

glu

6.

Letnik / Volume

1

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

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



Ljubljana, 2018

6. Letnik / Volume

1 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 6, Številka / Number 1

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief: Maja Šorli

Urednik tematskega bloka / Editor of the Thematic Block: Tomaž Toporišič

Uredniški odbor / Editorial Board: Bojana Kunst, Barbara Orel, Primož Jesenko, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Tomaž Toporišič, Gašper Troha

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board: Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Soizdajatelj: Slovenski gledališki inštitut, (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica) in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director) and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

Prevod v slovenščino / Translation to Slovenian: Tibor Hrs Pandur

Prevod v angleščino / Translation to English: Barbara Skubic, Jana Renée Wilcoxon

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Korektura / Proofreading: Maja Šorli, Tomaž Toporišič, Jana Renée Wilcoxon

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

Tisk / Print: CICERO, Begunje, d.o.o.

Število natisnjenih izvodov / Copies: 250

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštšina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, junij 2018 / Ljubljana, June 2018

Revija Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater - Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of Periodicals).

Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

Kazalo / Contents

Uvodnik	9
Preface	11
<i>Tomaž Toporišič:</i>	
Vse, česar se do sedaj nismo upali vprašati o političnosti in kastraciji (post)dramskega	13
Everything We Have Been Afraid to Ask about Politicality and the Castration of the (Post-)Dramatic	19
Razprave / Articles	
<i>Lev Kreft:</i>	
Kastracija političnega, nakar še policija	29
The Castration of the Political, and Then the Police	39
<i>Blaž Lukan:</i>	
Nemoč političnega. Moč igre	43
The Powerlessness of the Political. The Power of Acting	53
<i>Barbara Orel:</i>	
K politikam zaznavanja: obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti	57
Towards the Politics of Perception: A Turn in the Understanding of the Politicality of Performing Arts	65
<i>Tomaž Toporišič:</i>	
Kaj se je zgodilo s političnim v gledališču? Primer Oliverja Frlića	69
What has Happened to the Political in Theatre? The Case of Oliver Frlić	80
<i>Aldo Milohnič:</i>	
Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču	83
Brutalism in Contemporary Slovenian Theatre	96
<i>Krištof Jacek Kozak:</i>	
Realpolitična brezmoč slovenskega gledališča	99
The Realpolitical Powerlessness of Slovenian Theatre	111
<i>Gašper Troha:</i>	
Kastracija političnega na primeru drame Ljudski demokratični cirkus Sakešvili Roka Vilčnika	115
Understanding the Castration of the Political Using Rok Vilčnik's Play <i>People's Democratic Circus Sakeshvili</i> as a Case Study	128

<i>Nenad Jelesijević:</i>	
Čakajoč politično. K protagonizmu v performansu	131
Waiting for the Political. Towards Protagonism in Performance	137
<i>Eda Čufer:</i>	
Čustva in ozemlja: <i>Makrolab</i> ove avantgardne preiskave	141
Feelings and Territories: <i>Makrolab's</i> Avant-Garde Inquiries	167
Recenzije / Book Reviews 193	
<i>Nika Arhar:</i>	
Osebno pričevanje o času lutke (Edi Majaron: <i>Vera v lutko. Razmišljanja o lutkovni umetnosti</i>)	194
<i>Kaja Kraner:</i>	
Hermenevtični nastavek za analizo moderne estetske ideologije (Andrew Hewitt: <i>Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju</i>)	202
<i>Eva Pori:</i>	
(Ob)robno v središču: slovenska (sodobna) dramatika z novega gledišča (Mateja Pezdirc Bartol. <i>Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki</i>)	210
Navodila za avtorice_je	218
Submission Guidelines	220
Vabilo k razpravam	222
Call for papers	223

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica

Prvi Amfiteatrov simpozij, organiziran jeseni 2017, je obrodil sadove. Pred nami je tematski blok na temo kastracije slovenskega političnega gledališča, ki ga je uredil in predstavil Tomaž Toporišič. Osem slovenskih razprav, opremljenih s podrobnimi angleškimi povzetki, dopolnjuje izvrstna študija Ede Čufer o projektu Marka Peljhana *Makrolab*, ki s konfrontacijo umetnosti in vojne reafirmira idejo avantgarde na prehodu iz 20. v 21. stoletje.

Devetim razpravam se pridružujejo tri knjižne recenzije. Nika Arhar temeljito očrta okoliščine razvoja lutkovne umetnosti v 20. stoletju na Slovenskem, kot ga prikazuje knjiga Edija Majarona *Vera v lutko*. Ta »osupne z obsežnim pregledom lutkovnih predstav, besedil in ustvarjalnih tendenc« ter je »dragocen dokument prakse, dojemanja in akterjev lutkovnega gledališča druge polovice 20. stoletja tako za ustvarjalce kot tudi za ljubitelje lutkovnega gledališča in lutke nasploh«. Kaja Kraner analizira knjigo Andrewa Hewitta *Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju*, v kateri avtor konceptualizira prepletanje estetskega in političnega na področju koreografije. Recenzentka delo označi za presenetljivo izviren doprinos »k mišljenju sicer precej prežvečene teme relacije estetike, umetnosti in politike«. Eva Pori pregleda monografijo Mateje Pezdirc Bartol *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatik*.

Naj se na koncu še pisno zahvalim Tomažu Toporišiču ter pripravljalnemu odboru za izvedbo Amfiteatrovega simpozija, Tomažu tudi za pripravo tematskega bloka, vsem udeleženkam in udeležencem simpozija za prispevke, občinstvu pa za živahno debato. Naj vam branje te številke polepša poletje!

Preface

Maja Šorli, Editor-in-Chief

The first *Amfiteater* symposium, organised in autumn 2017, has now yielded fruit: the thematic block herein on the theme of the castration of the political in contemporary Slovenian theatre, edited and presented by Tomaž Toporišič. In addition to eight articles in Slovene, equipped with detailed English summaries, we present an exceptional investigation by Eda Čufer of Marko Peljhan's project *Makrolab*, which – by confronting art and war – reaffirms the idea of the avant-garde at the transition from the 20th to the 21st century.

These nine articles are joined by three book reviews. Nika Arhar thoroughly outlines the circumstances of the development of puppetry art in the 20th century in Slovenia, described in the book by Edi Majaron *Vera v lutko* [Faith in the Puppet]. The book “astounds with a comprehensive overview of puppetry performances, texts and creative tendencies” as well as represents “a valuable document of the practice, understanding and players of puppet theatre in the second half of the 20th century for not only for puppetry creators, but also for fans of puppet theatre and puppets in general”. Kaja Kraner analyses Andrew Hewitt's *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, in which the author conceptualises the intertwining of the aesthetic and the political in the field of choreography. The reviewer characterises the work as a surprisingly original contribution “toward the thinking on the otherwise considerably well-worn topic of the relations between aesthetics, art and politics”. Finally, Eva Pori examines Mateja Pezdirc Barol's monography *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatik* [Conflicts of the Worlds: Studies on Slovenian Drama].

Before I close, I would just like to thank Tomaž Toporišič and the planning committee for their work on the *Amfiteater* symposium, all the speakers for their contributions, and the participants for their lively debate. At the same time, I also wish to thank Tomaž for his work in preparing the thematic block for this issue and the work of the authors in further preparing their texts for publication. May reading this issue of *Amfiteater* enhance your summer!

Translated by Jana René Wilcoxon

Vse, česar se do sedaj nismo upali vprašati o političnosti in kastraciji (post)dramskega

Tomaž Toporišič

Uvod v tematski blok

Tematski blok *Kastracija političnega in sodobno slovensko gledališče* je nastal na podlagi vprašanj, ki smo si jih skupaj zastavili na enodnevnem znanstvenem simpoziju v organizaciji UL AGRFT, SLOGI in revije Amfiteater novembra 2017 z namenom spregovoriti o dejstvu, da so nove manifestacije političnega v gledališču vedno manj dramske in vedno bolj postdramske. Prehajajo v postdramski performans, ki uveljavlja novo obliko političnosti, postavljajočo v središče »diskurz gledališča, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in 'material' odrske stvaritve, ne kot njenega vladarja« (Lehmann). A političnost postdramskega gledališča je apolitična (kastrirana), če njegove strategije uprizarjanja – kljub neposrednemu nagovarjanju občinstva – ostajajo onkraj prostora skupnega premišljevanja o ključnih družbenih vprašanjih.

Raziskovalke in raziskovalci Lev Kreft, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Barbara Orel, Gašper Troha, Krištof Jacek Kozak, Tomaž Toporišič in Nenad Jelesijević, ki so sodelovali na dinamičnem in iskričem javnem preizpraševanju političnega in kastracije (to je v prostore SLOGI privabilo številno teoretično in praktično, reflektivno in ustvarjalno publiko), so svoja diskusijska izhodišča na povabilo revije Amfiteater prelevili v znanstvene razprave, ki na različne načine, a kar se da kompleksno in konkretno ter zavezujoče odgovarjajo na temeljni vprašnji, ki sta se izpostavili na simpoziju: Ali živimo v svetu, v katerem je kastracija političnega popolna, moč posamezniku (ne glede na spol), gledališču in kulturi pa odvzeta, tako kot tudi izvor moči? Kakšno je torej stanje političnega v sodobnem gledališču v Sloveniji?

Vprašanja, ki se zastavljajo o sodobnem gledališču in njegovi političnosti, so torej naslednja:

1. Kako se v obdobju »tekoče moderne« (Zygmunt Bauman) obnaša gledališče kot nekoč »privilegirana oblika spektakelske funkcije« (Zoja Skušek)?
2. Mar živimo v svetu, v katerem je kastracija političnega popolna, moč posamezniku, gledališču in kulturi (ne glede na spol) pa odvzeta, tako kot tudi izvor moči?
3. Mar živimo v svetu, v katerem kapital kot abstraktna (toda še kako dejavna)

avtoriteta daje potrditve izključno tistim, ki ga reproducirajo in povečujejo?

4. Na kakšen način je sodobno slovensko gledališče izpostavljeno simbolni kastraciji, zaradi katere ne more prepričljivo odgovoriti na vprašanje, ki mu ga nalaga simbolni mandat: kako biti in kako delovati politično v globaliziranem svetu tekoče moderne?

5. Koliko in zakaj se večja prepada med poimenovanjem »politično gledališče« oziroma »politika gledališča« in tem, kar tovrstna umetnost lahko naredi? Zakaj politična umetnost ne more zapolniti te vrzeli?

6. Aktivna participacija gledalca, ki je pogosta uprizoritvena metoda sodobnega političnega gledališča, naj bi prispevala k njegovi večji kritičnosti. A hkrati se zastavlja vprašanje, ali ni ta (za)igrana subverzivnost zgolj potuha gledalcu, da svoj angažma opravi kar v gledališču in se tako prepusti politični pasivnosti v vsakdanjem življenju?

7. Kakšno je torej stanje političnega v sodobnem gledališču v Sloveniji?

Odgovori in nova vprašanja, ki jih odpira tematski blok revije, so različni. Lev Kreft v uvodni razpravi z duhovitim naslovom »Kastracija političnega, nakar še policija« ugotavlja, da kastracija političnega kot odvzem moči in užitka ne pomeni, da tisti brez moči ne morejo uživati v kastraciji policije, čeprav, razen ob redkih historičnih priložnostih, v fikciji, zlasti gledališki. Heglov *Doppelsatz* »Kar je dejansko, je umno, in kar je umno, dejansko je« v gledališču pokaže, kako je mogoče brez sklicevanja na realnost uprizoriti um kot aktualen. Gledališče je po Kreftovi interpretaciji, izhajajoči iz Hegla, torej posledično aktualno le tedaj, kadar je umno, in ne tedaj, kadar je realno. Tudi v današnjem trenutku estetski modernizem še vedno proizvaja samozadostna umetniška dela, ki kršijo temeljno zavezo med uprizoritveno umetnostjo in občinstvom o aktualnosti fikcije, ki je proizvod medsebojnega razmerja med njima. Težava sodobnega uprizarjanja političnega, zaključí Kreft, leži prav v nezmožnosti produktivne reprezentacije ljudstva, ta pa je podobna nezmožnosti sodobnega gledališča, da bi z reprezentacijskimi sredstvi uprizorilo aktualnost uma.

Blaž Lukan v razpravi »Nemoč političnega. Moč igre« obravnava politično in kastracijo oziroma možnosti izogiba le-tej s pomočjo uprizoritve *Nemoč* Primoža Ekarta, izhajajoči iz domneve, da predstava sodi v polje političnega gledališča zgolj pogojno, saj je njen poudarek na prezentaciji individualne človeške usode. Raziskuje, kako s sredstvi fikcije penetrirati v polje realnega oz. političnega, ter se pri tem nasloni na nekaj novejših pristopov k polju performativnega in vlogi političnega v njem (Read, Pavis, Lavender). Kot zgled novega razumevanja političnega v gledališču si podrobno ogleda in analizira kratek odlomek iz uprizoritve, v katerem nastopajoči uprizori performativni kaos, pri čemer se s skorajda neobvladljivo hitrostjo pred gledalci odvijeta tako razvoj individualne osebnosti kot tudi evolucija skupnosti. Predstava

po Lukanovem mnenju tako postane akt političnega, ki ne potrebuje nobene dodatne politizacije. Performativna uprizoritev nemoči paradoksalno izkazuje novo moč igre, ki se lahko uveljavi kot moč nove politične akcije, ta pa je hkrati lahko zgolj sposobnost preživeti stanje radikalne negotovosti, v katerem se nahajamo v današnjem zgodovinskem trenutku.

Barbara Orel v članku »K politikam zaznavanja: obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti« politično in kastracijo opazuje skozi prizmo recepcije in zaznavanja. Opozori na obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti, ki se je odvil v zadnjih desetletjih in za katerega je značilno proizvajanje političnosti, ki se je s paradigme predstavljanja prestavilo na oblike zaznavanja. Ni več toliko bistveno, kako ustvarjalci predstavijo politično gesto na odru, ampak je pomembna gledalčeva vloga pri sooblikovanju uprizorjenega sveta. Iz te barthesovske pozicije rojstva bralca in poudarka na tretji paradigmi izpelje posebno paradigmo »politike zaznavanja«, ki jo opredeli na osnovi poudarka Erike Fischer-Lichte, da je gledanje ustvarjalno dejanje. Hkrati uporabi Hans-Thiesa Lehmana in njegovo izpostavljanje pomena vidne povezave med zaznavanjem in proizvodnjo gledalčeve lastne izkušnje. Obrat k politikam zaznavanja osvetli z vidika nagovora gledalcev v gledališču zadnjih desetletij v kontekstu slovenskega gledališča. Izpostavi instalacijo za enega gledalca *Camillo memo 4.0: Kabinet spominov* v režiji Emila Hrvatina (1998), v kateri je lokus gledališča premeščen v gledalčevo telo. Ugotavlja, da gledališče, ki stavi na politike zaznavanja, svojemu občinstvu ponuja prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo, hkrati pa od njega zahteva posebno vrsto emancipacije in odgovornosti, in to ne le v okviru uprizorjenega sveta, ampak tudi v prostorih vsakdanjega življenja. Za ponazoritev in potrditev te teze kot reprezentativen primer analizira uprizoritev *25.671* v režiji Oliverja Frlića in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj (2013).

Tudi Tomaž Toporišič se osredotoča na posebne vrste političnosti in kastracije v opusu Oliverja Frlića, točneje nekaterih njegovih najbolj provokativnih predstav, predstavljenih v slovenskem in evropskem kontekstu (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje*). Podrobneje analizira posebne taktike tega predstavnika radikalnega gledališča, ki za dosego ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji. Ta posebna strategija igralce-performerje pripelje do tega, da iz lastnih življenjskih izkušenj in vivisekcije lastnega protislovnega odnosa do sveta generirajo intimen odgovor na vprašanje, kaj je danes politično in na kakšen način je politično v sodobni družbi kastrirano. Frlić s svojimi predstavami pri gledalcih ustvarja močne občutke nelagodja, ki sprožajo spraševanje o mejah in smotrnosti radikalnega in političnega gledališča. Obenem pa kažejo tudi na meje politične sprejemljivosti uporabe sovražnega govora v umetnosti. S pomočjo raziskave semiotike teh posebnih Frlićevih gledaliških strojev in odzivov nanje skuša razprava odgovoriti na vprašanja:

Ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike? Lahko relevantno spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma ter odpirajo vprašanja o begunski krizi, novih političnih mejah znotraj Evrope, novih oblikah orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov? Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbanalneje mehanizme vizualne kulture kot orodje za kritiko žargona pravšnjosti posttranzicijske »Evrope več hitrosti«?

Aldo Milohnič v članku »Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču« poveže politično v sodobnem gledališču s pojmom »brutalizem«, ki ga poznamo kot oznako arhitekturnega sloga. S pomočjo tega uvoženega pojma razmišlja o paradigmi brutalistične uporabe surovih materialov v sodobnem slovenskem gledališču, ki po njegovem mnenju omogoča nazoren prikaz anatomije aktualnih družbenih odnosov: psihičnega in fizičnega nasilja, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Brutalizem uporabi za analizo predstav *Kralj Ubu*, *Trojno življenje Antigone*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje* ter *Manifest K*, da bi pokazal, kako se v sodobnem slovenskem gledališču manifestirajo družbeni odnosi. Za konec brutalizem poveže s širšim umetnostnim in političnim kontekstom sodobne slovenske družbe ter postavi provokativno brechtovsko vprašanje: Kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost?

Krištof Jacek Kozak se loti kastracije v sodobnem slovenskem političnem gledališču skozi prikaz in analizo tematizacij Evrope v sodobni dramatik s političnega, ekonomskega, duhovnega in drugih vidikov. Kot primere tovrstnih politizacij navede besedilne korpuse in uprizoritve besedil treh vodilnih sodobnih slovenskih dramatikov: Matjaža Zupančiča, Vinka Möderndorferja in Simone Semenič. Avtor postavi tezo o nezmožnosti političnega, aktivističnega gledališča, da bi sprejelo ponujeno roko politične dramatike in postalo gibalo morebitnih družbenih sprememb. Kot primer najpodrobneje analizira besedilo nagrajenke Prešernovega sklada Simone Semenič *mi, evropski mrliči* ter predvsem uprizoritev tega dela, kot jo je v Slovenskem mladinskem gledališču pripravil Sebastijan Horvat. Ugotavlja, da gledališče v tem primeru ostaja v lastnem risu in kljub denunciaciji umetniškega perpetuira prav to: ostaja zgolj umetniško.

Gašper Troha se v razpravi »Kastracija političnega na primeru drame *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*« Roka Vilčnika ukvarja s specifičnim primerom z nagrado Slavka Gruma ovenčane igre in njene uprizoritve v ljubljanski Drami. S pomočjo usmerjene analize besedila in krstne uprizoritve skuša poiskati odgovore na serijo vprašanj: Je kastracija političnega, ki se je zgodila krstni uprizoritvi, pravzaprav kastracija politične moči sodobnega slovenskega gledališča in ali bi lahko z drugačnim

branjem in uprizoritvijo ta tekst vendarle predstavljal uspešno, provokativno in udarno politično dramo? Vilčnikova drama je za Troho primer izredno odprtega teksta, ki ga razume kot posebno preizpraševanje vzorcev sodobnega sveta. Tega nikakor ne smemo brati dobesedno kot komentar zgodovinskih totalitarističnih sistemov, saj je besedilo politični komad zgolj, če ga na oder postavimo kot apolitičen tekst, ki se ukvarja s samim fundusom sodobne eksistence.

Tematski blok zaključuje razprava Nenada Jelesijevića »Čakajoč politično. K protagonizmu v performansu«, ki se ukvarja predvsem z deleuzovskimi in rancierovskimi teoretizacijami kastracije in političnega v sodobnem gledališču in performansu. Postavi tezo, da v primeru nedovzetnosti strategije performiranja za skupno ne moremo govoriti o resničnem političnem. To se kaže tudi v vedno novih poskusih aktivirati gledalca, ga spremeniti v soudeleženca dogodka. Toda tovrstna participativnost sama po sebi še ne pomeni političnosti. V sam produkcijski sistem je namreč vpisano načelo nevtralizacije kritike. Ključni problem sodobnega gledališča in performansa je ločitev izvajalcev od gledalcev, ki pa je le manifestacija klasifikacije kot temeljnega postopka spektakelske ekonomije kulturne industrije. Ko govorimo o političnem v performativnem in obratno, mislimo odnose med vsemi akterji v prostoru-času performansa. Opolnomočenje se v sodobnih uprizoritvenih praksah lahko udejanji le, če so zagotovljeni učinkoviti nastavki za sooblikovanje *situacije* namesto prezentacije. Šele v njej in skozi njo se v samem umetniškem delu, v območju užitka, lahko zares razvije prostor politične govornice.

Ne tematski blok kot celota ne posamezne razprave kot njeni deli seveda ne ponujajo končnih odgovorov, saj tega avtorji praviloma niti ne bi hoteli in si ne želijo. Toda kljub temu razprave razpirajo številna vprašanja, izhajajoča iz dejstva, da sta se v zadnjem desetletju ponovno okrepili angažiranost in političnost slovenskega gledališča, ki lastne umetnostne prakse konceptualno povezuje s političnim aktivizmom. Kot da bi se gledališče spet začelo akutno zavedati, da je »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou), iz česar po eni strani izhaja etična odgovornost, po drugi pa zavest o politični moči, ki je vpisana v uprizoritvene postopke. Iz vseh razmišljanj je očitno, da se sodobno slovensko gledališče zaveda svoje družbene funkcije, a je hkrati vprašljiv njegov realni politični doseg, saj je zadovoljitev potrebe po kritičnosti lahko tudi generator zgolj navidezne političnosti, ki nima dejanskega, materialnega vpliva na družbene spremembe. In prav na tej točki se začenja polje kastracije političnega v sodobnem slovenskem gledališču na zaključku drugega desetletja tretjega tisočletja.

Everything We Have Been Afraid to Ask about Politicality and the Castration of the (Post-) Dramatic

Tomaž Toporišič

Introduction to the thematic block

The thematic block *The Castration of the Political and Contemporary Slovenian Theatre* has grown from the questions we asked at a one-day academic symposium organised by the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana, the Slovenian Theatre Institute and *Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory* in November 2017, in an attempt to discuss the ways in which the new manifestations of the political in theatre are less and less dramatic and more and more post-dramatic. Such manifestations are transforming into post-dramatic performance art, which is establishing a new form of politicality that places at the centre a “theatre discourse, which results in considering the texts only as an element, a layer and ‘material’ for the stage creation, not as its sovereign” (Lehmann). But the politicality of the post-dramatic theatre is apolitical (castrated) if its performing strategies – despite the direct address to the audience – remain outside a joint rethinking of the key societal questions. The researchers Lev Kreft, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Barbara Orel, Gašper Troha, Krištof Jacek Kozak, Tomaž Toporišič and Nenad Jelesijević, who took part in the dynamic and invigorating public rethinking of the political and of its castration (which attracted numerous – theoretical and practical, reflexive and creative – participants to the Slovenian Theatre Institute), have at the invitation of *Amfiteater* developed their discussion points into research papers. These papers, now in different ways, but as comprehensively, concretely and bindingly as possible, answer the fundamental questions formulated at the symposium: Are we living in a world in which the castration of the political is complete, while the power of the individual (regardless of gender), theatre and culture has been stripped away, as have been the sources of power? What is the situation of the political in the contemporary theatre in Slovenia?

The questions posed about contemporary theatre and its politicality are thus:

1. In the time of “liquid modernity” (Zygmunt Bauman), how does theatre behave as the once “privileged form of spectacle function” (Zoja Skušek)?

2. Are we living in a world in which the castration of the political is complete, while the power of an individual (regardless of gender), theatre and culture has been stripped away, as have been the sources of power?
3. Are we living in a world in which capital as an abstract (but extremely active) authority gives confirmations exclusively to those that reproduce and increase it?
4. In what way is contemporary Slovenian theatre exposed to symbolic castration due to which it cannot convincingly answer the question entrusted to it by its symbolic mandate: how to be and how to act politically in the globalised world of liquid modernity?
5. How much and why is the gap increasing between what we call “political theatre” and the “politics of theatre” and what can such art achieve? Why is it that political art cannot close this gap?
6. The active participation of the spectator, a frequent method of the contemporary political theatre, is supposed to contribute to its greater criticalness. But at the same time, the question arises, is this (en)acted subversiveness just a concession to the spectator to fulfil her or his engagement in theatre and indulge in political passivity in everyday life?
7. What is then the situation of the political in the contemporary theatre in Slovenia?

The thematic block of the journal provides different responses and opens various questions. In his introductory discussion with the witty title “The Castration of the Political, and Then the Police”, Lev Kreft finds that the castration of the political as the dispossession of power and pleasure does not mean that those without power cannot find pleasure in castrating the police, apart from rare historical occasions in fiction, particularly theatrical fiction. Hegel’s *Doppelsatz* “What is actual is rational and what is rational is actual” in theatre shows how it is possible to perform reason as actual without referring to reality. Theatre in Kreft’s interpretation, originating in Hegel, is consequently only actual when it is rational and not when it is real. In today’s moment as well, aesthetic modernism still produces self-sufficient artworks which violate the fundamental bond between performing arts and the audience regarding the actuality of fiction, which is a product of the relationship between them. The problem of the contemporary performing of the political, concludes Kreft, is in the very inability of contemporary theatre to stage the actuality of reason using the tools of representation.

In his article “The Powerlessness of the Political. The Power of Acting”, Blaž Lukan studies the political and castration, or rather the possibility of eschewing the latter, using the performance *Powerlessness* directed by Primož Ekart as a case study. He starts with the assumption that the performance belongs only conditionally to the field of political theatre, as its emphasis is on the presentation of an individual human fate. He researches how to penetrate the field of the real or the political using the tools of fiction; in doing so, he uses some of the newer approaches to the field of the performative and the role of the political in it (Read, Pavis, Lavender). As an example of this new understanding of the political in theatre, he analyses in detail a short excerpt from the performance, in which the performer stages performative chaos and with practically uncontrollable speed, a “historic” process of both the development of the individual personality and the evolution of the community unfolds in front of the audience. In Lukan’s opinion, the performance thus becomes an act of the political, which does not need additional politicisation. The performative staging of powerlessness paradoxically professes a new power of acting that can establish itself as the power of new political action; which at the same time makes it possible to survive the state of radical insecurity in which we find ourselves in today’s historic moment.

Barbara Orel observes political castration through the prism of reception and perception in her article “Towards the Politics of Perception: A Turn in the Understanding of the Politicality of Performing Arts”. She draws attention to the turn in the understanding of the politicality of performing arts which has occurred in the last couple of decades. A characteristic of this turn is the production of politicality which has moved from the paradigm of presentation to the forms of perception. It is no longer so essential how the creators present a political gesture onstage, important is the spectator’s role in co-creating the performed world. From this Barthesian position of the birth of the reader and the emphasis on the third paradigm, Orel develops the particular paradigm of the “politics of perception” which she defines on the basis of Erika Fischer-Lichte’s assertion that watching is a creative act. At the same time, Orel uses Hans-Thies Lehmann’s emphasis on the importance of a visible connection between the spectator’s perception and the production of one’s own experience. She examines the turn towards the politics of perception from the point of view of addressing the audience in theatre in the last decades in the context of Slovenian theatre. She focuses on the installation for one spectator, *Camillo – Memo 4.0: The Cabinet of Memories*, directed in 1998 by Emil Hrvatin, in which the locus of theatre is moved to the spectator’s body. She states that theatre that bets on the politics of perception offers its audience a first-class aesthetic, political and ethical experience, and at the same time demands of them a particular kind of emancipation and responsibility, not only within the coordinates of the performed world, but also

in the spaces of everyday life. To illustrate and confirm this thesis, she analyses the performance *25.671* directed by Oliver Frljić and performed by Prešeren Theatre Kranj (2013).

Tomaž Toporišič also focuses on special kinds of politicality and castration in the opus of Oliver Frljić; to be precise, in some of Frljić's most provocative performances that have been shown in the Slovenian and European context (*Damned Be the Traitor of His Homeland!, Our Violence and Your Violence*). Toporišič analyses in detail the special tactics of this radical theatre representative, who uses provocation with repetition to reach his goal. This special strategy brings actors-performers to generate, from their own life experience and the vivisection of their own ambivalent attitude towards the world, an intimate response to the question about what is political today and in what way we castrate the political in the society. With his performances, Frljić creates strong feelings of discomfort in the spectators, which trigger them to question the borders and meaning of radical and political theatre. At the same time, his performances also appear at the borders of political acceptability regarding the use of hate speech in art. Helped by the research of semiotics of Frljić's special theatre machines and the responses to them, the article tries to answer the questions: Can today's performative practices produce a specific form of social criticism? Can they speak relevantly about the ethical dilemmas of neo-liberalism and neo-colonialism, and open the questions about the refugee crisis, the new political borders inside Europe, new forms of Orientalism, neo-Catholicism and neo-colonialisms? To what extent, either successfully or unsuccessfully, does this kind of political incorrectness use some of the most banal mechanisms of visual culture as a tool to criticise the jargon of authenticity of the post-transitional "multi-speed Europe"?

Aldo Milohnič in his article "Brutalism in Contemporary Slovenian Theatre" links the political in the contemporary theatre to the concept behind the architectural style known as "brutalism". With the help of this imported term, he reflects on the paradigm of the brutalist use of raw materials in contemporary Slovenian theatre, which in his opinion allows for a clear presentation of the anatomy of the actual social relationships: psychological and physical violence, asymmetrical power relations, structural violence of the neoliberal system, increasing intolerance, and the rise of neo-fascism, etc. Milohnič uses the lens of brutalism to analyse the performances *Ubu the King*, *The Triple Life of Antigone*, *The Republic of Slovenia*, *Our Violence and Your Violence* and *Manifest K* to show how social relationships are manifested in contemporary Slovenian theatre. To conclude, he links brutalism with the wider artistic and political context of contemporary Slovenian society and asks a provocative Brechtian question: What is the estrangement effect of this theatre supposed to be and what is its politicality?

Krištof Jacek Kozak tackles the castration in contemporary Slovenian political theatre through his presentation and analysis of the theme of Europe in contemporary drama from the political, economic and spiritual perspective as well as other aspects. As examples of such politicising, he lists the textual corpora and stagings of texts by three leading contemporary Slovenian playwrights: Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer and Simona Semenič. The author presents a thesis about the inability of the political, activist theatre to accept the hand offered by the political drama text and become an engine of potential social changes. As an example, he analyses in detail the text by the Prešeren Fund award-winning playwright Simona Semenič, *we, the european corpses*, and particularly its staging prepared by Sebastijan Horvat at the Mladinsko Theatre. Kozak finds that theatre in this case remains within its own limits and despite denouncing the artistic, perpetuates exactly that: it remains merely artistic.

In his article "Understanding the Castration of the Political Using Rok Vilčnik's Play *People's Democratic Circus Sakeshvili*", Gašper Troha examines this Slavko Grum award-winning play and its staging in the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana. Using a targeted analysis of the text and the baptismal performance, he tries to find the answers to a series of questions: Is the castration of the political that happened to the baptismal performance in fact the castration of the political power of the contemporary Slovenian political theatre, or would a different reading and staging of the text represent a successful, provocative and impactful political drama? To Troha, Vilčnik's play is an example of an extremely open text, which he understands as a special questioning of the pattern of the contemporary world. We must certainly not read this literally as a commentary on the historical totalitarian systems, as the text is a political piece only if we stage it as an apolitical text that deals with the very repository of contemporary existence.

Nenad Jelesijević's "Waiting for the Political. Towards Protagonism in Performance" concludes the thematic block. Dealing primarily with the Deleuzian and Rancièrian theoretisations of the castration and the political in contemporary theatre and performance, it introduces the thesis that in the case of the insusceptibility of the strategy of performing for the common, we cannot speak of the truly political. This can also be seen in the continuous new attempts to activate the spectator, to turn her or him into an active participant of the event. But such participation in itself does not mean politicality. In fact, the principle of neutralisation of criticism is inscribed into the very system of production. The key problem of a contemporary theatre and performance art is the separation of the performers from the spectators, which is only the manifestation of the classification as a basic procedure of the spectacle economy of cultural industry. When we speak about the political in the performative and vice versa, we think of the relationships between all the actors in the space-time of the

performance. The empowerment in contemporary performing practices can only be realised if the efficient starting points are provided for the co-creation of a *situation* rather than a presentation. Only in it and through it can a space of political speaking be truly developed in the artwork itself, in the zone of pleasure.

Of course, neither the thematic block as a whole nor in part brings final answers, and the authors, as a rule, neither want nor strive for them. Nevertheless, the articles open a number of questions, originating from the fact that the engagement and politicality of Slovenian theatre have once more intensified in the last two decades, which conceptually links theatre's own artistic practices to political activism. As if the theatre once again started to be acutely aware that it is an "apparatus for the construction of truths" (Badiou), which, on the one hand brings ethical responsibility, and on the other, the awareness of political power which is written into the performing processes. All the reflections clearly show that contemporary Slovenian theatre is aware of its social function, but at the same time, its realistic political scope is questionable, as the satisfaction of the need for criticism can also be a generator of a merely seeming politicality which has no actual, material effect of social changes. And it is here that the field of the castration of the political in contemporary Slovenian theatre sets off at the end of the second decade of the third millennium.

Translated by Barbara Skubic



Razprave / Articles

Kastracija političnega je odvzem moči in užitka, vendar ne pomeni, da tisti brez moči ne morejo uživati v kastraciji policije, čeprav, razen ob redkih historičnih priložnostih, v fikciji, zlasti gledališki. Heglov *Doppelsatz* »Kar je dejansko, je umno, in kar je umno, dejansko je« je za aktivistično in angažirano gledališče zelo pomemben, saj trdi, da je mogoče brez sklicevanja na realnost uprizoriti um kot aktualen. Gledališče je posledično aktualno le tedaj, kadar je umno, in ne tedaj, kadar je realno; da bi bil um aktualen, pa mora biti uprizorjen.

Petdeset let je, kar je Michael Fried gledališče razglasil za ne-umetnost. Estetski modernizem naj bi proizvajal samozadostna umetniška dela, ki ne računajo z občinstvom, česar gledališče principialno ne zmore. Teatralnost je zaveza med uprizoritveno umetnostjo in občinstvom o aktualnosti fikcije, ki je proizvod medsebojnega razmerja med njima.

Diagnoze sodobnosti menijo, da gre za tvegano in negotovo tranzicijo v postkapitalizem. V tveganih in negotovih razmerah uspeva »subjektivni dejavnik«. Gledališče je med močnejšimi subjektivnimi dejavniki, aktualnost pa dosega, kadar sprejme svojo vlogo kot taktično v de Certeaujevem pomenu in se s tem postavi na mesta plebejskega pogleda. Civilno-družbena gibanja osemdesetih let, kamor je tedaj sodilo tudi gledališče z uprizoritvenimi umetnostmi, sta označila David Held z modeli demokracije in John Keane s teorijo civilne družbe. Težava sodobnega uprizarjanja političnega je nezmožnost produktivne reprezentacije ljudstva, ki je podobna nezmožnosti sodobnega gledališča, da bi z reprezentacijskimi sredstvi uprizorilo aktualnost uma.

Ključne besede: Heglov *Doppelsatz*, gledališče kot ne-umetnost, tranzicija k postkapitalizmu, nemogoča reprezentacija, dejanskost uma

Lev Kreft je po izobrazbi filozof, po usmeritvi estetik in filozof športa, po zaposlitvenem kolobarjenju kulturni delavec, politik in univerzitetni profesor. Raziskovalno se je ukvarjal z estetiko avantgard, s postmodernizmom in kulturnim obratom, z zgodovino estetike, s konfliktnimi točkami kulturne zgodovine in teorijami sodobne umetnosti pa tudi z marksistično estetiko, marksizmom in Marxom. Novejši knjigi: *Levi horog* (2011) s področja filozofije športa in *Estetikov atelje* (2015). Upokojen živi in predava v Ljubljani.

lev.kreft@guest.arnes.si

Lev Kreft

1. Petelin in žena

Kastracija moškemu prepreči, da bi z užitkom nadaljeval svoj rod, ženskam pa preprečuje samo užitek. Sicer pa je, vsaj kar zadeva psihoanalizo, pri ženskah pojem kastracije oznaka za nemoč – moške je treba kastrirati, da jim moč vzamemo, ženske pa se že rodijo kastrirane. Tudi če imajo moč užitka, to še ne pomeni, da imajo moč političnega. Kastracijo političnega potemtakem najlažje prepoznamo po tem, da zagotavlja politično nemoč. Obstaja pa tudi plebejski užitek političnega, ki ne meri na prisvojitve moči, ampak užitek najde v kastriranju tistih, ki moč uporabljajo. To je užitek v kastraciji policije, če uporabim Rancièrovo (»Introducing«) razlikovanje med političnim in policijo. Ima gledališče kaj s tem?

Kot polisna in zato politična umetniška zvrst se gledališče po eni plati zastavlja kot opora političnega reda, po drugi pa se s političnimi izgredivi bojuje za svoj neodvisni obstoj. Kadar gre iz okvira reprezentacijske potrditve reda, ga skušajo politično kastrirati, kar paradoksalno še poveča teaterski užitek, če mu kljub temu uspe postaviti na sceno izgrediv. Za gledališče je ravno kastracija političnega konec umetnosti v Heglovem pomenu: še naprej obstaja kot razvedrilo, nima pa nikakršnega pomena za samorazvoj duha gledališke skupnosti. Razvedrilno gledališče ima podobno ideološko funkcijo, kot jo je definiral Denis Diderot za dramsko gledališče: moralno dvigovanje občinstva, s katerim nastaja iz množice, nevarne za moč in užitek oblasti, obvladljivo in urejeno ljudstvo. Znani izrek zdravnika Galena iz Pergamona po navadi slišimo kot »*Post coitum omne animal triste*«. Kot tak je prikrajšan za dodatek, saj se v celoti glasi: »*Post coitum omne animal triste est sive gallus et mulier*.« Ta slepič izreka je morebiti odpadel, ker je nekako asimetričen: petelin je žival in tu nastopa kot navedba enega primerka v vlogi oznake za vse živali; žena, ki je lahko tudi človeška žival, pa ni označena po spolni razliki (*femina* – ženska sicer postavlja v ospredje žensko spolno vlogo dojenja in ne položaja v ploditvi), ampak po socialni vlogi kot žena. Ko bi za interpretacijo tega izreka uporabili sicer že staro in tudi že davno skritizirano razlikovanje med spolom in spolno vlogo (*sex, gender*), bi lahko rekli, da Galenov izrek predpostavlja, da socialno spolno vlogo moškega zagotavlja že goli spol kot tak, ženska pa je po spolu še vedno prej žival kot človek in postane človek šele tedaj, ko postane žena. Sicer pa *mulier* pomeni toliko kot nežnejši spol, saj prihaja iz družine besed, povezanih z mehčanjem, in ta mehkoča ni zgolj oznaka lastnosti spolnega

organa, ampak njene podrejene in za falično penetracijo kot naročene socialne vloge. Če omenjeno, četudi malce poljubno asimetrijo razvežemo v interpretacijo, so pri ljudeh po kavsu žene žalostne, moški pa za razliko od živalskih petelinov ne, saj moškimi pripada po koitalnem še postkoitalni užitek, ki vključuje takó uživanje v izraženi premoči trdega nad mehkim kot uživanje v postkoitalni žalosti žene, saj njena žalost potrjuje njegovo vlogo, in to ne tisto v ploditvi, ampak vlogo gospodarja (*pater familias*). Ženska kastracija ni le v zavisti: dokončno jo kastrira postkoitalna žalost. Uprizoritvene umetnosti same v sebi nimajo politične moči, imajo pa potenco užitka, ki lahko potrjuje hegemonijo reda ali pa moč izpodbija z vzpostavljanjem »kot da« okolja, v katerem lahko v političnem uživajo tisti brez politične moči, in z zapleti, v katerih močni ne najdejo užitka. Gledališče zmore delovati tako, da »kot da« fiktivno postkoitalno situacijo obrne in razveljavi kastracijo, ali drugače povedano: po gledališču še žene niso žalostne, da o ženskah niti ne govorimo.

K aktualni političnosti gledališča kot orodja kastracije policijske moči in prijema, ki omogoča uživanje političnega tistim brez moči, se bom usmeril z nekaj povezanimi koraki. Za pojasnilo o političnosti gledališča se bomo najprej pomudili pri Heglu in potem še pri Michaelu Friedu. Nato bom predstavil tri diagnoze sodobnosti, ki iz povsem nezdržljivih posamičnih izhodišč sodobnost predstavijo kot tvegano in negotovo tranzicijo iz kapitalizma v nekaj radikalno, epohalno drugega. Končno bom segel še po dveh političnih znanstvenikih, ki sta bila povezana s tranzicijo v reprezentativno parlamentarno demokracijo pri nas, in pogledal, kaj pravita danes.

