Trije performerji_ke Vie Negative – Katarina Stegnar, Marko Mandić in Grega Zorc – pa nastopajo kot njihovi oblikovalci_ke, avtorji_ce, kot dejavni_e nosilci_ke konteksta. Nastala dualnost – med simbolno pasivnostjo nemih likov kot »vlog« na odru in poudarjeno aktivnostjo performerjev_k – odpira razsežnost sicer le relativne⁷ relativizacije institucije igralke_ca kot poklica, ceha in funkcionalne nujnosti, kar je eden ključnih prispevkov predstave. Samoumevno je, da smo bili deležni te relativizacije v času izvajanja, da ji je bil dan performativni okvir, ki jo je potenciral. Z vidika rabe (uprizoritvenega) prostora pa je bil očitno poudarjen kontrast med odrom, ki ga zasedajo igralci_ke-vloge, pasivni/pasivizirani/nemi subjekti, in preostalim prostorom dvorane (med občinstvom in okoli avditorija), ki se mu bolj posvečajo performerji_ke, premikajoči se, govoreči in celo kričeči zaganjači dogajanja. Čeprav ne moremo trditi, da je bil s tem oder radikalno dekonstruiran,

6 Pri tem pridevniku se je treba vedno znova ustaviti, globoko vdihniti in ga nujno dekonstruirati. Katero nacijo zastopa »nacionalna« institucija? Se pri tem zavedamo izključujočega pomena nacije/naroda kot konstruirane imaginarne homogene skupnosti, ki nikoli ne more zajeti vseh prebivalcev_lk določenega ozemlja in je torej strukturno izključevalna? Zadostovala bi uporaba atributa javno, saj gre preprosto za institucijo javnega značaja. Javno (kolikor gre za obliko skupnega, izražanja in artikulacije nekih skupnosti, neke pluralnosti) pa nima ničesar skupnega z nacionalnim. Radiotelevizijo Slovenija nekateri imenujejo »nacionalka«, SNG Drama Ljubljana bi naj bila »najpomembnejša nacionalna gledališka hiša«, državni (republiški!) svet za kulturo je celo uradno Nacionalni svet za kulturo itd. Tovrstno »pozabljanje« atributa javno in hkratna vsiljena raba pridevnika nacionalno v javnem diskurzu umetnosti in medijev na jezikovni ravni in na ravni pop govornice odraža težnje po klasifikaciji, izjemnosti, čistosti ter drugih izključevalnih, rasističnih imperativih, ki naj bi sistemsko regulirali ustvarjalnost in množično komuniciranje ter gredo z roko v roki z utečenimi izključevalnimi mehanizmi kulturne industrije.

7 Relativna je, če pogleda ne omejimo zgolj na videno-slišano-uprizorjeno, temveč upoštevamo tudi pozicije izjavljanja in s tem tudi dejstva: da so tudi performerji_ke poklicni igralci_ke, da je Marko Mandić zaposlen v taisti Drami, Katarina Stegnar pa se kasneje zaposli v Slovenskem mladinskem gledališču.

je njegova relativizacija vsekakor podprla dobrodošlo relativizacijo podobe/vloge/funkcije igralca_ke, a tudi gledališkega kanona kot skupka nenapisanih pravil o tem, kako naj bo organiziran prostor predstave, na kakšen način naj jo obiskujemo in gledamo, kako naj se med predstavo vedemo, kaj naj načeloma počnejo igralci_ke in česa ne itd.