2. Teatralnost kot meja fikcije

Gledališče velja za deske, ki pomenijo svet tudi takrat, kadar ga ne posnemajo niti reprezentirajo, vendar tudi svet velja za prizorišče, na katerem nastopamo in uprizarjamo in se sprenevedamo. Teatralna sta tako gledališče kot svet. Teatralnost običajno označuje nek presežek gledališkosti, na primer igranje »na rampo«, ko se nosilec vloge neposredno obrne k občinstvu ali celo naslovi nanj. A teatralnost označuje tudi gledališče nasploh, ker ga brez vsaj nekaj tega navideznega prekrška ne more biti. Gledališče z »rampo« in brez četrte stene, ki velja za tradicionalno dramsko gledališče, deli prostor na način distribucije čutnosti, saj občinstvu pripade pozicija, s katere vidi sceno, njega pa se s scene »kot da« ne vidi. Vendar teatralnost označuje tudi načine uprizarjanja, ki stremijo k ukinitvi razmejitve med odrom in prostorom občinstva, ter skuša prisesti občinstvo v dogodek: če ali ko pride ta ukinitiv do konca, se uprizoritvena umetnost neha in začne *the presentation of self in everyday life* (prezentacija sebstva v vsakdanjem življenju, Goffman, *Predstavljanje*). Tak prijem pa je sam po sebi vedno znova le potrditev uprizarjanja, ker se prezentacija zaobrne

nazaj v uprizarjanje, če ne gre drugače, pa z odločitvijo občinstva. Ko sodobna vojaška strategija uporablja izraz *theatre of war*, nima s tem v mislih le kraja, kjer se neposredno soočenje med sovražniki dogaja, ampak tudi tisti kraj, kjer po Baudrillardu (*La Guerre*) vojna nima mesta, ker jo vseprisotno oko občinstva ogleduje kot uprizoritev. Teatralnost pomeni tudi instinktivni odziv občinstva, ki se umakne v pozicijo, kot jo omogočajo novi mediji: jaz te gledam, ti pa me ne vidiš. Novi mediji posledično ne ponujajo zgolj fikcije, ki jo predvajajo oziroma posredujejo, ampak tudi iluzijo: ko smo priključeni nanje, smo dejansko bolj vidni kot v katerem koli drugem javnem prostoru, četudi se nam zdi, da smo v prostoru čiste zasebnosti sami z aparatom. Prav zaradi te prekritosti fikcije z iluzijo v novih medijih ostaja gledališče, celo tisto tradicionalno dramsko gledališče, še vedno pomemben element uprizarjanja uma. V gledališču smo v trenutku, ko se ugasnejo luči in dvigne zastor, na varnem, medtem ko v novih medijih na varnem nismo nikoli. Na varnem pa nismo samo zato, ker »ugasne luč«, ampak predvsem zato, ker smo z začetkom gledališke fikcije postali član in člen gledalske in gledališke skupnosti: nismo sami. Različni prijemi teatralnosti premikajo zarezno med mestom uprizarjanja in občinstvom, ne da bi ta meja mogla povsem izginiti. Teatralnost je ta meja sama.

3. Dvojnega, prosim!

Pustimo v nemar Heglova predavanja o estetiki in stopimo k jedru njegove meje – zarezno v *theatrum mundi*, s katero Hegel vzpostavi teatralnost človeškega bivanja v času in prostoru. Hegel je to teatralnost izrazil v dvojnem stavku – *Doppelsatz*: »*Was Vernunftig ist, das ist Wirklich; und was Wirklich ist, das ist Vernunftig*« (*Grundlinien* 14).

Tega ni mogoče prevesti v angleščino, ker ta med *real* in *actual* ne postavlja trdne razmejitev. Dvojni stavek je iz *Temeljev pravne filozofije* iz leta 1820. Rudolf Haym, ki je po Heglovi smrti zasedel mesto uradnega akademskega interpretata, ga je pojasnil tako, da ga je poangležil: Kar je umno, je realno, in kar je realno, je umno (*Hegel*).

V tej prepesnitvi Heglovega izreka je pomen »realnega« empiričen in ne-umen. Realno je stvarnost, torej tisto, kar je že ostvarjeno. Anglosaški kritiki Hegla so iz Haymove interpretacije prišli do sklepa, da je Hegel metafizik, ki prisega na že obstoječo stvarnost kot edino umno izbiro, zato je totalitaren predhodnik nacizma. Da je umno enako realnemu in je v empirični danosti um že realiziran, je, da se bolje razumemo, stičišče sleherne institucionalizirane politične moči: kar že je, je tudi umno, in kdor tega ne pripozna, je ne-umen. V različnih okoliščinah politike lahko dobi različne formulacije. V stalinski formulaciji trdi, da je utopija v socialistični demokraciji že realizirana, v Churchillovi formulaciji trdi, da je demokracija slaba, a še vedno najboljša, medtem ko v Fukuyamovi formulaciji ugotavlja, da obstaja ena sama politična možnost – torej

ni nobene izbire več. In to, da ni izbire, trdijo vse tri formulacije: demokracija je red, v katerem imajo ljudje svobodo izbire, vendar ne izbirajo reda samega, ker tu ni česa izbirati – reda ne izbirajo ljudje, ampak red izbira njih. Vse te formulacije so politično kastrirane.

Toda ta interpretacija Hegla je potvorba. Heglova formulacija je teatralna toliko, kolikor vzpostavlja *theatrum mundi*, na njem pa tudi polje, na katerem se utegne dogajati političnost gledališča, kot je razvidno tudi iz njegove obravnave dramske umetnosti kot najvišje forme umetnosti. Pri predavanjih iz filozofije prava iz leta 1831 (novembra tega leta je umrl) je znova izjavil: Kar je dejansko, je umno. Toda vse, kar obstaja, ni dejansko. Obstaja »*ein Unterschied zwischen Erscheinungswelt und Wirklichkeit*« (Vorlesungen 923).

Razkorak med realnostjo in dejanskostjo, med svetom, kot se pojavlja, in svetom, kot ima biti, je konfliktno razmerje. Dejanskost je akt-ualna, ne stvarna – je stvar dejanja, ki umno posega v pojavnost, ta pa se umu upira (v obeh pomenih besede – postavlja se po robu njegovim posegom pa tudi navdaja ga z odporom in jo le z gnusom zmore prebaviti).

To pomeni, da je dogajanje uma v realnosti dramatični konflikt z ne-umnim. Gledališče je aktualno, kadar je umno, pa tudi um je aktualen šele, kadar je uprizorjen, uprizoriti pa ga je mogoče samo v konfliktu z ne-umnim.

4. Gledališče kot taktični učinek

Kako je gledališče aktualno, ko pa je samó umetnost, za katero vemo, da ničesar ne more spremeniti – tako kot Heglova slavna Minervina sova ne? Odgovoru se bomo skušali približati s petdeset let staro zgodbo o umetnosti in predmetnosti, ki jo je leta 1967 spisal Michael Fried (Fried, »Art«). V članku Michael Fried sledi predhodniku in mentorju Clementu Greenbergu, s tem da zavrača tiste poglede na zgodovino umetnosti, ki vidijo v modernizmu neprestane prelome in obrate. Fried vidi kontinuiteto vsaj od 17. stoletja. Ta kontinuiteta je sovražno soočenje med predmetnostjo in umetnostjo, kot neumetniški vdor v umetnost pa je obsojeno gledališče: gledališču gre zgolj za efekt, igra na učinek pa je nekaj neumetniškega. Z drugimi besedami: gledališče je po svojem bistvu usmerjeno k občinstvu, na katero izvaja svoje učinke. Ko bi to hotel ilustrirati, mi pride na misel prvi stavek, ki ga je Ljuša Ristić podčrtal, ko je prvič prišel v Ljubljano v Pekarno, in ga neprestano ponavljal: »Gledališče se dela na blagajni!« Odvisno je od pogodbe, celo od zaveze s svojim občinstvom, torej prav tisto, kar pri dramski oziroma uprizoritveni umetnosti postavlja kot razliko od vseh drugih umetnosti Hegel. Fried za edina gledališka zgleda, ki uideta teatralnosti, navaja Artauda in Brechta, ki sta res usmerjena proti gledališki iluziji in vživljanju, vendar sta za Friedovo rabo neprimerna, saj sta prav v igri z mejo vsak na svoj način

tudi teatralna. Ampak namesto kritike Friedrovih pogledov (te so bile že napisane)¹ predlagam, da njegovo stališče vzamemo resno. Gledališče je posebne vrste dejavnost, ki ne more postati Umetnost v modernističnem smislu, bodisi kantovskem (smotrnost brez smotra, nezainteresiranost, prikazovanje lepote, avtonomija umetnosti, čistost umetnosti in tako naprej) bodisi greenbergovskem (»kompetentnost« gledališča je njegova nekompetentnost, saj ni čista enozvrstna dejavnost, ampak vedno hibridna interartistična zmes, ki je tu osredotočena na besedilo, tam na uprizarjanje, tokrat na muziko, in potem še na gib in telesnost ...). Gledališča brez občinstva ni. Gledališče je efekt – učinek, ki nastaja v igrivosti razmerja med uprizarjanjem in pričujočnostjo, ki se igra tako v premičnem razmejevanju prostora uprizarjanja in prostora pričujočnosti kot tudi v času, ki je neprestana menjava pričujočnosti za uprizarjanje in uprizarjanja za pričujočnost. Uprizarjanje mora ostati vsaj s koncem palca v polju »kot da«, da bi bilo mogoče uprizarjati ne le posnemanja stvarnosti, ampak tudi vznikanje dejanskosti. Omejenost moči uprizarjanja na polje uprizoritvenih iger pomeni, da (prosto po Michelu de Certeauju, *Iznajdba*) je gledališče zmožno slediti in soustvarjati taktike preživetja vseh tistih, ki v ploditvi napredka veljajo za mehke in sprejemljive kot kaka *mulier* – ne zmore pa delovati kot strateška moč, ki ureja svet na novo, razen do neke mere morda tedaj, ko pripada že razburkani negledališki revolucionarni socialni situaciji. A prav te samo ne more povzročiti, le pripada ji lahko, in to z užitkom, ki ga je iskal Bertolt Brecht, ko je zahteval tako gledališče, v katerem bi najprej uživali gledališčniki sami. Če pa pustimo revolucionarne izjemne razmere ob strani, gledališka taktika nemoči ve več, kot vedo strategije moči, ker se lahko igra z vznikanjem dejanskosti, medtem ko morajo strategije moči dejanskost zatreti in predstaviti kot že realizirano, s tem pa neaktualno.

1 Ob tistih kritikah, ki branijo gledališče pred obtožbo, da ni (modernistična) umetnost, pa velja omeniti temeljito analizo, ki jo je Friedu in spopadu s predmetnostjo oz. gledališčem posvetil Georges Didi-Huberman s knjigo *Kar gledamo, kar nas opazuje* (1992). Raziskovanje tistega, kar vidimo in kar nas opazuje, najavljeno z naslovom dela, nas popelje do napetosti med minimalisti in predmetnimi umetniki šestdesetih let prejšnjega stoletja (Donald Judd in Robert Morris) in jo razglasi za narcizem majhne razlike, ki obseda tudi Michaela Frieda. Didi-Huberman kot paradigmatično navaja misel Donalda Judda: »Poglavitna kakovost geometričnih form je, da niso organične, kakršne so sicer vse umetniške forme. Bilo bi veliko odkritje, ko bi našli kako formo, ki ne bi bila ne geometrična ne organična« (177). Friedovo nasprotovanje »goli« predmetnosti je nekak antropomorfizem, toda ne trivialen, saj sodi na metapsihološko raven inteligibilnosti, kjer naletimo na formacijo simptoma/nezavednega, in ta formacija je v primeru Friedovega zgodnjega članka proti predmetnosti – *das Unheimliche*, kar francosko označuje Didi-Huberman kot »vznemirjujočo tujost« (*l'inquiétante étrangeté*) in jo enači z Benjaminovimi oznakami za avro – enkratnost in nedostopnost. Pri vidu se neprestano srečujemo s tem, da nas nekaj tudi gleda, in to praznina, iz katere »nekaj« boljši v nas. Že pri Freudu je izkustvo nedomačnega nelagodja povezano s tveganjem, da ne bi več videli – s slepoto. Tesnoba, ki se loteva spora med minimalizmom in predmetnostjo, kot ga zastavi Michael Fried, je »kot nek nadomestek za tesnobo kastracije« (Didi-Huberman 181). Temu lahko dodam en sam stavek: za razliko od modernizma, ki ne potrebuje občinstva, pa vendar pri njem deluje past gledanja, ki nas postavlja v vidno polje nečesa, kar srepi v nas iz praznine, smo v gledališču, vsaj tradicionalnem meščanskem, mi tisti, ki gledamo iz praznine. Načini, ki nas nagovarjajo, naj se takemu gledanju odpovemo, so šokantni in sublimni in bodo vedno taki, ker nas soočajo z vznemirjujočo tujostjo, v katero se umikamo, da bi bili med uprizarjanjem na varnem – pred tesnobo kastracije.

5. Petdesetletni post

Zdaj lahko preidemo k stvarnosti oziroma k diagnozam, kakšna je naša sodobnost. V ta namen lahko obiščemo tri diagnostike, ki sodijo vsak na svojo stran političnega spektra: konservativnega misleca Petra Druckerja, liberalno sredinskega Jeremyja Rifkina in postmarksističnega levičarja Immanuela Wallersteina.

Peter Drucker je v zgodnjih delih pojasnjeval, da je s korporacijami in njihovimi poslovnimi nastali nov vir politične moči pa tudi nov tip ekonomske moči, pri kateri je bolj kot učinkovitost produkcije in realizacije pomembna politika strukture in moči. Korporacije so hkrati branik zoper totalitarizme in vznik novega velikega problema, kako nadzirati korporacijsko moč. Praktično istočasno kot Fukuyama prognozo konca zgodovine je objavil svojo, nasprotno: »Iste sile, ki so uničile marksizem kot ideologijo in komunizem kot družbeni sistem, bodo naredile kapitalizem odvečen« (Drucker 7).

Jeremy Rifkin, svetovalec Evropske unije in Kitajske (vmes tudi Janeza Janše, tistega enega samega), je oznanil tretjo industrijsko revolucijo. Kapital zbija mejne stroške z rastjo produktivnosti in prihaja do končne meje, saj bodo mejni stroški padali proti ničli. Nastaja polje, ki več ne podleže tržnim silam, ampak se oblikujejo sodelovalne, nekonkurenčne skupnosti (*collaborative commons*). Socialni kapital postaja enako pomemben kot finančni kapital, dostop je že pomembnejši od lastništva, trajnost premaguje potrošništvo, sodelovanje odpravlja tekmovalnost, na mesto menjalne vrednosti pa prihaja souporabna vrednost. Kapitalizem bo obstal le delno, prevladoval pa bo svet onstran trga in trženja, v katerem se bo treba naučiti, kako živeti skupno v sodelovalnih skupnostih (Rifkin, *Družba*).

Immanuel Wallerstein, politični teoretik svetovnih sistemov, je videl pot iz sodobnosti v bodočnost takole:

Živimo v času prehoda iz obstoječega svetovnega sistema kapitalističnega svetovnega gospodarstva v drug svetovni sistem ali sisteme. Ne vemo, ali bo to sprememba na boljše ali na slabše. Tega ne bomo vedeli, dokler ne pridemo tja, kar se najbrž ne bo zgodilo še kakšnih petdeset let. Vemo pa, da bo to obdobje zelo težko za vse, ki v njem živijo. Težko bo za vplivne in za navadne ljudi. To bo čas spopadov in vse hujših neredov ter tistega, v čemer bodo številni videli zlom moralnih sistemov. Nikakršen paradoks ni, da bo to tudi obdobje, v katerem bo dejavnik »svobodne volje« na vrhuncu, kar pomeni, da ima lahko individualno in kolektivno delovanje večji učinek na prihodnje strukturiranje sveta, kot bi ga imelo v »normalnejših« časih, se pravi med življenjsko dobo nekega določenega zgodovinskega sistema. (Wallerstein, *Utopistike* 32)

Če potegnemo črto, je sodobnost čas tranzicije med dvema epohama, kapitalistično in postkapitalistično, ki prinaša izredno stanje povečane konfliktnosti in možnost

povečanega vpliva t. i. subjektivnega dejavnika. Dve smeri uprizoritvenega aktivizma sta posledično aktualni. Ena, ki goji razvedrilo pod pogoji pozabe in razbremenitve (vključno s terapevtskimi manipulacijami in moralističnim pridiganjem za vrednote in v podporo kaznovanju grešnikov in obsodbi sleherne grešnosti), in druga, ki s pozicije dejanskosti prevprašuje tranzicijske spremembe. Obe že obstajata in s svojim razvojem, ki gre v smeri radikalizacije razvedrila v zabavo in zabavljanje in v smeri radikalizacije prevpraševanja dejanskosti v dejanje samo. Sodobna angažirana uprizoritvena umetnost ni na poti političnega tedaj, ko naslavlja občinstvo z domnevno pravilno tezo, ki naj bi jo sprejelo kot lastno stališče in izhodišče za dejanje, ampak takrat, ko mu uspe z občinstvom skleniti taktični sporazum o uprizoritveni skupnosti. Subjektivna moč gledališke teatralnosti ni v kazanju s prstom, v kakšni vlogi mora občinstvo biti zasedeno v *theatrum mundi*, ampak v politični igri z vrsto pogodbe z občinstvom, ki se začne s fizično-prostorsko odločitvijo, ali standardne določbe gledališče uprizoritve (*theatrical performance*) veljajo ali ne: skupen fizični prostor z zarezo med mestom nastopanja in mestom občinstva ali ne, interakcija s sprenevedanjem in iluzijo ali ne – in seveda zlasti fluidnost teh pogodbenih pogojev med samim uprizarjanjem, ko občinstvo z upravljanjem lastne prisotnosti soodloča o značaju uprizoritvenega sporazuma. Pri tem tudi ne gre več za izstopanje iz koordinat tradicionalnega »kukališča«: to »kukališče« ostaja ena od možnosti uprizarjanja. Uprizoritvena pogodba, iz katere sodobno gledališče izstopa, ni tradicionalna ali predhodna dramska gledališka pogodba. Sodobno gledališče tudi ne izstopa iz pogodbe s tekstualno predlogo, ki je sicer ne potrebuje niti nujno niti vedno. Sodobno angažirano oziroma politično gledališče izstopa iz pogodbe, kakršna velja med ponudniki in uporabniki novih medijev. Ta je v sodobnosti tista, ki ustvarja enodimenzionalno stvarnost brez dejanskosti, in to je tisto »kukališče«, ki ga gledališka skupnost lahko transcendirata s pojavljanjem dejanskosti, in tista pogodba, ki jo mora razveljaviti, če noče (p)ostati zgolj prizorišče razvedrilnosti. Da ne bo pomote: gledališče kot razvedrilo je zlata vredno, vendar mu ni mogoče pripisati, da je – umno gledališče. Za uprizarjanje uma razvedrilno gledališče ne zadošča. In da ne bo druge pomote: gledališče, ki je aktualno, torej dejansko, ni »resno« gledališče, medtem ko bi razvedrilnemu gledališču pripadal smeh, morda celo krohot: že Heglu je bilo jasno, da je komedija najvišje dejanje uma v umetnosti.

In če politika v sodobnosti pomeni institucionalne strukture liberalne demokracije, ki korakoma, a vztrajno prehajajo v avtoritarno populistično-neoliberalno manipuliranje, političnost pa vedno bolj predstavljajo globalno delujoče organizacije civilne družbe in javne koristi, je na dnevnem redu vprašanje, kaj bo v tranziciji z demokracijo, kakršne smo vajeni. Moderna reprezentativna demokracija je uprizoritvena politična praksa, ki je takoj po tem, ko je bila razglašena za edino možnost politike nasploh, postala gledališče, v katero zahaja občinstvo samo zato, da žvižga in meče paradižnike na oder v prepričanju, da mesta reprezentantov in reprezentantk ljudstva z vso

močjo demokratično izražene volje zasedajo avtokrati in prevaranti, in da z golim izražanjem nezadovoljstva odpira prostor dejanskosti. Vendar dejanskost ne vznikne iz uprizarjanja nezadovoljstva, ampak šele z uprizarjanjem uma.

6. Kdo je demokraciji ugrabil demos?

Da je večstrankarska reprezentativna demokracija dejansko uprizoritvena demokracija, je vidno že iz organizacije parlamentarnega prostora (arhitektura, razpored oseb v prostoru, protokoli nastopanja itd.) tako v kontinentalnem polkrožnem načinu, ki ga povzema tudi slovenski parlament, kot v angleškem razporedu, kjer je med igro in protiigro tolikšen jarek, da akterji ne morejo od konfliktnih besed preskočiti h konfliktnim dejanjem. Ritualna vsebina politične reprezentacije je priklicevanje demosa – ljudstva. Le-to legitimira uprizoritev kot avtor, ki povsem v skladu z Bahtinom (*Estetika*) biva le v uprizarjanju. V obeh formah parlamentarnega prostora, kontinentalni in angleški, je namen konstitutivnega dejanja vsakokratnega parlamenta skleniti pogodbo o legitimnem reprezentacijskem uprizarjanju ljudstva. Slovenija je prešla iz socializma v kapitalizem, ker je hotela priti do prostega tržnega kapitalizma, do večstrankarske reprezentativne demokracije in do močne civilne družbe z državljansko participacijo v socialni državi – in je to lahko v danih pogojih uresničila le v novi neodvisni nacionalni državi. Ta osamosvojitvena kompozicija kapitalizma, reprezentativne demokracije, civilne družbe in nacionalizma se je izkazala za nekompatibilno, vendar je imela v osemdesetih letih oporo v zamislih, ki niso računale le na tranzicijo iz socializma v kapitalizem, ampak tudi temeljite spremembe v kapitalizmu in reprezentativni demokraciji. Sodobna kriza reprezentativne demokracije je v neuspelem uprizarjanju ljudstva: ne more več ne zašpiliti ne »zašpilati«¹ pogodbe, ki bi morala priklicati demos, kar prikliče, je le zombijevsko nezadovoljstvo. Dva avtorja z Zahoda, ki sta se v osemdesetih letih na svež način ukvarjala z večstrankarsko parlamentarno demokracijo, sta bila pri nas zlasti v civilni družbi in kritični akademski sferi še posebej popularna: David Held in John Keane. Kaj pravita zdaj, skoraj trideset let kasneje?

Najvplivnejše delo Davida Helda *Modeli demokracije* je izšlo leta 1987, zdaj pa je že v tretji izdaji iz leta 2006. Knjiga je doživela precej sprememb. Held zdaj meni (»Law«), da so na dnevnem redu še trije modeli: klasična suverenost, ustrojena po meri nacionalnih držav; liberalna internacionalna suverenost, ki omejuje politično moč na internacionalni ravni; in kozmopolitska suverenost, ki spreminja internacionalno pravo v pravo ljudstev in daje prednost individualnim osebam kot političnim dejavnikom. Politična moč – avtoriteta se v tem modelu deteritorializira: suverenost ni ozemljena. Glavna pogonska sila tega modela je transnacionalna civilna družba.

Internacionalnost je v tranziciji k univerzalnosti, to je situacija, za katero pa še ni mogoče reči, kdo bo v njej prevzel oblast.

John Keane, ki je bil v osemdesetih zelo vpliven s teoretizacijo civilne družbe (ta je že tedaj predstavljala upor zoper neoliberalno mantra), je v delu *Življenje in smrt demokracije* (2009) ugotovil, da so se raznolike oblike demokracije pojavljale v različnih časih in na različnih koncih sveta ter vse po vrsti nekaj časa cvetele, nato pa izginile. Keane ugotavlja, da je od nekdanjega entuziazma in optimizma, usmerjenega v liberalno demokracijo, ostalo bore malo. Smo na tem, da pademo v dobo populističnega totalitarizma? V času, ko se vsakdo lahko na globalni ravni reprezentira kot oseba, najsi gre za posameznika ali za skupnost, in s tem proizvaja univerzalno mrežo človeštva v stiku, nacionalno-državna reprezentativna demokracija ne zmore več proizvesti »ljudstva« oziroma hegemonije, ki je za vzpostavitev ljudstva potrebna, in ni zadostna za odločanje in upravljanje vseh političnih procesov, ki se dogajajo, ali tistih, ki bi jih bilo treba pognati v tek. To je vidno že na ravni nacionalnih držav samih, kaj šele v internacionalni areni, kjer nacionalne države niso več edini reprezentanti.

Nekdanja zagovornika liberalne socialne demokracije, podprte z aktivno civilno družbo, oba govorita o kastraciji političnega, ki v zdajšnjem obdobju pomeni izgubo moči reprezentativne demokracije in užitka v njej, zlasti pa njeno nezmožnost, da bi spočela ljudstvo kot skupnost, ki sloni na pogodbi med reprezentanti in njihovim občinstvom. Meščansko gledališče je prišlo do konca tudi kot model demokracije in ne le kot model gledališča. To ne pomeni, da bo reprezentativna demokracija kar na hitro izginila, tako kot tudi meščansko gledališče ne bo, vendar od tega modela ni več mogoče pričakovati, da bo proizvedel hegemonijo, potrebno za tranzicijo iz kapitalizma v postkapitalizem, ali pa hegemonijo, potrebno za moč uprizarjanja, ali da bo odločilno vplival na iztek tvegane tranzicije v postkapitalizem, ki se danes kaže kot zmes groze in upanja.

Aktualno gledališče je postkapitalistično gledališče, angažirano gledališče je antireprezentativno gledališče. Angažiranje za reprezentativno demokracijo je kot boj za staro pravdo: plemenit in utemeljen, a ne-umen. Gledališče, še posebej angažirano, živi iz konflikta, z reprezentacijskim gledališčem pa konflikta več ni mogoče uprizoriti umno.

- Bahtin, Mihail M. *Estetika in humanistične vede*. Studia humanitatis, 1999.
- Baudrillard, Jean. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Indiana UP, 1995.
- Certeau, Michel de. *Iznajdba vsakdanjosti 1: Umetnost delovanja*. Studia humanitatis, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Les Éditions de Minuit, 1992.
- Drucker, Peter. *Post-capitalist Society*. Harper Business, 1993.
- Fried, Michael. »Art and Objecthood (1967).« *UC Berkeley Art, Technology, and Culture Colloquium*, atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf. Dostop 1. 12. 2017.
- Goffman, Erving. *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Studia humanitatis, 2014.
- Haym, Rudolf. *Hegel und Seine Zeit*. Georg Olms Verlagbuchhandlung, 1962.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Verlag von Felix Meiner, 1911.
- Held, David. »Law of States, Law of Peoples: Three Models of Sovereignty.« *Legal Theory*, let. 8, št. 1, 2002, str. 1–44.
- Keane, John. *The Life and Death of Democracy*. Simon and Schuster, 2009.
- Rancière, Jacques. »Introducing Disagreement.« *Angelakis Journal of the Theoretical Humanities*, let. 9, št. 3, 2004, str. 3–9.
- Rifkin, Jeremy. *Družba ničelnih mejnih stroškov: internet stvari in ekonomija souporabe*. Modrijan, 2015.
- Wallerstein, Immanuel. *Utopistike. Dediščina sociologije*. *cf, 1999.

The Castration of the Political, and Then the Police

Keywords: Hegel's *Doppelsatz*, theatre as non-art, transition to post-capitalism, impossible representation, actuality of reason

Castration prevents a male from procreating with pleasure, while it merely denies a female pleasure. In any case, at least as far as psychoanalysis is concerned, in women the notion of castration signifies powerlessness – men need to be castrated in order to take their power away from them, while women are born castrated – even if they have the power of pleasure, it does not mean that they have the power of the political. The castration of the political can thus most easily be identified by the fact that it ensures political powerlessness. But there is also the plebeian pleasure of the political, which does not aim at the appropriation of power, but finds pleasure in castrating those who have the power. This is the pleasure in castrating the police. Does theatre have something to do with it?

The gap between the reality and the actuality, between the world as it appears and the world as it should be is a conflictual relationship. Actuality is act-ual, not actual – it is a matter of an act that reasonably reaches into manifestation, which resists reason. This means that the action of reason in reality is a dramatic conflict with the un-reasonable. Theatre is consequently actual only when it is reasonable, not when it is real; to be actual, it has to be performed.

How can theatre be actual, when it is just art, which we know cannot change anything – just as Hegel's famous owl of Minerva cannot? It has been fifty years since Michael Fried declared theatre to be a non-art. Aesthetic modernism was supposed to produce self-sufficient artworks which do not rely on the audience, something that theatre in principle cannot do. Theatre is a special kind of activity, which cannot become Art in the modernist sense of the word, whether Kantian or Greenbergian. Theatre without an audience does not exist. Theatre is effect – an impact created in the playfulness of the relationship between performing and presence, which plays both in the movable demarcation of the space of performing and the space of presence, as well as time, which is an incessant exchange of presence for performance and performance for presence.

Modernity is the time of transition between two epochs, capitalist and post-capitalist, which brings a state of emergency of elevated possibility for conflict and a

possibility of increased influence of the so-called subjective factor. As a consequence, two directions in performing activism are current. One nurtures entertainment in conditions of oblivion and relief (including therapeutic manipulation and moralist preachings on sinfulness), while the other questions transitional changes from the position of reality. Both already exist. The performative contract, which contemporary theatre breaches, is not a traditional or transitional theatre contract, but a contract in place between the providers and users of new media. In contemporaneity, it is the one that creates a one-dimensional reality without actuality, and this is the “peeking point” that the theatre community can transcend with the appearance of actuality.

That the multi-party representative democracy is in fact a performative democracy can be seen from the organisation of the parliamentary space. Its ritual content is a convocation of the demos – a people who legitimises the performance as the author and, completely in accordance with Bakhtin, only lives in performing. Two authors from the West used to be particularly popular around here, especially in civil society and academia: David Held and John Keane. Today, these former advocates of a liberal social democracy supported by an active civil society speak about the castration of the political, which means the loss of power of the representative democracy and of the pleasure in it, and particularly its inability to conceive of a people as a community that is based on the contract between the represented and their audience. Bourgeois theatre came to its end also as a model of democracy, and not only as a model of theatre. This does not mean that the representative democracy will quickly disappear, just as bourgeois theatre will not, but it is no longer possible to expect that this model will produce the hegemony needed to transit from capitalism to post-capitalism or that it will decisively influence the end of the risky transition into post-capitalism that today appears as a blend of horror and hope.

Prispevek obravnava uprizoritev *Nemoč* v produkciji Mini teatra, za katero domneva, da sodi v polje političnega gledališča, čeprav samo pogojno, saj je njen poudarek na prezentaciji individualne človeške usode. Izhodiščno vprašanje prispevka se glasi: Kako s sredstvi fikcije penetrirati v polje realnega oz. političnega, nanj pa najprej odgovarja s pregledom nekaj novejših pristopov k polju performativnega in vlogi političnega v njem (Read, Pavis, Lavender). Kot zgled novega razumevanja političnega v gledališču oz. performansu nato izloči iz uprizoritve samo kratek odlomek, v katerem nastopajoči uprizori performativni kaos oz. popolno disociacijo sveta, ki si ga ni mogoče prilastiti. V njem se z domala neobvladljivo hitrostjo odvije »historični« potek tako razvoja individualne osebnosti kot evolucije skupnosti. Na ta način sama predstava postane akt političnega, ki ne potrebuje nobene dodatne politizacije. Uprizoritev »nemoči« pravzaprav manifestira novo moč igre, ki se lahko realizira ali kot moč nove politike oz. politične akcije ali zgolj kot sposobnost preživeti »stanje radikalne negotovosti«.

Ključne besede: Böll, Varufakis, Škrlec, Read, Lavender, Pavis, *Nemoč*, šibka politika, disociacija

Blaž Lukan (1955) je doktor dramaturgije, dela kot praktični dramaturg v gledališču in pri filmu, piše gledališke kritike, spremne besede za knjižne objave dram in strokovnih besedil slovenskih in tujih avtorjev ter znanstvene razprave s področja dramatike in teorije scenskih umetnosti. Je docent za dramaturgijo na UL AGRFT. Napisal je več knjig, med njimi sta *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001) in *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* (2013).

Nemoč političnega. Moč igre

Blaž Lukan

1. V svojem prispevku bom najprej skiciral splošno teoretsko situacijo znotraj študijev sodobnih scenskih umetnosti glede razmerja med politiko in gledališčem oz. sodobnimi performativnimi praksami, nato pa bom skozi imanentno analizo¹ konkretnega primera, gledališke uprizoritve *Nemoč*,² skušal ponuditi nekaj sklepov.

2. Uprizoritev *Nemoč* sodi v polje političnega gledališča samo pogojno, saj je njen poudarek na prezentaciji neke individualne usode, izgubljene eksistence, izvirajoče iz romaneskne proze. Pri tem uprizoritev njene »izgube« ne vidi toliko v domeni Böllovega romana *Klovnovi pogledi*, od katerega se v procesu nujne redukcije precej odmakne, temveč v novem kontekstu, v okvirih specifične adaptacije oz. kombinacije Böllove proze z Varufakisovo poljudnoekonomsko esejistiko *Globalni minotaver*, ki jo prav tako poenostavi za scenske potrebe, na ta način pa proizvede dovolj nastavkov za konstrukcijo paradigmatske osi, ki omogoča razpravo tudi na ravni političnega diskurza.

3. Mimo povedanega bi lahko o političnem v scenski praksi govorili tudi že samo na podlagi dispozitiva, ki določeno prakso kontekstualizira znotraj političnega. Ta namreč, prvič, omogoča avtorju ustrezno stopnjo subjektivacije v analizi reprezentacijskih politik, kar je akt »politizacije« subjekta; drugič, se enakopravno vključuje v diskusijo o političnem, ki poteka znotraj pričujočega tematskega bloka, in potemtakem tudi svoj objekt na površini dovolj nedvoumno politizira; tretjič, v javni prostor implementira konkretno analizo performativnih strategij, ki omogočajo politične identifikacije; in četrtič, (ne)hote politizira tudi bralca tega zapisa, ki predstave ali sploh ni videl ali o njej še nima izdelanega mnenja.

4. Za pomoč pri definiciji političnega v *Nemoči* oz. *Nemoči* kot protopolitičnega gledališča in v skladu z znano Pavisovo mislijo, da je sodobna analiza predstave/performansa nujno kontekstualna, moramo zgornjemu pripisati še nekaj opomb, ki se dotikajo »zunanjih« okoliščin uprizoritve. *Nemoč* je nevladna produkcija, premierno izvedena v ljubljanskem Mini teatru, na novem prizorišču tega neinstitucionalnega

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

1 Metodo »imanentne analize« si izposojam iz literarne vede (»imanentna interpretacija«).

2 *Nemoč*. Po motivih Heinricha Bölla in Janisa Varufakisa. Režiser in avtor dramatizacije Primož Ekart. Igra Nik Škrlec. Produkcija Imaginarni in Mini teater. Premiera 3., 4. 12. 2016.

gledališča, v še neadaptiranih in »surovih« prostorih sosednje zgradbe na Križevniški ulici v Ljubljani. Produkcija in prizorišče na videz ustrezata temeljni dihotomiji, ki jo vzpostavi sama predstava, a z nekaj razlikami. Nevladna produkcija še ne pomeni tudi »produkcija brez vladnih sredstev«, čeprav je podvržena njihovi izrazito nesorazmerni porazdelitvi glede na produkcijo javnih zavodov, torej se nujno umešča tudi v ekonomske delitvene procedure oz. v razmerje med zasebnim in javnim. Novo prizorišče Mini teatra je zasebna lastnina, a je, vsaj za zdaj, namenjeno javnim scenskim produkcijam in delno adaptirano v javni – morda bi lahko rekli več kot javni, nacionalni, morda celo nadnacionalni – Judovski kulturni center, s čimer je njegov status institucionalno polivalenten. Producenta svoje pozicije v tem pogledu v uprizoritvi ne tematizirata in se njeni kontekstualizaciji v polju kulturnih politik odpovedujeta.³ Prizorišče, ki bi ga na prvi pogled lahko definirali kot *site-specific*, nastopa v funkciji »odra«, saj *Nemoč* po vsem sodeč noče biti *site-specific* uprizoritev, ki bi popolnoma ustrezala kvalifikacijam ambientalnega žanra, temveč uprizoritev, ki zgolj »nadomesti« artificialno scenografijo z »naravno«.⁴ Morda bi lahko rekli, da se uprizoritev zgolj intuitivno umesti v neadaptirani, surovi prostor in nato, ne da bi to hotela, prevzame zgolj videz *site-specific* projekta: s prostorom namreč ne vzpostavi nobene posebne napetosti. Uprizoritev tudi ne problematizira pozicije gledalca in je v tem pogledu kljub hkratni postavitvi gledalca in izvajalca v »intimni« prostor tradicionalistična; kljub temu pa bi lahko rekli, da, po Rancièrju, najde gledalcu mesto, ki ustreza njegovemu mestu v skupnosti (*Emancipirani* 15), oz. ga na določeno mesto brez posebne utemeljitve preprosto delegira. Omeniti je treba še, da predstavo odigra mlad igralec (gre za igralski solo ali »monodramo«), ki šele vstopa v vsa estetska oz. ekonomska razmerja, o katerih govori uprizoritev in v katerih zalotimo tudi samo produkcijo, kar bi lahko bil – recimo nekoliko naivno – razlog več za to, da mu (ali uprizoritvi) verjamemo.

5. Zadnji omembi, torej naivnost in vera, sta kljub neobveznosti, s katero sta izrečeni, vendarle dovolj blizu temu, kar ima Rancière v mislih, ko govori o »gledališču brez gledalcev« (8). V *Nemoč* tudi sami vstopamo kot ne-gledalci, čeprav nam predstava te pozicije z ničimer ne sugerira ali celo vsiljuje. Na neki način sta za analizo *Nemoči* potrebna ravno naivnost in vera, ki ju pri analizi, kot jo običajno prakticiramo, eliminiramo oz. minimiziramo. Pričujoča analiza pa izhaja iz nekega drugega izhodišča: da bi (se) razumeli, moramo verjeti, torej ignorirati razumski pogled; in vednost je nujna posledica naivnosti, torej nevednosti. Zakaj ta pozicija ravno ob tej predstavi? Zato, ker nas zanima njena potencialna političnost, ki, v deleuzovskem

³ Za delno kontekstualizacijo *post festum* je eden od producentov, direktor Mini teatra Robert Walzl, poskrbel v zahvalnem govoru ob podelitvi nagrade na Festivalu Borštnikovo srečanje. Glej npr.: www.rtvsllo.si/kultura/oder/hvala-obcinstvo-zamoc-dajte-jo-se-mladim-da-se-oborozijo-za-boj-v-tem-krivicnem-casu/436505. 17. 12. 2017.

⁴ Tu namigujem na repliko dramaturginje in prevajalke Urške Brodar na simpoziju *Kastracija političnega*, da govorjenje o *site-specific* naravi *Nemoči* pomeni temeljno nepoznavanje specifik žanra. Njena kritika se je sicer dotikala tudi (ne) razumevanja pojma potopitve, ki pa ga v tem eseju omenjam zgolj hipotetično in ne razvijam v smeri konsistentne teorije t. i. *immersive theatre*. Za provokacijo, ki me je napolnila k dodatnemu razmisleku, se ji na tem mestu kljub vsemu zahvaljujem.

smislu, pomeni izpolnitev njene virtualnosti. Njena poanta je v bistvu neizpolnljiva, obsojena na virtualnost, pogojnost, neobstojnost. A kljub temu – ali ravno zaradi tega – je potencialna, v smislu: »polna moči«, ki je na tem, da se udejanji, pa čeprav v neki aporetični neskončnosti. Potencialnost v določeni meri ukinja kritičnost, ki bi jo prav tako lahko pritegnili v razmislek o *Nemoči*. Vendar bi si na ta način spodmaknili tla pod nogami, pa čeprav bi v predstavi lahko definirali vsaj njeno nezavedno politično, tisto, na kar smo se ozrli v 4. točki. A ta pristop v resnici udejanja neke vrste abruptno političnost, avtodestruktivno anatomijo zatona vseh možnosti, ki pa jih v tem primeru zanikamo. Vera ne pomeni verjetja v »sporočilo« predstave, temveč določeno mero emancipacije, odmika od pričakovanega in transgresijo v imaginarno. In naivnost ne pomeni spregleda vseh možnih napak, temveč prej nevednost, še huje, ignoranco (ki v slovenščini ne pomeni nevednosti), zavesten izogib samoumevnemu, vsemu, kar se zdi »na dlani«. In šele ta strategija lahko odpre gledališko predstavo kot *locus communis*, ki omogoča njen prehod v skupno, v kolektiv kot temelj *polisa* oz. političnega.

6. Izhodiščno vprašanje, povezano z razmislekom o političnem v gledališču oz. političnem gledališču, se lahko glasi: Kako s sredstvi fikcije penetrirati v polje realnega oz. političnega. Gledališče v ta namen vzpostavlja specifična razmerja med realnim in fikcijo. Tako se po eni strani lahko povsem odpove – kolikor je to v njegovem estetskem režimu sploh možno – fikciji, kot npr. v dokumentarnih ali verbatim gledaliških in performativnih praksah, ali pa se popolnoma odpove realnemu oz. političnemu – ponovno: kolikor je to sploh možno; vzemimo za primer Wilsonovo gledališče in njegovo misel, da niti politika niti religija nimata mesta na odru; če ga zanima kaj zunaj estetskega, je to zgolj »spiritualno« (Attehn). Kako torej preskakovati iz enega režima v drugega, s kakšnimi sredstvi in kakšnim učinkom – za to pri tem razmisleku gre.

7. Zadrega se sodobna teorija performativnega zaveda. Alan Read v knjigi *Theatre in the Expanded Field* pravi, da je čas za drugačno definicijo zgornjega razmerja, saj iz že utečenih povezav gledališča s politiko izhaja neizogibno razočaranje. Antitezo politiki vidi v krotkosti (*meekness*), ki pomeni historično izbiro umetnosti v odnosu do nasilne družbe. Možnost vidi – kljub kritiki – v vzpostavitvi izvorne demokracije, ki je kot politična formacija namenjena tistim, ki nimajo nič: niti dediščine niti slave niti porekla.⁵ Vera v politično moč performansa se mu zdi precenjena, potreben bi bil počasnejši in pozornejši premislek o družbenih razmerjih v gledališču. Read pri tem sledi Rancièrju, ki v *Emancipiranem gledalcu* zapiše: »Naši performansi/uprizoritve [...] ne preverjajo naše udeležbe v moči, ki se uteleša v skupnosti. Preverjajo sposobnost brezimnih, sposobnost, ki vsakega in vsako dela enakega, enako vsem drugim. Ta sposobnost se izvaja prek nezvedljivih razdalj, z nepredvidljivo igro povezan in razvezovanj« (15).

5 Mimogrede: naslov nove knjige, ki jo Read pripravlja, je *The Theatre & Its Poor: Performance, Politics & the Powerless*. Glej: www.kcl.ac.uk/aboutkings/features/ProfessorAlanRead.aspx. 17. 12. 2017.

8. Politično gledališče se je v sodobnosti spremenilo tudi za Patricea Pavis, o čemer piše v knjigi *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, in to prvič po letu 1960 in drugič po globalni krizi leta 2008. Razmerje med fikcijo in političnim diskurzom je po eni strani zaznamovano z negibnostjo *statusa quo* in po drugi strani z možnostjo radikalizacije oz. s ponujanjem alternative. Prvi del trditve po njegovem mnenju zastopata agitprop in dokumentarno gledališče, drugega pa performativne prakse, ki ponujajo nove, alternativne oblike politike oz. političnega, tako v družbi oz. realnosti sami kot v gledališču: oblike, ki iščejo (estetsko) invencijo za (politično) intervencijo (196). Gledališče se na ta način prilagaja novim potrebam občinstva, ki v gledališče vstopa iz sveta, obremenjenega s socialnimi nasprotji, z neprestanim bojem za preživetje, s slutnjo katastrofe, z izrazito skepso oz. ambivalenco, hkrati pa z novo zahtevnostjo ter zavedanjem kontradiktornosti tako gledališča kot realnosti in vseh paradoksov, ki ju spremljajo.

9. Podobnega mnenja je Andy Lavender, ki svojo knjigo o performansu (ali gledališču) v 21. stoletju z naslovom *Performance in the Twenty-First Century* podnaslovi »theatres of engagement«. Sodobni performans se mora po njegovem mnenju v svetu, v katerem je vse performans in je performans v resnici postal mainstream, reteatralizirati kot »prezentacija premičnih realnosti, posredovanih skozi in s pomočjo naše nujne navzočnosti in participacije« (30). Možnost srečanja performativnega in realnega najde v prostoru sodobnih kulturnih izmenjav, pri čemer navaja novo paradigmatično zaporedje temeljnih pojmov performativnih praks oz. njihovih študij: aktualnost, avtentičnost, srečanje, angažma, izkušnja. Lavender vidi 21. stoletje kot novo performativno formacijo, ki zahteva tako od izvajalcev kot od občinstva »reekspresijo politične senzibilnosti«, invencijo »nove topografije možnega« (140) ali, povedano z Rancièrjem, ki mu Lavender prav tako veliko dolguje, »nove delitve čutnega«. Zahteva, skratka, nove angažmaje, pri čemer mu pojem »engagement« ne pomeni samo slovarskega »zavzemanja«, temveč tudi soočenje, spopad, dejanje, delitev, vključitev, sodelovanje. Tu sta si blizu s Pavisom, ki prav tako vidi potrebo po odgovornem gledališču, ki mu gre tako za ponujanje odgovorov kot zavedanje lastne odgovornosti.

10. V pravkar skicirani prostor umestimo uprizoritev *Nemoči*. Ta na prvi pogled na moč preprosto, hkrati pa tudi dovolj nazorno vzpostavlja serijo dihotomij, torej podvojitev ali ločitev: med osebnim in javnim, med intimo in politiko, med estetiko in ekonomijo ipd. Vse dvojnosti v navidezno enotnost povezuje lik klovna Hansa Schniera v izvedbi igralca Nika Škrleca. Pravzaprav gre tudi tu za podvojitev, če ne celo za pomnožitev: na eni strani je pred nami lik, »romaneskni« pripovedovalec in fikcijski protagonist hkrati, na drugi strani neke vrste esejistični predavatelj, motivator ali zgolj angažirani bralec, na tretji strani pa naslovnik ali »žrtev« globalnega minotavra, kot pravi Varufakis, ter kot tak reprezentant gledalcev. Iz treh omenjenih vzraste še neka četrta pozicija, ki jo je težko opisati oz. imenovati, lahko pa bi ji rekli pozicija nevedne distance ali zgolj-

postajanja, utelešanja neke nove logike vednosti, ki bo pravzaprav utelešena šele v perspektivi, za zdaj je samo še glas, še bolj točno, predah med oglašanjem: zgolj neka nova hitrost, intonacija pripovedi.

11. Lik pred nami torej ni karakter v klasičnem smislu, ni psihološka oseba (*persona*), temveč ustroj (konstrukt), jungovsko rečeno, kompromis med individualno voljo in družbeno realnostjo, torej med dvema temeljnima korpusoma uprizoritve, romanesknim in esejističnim, osebno-intimnim in ekonomsko-političnim. Pomembno pri tem je, da izvajalec v svoji izvedbi ne skriva metode pristopa k posameznim funkcijam niti načinov prehajanja iz prve v drugo. Kakor smo gledalci prisotni v klovnovem »intimnem« prostoru, v njegovem stanovanju, pogled imamo celo v njegovo kopalnico, smo prisotni tudi pri nastajanju njegovega lika, njegovega nastopa. Oboje sicer z zadržkom: frontalna razpostavitve nastopajočega in gledalcev v klovnovih intimnih prostorih je v resnici zgolj simbolična, saj, kot že rečeno, uprizoritev nemara spretneje izkorišča »naravno« surovost neadaptirane zgradbe, kakor da bi gledalca resnično preselila v ambient z avtonomno konotativno funkcijo. Performerjev lik pa je v resnici pripravljen vnaprej in v tem smislu ne odstopa od klasične »dramske igre«, vendar kljub temu učinkovito izkorišča neko, recimo ji performativno možnost, bližino in sočasnost prizorišča z gledalcem, kar mu omogoča denotativne ekskurze v improvizacijo, še zlasti v odlomku, ki ga obravnavamo v nadaljevanju, kjer jih opazno nadgradi.

12. V klovnovem nastopu je torej točka, dobesedno *punctum*, dolg minuto in tri četrt, ki se ji je vredno posebej posvetiti. Preden si jo pogledamo od blizu, moramo vzpostaviti dve temeljni ideološki dihotomiji oz. dva paralelizma uprizoritve. Kot rečeno, je na eni strani (prostorsko gre sicer vseskozi za »isto« stran, za isti prostor) močno okrajšana in prilagojena pripoved o propadu melanholičnega klovna, »čistega človeka« Hansa Schniera, kakor jo je v svojem romanu zapisal Heinrich Böll, na drugi strani pa prav tako močno zgoščena in nemara zgolj z enim primerom ponazorjena razgrnitev nekaterih najočitnejših anomalij sodobne globalne ekonomije in razlogov za nastanek svetovne ekonomske oz. finančne krize leta 2008, kakor jih je opisal Janis Varufakis. Obe pripovedi družijo neusmiljena ekonomska logika. Schnier je gmotno obubožan človek, neuspešen klovna oz. umetnik in degradiranec še na erotičnem področju. Njegovo finančno stanje je domala simbolično: ostala mu je ena sama marka, le nekaj manj kot nič, marka, ki pa se ji proti koncu tudi povsem odreče, vrže jo skozi okno in dobesedno ostane brez denarja, v ekonomskem smislu razlaščen, brez kapitalске vrednosti, abstraktna in konkretna ničla, ekonomski in eksistencialni nič ter kot tak na popolnem dnu.

13. Na drugi strani imamo, paradokсно, prav tako nič, ničlo, pravzaprav serijo ničel. Pripoved o nepremičninskih balonih, sumljivih finančnih instrumentih in nepredstavljivih dolgovih, ki preraste v pravo »metafiziko financij« (posojati

denar iz prihodnosti nekomu v sedanosti, a denar, za povrh je to »zasebni denar«, kot ga imenuje Varufakis, ki ga nikjer ni), je namreč zgodba o milijardah, deset tisočih milijard, ki so prav tako sestavljene iz serije ničel, le da te sledijo poljubnim naravnim številom na začetku, torej nikakor niso »prazne«, pravzaprav so na videz polne vrednosti, ki pa se v ne tako oddaljeni perspektivi ravno tako izkaže za nič: torej so prazne prav tako kot Hansova. Ali, povedano s pomočjo prizora iz uprizoritve: klovn ob pripovedi o vrtoglavih transakcijah – vrtoglavica pa je ritem oz. hitrost sodobnosti, o kateri govori tudi Varufakis (67) – dolgovi in primanjkljajih s kredo zapisuje na steno ničle,⁶ dokler je te kot nekakšne tapete ne zapolnijo in se na ta način sestavijo v na prvi pogled neskončno – in iracionalno – število (neskončno in iracionalno kot denimo število π), torej v neskončno in nedoumljivo vrednost, ki se v neki točki prav tako izniči, postane v isti sapi abstraktni in konkretni nič, ki pa – za razliko od Hansovega – tako v abstraktnem kot konkretnem smislu ogroža obstoj sveta, kot ga poznamo.

14. Če torej Hansova ničla ogroža samo njega samega kot parcialnega posameznika (njegovo življenje je en sam poraz: zapusti ga dekle, odpove se mu družina, prijatelji mu niso pripravljene pomagati), globalna ničla ogroža globalno skupnost. Kot vemo, je v drugo ničlo, ki ni več zgolj potencialna, temveč je realno ogrozila obstoj svetovnega finančnega sistema, intervenirala država, v prvo ničlo tovrstna investicija ni možna. Znotraj Hansove zgodbe se namreč odigra še druga dihotomija. Hans prosi za finančno pomoč prijatelje, znance in končno očeta, ki pa – tako kot drugi – zanj noče slišati oz. s svojo minimizirano ponudbo Hansove potrebe močno podceni. Hansov oče tu nastopa kot vlagatelj, bankir ali politik, ki noče investirati v sina, saj v njem vidi zgolj nevarnost zgrešene investicije in nikakršno možnost za povrnitev vložka. Hans je v njegovem vrednostnem oz. finančnem sistemu enako neizbežna izguba. – Če pogledamo na obe ničli hkrati, je prva, Hansova, rezultat odštevanja oz. ničanja do nekega golega bistva, druga, globalna, pa množenja oz. kopičenja do neke neskončne vrednosti oz. popolne odsotnosti bistva; prva, Hansova, je fizična ničla in druga, globalna, metafizična, obe pa lahko razumemo na ozadju binoma preživetje/propad: fizična ničla pomeni grožnjo Hansovega fizičnega propada, propada posameznika, metafizična ničla pa grožnjo finančnega propada oz. zloma globalnega trga, bank, borz oz. svetovnega ekonomskega in finančnega reda, propada sveta. Paradoks je, da je fizična ničla (beri: revščina, obubožanje posameznika), ki je vendarle oprijemljiva, saj je povezana s konkretnim človeškim življenjem, obsojena na propad (dokazov za to je v sodobnem svetu nič koliko), metafizična ničla (beri: hranjenje, po Varufakis, globalnega minotavra ali nepredstavljivega finančnega primanjkljaja) pa vredna vsakršne pomoči. In to, kar je najpomembnejše, brez problematizacije strukturnih fenomenov krize, vzpostavitve, kot bi rekel Varufakis, »globalnih mehanizmov za recikliranje presežkov« (124). Zmaga metafizike nad fiziko, torej javnega nad intimnim, vere nad resnico, politike nad življenjem.

⁶ Simptomatično: najprej zapiše ničle, šele potem konkretno števko na začetku števila.

15. Takšna je matematično-ideološka podstat *Nemoči*. Kakšna pa je metoda, igralski pristop k njej? Performativna ekonomija nas uči, da je adekvatna performativna forma pogoj za delovanje ideologije, z drugimi besedami, performans ideologijo šele vzpostavlja, in ne obratno, kot velja v polju reprezentacije. Škrlec izpelje vrsto svojih igralskih nalog v okvirih verbalne pripovedi, kot spoj identifikacijskih in distancirajočih mehanizmov igre, kot izmenjavo afekta in izjave, v prostorsko statičnem ali fizično dinamičnem dispozitivu. Prehodi med različnimi tipi igre so včasih neopazni prelivi, ki jih ne poganja logika adaptacije teksta, temveč apropiacije prostora, včasih vsiljivo ostri rezi, brechtovske prekinitve, z neko asociacijo zunaj konteksta se Škrlec zdi kot performativni *didžej*, ki svojo igro modelira, vzorči (*sempla*) s hitrostjo, ki je na trenutke izvedbeno oz. recepcijsko na meji obvladljivosti.

16. V njegovi igri pa nas zanima samo določen trenutek. Kar ne pomeni, da je ves ostali nastop zanemarljiv, temveč samo, da se v tem trenutku dogodi neka zgostitev, prostorsko-časovno prešitje, ki ponuja algoritmični vir za interpretacijo *Nemoči* v polju političnega. Po koncu predavanja o finančnem zlomu, točneje, po 73 minutah predstave, Škrlec začne s serijo fragmentarnih, nepovezanih, samozadostnih, hkrati pa v neko novo celoto povezanih neverbalnih izvedbenih delcev. Kot bi se do tega trenutka fizikalno sklenjena vzročno-posledična pripoved pred gledalčevimi očmi nenadoma razcefrala, razsula – ali drugače rečeno: kot bi se do tega trenutka povezana klovnova osebnost raztreščila – in jo prekinila z minuto in petintrideset sekund dolgim pulziranjem ostankov neke igre (igre kot igre vloge, igre s publiko, igre/vloge v sistemu, igre z usodo), tikov, medmetov, spastičnih krčev, izbruhov, afazij in navideznih izgub spomina. V teh sto petih sekundah se zvrsti skoraj 30 različnih »prizorov«, zdaj prehajajočih drug v drugega pa prekrivajočih se, zdaj ločenih s kratkim vdihom ali premorom (in celih zadnjih 20 sekund tega odlomka je v resnici izzvenevanje, oddihovanje). Pred nami je hitra, sinkopirana implozija nepredvidljivih stanj, čutnih zaznav, performativnih imitacij, prekinjenih rutin, hipnih gest, zgoščenih flešev, afektivnih ekscesov in reakcij, falzetnih vzklikov ipd.⁷ Ta Škrlečev odlomek je v resnici skupek nezdružljivega, performativni kaos, popolna disociacija sveta, v neki razdalji nerazumljiv, afazični, jecljajoči vzkrik nekega neprepoznavega jezika, nejezika, iz tišine in ponovni pogrez vanjo. Je hkrati rezultat popolne identifikacije s stanjem tako klovna kot globalnega sveta v usodni krizi na eni strani in na drugi strani simulacije kaosa, neke sodobne hibridne, kolažirane – in večji del posredovane – realnosti. Njegova ključna lastnost je hitrost, tista hitrost, o kateri govori Virilio in v njej vidi novo razsežnost (»hitrost osvoboditve«), oz. hitrost kot krajšanje reaktivnega časa, ki zaznamuje sodobno recepcijo, kot to registrira Pavis (*Dictionnaire* 192). Izveden je brez sledi moraliziranja, obsojanja, (samo)usmiljenja, a tudi brez iluzije,

⁷ Opozarjam na precejšnjo razliko med v živo spremljanim odlomkom na eni od ponovitev *Nemoči* (25. 2. 2017) in njegovim posnetkom (14. 12. 2016). V živo je bila namreč Škrlečeva igra neprimerno hitrejša, še bolj zgoščena in »nerazločna«, z nedvoumnim destabilizacijskim učinkom na gledalca; na posnetku je ta učinek občutno šibkejši.

da (se) izreka (kot) resnica/-o; s skrajno distanco in obvladovanjem izvedbe (v tem prizoru pride Hansova klovnovska natura, bolje rečeno, njegov resnični antiklovnovski talent – in s tem krivičnost okolja, ki tega ne zazna – v popolnosti do izraza) in hkrati z bolečino subidentifikacije. Škrlec ves nastop izvede – in tu je prej omenjena »četrti pozicija« – z neko neubranljivo eksaltacijo, domala infantilno radostjo, celo užitek – pa pri tem pustimo ob strani, da je stanje, ko »se je svet postavil na glavo«, kot je rečeno v predstavi, idealno za klovnovsko persiflažo – ki se zdi kot popolno nerazumevanje groze tako eksistencialne kot globalne, svetovne krize. Vendar je vtis napačen, saj lahko v tem Škrlečevem odnosu zaznamo ravno popolno razumevanje obojega in hkrati odmaknitev od snovi, in to razumevanje nevednega pripovedovalca, še več, neposrednega udeleženca, priče, ki pa je sposobna nemogočega, tako je videti, torej izmakniti se tisti paradigmi, ki jo Varufakis filozofsko ubesedi kot: »Moč usmerja um šibkejših« (*Globalni* 122). Nikakor ne gre za neronovski užitek v propadu sveta, saj klovn nima nobene zunanje moči, še notranja mu skoraj popolnoma poide, temveč za na novo pridobljeno in še neizkoriščeno moč uvida, resnično moč šibkejših, teh sodobnih *homines sacri*.

17. To je odnos protagonista, ki nima več česa izgubiti, žrtve, ki se izmakne vplivu moči in se ne prepozna kot žrtev, saj je njegova največja moč ravno njegovo, po Agambenu, golo, a na novo prepoznano življenje, vendar življenje na robu, življenje na robu življenja, življenje kot neživljenje. V opisanem odlomku se z domala neobvladljivo hitrostjo odvijte nek »historični« potek tako razvoja individualne osebnosti kot evolucije skupnosti. Kljub Škrlečevi popolni obvladanosti situacije, njenih žanrskih ekspresij, fizičnih obratov in glasovnih registrov, ga namreč zaznamuje tudi neka odsotnost, umik, pogrez v snov, bolje, v neki medprostor, od koder se skuša krčevito izvleči. Kot bi se potopil v dogodek, v lik, v situacijo, še več, v snov, v tok, v ritem sveta, v dogodek-po-sebi ali v tisto, kar Read imenuje predstava-kot-politika: »Znotraj distribucije čutnega [...] predstava ne išče političnega, ker je že sama politika« (*Theatre* 158), torej akt, ki distribuira in zapleta zasebno s skupnostnim, osebno z javnim, nezavedno z občim. Predstava ni zgolj nagovor, refleks, približek političnega, temveč sam akt politike, a nove, »šibke« politike, kot jo imenuje Vattimo (cit. v Read, *Theatre* 33) in o kateri govorijo avtorji na začetku tega zapisa. Opisani prizor je nekaj, česar si zaradi njegove neobvladljivosti ni mogoče prilastiti, ga apropiirati, je sam sebi dovolj, samozadosten, osvobojen politike – političen po-sebi. Opisani odlomek iz *Nemoči* ne potrebuje nobene druge politizacije in se z njim v zvezi tudi dodatna razprava o konkretnih, praktičnih učinkih gledališča zdi odvečna.⁸

⁸ Rekl bi lahko, da učinki *Nemoči* oz. Škrlečeve igre niso merljivi s klasičnim dramaturškim instrumentarijem, niti aristotelovskim niti brechtovskim, saj so rezultat drugačnih uprizoritvenih strategij, zavedajo pa se občutljivega razmerja med akcijo in psevdoakcijo v performansu, o katerem govori Read. Zaznavamo jih na več nivojih: realnem, simbolnem, estetskem in zasebnem, in so rezultat množstva mediacij. Pri tem je pomembno tudi, koga s svojo estetsko akcijo naslavljajo: publiko oz. publike, odločevalce oz. oblast, konkretni družbeni sloji ali abstraktno kategorijo družbe; pomembna pa je še sposobnost razločevanja med realnim in fantomskim občinstvom (*Theatre* 175).

18. Definicija nove »moči igre« pa se tudi izmika govoru o kastracijah političnega v sodobnem gledališču oz. njegov fokus prestavlja na neko udejanjeno možnost, na potencial možnega – ki pa sam po sebi še ne zagotavlja njegove uresničljivosti. Kastracija kot modus *im-potentie*, (spolne) nemoči, še več, popolne nezmožnosti (spolne) akcije, se v *Nemoči* udejanja na način paradoksa: čeprav eksplicitno naslovljena kot ne-moč, pravzaprav manifestira (novo) moč (igre), moč (nove) politike ali politične akcije v kastracijskem režimu, torej *potentio* (nove) potencialnosti, moč možnosti kot negativne moči, ki pa ji, kot rečeno, do transformacije iz diskurzivnega polja persekucije v polje eksekucije manjka še odločilni korak.

19. *Nemoč* je potemtakem uprizoritev na nekem robu, v kočljivem ravnovesju med teatralnim in performativnim, eksistencialnim in političnim, kritičnim in indiferentnim odnosom do realnega; odpoveduje se radikalizmu in prakticira zgostitveno tehniko, s katero doseže brechtovsko nazornost, odpoveduje pa se mobilizacijski ali aktivistični poanti. Kljub temu razkrije avtentičen igralski, izvedbeni potencial, ki uprizoritev oskrbi s potrebno disciplino, s katero zasede svoj bolj ali manj vmesni prostor.⁹

20. Morda je važno predvsem, da Škrlečeva igra v *Nemoči* omogoča fascinacijo, ki se že izmika preprosti dihotomiji med političnim in intimnim, estetskim in diskurzivnim, fiktivnim in realnim, pa tudi že bolj zapleteni dihotomiji med konsenzom in diskonsenzom (Rancière), in skozi prepoznanje (ali tudi gledalčevo »potopitev« vanjo, pa naj se ta zdi še tako »pasivna«) preprosto omogoča preživeti »stanje radikalne negotovosti«, kot naš čas označuje Varufakis (267). In to v nekem zavestno začasnem občutju prisotnosti (ali odsotnosti), vključenosti (ali izključenosti) oz. pripadnosti (ali odpadništva), pa čeprav nekomu ali nečemu, kar pred našimi očmi tako nedoumljivo izginja.

⁹ Nujno je omeniti, da je *Nemoč* dobitnica velike nagrade Festivala Borštnikovo srečanje 2017 (nagrado za mladega igralca na tem festivalu prejme tudi Nik Škrlec), kar nemara zamaje njeno vmesno pozicijo: z roba se pomakne v središče in to nedvomno vpliva na njeno recepcijo *post festum*.

- Atteln, Günter, režiser. *The Lost Paradise: Arvo Pärt, Robert Wilson*. Accentus Music idr., 2015.
- Böll, Heinrich. *Klovnovi pogledi*. Prev. J. Gradišnik, Obzorja, 1966.
- »Nemoč.« Po motivih Heinricha Bölla in Janisa Varufakisa, režiser Primož Ekart, igra Nik Škrlec, Mini teater, 14. 12. 2017, Mini teater, Ljubljana. Videoposnetek Prodok Teater TV Ljubljana, arhiv producenta.
- Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement*. Routledge, 2016.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin, 2014.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut, Maska, 2010. Knjižna zbirka Transformacije, 27.
- Read, Alan. *Theatre in the Expanded Field. Seven Approaches to Performance*. Bloomsbury, 2013.
- Varufakis, Janis. *Globalni minotaver: Amerika, Evropa in prihodnost svetovnega gospodarstva*. Prev. S. Knop, M. Karer, Cankarjeva založba, 2015.

The Powerlessness of the Political. The Power of Acting

Keywords: Böll, Varoufakis, Škrlec, Read, Lavender, Pavis, *Powerlessness*, weak politics, dissociation

This article examines the performance *Powerlessness* produced by Mini teater, and assumes that it belongs to the field of political theatre, even if only conditionally, as its emphasis is on the presentation of an individual human fate. The starting question of the article is: how to penetrate the field of the real or the political using the tools of fiction; a question which it answers first with an overview of some newer approaches to the field of the performative and the role of the political in it (Read, Pavis, Lavender).

Lukan first sketches the general theoretical situation within the studies of contemporary performing arts regarding the relation between politics and theatre, that is, contemporary performing practices. He then attempts to offer some conclusions through an immanent analysis of the theatre performance *Powerlessness*.

In Lukan's opinion, *Powerlessness* can only conditionally be designated as political theatre, as it emphasises the presentation of an individual fate, a lost existence, emanating from novelistic prose. As such, the performance does not tie the "loss" of this existence so much to Heinrich Böll's novel *The Clown*, from which it deviates significantly due to the process of necessary reduction. Instead, it ties itself to a new context, in the frames of a specific adaptation, combining Böll's prose with Yanis Varoufakis's collection of popular economic essays in *The Global Minotaur*, which it has also simplified for the needs of the stage. Thus, the performance produces enough starting points for the construction of a paradigmatic axis that also creates room for debate on the level of political discourse.

Beyond what has already been said, we could speak about the political in performing practice simply on the basis of the dispositive, which contextualises a certain practice within the political. This, firstly, allows the author an adequate level of subjectivisation in the analysis of representational policies, which is an act of the "politicisation of the subject"; secondly, it enters the discussion on the political that takes place within the presented thematic block on equal terms, and thus, on the surface, also politicises its own object; thirdly, it implements a concrete analysis of performative strategies that enable political identifications into the public space; and fourthly, it also

(un)intentionally politicises the reader of this article who has not yet even seen the performance or does not yet have a formed opinion about it.

As an example of the new understanding of the political in performing arts, Lukan selects a short excerpt from the performance, in which the performer stages performative chaos or a total dissociation from the world that cannot be appropriated. With practically uncontrollable speed, the “historic” process of both the development of the individual personality and the evolution of the community unfolds. In this way, the performance itself becomes an act of the political that does not need additional politicisation. At first glance, *Powerlessness* simply, yet explicitly enough, establishes a series of dichotomies, either duplications or divisions: between the personal and the public, intimacy and politics, aesthetics and economy, etc. All these dualities are brought together into a seeming unity by the character of the clown Hans Schnier performed by Nik Škrlec. Actually, this is also a duplication, if not multiplication: on the first side, we have in front of us a character, a “novelistic” narrator and fictional protagonist in one; on the second, some sort of an essayist lecturer, motivator or simply an engaged reader; on the third, the addressee, or the “victim” of the global minotaur, as Varoufakis calls it, and, as such, the representative of the spectators. From the three mentioned, a fourth position emerges, which is difficult to describe or name, but we could call it the position of ignorant distance or merely-becoming, the embodiment of some new logic of knowledge that will in fact only be embodied in perspective, for now it is only a voice, or more precisely, a pause between the sound: a new speed, the intonation of the narrative.

Škrlec’s acting in *Powerlessness* allows for fascination which not only eschews the simple dichotomy between political and intimate, aesthetic and discursive, fictional and real, but also the more complex dichotomy between consensus and disconsensus (Rancière) and through recognition (or also through the spectator’s “immersion” into it, no matter how “passive” it may seem), it simply makes it possible to survive the “state of radical insecurity” as Varoufakis calls our time (276). The staging of “powerlessness” in fact manifests a new power of acting that can be realised either as the power of the new politics or political action or merely as the ability to survive the “state of radical insecurity”.

Članek opozarja na obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti ter ugotavlja, da se je v slovenskem prostoru v zadnjih dveh desetletjih (po letu 1998) izkazovanje političnosti z načinov predstavljanja premestilo na oblike zaznavanja. V ospredju ni več vprašanje, na kakšen način ustvarjalci predstavijo politično gesto na odru, temveč vprašanje o gledalčevi vlogi pri sooblikovanju uprizorjenega sveta. Pojem »politika zaznavanja« je opredeljen na osnovi ugotovitve Erike Fischer-Lichte, ki poudarja, da je gledanje ustvarjalno dejanje, in s pomočjo Hans-Thiesa Lehmana, ki pri definiranju tega pojma izpostavlja pomen vidne povezave med zaznavanjem in proizvodnjo gledalčeve lastne izkušnje. Obrat k politikam zaznavanja je v članku osvetljen z vidika nagovora gledalcev v gledališču 20. stoletja in predstavljen v kontekstu slovenskega gledališča. Kot znanilka preusmeritve v oblike in politike zaznavanja je izpostavljena instalacija za enega gledalca *Camilla memo 4.0: Kabinet spominov* v režiji Emila Hrvatina (1998), v kateri je lokus gledališča premeščen v gledalčevo telo. Gledališče, ki stavi na politike zaznavanja, svojemu občinstvu ponuja prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo, ob tem pa napotuje na odgovorno delovanje – ne le v okviru uprizorjenega sveta, temveč tudi v prostorih vsakdanjega življenja. Kot reprezentativen primer tovrstnega gledališča je analizirana uprizoritev *25.671* v režiji Oliverja Frlića in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj (2013).

Ključne besede: politika, zaznavanje, slovensko gledališče, sodobne scenske umetnosti, Oliver Frlić

Barbara Orel je izredna profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na UL AGRFT. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* (2003), uredila več monografij, nazadnje *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika* (2017). Kot raziskovalka sodeluje z delovno skupino The Theatrical Event (v okviru International Federation for Theatre Research). Bila je tudi selektorica festivalov Teden slovenske drame (2006–2007) in Borštnikovo srečanje (2008–2009).

K politikam zaznavanja: obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti

Barbara Orel

Članek opozarja na obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti, ki ga je na področju slovenskih scenskih umetnosti mogoče opaziti približno v zadnjih dveh desetletjih. Političnost gledaliških dogodkov je bila pred tem izražena predvsem z vidika politik predstavljanja, to je vprašanja, na kakšen način so ustvarjalci izkazali in uprizorili politično gesto (s katerimi gledališkimi elementi in kako so jo predstavili na odru), pri tem pa je bilo osrednjega pomena vprašanje: kako je predstava učinkovala na občinstvo in s kolikšnim vplivom je posegla v družbeni prostor. Ustvarjalce, gledalce in preučevalce gledaliških dogodkov je zlasti zanimalo uprizorjeno dejanje, to je dogajanje na odru, učinke uprizorjene politične geste pa so iskali v širši družbi. Pri obratu k politikam zaznavanja je v središče zanimanja postavljeno občinstvo, to so emancipirani gledalci (Rancière) oziroma udeleženci dogodkov, ki jih sami tudi dejavno soustvarjajo. V ospredju ni vprašanje predstavljanja oziroma reprezentacije, temveč vprašanje zaznavanja oziroma konfiguracija percepcije.

Politika zaznavanja: opredelitev pojma

Hans-Thies Lehmann v monografiji *Postdramsko gledališče* ugotavlja: »Politika gledališča je *politika zaznavanja*« (307). Pri tem poudarja, da politični vložek (postdramskega) gledališča ni v temah, ki se jih lotevajo gledališki dogodki, temveč v oblikah zaznavanja (prav tam). Avtor opredeljuje politiko zaznavanja predvsem z vidika položaja gledališča v svetu medijev, ki načine zaznavanja v osnovi tudi vzpostavljajo: »Bliskovito prenesena in navidez resnici zvesta podoba sugerira realnost, ki si jo vendar najprej podredi, jo ublaži in oslabi. Proizvedena daleč od njenega opazovanja, posneta daleč od nastanka vpiše ta slika ravnodušnost v vse pokazano. Z vsem stopamo v (mediatiziran) stik in se hkrati doživimo kot odcepljeni od obilice dejstev in fikcij, o katerih smo obveščeni« (Lehmann 307).

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Lehmann ugotavlja, da preobilje informacij »ustvari *nepovezanost* med upodobitvijo in upodobljenim, podobo in recepcijo podobe« (prav tam), zato imamo v medijsko posredovanem svetu opraviti s t. i. izvotlitvijo komunikacijskega akta. »Medij na eni strani odveže pošiljatelja vsake povezave s poslanim in hkrati sprejemniku prepreči zaznavo okoliščine, da udeležba v jeziku za sporočilo dela odgovornega tudi njega, sprejemnika« (prav tam). Mediji razkrajajo občutek povezanosti med delovanjem in odgovornostjo. Odgovornost, o kateri govori Lehmann, je odgovornost v smislu zavedanja posameznikove lastne udeležnosti v svetu, obenem pa ozaveščanja udeležbe v komunikacijskem dejanju, v katerem posameznik ni le pasivni prejemnik sporočila, temveč je v dejanju sprejemanja tega sporočila, ki vselej vključuje tudi (re) konstituiranje sporočila, zanj tudi sam odgovoren. Gledališče se na vzpostavljene komunikacijske situacije v medijsko posredovanem svetu po Lehmannovem mnenju lahko odzove zgolj s politiko zaznavanja: »Namesto varljivo pomirjujoče dvojnosti med tukaj in tam, znotraj in zunaj se lahko v središče pomakne vznemirjujoča vzajemna *implikacija igralcev in gledalcev v gledališkem proizvajanju podob* ter tako dovoli, da postane vidna pretrgana nit med zaznavo in lastno izkušnjo. Takšna izkušnja ne bi bila zgolj estetska, marveč hkrati etična in politična« (308).

Zaznavanje ni le zaužitje afekta, temveč ozaveščanje dejanja prejemanja in načina proizvodnje tega afekta, torej refleksija konfiguracije percepcije. Erika Fischer-Lichte bi dejala, da gledališče vrača gledalcem pravico do gledanja kot ustvarjalnega dejanja, pri katerem lahko gledalci svobodno, brez omejitev in po lastni volji (so) ustvarijo dogodek, lahko pa tudi zavrnejo pripisovanje pomenov (57–58). V razpravi »Discovering the Spectator« (v knjigi *The Show and the Gaze of Theatre*), v kateri to natančneje opredeli kot značilnost postmodernega gledališča (opredeli ga v razliki do avantgardnega gledališča), poudari: »recepcija je produkcija, gledanje je delovanje« (59). Kot ugotavlja, je avantgardno gledališče je skušalo umetnost približati življenju (tudi) tako, da je šokiralo gledalce; poskušalo je vzpodbuditi njihov ustvarjalni potencial in jih preoblikovati v »nova« bitja (59). Postmoderno gledališče pa povzdiguje gledalce v absolutne gospodarje možne semioze, ne da bi pri tem sledilo kakemu drugemu cilju. Gledalci svobodno povezujejo karkoli s čimerkoli, lahko pa povsem zavrnejo pripisovanje pomenov in preprosto spremljajo prikazovano v njegovem stvarnem bivanju (57–58). V postmodernem gledališču je – kot se izrazi Erika Fischer-Lichte (58) – gledalcem vrnjena pravica do *videnja* – do ustvarjalnega gledanja oziroma (so)ustvarjanja dogodka, v procesu katerega lahko sami ustvarijo njegov pomen. Z drugimi besedami, gledališče – naj bo označeno za postmoderno ali postdramsko – gledalcu razkriva strategijo reprezentacije kot konfiguracijo percepcije.

Pravzaprav v gledališču že od začetka 20. stoletja poteka intenziven proces redefiniranja tradicionalnega komunikacijskega modela, ki gledalca postavlja v vlogo opazovalca, ki je umeščen zunaj uprizorjenega sveta in sam v fikcijo ne posega.

Avantgardno gledališče je začelo dinamizirati odnos med nastopajočimi in občinstvom ter preusmerilo pozornost z reprezentirane podobe na proces njene konstrukcije. Gledalci so bili izzivani v času zgodovinskih avantgard (npr. na futurističnih seratah in dadaističnih dogodkih), provokativno so bili pozvani in vabljeni k sodelovanju v obdobju performativnega obrata v šestdesetih letih 20. stoletja (v vlogah priče, udeležencev raznovrstnih oblik ritualiziranega gledališča) in pozneje, posebno od devetdesetih let dalje, ko se je gledalec – z Rancièreom povedano – emancipiral. Ena od ključnih lastnosti postmodernih in postdramskih uprizoritvenih strategij je prav »poskus nenehnega in kontinuiranega opredeljevanja razmer zaznavanja znotraj dela kot takega« (Rokem 8). Pravica do videnja se nanaša na proces, v katerem gledalec odkrije, da ima telo, ki nosi njegov pogled, in doživi sebe kot vir koordinat percepcije. Obrat k politikam zaznavanja poleg gledanja kot ustvarjalnega dejanja vključuje tudi gledalčevo udeležbo v samih procesih reprezentacije, ki oblikujejo gledališki dogodek in soustvarjajo estetsko, politično in etično izkušnjo.

Gledanje kot ustvarjalno dejanje v slovenskih scenskih umetnostih

V slovenskem prostoru so bili gledalci vabljeni k soustvarjanju dogodkov v obdobju performativnega obrata, in sicer v hepeningih (v skupinah OHO in Nomenklatura), v eksperimentalnih gledaliških praksah sedemdesetih let, v katerih so gledalci najpogosteje prevzemali vlogo (nemih) prič, v ritualnih oblikah gledališča in performansa, ki so temeljile na udeležbi gledalcev (poudarjeno v gledaliških in paragledaliških dogodkih Vlada Šava). Preiskovanje razmerij med udeleženci gledališkega dogodka je še posebej intenzivno potekalo v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja.¹ Težnje po redefiniranju tradicionalnega komunikacijskega modela v gledališču in normativnega vizualnega reda v t. i. italijanski škatlji so bile izraz vzpostavljanja novih konceptov gledališča v dialogu z vizualnimi in novomedijskimi umetnostmi, performansom in plesom. Ta proces je bil vseskozi zaznamovan s polemično zaostrenim zavračanjem tradicionalnega gledališča in z odvrčanjem od mainstreama.² V teku je bilo preoblikovanje gledališča v širše pojmovano področje scenskih umetnosti.

1 »Odnos med nastopajočimi in gledalci je bil tematiziran na različne načine: kot ritualno vpeljevanje gledalca v dogodek (v delih Dragana Živadinova od *Hinkemana* leta 1984 naprej; Helios: *Brigade lepote*, 1990; Vlado Repnik: *Walter Wolf*, 1993), kot ločenost gledalca od prikazovanega (Emil Hrvatin: *Kanon*, 1990; Živadinov: *Molitveni stroj Noordung*, 1993; Hrvatin: *Celica*, 1995, in *Banket*, 1997), kot prisotnost posredovanja (Sebastijan Horvat: uprizoritev Ionescove *Instrukcije*, 1995), kot dekonstrukcija prisotnosti (Matjaž Berger: *Priglasje na gori Eiger*, 1993; *Trije zadnji problemi telesa*, 1994) v neposrednem stiku med gledalcem in performerjem (Igor Štromajer: intimni performans *On.kraj/Beyond*, 1997; senzorialni dogodki gledališča *Senzorium* od leta 1997 naprej). Navezujoč se na kritiko koncepta prisotnosti, je bila vez med nastopajočimi in gledalci problematizirana kot meja: ne le kot pregraja med predstavljanim in občinstvom, temveč kot meja medija gledališča v odnosu do drugih medijev na eni strani in gledaliških konvencij na drugi« (Orel 368).