Med morda odvečnim retoričnim preigravanjem ideoloških zagat lokalnega »kulturnega prostora«, uokvirjenega v fantomski koncept »slovenske kulture«, je v *Generalki* poudarjena avtorjeva_čina ranljivost, negotov položaj dela in življenja nasploh, scenska situacija pa je zaostrena oziroma postavljena ob rob še »sprejemljivega« predvsem prek uprizorjene možnosti razstrelitve dveh igralcev in igralke (vlog). Čeprav je potencial raztreščenja/dekompozicije/razpada ustaljenega odrskega vzorca – gledališke vloge, prostorskega konsenza (varnost, hišni red, bonton, protokol) – zgolj uprizorjen, uprizoritvi uspe vnesti določeno simbolno napetost v prostor gledališča-institucije. Ko se protagonisti_ke postavijo v fiktivno situacijo projekcije lastne prekarnosti v prihodnost, ko govorijo o minljivosti in (ne)zmožnosti upiranja, razkrijejo marsikatero svojo frustracijo, ki predvsem ni le osebna, temveč tudi strukturna. Soočeni smo torej z razmišljajočimi performerji_kami; vzpostavljena situacija je po eni strani samorefleksija, je razkrivanje osebnih kritičnih pogledov, po drugi pa neposredno naslavljanje permanentno kriznih razmer v »kulturi«. Trije nemi liki na odru pa so h konstrukciji te situacije prispevali v povsem fizični, pravzaprav poudarjeno fizični obliki. Njihova statična nemost je poudarila določeno *potencialnost* (možnost eksplozije, raztreščenja v prostoru) in hkrati *nemoč* (sklicevanje na nemoč zaradi staranja, postaranosti, bolezni, minljivosti). Ob tej dualnosti je neka temeljna nemoč izpostavljena tudi z načrtnim nadaljevanjem, podaljševanjem oziroma perpetuiranjem geste šibkosti, saj tri_je performerji_ke na koncu sami postanejo trije nemi liki, torej (simbolično) del prihodnosti, ki si je, kot nam pred tem povedo, ne želijo. Perpetuiranje nemosti tako dojamemo kot opozorilni znak, kot dokončno nemoč avtoric_jev, da v danih razmerah zares realizirajo namesto zgolj reprezentirajo lastne ideje, kot krik ujetnic_kov v paradigmo obstoječega. Predstava tako pokaže na nemožnost vzpostavitve produktivnega odnosa med institucionaliziranim in zunajinstitucionalnim. Emancipacija oziroma prostor politike se v rancièrovskem kontekstu vzpostavi kot govorno dejanje, tu pa nemost polovice protagonistk_ov pokaže, da v danih razmerah ni možno vzpostaviti političnega prostora.

Trije igralski nemi liki so tudi vzpostavili poseben odnos gledalca_ke do treh sicer precej glasnih in prezentnih likov performerjev_k. Trije performerji_ke in njihovi drugi jazi – trije nemi liki – so nenehno nihali med tukaj in onstran, med kar-bi-bilo-če-bi-bilo in kar-dejansko-je. Med tem balansiranjem je bilo moč zaznati svojevrsten odmev značilne beckettovske situacije, ki odpira prostor prevpraševanja dozdevno

samoumevnega, običajnega, ustaljenega, z drugo besedo – obstoječega. Odprl se je vidik sesutja pomena igralke_ca kot odvečnega, nerodnega telesa, ki se v performativnem ne znajde, pravzaprav je posredno podčrtana njena_gova vloga znotraj produkcijske paradigme obstoječega: v njej je igralec_ka predvsem estetiziran_a, standardiziran_a, tipiziran_a, politično impotenten_na dejavnik_ca – je del ustroja institucije, del njene aparature, je zveden_a na člena produkcijske verige kulturne industrije. Ne moremo pa reči, da se je zares razprla frustracija »performerjev z roba« (četudi bi rob razumeli v raztegljivem pomenu), z margine, ki naj bi nemim (in seveda tudi simbolično nemim, nepolitičnim) igralkam_cem zavidali njihov varni položaj, ki ga obenem sovražijo.

Kritika institucije v *Generalki za generacijo* tako poteka predvsem prek kritike/spreobračanja vloge, funkcije in položaja igralca_ke, med plastenjem miselnih in čutnih nastavkov za tovrstno kritiko, med preišljevanjem lastne pozicije znotraj obstoječih razmer. Nemi liki nas v tem kontekstu predvsem opozarjajo na ključni pomen govorjenja, javne artikulacije misli in kritike, na možnost dejanj, ki sledijo refleksiji.