2 Vpeljevanje gledalcev v gledališke dogodke v osemdesetih letih 20. stoletja z akribično strastjo razčlenjuje Simon Kardum v članku »Uvodni rituali tretje generacije« (članek je bil v dveh delih objavljen v reviji *Maska*: 1993, št. 38–41, in 1994, št. 24–25, celotno besedilo pa ponatisnjeno v monografiji *Sodobne scenske umetnosti*, 2006). Z distanco jih reflektira Lado Kralj v eseju »Dekadence?«

Če je slovensko gledališče v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja odnos med nastopajočimi in gledalci redefiniralo predvsem zaradi vzpostavljanja novih konceptov reprezentacije in politik predstavljanja, je primarni vidik, s katerim se preiskave tega odnosa loteva v 21. stoletju, usmerjen k politikam zaznavanja. Ta preobrat je napovedala instalacija za enega gledalca *Camillo memo 4.0: Kabinet spominov* (1998), v kateri Emil Hrvat in gledalca dobesedno »uprizori« samemu sebi in premesti lokus gledališča v gledalčevo telo. Odtlej v slovenskem gledališču in scenskih umetnostih, natančneje, v participativnih praksah in eksperimentalnih oblikah uprizarjanja privilegirani prostor vednosti ni več oder, temveč gledalec kot celota emocionalnih, intelektualnih, fizičnih in intuitivnih sposobnosti. V ospredju je konfiguracija percepcije, v kateri postane vidna povezava med zaznavanjem in estetsko, politično in etično izkušnjo gledalcev. Po letu 2000 o tem nemara najbolj razvidno pričajo: gledališka raziskava razmerja med udeleženci dogodka *Bi ne bi* v izvedbi skupine Via Negativa (2005); uprizoritev *Raztrganci (Učenci in učitelji)* v režiji Sebastijana Horvata (2007); *Slovenec Slovenca gori postavi* v Mali drami v režiji Marena Bulca (2008); *Zbor pritožb*, performativna intervencija v javni prostor, v kateri se pritožbe udeležencev – naključnih mimoidočih spreminjajo v zborovsko pesem (v Ljubljani je bila izvedena na Prešernovem trgu leta 2008 v produkciji KUD Obrat ter koprodukciji Zavoda Bunker in Zavoda P.A.R.A.S.I.T.E.); v uprizoritvah *Utopija I* (2008) in *Utopija II* (2009) v režiji Sebastijana Horvata in produkciji E.P.I. Centra; *Življenje* (v nastajanju), razstava, ki jo obiskovalci spremenijo v predstavo, kot jo je leta 2009 zasnoval Janez Janša; gledališka situacija *Manifest K.* (2010) v Horvatovi režiji; *25.671*, avtorski projekt o izbrisanih v režiji Oliverja Frljića (2013); hibridni dogodek *Communitas na izpitu*, križanec med gledališčem, družabno igro in družbenim eksperimentom po zamisli Ane Vujanović in Saše Asentića (v Slovenskem mladinskem gledališču, 2015).

Zaznava kot politična izkušnja in etično dejanje: 25.671

Konstelacija politik zaznavanja je nemara najbolj razvidna na primeru predstave o izbrisanih *25.671*, avtorskega projekta v režiji Oliverja Frljića in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj (2013). Gre za snovalno gledališče, hibridno zvrst med dokumentarnim gledališčem in političnim aktivizmom, ki od gledalcev terja politični vložek v oblike zaznavanja in soustvarjanja uprizoritve. Uprizoritev rekonstruira izbris 25.671 oseb iz registra stalnih prebivalcev Republike Slovenije, ki so jim bile leta 1992 s tem administrativnim ukrepom kršene temeljne človekove pravice.³ Osredotoča se na vprašanje odgovornosti Slovencev za izbris, pri tem pa poskuša

³ Dogodki so natančneje popisani v članku Sare Pistotnik »Kronologija izbrisa 1990–2007«, objavljenem v tematski številki Časopisa za kritiko znanosti z naslovom *Zgodba nekega izbrisa*.

vzbuditi solidarnost do izbrisanih. Gledalci so že v uvodnem prizoru postavljeni v položaj izbrisanih: na vhodu v dvorano morajo svoje dokumente (naj bo to osebna ali zdravstvena izkaznica, vozniško dovoljenje ali potni list) izročiti igralcu v vlogi uniformiranega uradnika (predstavnik birokratov na upravnih enotah). Tistim, ki nočejo predložiti dokumentov, je ogled predstave onemogočen. Odrsko dogajanje se razvija v dveh različnih vrstah prizorov: eni predstavljajo zgodbo o izbrisanih, ki temelji na resničnih dogodkih, a so uprizorjeni v območju odrske fikcije – gledališke iluzije. Ti prikazujejo konflikt med družino, ki izvira iz ene od nekdanjih jugoslovanskih republik, in njihovimi sosedi, ki živijo v istem bloku. Stiska družine, ki je bila deležna izbrisa, je predstavljena v nasprotju z naraščajočo nestrpnostjo slovenskih sosedov, ki kulminira v sovražni govor. V drugem tipu prizorov igralci izstopijo iz vlog, ki jih igrajo, in nastopijo kot oni sami – kot državljani, ki se sprašujejo o svojem lastnem deležu odgovornosti pri dejanju izbrisa in ob tem pozivajo k odgovornosti tudi gledalce.

To je nemara najbolje razvidno v prizoru, v katerem se igralci sprašujejo, kaj so naredili za izbrisane. Priložnost za to, da kot državljani izkažejo solidarnost z izbrisanimi, je bil gotovo referendum leta 2004, na katerem so imeli volilci priložnost glasovati za tehnični zakon o izbrisanih, na osnovi katerega bi bil status izbrisanih korigiran. Referenduma se je udeležilo 31,1 % volilcev, od katerih jih je le 3,8 % glasovalo za zakon, proti je glasovalo 94,7 %, neveljavnih glasovnic pa je bilo 1,5 %; zato je bil zakon razveljavljen (Pistotnik 224). V žgoči debati, ki se razvije med igralci, se razkrije, da niso natančno vedeli, za kaj na referendumu sploh gre; ni jim bilo znano, ali so izbrisani izgubili državljanstvo ali status stalnih prebivalcev in kaj to dejansko pomeni. Nekateri med njimi pa se referendumu sploh ne spomnijo. Pravzaprav ugotovijo, da imajo luknjo v spominu. Medtem ko igralci drug drugega obtožujejo, si zastavljajo vprašanja o krivdi, politični in osebni odgovornosti. Soglasni so v tem, da se ne počutijo krive, pač pa občutijo odgovornost; Antonia Grunenberg bi dejala, da se počutijo odgovorne za tisto, česar niso storili, a je bilo storjeno v njihovem imenu (nav. po Jalušič 105).

Igralci pridejo do iste ugotovitve kot Hannah Arendt, ki zavrača pojem kolektivne krivde, saj je ta po njenem mnenju vedno individualizirana: »Krivda [...] sestoji iz tega, kar je neka oseba naredila, in ne iz namenov ali potencialnosti. Prav tako ne more biti kolektivna, ampak se vedno 'individualizira' (na primer na sodišču)« (nav. po Jalušič 105). To, kar občutijo igralci, je politična odgovornost. Politična odgovornost »nima nujno moralne ali pravne konotacije, temveč je tesno povezana z delovanjem; ne temelji na nekih predhodnih moralnih standardih, temveč se striktno izraža v svoji performativni naravi in morebitni 'veličini' dejanj«, kar pomeni »ohraniti nedotakljivo kapaciteto delovanja (razsojanja, izbiranja in delovanja)« (Jalušič 105). Igralci možnosti za svoje delovanje prepoznavajo na primer v organiziranju akcije, da se izbrisanim opravičijo, z razširjanjem informacij o tem, kaj se je leta 1992 pravzaprav

zgodilo in kakšne posledice je to imelo za izbrisane. Tako razumejo tudi svoje delo v tej predstavi. Poziv k solidarnosti z izbrisanimi pa tudi k prevzemu odgovornosti prebivalcev Slovenije za to dejanje je osrednje sporočilo uprizoritve.

To je bilo nemara najbolj provokativno prikazano v prizoru, v katerem so igralci pozvali gledalce k izrazu solidarnosti z izbrisanimi z vprašanjem, kdo od prisotnih privoli v uničenje osebnih dokumentov, ki so jih igralcu v vlogi uniformiranega uradnika izročili ob vstopu v dvorano. Tisti, ki so v to privolili, naj bi se – vsaj po razlagi moškega dela igralske ekipe – znašli v položaju izbrisanih, to je brez veljavnih dokumentov, ki omogočajo existenco. Vendar je takšna razlaga iluzorna, saj si gledalci lahko priskrbijo veljavne dokumente na upravnih enotah, izbrisani pa te možnosti niso imeli. Ženski del igralske ekipe je občinstvu predlagal drugačen izraz solidarnosti: družina, o kateri je pripovedovalo odrsko dogajanje, je bila objavljena na oder, gledalci pa so dobili možnost, da jim izrazijo sočutje. Na nekaterih ponovitvah so v vlogi družine oziroma izbrisanih nastopili posamezniki, ki so bili dejansko deležni izbrisa (denimo Aleksandar Todorović). V mnogih ponovitvah pa družina, ki je bila objavljena na oder, dejansko ni bila družina, o kateri je govorila predstava. V tej vlogi so nastopili naturščiki, ki so vlogo izbrisanih odigrali. To se je med publiko razvedelo šele po končani predstavi. Ne glede na to, ali je Frljićeva provokativna režijska poteza med gledalci učinkovala avtentično ali ne, je srečanje z izbrisanimi v občinstvu vzbudilo močan občutek empatije.

Povezava med odgovornostjo in delovanjem je bila evidentna v gesti Prešernovega gledališča Kranj. Finančna sredstva, ki so jih igralci med predstavo zbrali med občinstvom v podporo izbrisanim, je gledališče po vsaki predstavi poslalo na naslov vlade Republike Slovenije z jasnim sporočilom, naj se sredstva namenijo za izplačila odškodnin izbrisanim. Državne institucije dolgo niso vedele, kaj početi s kuverto, v kateri so bila zbrana finančna sredstva za izbrisane. Kuverta je potovala na Ministrstvo za notranje zadeve, od tam na Ministrstvo za finance, kjer so vendarle iznašli način, kako sredstva izročiti pravim naslovnikom. Sredstva so nakazali na račun proračuna Republike Slovenije, in sicer na posebno, na novo odprto postavko za izbrisane.

V navedenih prizorih je nemara najbolj razvidna povezava med zaznavo in lastno izkušnjo, med delovanjem in odgovornostjo. To je tista povezava, ki je v medijsko posredovani družbi – kot ugotavlja Lehmann – pretrgana. 25.671 je lep dokaz, kako lahko gledališče napravi vidne oblike zaznave in investira v politike zaznavanja. Obenem pa gledalcem omogoči prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo. To je tudi sicer značilno za (navedene) predstave, v katerih je privilegirani prostor vednosti gledalec, lokus gledališča pa premeščen v njegovo telo.

Razumevanje političnosti gledališča in scenskih umetnosti je v slovenskem prostoru v zadnjih dveh desetletjih, natančneje, po letu 1998, doživelo svojevrsten obrat: s politik predstavljanja odrskega dogajanja se je preusmerilo na politike gledalčevega zaznavanja. Seveda so načini predstavljanja in načini zaznavanja med seboj tesno povezani. Na kakšen način predstaviti politično gesto na odru, s katerimi gledališkimi sredstvi in kako jo uprizoriti? To vprašanje vselej vključuje premislek o načinih zaznavanja, saj se ustvarjalci z njim ukvarjajo zato, da bi uprizoritev politične geste dosegla kar največji učinek na občinstvo. In to ne glede na to, ali je organizacija gledaliških sredstev vezana na notranji komunikacijski sistem uprizoritve in poteka za namišljeno četrto steno, to je med samimi dramskimi osebami na odru, ali je poudarek premeščen na zunanji komunikacijski sistem – na relacijo med odrom in dvorano, nastopajočimi in gledalci. Razmerje med igralci in gledalci se je skozi 20. stoletje razvijalo in ob koncu stoletja dozorelo do te mere, da privilegirani prostor vednosti (v najprodornejših participativnih praksah slovenskih scenskih umetnosti) ni bil več oder, temveč gledalčevo telo kot prostor gledalčeve zaznave. Gledalci so bili v slovenskem gledališču sicer vabljeni k soustvarjanju dogodkov, zlasti v drugi polovici 20. stoletja. Njihov ustvarjalni delež pri nastajanju in izvedbi predstav je naraščal in opisal lok od prevzemanja vloge priče do dejavnega sodelovanja z igralci. Ob koncu 20. stoletja pa je v pojmovanju razmerja med igralci in gledalci mogoče opaziti premik: v ospredje stopi vprašanje gledalčeve zaznave, prostor njegove izkušnje, pri čemer je ključnega pomena, da gledalci dobijo uvid v povezave med zaznavanjem in delovanjem. Gledališče, ki stavi na politike zaznavanja, svojemu občinstvu ponuja prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo, ob tem pa napotuje na odgovorno delovanje – ne le v okviru uprizorjenega sveta, temveč tudi v prostorih vsakdanjega življenja.

- Čufer, Eda. »Gledališče v dobi konformizma čutil.« *Maska*, letn. 2, št. 1, 1992, str. 15.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. University of Iowa Press, 1997.
- Kardum, Simon. »Uvodni rituali tretje generacije.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, *Maska*, 2006, str. 114–125.
- Jalušič, Vlasta. »Organizirana nedolžnost in izključevanje. Nacionalne države in državljanstvo po vojni in kolektivnih zločinih.« *Zgodba nekega izbrisa*, posebna izdaja Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letn. 35, št. 228, 2008, str. 101–121.
- Kralj, Lado. »Dekadenca?« *Maska*, letn. 3, št. 4–5, 1993, str. 13.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. *Maska*, 2003.
- Orel, Barbara. »Izza očesne mrežnice. Konfiguracija percepcije v sodobnem slovenskem gledališču.« *Sodobne scenske umetnosti*, *Maska*, 2006, str. 358–371.
- Pistotnik, Sara. »Kronologija nekega izbrisa 1990–2007.« Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letn. 35, št. 228, 2007, str. 204–236.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. *Maska*, 2010.
- Rokem, Freddie. »Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču.« *Maska*, letn. 18, št. 2–3 (80–81), 2003, str. 7–13.

Towards the Politics of Perception: A Turn in the Understanding of the Politicality of Performing Arts

Keywords: politics, perception, Slovenian theatre, contemporary performing arts, Oliver Frlić

This article reveals the turn in the understanding of the politicality of performing arts and finds that, in the last two decades, displaying politicality has shifted from the modes of representation to the forms of perception. Formerly, the politicality of theatrical events was expressed primarily from the point of view of the politics of representation, that is, the question how creators staged a political gesture onstage. With the politics of perception, the audience and its role in (co-)creating the performed world become the centre of interest. The notion of the “politics of perception” is based on the findings of Erika Fischer-Lichte, which emphasise that watching is creative work. The definition of this notion is also aided by Hans-Thies Lehmann, whose starting point originates from the position of theatre in the mediatised world: the politics of perception does not just include the perceptive activity, in the process of which the spectators (co-)create the meaning of the action onstage, but also includes the cooperation between the spectators and actors in the very processes of representation that produce a theatrical event. Thus, the spectators are presented the link between perception and action, which, in the mediatised world, is interrupted or blurred.

The turn towards the politics of perception, which allows the audience to have an aesthetic, political and ethical experience, is highlighted in the context of the history of addressing audiences in 20th-century theatre. This history is presented within Slovenian performing arts, where including audiences into the stage action has been present continuously since the 1960s. In the 1980s and 1990s, the investigation of the relationships between the participants of a theatrical event was particularly intense. This investigation was an expression of a tendency to redefine the traditional communication model in theatre and to search for new concepts of theatre in dialogue with other arts and media, particularly visual and new media arts, performance art, and dance. Marked by a highly polemicised rejection of traditional drama theatre, this process was linked to the expansion of theatre into the wider conceptual field of performing arts.

As a harbinger of the shift from the politics of representation to the politics of perception, particularly exposed is the installation for a single spectator *Camillo – Memo 4.0: The Cabinet of Memories*, directed in 1998 by Emil Hrvatin. Since then, the privileged space of knowledge in the most cutting edge participatory practices in Slovenian performing arts is no longer the stage, but the spectator as the sum of emotional, intellectual, physical and intuitive abilities. The common characteristic of these practices is that they offer the spectators an insight into the configuration of perception, the link between perception and action, and allow the spectators to become aware of their own submission to the politics of perception as well as their own investment into co-creating the politics of representation. The performance *25.671*, directed by Oliver Frjić and produced by the Prešeren Theatre Kranj (2013), is analysed as a representative case for such experience. The performance reconstructs the erasure of 25,671 persons from the register of permanent residents of the Republic of Slovenia in 1992 (following the new country's establishment); an administrative order that violated these persons' basic human rights. This devised theatre work, at the intersection of documentary theatre and political activism, calls on the audience members to consider their own share of responsibility in the act of erasure. This question is reflected upon in the article with the help of Hannah Arendt's thoughts on guilt, personal and collective political responsibility. The article also includes an analysis of the performed aesthetic, political and ethical act, thus drawing attention to the director's provocative gestures that accompany the appeal to expressing solidarity with the erased. The theatre that bets on the politics of perception offers to its audience a first-class aesthetic, political and ethical experience, and at the same time steers towards responsible action – not just within the world onstage, but also in the spaces of everyday life.

Razprava z uporabo primerov nekaterih najbolj provokativnih predstav Oliverja Frlijića, predstavljениh v slovenskem in evropskem kontekstu (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje*), tematizira posebne taktike tega predstavnika radikalnega gledališča, ki za dosego ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji. Ta posebna strategija igralce-performerje pripelje do tega, da iz lastnih življenjskih izkušenj in vivisekcije lastnega protislovnega odnosa do sveta generirajo intimen odgovor na vprašanje, kaj je danes politično in na kakšen način je politično v sodobni družbi kastrirano. Frlijić s svojimi predstavami pri gledalcih ustvarja močne občutke nelagodja, ki sprožajo spraševanje o mejah in smotrnosti radikalnega in političnega gledališča. Obenem pa kažejo tudi na meje politične sprejemljivosti uporabe sovražnega govora v umetnosti. S pomočjo raziskave semiotike teh posebnih Frlijićevih gledaliških strojev in odzivov nanje bomo skušali odgovoriti na vprašanja: Ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike? Lahko relevantno spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma ter odpirajo vprašanja o begunski krizi, novih političnih mejah znotraj Evrope, novih oblikah orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov? Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbanalneje mehanizme vizualne kulture kot orodje za kritiko žargona pravšnjosti posttranzicijske »Evrope več hitrosti«?

Ključne besede: sodelovalno gledališče, radikalno gledališče, kastracija političnega, Oliver Frlijić, estetika odpora, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, *Naše nasilje in vaše nasilje*

Tomaz Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij o gledališču in uprizoritvenih praksah: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*, slovensko gledališče druge polovice XX. stoletja (2004), *Ranljivo telo teksta in odra* (2007), *Levitve drame in gledališča* (2008), sourednik monografij *Drama, tekst, pisava* (2008) in *Occupying Spaces: Experimental Theatre in Central Europe* (2010). Za svoje delo je prejel več nagrad.

tomaz.toporisc@guest.arnes.si

Kaj se je zgodilo s političnim v gledališču?

Primer Oliverja Frljića

Tomaž Toporišič

I. Uvod

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

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

1. Ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike in na ta način spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma?
2. Ali na ta način lahko relevantno odpirajo npr. vprašanja begunske krize, novih političnih meja znotraj Evrope, novih oblik orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov?
3. Lahko tovrstna kritika spodkoplje neoliberalno ideološko ozadje evropske družbe?
4. Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbanalneje mehanizme vizualne kulture? Zanimata nas torej razkritje in razdelava posebnih taktik politike odra, ki jih v svojih radikalnih predstavah uporablja Oliver Frljić, tudi slovenski publiki zelo dobro znani bosanski in mednarodno uveljavljeni režiser, s katerim sem imel privilegij ustvarjalno sodelovati kot dramaturg.

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetništne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Kakorkoli že, predmet naših raziskav oziroma razdelav bodo nekatere njegove najodmevnejše predstave, ki so soustvarile gledališke sezone na sončni strani Alp in naprej po Savi do Donave. Ustavil se bom ob posebnostih njegovih taktik, uporabi provokacije s pomočjo ponavljanj kot strategije, ki sprovcira igralce ali performerje njegovih predstav, da generirajo poseben material, izhajajoč iz svojega zasebnega in javnega.

Začel bom z njegovo najbrž še danes najodmevnejšo predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* iz zdaj že skoraj daljnega leta 2010 in nadaljeval s predstavo, ki je odprla Festival Borštnikovo srečanje leta 2017, *Naše nasilje in vaše nasilje*. Vsaj malo se bom obregnil tudi ob nekatere druge njegove predstave, tudi ob obe poljski, za katolike že skorajda blasfemični: *Ne-božansko komedijo* (2014) in *Klatvo* oziroma *Kletev* (2017). Ti sta povzročili vrsto političnih pritiskov, poskusov odstavitev, vloženih tožb in podobno, kar je danes, v času, ko se zdi, da je politična moč gledališča omejena, če ne celo kastrirana, prava redkost.

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

II. Politično sodelovalno gledališče za novo dobo

Nadaljujmo z njegovimi političnimi strategijami. V zadnjih desetih letih je Frlić razburil desni in malo manj desni politični pol, najprej z Evripidovimi *Bakhantkami*, ki so bile prepovedane in potem po intervenciji takratnega prvega ministra hrvaška vlade Iva Sanaderja ne več prepovedane na festivalu Splitsko poletje, saj so vzpostavile za HDZ pa tudi za večji del hrvaške publike neprijetne paralele med zločini, povzročenimi v času domovinske vojne v obdobju 1991–95, in zločini v času NDH med drugo svetovno vojno. Potem leta 2009 *Turbo-Folk*, postdramski zažigalni koktajl seksa, nasilja in srbskega turbofolka in turbopopa v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki. Nato pa leta 2010 še sodelovalno ali snovalno gledališko predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* v Slovenskem mladinskem gledališču, ki je dodobra razburila tudi del slovenske kritike, da je Slavko Pezdir v osrednjem dnevniku Delo pod naslovom »Streljanje s slepimi naboji« zapisal:

Čeravno so pobudnik, soavtorji in protagonisti ter producent uprizorjenega odrskega cvetobera sovražnega govora in vsakršnega fizičnega in duševnega nasilja izbrana odrska izrazila pred premiero opravičevali s svojo vero v osveščevalno poslanstvo svoje dandanašnje različice političnega gledališča, s katero da bodo pripravili menda uspavano občinstvo v aktualnih razmerah globalnega zblojenega kapitalističnega potrošništva in neobvladljive medijske zasičenosti k razmišljanju ter nemara celo k etičnemu in političnemu opredeljevanju, se seveda ne med predstavo in ne po njej ni moglo opaziti nič takega. [...] Kot je videti, Frljičevo politično gledališče ni spremenilo, kaj šele etično prebudilo in oplemenitilo ne protagonistov in ne občinstva. Pravzaprav je le (naivno ali preračunljivo?) prisledlo na vlak pogošnega in kurantnega medijskega zabavnštva, ki prostodušno prispeva k nadaljnemu vsesplošnemu družbenemu etičnemu onesnaženju ter eroziji estetskega čuta in okusa. (Pezdir 17)

Poglejmo si slednjo predstavo nekoliko поблиže. Frljić uporablja gledališče kot javni forum odprte debate, s pomočjo katere se proizvajajo resnice v Badioujevem smislu, da misel umetnosti producira umetnost sama.¹ Zdi se, da Frljić stoji prav na teh badioujevskih okopih in s svojim gledališčem kaže, kako umetnost ni zgolj nemišljenjska resnica, ki bi potrebovala misleca oziroma filozofa, ki jo bo mislil, temveč je sama hkrati tudi misel sebe same. Umetnost ni le svoja lastna resnica, temveč je v svojih delih že tudi premislek svoje resnice. Tako je vsaka Frljićeva predstava hkrati tudi premislek umetniške konfiguracije z imenom gledališka predstava.

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

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

Igralce povabim, naj v procesu študija predstave razgradijo mojo režisersko moč. Najprej se tega vprašanja ne lotim neposredno, ampak poskušam ustvariti situacije, v katerih lahko začnejo razmišljati o tem, da distribucija moči v gledališču ni nekaj normalnega, čeprav se nam tako zdi na prvi pogled. [...] Včasih začnem na delu z besedilom, da bi pokazal, kako deluje derridajevsko razumljen teološki oder. Ko to postane jasno, nadaljujemo z vprašanji. Kako lahko svoje delo naredimo tako, da bo delovalo tudi zunaj gledališkega območja

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

simbolne menjave? Kako lahko začnemo proizvajati prave učinke znotraj širšega družbenega konteksta? Temeljno vprašanje je vprašanje performativnosti. Z besedami Jona McKenzieja: Perform or else. (Soszynski nepaginirano)

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

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

III. Gledališče kot lakmusov papir nacionalizmov

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

Na koncu vedno preštevamo trupla. In ta trupla postanejo zastavki novih političnih projektov. Določenih trupel se smemo spominjati in jih pokopati z vsemi častmi. Zaradi drugih pa postanemo Antigone. Govoriti moramo o vrednosti vsakega človeškega življenja, saj v nasprotnem primeru naših tisoč

ne bi bilo nič v primerjavi z njihovimi deset tisoči. Toda to je izračun, ki nam ne ustreza. Vendarle smo malo manj umirali in malo več klali. Za koga si: za Eteokla ali za Polinejka? (Frljić, Šeparović, Toporišič nepaginirano)

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

V svojih predstavah Frljić govori o vojnah, ki so okrvavele prostore bivše Jugoslavije s strastjo, neposrednostjo in brezsrarnostjo npr. Jana Fabra. Njegove igralk in igralci oziroma soustvarjalci sodelovalnih predstav izvajajo artaudovski ritual ponavljanja: v sodobni verziji artaudovskega krutega gledališča vedno znova umirajo in vstajajo od mrtvih. V *Izdajalcu* svoje trupe in trupla soigralk in soigralcev ovijajo v zastave novih držav, ki so nastale na območju bivše Jugoslavije, in v zastavo Mladinskega, gledališča, ki je nekoč združevalo jugoslovanske kulture in bilo nekakšen *trade mark* »Liberté, égalité, fraternité«, tudi gesla bivše socialistične samoupravne federacije v absurdnem antinacionalističnem modnem sprevedu, ki se zelo hitro spremeni v medsebojno obračunavanje in pobijanje drugače mislečih. V *Kukavičluku* (*Strahopetnosti*, 2011) pa stojijo mirno in recitirajo imena pobitih v Srebrenici. S tem Frljić postbrechtovski testira in provocira publiko skozi pravo postdramsko gledališče, ki pa za razliko od Hans-Thiesa Lehmana in njegovega prepričanja, da gledališče danes ne more več delovati v širšem družbenem sistemu,² poskuša z neposredno politično konfrontacijo in s kazanjem na strahopetnost in nesposobnost današnje družbe, da bi se soočila s svojimi travmami, hkrati delovati na igralce in gledalce. Zato v gledališkem listu predstave Frljić vztrajno izpostavlja dejstvo, da gre za scenski esej o odnosu posameznikove in kolektivne krivde, o razpadu utopičnega gledališkega projekta KPGT Ljubiše Ristića ter o naši (ne)pripravljenosti na to, da odnos med družbeno resničnostjo in gledališčem vzamemo resno.

IV. Politična nekorektnost in estetika odpora

Frljićeve predstave pa so v svoji artaudovsko-brechtovski formi tudi ekstremno politično nekorektna. Kot zapiše kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre*, ko opiše reakcije publike na *Izdajalca* v Montrealu: »Ta politično nekorektna predstava, ki je zlobna, groteskna in parajoča, je demonstracija nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati je tudi razmislek in preizpraševanje gledališča samega, vloga umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej« (nepaginirano).

² Za ponazoritev te teze je najbolj povedno Lehmannovo ljubljansko predavanje »Politično v postdramskem«, objavljeno v reviji *Maska*.

Vzemimo kot drug, novejši primer, mednarodno koprodukcijo iz leta 2016 *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki jo je Frljić sopedpisal z dramaturgom Marinom Blaževićem in je doživela premiero na Dunajskih slavnostnih tednih ter požela plaz neusmiljenih kritik, ki so ji očitale politično nekorektnost, neprimernost, zastarelost in podobno. Predstava se ukvarja z zelo vročo temo migracij in evropske identitete. S tem kaže na dejstvo, da se v zadnjem času v Evropi – kot opozarja v izvrstnem eseju »Orientalizing citizenship: the legitimization of immigration regimes in the European Union« Iker Barbero –, krepi neoorientalistični diskurz, znotraj katerega se »(velikokrat muslimanske) migrante razume kot divje, necivilizirane teroristične 'druge'; z besedami Giovannija Sartorija, kot 'anti-državljanje'« (189). V času, ko je begunska problematika dobila razsežnosti »vesoljnega potopa« v biblijskem smislu, Frljić meša politično nekorektnost, drastično fizično gledališče, ki se poigrava s stereotipi reprezentacije in resničnostnih šovov. Predstava je nabito polna referenc, verskih simbolov, posilstev, mučenj, terorizma, fašizma in islamofobije, ki so podani na način uporniškega gledališča in gibanj šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja. Kot zelo svobodna interpretacija romana Petra Weissa *Ästhetik des Widerstands (Estetika odpora)*³ predstava naseli oder z bizarnimi zgodbami in s kvazidokumentarističnim gledališčem o beguncih in ujetnikih, ki v nekem trenutku artaudovskega rituala izvedejo halucinatorni *trance dance* v oranžnih guantanamojskih uniformah, že v naslednjem trenutku pa so popolnoma goli s kaligrafskimi arabskimi inskripcijami na koži, kot da bi bili iz kakšnega videa iranske videalistke Shirin Neshat, ki se ukvarja s kratkimi stiki med islamom in Zahodom. Ali pa s Kristusom, ki sestopi s križa in posili muslimanko v hidžabu ... In še bi lahko naštevali prizore, ki se izmenjujejo z igralskimi metagledališkimi intervencijami, npr. s pozivom k minuti molka za žrtve terorističnega napada v Parizu in Bruslju, ki mu sledi prošnja za minuto molka za vse žrtve evropske in ameriške politike v Siriji in na Bližnjem vzhodu. In končno handkejevsko zmerjanje publike: »I am most ashamed for you, the theatre audience. For you death is an aesthetic event.« Frljić namreč gledalce razume kot ljudi, za katere je povsem nemogoče, da bi zavzeli pozicijo distanciranega, zainteresiranega ali celo vživljajočega se opazovalca. Uprizoritev se tako zgodi »dobesedno med akterji in gledalci, celo samimi gledalci« (Fischer-Lichte 49), ki torej s svojo udeležbo in svojimi reakcijami pri Frljiću proizvedejo predstavo«. Zato je (rečeno v duhu Rolanda Barthesa) predstava vedno »rezultat interakcije med izvajalci in gledalci« (prav tam).

Frljić sam to predstavo o krizi Evrope, fundamentalizmu in fašizmu, montaži namerno kontaminiranih znakov in slik, ki napadajo vzvišeni in po originalnosti in prefinjenosti hlepeči okus srednjeevropske gledališke in kulturne elite, razume takole:

³ Ta roman-esej-zgodovina (ki je izhajal med letoma 1975 in 1981) uokvirja obdobje od tridesetih let do druge svetovne vojne, antifašistični odpor in vznik delavskih strank. Pripovedovalec se v berlinskih muzejih in galerijah srečuje s prijatelji, razpravlja o odporu v umetnosti in družbi, estetskih in političnih vprašanjih, možnosti in nezmožnosti upora in političnega angažmaja. Zgodba, katere opisljivost je težavna tako kot opisljivost Joyceovega *Uliksesa*, velja za enega izmed vrhuncev povojne nemške literature in eno temeljnih del za razumevanje nemške zgodovine 20. stoletja.

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

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

Ta posebna oblika gledališča v fris, kot ga Birringer lucidno poveže z britansko novo dramatiko devetdesetih let, po mnenju ameriškega teoretika performansa »privilegira politično vsebino s pomočjo spektakelskih gest, ki povečajo gledališke učinke« (642). Vse to seveda izhaja iz zavedanja, da ne moremo prenehati biti del strukturalnega nasilja, vse dokler živimo v ekonomsko-političnem sistemu. Strukturalno nasilje je inherentno neoliberalnemu kapitalizmu in temu pripadajoči politični reprezentaciji. Toda Birringer pravi: »[P]rav ta glasnost učinkovanja me kot gledalca izklopi. Sprašujem se, ali sodobne plesne predstave, ki za dosego ciljev uporabljajo bolj abstraktne miselne tehnike rituala, bolj subtilne tone, lahko prodrejo globlje, nas pripeljejo do tega, da prisluhnemo drugače« (prav tam).

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

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

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

V. Zabrisati mejo med resničnostjo in fikcijo

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

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

Frljićevo gledališče se upira dejstvu, da pomen izhlapeva in da današnji čas vztrajno in manično išče naslednjo »ekstremno« podobo ali »interaktivno doživetje«. Izhaja

iz situacije, ki jo natančno opiše Gómez-Peña leta 2001, a tako rekoč nespremenjena ostaja tudi danes:

Do popolnosti se nahajamo znotraj tega, kar poimenujem kultura »mainstream bizzare« [...] *Zamenjaj kanal*. Od televizijskih reportaž o masovnih morilcih, morilcih otrok, verskih kultih [...] do obsesivnega ponavljanja »resničnih zločinov«, ki so jih posneli navadni državljani ali nadzorne kamere. Vsi smo postali dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena, *cultura in extremis*. [...] Cilj te kulture je jasen: privabiti več konzumentov ter jih hkrati preskrbeti z iluzijo o tem, da (zastopniško) doživijo vse ostre robove in močne emocije, ki umanjajo v njihovih življenjih. (13)

Frljič s citatnim prevzemanjem in prisvajanjem ter z ironično-terorističnimi predelavami manipulativnega aparata ideologije in množičnih medijev v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Kletev* idr. izpostavlja nevarnosti svoje na videz avtentično in neideološko ukvarjanje s političnim in njegovo manipulacijo. Opozarja, da živimo znotraj polja *transkulturnega biznisa*, ki vsako interkulturno umetniško dejanje že prevaja v logiko možnosti eksploatacije transpolitičnega, globalističnega ekonomskega in političnega lobija. Toda s svojo politično nekorektnostjo skuša to situacijo obrniti sebi v prid. Tako kot ameriški kulturni aktivisti skuša gledališču povrniti funkcijo prostora srečevanja umetnosti in družbene angažiranosti. Z besedami Petra Sellarsa, ki sicer govori o svojih predstavah, lahko pa bi govoril tudi o Oliverju Frljiču: »Z gledališčem se ukvarjam, da bi ugotovil, ali demokracija še deluje« (37).

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

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

- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. MGL, 1994.
- Badiou, Alain. *Mali priročni o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut, Društvo apokalipsa, 2004.
- Barbero, Iker. »Orientalising citizenship: the legitimation of immigration regimes in the European Union.« *Citizenship Studies*, letn. 16, št. 5–6, 2012, str. 751–768.
- Behrendt, Eva. »Was hat das mit mir zu tun? Arpad Schilling, Oliver Frljić und Andras Dömötör kommentieren in Wien und Berlin Europas Ruck nach rechts.« *Theater Heute*, August/September 2016, str. 4–9.
- Bertin, Raymond. »Maudit soit le traître à sa patrie ! : Théâtre extrême.« *Jeu*, 1. jun. 2012, www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traitre-a-sa-patrie-theatre-extreme. Dostop 23. okt. 2017.
- Birringer, Johannes. »Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances.« *Theatre Journal*, letn. 68, št. 4, 2016, str. 633–647.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave.« Prev. U. Grilc. *Prisotnost, predstavlanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 82–103.
- Frljić, Oliver; Šeparović, Borut; Toporišič, Tomaž. »On theatre corpses.« *Mladinsko Theatre*, en.mladinsko.com/performances/reprises-20152016/damned-be-the-traitor-of-his-homeland/e-library. Dostop 13. okt. 2017.
- Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek, Študentska založba, 2008.
- Garner, Stanton B. Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in contemporary Drama*. Cornell UP, 1994.
- Gómez-Peña, Guillermo. »The New Global Culture.« *The Drama Review*, letn. 45, št. 1, 2001, str. 31–58.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem.« Prev. Anina Marn. *Maska*, letn. 17, št. 3/4, 2002, str. 6–9.
- Pezdir, Slavko. »Streljanje s slepimi naboji.« *Delo*, 5. mar. 2010, str. 17, www.delo.si/kultura/streljanje-s-slepimi-naboji.html. Dostop 19. okt. 2017.
- Sellars, Peter and Marranca, Bonnie. »Performance and Ethics: Questions for the 21st Century.« *PAJ: A Journal of Performance and Art*, letn. 27, št. 1, 2005, str. 36–54.
- Soszynski, Pawel. »Divine Kraków, Un-Divine Comedy, Talk with Oliver Frljić.« *Theatre | Biweekly*, 24. dec. 2013, www.biweekly.pl/article/4901-divine-krakow-un-divine-comedy.html. Dostop 12. okt. 2017.
- Toporišič, Tomaž. »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka – sezona 2016/2017*, št. 1, 2016, str. 4–6.

What has Happened to the Political in Theatre? The Case of Oliver Frlijić

Keywords: collaborative theatre, radical theatre, castration of the political, Oliver Frlijić, aesthetics of revolt, *Damned Be the Traitor of His Homeland!*, *Our Violence and Your Violence*

By examining some of Oliver Frlijić's most provocative performances that have been staged in Slovenia and across Europe, as well as staged in different contexts both in and outside of Europe, this article thematises the special tactics of this representative of radical theatre who uses provocation by repetition to achieve his goals. This special strategy brings his actors-performers to the point where, using their own life experiences and the vivisection of their own contradictory attitudes to the world, they generate an intimate answer to the questions of what is political today and in what way the political is castrated in contemporary society. With his performances, Frlijić creates profound feelings of uneasiness in the spectators, which in turn trigger questions about the borders and the meaning of radical and political theatre. At the same time, they reveal the borders of the political acceptability of the use of hate speech in art. The theatre frame of Frlijić's staging laboratory presents stories from different parts of the world, but his primary interest remains the peripheral sphere of the European cultural and political semiosphere: the disintegration of Yugoslavia in the 1990s, followed by the war in Croatia and Bosnia and the genocide in Srebrenica. In the recent years, the focus of that interest has expanded to include the crisis of the post-refugee neo-Catholic and neoliberal Europe here and now, with all the newly composed Orientalisms. By researching the semiotics of Frlijić's particular theatre machines and reactions to them, the discussion tries to answer the following questions: can today's performance practices produce a special form of social criticism? Can they speak relevantly about ethical dilemmas of neoliberalism and neo-colonialism, and open questions about the refugee crisis, new political borders inside Europe, new forms of Orientalism, neo-Catholicism and neo-colonialisms?

In their Artaudian-Brechtian form, Frlijić's performances are also extremely politically incorrect. In them, he talks about the wars that have bloodied the soil of former Yugoslavia with the passion, directedness and shamelessness that reminds one of, for example, Jan Fabre. When creating performances with Frlijić, his actors and collaborators perform the Artaudian ritual of repetition: in the contemporary version of the Artaudian theatre of cruelty, they are time and again dying and rising from the

dead. In the performance *Damned Be the Traitor of His Homeland!* (2010), they wrap their torsos and the corpses of their fellow actors in the flags of the new countries that have been created in the region of former Yugoslavia and in the flag of the Mladinsko Theatre – a theatre that used to unite the Yugoslav cultures and was some kind of trademark of “*liberté, égalité, fraternité*”, also the slogan of the erstwhile socialist self-managing federation – in an absurd antinationalist fashion catwalk, which quickly turns into a confrontation and the slaughter of those who think differently. In the performance *Our Violence and Your Violence* (2016), which was relentlessly and mercilessly criticised at various European festivals for being politically incorrect, inappropriate, outdated and so on, they dealt with the very hot topic of migrations and European identity. This helps Frljić expose the fact that the neo-Orientalist discourse has recently been on the rise in Europe, and this discourse understands the (often Muslim) migrants as barbaric “anti-citizens”. In the time when the refugee question has attained the status of a “deluge” in the biblical sense, he mixes political incorrectness with drastic physical theatre that plays with stereotypes of representation and reality shows. Frljić obviously does not want to use the normative theatre language to criticise this very reality, as the theatre language is already the materialisation of its ideology. His performances undoubtedly contribute significantly in opening up the problems of nationalisms, Orientalisms and neoliberalisms of today’s postdemocratic societies. At the same time, they clearly show the fact that theatre is still a medium exclusive to a certain social class, which is economically and socially so privileged that it can understand and afford it. For this reason, radical theatre must change the theatre discourse and show in what way “normal” theatre language replicates social inequality and repression.

V prispevku je pojem »brutalizem«, ki je sicer oznaka arhitekturnega sloga, uporabljen kot izhodišče za premislek o paradigmi brutalistične uporabe »surovih materialov« v sodobnem slovenskem gledališču. Pri tem ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, temveč za nazoren prikaz anatomije aktualnih družbenih odnosov: psihičnega in fizičnega nasilja med nastopajočimi, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Avtor z analizo nekaterih značilnih predstav (*Kralj Ubu*, *Trojno življenje Antigone*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Manifest K*) pokaže, kako se ti družbeni odnosi manifestirajo v sodobnem slovenskem gledališču, in prispevek sklene z umestitvijo te paradigme v širši umetnostni in politični kontekst sodobne slovenske družbe. Vprašanje, ki ga poraja ta paradigma, je, ali dokumentarni pristop in prikaz raznih oblik nasilja na odru poleg estetskega povzročata še kakšne druge učinke? Z drugimi besedami: kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost?