Beckettov absurd: blebetavost nemosti

Samuel Beckett poleg vpeljave (anti)dramskih nemih likov na oder in v radijski eter – tu izpostavljamo nemost Luckyja ob slepoti Pozza v drugem dejanju *Čakajoč Godota* in radikalno gesto subverzije radiofonske forme prek nemega lika Dicka v radijski igri *Skica za radio (Rough for Radio ali Radio II)* – tudi v svojih romanih (*Neimenljivi*) na specifičen način anticipira določeno slutnjo nemosti, v pomenu nemoči, jalovosti, nerealiziranega potenciala govorice: nemosti kot načelne vnaprejšnje spodletelosti (iz)govorjenega, vselejšnje absurdnosti blebetavega toka zavesti, atrofije ustvarjalnega verbalnega izražanja kljub napolnjenosti s pomeni – tudi v smislu pogoste preslišanosti/nerazumljivosti izgovorjene ali zapisane (kritične) misli, nazadnje tudi absurda (funkcije, postopka, koda, pa tudi samega mehanizma, fiziologije) govorjenja, ki se na neki točki zazdi odvečno in ki izzveni v gesto umika iz »realnega« v iracionalno, v podzavestno. Beckettova fabulozna in dramaturška artikulacija tega radikalnega umika v salve govorice (podzavestnega), ki »ne učinkujejo« (ali pač) in jim predvsem ni treba izpolniti vnaprej predpisanega smotra, ki se v samih sebi izgublja in neštokrat predružačijo, je v resnici protest proti diktatu učinkovitosti, storilnosti, ne nazadnje tudi avantgardizmu, ki je vedno natančno artikuliran v službi Ideje (z veliko začetnico) kot nosilke avtoritarizma, pa četudi gre za idejo enakosti (navidežno udejanjeno v utvari kvazikomunizma 20. in kvazidemokracije 20. in 21. stoletja). Zblojena, razsrediščena govorica Beckettovih junakov pa, nasprotno, afirmira anarhični – s tem je mišljena odsotnost ἀρχή (ta pojem v grščini sprva pomeni poreklo,

začetek, prvi vzrok, kasneje pa moč, suverenost, dominacijo, vladavino oziroma ultimativno nepredstavljeni princip; prim. Rancière, *Nerazumevanje* 41 in *Hatred* 33) – in ahronični (*ἀχρονοσ* – čas, ki je povsem relativiziran, odsoten) vidik stvarnosti, ki je vedno *tudi* fiktivna, sestavljena *tudi* iz mreže podzavestnosti. Rzsrediščena govorica Beckettovih likov spominja na hrup ali polifonijo ali mnogoterost glasov emancipatorne govorice (v) skupnosti, govorice, ki jo policijski red razume kot predmet regulacije in jo kot tako tudi poskuša standardizirati/neutralizirati. Beckett preigrava hrup/podzavestno/shizofreno na odru, da bi mu povrnil politično moč; to počne z vpeljavo in vztrajnim razvojem rzsrediščene govorice, ki se izmika vsakršnemu nadzoru. S tem ne le postavlja pod vprašaj dogme, stereotipe, prepričanja in zaverovanost v domnevno civilizacijsko prevlado človeške živali, temveč tudi spodkopava temelj kulturne industrije – diktat *reprezentacije*, ki, po Deleuzu, »ima eno samo središče, edino in bežno perspektivo, s tem pa lažno globino; posreduje vse, vendar ne mobilizira in ne premakne ničesar« (114). Nemi lik, podobno kot Beckettova »notranje« blebetava figura, ne da bi spregovoril, naredi rez v obstoječe – pretrga njegove pričakovane, protokolarne tokove – in s tem odpre prostor kritike kot večdimenzionalnega, shizofrenega prostora, ki ni le tukaj in zdaj, temveč hkrati tam in onkraj. Nemost po svoje obrne pozornost z verbalne na telesno, gibalno, tudi plesno govorico, a hkrati, paradoksalno, nujno odvrne pozornost s podobe, jo relativizira, relativizira samo gesto gledanja, kar je ključna poteza subverzije gledališkega formata (z drugimi besedami formatiranega, konvencionalnega gledanja in tudi same dominacije vizualne govorice).⁸ Spomnimo se tu Deleuzovega predloga, »da shizofrenija ni samo človeško dejstvo, da je neka možnost misli, ki se kot taka razkrije zgolj v odpravi podobe« (242), torej tudi v fenomenološkem smislu, v odpravi govorice in senzacije spektakla. *Utopija performansa* – tisto, kar med njim doživljamo, in tisto, kar iz njega odnesemo s seboj – *se uresniči ravno v tej shizofreniji kot možnosti misli*, v prostoru-času reza, ki nas, med fragmenti (performirane) notranje razdeljenosti njegovih protagonistk, odmakne od perverzije spektakla.

Prostor onkraj, prostor ekscesa

Blaž Lukan v zapisu o *Generalki za generacijo* razmišlja: »Performans se hrani z gledalčevim in igralčevim nelagodjem, z nekonformnim odzivom na uprizorjene impulze, pravzaprav z odbojnostjo in odrekanjem participaciji, z gledalčevim negativnim stališčem« (»Dve« 126). Ta odbojnost, ta prirojena nezmožnost – kljub vselej očitni možnosti – pristnega stika med gledalstvom in performerkami_ji, to odrekanje udeležbi je tudi znak nemosti gledalstva oziroma paradigmatške nemosti vsakokratnega skupka

⁸ Filmska vzporednica tega pojava so nemi filmi Charlesa Chaplina, avtorja, ki med kopičenjem in vrtničenjem podob zavoljo humorja kot orodja upora opozarja na prikrito stran spektakla, na bedo kapitalizma.

individuov, gledalcev_k-poslušalcev_k, ki tvorijo občinstvo, njihove paradigmatične travme, ki jo v članku »Izbris gledalca - Poskus inskripcije« (praks Vie Negative) zaznava Lukan: »[T]ravma gledalca je v njegovi nemosti, v njegovi pasivnosti, v zgolj (psihološkem) trpnem sprejemanju gledališkega oziroma umetniškega dogodka, v umiku v notranjost in zasebnost, iz označevalca v označeno« (*Performativne* 163). Gledalstvo (»označeno«) tako lahko odseva nerealiziran potencial skupnega, saj predstavo gleda skupek nemih likov – svojevrstna sopomenka uvodoma omenjene tehnokratske kategorije »javnosti«, ki jo ustvarja produkcijski, marketinški sistem kulturne industrije in je drugo, lepše ime za obiskovalce_ke predstav v vlogi potrošnic_kov, ki so zvedene_i na člene blagovno-nakupovalne verige v »kulturi« oziroma so, z izrazom Adorna in Horkheimerja, podvržene_i mentaliteti vstopnine [*ticket mentality*] (Jay 40). Toda v avditoriju v resnici sedijo subjekti, ki znajo in zmorejo govoriti, ki so zmožni angažmaja, akcije.⁹ Obstaja torej neka skupnostna potencialnost, ki jo obiskovanje gledališč oziroma gledalska udeležba v predstavah vendarle lahko poraja. *Generalke za generacijo* jo posredno podčrta na način, da nas izzove s preprostim, zvedenim izpostavljanjem nemih likov oziroma nemosti, inhibiranosti in nemoči na odru, s čimer potencira in provocira pasivnost nemih likov v avditoriju oziroma preizprašuje našo pripravljenost, da se soočimo z lastno nemočjo. Bolj si performer_ka prizadeva izpolniti svojo nalogo, ki je »proizvesti, omogočiti, vzdrževati čas izvedbe v njegovi maksimalni napetosti, prenesti ga v avditorij kot skupno izkustvo, skupno ontološko in spoznavno kategorijo« (Lukan, »Dve« 128), bolj se (nememu) gledalki_cu odpira polje možnosti, priložnost za govorjenje, polje politične emancipacije v skupnem. S tem ne mislimo zgolj na sicer vedno odprto možnost intervencije gledalca_ke v performans in s tem tudi spreobrnitve paradigme gledanja v paradigmo participacije, temveč predvsem na ta skupni izkustveni moment, ki ga poudarja Lukan, pravzaprav na tisto in tovrstno porazdelitev čutnega, ki je disperzna, razsrediščena, in kot taka lahko učinkuje na mreženje podzavestnosti vseh navzočih v prostoru. To so nastavki, ki jih predstava nakaže. Sicer se vselej lahko razvijejo v nekaj več, vendar šele ko performans nekako vzpostavi/anticipira odsotnost ἀρχή, ko razveže ali podre konvencijo, ko torej omogoči/vsebuje razsežnost samodoločitve vseh prisotnih (ko performans ponuja nastavke za samovzpostavitev, ko se je mogoče vanj dejavno umestiti in ga ne le opazovati ali pa v njem »participirati« po navodilih neke nadrejene instance), šele takrat je mogoč kvalitativni (politični) in ne le simbolni (umetniški) preskok iz politične impotentnosti (nemosti) reprezentacije v politično govorico živega dogodka, ki pa jo tovrstni performans nujno tudi perpetuira, podaljšuje čez prostor-čas svoje izvedbe. Takrat gotovo nismo več (le) v gledališču.

Ne le, da ne gledamo *Generalke za generacijo*, temveč »predstava gleda nas« (ta fraza se ji povsem prilega), hoče se nam tudi fizično čim bolj približati, v svoji ironiji, ki občasno meji na sarkazem, mestoma tudi na cinizem in moralizatorstvo, pa želi – utopično – odpreti in razširiti prostor skupnega, v gledališču, na odru in v avditoriju hkrati. Natanko

⁹ V povezavi s tem dejstvom prim. premislek ob predstavi Oliverja Frljića *Naše nasilje in vaše nasilje* (Jelesijević, »Želijo«).