Ključne besede: sodobno slovensko gledališče, politično gledališče, brutalizem, potujitev, Bertolt Brecht, Jernej Lorenci, Matjaž Berger, Janez Janša, Oliver Frlić, Sebastijan Horvat

Aldo Milohnič je izredni profesor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, kjer predava zgodovino gledališča. Od leta 2013 je predstojnik Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT. Je urednik številnih zbornikov in tematskih števil kultur in časopisov, soavtor več knjig, avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter avtor znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009) in *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016). Področja njegovega raziskovalnega dela so zgodovina in teorija gledališča, sodobne performativne prakse ter sociologija kulture in umetnosti.

aldo.milohnic@guest.arnes.si

Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču

Aldo Milohnić

V drugi polovici 20. stoletja so arhitekti razvili način gradnje, ki je namenoma puščal vidne armiranobetonske konstrukcije. Ta slog, ki so ga poimenovali »brutalizem«, je sledil ideji Le Corbusierja, da arhitektura pomeni »vzpostaviti razburljiva razmerja z uporabo surovih materialov (*matières brutes*)« (nav. po Jencks 301). Za brutalistični pristop v arhitekturi je značilna uporaba surovega, neobdelanega betona (*béton brut*) na, kot pravi Charles Jencks, »neusmiljeno neposreden način«, torej z uporabo gradbenih materialov in objektov »takih, kakršni so« (301). Brutalizem je »dramatizacija dobesednega prikazovanja«, saj izhaja iz prepričanja, da je predstavljanje objektov »takih, kakršni so, bolj pošteno in spodbudno, kakor če bi jim določali pomene po lastni volji ali želji«; z drugimi besedami, brutalizem je »metaforični prikaz dobesednosti« (292).

Izposodil si bom to oznako arhitekturnega sloga, ker bi rad zastavil hipotezo, da v sodobnem slovenskem gledališču lahko zaznamo paradigmo brutalistične uporabe »surovih materialov« na odru. Pri tem moramo imeti v mislih, da tudi za brutalizem v gledališču velja, kar je Reyner Banham povedal o brutalizmu v arhitekturi, ki po njegovem ni enoten slog, temveč oznaka »skupnega programa ali pristopa k arhitekturi« (10), pri katerem sta pojma estetike in etike tesno povezana. Tako pri brutalizmu v gledališču ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, temveč za nazoren prikaz anatomije družbenih odnosov v sodobni Evropi in zlasti v Sloveniji: psihičnega in fizičnega nasilja, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Na izbranih, paradigmatičnih primerih predstav si bomo ogledali, kako se ti družbeni odnosi manifestirajo v sodobnem slovenskem gledališču, prispevek pa bom sklenil z umestitvijo te paradigme v širši umetnostni in politični kontekst sodobne slovenske družbe.

Malomeščanska etika in duh tranzicijskega kapitalizma (*Kralj Ubu*)

Začnimo s predstavo *Kralj Ubu* v SNG Drama Ljubljana (premiera 30. januarja 2016, režija Jernej Lorenci). Kompleks Ubu je sicer zaposloval gledališke ustvarjalce vse 20. stoletje, zlasti na nekdanjem Zahodu, a tudi v našem okolju, zlasti v sedemdesetih letih (1974 v SLG Celje in 1976 v SNG Drama Ljubljana; takrat, leta 1973, nastane tudi znamenita uprizoritev *Kralja Ubuja* v beograjskem Ateljeju 212 z briljantnim Zoranom Radmilovićem v naslovni vlogi) in ob izteku stoletja oziroma na prehodu v novo tisočletje (1996 v MGL, 1999 v KUD France Prešeren, 2002 v SMG). Vsaka uprizoritev je *Kralja Ubuja* skušala umestiti v svoj čas in prostor, ga prebrati skozi kukalo takratne aktualnosti, uprizoritev v MGL, ki je nastala v letu, ko je Slovenija vložila prošnjo za članstvo v EU, pa ga je celo obarvala v modro in posula z rumenimi zvezdicami.¹ Tudi najnovejši spoprijem s tem legendarnim Jarryjevim besedilom se seveda ni mogel (in navsezadnje tudi ni hotel) izogniti njegovi inherentni političnosti. Kot je to že v navadi pri režiserju Jerneju Lorenciju in njegovi ustvarjalni ekipi, dramsko besedilo ni bilo namenjeno inscenaciji (»postavljanju na oder«), temveč je bilo idejno izhodišče za premislek o današnjem »ubujevstvu« in načinih, kako ta dognanja *udogoditi* v črni škatli ljubljanskega narodnega gledališča.

Del stroke je v uprizoritvi protimeščanske drame v meščanskem gledališču prepoznal kulturnopolitično gesto, ki je še dodatno poudarjena z njeno radikalno predelano različico (»po motivih ...«) v slogu avtorskega projekta (»zbrana dela kolektiva Ubu«).² Diagnoza sicer ni napačna, a »kulturnopolitična« težava je v tem, da se take geste množijo povsod, ne glede na tip institucije, v kateri se zgodijo, zato so nemara že izgubile del svojega prvotnega naboja. Vprašanje, ki ga poraja ta modus delovanja, je, kako in kam naprej, ne da bi prvotna radikalnost izpuhtela v maniro, v prazno gesto? Mar ni tako, da se akterji te in podobnih demontaž reprezentativnega dramskega gledališča vedno znova vračajo nazaj v »klasične« dramske predstave in televizijske šove? Te težave žal ne more odpraviti niti participacija občinstva: ali je zato, ker stopi na oder in se pomeša z igralci, občinstvo kaj bolj aktivno, delujoče, kritično posegajoče v družbene procese? Past neposrednega vključevanja je lakonično, a hkrati zelo precizno ubesedil že Alfred Jarry v eseju, ki je bil objavljen le nekaj mesecev pred krstno uprizoritvijo *Kralja Ubuja*: »Občutek soustvarjanja odpravi napor aktivnega miselnega sodelovanja« (35).

1 Zlati zaklad, ki ga Ubu razdeli ljudstvu po prevzemu oblasti, so bombončki, ki jih igralci grabijo iz vrečk, okrašenih z rumenimi zvezdicami, in jih mečejo v občinstvo. Tudi sicer je bila vizualna podoba predstave preprejena z evropskimi simboli; tako se npr. v enem prizoru pojavi kolesar (asociacija na Jarryja, ki je zelo rad kolesaril) na modrem ozadju in v krogu iz rumenih zvezdic. V tej predstavi so sicer uporabljali razne napise, med njimi tudi dva, ki sta aktualna še danes: »Varčevati je treba, pa naj stane, kar stane« in »Ne bo sprave brez trave«.

2 Med temeljitejšimi analizami predstave je vsekakor prispevek Maje Šorli in Zale Dobovšek v Amfiteatru (Šorli in Dobovšek, »Kralj Ubu«).

Po drugi strani, če vendarle za hip odmislimo to problematično razsežnost predstave, ne smemo spregledati njenih vsebinskih presežkov, npr. nazornega prikaza hierarhičnih razmerij znotraj umetniškega (delovnega) kolektiva, neizprosni gerontokracije, utrjenosti statusov in iz njih izhajajočih privilegijev. Poleg tega je, po mojem mnenju, lep donesek te predstave tudi načrtna omniprezentnost nasilja in prostaštva na odru, torej prav tistih elementov, ki so bili za en del občinstva najbolj moteči. V tej vseprisotnosti brutalnega prostaštva, ki mu je skoraj nemogoče ubežati v pogrošni prozi kapitalističnega vsakdana, je uprizoritev veliko več kot simbolistična (kar je bil značilni slog Lugné-Poejevega Théâtre de l'Œuvre, v katerem je bila leta 1896 krstna uprizoritev *Kralja Ubuja*), je realistična ali celo hiperrealistična. Tako zelo, da pride do paradoksalnega zlitja hiperrealizma in nadrealizma. Ta nenavadna zlitina bi lahko bila primer sodobne oblike absurdnega gledališča, ki z grotesknimi prijemi portretira malomeščansko kloako.³ Če v zgodovinski perspektivi, tako kot to razlaga Eric Hobsbawm (210), meščan vznikne iz prepleta med lastnino in omiko, torej iz *Besitzbürgertum* in *Bildungsbürgertum*, bi lahko malomeščana opredelili kot materialnega buržuja in ideološkega reveža. Brutalnost sodobnega kapitalizma zato ima za posledico destrukcijo omikanega meščanstva in triumf nekultiviranega, povzpetniškega malomeščanstva. Političnost Lorencijeve verzije *Kralja Ubuja* bi torej lahko izhajala iz čutno nazorne upodobitve neke dokaj depresivne družbene konstelacije, ki je produkt – če se lahko izrazim v slogu Maxa Webera – malomeščanske etike in duha tranzicijskega kapitalizma. Ali je to, po mojem mnenju ključno politično razsežnost predstave, prepoznalo tudi občinstvo, pa je vprašanje, ki ga puščam odprtega, ker nanj nimam odgovora.

Antigona: tri v enem

»Etično-politična vaja« *Trojno življenje Antigone*, ki so jo krstno uprizorili v novomeškem Anton Podbevšek Teatru (premiera 11. aprila 2017, režija Matjaž Berger), je Žiškova različica Sofoklejeve *Antigone*, najnovejša izmed mnogih predelav te mojstrovine antičnega dramatika. V 20. stoletju so bile dramske obdelave mita o Antigoni pogosto povezane z vojno: Walter Hasenclever je v času prve svetovne vojne napisal svojo pacifistično verzijo; v času druge svetovne vojne Jean Anouilh ustvari dramo, v kateri Kreon poskuša rešiti Antigono, a se ona raje odloči za smrt, ker je teže živeti kot umreti; pri Bertoltu Brechtu je Polinejk dezertar, ki se noče bojevati

³ Do takega učinka gotovo ne bi moglo priti, če se akterji ne bi zavedali, da se morajo tudi z najbolj banalnimi vsebinami spoprijeti skrajno resno. Nujnost takega pristopa je lucidno orisal Jernej Šugman v pogovoru z Zalo Dobovšek o *Kralju Ubuju*: »Če ne verjameš v to, kar na odru počneš, predstava lahko izpade popolnoma banalna, če pa popolnoma verjameš vanjo, potem banalnost izgine. Banalnost ni v stvari, ki jo počneš, ampak v odnosu do stvari. Odnos je ključen ne pa tema. Dobro besedilo še nikoli ni zagotavljalo dobre uprizoritve« (Šugman). Ker sem v trenutku, ko pišem to besedilo, še vedno pod vtisom njegove veliko prezgodnje smrti, naj mi bo dovoljena nekoliko bolj osebna opazka, da bomo Jerneja zelo pogrešali ne le zaradi njegovega velikega igralskega mojstrstva, temveč tudi zaradi takih neposrednih, vsem razumljivih, a hkrati izostrenih in prodornih misli.

v nepravični vojni. Najbolj znana slovenska obdelava, v kateri se Antigona sploh ne pojavi na odru, je različica Dominika Smoleta z začetka šestdesetih let. Med zanimivejše poskuse bi vsekakor uvrstil tudi *Kreonovo Antigono*, zgodnjo dramo Mira Gavrana z začetka osemdesetih, v kateri ta (takrat še rosno mladi) hrvaški dramatik izoblikuje lik Kreona kot spretnega manipulatorja, ki s pomočjo igre v igri ujame Antigono v svojo »mišnico«. Posebnost Žižkove verzije je uporaba Brechtove metode iz učnih komadov (*Dajevac*, *Nejevec*, *Ukrep*), ki jo lahko orišemo kot temeljni dvom o temeljnih vprašanjih. V tem je, če sledimo Brechtu, tudi ključna ontološka razlika med gledališčem (dvom) in cerkvijo (dogma). Brechtova zahteva po artikulaciji problema, premisleku o možnih rešitvah in sprejetju odločitve je kategorična. To je emancipatorno, a hkrati tudi težavno dejanje – sprejeti odločitev (in se tako subjektivizirati) pomeni hkrati sprejeti tudi odgovornost za posledice sprejete odločitve.

Žižek zajema z veliko žlico iz Sofoklejevega besedila, kar dopiše sam, pa je ponekod pretirano filozofično (z vidika dramskega dialoga celo težaško), a te slogovne hibe, ki sodijo k (ne)poznavanju »obrnih« spretnosti, niti niso tako pomembne, saj je – bolj kot subtilnost dramskega dialoga – v ospredju domiselna struktura teksta s kar tremi možnimi epilogi.⁴ Prva možnost je tista, ki jo poznamo iz Sofoklejeve tragedije. V drugi Antigona uresniči svoj cilj (pokop Polinejka), a se mora soočiti s posledicami svojega dejanja (izguba bližnjih). Tretja možnost je izzvala nekaj vznemirjenja (najbolj je vznejevoljila Žižkovega poklicnega kolega, filozofa Tineta Hribarja) in špekulacij o tem, da naj bi avtor zagovarjal prav njo kot najboljšo (ali vsaj najmanj slabo) opcijo. V njej zbor prevzame oblast, naglo sodišče obsodi Kreona in Antigono na smrt, sledi njuna likvidacija. Če je Lacan označil zbor v *Antigoni* za »pohlevnega«, za »skupino nenevarnih kimavcev« (266), ga zdaj Žižek v *Trojnem življenju Antigone* vrača na začetek, v čas Ajshila, ko je še imel zelo pomembno vlogo v antičnem gledališču. In prav pri Ajshilu najdemo še eno, četrto možnost, ki je ostala izven Žižkovega horizonta: na koncu *Sedmerice proti Tebam* svet (parlament) sprejme demokratično odločitev, da se ne pokoplje Polinejka; Antigona se temu upre in demonstrativno razglasi, da bo opravila pogrebni obred; zbor se nato razdeli v dve skupini: ena gre za Eteoklovim pogrebom, druga za Polinejkovim. Na videz je torej odločitev demokratična, vsak državljan (v antičnem gledališču je zbor predstavnik ljudstva) se lahko odloči, kateremu izmed padlih bratov bo izrazil pieteto, ne da bi bil zaradi tega kaznovan, a vprašati se moramo, ali ni morda prav ta »spravna« rešitev, ki zabriše razliko med izdajalcem in branilcem polis, vir novih delitev in prihodnjih, morda še brutalnejših spopadov?

⁴ Avtorju se vendarle posreči sestaviti nekaj duhovitih replik, npr. tale dialog med Ismeno in Kreonom, z aluzijo na incestno razmerje med Ojdipom in Jokasto: »Ismena: Boš sinu svojemu ubil nevesto? / Kreon: Dovolj je drugih njiv, po njih naj orje! / Ismena (zase): Najin nesrečni oče oral je njivo lastne matere.«

Brutalna banalnost v *Republiki Sloveniji*

In to ni le retorično ali hipotetično vprašanje – pomislimo samo na krvavi razpad SFRJ. Desetdnevni oboroženi spopadi v Sloveniji so bili sicer zgolj uvertura v veliko brutalnejše vojne na Hrvaškem ter v Bosni in Hercegovini, a za nekatera zavržena dejanja, kot je bila npr. sestrelitev helikopterja JLA, ko sta bila zgolj zavoljo propagandnega učinka hladnokrvno ubita slovenski pilot Toni Mrlak in makedonski kopilot Bojanče Sibinovski, do zdaj še nihče ni odgovarjal. Ko se je vojna premaknila proti jugovzhodu nekdanje skupne države, se je v Sloveniji začelo obdobje zakulisnih iger politične elite. Nekateri so v embargu na uvoz orožja v razpadajočo federacijo zavohali enkratno poslovno priložnost. Ko je ilegalna odprodaja orožja, ki je po odhodu JLA ostalo v Sloveniji, priplavala na površje, je izbruhnila orožarska afera, »mati vseh afer«.

V ta turbulentni čas nas je vrnila predstava *Republika Slovenija*, ki je nastala v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Zavoda Maska (premiera 20. aprila 2016), avtorji pa so deklarativno razglasili anonimnost, saj »posameznik v tem kontekstu preprosto ni pomemben«, pravijo, »pomembna je drža(va)«. Predstava je značilen primer dokumentarnega gledališča, v katerem je igra reducirana na minimum, dokumenti pa porinjeni v ospredje. V prvem dejanju je to pričevanje nekdanjega vojaškega obveščevalca, ki ga je doletela bizarna naloga, da prešteva in zлага bankovce raznih valut, ki potem, v milijonskih zneskih, izginejo neznano kam. Drugo dejanje je svojevrstna bralna uprizoritev magnetograma s sestanka takratnega državnega vrha, na katerem so se dogovorili, da se bo nehala ilegalna trgovina z orožjem (kar se potem vendarle ni zgodilo) in kako naj bi preprečili uhajanje informacij o tem podtalnem početju v javnost (pri čemer sicer niso bili kaj prida uspešni). Tretje dejanje je rekonstrukcija »afere Smolnikar« iz kar treh perspektiv oz. tako, kot so jo videli akterji tega dogodka: Smolnikar, pripadniki specialne enote Slovenske vojske in policisti, ki so prišli na kraj dogodka v Depali vasi. Prav to, zadnje dejanje, je nekakšen *crescendo* celotnega dogajanja, spektakularna rekonstrukcija militaristične akcije, v kateri vojaški specialci brutalno aretirajo Smolnikarja, ki naj bi se po njihovem sarkastičnem pričevanju zaletaval v znamenito depalovaško hruško. Epilog trgovine z orožjem je torej eskalacija nasilja (tudi v Sloveniji, ne le v drugih delih nekdanje Jugoslavije), a *facti bruti*, na katerih sta zgrajeni prvo in drugo dejanje (poročilo o štetju denarja in magnetogram sestanka pri predsedniku države), niso zato nič manj brutalni z vidika nazornega, faktografskega in neolepšanega prikaza takratnega dogajanja v državnem vrhu.

Republika Slovenija je drama o državi *in statu nascendi*, je rekonstrukcija kriminalnih dogodkov, ki so tako zgovorni, da za pristen učinek teatralnosti zadošča že navadna ponovitev teh dejanj na odru. »Dokumentarno gledališče,« pravi Peter Weiss,

začetnik te oblike uprizarjanja, »se izogiba sleherni iznajdbi, jemlje pristna gradiva, ki jih potem – v nekoliko predelani obliki, toda vsebinsko nespremenjena – ponovno pokaže na odru« (293–294). *Republika Slovenija* je pristna slovenska grozljivka, ki je toliko bolj srhljiva, ker izvira iz od nekdanjega, že zdavnaj domačega, nekaj tako brutalno banalnega, da deluje potujitveno že samo dejstvo, da se mora danes, četrto stoletja pozneje, s temi nečednostmi ukvarjati gledališče, ker se je obsodbi akterjev tega dogajanja slovensko pravosodje ves čas škandalozno uspešno izogibalo.

Neznosna lahkost nasilja v *Našem nasilju* in vašem nasilju

Slovensko mladinsko gledališče je bilo koproducent še ene predstave, ki gledalce brutalno sooča s političnimi travmami, tokrat ne le domačijskimi, kleno slovenskimi, temveč evropskimi. Idejno izhodišče predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* (premiera 13. oktobra 2016) naj bi bilo po besedah režiserja Oliverja Frljića soočenje Evrope z njeno kolonialno preteklostjo, z izkoriščanjem neevropskih ljudstev, ki pravzaprav nikoli ni prenehalo, saj se je odvisnost koloniziranih nadaljevala tudi po odhodu kolonizatorjev z ozemelj nekdanjih kolonij. To nedvomno drži in v tem smislu je Frljiću in njegovim sodelavcem uspelo pritisniti na nevralgično točko evropske zunanje politike, ki jo še vedno v veliki meri krojijo prav nekdanji kolonizatorji. A k tej ideološki hipokriziji prispevajo tudi politične elite vzhodnoevropskih držav, ki ne kažejo prav nobenega usmiljenja do prebežnikov iz tistih delov sveta, v katerih divjajo vojne in ljudje nimajo osnovnih pogojev za človeka dostojno življenje. V nekaterih med njimi – to velja zlasti za Poljsko, Madžarsko in Hrvaško – so se razbohotile radikalno desničarske sile, ki vsiljujejo konservativizem in klerikalizem ter s sistematično fašizacijo družbe spodbujajo gonjo proti svobodomiselnim posameznikom in gibanjem za napredne oblike družbene solidarnosti (z manjšinami, socialno ogroženimi, prebežniki itn.). Kadar si umetniki drznejo o tem spregovoriti v gledališčih, galerijah ali knjigah, navadno postanejo tudi oni tarče političnega linča. Prav to se je zgodilo predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki je doživela tako rekoč vse mogoče načine obstrukcije, ko je gostovala na gledaliških festivalih na Poljskem, Hrvaškem ter v Bosni in Hercegovini, kjer so ji razne politične in cerkvene eminence grozile s tožbami in ekonomsko cenzuro (npr. tako, da se festivalu odvzamejo subvencije iz javnega proračuna), razne radikalizirane veteranske, religiozno-fanatične in politične organizacije so poskusile (tudi fizično) preprečiti izvedbo predstave, v Sarajevu so ogled predstave dovolili le članom festivalske žirije, poleg tega so desničarski mediji in internetni forumi tekmovali v blatenju Frljića in njegovih sodelavcev, pika na i pa je bila odločitev vodstva Züricher Theater Spektakla, da odpove koprodukcijsko pogodbo, pri čemer je to strahopetno dejanje poskusilo opravičiti z domnevno estetskimi razlogi.

Čemu vsa ta histerija? Kaj v predstavi je bilo tako neznosno pohujšljivega, da so množično in usklajeno planili pokonci politiki, župani, škofi, veterani in še razni drugi samooklicani varuhi javne morale? Ključna sta dva prizora: v enem igralka, ki glede na uporabljene gledališke znake predstavlja muslimanko, potegne iz svoje vagine državno zastavo (vsakič države, v kateri se predstava izvaja), v drugem pa igralec, ki glede na uporabljeno ikonografijo reprezentira Jezusa Kristusa, upodobi koitus z muslimanko, kar je videti kot posilstvo. Glede na odzive naj bi golota, spolni akt ter domnevno neprimerna uporaba verskih in državnih simbolov skazili javno moralo ter prizadeli verska in nacionalna čustva. Morda so bili nekateri prizori v predstavi res brutalni, a vsakdo, ki si je ogledal katero od prejšnjih Frlićevih predstav, zelo dobro ve, da so tovrstni prizori integralni del njegove režijske poetike. Spomnimo se samo, kako neusmiljeno je obračunal z nacionalnimi sentimentimi v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (SMG), *Kukavičluk* (Narodno pozorište Subotica), v »trilogiji o hrvaškem fašizmu« (*Bakhtanke* v HNK Split ter *Aleksandra Zec* in *Hrvatsko glumište* v HNK Rijeka), 25.671 (PG Kranj), *Zoran Đinđić* (Atelje 212 Beograd), kako je v *Pomladnem prebujenju* (ZKM Zagreb) postavil na zatožno klop katoliško cerkev zaradi pedofilije (na koncu predstave pa postavil kljukasti križ zraven razpela) in v *Kletvi* (Teatr Powszechny Varšava) radikalno problematiziral moč katoliške cerkve na Poljskem, kako je izzival z uriniranjem v *Kompleksu Ristić* (SMG), dobil prepoved veterinarske inšpekcije zaradi klanja kokoši na odru v *Dantonovi smrti* (Dubrovačke ljetne igre) itn.

Naše nasilje in vaše nasilje ni politična predstava zgolj zato, ker v njej najdemo zelo neposredne reference na eminentna politična vprašanja sodobne Evrope, politična je tudi zato, ker te reference učinkujejo kot uspešne provokacije. Frlićevi režijski prijemi so morda res včasih iritabilni, a to je tudi njihov namen. Če je kaj rdeča nit predstav, ki jih je režiral v približno zadnjih desetih letih, je to, da nihče ne more ostati ravnodušen ali nekje vmes: njegovi igralci bodisi gredo do konca pri spoprijemanju z različnimi individualnimi ali kolektivnimi nevrvalgičnimi točkami bodisi predčasno zapustijo projekt; gledalci njegovih predstav se navadno razdelijo na popolne navdušence in zagrizene sovražnike; gledališki kritiki ga bodisi slavijo kot najprodornejšega režiserja sodobnega političnega gledališča v prostoru bivše Jugoslavije (zadnjih nekaj let tudi širše) bodisi ga dajejo v nič zavoljo domnevne plakarnosti, plehkosti, pretirane politizacije ipd. Nedvomno pa *Naše nasilje in vaše nasilje* in mnoge druge Frlićeve predstave govorijo (včasih sicer z večletno zamudo) o relevantnih političnih vprašanjih, ki so – glede na žgoče odzive ne le raznih prenapetežev, temveč tudi širšega občinstva – v nekaterih okoljih še vedno tabu. V tem smislu je Frlić velemojster gledaliških škandalov, čeprav se on s to oznako verjetno ne bi strinjal.

Strukturno nasilje neoliberalnega sistema (*Manifest K*)

Socialni mir, ki ga v času ekonomske konjunktore kapital kupuje z zaposlovanjem brezposelnih, kapitalistična država pa z okrepljenimi socialnimi transferji, lahko začasno prikrije strukturno nasilje sistema, ki delo podreja kapitalu. Možno razlago te mimikrije lahko najdemo v materialistični tezi, da smoter buržoazne države ni eksploatacija *per se*, ampak prej zagotavljanje pravnih in političnih pogojev za reprodukcijo in prilaščanje presežne vrednosti v proizvodnem procesu. Država torej ne podreja delavskega razreda zaradi eksploatacije, temveč »zgolj« zagotovi politično podreditev razreda, ki je v proizvodnem procesu že podrejen kapitalu. Tleča nasprotja med delom in kapitalom se po prehodu iz konjunktore v ekonomsko krizo navadno stopnjujejo do odkritega, včasih tudi brutalnega konflikta, ki ga kapital skuša zaječiti z odpuščanjem in zapiranjem delovnih mest, država pa z uporabo bodisi mehkejših (pogajalskih) bodisi trdnejših (represivnih) sredstev. Z naraščanjem frustracij in nezadovoljstva s položajem na trgu delovne sile postajajo nakopičene kontradikcije vse očitnejše, kar pomeni, da navadno (ali vsaj potencialno) te teme ponovno pridejo na javno agendo. Tako je leta 2010 (premiera 22. maja), sredi zadnje velike ekonomske krize, nastala predstava *Manifest K*, ki problematizira destruktivnost kapitalističnih družbenih razmerij in hkrati svari pred iluzijo, da umetnost ni ujeta v ta primež. V napovedi predstave je režiser Sebastijan Horvat postavil tole diagnozo:

Kapitalistični odnosi so se z vso težo zarili v vse odnose človekovega družbenega sožitja. Tudi vsaka gledališka predstava nastaja v temeljnem risu buržoaznega ekonomskega razmerja. Vprašanje je torej, ali je sploh mogoče in kako se izviti iz temeljne ekonomije gledališke predstave, ki postavlja gledalca v pozicijo hladnokrvnega presojevalca, ločenega od predstave, kjer dolgčas prežira naš lastni dolgčas in nas vsaj za nekaj trenutkov potolaži z užitek zunanosti in občutkom smisla. (Horvat)

Manifest K se začne že v preddverju Stare elektrarne, kjer so nameščene mizice, za katerimi sedijo ustvarjalci predstave in gledalcem ponujajo v podpis dokument z naslovom »Pogodba o prekarnem delu«. Gledalec nima izbire – če si želi ogledati predstavo, mora pred vstopom v dvorano podpisati pogodbo, ki določa, da gledalec/delavec za sodelovanje v predstavi prejme plačilo v višini sedem evrov, a mu hkrati nalaga, da mora ta zaslužek vrniti delodajalcu (producentu), če ne sledi njegovim navodilom ali preneha z delom pred koncem predstave. Ker gledalci/delavci niso upravičeni do plačane prehrane med delom, jim delodajalec v vsakem primeru pobere vsaj del zaslužka, saj morajo iz lastnega žepa plačati sendviče, ki so jih sicer – kako ironično – sami pripravili med predstavo. Gledalca, ki ga je producent (kot njegov delodajalec) potisnil v vlogo svojevrstnega performativnega delavca, lahko doleti pogodbeni kazen tudi v primeru, da je preveč pasiven; če zgolj opazuje dogajanje in v njem aktivno ne sodeluje, ga bo predstavnik producenta opomnil na njegove pogodbene obveznosti.

Izhajajoč iz prej citirane trditve režiserja predstave, lahko sklepamo, da je odnos producenta do gledalca/delavca neprikrito izkoriščevalski z določenim (propedevtičnim) namenom: gledalec naj bi se za nekaj časa postavil v vlogo prekarnega delavca in na lastni koži začutil mizernost tega položaja. Po drugi strani pa bi ustvarjalcem *Manifesta K* lahko očitali, da so preveč naivni, če mislijo, da se lahko z gledališkimi sredstvi prepričljivo prikaže vsa brutalnost prekarnega delovnega razmerja v materialni produkciji neoliberalnega kapitalizma. Če bi bil to skrajni domet predstave, bi ta očitek držal, a *Manifest K* vendarle, vsaj manifestno, opozori na še neko pomembno razsežnost kapitalističnega sistema, namreč na specifičnost delovnega razmerja kot pravnega razmerja. Če na to razmerje pogledamo iz zgodovinske perspektive, bomo ugotovili, da izkoriščanje v sferi produkcije ni značilno samo za kapitalizem, toda samo v kapitalizmu se to izkoriščanje zagotavlja s posredovanjem sfere menjave, v katero mezdni delavci najprej vstopijo »prostovoljno«, kot svobodni subjekti, da bi lahko postali objekti izkoriščanja v sferi produkcije. V tej *cameri obscuri* kapitalističnega produkcijskega načina, v kateri so razmerja, ki se vzpostavijo v sferi menjave, obrnjena na glavo v sferi produkcije, je buržoazno pravo objektiv, ki ta razmerja prelamlja. Ali kot pravi Evgenij Pašukanis: da bi se lahko izvajalo »despotstvo tovarne«, mora obstajati »republika trga« (XI). Neposredna udeležba gledalcev je sicer v sodobnem gledališču dokaj modno početje, a uporaba participativne metode v *Manifestu K* organsko izhaja iz koncepta predstave, ki začasnemu performativnemu delavcu omogoči, da prebije ne le »četrto steno« meščanskega gledališča, temveč tudi enako trdno politično konstrukcijo – mejo med sfero produkcije in javnim prostorom.

Pasti in paradoksi političnega gledališča

Od petih predstav, ki sem jih izpostavil v tem prispevku, je samo *Manifest K* minil brez opaznejših odzivov v javnosti. Če so bili odzivi na *Kralja Ubujja*, *Trojno življenje Antigone* in *Republiko Slovenijo* polemični, so v primeru predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* v nekaterih drugih okoljih izbruhnili pravi škandali, ki so bili izrazito politično obarvani. Zanimivo je, da – vsaj v teoriji – v avtoritarnih režimih politični škandali niso tako pogosti kot v demokratičnih. Seveda ne zato, ker v teh režimih ne bi obstajali družbeni konflikti, temveč zato, ker ne poznajo instance javnosti, ki je predpogoj, da se škandal sploh zgodi. Sledeč tej tezi, bi morda lahko sklepali, da je za družbo dobro, če je prepredena s političnimi škandali, saj bi bila pogostost škandalov eno izmed meril njene demokratičnosti. A to bi bila vendarle teoretsko vulgarna in analitično naivna interpretacija, kajti politični škandali imajo tudi družbeno škodljive posledice. Težava s škandali (tudi gledališkimi) je namreč v tem, da navadno ne prispevajo k politični aktivaciji državljanov, temveč imajo v končni konsekvenci prav nasproten učinek – utrujejo njihovo politično apatičnost (prim. Käsler 316; Milohnić, »Anatomija« 55).

Naslednje vprašanje, ki ga poraja brutalistična paradigma v sodobnem slovenskem gledališču, je, ali dokumentarni pristop (*facti bruti*) in prikaz raznih oblik nasilja na odru poleg estetskega povzročata še kakšne druge učinke? Z drugimi besedami: kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost? Da bi lahko odgovorili na to vprašanje, se moramo najprej vprašati, kaj lahko naredimo s konceptom političnega v gledališču in ali politično gledališče sploh še ima kakšen učinek na javne politike v sodobnih družbah neoliberalnega kapitalizma?

Politično gledališče je koncept, ki je po eni strani odprl neko novo epistemološko polje v teoriji scenskih umetnosti, po drugi strani pa je to polje prepredeno s številnimi pastmi, ki izhajajo iz njegove inherentne protislovnosti. Na to so opozorili že mnogi, ki so se ukvarjali s tako imenovano politično, angažirano ali subverzivno umetnostjo, med prodornejšimi novejšimi prispevki na to temo, ki so izšli v Sloveniji, je npr. članek Lidije Radojević, ki pravi, da je »to, kar se danes izdaja za politično umetnost, prej kot nekakšen emancipacijski prostor, mesto sprave, kjer je dovoljeno povedati kar koli, izraziti nestrinjanje z družbeno ureditvijo, torej mesto, ki nadomešča resen družbeni upor, delegacija, ki naredi nekaj namesto nas, ki zadovolji tako tiste, ki vladajo (umetniška svoboda je neodtujljiva), kot tiste, ki imajo radi revolucijo s kavča« (366). Gledališke kulise nikoli niso bile, in tudi ne morejo biti, revolucionarne barikade, a to seveda še ne pomeni, da so gledališčniki nujno in po definiciji salonski revolucionarji. Spomnimo se samo zgovornih zgodovinskih primerov: uprizoritev Auberjeve opere *La Muette de Portici* v bruseljskem gledališču Théâtre Royal de la Monnaie leta 1830, ki je spodbudila izvajalce in občinstvo, da so se pridružili uporu belgijskega ljudstva proti nizozemski dominaciji, ki se je prav takrat začel; ali raznih frontnih gledališč in drugih gledališč upora, ki so delovala v času državljanske vojne v Španiji in v času druge svetovne vojne na slovenskem in jugoslovanskem ozemlju ipd.⁵

Umetnost sicer ne more biti nadomestek za oboroženi boj v času vojne ali za politični boj v času miru, a vsaj v turbulentnih časih navadno pride do spontanega spoprijema poprej ločenih sfer umetnosti in politike, saj je upor proti zatiralcem stvar osebne dignitete in državljskega poguma slehernega posameznika in posameznice. Današnji umetniki, ki delujejo v demokratičnih državah, se lahko pri svojem ustvarjanju sklicujejo na ustavno zagotovljene pravice in svoboščine, kar je nedvomno velik civilizacijski dosežek, a tudi to žal ima svoje slabe strani. Sodobni umetnik je namreč ujet v primež pravne ureditve, ki mu z vsakim novim predpisom zabije količek

5 Na prvi pogled se zdi nenavadno, da so, poleg raznih agitk, na osvobojenem ozemlju v Beli krajini uprizorili tudi Molièrovega *Namišljenega bolnika*, a pomen te geste moramo presojati glede na posebne okoliščine nastanka predstave, na surovost časa in na brutalnost zgodovinskega dogajanja, v katero so bili vključeni tudi akterji partizanskega gledališča. »V vsaki dobi je treba«, pravi Benjamin v znamenitem eseju »O pojmu zgodovine«, »na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti« (217). Uprizoritve klasičnih (meščanskih) besedil na partizanskih odrih (in pred tem tudi na odru republikanskega gledališča Guerrillas del Teatro, ki je v času španske državljanske vojne prav tako uprizorilo *Namišljenega bolnika* – o tem več v Milohnič, »O dveh sunkih« in »Partizanski Molière«) tako potrjujejo tezo, da političnost gledališča ni le stvar vsebine, temveč je lahko politična že sama gesta programske odločitve za določeno dramsko besedilo, s katero celo dramska klasika zaživi kot simbolni »upor literature« v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije.

v ograjo umetnostnega vrtička in se mu hkrati dobrika s priznavanjem posebnih, samo njemu lastnih pravic, ki jim sam pravim funkcionalna umetniška imuniteta.⁶ A dokler bo obstajala širša nesvoboda, so tudi vse partikularne svobode, vključno s tisto umetniškega ustvarjanja, samo pesek v oči in pogosto, žal, samo priročen izgovor za zatiranje družbe kot celote. To je torej *limes*, ki ga politično gledališče redkokdaj prestopi, ne le zato, ker samo tega ne bi bilo sposobno narediti, temveč tudi zato, ker bi ta preskok moralo narediti skupaj s svojim občinstvom. Oliver Frlić je prav v tem zaznal politično kastriranost, s katero se mora soočiti tudi njegovo – sicer nesporno zelo angažirano – gledališče: »Moje občinstvo zagotovo ni tisti dejavnik, ki bo spreminjal družbo. Nosilec sprememb je lahko le delavski razred, če sploh še obstaja, z močno razredno zavestjo« (59).

V današnjem času je, paradoksalno, še največja grožnja svobodi umetniškega ustvarjanja prav tista oblika države, ki naj bi to svobodo varovala. Če smo imeli nekoč diktaturo državno-partijske birokracije, ki se je pri tem sklicevala na delavce, imamo zdaj diktaturo velikega kapitala in politične oligarhije, ki se sklicuje na pravno državo. Ključni problem kakršnekoli umetniške ali, širše, družbene kritike obstoječih razmer je prožnost neoliberalnega sistema, ki je sposoben brez večjih težav posrkati vse vdore kritičnega mišljenja in s tem pacificirati tudi najradikalnejše med njimi. Po drugi strani pa mora demokratična država, če želi biti vredna svojega imena, sistematično podpirati prav tiste, ki so do nje najbolj kritični. To namreč spada k sami ideji samoomejevanja oblasti v demokratičnih sistemih, seveda kolikor so ti sistemi res demokratični. A tu smo že v krempeljih novega paradoksa: zapeljivost mehanizma, s katerim se vzpostavlja ideološka hegemonija v horizontu zdajšnje poznokapitalistične družbe, je v tem, da danes za ustvarjanje krotkih podložnikov niso potrebni prav nobeni represivni ukrepi, saj se ljudje tudi brez tega radi podredijo in tega celo niti opazijo ne, ker verjamejo, da so se tako »svobodno« odločili. Podstat tega novodobnega hlapčevstva je ideološki konstrukt svobodnega subjekta, ki lastno podreditev spontano dojema kot višek svobode. In to je nemara eden tistih avtomatizmov vsakdanje, spontane in neopazne držbe, ki v današnjem času kliče po brechtovski potujitvi.

Brutalistična arhitektura namenoma pusti vidne armiranobetonske elemente zato, da razkrijejo način bazične konstrukcije objekta. Tudi potujitvena metoda brechtovskega gledališča izhaja iz raz-gradnje iluzionizma umetnostnega medija in si hkrati prizadeva, da spontano ideologijo, ki se skriva v vsakdanjih avtomatizmih, naredi vidno: »Samoumevnost pokažemo v neki meri kot nerazumljivo, to pa se zgodi

⁶ Imuniteta je oblika posebnega, posebej varovanega, torej privilegiranega statusa. Poleg poslancev in sodnikov, ki jim imuniteta zagotavlja posebno pravno zaščito pri opravljanju njihove funkcije, imajo ustavno priznane posebne pravice tudi nekatere druge poklicne skupine, npr. novinarji, znanstveniki, umetniki ... Imuniteta je sicer pravni pojem, katerega pomen je določen znotraj pravnega sistema, v nekoliko razširjenem ali prenesenem pomenu pa ga lahko uporabimo tudi v polju umetnosti. Več o tem v Milohnić, *Umetnost* (poglavje »Umetniška imuniteta«).

samo zato, da jo potem napravimo toliko bolj razumljivo« (Brecht 339). Brutalistični prijemi v petih obravnavanih predstavah razgalijo družbena razmerja »taka, kakršna so« in hkrati odpirajo perspektivo, iz katere jih je mogoče uzreti kot nenavadna in destruktivna. V *Kralju Ubuju* tako zasledujemo posledice tranzicijske restavracije kapitalizma, v kateri je od nekdanje meščanske omike ostalo samo še groteskno prostaštvo povzpetniškega malomeščanstva; *Trojno življenje Antigone* nas sooči s temeljnim dvomom o temeljnih vprašanjih z uporabo Brechtove potujitvene metode iz učnih komadov; v *Republiki Sloveniji* deluje potujitveno že bizarno dejstvo, da se mora z brutalno banalnostjo ilegalne trgovine z orožjem ukvarjati gledališče, ker je pri tem slovensko pravosodje povsem odpovedalo; *Naše nasilje in vaše nasilje* podira tabuje evropske politike do Bližnjega vzhoda, ki je prepojena z orientalizmom in neokolonializmom (zlasti ko gre za interese velikih zahodnih naftnih družb);⁷ *Manifest K* pa razgali iluzijo, da se umetnost lahko izmuzne izkoriščevalski destruktivnosti kapitalističnih družbenih razmerij. Vse omenjene predstave bi lahko uvrstili v kategorijo »angažirane« umetnosti, ki nagovarja občinstvo kot skupnost kritično mislečih posameznikov in posameznic. Ta strategija je lahko tudi tvegana, saj lahko hitro postane potuha občinstvu, da svoj angažma opravi kar v gledališču in se tako prepusti pasivnosti v vsakdanjem življenju. A to še ne pomeni, da bi se sodobni umetniki zaradi tega morali prepustiti konformizmu in defetizmu; kaj drugega kot angažirana drža in spodbujanje občinstva h kritični recepciji jim niti ne preostane, če nočejo, da se njihovo ustvarjanje reducira na golo dekoracijo. Kot nazorno pokaže brutalistična paradigma v sodobnem slovenskem gledališču, je brechtovska metoda potujitve še vedno ena izmed možnih strategij, če se prilagodi aktualnim družbenim razmeram.