ta njena utopična razsežnost, sicer zakrita za natančno dodelano »podobo koncepta«, ki jo zakoliči in, ne nazadnje, omogoči, je tisto, kar ostane, v kar se njena_i nema_i in potencialno govoreča_i gledalka_ec lahko potopi, izkustvo te potopitve pa odnese s seboj. Institucija (v tem primeru SNG Drama Ljubljana, ki je tudi kraj izvedbe) v tem kontekstu izzveni kot lupina, dobesedno kot scenografija, iz katere se izlevi predstava-situacija, ki pa je pravzaprav predvsem skupek relacij, odnosov, povezav, koordinat in tudi slutnja implicitnih razvez pomenskih parov: igralka-neigralka, igralec-performer, performer-gledalka. Prostor političnoemancipatornega performansa (ki ni le fizično otipljiv prostor) pa se znova izkaže za radikalno neinstitucionalen prostor, za *prostor onkraj*. Njegova anticipacija je barbarstvo: »Ideja je potencial preboja samo, če do skrajnosti zaostri svoje razmerje do realnosti, do preboja jo lahko pripelje le brutalen barbarski spopad. Ne kulturen dialog. Ne nacionalna zavest. Ne slovenstvo. Ne javno dobro. Ne demokratične vrednote. Edino, kar nas lahko izvleče iz našega romantičnega blata, je več barbarstva in manj kulture!« (»Generalka«). A barbarstvo iz napovedi predstave se ne uresniči v performativnem smislu, temveč je, ker je anticipirano na ravni izjave, kvečjemu mediatizirano. Tako je še bolj poudarjeno dejstvo, da je prostor onkraj vsekakor tudi kraj onkraj »kulture« (ki jo pooseblja gledališče), je prostor brez središča, prostor ekscesa in norosti. Potrebo po biti onkraj, biti barbar, le še spodbuja dejstvo, da kulturna industrija eksces in norost zaničuje in ju nenehno sprevrča, estetizira, nevtralizira, komercializira, v prid vzdrževanja statusa quo.

Sprevrnitev dramskega v samorefleksijo

Medtem ko v *Generalki za generacijo* performerji_ke tudi s kričanjem neposredno naslavljajo (in s tem tudi nehote potencirajo?) nemost občinstva, je v predstavi Simone Semenič *drugič*¹⁰ odnos do občinstva drugačen. Nemi lik je tu eksplicitna, osrednja figura, ki odpira ne-več-dramski prostor na način, da vzpostavlja določene silnice premisleka, izhajajoče predvsem iz (dramskega) besedila, ki je neposredno vpleteno v izvedbo. Simona je kot avtorica in hkrati izvajalka tega sola načrtno izpostavljena pogledom občinstva, ki pa, paradokсно, postane nosilec dogodka. Kot opisuje Nika Arhar, Simona

je ves čas tiho, [...] sedi na barskem stolčku v dvorani in opazuje ljudi, ki prihajajo v prostor; ko se vsi posedejo, reflektor osvetli občinstvo, ki sedi na odru in dobi v roke vsak svoj izvod dramskega besedila z možnostjo tihega ali glasnega branja v mikrofona, Semeničeva pa obstane (vsaj) v dvojni vlogi – kot dramska oseba, ki spregovori le skozi zapisane besede, ter hkrati kot živa oseba pred nami, obenem gledalka in nema priča, pa avtorica teksta in nekaj takšnega kot 'eksponat', ki ves čas opominja na resničnost dramske vsebine. (16)

¹⁰ *drugič*. Besedilo in režija: Simona Semenič. Premiera: 12. okt. 2014, Festival Mesto žensk, Klub Gromka – AKC Metelkova mesto, Ljubljana.