⁷ Na ozadju iz zloženih ročk za bencin igralca izpišeta znano Brechtovo misel, da »petrolej zavrača pet dejanj« (*Das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte*), kar posrečeno poveže vsebino in formo predstave. Brechtovo iskanje ustrezne forme za novo vsebino, ki ga zgoščeno povzame ta aforistična misel, je sicer podobno Marxovemu razumevanju njegovega dialektičnega razmerja: forma je dobra le toliko, kolikor je forma svoje vsebine.

- Banham, Reyner. *The New Brutalism*. Architectural Press, 1966.
- Benjamin, Walter. »O pojmu zgodovine.« *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, 1998, str. 213–225.
- Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Cankarjeva založba, 1987.
- Frljić, Oliver. »Poljska javnost ni bila užaljena zaradi posiljenega dekleta s hidžabom, ampak zaradi tega, ker je bil posiljevalec Jezus.« Intervjuval Marjan Horvat. *Mladina*, 7. okt. 2016, str. 56–59.
- Hobsbawm, Eric. *Čas imperija: 1875–1914*. Sophia, 2012.
- Horvat, Sebastijan. *Manifest K*. Napoved predstave. E.P.I. center/Bunker, 22. maj 2010, www.bunker.si/slo/archives/1083. Dostop 10. dec. 2017.
- Jarry, Alfred. »O nekoristnosti teatra v teatru.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 95, št. 9, 2015/16, str. 35–38.
- Jencks, Charles. *Moderni pokreti u arhitekturi*. IRO Građevinska knjiga, 1990.
- Käsler, Dirk. »Der Skandal als ‚Politisches Theater‘. Zur shaupolitischen Funktionalität politischer Skandale.« *Anatomie des politischen Skandals*, ur. Rolf Ebbighausen in Sighard Neckel, Suhrkamp, 1989, str. 307–333.
- Lacan, Jacques. *Etika psihoanalize*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1988.
- Milohnić, Aldo. »Anatomija političnega škandala.« *Formart*, letn. 2, št. 6, 1993, str. 54–55.
- . »O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o ‚veliki uganki partizanske scene‘.« *Dialogi*, letn. 51, št. 1/2, 2015, str. 57–76.
- . »Partizanski Molière kot simbolna gesta upora.« *Dialogi*, letn. 52, št. 1/2, 2016, str. 34–56.
- . *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Maska, 2016.
- Pašukanis, Evgenij. *Splošna teorija prava in marksizem*. Sophia, 2014.
- Radojević, Lidija. »Možnost subverzije v umetnosti danes.« *Borec*, letn. 61, št. 657/661, 2009, str. 365–379.
- Šorli, Maja, in Zala Dobovšek. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji.« *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35 (digitalna različica revija je prosto dostopna na spletni strani www.slogi.si).
- Šugman, Jernej. »Česa takega še nisem počel.« Intervjuvala Zala Dobovšek. *Pogledi*, 31. jan. 2016, pogledi.delo.si/ljudje/cesa-takega-se-nisem-pocel. Dostop 10. dec. 2017.
- Weiss, Peter. »Notizen zum dokumentarischen Theater.« *Theater im 20. Jahrhundert*, ur. Manfred Brauneck, Rowohlt, 1989, str. 293–300.

Brutalism in Contemporary Slovenian Theatre

Keywords: contemporary Slovenian theatre, political theatre, estrangement, Bertolt Brecht, Jernej Lorenci, Matjaž Berger, Janez Janša, Oliver Frlič, Sebastijan Horvat

In the second half of the 20th century, architects developed a method of construction that purposely left visible the reinforced concrete structure. This style, which they named “brutalism” followed Le Corbusier’s idea that the point of architecture is to “establish emotional relationships by means of raw materials (*matières brutes*)”. The characteristic of the brutalist approach in architecture is the use of raw concrete (*béton brut*) in, as Charles Jencks says, a “ruthlessly direct way”, that is, using construction materials and objects “as they are”. Originating from this label of an architectural style, the author of this article lays out a hypothesis that we can detect the paradigm of the brutalist use of “raw materials” onstage in contemporary Slovenian theatre, which does not mean bringing raw, unrefined or everyday objects into the scenographic structure of the set, but rather, an explicit presentation of the anatomy of social relationships in contemporary Europe, particularly Slovenia: psychological and physical violence, asymmetrical power relations, structural violence of the neoliberal system, increasing intolerance, etc. The author shows through the selected, paradigmatic performances how these social relationships manifest in contemporary Slovenian theatre, and also places this paradigm into the wider artistic and political context.

The question originating from the brutalist paradigm in contemporary Slovenian theatre is whether such a documentarist approach (*facti bruti*) and the presentation of various forms of violence onstage cause – in addition to the aesthetic – other effects as well? In other words: what is the estrangement effect of this theatre supposed to be, and what is its politicality? Political theatre is a concept that, on the one hand, has opened a new epistemological field in the theory of performing arts, and on the other, is a field intersected with traps that originate in its inherent contradictoriness. Theatre sets have never been, and cannot be, revolutionary barricades, but this does not mean, of course, that the artists are necessarily and by definition “salon revolutionaries”. Today’s artists who are working in democratic countries can call upon constitutionally guaranteed rights and liberties in their work, which is undoubtedly a huge civilisational achievement, but as long as there exists a wider unfreedom, all the particular freedoms, including the freedom of artistic expression

are simply dust in the eyes, and often, unfortunately, a handy excuse for oppressing the society as a whole.

Brutalist architecture deliberately leaves exposed reinforced concrete elements in order to disclose the method of the fundamental construction of the building. The estrangement effect of the Brechtian theatre also originates in the de-construction of the illusionism of the artistic medium, and at the same time strives to make visible the spontaneous ideology hiding in everyday automatisms. The brutalist approaches in the five analysed performances reveal social relationships “as they are” and at the same time open a perspective from which we can see them as unusual and destructive. In *Ubu the King*, we follow the consequences of the restoration of capitalism in the period of transition, where the only thing left of the former bourgeois manners is the grotesque vulgarity of the petty bourgeois parvenu; *The Triple Life of Antigone* confronts us with the fundamental doubt of the basic question by using Brecht’s estrangement effect from his learning plays (*Lehrstücke*), in *The Republic of Slovenia*, the estrangement already comes from the bizarre fact that the brutal banality of the illegal arms trade must be dealt with in theatre, because the Slovenian legal system has failed; *Our Violence and Your Violence* destroys taboos of the European politics towards the Middle East that is drenched in Orientalism and neo-colonialism; while *Manifest K* reveals the illusion that art can eschew the exploitative destructiveness of capitalist social relationships. All the mentioned performances could be categorised as “engaged” art, which addresses the audience as a community of critically thinking individuals. This strategy can also be very risky, because it can become a concession to the audience who carry out their engagement in theatre and yet can remain passive in everyday life. But this does not mean that contemporary artists should therefore give in to conformism and defeatism; they cannot assume anything but an engaged stance and encourage the audience to critical reception, unless they want their art to be reduced to mere decoration. As the brutalist paradigm in the contemporary Slovenian theatre clearly shows, the Brechtian estrangement effect is still one of the possible strategies, if it is adapted for the current social circumstances.

Evropo danes analiziramo z najrazličnejših vidikov: političnega, ekonomskega, duhovnega itd., zato ni čudno, da se ji posvečata tudi dramatika in gledališče. Slednje si kot ena najbolj živih in tudi aktivnih umetnosti še posebej v zadnjem času, ko je Evropa z izgovorom krize nepredstavljivo znižala medčloveške standarde, prizadeva postati nosilec družbenokritične, napredne zavesti. Tako poskuša tudi več dramskih besedil, izmed katerih se pričujoči članek posveča zgolj trem, skupaj z njihovimi uprizoritvami, avtorjev M. Zupančiča, V. Möderndorferja in S. Semenič. Članek dokazuje nezmožnost političnega, aktivističnega gledališča, da bi sprejelo ponujeno roko politične dramatike in postalo gibalno morebitnih družbenih sprememb. Namesto tega ostaja v lastnem risu in kljub denunciaciji umetniškega perpetuiranja prav to: ostaja zgolj umetniško. Še posebej je to vidno pri uprizoritvi besedila S. Semenič v režiji S. Horvata.

Ključne besede: Evropa, politično gledališče, Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer, Simona Semenič, Sebastijan Horvat, nemoč gledališča, politično postdramsko

Krištof Jacek Kozak je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani študiral filozofijo in primerjalno književnost, doktoriral pa leta 2003 na Department of Comparative Literature, Religion, Film/Media Studies na University of Alberta v Edmontonu, Kanada. Na začetku leta 2005 se je zaposlil na Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem. Objavil je dve monografiji (druga je izšla v srbskem, slovaškem in angleškem jeziku) ter vrsto znanstvenih in strokovnih člankov, deloval pa je tudi kot gledališki kritik, prevajalec in dramaturg. Kot predavatelj je gostoval na številnih tujih univerzah.

Realpolitična brezmoč slovenskega gledališča

Krištof Jacek Kozak

Zgodba feničanske kraljične, ki je kasneje posodila ime celemu kontinentu, je že od mitološkega začetka povezana s politiko, če lahko nasilje iz strasti prištejem vanjo. Ko se je baje, popoln primer ženske lepote, igrala s prijateljicami na obali, naj bi jo ugledal Zevs, se vanjo nesmrtno zaljubil in se ji prikupil – kot sicer mnogim drugim – v obliki živali, tokrat kot bel bik. Takoj ko je deklica sedla nanj, je planil v valove in ni se ustavil, dokler ni prišel na obalo Krete. Evropa se k očetu in bratom ni vrnila nikoli.

Seveda bi bilo naivno iskati razloge za zgodovino evropske celine v mitologiji, saj je medsebojno nasilje predvsem značajska črta človeške vrste, pa vendar je simbolna vrednost ugrabitve v tem primeru precej povedna. Politična zgodovina Evrope je polna skrajnosti: najgrozljivejše vojne, uničevanja in spopadi (to smo Evropejci žal nadvse uspešno tudi izvažali) in najvišji dosežki človeške uma, na primer prav ideje o svobodi, bratstvu in enakosti med ljudmi, so si praviloma podajali roke. Naj je bila ideja še tako lepa, dobra in humana, se je njena dejanska uresničitev običajno končala kot njeno nasprotje. Eden jasnejših primerov takšnega srh vzbujajočega sosledja je ravno kantovski razsvetljski ideal človeškosti posameznika, njegovih absolutnih pravic, omejenih edinole z absolutnimi pravicami drugega posameznika. V resničnosti pa se je zlorabljeni ideal iztekel v krvavo zaključeno buržoazno revolucijo, poskus njegove ponovne oživitve pa v socialistično revolucijo. Velja pa tudi obratno: obdobjem velikih katastrof so pogosto sledila obdobja velikih upov človeštva v prekinitev večno vrteče se zaklete *rota Fortunae*.

Ideja prave skupnosti se je kot dejansko možna izkazala po letu 1989, ko se je brez velikega pompa sama vase združila zadnja, komunistična različica idealističnega razsvetljskega eksperimenta: Sovjetska zveza. Dejanska pričakovanja, vzneseno upanje in brezmejni optimizem, da, celó srečo večine Evropejcev v zadnjem desetletju drugega tisočletja bi težko opisali. Končno je bilo videti, da se bodo stoletja krvavih antagonizmov, neusmiljenih mednacionalnih konfliktov in zločinskih političnih manipulacij z ljudmi vendarle srečno iztekla in se zgostila v obliki politične skupnosti, ki jo bomo razumeli in vzeli za svojo vsi Evropejci. Nam je bila za vzor (neoziraje se na njen evropski izvor) velika, danes demokratična država onstran Atlantika s svojim motom iz leta 1782 »*e pluribus unum*«, ko smo leta 2000 za moto Evropske unije

privzeli sintagmo »združena v raznolikosti«? Združitev v eno razmeroma poenoteno delujočo politično strukturo, ukinitvev notranjih meja, vzpostavitev skupne (vsaj za večino) valute, centralne regulativne oblasti, obrambne in monetarne politike so bili signali, da je preteklost dejansko po heglovsko odtekla svoj krog in da bo prihodnost lepša, boljša, enakopravnejša, torej tudi bolj človeška. A ko je dan najbolj svetel, je v njem že slutiti zametke noči ... Sem bi lahko prišteli predvsem svetovno ekonomsko krizo, ki jo je zakrivil s propadom socializma sproženi grabežljivi neorokavičeni pohod svetovne neoliberalne ekonomije, ki ji tudi, če ne predvsem, socialna Evropa ni bila kos. Z vzpostavitvijo zlatega teleta kot simbola dobrobiti za novo vrhovno božanstvo je Evropa kot žrtev neoliberalnega kapitala – ne da bi trenila z očesom – izdala svoje razsvetljenske ideale in odločno vstopila v obdobje postdemokracije. Reakcije so bile takojšnje in ustrezno neusmiljene, še bolj zato, ker so se številni Evropejci začeli zavedati, da se dobra mati Evropa spreminja v zlobno mačeho, ki jim spod nog spodmika preprogo eksistencialne varnosti, ter da je njihove vagonne tretjega razreda evropski prvi razred bogatih pravzaprav že odklopil. Evropa, prej za mnoge »razkošna kraljica v zlatu«, je za lepo in kultivirano masko začela vse bolj kazati posmehljivo spačeni, do običajnega človeka neusmiljeni obraz.

Temeljno vprašanje vsakega umetniškega teksta sta običajno njegova družbenost in udeležnost v razkrivanju njenih idiosinkrazij ali pa odstopanj od njih. Gre seveda za vprašanje, kakšen politični naboj imajo ti teksti oziroma kako ga je mogoče definirati. Pri tem naj opozorim, da tega odnosa ne razumem kot politiko estetike, ki se vprašanjem posveča predvsem v teoriji, temveč kot politiko umetnosti, pri kateri pa gre za taista vprašanja v praksi. In tudi političnost umetnosti ima vsaj dve različni izhodišči. Pri prvem ima – kot je na primer prepričljivo zabeležila T. Birkenhauer – podlago prvenstveno v svoji etimološki razlagi, v ontološki navezavi na starogrški *polis*, torej na mesto, domovino, meščane/državljanke (prim. Dokler 630). Tako razumljena »političnost« od umetnosti zahteva, da na svoj način – s svojim jezikom in sredstvi torej – demonstrira anomalije, odklone, hibe in prestopke družbe kot sistema. Konceptualizaciji političnega v gledališču se je – sicer s poudarkom na postdramskem – posvečal tudi Hans-Thies Lehmann. Birkenhauerjevi pritrudi z besedami, da so »ta vprašanja [...] dolgo konceptualizirali v območju zakona in njegovih meja: revolucija, anarhija, stanje nujnosti (*Ausnahmezustand*)« (7; zdi se, da bi bil prevod »izredno stanje« ustrežnejši, op. pis.). Tu ostajam še vedno na področju (klasične, tudi še modernistične) umetnosti, vendar v tesni navezavi na družbenost, torej v risu dnevno političnega. Takšen odnos je, strinjali se bomo, prevladoval v dramskem gledališču, ki se je za prikaz tovrstnega političnega posluževalo prvenstveno vsebine.

Drugi način, na katerega je politično lahko prisotno v gledališču – gre za sodobne postdramske oblike tako uprizoritvenih praks kot tudi (spet) gledaliških besedil – se ne izraža toliko skozi vsebino, temveč denuncira predvsem formo. Prav takšno je

tudi Lehmannovo razumevanje: »[Č]e 'kaj' ne more opredeliti specifično gledališke politične prakse, tedaj jo mora 'kako'« (7). Kritika družbe skozi vsebino, torej zgodbo, se zdi za postdramski čas premehka. Tudi radikalna kritika, absolutno zanikanje ne uspe narediti drugega, kot da na sprevržen način potrdi kritizirano: *negatio est affirmatio*. Zato »političnega v umetnosti ne moremo predstaviti drugače kot z motnjo zakona in časovnega reda političnega« (Lehmann 8), z motnjo forme torej. V tem primeru gre za globinski pogled na političnost, ki bi ga zato imenovali kar strukturnega. V tem smislu umetnost preneha biti nosilka tudi »pravih« političnih idej ter z umikom obsodi princip družbene moči kot take. Protislovnosti te pozicije se je ovedel Lehmann že takoj po izidu *Postdramskega gledališča*: »[G]ledališče je lahko politično samo, če radikalno *pretrga* s političnim kot takim« (7), saj je, kot vemo, že vzpostavitev zakona sama po sebi dejanje nasilja, dejanje, s katerim je odpravljen predhodni zakon, z drugimi besedami, revolucionarno dejanje torej. Kritika s strani umetnosti pa ne more biti učinkovita, če je njeno mesto izrekanja od znotraj, na veji, ki si jo pregovorno reže, ampak zgolj od zunaj. Če hoče torej umetnost kot »klic po pravici« (Lehmann 8) javno obsoditi politično, je »naloga umetnosti [...], da zmanjša naše spoštovanje pravil, celo nujnih« (prav tam), da pokaže, da je cesar nag. S to svojo »tretjo potjo« umetnost izkaže, da ne obstaja le ena alternativa pravi poti, se pravi bodisi zakonu poslušna bodisi zakon kršeča, temveč da mimo zakonov vendarle obstaja še vsaj ena pot, ki pa se izmakne oblastniškemu pogledu na zakon. Rečeno drugače, da pokaže, da je tudi onstran življenja pod zakonom življenje še vedno mogoče. V tej neodvisnosti je svoboda umetnosti najradikalnejša.

Dramatika je nekoč obveljala za najpopolnejšo med umetnostmi zaradi svoje družbenopolitične narave, torej se je zmoгла kar najbolj tehtno odzivati na družbene spremembe. Tudi Evropa je tako postala naslovna junakinja mnogih dramskih besedil – v zadnjem času v resničnosti ustreznem negativnem kontekstu.

Med avtorji, ki so neposredno po katarzičnem zrušenju komunizma opozorili na novo politično resničnost Evrope, lahko navedem škotskega dramatika D. Greiga z dramo *Europe* (premiera 1994), ki je na slovenskih odrih nismo videli, je pa slovensko gledališko pozornost Evropa okupirala z *Evropejci* (1999) H. Barkerja, *Evropo, deklico, ki je preveč hitela* (2001) B. Jablanovca, *Evropa je ena roža* (2004) M. Lapornik, *Evrofilijo* v režiji B. Kobala (2007), delom *Guerrnica – Propad Evrope* D. Potočnjak (2008), *Evropo danes* (2011 v Operi in baletu SNG Maribor) M. Krleže ter s *Padcem Evrope* (2012) M. Zupančiča, *Evropo* (2014) I. Sajko, *Evropo* (2014) V. Möderndorferja in *mi, evropskimi mrličji* (2016) S. Semenič (istega leta je HNK Ivana pl. Zajca na Reki uprizorilo *Nad grobom glupe Evrope*), SSG Trst pa letos še *Sosesko Evropa ali kako postati Evropejci z zaščitenim poreklom!* S. Morena, M. Lissiacha in D. D. Malalana).

Med vsemi naštetimi se najbrž zgolj Barkerjevo besedilo izrazito osredotoča na preteklost, saj se z zgodbo vrača v čas po otomanskem obleganju Dunaja, torej po letu 1683, medtem ko je Krležev esej iz leta 1935 uporabljen kot historično povečevalno steklo in s tem kot jačitelj sodobnega občutka obupa in nemoči zaradi ene bolj tragičnih značilnosti zgodovine: njenega nesmiselnega ponavljanja. Danes Evropa skozi besedila sodobnih tujih in slovenskih dramatikov in esejistov ponovno kaže zgolj turobno stran svojega Janusovega obraza, s čimer denuncira sedanost kot čas krivic, zatiranj in sovraštva.

Prav tako je Evropo ugledal Greig, pretresen od številnih beguncev iz jugovzhoda Evrope, bežečih pred režečimi pošastmi bede, ponižanja in predvsem vojne v mesta Zahoda, ki so se še pred nedavnim kopala v dobrobiti, zdaj pa so jih centrifugalne sile zgodovine (politične, z njimi pa tudi ekonomske spremembe) izrinile na točko stagnacije in propada. Evropa v Greigovi drami ne ponudi učinkovitega političnega odgovora, kaj šele sredstva za pomiritev eksistencialne stiske in strahu pred vojno na eni ter idealiziranih nacionalističnih vrednot na drugi strani. Njegovo Evropo zajamejo plameni poblaznele nacionalne nestrpnosti, skrotovičenega skupinskega sovraštva in surovega, nebrzdanega nasilja. Tudi slovenska dramatika zadnje polovice desetletja se je prav na ta boleči uvid odzvala na formalno sicer različne, glede na sporočilo pa enovite načine. V mislih imam drame *Padec Evrope* (2011) M. Zupančiča, *Evropa* (2014) V. Möderndorferja in *mi, evropski mrliči* (2016) S. Semenič.

Dve izmed treh besedil, napisanih v zadnjih petih letih, že z naslovom sporočata svojo temeljno politično usmeritev, medtem ko lahko naslednje vsebinsko brez dvoma trdim za vse tri: Evrope avtorji ne obravnavajo več kot utopične Arkadije z idealizirano podobo sveta, temveč, nasprotno, razbirajo razkroj njenih idealov, s tem pa propad Evrope same oziroma njenih prebivalcev. Ne zanima jih več Evropa, temveč le še Entropa, kot je to leta 2009 posrečeno ugotovila Bolgarka D. Gavrilova.

Toliko je jasno. Res je namreč, da gre za formalno zelo različna besedila, ki nihajo od bolj klasično (M. Zupančič), preko srednje (V. Möderndorfer) strukturiranih, do popolnoma raz-dramatiziranih (S. Semenič), zaradi česar sta prvi dve vsebinsko razločnejši, zadnje pa idejo razvije na sebi lasten način. Tudi omenjena tri besedila se ne morejo ogniti ključnemu vprašanju o svojem smislu, sporočilu in namenu, se pravi semantični uganki, kako jih je treba razbirati oziroma do katere mere jih je – kot umetniške tekste – razumeti kot preslikave družbenosti.

Na najbolj nedvoumen, neposreden, celo premi način se je svojega kritičnega komentarja »padca« sodobne Evrope lotil M. Zupančič. Že od naslova naprej je vsak dvom odveč: gre za moralni razkroj evropskega sveta kot metafore občje humanističnih in politično-upravnih idealov. Zupančič z Evropo sicer poimenuje hotel, ki na

otvoritveni večer gosti pisano družčino cankarjanskih družbenih izbrancev, ki pa z razvojem dogajanja pokažejo svoje »prave barve«. Če so bili intelektualci pri Cankarju (Jerman, učitelj) še (nevredni) nosilci humanističnih vrednot, jih Zupančič (Kris, novinar) s tem ne obremenjuje več. Vsemu svojemu realističnemu *spleenu* navkljub pa se Zupančič vendarle ne vda popolnoma. Njegovo sporočilo je upa polno, optimistično in tudi umetniško prepričljivo, pa čeprav novo pot le nakaže, zaradi česar ta, kot zgolj slutena, svoje politične teže ne izgubi.

Če je Zupančičeva drama spodkopavanje Evrope zarisala z razmeroma realističnimi potezami in se le proti koncu zatekla v idealiziranje prihodnosti, je – tudi po nastanku – naslednja drama, Möderndorferjeva leta 2014 z nagrado Slavka Gruma odlikovana *Evropa*, že precej bolj izmuzljiva, celo ekspresionistična. Besedilo s podnaslovom »drama s sporočilom, hudo blasfemična farsa, poetična burleska, težka evropska môra in še marsikaj« kaže najprej na žanrsko neulovljivost, nato – resno rečeno – na globoko, morastim sanjam podobno krizo sveta in nazadnje še na avtorjev poetično blasfemični pristop k opisu te krize. Dogajanje se pleče med dvema ravnema: življenjem in težko môro, ločnico med obema pa si lahko določa vsak po svoje.

Vendar je treba opozoriti, da je Evropa pri Möderndorferju prisotna le nominalno, saj se dogajanje – vsebinsko precej težko opredeljivo – ukvarja s precej bolj omejenim prostorom: neopredeljenim urbanim centrom in domačijskim, ruralnim (morda tudi tukaj dolino?) krajem »Sv. Janeza«, prostorom torej, ki je del Evrope pravzaprav ponevedoma in ne zaradi kakšne večje (zgodovinske) zasluge. Vendar se Möderndorfer ne odloči za radikalno kritiko oziroma jo oblikuje na tako pretiran način, da njegova obsodba zakona ne zmore prenesti teže sporočila.

Najnovejša slovenska »drama« o Evropi je že na videz najradikalnejša: naslov, sposojen pri verzu iz Kosovelove *Ekstaze smrti*, daje slutiti razumevanje Evrope kot zakona, ki se ne ozira na svoje podanike, temveč jih žrtvuje za svoje izmišljije ali potrebe. Evropejci smo (le še/že) mrlič, kar je prvenstveno politična teza, vprašanje pa je, ali sporočilu ustreza drama sama. Besedilo S. Semenič namreč ni tradicionalno gledališko besedilo, temveč se izmika kakršni koli kategorizaciji in bolj kot oddaljeni odjek E. Jelinek melje skupaj vse vnaprej pričakovane oblike. Dobesedna uprizoritev takšnega besedila meji na nemogoče. Tudi v tem primeru je tako, saj uprizoritev radikalno odstopa od literarne predloge, zaradi česar se ji bomo v pričujočem članku podrobneje posvetili. Če sploh, bi lahko besedilo opisali – če nekoliko poenostavimo Ecovo sintagmo – kot »odsotno strukturo«, kot »bralno didaskalijo«, saj so neposredno izrečene replike zakamuflirane bodisi kot avtoričini, pretežno impresionistično obarvani komentarji bodisi kot neusmerjene izjave posameznih dramskih (ne) oseb, na podlagi katerih si lahko bralci/gledalci skušajo oblikovati svojo predstavo o dogajanju. Mnogi izmed teh komentarjev so ciklični in krožijo, zaradi česar pomagajo

pri ustvarjanju rizoma konkretnega odrskega dogajanja. Eden takih komentarjev, ki pomenljivo nastopi večkrat – poleg hedonistično pragmatičnih različic zakona sodobne Evrope, kot je »jej, pij, kavsaj, za večnost se ne ravšaj« (Semenič 418) – je na primer, da mi »ne vemo, kakšno stališče naj zavzamemo do te situacije« (prav tam). Pri vzpostavljanju razmerij med gledališkim in političnim nam je lahko v oporo že navedeno Lehmannovo besedilo. V njem se vendarle zaveda, da vprašanje, »ali lahko gledališče govori o političnem brez pripovedi?« (7) ostaja še vedno odprto, zato bi v drami Semeničeve zmogli najti ne samo zavestno rušenje forme, temveč tudi načrtni razkroj vsebine, torej vsesplošno denunciacijo opustošenja smisla v svetu. Skozi to radikalno opcijo pa se odpre novi prostor za politiko, in sicer v ožjem pomenu kot obsodba »razmerij moči«. Če je eden strukturnih temeljev družbe (in njenih zakonov) jezik, potem je lahko ena najbolj političnih gest prav razpad jezika, kar »tok zavesti« v tem tekstu več kot zadostno izkaže. Kljub vsemu pa ostane vprašanje, s katerim se je morala spopasti že dekonstrukcija, in sicer, do kod je kritika še kritika, od kod pa začne spodjedati lastno substanco. Vprašanje zato ni: kritičnost da ali ne, temveč koliko, da bo še konstruktivna, smiselna in ... kritična.

Skladno s tem razumevanjem postdramsko političnega so ravno vnašanje entropije v dnevno-politično, paraliza običajnega smisla in opustošenje logične strukture tisto, kar dejansko kritiko omogoči. A je treba ob vsem tem v gledališču upoštevati še eno razsežnost: uprizoritev. Tradicionalno je besedilo veljalo za neizogiben temelj svojega odrskega utelešenja, danes pa je to sakrosanktnost popolnoma izgubilo. Ob porastu in okrepitvi postdramskih uprizoritvenih oblik se je v zadnjem času – vsaj na Slovenskem – pojavila še ena oblika vseigralskega gledališča: participatorno (sodelovalno), ki pa je tudi v oblikovanje uprizoritve vneslo novo dinamiko, popolno dehierarhizacijo uprizoritvenih vlog, zaradi česar so postale uprizoritve, vsaj teoretično, izvorno in analitično rezultat dela celotne ustvarjalske skupine. Dramsko besedilo v tem primeru ne igra nič pomembnejše vloge od morebitnih občil smernic za pripoved na odru in ni treba, da bi bilo z uprizoritvijo kakor koli povezano. Dolg uprizoritve do literarne predloge je, se zdi, le še v skrbi za približno utelešenje izvornih predpostavk in zvestobi avtorjevemu/avtoričinemu naporu za politični naboj sporočila. In če sta bili njuni uprizoritvi besediloma Zupančiča in Möderndorferja razmeroma zvesti, se je inscenizacija besedila Semeničeve srečala z več težavami.

Radikalni čas zahteva radikalne rešitve. In radikalnih poskusov uprizoritev s kot britev ostro kritičnostjo je bilo v zgodovini gledališča kar nekaj. Med najvplivnejše zagotovo spadajo Brechtovi poskusi analitičnega pristopa skozi besedilo, se pravi t. i. učni komadi, s katerimi je skušal kot konzervo odpreti staro »italijansko škatlo« in na isti deontološki ravni povezati igralce z gledalci. V sodobnosti lahko med drugimi omenim enega bolj angažiranih avtorjev, nemškega konceptualnega in aktivističnega umetnika in zastopnika »direktne demokracije« in »direktne akcije« J. Beuysa, teoretika

»kritične umetnosti« J. Rancièra, navsezadnje pa tudi dramatika S. Žižka in njegovo etično-politično vajo *Trojno življenje Antigone*. Želje po aktivistično kritični umetnosti so, kot je videti, številne. Največja želja kritičnega gledališča je ne uprizarjati življenja, temveč živeti uprizoritev: ne samo njeno enkratnost, neponovljivost, temveč tudi krvavo resnost in realpolitični vpliv. Cilj tega gledališča je preseči meje umetnosti in stopiti v, postati življenje. A ravno tu so rezultati bolj mizerni oziroma, če si sposedim zelo ustrezen opis, kastrirani.

Problem umetnostnega aktivizma je pravzaprav preprost, a tudi, po moji presoji, nerazrešljiv: gre za željo po delovanju, vendar brez dejanske, realpolitične akcije, iz česar izvira resnična, globoka frustracija tovrstne umetnosti – politične cilje, ki vanje globoko verjame, bi rada dosegla v resničnem svetu (ne samo v gledališki dvorani), pri čemer ima na voljo samo umetniški jezik, umetniška sredstva, pa naj bodo še tako brutalna (na primer *La Fura dels Baus*, *Damir Zlatar Frey* ali nekatere *Frljičeve* predstave). Čeprav si zgolj vsebino slednjih sposoja iz realpolitičnega arzenala (sanja na primer o tem, da bi sprovcirala množice k uporju zoper sistem, da bi imela njena še tako politično nabita – a vseeno umetniška – akcija razburljive politične posledice), vseeno (še) ne prestopi te zadnje meje, ker se ne more odpovedati svojemu ontološkemu bistvu kot umetnosti. Te meje umetnost ne more prestopiti, ker bi potem prenehala biti umetnost. V tem pa je tudi srž – problem umetnosti kot ne-več-umetnosti je, da se bi s tem umetnost izenačila z življenjem in se mu zoperstavljala kot njemu enaka. In takšen napad – naj bo še tako kritičen – napadano šele zares vzpostavi, ga nesporno prizna, kar potrdi tudi Lehmann z besedami, da je šele »odprtje možnega [...] možna politična gesta gledališča – in ne, kot verjamejo mnogi, predstavitev boljšega zakona –, kaj šele povezanost gledališča s specifično politično prakso« (8).

Če je bila klasična umetnost stvar individualne kontemplacije, se pravi notranjega doživetja oziroma katarze, je »kritična« umetnost individualnemu premisleku in analizi obrnila hrbet ter postala stvar dejanja, »direktne akcije«, s čimer pa je »presešla« umetniško(st) in se pomaknila v aktivistično polje. Omenjeni aktivizem umetnosti, direktna kritika, sta, kot tudi sicer v realpolitičnem življenju, porojena iz udobnega prepričanja o tem, da se nahajata na pravi strani zgodovine (Kocbek bi temu rekel »eksaltirana vizija«). Iz tega izhodišča je cilj jasen, le rezultat se sfiži: ne zgodi se brezmejna politizacija gledališča, ampak teatralizacija političnega oziroma, z besedami J. Beuysa, vzpostavljanje »družbenega organizma kot umetnine« (903). To pa jasno izkazuje končni cilj, torej družbeno katarzo. Družbena katarza je tista ideja, v imenu katere so opravičljiva vsa umetniška sredstva, saj naj bi bila uresničitev politične ideje namenjena dobrobiti vsega človeštva. Dobro poznamo protiindividualistični ugotovitvi, da kjer se cepijo drva, letijo trske in da je treba pri delanju omlete razbiti tudi jajca. Hladnokrvno cinični, ali pa tudi ne, ugotovitvi prav

tako izhajata iz imanentne predpostavke o nujnosti (umetniških) žrtev pri doseganju velikih (političnih) ciljev, torej iz ideje o družbeni katarzi. Tako sklene ravnati na primer Žižek v svojem poskusu postmodernističnega zajetja Antigoninega problema v »stalinističnem zasuku njene podobe« (13), saj tretji izmed predlaganih zaključkov tragedije predstavlja »le uboj, izvršen v temi, kot mafajska likvidacija« (prav tam 22), a – ne pozabimo – v imenu velike ideje. Tudi Zupančič v svojem besedilu napove revolucionarno akcijo, bolj jo približa dejanski izvedbi kot Möderndorfer svojo, vendar pa vseeno ostane v imaginativnem horizontu umetnosti. Ubiti da – sicer v dvomljivem silobranu – Neznanca, neimenovanega, ki pa ostane na nivoju simbola, združevalca pomenov.

Za ostro kolektivno (stalinistično?) akcijo, torej za kolektivno katarzo, se v režiji besedila S. Semenič odloči tudi S. Horvat. V imenu velike ideje se odloči za ubijalski pohod, v katerem se loti tistih posameznikov, ki so po njegovem mnenju s svojimi kriminalnimi dejanji zagrešili najhujše zločine zoper človeštvo. Prepis izvedbe uprizoritve se glasi takole:

Alja (Kapun, op. pis.):

Spisek za ubijanje:

1. Škof Rožman: zaradi kolaboracije z nacističnim okupatorjem in ker si povzročil Hudo jamo, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
2. Benjamin Netanyahu: zaradi vzpostavljanja apartheida v Palestini in vojnih zločinov nad Palestinci te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
3. Abu Bakr al Bagdadi – vodja Islamske države: zaradi terorja v Aziji, Afriki in Evropi in za ustvarjanje sveta, v katerem je kapitalizem videti kot edina alternativa Islamski državi, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
4. Milton Friedman: ker si naučil Slovence neoliberalizma na tak način, da je postal del njihovega kulturnega izročila, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
5. Peter Brabeck, bivši predsednik uprave Nestléja: zaradi privatizacije vodnih virov, s čimer si ogrozil življenje milijonov ljudi, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
6. Hillary Clinton: ker služiš korporativnemu kapitalu Wall Streeta in ameriški vojaški mašineriji in zato ker zatrjuješ, da si feministka, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.

[...]

Alja:

1. Hugh Grant, predsednik uprave Monsanto: ker si uničil našo genetsko prihodnost, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
2. Komisija za uprizoritvene umetnosti (Jernej Novak, Krištof Jacek Kozak, Matic Kocijančič, Petra Tanko, Daliborka Podboj): ker niste podprli nobenega projekta Leje Jurišič, vas v imenu ljudstva obsojam na smrt z obešanjem.
3. Žiga Turk: zaradi uničevanja prihodnosti novih generacij študentov in zaradi privatizacije izobraževalnega sistema te v imenu ljudstva obsojam na smrt.

4. Viktor Orbán: zaradi oživljanja madžarskega fašizma in nečloveškega odnosa do emigrantov te v imenu ljudstva obsojam na smrt.

Janez Janša ...

UGRABITEV JANEZA JANŠE

Luka: Prosm?

Miha: Vprašou si, kdo je. Janez faking Janša.

*Luka se približa zvezanemu moškemu in mu dvigne vrečko z glave. Res je Janez Janša.
Hitro mu da vrečko nazaj na glavo.*

Ne glede na še posebej na Slovenskem z vso zgodovinsko težo obremenjene izvensodne likvidacije je vsa žalost Horvatove participatorne inscenizacije besedila S. Semenič v tem, da kljub vsej brezobzirni krvoločnosti in revolucionarni odločnosti še vedno ni dovolj radikalna. Ne glede na to, da se je Horvat v imenu ideje odločil opustiti še zadnje civilizacijske norme in likvidacije opraviti izvensodno (celo Žižek, ki prostodušno pokaže na stalinistični izvor svoje rešitve, dogajanje v *Antigoni* uokviri s civilizacijsko normo: »Kreon je odstavljen, oba z Antigono sta aretirana, *sojena* [podčrtal pis.], naglo obsojena na smrt in likvidirana« (30)), uprizorjeno ni učinkovito, brčne v temo. Vzrok je jasen in dobro ga je ujel Lehmann: »Dokler gledališče ne počne drugega, kot da ponavlja gledališke spektakle, te podobe ne morejo biti politične, pa naj bodo še tako kritične, celo revolucionarne. Namesto tega samo potrjuje glavno politično resničnost in pravilo družbenega okolja iger« (Lehmann 9). Nenamerno je to priznal tudi Horvat z Ivanovimi besedami o »cirkus[u] maščevanje!« (prepis).

Paradoks Horvatove uprizoritve je ravno v pretirani želji po družbenem delovanju gledališča, a tudi tu ga je Lehmann že prehitel: »[T]e psevdodramatične podobe [so] samo simulakri političnih procesov. Odtod potreba po gledališču, ki ima distanco do zavajajoče konceptualne strukture političnega, v kateri živimo in mislimo, ali še bolje: nas živijo in mislijo« (Lehmann 7). Tej distanci se je Horvat odrekel, s čimer je zagrešil temeljno napako: besedilo S. Semenič razkrajaja vsakršen smisel vse do njegovega temelja, jezika, s čimer – kot je opozoril Lehmann v že navedenem citatu – je postalo zelo sodobno in politično, Horvat pa je tej entropiji logosa želel ponovno vrniti družbeni smisel, vzpostaviti političnost, s čimer pa mu jo je ravno odvzel. Lehmann je glede tega neizprosno: »[G]ledališče [...] kot politična propaganda [...] preprosto ne deluje dobro in učinkovito (ne prinaša pravega 'učinka')« (7). Še več, ne samo, da je vsa uprizoritev izpadla kot igra(nje), tovrstni pristop je kastriral edini cilj, revolucionarno akcijo, na kar je opozoril tudi že A. Badiou: »[I]dentifikacija s pogubnimi vstajami [...] ne pospešuje kolektivne zmožnosti za akcijo« (119).

Nota bene se je S. Horvat še najbolj približal kolektivni katarzi v svoji uprizoritvi agitke M. Bora *Raztrganci* leta 2007. Publika je (ob)redno s solznimi očmi vstajala s stolov in gromko ploskala. To je bila tudi najbližja točka političnemu trenutku aktivističnega gledališča, kar sem jih doživel.