Izkaže se, da izvajalkina nazorna molčečnost zastavljeni formalni obrat (relativizacijo vlog gledalstva in izvajalke) le radikalizira, izostri. Težišče dogajanja in s tem tudi odgovornost do dogodka, do soudeležbe, je porazdeljeno med gledalstvo in izvajalko, vendar zahvaljujoč konkretni podlagi, ki je neko vnaprej določeno, specifično besedilo, svojevrstna naloga za gledalstvo, ki pa v dogodek neizogibno vnaša določeno predvidljivost, za razliko od Generalke, kjer je podlaga preigravanje nekega domnevno splošnega mesta (kultura, prihodnost, generacija), pri čemer je navzočnost gledalstva sicer zelo pomembno, vendar ni videti kot nosilno dejstvo, saj participacija ni vnaprej predvidena, nanjo se ne računa. Med tovrstno sprostivijo izvajalske energije – ki pritrjuje prepričanju, da performer_ka za razliko od igralke_ca nikoli ni le nastopajoča_i, temveč je tudi del lastnega »občinstva« – v drugič prihaja do razpršitve/predruženja dramske paradigme. Performans se za razliko od predstave (ki predvsem gradi na spektaklu odigranega/videnega, ki pušča vtis, impresijo) vzpostavi v prostoru vmes, v neki izmenjavi, ki/če jo participatorni pristop upošteva in načrtuje. V drugič se začasno vzpostavi neka razpoka, neki vmes, specifični shizofreni prostor kot prostor performansa (prim. Jelesijević, »Shizofrenija«), toda ne toliko zaradi tematike življenja z boleznijo, s katero nas avtorica sooča, niti ne zaradi predvidene participacije občinstva, ki jo vendarle precej strogo usmerja fabulativni okvir besedila, temveč prej zahvaljujoč svojevrstni odpravi podobe, ki ima potencialno deleuzovski značaj: avtorica sicer sedi pred nami kot očitna, zaokrožena podoba, kot eksponat, tudi kot (resnična) prisposoda žrtve, ki nenehno išče našo pozornost, odziv, vendar postavitev prav z zvedenostjo mizanscene na eno samo samo-podobo skoraj doseže zanikanje podobe, nujno tudi na način, da gradi na neposredni neverbalni komunikaciji s posameznimi gledalkami_ci (soustvarjalkami_ci performansa). Avtoričina zlata obleka in poza telesa na piedestalu sta tako le neka vizualna medplast, neki sprožilec in oprijemalo, ki situacijo oziroma prostorsko-čutno matrico pravzaprav le navidezno dominira; je prej v službi čutnega in ne toliko pojavnega, saj izvajalka kvečjemu ironično komentira lastno pozicijo, lastno samo-podobo, ki je, kar je pomembno, po svoje shizofrena, razcepljena med realno Simono in Simono performerko (in tudi dramski lik). V shizofreniji pomenov ponazorjenega osebnega stanja in samonanašalne avtoričine estetike se tako odpre možnost razpršitve razprtih performativnih nastavkov (in sprotnega vznika novih) med vsemi prisotnimi v prostoru, ki se v tem primeru dobesedno soočijo z dramo kot branjem (tekstom),

ki dejansko krči gledališki spektakel in ga sprevrača v potencialno samorefleksijo.¹¹ Ne-več-dramsko besedilo tako paradokсно učinkuje v smeri odvratanja gledalskega pogleda od tistega, kar naj bi bilo gledališče kot spektakelski kompleks, ki ima za osnovo dramsko besedilo, oziroma v smeri »preusmerjanja« ali, bolje, prelevitve tega pogleda v senzacijo kontemplativnega značaja, tako rekoč v premislek v živo (spodbuja ga individualno branje v sebi ali na glas) – prej kot v premislek, ki ga odnesemo s seboj iz prostora.

Simona Hamer v besedilu »Nemi liki ali Kako se vsi ljudje rodijo svobodni in imajo enako dostojanstvo in enake pravice. Obdarjeni so z razumom in vestjo in bi morali ravnati drug z drugim kakor bratje«¹² iz nemosti protagonista ustvari metaforo za, kot sama pravi, (dramski) razmislek o tem, kje se danes zgodi *mute* oziroma na kakšen način so določeni posameznice_ki in skupine utišani, ob zavedanju, da je izključevanje čedalje subtilnejše, da je razizem subtilno institucionaliziran (povzeto iz korespondence N. J. s S. H.), kar z drugimi besedami pomeni, da je reguliran prek nekkih stalnih mehanizmov, ustrojev, kanonov. V kratkem besedilu »Nemi lik« pa po svoje potencira in daje v razmislek ravno tisto zgolj-vidno razsežnost neverbalne komunikacije, ki jo je Simona Semenič v *drugič* upodobila in tudi preusmerila v omenjeni kontemplativni učinek pri gledalki_cu: »To je nemi lik. Ničesar/nič drugo ni, razen tega, kar vidite« (Hamer 2).