Jasno je, da Horvatovi mizansceni umetniško težo odreka že teorija, zato bom realpolitične probleme režije tu le nakazal. Kot prvo naj omenim dejstvo, da so se v Horvatovem pravičniškem likvidacijskem pohodu (zgolj naključno?) znašli zelo različni ljudje: na seznamu svetovnih in domačih politikov ter teroristov precej zbode v oči poimenska navedba članov komisije za uprizoritvene dejavnosti MK RS leta 2016/17. Opis njihovega »zločina« ne daje vtisa, da bi šlo za hudodelstvo zoper človeštvo: zločin komisije je, da »ni [...] podprl[a] nobenega projekta Leje Jurišič« (prepis). Ne samo, da se to »kriminalno dejanje« ne more enačiti s početjem kakega al Bagdadija, razlog za usmrtitev komisije izkazuje neposredno zlorabo ideala za svoj lastni privatni, klientelistični, koristolovski interes. Domnevam lahko, da bi celo odobritev vseh projektov L. Jurišič – kar bi sicer komisija ob dovoljšnji višini sredstev MK za nevladne uprizoritvene projekte z največjim veseljem naredila – človeštvu ne prinesla blaginje. Privatna ekonomska korist ene klike je tu absolutno v ospredju, v oči pa bode še toliko bolj, ker je v absolutnem nasprotju z vsemi ostentativno deklariranimi ideali in vrednotami. Zanimivo in ne brez realpolitičnih konotacij je tudi dejstvo, da se igralci na odru po ugrabitvi pripravljajo še na likvidacijo slovenskega politika Janeza Janše, ki je pa – ne glede na dolgo »obdelavo« – nekako ne izpeljejo do konca. Vsi njihovi revolucionarni nameni izpuhtijo v zrak. Do likvidacije ne pride. Gre zgolj za (umetniško) naključje ali morda za egoistično bojazen pred realpolitičnimi posledicami?

»Politično je lahko navzoče v gledališču samo prikrito in posredno. Pravzaprav je eno od meril političnega gledališča mogoče opredeliti takole: politično se lahko pojavi v gledališču samo v primeru, da ga *nikakor ni mogoče vnovič prevesti v logiko, koncepte in pojme političnega diskurza tistega, kar imenujemo resničnost*« (Lehmann 7). Ta namen je S. Semenič, ki si s svojim radikalnim besedilom prizadeva gledalca ozavestiti v državljana, tistega, ki bo v razsuti formi besedila ugotovil vzporednice z razkrojeno formo resničnosti in odšel spreminjat jutrišnji svet na bolje, tudi dosegla. Horvatu uspe ravno nasprotno: državljanee nasilno postavi pred dejstvo, da so zgolj in izključno gledalci oziroma, z Lehmannovimi besedami: »Globlja politična resničnost je v teh razmerah kontinuirana definicija *državljanov kot gledalcev*, definicija, ki je v kulturi medijev vse bolj verjetna in dozdevno prepričljiva« (9).¹

¹ Pravzaprav je mogoče še dobro, da gre pri zadnji uprizoritvi za brco v temo. Če bi sodobno slovensko gledališče sploh imelo realpolitično težo, bi se – vsaj člani omenjene komisije – po izrečeni fatvi na njihove glave ne mogli več mirno sprehajati po Ljubljani, temveč bi se morali skrivati po varovanih stanovanjih. Zato je pravzaprav še zelo dobro tako, kot je.

Žal se vse preredit slovenski gledališki ustvarjalci zavedajo, da »politično, kadar se pojavi na odru v obliki predstavljene resničnosti, izgubi politično naravo« (Lehmann 8) in da je ključna politična moč umetnosti – skoraj neverjetno! – v njeni umetniškosti in ne realističnosti. Če umetnosti odvzamemo umetniškost, jo kastriramo, z njo pa še celotno sporočilo, naj bo politično ali kakršno koli. Če torej kje, do ključne kastracije političnega v gledališču najpogosteje pride ravno na prehodu (ne)teksta na oder, v tretjo dimenzijo, kjer mu v želji po odrski družbeni, realpolitični učinkovitosti odrečejo smiselnost natančne izcizeliranosti misli in napora v detajliranju sporočila. Umetnost je namreč najmočnejša ravno kot ... umetnost, gledališče pa kot gledališče.

- Badiou, Alain. »The Political Destiny of Theatre Yesterday and Today.« *Rhapsody for the Theatre*, Verso, 2013, str. 111–122.
- Beuys, Joseph. »I Am Searching for Field Character.« *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison in Paul Wood, Blackwell, 1995, str. 902–904.
- Birkenhauer, Theresia. »Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes.« *Theater der Zeit*, letn.59, št. 11, 2004, str. 27–8.
- Dokler, Anton. *Grško-slovenski slovar*. Knezoškofijski zavod Sv. Stanislava, 1915.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem.« *Maska*, letn. 17, št. 3/4, 2002, str. 6–9.
- Möderndorfer, Vinko. *Evropa*. SNG Drama 95/3, 2015.
- Semenič, Simona. »mi, evropski mrličiči.« *Tri drame*, Beletrina, 2017, str. 355–429.
- Zupančič, Matjaž. *Padec Evrope*. SNG Drama 91/11, 2012.

The Realpolitical Powerlessness of Slovenian Theatre

Keywords: Europe, political theatre, Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer, Simona Semenič, Sebastijan Horvat, Powerlessness of the Theatre, political post-dramatic

The story of the Phoenician princess who lent her name to an entire continent has been linked to politics since its mythological beginning. While it would certainly be naïve to turn to mythology in the search for reasons for the history of the European continent, the symbolic value of the kidnapping is telling. The political history of Europe is full of extremes: the most horrific wars and destruction and the highest achievements of the human mind (for example, the idea of liberty, fraternity and equality) have, as a rule, walked hand in hand. After the end of the communist system, it seemed that centuries of antagonisms, international conflicts and political manipulations of people would finally be happily transformed into a political community that all of us Europeans would understand and consider our own, but with the inauguration of the Golden Calf as the new highest deity, Europe, as the victim of the neoliberal capital has – without blinking – betrayed its enlightenment ideals and entered into the era of post-democracy.

Politicity of art has at least two different origins. The first one bases its content in its etymological explanation, in the ontological link to the ancient Greek *polis*, the city, homeland; while the other method denounces primarily the form. Hans-Thies Lehmann follows suit: “if ‘what’ can’t define a specifically theatrical political practice, then ‘how’ has to”.

Just like European playwriting, the Slovenian drama of the past half-decade has also responded to this painful insight, in ways that differ in form but not in content. The plays I talk about are *The Fall of Europe* (2011) by M. Zupančič, *Europe* (2014) by V. Möderndorfer and *we, the european corpses* (2016) by S. Semenič. They are no longer interested in Europa, only Entropa (D. Gavrilova).

The most unambiguous, direct, linear criticism of the “fall” of contemporary Europe comes from M. Zupančič. It is about the moral disintegration of the European world as a metaphor for the general humanist and political-administrative ideals. Despite his realistic *spleen*, Zupančič refuses to capitulate. His message is full of hope; it is optimistic and also artistically convincing, even though it only indicates a new path.

Möderndorfer's *Europe* is more evasive, even expressionist. The subtitle "a meaningful drama, a terribly blasphemous farce, a poetic burlesque, a severe European nightmare and much more" first indicates the genre's elusiveness, then – seriously speaking – the deep crisis of the world reminiscent of a nightmare, and finally, the author's poetically blasphemous approach to describing this crisis.

The newest Slovenian "play" about Europe – by S. Semenič – at first sight is the most radical: the title, borrowed from Srečko Kosovel's verse *The Ecstasy of Death* insinuates the understanding of Europe as a law that disregards its subjects and sacrifices them for its fabrications or needs. The Europeans are (already/still) corpses, which is primarily a political thesis, but it is a question whether the play itself fits the message. S. Semenič's text is not a traditional theatre text but grinds together all the anticipated forms.

"The political can only be present in theatre as covert and indirect. In fact, one of the criteria of the political theatre can be defined as: political can only appear in theatre in case it can *in no way be re-translated* into the logic, concepts and notions of the political discourse of what we call reality" (Lehmann). S. Semenič has achieved this goal with her radical text, which strives to change the spectator into a citizen, the one who will figure out, in the disintegrated form of the text, the parallels with the disintegrated form of reality and change tomorrow's world for the better. But the director S. Horvat managed to do exactly the opposite: he confronted the citizens aggressively with the fact that they are only and simply spectators.

If anywhere, the castration of the political in theatre most often comes precisely at the transition of the (non-)text to the stage, when in the desire for the stage social, real-political efficiency, it is denied the precise expressiveness of thought. Art is most powerful as ... art and theatre as theatre.

Razprava se ukvarja s kastracijo političnega v sodobnem slovenskem gledališču na primeru dramskega teksta *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* Roka Vilčnika - rokgreja. Skozi analizo teksta in krstne uprizoritve v ljubljanski Drami (2017) išče odgovore na naslednja vprašanja: Je kastracija političnega, ki se je zgodila krstni uprizoritvi, pravzaprav kastracija politične moči sodobnega slovenskega gledališča in ali bi lahko z drugačnim branjem in uprizoritvijo ta tekst vendarle predstavljal uspešno, provokativno in udarno politično dramo? Razprava pripelje do ugotovitve, da je Vilčnikova drama izredno odprt tekst, ki le prevprašuje ustaljene vzorce sodobnega sveta in je nikakor ne smemo brati dobesedno kot komentar zgodovinskih totalitarističnih sistemov. Še več, zdi se, da bi bila lahko politični komad le, če bi jo na oder postavili kot apolitičen tekst, ki se ukvarja s temelji sodobne eksistence.

Ključne besede: Rok Vilčnik, *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*, politično gledališče, drama absurda, Luka Martin Škof, Milan Jesih

Gašper Troha je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike in gledališča. Predava na Filozofski fakulteti. Objavljal je v številnih domačih in tujih znanstvenih revijah, leta 2015 pa je izdal monografijo *Ujetniki svobode* o razvoju slovenske dramatike in gledališča v socializmu.

Kastracija političnega na primeru drame *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* Roka Vilčnika

Gašper Troha

Leta 2016 je na natečaju za nagrado Slavka Gruma, ki ga razpisuje in vsako leto v okviru Tedna slovenske drame podeljuje Prešernovo gledališče Kranj, zmagal dramski tekst *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* Roka Vilčnika - rokgreja. Že v obrazložitvi nagrade je bil označen kot drama absurda in primerjan z *Grenkimi sadeži pravice* Milana Jesiha:

Ljudski demokratični cirkus Sakešvili nadaljuje žlahtno tradicijo slovenske drame absurda v njeni ludistični varianti, ki jo poznamo že pri Milanu Jesihu, Emilu Filipčiču in Dušanu Jovanoviču. Gre za izredno iskriv in duhovit tekst, ki se nenehno poigrava z bralčevo/gledalčevo recepcijo in preobrača situacijo, ki jo ustvarjajo štiri dramske osebe, katerih identiteta se nenehno spreminja. Vendar pa pri celoti ne gre za burko, ki bi gradila zgolj na situacijski komiki, ampak za luciden prikaz družbe in njenih oblastnih razmerij. (»Nominiranci«)

Podobno je svet drame razlagal njen avtor: »Lik Sakešvilija je kostum brez karakterja. V tem vidim velik izziv. Zanimivo je, kako lahko poimenovanje bistveno spremeni stvari. Kakšno usodno moč imajo (enako) ime, beseda, poimenovanje ... Ves svet je sestavljen iz logotipov. Ti niso vezani samo na vid, kajti tudi slep človek jih prepozna« (Jaklič). Gre torej za politično dramo, katere osnovna tema ni samo totalitarizem, ki se nam ponuja na prvi pogled, ampak vprašanje totalitarnosti sodobne družbe, ki z različnimi logotipi in zahtevami uravnava naša življenja. Seveda pa avtor ni hotel le naslikati določene podobe sveta, ampak je vanjo vpeljal dobršno mero ironije in s tem tudi kritike. »Bolj kot absurdnost življenja me navdušuje njegova neizmerna nepredvidljivost. Ta rojeva samoironijo. Ki pa je itak že humor. [...] Sakešviliji pokažejo, da nihče ne more vladati svetu. Razen narave. Ta je edini pravi dosmrtni predsednik. Vse drugo so samo logotipi, ki služijo namenu. Kot črte na zebri« (ibid.).

27. januarja 2017 je bil tekst krstno uprizorjen na odru Male drame v režiji Luke Martina Škofa. V najavah in v gledališkem listu je bil predstavljen kot eminentno političen komad, ki pa je na tej ravni povsem spodletel. Na odru se je odvijal nekakšen cirkus, s katerim gledalci niso vedeli, kaj početi. Matej Bogataj v svoji recenziji ugotavlja: »Morda je največja vrednost predstave, da nam ponudi model dramatike, ki je imela svoje zlato obdobje v sedemdesetih, ko se norčuje iz enega znamenitih totalitarnih sistemov iz tridesetih (aluzija

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumestne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

na Josipa Visarjonoviča Džugašvilija Stalina, op. a.)« Svoje razmišljanje pa zaključi bolj ali manj kot problematizacijo teksta in ne uprizoritve. »Ustvarjalna ekipa z režiserjem Luko Martinom Škofom je zastavila resno, [...] [u]spejo pa bolj napol, predvsem je presenetljivo, kako hitro izčrpa besedilo svoj potencial in kako nedvomno heroičnim gledališkim in komedijskim poskusom, čeprav prignanim do roba, ne uspe nasmejati, če je že satirična konica malo abstraktno nenabrušena in postarana« (Bogataj 495–96).

Bogataj zelo dobro opiše nelagodje publike ob uprizoritvi, od katere se je pričakovalo veliko, a je bil končni izplen zelo boren. Lahko bi celo rekli, da je bila političnost teksta, ki se jo je poudarjalo od njegove postavitve na parnas z nagrado Slavka Gruma do napovedi premiere – v SNG Drami so npr. naredili stran na Wikipediji, Facebooku ipd., da bi še poudarili oz. zgradili zunanje reference, s tem pa bržkone povečali subverzivni moment – povsem kastrirana v končnem izdelku. Bogataj vidi vzrok v plitkosti teksta, saj je »vse to smešenje tudi malo brcanje v mrtvega konja« (496), a postavlja se vprašanje, ali je res tako. Bi bilo mogoče brati *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*, ne da bi videli v njem kritiko realnih totalitarnih družbenih sistemov? Ne nazadnje je res nenavadno, da bi se Rok Vilčnik v 21. stoletju ukvarjal s sistemom, ki ga pri nas ni že več kot četrto stoletja, dandanašnji pa ga večinoma povezujemo s tako oddaljenimi kraji, kot je Severna Koreja. Je ta kastracija političnega, ki se je zgodila krstni uprizoritvi, pravzaprav kastracija politične moči sodobnega slovenskega gledališča? Preigrava namreč vzorce drame absurda iz sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja, ki so slovenskemu gledališču tega časa prinesli veliko popularnost in družbeno veljavo. In ne nazadnje se moramo vprašati, ali bi lahko z drugačnim branjem in uprizoritvijo ta tekst vendarle predstavljal uspešno, provokativno in udarno politično dramo?

Na vsa ta vprašanja bomo skušali odgovoriti v nadaljevanju s podrobnejšo razčlenitvijo samega pojma političnega gledališča in z analizo teksta, uprizoritve ter odmevov nanjo.

Politična dramatika in politično gledališče

Politično gledališče in dramatika sta izrazito problematična pojma, saj sta gledališče in dramatika že po svoji naravi politična, če ta izraz razumemo v njegovem etimološkem pomenu. Kot pravi Patrice Pavis »bomo soglašali, da je vsako gledališče nujno tudi politično, saj vpisuje protagoniste v mesto (polis) ali v določeno skupino«. Gledališki terminološki slovar definira politično gledališče kot tisto, ki »podreja estetska načela političnim namenom, širi politične ideje, kritizira družbene razmere, odnose in jih želi dejavno spreminjati [...], ki prikazuje zgodovinske ali aktualne politične dogodke, konflikte (vojna, revolucija, globalizacija, rasizem) [...] [ali pa] s posebno estetiko usmerja občinstvo k razmišljanju o lastnem političnem prepričanju, mnenju in njegovem osmišljanju« (»Politično«).

Podobne definicije lahko srečamo v drugih pregledih in leksikonih. Gero von Wilpert ga definira kot »odrske uprizoritve, ki postavljajo ideološke teze in politično agitacijo za ali proti trenutnim razmeram pred umetniško vrednost [...] [N]epolitični teksti, ki se skozi adaptacijo in inscenacijo politizirajo, v gledališče prinašajo težnjo po izboljšanju razmer ali pa spodbujajo diskusijo in agitirajo za svojo temo« (622–23).

Za Siegfrieda Melchingerja je politično gledališče večji del gledališkega ustvarjanja, saj predstavlja pravzaprav vse kritično gledališče, pa naj gre za kritiko obstoječega sistema ali njegovih nasprotnikov, pri čemer je tematsko odvisno od razmerja med vladajočimi in vladanimi. »V kritičnih antitezah, ki jih lahko izpeljemo iz tega razmerja – vladarji in podložniki, zgornji in spodnji, mogočni in nemočni, izkoriščevalci in izkoriščanci – se izraža napetost, ki to temeljno razmerje vsakokrat aktualno dramatizira in ga tako naredi za témo gledališča« (13).

Dandanes se zdi, da moramo politično gledališče razumeti veliko širše, saj pogosto ne temelji na dramtizaciji omenjenega razmerja, ampak na provokaciji, nad-identifikaciji, povsem naključnih posledicah ipd. Zanimiv je primer, ki ga opisuje Janelle Reinelt v poglavju »Gledališče in politika: srečanje z Badioujem« knjige *Javno uprizarjanje*. Tu gre za povsem naključno izjavo kantri pevke skupine *Dixie Chicks*, ki je ob pripravljanju posredovanja v Iraku na turneji po Veliki Britaniji izjavila, da jo je sram, ker je predsednik ZDA¹ iz Teksasa, njihovo skupino pa enačijo s Teksasom. Njena izjava je sprožila burne reakcije v obeh taborih, tako da so jo eni povzdigovali v nebo, drugi pa so proti njim sprožili pravi pogrom. Političnost dogodka torej ni bila načrtovana, vzpostavila se je po naključju (izjavo je objavil angleški časopis *The Guardian*) in šele za nazaj. (prim. Reinelt 130–33).

Gašper Troha se v svoji razpravi o političnosti slovenskega gledališča ob koncu prejšnjega desetletja opredeli za široko razumevanje tega pojma, ki temelji na vzpostavljanju skupnosti in prevpraševanju družbenih razmerij (58, 59). Na koncu pa pride do spoznanja, da politično gledališče potrebuje občutek omejene svobode v realnosti občinstva, da bi ga slednje sploh prepoznalo kot prostor politične debate (72).

Zdi se, da je tu na delu vprašanje pozicioniranja dramatike in gledališča. Kako se gledališče dojema samo oz. kako gradi svojo avtonomijo, s čimer se ukvarjajo Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen v knjigi *The Problem of Theatrical Autonomy, Analysing Theatre as a Social Practice*. Čeprav gre v prvi vrsti za načelno vprašanje, kako raziskovati gledališče kot družbeni sistem, se zdi za naše potrebe ključno njihovo spoznanje, da je samodefincija gledališča, ustvarjanje njegove lastne avtonomne pozicije v družbi, njegovo eminentno politično dejanje. Da torej političnost gledališča ni toliko v propagandi ali kritiki idej, ampak v relacijah

¹ George Bush ml.

med gledališkim sistemom in ostalimi družbenimi sistemi.

Za naše potrebe naj na tem mestu opozorimo na spoznanje, da je torej za družbeno pozicijo gledališča bistvenega pomena njegovo lastno razumevanje, v našem konkretnem pomenu bi to pomenilo razumevanje lastne družbene vloge, ki seveda izhaja iz tradicije, nadalje razumevanje samega dramskega teksta, ki je do neke mere pogojeno prav s to gledališko avtonomijo, ne nazadnje pa tudi z vlogo, ki jo gledališču in tekstu pripiše občinstvo. Dandanašnji gledališče ni več prostor provokacije in preverjanja meja svobode govora, kot je bilo v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Težko je torej pričakovati, da bi publika brala predstavljeni totalitarni sistem kot kritiko sodobnih družbenih razmerij. Vpliv znamčenja je morda res vseobsegajoč, a ga bržkone ne doživljamo na enako totalitaren način kot socialistični družbeni sistem. Zdi se, da se v obravnavanem primeru branja ustvarjalcev in občinstva niso vsaj delno ujela, zato je prišlo do nepričakovanih in morda tudi neželenih učinkov.

Ljudski demokratični cirkus *Sakešvili* Roka Vilčnika

Poglejmo si najprej Vilčnikov dramski tekst. Avtor prav nič ne skriva vplivov slovenske dramske tradicije. Že takoj na začetku nam predstavi osebe, ki so »Sakešvili, Sakešvili, Sakešvili, Sakešvili in še nekdo« (34). Lahko bi rekli, da gre za radikalizacijo Jesihovih *Grenkih sadežev pravice*, kjer avtor osebe predstavi na naslednji način: »Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir« (6). Pri obeh gre za igro v enem samem prizoru, katerega formalno tehniko je pri Jesihu opisal Lado Kralj in jo lahko brez težav preslikamo na Vilčnikov tekst. Kralj ugotavlja, da Jesih »z menjavanjem govornih položajev razdeli dramo na veliko število enot, ki so precej krajše od običajnega prizora, med seboj pa so povezane po logiki absurdne nedoslednosti, kar na bralca oz. gledalca učinkuje tako šokantno kot tudi komično. S to tehniko je Jesih ukinil dramsko osebo, posledično tudi dramsko zgodbo« (110).

Poleg tega že na samem začetku opozarja tudi na povezavo z Emilom Filipčičem in Markom Dergancem oz. z njuno radijsko igro/filmom/uprizoritvijo *Butnskala*. Igra se namreč začne z naslednjo didaskalijo: »Na odru je skala. / Takšna za sedeti ali pa stati na njej. / Nihče ne ve, zakaj. / Niti enkrat se ne sme uporabiti. / Na oder prikoraka možakar v dolgočasni obleki in z veliko mero osebne prizadetosti oznani ...« (35). Rok Andres v svoji analizi najde še vplive glavnih predstavnikov drame absurda v zahodnem kanonu (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet) in pri nas (Dušan Jovanović, Peter Božič in Pavel Lužan).

Ni torej nobenega dvoma, da spada *Sakešvili* v tradicijo drame absurda. Zanj pa

je značilno, da deluje na dveh ravneh. Da torej vzpostavlja svojo grotesknost preko vzajemnega delovanja situacij, ki so povsem neverjetne in se odvijajo pred nami na odru, ki pa so na neki bolj abstraktni ravni verjetne in običajno izrazito tragične. Zato ob drami absurda govorimo o tragikomičnosti (prim. *Ujetniki* 73–83).

Pri Vilčniku se pred nami ves čas odigrava oz. skuša odigrati cirkuška predstava, ki je ne more biti. Cirkus sicer predstavlja skrajno dresirane akrobate, žonglerje in različne živali, po drugi strani pa s klovnovskimi točkami gradi subverzijo, svobodo v rabelaisevskem smislu. Naš cirkus je do konca zdresiran v sledenju totalitarnemu sistemu z dosmrtnim predsednikom Sakešvilijem na čelu. Še več, že na začetku izvemo, da je prav ta oče naroda »danes dopoldne nenapovedano preminil v sakešvilski bolnišnici« (35). Vendar ta smrt nima velikega vpliva na potek dogajanja. Odločilnejša je norost rekviziterja (Sakešvilija seveda), ki je ukradel rekvizite in jih prodal na črnem trgu ter izpustil vse živali. Zdi se, da je rekviziter borec za svobodo in se bo oblikovala nekakšna zgodba, a ta seveda takoj razpade. Vse osebe postajajo Stermecki, se preobražajo nazaj, umirajo (Sakešvili, ki rojeva otroke, rekviziter po piku škorpijona) in vstajajo od mrtvih. Na koncu se izkaže, da so bili vsi že nekoč rekviziterji.

Sakešvili: Vsak, ki se mu zmeša, je rekviziter.

Sakešvili: Aja?

Sakešvili: Ja.

Sakešvili: Jaz sem pa mislila ...?

Sakešvili: Kaj?

Sakešvili: Da je to služba.

Sakešvili: Smešno, zakaj pa? (56)

Še več, avtor uvede višjo stopnjo norosti oz. kar dve. Najprej režiserja: »Samo režiser se lahko podela na odru,« (34) saj je sranje v foajeju simptom rekviziterjeve norosti. Še huje je z odrskim tehnikom:

Sakešvili: Še nikoli nisi bila rekviziterka?

Sakešvili: Ne. Samo odrski tehnik.

Sakešviliji se takoj odmaknejo od nje.

Sakešvili: Oh!

Sakešvili *je presenečena, da so tako reagirali, nekoliko v strahu*: Kaj? Kaj? A je to tako narobe?

Sakešvili: Odrski tehnik ...

Sakešvili: ... si bila?

Sakešvili *strah jo vse bolj prežema*: A je to tako narobe?

Sakešvili: Najhujša ...

Sakešvili: ... oblika. (57)

Primer navajamo zaradi ilustracije dejstva, kako se Vilčnik ves čas trudi, da se ne bi mogla vzpostaviti neka konsistentna zgodba. Dogajanje ves čas relativizira in ga s tem dela za povsem neverjetnega. S tem pa postaja povsem neverjetna tudi podoba družbenega sistema Sakešvilije, totalitarizma, za katerega se zdi, da mu celoten svet drame pripada. Problematično je že poimenovanje, katerega razlagi se avtor nenehno izmika. Na vprašanje, kdo je Sakešvili, odgovarja: »Ime sem sestavil iz črk, ki sem jih našel v priimku nekega gruzinskega politika, ki je imel vse zametke 'dobrega' kralja, a so ga pravočasno odkronali« (7). Anej Korsika razišče namig in ugotovi, da je Sakešvili »gruzinskega izvora in praktično sovпада s priimkom sodobnega gruzijskega politika, Mihalila Saakašvilija. Tretji predsednik neodvisne Gruzije je bil na položaju dva zaporedna mandata, od leta 2004 do leta 2013.« Nenavadno pa je, da »[t]a izrazilo prozahodni politik, močno naklonjen tako Evropski uniji kot zvezi Nato, pa v resnici ni prava referenca. To je njegov rojak [...] Josif Visarionovič Džugašvili – Stalin« (22).

In prav v tem naporu, dostavku, ki ga moramo vedno znova narediti, da bi lahko besedilo brali skozi optiko totalitarizma, se bržkone skriva zagata krstne uprizoritve. Vendar pa naš namen ni kritika dosedanjih interpretacij, ampak poskus iskanja alternativnega branja. Če namreč sledimo sami strukturi drame absurda, ki pri obravnavanem besedilu nikakor ni sporna, se moramo vprašati tudi o tem, kaj je tista abstraktnejša, verjetna plat, ki nam jo tekst ponuja. Če torej ne gre za prikaz totalitarizma, oz. kot smo že citirali Mateja Bogataja, da predstava z modelom iz sedemdesetih kritizira totalitarizem iz tridesetih let prejšnjega stoletja, za kaj pravzaprav gre. Odgovor se nam ponuja prek namigov, ki jih daje avtor sam. Na iztočnico dramaturginje Darje Dominkuš, da v tekstu obravnava totalitarizem, ki je časovno in prostorsko oddaljen (npr. Severna Koreja ali pa stalinizem), odgovarja: »Diktatura ni vezana samo na način vladanja v določenih političnih enotah, zamejenih na določenih geografskih področjih« (Vilčnik 7).

Sledijo konkretni primeri diktata v sodobnem svetu: »Samodržstvo najdemo v idejah, razvadah, naših strasteh in medsebojnih odnosih – vse skupaj pa vodi pohlep. [...] Diktatura je trdo delo, polno strahu pred porazom. [...] Diktatura svete knjige, diktatura boga, diktatura narave. [...] Čeprav vse življenje preživimo v pomanjkanju, postane naš dom, v katerem se lahko počutimo prav fino in ostajamo tam, čeprav vemo za drugačne kraje, polne sonca, obilja in radodarnega dežja« (ibid.).

Dodajmo sedaj temu še izjavi iz že citiranega intervjuja z Andrejem Jakličem, ki ju je Vilčnik podčrtal tudi v video intervjuju ob podelitvi nagrade Slavka Gruma. »Ves svet je sestavljen iz logotipov. [...] Razen narave. Ta je edini pravi dosmrtni predsednik. Vse drugo so samo logotipi, ki služijo namenu« (Jaklič).

Podoba sveta, ki se nam izrisuje na tem, abstraktnejšem nivoju, je vse bliže. Odpirajo se teme potrošništva, znamk, vprašanje sreče in smisla današnjega človeka, terorizma, diktata religij in ne nazadnje ekološka vprašanja. Vendar tu še ni konec. Vilčnik namreč dodaja: »Sakešvilijem pa ni treba iskati. To jim zavidam. Pri njih je njihov veliki predsednik Sakešvili sonce, edina ljubezen, ki je dovoljena, je ljubezen do njega« (Jaklič). Na drugem mestu pa: »Rad bi bil del kolesja, rad bi bil ponosni Sakešvili brez dostojanstva, ki zaupa z vsem svojim srcem v svojega doživljenjskega predsednika, ampak nisem. [...] Dostojanstvo narave je v njeni precizni diktaturi« (Vilčnik 8).

Avtorjevi odgovori se zdijo enako kontradiktorni kot njegovo pisanje in od nasprotujočih si trditev se bralcu že kar vrti. Pa vendar, ali je mogoče razbrati v teh citatih neko konsistentnost in navodilo za interpretacijo? Naš odgovor je seveda pozitiven. Poanta *Sakešvilija* po našem mnenju ni v prikazu totalitarnega družbenega sistema, ampak v prevpraševanju totalitarnosti ali diktatov, če se držimo avtorjevih besed, ki jih pred nas postavlja sodobna demokratična družba. Slednja seveda temelji na deklarativni svobodi posameznika, še več, prav svoboda se zdi njeno glavno vodilo – spomnimo se Georga Busha ml. in njegovega izvažanja svobode/demokracije v Irak, Afganistan ipd. V tej svobodi pa nam hkrati ponujajo številne izdelke, ki naj nam prinesejo srečo. In ti izdelki se vežejo na znamko, na prazno ime, ki se nenehno ponavlja kot mantra. Čeprav je prazno in je fantazma, ima realne učinke. Prav ime Sakešvili dramskim osebam zagotavlja individualnost.

Sakešvili: No, kako vama je ime?

Sakešvili: Sakešvili.

Sakešvili: Sakešvili.

Sakešvili: Enako kot meni, tepca ena!

Sakešvili: Ooo, to pa že ne. Jaz sem Sakešvili, on pa Sakešvili. [...]

Sakešvili: Demokracija pa je to, da ima vsak Sakešvili pravico, da ima za predsednika našega doživljenjskega predsednika Sakešmilija. (45)

Absurdno? Vsekakor, a potem se lahko vprašamo, zakaj nam mediji vseh vrst svetujejo, katero znamko telefona, računalnika, oblek, hrane ... potrebujemo za srečno, polno in seveda enkratno življenje? Ni to prav takšen diktat, ki ga v karikirani podobi riše Vilčnik v dramskem tekstu? A s tem vseh obratov teksta še nismo izčrpali. Če bi namreč pristali na zgornjo tezo kot na končno interpretacijo, bi morali seveda priznati, da smo na strani norega rekviziterja kot osamljenega glasnika svobode. Kot razpoke v vseh totalitarnih sistemih, ki je neodpravljiva in je na koncu sesula tudi večino teh poskusov v Evropi po drugi svetovni vojni. Vendar bi bili tudi v tem primeru prekratki. Rekviziter namreč nikakor ni konsistentna figura. Kot smo že pokazali, gre za funkcijo v sistemu, ki je prestavljiva. Ni poklic, ampak je ime, ki pripada tistemu, ki znorji, ki torej ni več z vsem srcem predan predsedniku in Sakešviliji. Še več, iz sistema niti

ni izločen. Čeprav govorijo o taboriščih s tuši in prevzgojo, se zdi, da osebe na odru prosto preigravajo te vloge od Sakešvilija preko Stermeckega in rekviziterja do odrskega tehnika. Poleg tega so tu še ponavljajoče se izjave avtorja, ki želi biti »del kolesja« in zavida Sakešvilijem njihovo vero v dosmrtnega predsednika, omenja pa celo dostojanstvo narave, ki ga poveže prav z diktaturo.

Po eni strani imamo torej kritiko vsakršnih diktatov v sodobni družbi, po drugi pa nostalgijo po totalitarizmu?! Morda celo totalitarizmu narave? Prav to mesto se zdi ključno za razumevanje drame in vprašanje političnega teatra nasploh. Politični teater je, kot smo videli iz pregleda njegovih opredelitev, bodisi gledališče, ki utrjuje določeno ideologijo, bodisi jo prevprašuje, ji postavlja ogledalo in s tem išče njene alternative. A da bi tako gledališče lahko imelo učinek, potrebuje referenta. Ta je bil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so svoje drame absurda pisali Dušan Jovanović, Milan Jesih, Pavel Lužan idr., jasen. Šlo je za socialistični sistem, ki je bil tudi personaliziran v predstavnikih oblasti (od Josipa Broza do Staneta Dolanca in aparatčikov na mikroravni). Publika je npr. v Jesihovih namigih v *Grenkih sadežih* nedvomno našla vzporednice z lastnim življenjem in je tudi znala poiskati satirično ost. Nič čudnega, da je krstna postavitev v EG Glej (13. 1. 1974, režija Zvone Šedlbauer) postala kulturna predstava mlade generacije in so jo nekateri videli tudi po dvajsetkrat. Dandanašnji je objekt kritike povsem nedoločljiv. Sodobni kapitalizem ne vsiljuje, nima določene točke moči oz. so takšne točke povsem abstraktne. Vilčnik npr. govori o »ekonomski moči«. »Smo le številke bančnih računov, s katerih je treba izmamiti sredstva« (Vilčnik 8). Ekonomsko moč zlahka zamenjamo z aktualnimi praznimi pojmi, kot so banke, bančni sistem, tajkuni ... Problem slednjih je v tem, da so prazni označevalci, ki jih sistem ponuja kot točke, v katere lahko usmerimo lastno nezadovoljstvo. Sistem je v tej enačbi enako prazno mesto in tako ad infinitum. Nič čudnega torej, da se Vilčniku toži po diktaturi narave ali vsaj veri v sistem, ki bi bila totalna.

Pridemo pravzaprav do že znanega vzorca iz prejšnjega stoletja, ki ga je dobro opisal eksistencializem oz. Albert Camus s svojo zastavitvijo absurda. Ta izhaja iz nepomirljivega nasprotja med človekovo potrebo po smislu in nemim vesoljem. Camus ga ilustrira v svoji drami *Nesporazum* s Starcem, ki na obupane klice Marije ob smrti njenega moža: »Pomagajte mi, zakaj potrebna sem pomoči. Usmilite se me in pomagajte mi!« odgovori z neprizadetim: »Ne« (Camus 145)! Še radikalnejša ilustracija je seveda Godot v slavni Beckettovi drami, ki je povsem odsoten. Vilčnik v svoj tekst uvede osebo »še nekdo«, ki jo zapiše že v seznam oseb, čeprav ima eno samo repliko ob koncu drame, nekaterih drugih pa sploh ne omenja (npr. Stermeckih). Ko se zdi, da dvomi Sakešvilijev ponovno izginejo, da torej ponovno vzpostavijo svojo monolitno identiteto in skačejo kot zajci ter ponavljajo: »Sakešvili, sakešvili, sakešvili ... [...] Zraven začnejo še ploskati ter vzklikati Sakešvili in pozivati občinstvo, naj stori

enako, naj se dvigne s sedežev in z njimi glasno skandira to čudovito ime: Sakešvili!» (60), se pojavi na odru nova oseba. Sledi dialog:

Sakešvili: Kdo si pa ti?

Še nekdo *blekne*: Jaz sem še nekdo.

Sakešvili: Ali obstaja še kaj poleg Sakešvilijev?

Prišlek ne odgovori. Gledajo se. Napetost raste. To traja kar nekaj časa, dokler se še nekdo nenadoma ne zavrti na petah in zbeži z odra. (prav tam)

Metafizike ni, a se njena narava očitno spreminja. Če je pri Camusu razumljena kot hladno in neobčutljivo veselje, ob katerem si razbijamo glave, in pri Beckettu kot popolna odsotnost, ki nikoli ne pride, je pri Vilčniku banalna pojava drugega, napaka v sistemu, ki zamaje temelje našega sveta, a ni kaj več kot nadležna muha, ki jo lahko odženemo z zamahom roke. »Sakešvili: Dame in gospodje, režiserju se je zmešalo!« Po tej repliki se sakešvilski svet ponovno zapre: »Sakešvili *skloni glavo*: Hvala mu. (4-krat, op. a.) Sakešvili: Grem po kahlo ... *Sakešvili se odpravi z odra, ostali pa za njim* ...« (60).

Ljudski demokratični cirkus Sakešvili Luka Martina Škofa

Ljudski demokratični cirkus Sakešvili je bil krstno uprizorjen januarja 2017 v Mali drami pod režijskim vodstvom Luka Martina Škofa, dramaturginja je bila Darja Dominkuš. V vlogah Sakešvilijev so nastopili Maša Derganc, Gregor Baković, Boris Mihalj in Klemen Slakonja. Že bežni pregled gledališkega lista pokaže, da je glavna tema uprizoritve vprašanje totalitarizma kot družbenega sistema. Kot smo že pokazali, se ime Sakešvili veže na Džugašvilija Stalina in s tem na stalinizem prve polovice 20. stoletja. Ustvarjalna ekipa se je posebej potrudila, da bi ustvarila cirkus kot blagovno znamko in realno zunanjo referenco. O tem priča zapis na Wikipediji, ki Ljudski demokratični cirkus predstavi na naslednji način: »Ljudski demokratični cirkus Sakešvili je bil prvič ustanovljen takoj po ukinitvi volitev v Ljudski demokratični republiki Sakešvili in je edini novodobni cirkus, v katerem ne mučijo samo živali. [...] Cirkus ima eno samo vrednoto. Ustanovitelj je želel cirkus brez živali, pač pa z elementi skal, popularnih trilerjev in tujih parodij« (»Ljudski«).

Enako predstavitev, seveda obogateno s številnimi fotografijami, video posnetki ipd., lahko najdemo tudi na Facebook strani Ljudskega demokratičnega cirkusa Sakešvili.

Zdi se, da so skušali ustvarjalci s tem usmeriti recepcijo, vzeti cirkus povsem zares in ne kot metaforo za zmešnjavo oz. absurd, ki je prisoten v tekstu. To pa obenem pomeni, da so iskali pomen na ravni dobesednega dramskega dogajanja, kar je v Vilčnikovem

primeru povzročalo kar nekaj težav. Komičnost se namreč v drami absurda gradi na součinkovanju dveh silogizmov, ki pripeljeta do nasprotujočih si zaključkov. Prvi do zaključka, da je dogajanje povsem neverjetno, drugi, da je verjetno. Da bi gledalcu obe plati postali očitni in bi ju gledal skupaj, mora priti do peripetije, nepričakovanega obrata oz. odstopa od običajnega poteka dogajanja. Slednji so številni obrati, ki jih je Vilčnik zapisal v tekst. Od enakih imen, ki se v nadaljevanju spremenijo pa spet vrnejo v Sakešvili, vztrajanje pri individualnosti kljub uniformiranosti ... Vendar nas vse te peripetije vodijo do zaključka, da je totalitarnost Sakešvilije vprašljiva ali že kar povsem neverjetna. Resnica se torej skriva med vrsticami, v diktatu sodobnega kapitalizma in potrošniške družbe.

Če beremo dramski tekst na ravni opisanega dogajanja, moramo seveda komiko dosehati na drug način. Presenečati moramo znotraj cirkusa oz. samega dogajanja na odru. Zdi se, da je to razlog za situacijsko komiko in karikiranje. Tu imamo v mislih kostume Urške Recer, ki do skrajnosti poudarijo mišice Borisa Mihalja in obline Maše Derganc, klovnovske noske, mestoma melodramsko razčustvovanost ipd. Z besedami Zale Dobovšek: »Zdi se, da besedo cirkus vzame dobesečno; sliko sesutega sveta ugleda kot podobo burlesknih, klovnovskih figur, ki jih v toku vsakdana premetava vse od telesnih užitkov in pritlehnih naslad, do razpravljanja o ekonomiji, človeški reprodukciji in božanstvih (ki so bog ali zgolj predsednik)« (Dobovšek).

Gledalec, katerega recepcija je usmerjena z usodo dramskega teksta in s prostorom uprizoritve – drama je bila nagrajena z nagrado Slavka Gruma in je torej najboljša dramsko besedilo leta 2016, uprizorjena pa je v osrednjem institucionalnem gledališču – seveda išče sporočilo onkraj cenenih komičnih učinkov, vendar naleti na Vilčnikovo karikaturu totalitarizma. Nič čudnega torej, da se Bogataju predstava zdi kot branje v mrtvega konja in se celo sprašuje:

Ob tem, pa morda drugič, bi morali še enkrat premisliti pridobitve ludizma in vseh tistih, ki vidijo v njem neproblematično in neideološko poigravanje z obstoječim materialom: se vprašamo, ali je bilo v času nastanka domačega dramskega ludizma mogoče kakršno koli neideološko početje in ali ni smešenje visokoletečih fraz in izraba obstoječih govoric že tudi stališče do relevantnosti in sporočilnosti teh govorov. (496)

Slednji opazki lahko samo pritrdimo, kar pomeni, da tekst sam ne potrebuje dodatnega karikiranja. Da je res tako, se je pokazalo na mestih, kjer se režiser in ekipa odločita slediti didaskalijam in izklopita elektriko. Čeprav je stvar bržkone mišljena kot stopnjevanje napetosti, saj se nori rekviziter medtem plazi med publiko in čakamo, da bo ubil enega od gledalcev, nam odločitev da zaslutiti še nekaj drugega. Tekst, osvobojen dogajanja na odru, vzbuja salve smeha in začenja delovati kot prava drama absurda.