Beckett se s kanonom govorjenja, denimo v enodejanki *Igra (Play)* in v ultimativnem monologu *Ne jaz (Not I)*, poigrava tudi s premišljeno rabo odsotnosti akcije oziroma z reducirano akcijo, z namenom odpiranja premisleka o absurdnosti življenja v obstoječih družbenih okoliščinah. Podobno počne *Via Negativa* – opozarja na brezup, absurdnost, a tudi na očitno potrebo po umetniškem delovanju v obstoječem. Tako *Via Negativa* kot tudi Semenič naslavljata dominantni gledališki kanon, ki še danes določa

¹¹ V primerjavi z našima primeroma manj radikalno, pa vendarle indikativno rabo nemega lika smo nazadnje zasledili v skupinskem avtorskem projektu *Učene ženske po motivih Molièrovih Učenih žensk*. Za razliko od *Generalke* in *drugič*, ki temelji na radikalizaciji prezence treh oziroma enega nemega lika, je v *Učenih ženskah* na odru na prvi pogled mimobežni, »mehki« nemi lik Henriette (Liza Marija Grašič) – mehak, ker mestoma tudi spregovori –, ki s svojo molčečnostjo sproži svojevrstno grozo pri osrednjem liku Trissotinu (Grega Zorc), pravzaprav razkrije njegov strah pred biti tiho na odru, ne reči nič, se ne pokazati, prikazati in razkazati v polnem sijaju, tako, kot naj bi bilo pričakovano, kot narekuje gledališki/nastopaški kanon. Trissotin tako roti Henriette, naj spregovori, ker je zanj to prelomnega pomena, ker bi bilo s tem njegovo neskončno blebetanje upravičeno: »Reč' nekaj! Vsak, ki pride sem gor, je neki povedal, je neki naredil, in tud ti moraš neki rečt. Če si tle gor, govor'! Govor', ključni moment je tvoj! A hočeš, da gre večer v nč?« (*Učene ženske po motivih Molièrovih Učenih žensk*. Avtorski projekt ustvarjalcev uprizoritve. Režija: Jernej Lorenci. Premiera: 18. sep. 2015, SLG Celje). Henriette ostane tiho in otrplega telesa, za kazen jo izločijo iz skupnosti, iz meščanske združbe, kar je nekakšna prisposoba prevlade večinske agende, konvencije, tako rekoč golega bontona, oziroma policijskega redu, ki ne prenaša nemosti kot »neartikulirane« govornice in vedno teži k izločitvi izjeme, neprilagojenega, Drugega ... Tu se odpira možnost za nadaljnje raziskovanje in tudi primerjalno analizo rabe nemega lika, kar presega začrtani okvir tega prispevka. Med referenčne primere, ki na različne načine operirajo z nemostjo pa vsekakor sodijo vsaj: *Medeja* (Evrripid); *Tit Andronik* (Shakespeare); *Mati Korajža in njeni otroci* (Brecht); *O, krasni dnevi, Krapov poslednji trak* in *Ohio Impromptu* (Beckett); *Slepici* (Maurice Maeterlinck); *Antigona* (Dominik Smole); *Padec Evrope* (Matjaž Zupančič); *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o modrosti in vladarju* (Simona Semenič). Podatke o dramskih besedilih tu črpam tudi iz posveta s Simono Hamer, ki se je nememu liku posvetila v umetniški raziskavi. Dodajam še specifičen primer *Noč krtov (Welcome to Caveland!)* (Philippe Quesne), kjer je nemost likov poudarjena z njihovim onomatopejskim oglašanjem (Jelesijević, »Votline«).

¹² Dolgi podnaslov je navedek prvega člana Splošne deklaracije človekovih pravic.

zaželeno razporeditev teles izvajalk_cev in občinstva v prostoru predstave, ki temelji na institucionaliziranem enosmernem odnosu med kazati/reprezentirati in gledati/sprejemati. A ko se zgodi, da nemi lik zamaje paradigmo institucije, ni več toliko pomembna sama institucija, njen ustroj in učinek, temveč tisto, kar sami počnemo z zavedanjem o njeni hierarhičnosti, o njeni vlogi nevtralizatorke kritike; pomemben je torej učinek, ki ga sproži performans z nami v/ob njem. Fraza iz Via Negative izjave za javnost »obračun s kulturo, ki ji ne pripadamo« (čeprav zanikanje pripadnosti še ne pomeni dejanske nepripadnosti), se sliši kot odmev borbe z zunanjim abstraktnim dejavnikom, za katerim le slutimo navzočnost povsem konkretnih nosilcev ἀρχή, a prej kot obramba iz podrejene pozicije je potencialno osvobajajoči premislek o naši/lastni vlogi znotraj oblaka pomenov, ki jim neposrečeno rečemo »kultura«, ko hočemo afirmirati živo ustvarjalnost, ne pa njene (re)produkcije. Ali lahko od občinstva (in nas samih v njem) kar koli pričakujemo? Ali pa z njim – kot performerke_ji in gledalke_ci – lahko le delimo svoje frustracije, želje in potrebe, v upanju, da se med tem početjem razvije določeni utopični potencial in s tem tudi dejansko razgalijo in odpravijo hierarhični mehanizmi/učinki institucije (ne »kulture«, temveč kulturne industrije), predvsem tisti mehanizmi, ki jih sami (nevede/nezavestno) soustvarjamo in tako prispevamo k ekonomiji spektakla.

K sklepom: potreba po artikulaciji govornice v skupnem

Nemi lik v performansu – ki se, kolikor je odmaknjen od diktata reprezentacije, nikoli ne konča v zamejenem, vnaprej določenem, predvidljivem formatu in prostoru-času – nosi potencial preloma v paradoksu, ki ga lahko sproži: s svojo relativno pasivnostjo ustvarja kontrast akciji, v kateri se nahaja, tako naredi določeno zev – pomensko, prostorsko in čutno –, ki učinkuje prelomno na odpiranje prostora. Zev tišine oziroma radikalno zvedene govornice namreč razgali dejstvo, da smo zmeraj potopljeni v avdiovizualni spektakel. Tišina nas opomni na nevtralizatorske pasti reprezentacije in na potrebo po artikulaciji govornice v skupnem, po politizaciji kot pogoju za politično emancipacijo. Odvrnitev pozornosti s podobe relativizira gesto gledanja in tako subvertira gledališki format obstoječega. Nemost lika na odru je tudi zrcalna slika nemosti občinstva – (gledališka, vsaka) institucija kot instrument ἀρχή sloni kakopak na nemosti/utišanosti javnosti –, vendar občinstvo pomeni tudi skupek subjektov, ki so zmožni govorjenja. Zev nemosti učinkuje v vse smeri tako, da sproži politizacijo situacije v performansu in onkraj njega. Tako afirmiran *prostor onkraj* je prostor barbarstva, ekscesa, je prostor izven (neo)liberalne paradigme kulturne industrije, izven – z Rancièrovim izrazom – policijskega reda, je prostor utopije. Da bi se izvzeli iz ekonomije spektakla, moramo biti zmožni vstopiti v utopijo performansa in jo tudi soustvarjati. Pogoj za to je, da spregovorimo, z glasom, s telesom.

Arhar, Nika. »Ocenjujemo: Simona Semenič: drugič.« *Delo*, 29. okt. 2014, str. 16.

Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje [Différence et répétition]*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

»Generalka za generacijo.« *Via Negativa*, vntheatre.com/sl/projekti/nerazresljivo/generalka-za-generacijo. Dostop 20. okt. 2016.

Hamer, Simona. »Nemi lik.« *Zakon III. branje*, uredniški odbor Simona Semenič, Simona Hamer, Zalka Grabnar Kogoj, Kulturno društvo Integrali, 2011, str. 33-35. Dostop tudi na: sigledal.org/w/images/6/6f/Nemi_lik.pdf.

Jay, Martin. *Adorno*. Knjižnica revolucionarne teorije, 1991.

Jelesijevič, Nenad. »Shizofrenija performansa (Schizophrenia of Performance).« *Radio Študent*, 28. maj 2013, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/shizofrenija-performansa.

–. »Votline obrnjene perspektive.« *Radio Študent*, 24. avg. 2016, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/votline-obrnjene-perspektive.

–. »Želijo jesti teletino, a ne videti krvi zaklanega teleta.« *MMC RTV Slovenija*, 3. jun. 2016, rtvslo.si/kultura/oder/zelijo-jesti-teletino-a-ne-videti-krvi-zaklanega-teleta/394723.

»Last Rehearsal for the Generation.« *Via Negativa Theatre*, vntheatre.com/projects/irresolvable/last-rehearsal-for-the-generation/. Dostop 20. okt. 2016.

Lukan, Blaž. »Dve svobodi.« *Dialogi*, let. 50, št. 1–2, 2014, str. 125–128.

–. *Performativne pisave. Razprave o performansu in gledališču*. Založba Aristej, 2013.
»Nemi lik(i) v dramatik, na odru in v realnosti.« Praktična okrogla miza v organizaciji Simone Hamer v sodelovanju s Festivalom Borštnikovo srečanje, 19. okt. 2014, 49. FBS, Maribor.

Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents [Malaise dans l'esthétique]*. Polity Press, 2009.

–. *Hatred of Democracy [La haine de la démocratie]*. Verso, 2006.

–. *Nerazumevanje. Politika in filozofija [La méésentente]*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005.

»Simona Semenič – The Second Time.« *City of Women*, www.cityofwomen.org/en/content/2014/video/simona-semenic-second-time. Dostop 20. okt. 2016.