Kritiki so poudarili predvsem igralske kreacije, v katerih je »soočenje s takšno inflacijo absurda ter neopredeljenostjo časa in prostora zavidljivo enkratno« (Dobovšek). Matej Bogataj pa priznava, da je »ekipa z režiserjem Lukom Martinom Škofom zastavila resno, torej kar najbolj burkaško in cirkusantsko«. Nika Arhar detektira tudi vsebinski problem režijske odločitve za eksplicitno razumevanje cirkusa. »Kajti Vilčnikovo besedilo [...] vzdržuje norost in cirkusantstvo na metaforični ravni in kot takšna ju lahko prepoznamo v marsičem in marsikom, uprizoritveni okvir pa ju postavi v ospredje in vpelje kot eksplicitno realno dejstvo, kjer je v prvi vrsti zabava« (Arhar).

Zaključek

Kako je sedaj s kastracijo političnega? Kdo je tisti, ki je kastriral politični potencial obravnavane drame? Odgovor na ti vprašanji, ki se seveda vežeta na naša izhodiščna vprašanja, nikakor ni enostaven. Morda smo v skušnjavi, da bi za vzrok kastracije razglasili spodletelo uprizoritev, ki ni uspela ohraniti odprte pomenske strukture teksta in ga vezati na tukaj in zdaj. To seveda drži, a vprašanje je, kaj bi se zgodilo, če bi se gledališče odločilo za drugačen uprizoritveni okvir. Moralo si je namreč odgovoriti na vprašanje, kdo ali kaj je tisto, kar zatira Sakešvilce, kar jih utesnjuje in jim onemogoča individualnost. Vsakršen odgovor je seveda do neke mere redukcija potenciala, ki ga vsebuje Vilčnikov tekst, je pa ta nujna, če naj tekst postavimo na oder. Je ta paradoks obenem tudi zadrega sodobnega slovenskega gledališča, ki v določenih uprizoritvah skuša provocirati in prepvpraševati naše ustaljene norme in prepričanja (ponujajo se režiserska imena, kot sta Sebastijan Horvat in Oliver Frlić), a se zdi, da dlje od odpiranja vprašanj ne pridemo. Kritika je uperjena proti družbenemu sistemu, kapitalizmu, v katerem se obrazi kar prehitro menjavajo, da bi lahko postali tarča gledalčevega nezadovoljstva. Postajajo prazne funkcije, ki se zdijo večne in nespremenljive. Ne nazadnje pa je bila to tudi glavna razlika med Vzhodom in Zahodom v času hladne vojne. In že takrat je Martin Esslin opazil nenavaden paradoks, da je drama absurda, ki je na Zahodu veljala za apolitičen žanr, postala forma eminentne družbene kritike. Morda se je treba sprijazniti z dejstvom, da gledališče ni več politični forum, da ga je torej kastrirala njegova lastna avtonomija oz. relacije z drugimi družbenimi sistemi. *Ljudskega demokratičnega cirkusa Sakešvili* torej ne kastriramo prav v primeru, da ga beremo kot apolitično dramo, kot tekst, ki odpira splošne eksistencialne probleme. Ki torej, podobno kot njegov avtor, dvomi o vsem. »Neodgovorjena vprašanja se mi kopičijo, jaz pa to nevednost vse težje ignoriram« (Vilčnik 8). In ravno odpiranje vprašanj in prepvpraševanje gledalčevih prepričanj je tisto, na čemer lahko gradimo dramatično in gledališče kot politično gesto.

- »Ljudski demokratični cirkus Sakešvili.« *Wikipedija: Prosta enciklopedija*, 10. jan. 2017, 9:16, sl.wikipedia.org/wiki/Ljudski_demokratični_cirkus_Sakešvili. Dostop 23. okt. 2017.
- »Nominiranci za nagrado Slavka Gruma 46. TSD.« *46. Teden slovenske drame*, www.tsd.si/nominiranci-za-nagrado-slavka-gruma. Dostop 21. okt. 2017.
- »Politično gledališče.« *Gledališki terminološki slovar*, <http://bos.zrc-sazu.si/c/term/gledaliski>. Dostop 21. okt. 2017.
- Andres, Rok. »Sakešviliji – dediči slovenske dramatike.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 96, št. 7, 2016/17, str. 13–16.
- Arhar, Nika. »Rok Vilčnik - rokgre: Ljudski demokratični cirkus Sakešvili.« *Delo*, 2. feb. 2017, str. 16.
- Bogataj, Matej. »Včeraj in jutri.« *Sodobnost*, letn. 81, št. 4, 2017, 495–496.
- Camus, Albert. *Kaligula, Nesporazum*. Mladinska knjiga, 1984.
- Dobovšek, Zala. »Fantastično orkestriran absurd.« *Dnevnik*, 30. jan. 2017, str. 25.
- Edelman, Joshua, Ejgod Hansen, Louise in van den Hoogen, Quirijn Lennert. *The Problem of Theatrical Autonomy, Analysing Theatre as a Social Practice*. Amsterdam University Press, 2017.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books, 1991.
- Jaklič, Andrej. »Rok Vilčnik - rokgre: O kostumih brez karakterja.« *Delo*, www.delo.si/kultura/oder/rok-vilcnik-rokgre-o-kostumih-brez-karakterja.html, 11. apr. 2016. Dostop 21. okt. 2017.
- Jesih, Milan. *Grenki sadeži pravice*. Obzorja, 1978.
- Korsika, Anej. »Sakešvili je mrtev, naj živi Sakešvili!« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 96, št. 7, 2016/17, str. 22–25.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000).« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, 2005, str. 101–117.
- Melchinger, Siegfried. *Zgodovina političnega gledališča*. Prev. M. Kranjc, Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret, Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje*. Prev. K. Jerin in K. J. Kozak, Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- Troha, Gašper. »Politično gledališče na meji med umetniškim in družbenim poljem.« *Hibridni prostori umetnosti*, ur. Barbara Orel, Maja Šorli, Gašper Troha, AGRFT in Maska, 2012, str. 52–74.

Troha, Gašper. *Ujetniki svobode*. Dialogi, 2016.

Vilčnik - rokgre, Rok. *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 96, št. 7, 2016/17.

Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner, 2001.

Understanding the Castration of the Political Using Rok Vilčnik's Play *People's Democratic Circus Sakeshvili* as a Case Study

Keywords: Rok Vilčnik, *People's Democratic Circus Sakeshvili*, political theatre, theatre of the absurd, Luka Martin Škof, Milan Jesih

The winner of the competition for the 2016 Slavko Grum Award for the Best Slovenian Play, organised by the Prešeren Theatre Kranj and awarded every year at the Week of Slovenian Drama, was the play *People's Democratic Circus Sakeshvili* by Rok Vilčnik rokgre. The jury explanation of the award defined the play as a drama of the absurd and compared it to Milan Jesih's *The Bitter Fruits of Justice*. In short, this play is, at first sight, a political drama. It presents some kind of totalitarian society where everybody is the same, everybody is a Sakeshvili and everybody has boundless faith in the great leader Sakeshvili who has, or perhaps has not just died.

The text was first performed on 27 January 2017 on the Small Stage of the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana, directed by Luka Martin Škof. The press releases and the theatre programme introduced it as an eminently political piece. The creators went as far as trying to create an external reference of the Sakeshvili Circus. They set up a Facebook page for the circus, where they published photos, reports from fictive tours, the history of the circus, etc. Despite that, the performance failed completely as a political provocation or political theatre. What took place onstage was some sort of a circus with which the audience did not know what to do.

Here, a bigger question arises about the political theatre in our time. How to stage and write political theatre? Is the latter truly sentenced to being castrated? What is missing from *Sakeshvili* and could we perhaps understand that as the answer to the question about the castration of the political in theatre in general?

The article focuses on the analysis of the text and its meaning potential. The discussion reveals that the text's message is realised on an abstract level, when we understand it as a commentary on branding and the image of today's capitalist system. The author himself emphasised this trait in every interview he gave upon receiving the award, and also at the baptismal performance.

It seems that the performance, on the other hand, bets on the radicalisation of the comical effects, as it further emphasises the absurdity of the situation, and does the same with the costume and make-up. This is why the spectators cannot, in reception, detach from the reality shown onstage, and direct themselves on a more abstract level where the critique of today's system could probably be established, but remains on the level of what is shown. The world of Sakeshvili is understood as the representation of extreme totalitarianism, which draws most of its parallels with the Stalinism of the first half of the 20th century. The performance thus functions as a farce, which touches the spectator very slightly, although the acting creations are honed to perfection.

At first sight, it seems that we could blame the failed performance as the cause for the castration of the political, as it failed to retain the open meaning structure of the text and to tie the work to the here and now. This is of course true, but the question is what would happen if the theatre decided on a different staging frame. It had to answer itself the question who or what is the thing that represses the Sakeshviliis, what restrains them and denies them their individuality. Any kind of answer is, of course, to a point the reduction of the potential Vilčnik's text has, but is essential if the text should be staged. At the same time, is this paradox also a difficulty of the contemporary Slovenian theatre which tries to provoke in certain performances and question our set norms and convictions (directors like Sebastijan Horvat and Oliver Frljić come to mind), but it seems we do not get beyond opening questions. The criticism is pointed at the social system, capitalism, in which the faces change far too quickly to become the target of the spectator's displeasure. They become empty functions that seem eternal and unchangeable. We will most likely have to be content with the fact that theatre is no longer a political forum, that it was, in fact, castrated by its own anatomy or the relations with other social systems. We thus do not castrate *People's Democratic Circus Sakeshvili* – precisely in the case when we read it as an apolitical play, as a text which opens general existentialist problems. Which, like its author, doubts about everything. As Rok Vilčnik says: "The unanswered questions are piling up, and I find it harder and harder to ignore ignorance." And it is opening the questions and questioning the spectator's convictions that we can use as a foundation to building drama and theatre as a political gesture.

Če strategija performiranja ni dovzetna za skupno, je njen domet le reprezentativen in ne moremo govoriti o resničnem političnem, ki lahko vznika v performativnem. To odraža tudi trend prizadevanja po soudeležbi gledalcev, toda participatornost sama po sebi še ne pomeni političnosti. V dominantni produkcijski sistem je vpisano načelo nevtralizacije kritike, ki je politično sicer imanentno, zato ni pričakovati, da bi ga generala (gledališka) Institucija. To jalovo pričakovanje opominja na ključni problem: temeljno ločitev izvajalcev od gledalcev, ki pa je le manifestacija klasifikacije kot temeljnega postopka spektakelske ekonomije kulturne industrije. Ko govorim o političnem v performativnem in obratno, premišljujem odnose med vsemi akterji v prostoru-času performansa, saj je v njih utelešen potencial, ki se lahko politizira ali pa ponikne v apolitično reprezentacijo. Kako torej vzpostaviti določene silnice, ki rahljajo vnaprejšnjo zamejenost funkcij (performerja, igralka, gledalca, režiserke, dramatika, dramaturginje, scenografa ...); kako se med izvajanjem opreti na moč protagonizma vseh (z izrazom J. Rancièra: kogar koli) in kako doseči, da ta moč deluje politično emancipatorno? Tovrstno opolnomočenje se lahko udejanji, če so, s postopki, ki so stvar invencije v konceptu, zagotovljeni učinkoviti nastavki za sooblikovanje *situacije* (namesto prezentacije). V njej je, tako rekoč v samem umetniškem delu, v območju užitka, mogoč prostor politične govorice.

Ključne besede: situacija kot performans, performiranje nezavednega, performiranje želje, skupno, užitek.

Nenad Jelesijević je kritik, teoretik in raziskovalec performansa, sodobnih scenskih umetnosti in filma. Osredotoča se na estetizacijo upora, politizacijo trasha in potencialne dezidentifikacije. Doktoriral je iz filozofije in teorije vizualnega s tezo o kritični umetnini in simbolnem kapitalu. Soustanovil je zavod za umetniško produkcijo in raziskovanje Kitch, kjer koordinira dolgoročni program »Teorije in prakse performansa« ter vodi projektne dejavnosti. Dejaven je v performerskem tandemu Kitch. Njegova knjiga *Performans-kritika* je pred izidom v Knjižnici MGL.

nenad@kitch.si

Čakajoč politično. K protagonizmu v performansu

Nenad Jelesijević

Če strategija performiranja ni dovzetna za skupno, je njen domet zgolj reprezentativen in ne moremo govoriti o resničnem političnem, ki lahko (ne pa tudi nujno) vznikna v performativnem. Temu pritrjuje aktualen trend prizadevanja gledališč po soudeležbi ali vsaj vpletanju gledalcev v uprizarjanje, saj tovrstni umetelni poskusi pogosto puščajo vtis vsiljenosti, nerodnosti in nadrejenosti. A participatornost sama po sebi še ne pomeni političnosti in je pogosto banalizirana v kontekstu tako imenovanega »audience buildinga« oziroma iskanja novih načinov trženja dostopa do predstav.

Ko rečem *politično*, imam v mislih prostor-čas, ki ga, po Emmanuelu Barotu, zaznamuje večno živo protislovje med resničnim in možnim ter tudi »dejavna izkušnja spora in oporekanja« (87, 117). S političnim mislim tudi na značilnost situacije, ki se, sledeč izpeljavi Jacquesa Rancièra, »vzpostavi v trenutku, ko si tisti, ki 'nimajo' časa, ta nujno potrebni čas vzamejo, zato, da bi se lahko vzpostavili kot prebivalci nekega skupnega prostora in da bi pokazali, da njihova usta zares oddajajo govor, ki izjavlja skupno in se ga ne da zvesti na glasove, ki signalizirajo bolečino« (25).

V dominantni produkcijski sistem je vpisano načelo nevtralizacije kritike, ki ji je politično imanentno, zato ni pričakovati, da bi ga generirala (gledališka ali katera druga) Institucija. To jalovo pričakovanje opominja na ključni problem: temeljno ločitev izvajalcev od gledalcev, ki pa je le manifestacija klasifikacije kot temeljnega postopka spektakelske ekonomije kulturne industrije; postopka, ki vzpostavlja in ohranja paradigmo spektakla.

Če opazujemo problem te ločitve na ravni umetniške produkcije, lahko ugotovimo, da izhaja že iz dejstva, da politično ne more biti reprezentacija nečesa, da reprezentirano ni (več) politično (pustimo pa za zdaj ob strani možnost specifične reprezentacije v funkciji Znaka, do katerega pridemo v nadaljevanju). Pred vprašanjem, ali je gledališka predstava politična, je dejstvo, da je predstava predvsem prezentacija, v širšem smislu (kot produkcija v kontekstu produkcijskega sistema) je proizvodnja predstavitve, predstavljanje pa je, po mnenju Gillesa Deleuza in Félixu Guattarija, »vedno svojevrstna represija – potlačitev želeče proizvodnje« (149); o možnosti politizacije govorimo zavedajoč se tega dejstva in njegovih konotacij.

Svojevrstna zavrnitev predstave kot predstavitve (in tudi obratno) je korak k političnemu v smislu pomembne odločitve, ki kaže intenco vstopa vanj oziroma željo po odpiranju prostora političnega. Tu je nedvomno pomembna prostorsko čutna raven. Na neki način se je namreč treba postaviti/umestiti onstran odra kot paradigme bolj ali manj samozadostnega gledanja vsega, kar nam lahko ponuja, in tudi kot sopomenke predstavitvenega postopka: predstavi se namreč tisto, kar je izpostavljeno in postavljeno v središče pozornosti, kar je povzdignjeno na piedestal, in oder je v svoji ekskluzivnosti prav to: mesto, ki s povzdigovanjem reči in teles na piedestal afirmira temeljno razlikovanje, neko mesto razlike. To sicer ne pomeni, da se ni možno igrati z odrom kot mestom razlike, iz katere pravzaprav izhaja vznemirljiva avratična razsežnost umetniškega, nasprotno, to njegovo kvaliteto je možno strateško ukriviti tako, da proizvaja določen performativni učinek. Ekskluzivnost odra pa vsekakor, na ravni organizacije prostora in mesta izjavljanja, narekuje pogled od zunaj in tako utrjuje prej voajerizem kot potencialno soudeležbo, pri čemer soudeležba ne pomeni, da vsi počnejo vse oziroma da vpleteni akterji nimajo določenih funkcij. Po drugi strani fizična odsotnost odra ne pomeni nujno decentraliziranega prostora izmenjave, ki jo lahko sproži umetniška gesta. Ekskluzivnost odreže oder od družbenega polja zavoljo slike/projekcije simbolnega, ki nam jo kaže, in tudi zavoljo estetizacije kompleksa, sestavljenega iz umetniškega dejanja in vanj vpisane podporne procedure. Družbeno polje pa zahteva investiranje želje in dezinvestiranje represivnih struktur (49). Na podlagi teh izhodišč sklepam, da je ključni učinek gledališča kot dela spektakelske mašinerije pravzaprav omejevanje in zabrisovanje možnosti investiranja želje v lastnem polju, pazljivo odrezanem od širšega družbenega polja.

Poglejmo ta fenomen s psihoanalitskega vidika. »Proizvodnja je le še proizvodnja fantazma, proizvodnja izraza,« zapišeta Deleuze in Guattari med kritiziranjem dominantnega psihoanalitskega pristopa – oziroma je le še prej omenjena proizvodnja predstavitve – in nadaljujeta: »Nezavedno preneha biti tisto, kar je – tovarna, delavnica –, da bi se pretvorilo v gledališče, oder in scensko prikazovanje« (44). Ta ne le družbeno pogojena, temveč tudi psihološko ponotranjena odtujitev nezavednega se navezuje na vprašanje kastracije, ki ga lahko strnemo: kastracija sta »pomanjkanje in pogrešanje« (48), vpeljana v željo. Kastracija je hkrati ena izmed različnih in kompleksnih investicij v jaz, ki zagotavljajo domnevno nesmrtnost obstoječega družbenega ustroja: ob kastraciji so to tudi investiranja represije, identifikacije, nadjazizacije in resignacije želje (ki jo razumemo kot služenje obstoječemu ustroju), pri čemer je nagon projiciran na tisto zunaj, na nezaželenega Drugega (50).

Ko govorim o političnem v performativnem in obratno, premišlujem odnose med vsemi akterji v prostoru-času performansa. Le v njih, v njihovih telesih, je neki potencial, ki se lahko bodisi politizira ali pa ponikne v apolitično (re)prezentacijo. Zastavlja se vprašanje, kako vzpostaviti določene silnice, ki rahljajo vnaprejšnjo

zamejenost in neprepustnost funkcij performerja, igralka, gledalca, režiserke, dramatika, dramaturginje, scenografa, kritičarke. Kako se med izvajanjem opreti na moč protagonizma vseh – v rancièrovskem pomenu: kogar koli – in kako doseči, da ta moč deluje politično emancipatorno? Kako, z drugimi besedami, investirati željo v družbeno polje, da bo med udejanjanjem in utelešenjem performans (tudi znotraj uprizarjanja)¹ ustvarjen, artikuliran in afirmiran prelom z obstoječim?

Afirmirati torej eksperimentalno izražanje nezavednega zavoljo opolnomočenja v tem procesu. Tovrstno opolnomočenje se lahko udejanji, če so, z določenimi postopki, ki so stvar invencije v konceptu, zagotovljeni učinkoviti nastavki za sooblikovanje *situacije* (namesto za kazanje prezentacije). V njej je, tako rekoč v samem umetniškem delu, v performansu, mogoče odpreti prostor politične govornice, pri čemer je nujen odmik od didaktične ravni odpiranja družbenih vprašanj, kar narekuje odmik od uprizarjanja in zasuk v meta-performativno, ker kritika zares živi v domeni čutnega, ki vznika sproti in se uteleša v situaciji, natančneje v njej soudeleženih telesih.

Takšna zavestno utopična gesta mimogrede razkrinka zaigrano angažiranost narodnega (narodno = klasifikacija/identifikacija) gledališča. Distinkcija med biti ali ne biti angažiran namreč ni bistvena, ker je angažiranost le en izmed mnogih žanrov in ne prinaša zares prelomne kvalitete; bistvena je odsotnost ali prisotnost situacije, ki odpira prostor politične govornice. Odgovor na potrebo po političnem tako ni v selektivno in ekskluzivno zagotovljenem območju udobja znotraj polja kulturne produkcije (Bourdieu), ki ohranja gledališko, filmsko in galerijsko konservativnost, temveč v območju užitka, ki ga zagotavlja performativna situacija oziroma situacija kot performans.

Prepoznati željo in jo, z besedami Deleuza in Guattarija, postaviti oziroma (iz nje, z njo) narediti določen Znak, je dejanje, ki nakazuje prostor-čas situacije kot performativnega umetniškega dela. Rekel bom, da funkcija Znaka – se pravi želje kot artikulirane umetniške geste – ne izhaja in ne učinkuje le iz njegovega sopostavljanja (kot v primeru gledališke predstave, med katero so znaki v nizu uprizoritvenih postopkov izpostavljeni pogledom gledalcev), temveč predvsem iz določene shizofrene razsežnosti, ki jo Znak vnaša in sproža njene odmeve pri/v protagonistih situacije kot performans. »Shizofrenizirati [torej] polje nezavednega« (42) zavoljo afirmacije »nemogoče stvarnosti« (prav tam) ali ravno tiste situacije, ki postaja in se razvija kot situacija kot performans vanjo vpletenih protagonistov. Z drugimi besedami, kot sem že zapisal na nekem drugem mestu (Jelesijević, »Težave«), gre za gesto *performiranja želje* (ne pa za uprizarjanje projekcije

¹ Ko govorim o performansu in performativnem (umetniškem delu), nikakor ne izključujem v gledališču in filmu prevladujoče uprizoritvene razsežnosti umetniškega izraza. Želim pa poudariti izvajalski moment, ki je ključen za izpeljavo teze o protagonizmu, saj omogoča izvajanje o afirmaciji situacije, performiranju želje itd. Uprizarjanje ne izključuje performiranja, a pojem uprizoritveno kot – vsaj v tem kontekstu – splošnejši, neposredno odraža reprezentativno razsežnost, ki je tukaj predmet kritičnega pretresa. Uprizoritveno nima »zadostnega« – bistvenega, živega, telesnega – situacijskega potenciala, ki ga želim izpostaviti in uporabiti za izpeljavo zamisli iz naslova prispevka.

želje), ki ravno v prostoru-času svojega performansa pomeni dejansko osvoboditev, kar je ne nazadnje drugo ime užitka.

Do užitka smo prišli prek prepoznavanja želje, ne med neko predstavitvijo, temveč med strateškim performiranjem nezavednega, ki »ni izrazno ali predstavno, temveč produktivno« (Deleuze 147). Čeprav ne izključujemo uprizarjanja, se zavedamo, da političnega ne bomo dočakali ne ob odru – mestu razlike – kot gledalci in ne na njem kot igralke. Ne bomo ga pričakali med gledališko predstavo, ta nam bo lahko ponudila le njegovo ugledališčenje, torej določene obrise, sence, odmeve, prebliske, interpretacije, ilustracije, morda tudi bolj ali manj šokantne vizualizacije. Med gledališko predstavo ostajamo v območju kodificiranega spektakelskega patosa. K protagonizmu kot pogoju za subverzijo dominantne produkcijske paradigme pa se obračamo, če nas zanima odprava kanoniziranih ločnic med umetniškim delom in njegovimi opazovalci. Situacija kot performans, ki nastaja v interakciji njegovih protagonistkin in protagonistov, je tisto polje možnosti, kjer politično ni stvar prikazovanja, dokazovanja ali didaktike, še manj pa žongliranja z levičarskim sentimentom, ki le odraža zmagoslavje ukane tistega, čemur se v medijskem, kulturniškem in akademskem diskurzu reče politika in celo kulturna politika, čeprav nima zveze z resnično političnim.

Situacija kot performans se odreka ekskluzivnosti umetniškega dela zavoljo performiranja želje.

Tu se zastavlja tudi vprašanje, kaj se v tem kontekstu zgodi z avtorsko pozicijo, z avtorstvom, ki je vedno odraz ali udejanjanje neke konceptualizacije. Performiranje želje ne terja odprave avtorstva, temveč njegovo »decentralizacijo« na ravni vključujoče – prav tako avtorske – geste, na ravni premišljene strategije performiranja. Takšno avtorstvo ni nujno razpršeno (ni nujno soavtorstvo), upošteva pa kontekst specifičnega skupnega, ki ga tovrstni performans afirmira in ki si ga sam avtor ne nazadnje želi. Avtorstvo je pravzaprav dozvetno za potencial drugih avtorstev ali, bolje, meta-avtorstev, ki vznikajo med performansom in druga druge oplajajo, se med seboj prepletajo in sopostavljajo. Situacija kot performans zares nastaja, se razvija in učinkuje prav med temi sopostavitvami. Prav tem jukstapozicijam – naslanjajočim se na funkcijo Znaka kot sprožilca – lahko rečemo performativno umetniško delo.

Očitno se z idejo, ki jo tu razvijam prek afirmacije situacije kot performansa, namenoma zelo odmikam od paradigme gledališča obstoječega. Performativno, o katerem govorim, je lahko, vendar ne tudi nujno umetniško. Znak je namreč tisti, znak kot avtorska gesta v skupnem, ki situacijo kot performans kalibrira kot umetniško. Tisto umetniško pa ni uokvirjeno, ni zaprto polje v pomenu umetniškega dela kot produkta; prostor-čas performansa je jasno določen, a je tudi prepusten in vanj lahko proliferira neki drugi prostor-čas.

Ta prepustnost morda asociira na distinkcijo med življenjem in umetnostjo, ki je pogosto izhodišče teoretskih utemeljevanj avantgard in tako imenovane politične umetnosti. Za to distinkcijo in njeno nadaljnjo rabo je nujen obstoj neke ločnice, neke domnevne meje med življenjem in umetnostjo. Razširjena je domneva, da avantgarde in tako imenovana angažirana ter politična umetnost to mejo podirajo, s čimer naj bi bila zabrisana neka temeljna in vnaprej predpostavljena razlika med umetnostjo in življenjem. Vendar v kontekstu, ki ga predlagam, tovrstne ločnice, posledično pa tudi te predpostavljene razlike, ni. Umetniško delo ni nekaj, kar je razumljeno kot stvar produkcije, kot dogodek, predmet ali fetiš, ki ustvarja simbolno razliko, kot nekaj, kar je treba izumiti, da bi ga uokvirili, temveč kot nekaj, kar je imanentno prepustni domeni čutnega. Torej sploh nimamo težave z nenehno izmikajočo se oziroma neuresničljivo željo po povezovanju umetnosti in življenja (ne gre za razmere, ki vedno znova proizvajajo spodletele avantgarde), temveč z uresničevanjem skupnega, v katerem in iz katerega vznikata domnevno nemogoče – življenje želje, ki se uresničuje v užitku.

Uresničevanje skupnega terja izumljanje in izvajanje določenih strategij, ki delijo nekatere skupne značilnosti s strategijami performiranja, ki so dovezetne za skupno. Spet ne gre za odpravljanje ločnic, temveč za vzpostavljanje razmer, v katerih običajne ločnice ne morejo nastati oziroma so irelevantne. Bistveno je, da temeljna ločitev, denimo med izvajalci in gledalci, ni vnaprej predpostavljena, da torej ni vpisana ne v avtorsko gesto ne v produkcijski kontekst. *Ob* tej utopiji gledališče kot spektakelski stroj ni politično relevantno. *V* tej utopiji pa političnega ni treba čakati; užitek, ki izhaja iz protagonizma vseh vpletenih v situacijo kot performans, je le ena izmed manifestacij udejanjenega političnega. Vprašanje kvalitete in priokusa tega užitka pa je vprašanje načina in nepredvidljivega izida shizofreniziranja nezavednega, ali z drugimi besedami, je vprašanje strategije njegove estetizacije.²

² »Estetizirati (delati, [kontekstualizirati] in utelešati umetnost) že, a kako to početi, ne da bi se ujeli v past nevtralizacije. Prelomno in večno vprašanje vsega umetniškega početja je, kako estetizirati. Odgovor nanj terja posvečenost eksperimentu, vendar tudi hkratno zavedanje o veliki moči cenzure in možnostih samoorganizacije.« (Jelesijević, *Na barikadah* 157)

Barot, Emmanuel. *Camera politica: Dialektika realizma v političnem in militantnem filmu*.

Društvo za širjenje filmske kulture Kino! in Membrana, 2017.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Polity Press, 1993.

Deleuze, Gilles, in Félix Guattari. *Anti-Edip*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990

Jelesijević, Nenad. »Na barikadah. Dekanonizacija filma.« *Kino!*, letn. 11, št. 33, 2017, str. 157–162.

—. »Težave z institucijo. K samoorganizaciji produkcije. Skica.« *Performans*, 27. okt. 2017, performans.si/tezave-z-institucijo-k-samoorganizaciji-produkcije-skica. Dostop 8. dec. 2017.

Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Polity Press, 2009.

Waiting for the Political. Towards Protagonism in Performance

Keywords: situation as performance, performing of unconscious, performing of desire, the common, pleasure

The article studies the topic of protagonism in contemporary performative practices. Its original assumption is: if the strategy of performing is not susceptible to the common, its reach is only representative, so we cannot speak of the true political that could spring from the performative. This is also reflected in the trend of striving for the participation of spectators, but participatoriness in itself does not mean politicality. The principle of neutralising criticism – political is immanent to critical – is written into the dominant production system, so we are not to expect that the (theatre) institution would generate a genuine politicality. This empty expectation reminds us of a key problem: the fundamental separation of performers from spectators, which is only a manifestation of the classification as a fundamental procedure of the spectacle economy of the culture industry. When we speak of the political in the performative and vice versa, we should consider relationships between all the co-participants in the space-time of the performance, as they embody the potential that can be politicised or sunk into apolitical representation.

With the idea that he develops via an affirmation of the situation as a performance, the author clearly deviates from the (dominant) paradigm of the theatre of the existing. The performative about which he speaks can be, but is not necessarily, artistic. It is the sign – a sign as an authorial gesture in the common – which takes the situation as a performance and calibrates it as artistic. But that artistic is not framed, it is not a closed field in the sense of an artwork as a product; the performance space-time is clearly defined, but it is also permeable and a different space-time can proliferate into it. This permeability perhaps indicates the difference between life and art, which is often the starting point for the theoretical argumentation of the avant-gardes and political art. To have this distinction, the existence of this demarcation line is essential, this alleged line between life and art. There is a widespread assumption that the avant-gardes and engaged and political art break down this barrier that blurs some fundamental and pre-emptive difference between art and life. Yet in the context proposed by the author, such barriers, and consequently the presumed difference, do not exist. An artwork is not something that is understood as a matter of production, an event, an

object or fetish that creates a symbolic difference, as something which needs to be invented to be framed, but as something which is inherent to the permeable realm of the sensual. Therefore, we do not have problems with the elusive or unrealisable desire for connecting art and life, but with the realisation of the common, in which, and from which, the ostensibly impossible originates – the life of desire that realises itself through pleasure. The realisation of the common requires the invention and realisation of certain strategies that share some characteristics with the performing strategies that are susceptible for the common. Again, this is not about removing the barriers, but rather about establishing circumstances in which common barriers cannot be created or are irrelevant. The fundamental aspect is that the basic division, for example, between the performers and the spectators, is not pre-supposed, that it is written neither into the authorial gesture nor into the production context. Alongside this utopia, theatre as a spectacle machine is not politically relevant. But inside this utopia, one does not need to wait for the political; the pleasure that originates from the protagonism of everyone involved into the situation as a performance is only one of the manifestations of enacting the political. The question of the quality and taste of such pleasure is the question of the method and the unpredictable outcome of the schizophrenisation of the unconscious, in other words, it is a question of the strategy of its aestheticisation. How do we thus set up certain lines of force that loosen the prior demarcation of the functions (performance, actor, spectator, director, playwright, dramaturg, stage designer ...); how can we lean on the power of protagonism of all (as J. Rancière puts it: whomever) during performance and how to achieve that this power functions as politically emancipatory? Such empowerment can be realised if – with the procedures that are a question of invention in the concept – effective nodes are provided to co-create *a situation* (rather than a presentation). In it, so to say, in the very core of the artwork, in the zone of pleasure, the space of political speaking is possible.

Razprava raziskuje odnose med idejo avantgarde, teatrskim dispozitivom in ustvarjalnim opusom Marka Peljhana (predvsem njegovim projektom *Makrolab*), ki je bil konceptualiziran in realiziran na prelomu tisočletja (1997–2007). Dezintegracija evropskih socializmov po letu 1989 je potekala v sinergiji z revolucijo telekomunikacij in ekspanzijo neoliberalizma, ki je povzročila nove oblike neokolonialne globalne teritorializacije in nove oblike vojskovanja, za katere je značilna »okupacija neba« (Mbembe) oziroma produkcija in kontrola »elektromagnetnih podatkovnih oceanov in signalnih ozemelj« (Koshun). Vojna na teritorijih nekdanje Jugoslavije v devetdesetih letih prejšnjega stoletja je razkrila protislovje med pomanjkanjem informacij o dejavnikih, ki realno vplivajo na lokalne dogodke v obdobju preobila informacij, in tistimi, ki se posameznikom posredujejo skozi teatrski dispozitiv sodobnih medijev. Članek dokazuje, da je Peljhanov ustvarjalni opus motiviran z reflektiranjem tega protislovja, ki je v *Makrolabu* in drugih projektih (predvsem v seriji projektov, imenovani *Resolucije*) realiziran s taktično uporabo in redefinicijo vojaških tehnologij v kontekstu sistema umetnosti. Avtorica dokazuje, da s konfrontacijo umetnosti in vojne Peljhan reafirmira idejo avantgarde, ki jo je v pogojih prehoda iz dvajsetega v enaindvajseto stoletje mogoče misliti zgolj kot preiskovanje avantgardističnih problemov v okvirih meja sodobnega vojskovanja.

Ključne besede: avantgarda, gledališče, *Makrolab*, Marko Peljhan, taktični mediji, vojaška tehnologija

Eda Čufer Conover je dramaturginja. Leta 1984 je soustanovila umetniški kolektiv NSK. Kot dramaturginja je sodelovala s številnimi sodobnimi gledališkimi, plesnimi in vizualnimi umetniki (Dragan Živadinov, Iztok Kovač, Marko Peljhan, skupina Irwin) ter redno objavljala članke in eseje s področja gledališča, plesa, vizualne umetnosti in sodobne kulture. Od leta 2005 živi v ZDA, kjer poučuje teorijo sodobne umetnosti na Maine College of Art.

Čustva in ozemlja: Makrolabove avantgardne preiskave

Eda Čufer Conover

I. del – ideja avantgarde

Izgnan iz vidnega polja

Potreba po koncentraciji je oder pripeljala do današnje »univerzalne« oblike peep-showa oziroma »optične škatle«. (Oscar Schlemmer, »Človek« 60)

Oskar Schlemmer je pred manj kot stotimi leti opisal prototip gledališča prihodnosti. V eseju »Človek in umetnostna figura« je uvedel idejo *Schaubühne* (vizualnega odra) in jo opisal kot absolutni vizualni in mobilni oder, ki deluje kot nenehna »kaleidoskopska igra obenem neskončno raznolik[ih] in strogo urejen[ih]« odrskih elementov (61). V tem »mehaničnem organizmu«, kot ga je imenoval, bi bil živi človek »izgnan iz vidnega polja«. Človeka bo na odru zamenjala *Kunstfigur* (umetnostna figura), medtem ko bodo živi dejavniki gledališča (igralec, režiser, gledalec itd.) združeni v sestavljeni entiteti »popolnega inženirja«. V Schlemmerjevi viziji bi popolni inženir »stal za centralno kontrolno ploščo in vodil to pašo za oči« (prav tam). Ta avantgardni prototip – ki odraža hrepenenje zgodnjega 20. stoletja po premagovanju upornosti trdne materije, da bi izkusili čisto, breztežno, lebdečo abstrakcijo – se je postopoma razmnožil v podobe, odnose, tehnologije in mehanizme sveta, v katerem živimo. Razvoj telekomunikacij in rastoča človeška odvisnost od mehanskih in elektronskih naprav, ki urejajo interakcije ljudi z njihovim bližnjim ter daljnim okoljem, sta nepreklicno preobrazila naše sodobne izkušnje sveta in medčloveških odnosov. Kar so nekoč bile radikalne avantgardne vizije, so postale norme naše sedanje resničnosti.

Schlemmerjev prototip ostaja radikalen kot umetniška ideja prav v svoji zahtevi po integraciji nekoč ločenih gledaliških funkcij v ambivalentno figuro »popolnega inženirja« in kot tak še naprej ohranja alegorični pomen. Trenutno smo kot popolni inženirji kolektivno razcepljeni med udeležbo na prizoriščih življenja-odra in zunanji položaji nenehnih opazovalcev za stikalnimi ploščami, od koder lahko domnevno raziskujemo, uživamo in nadziramo zunanji svet, dostopen preko takojšnje in neprekinjene virtualizacije. Vendar dejansko stanje, načrtano v Schlemmerjevem avantgardnem prototipu, vsebuje nekatera vznemirjajoča protislovja: medtem ko nove tehnologije vida omogočajo ljudem videti več, imajo za posledico tudi nove

načine, kako so lahko videni. Vsak popolni inženir, ujet v brezkončen *mise en abyme*, lahko večno zre v neskončna sosledja dislociranih podob in dogodkov – nedostopnih golemu očesu ali doživljajočemu telesu – a je v zameno tudi vedno viden, izpostavljen in konzumiran kot virtualna entiteta in »paša za oči« nevidne totalitete.

Makrolab 1997-2007

Kaj jih žene, da strmijo v monitorje, tipkajo po tipkovnicah, šepetajo drug drugemu, segajo po prenosniku na levi, po miški na desni, preverjajo bazo omrežja, zloženo v niši, se stegujejo h Grammovi zgoščenki, medtem ko ubirajo pot mimo kompaktnega, neurejenega, zgoščenega, površnega nereda laboratorija? (Kodwo Eshun 6)

Makrolab – projekt, ki ga je Marko Peljhan zasnoval in v sodelovanju z različnimi posamezniki izvedel med letoma 1997 in 2007 – je nastal na podlagi dveh določujočih parametrov: idej, povezanih z avantgardno umetnostjo (predvsem gledališko), in izkušnje novih načinov vojskovanja, ki so se pojavili ob koncu obdobja hladne vojne.¹ Projekt je bil zastavljen kot avtonomna komunikacijska, raziskovalna in bivalna platforma, ki bi v skrajnih vremenskih razmerah štirim ljudem omogočala do sto dvajset dni intenzivnega dela. Zgrajen je bil kot štirinajst metrov dolga oktogonalna, mobilna, samo-ohranitvena struktura (hibrid arhitekture, kiparstva, odra in okolja), ki bi lahko potovala okoli sveta, se zasedrila in delovala na najbolj oddaljenih in izoliranih predelih zemlje. *Makrolab* je od leta 1997, ko so projekt prvič postavili na vrhu hriba v Lutterbergu blizu Kassla v Nemčiji, svojo lokacijo zamenjal še petkrat. Naslednje postaje so bile otok Rottneest v Avstraliji (2000), Kras v Sloveniji (2001), Blair Atholl Estate na Škotskem (2002), Isola di Campalto/Benetke v Italiji (2003) in Santa Barbara v ZDA (2006). Med postanki je laboratorij doživel več remontov; takrat so v njem testirali in vanj vgradili najnovejše tehnološke sisteme in rešitve. Laboratorij je bil opremljen z naprednimi tehnologijami za sprejemanje in oddajanje (satelitskih in radijskih) elektromagnetnih signalov v razponu od nizkih in visokih frekvenc pa vse do mikrovalov. Namerno je bil postavljen v odročne kraje, v katerih so se sodelujoči raziskovalci ob vsakodnevni rutini in medsebojnih odnosih, ki so se razvili v samem laboratoriju, lahko posvečali le še opazovanju sveta skozi strojne medije. Raziskave so se osredotočale na tri osnovna dinamična področja: vreme in klima, telekomunikacije ter migracije v smislu migracij ljudi, flore, favne in denarne ekonomije. *Makrolab* je sočasno raziskoval tudi področje energetskih izmenjav v fizikalnem in družbenem smislu.

¹ Prvotni sodelavci, ki so s Peljhanom razvijali arhitekturo laboratorija, so bili Jurij Krpan, Boštjan Hvala in Goran Šalamon, dejavni so bili pri statičnih izračunih in gradbenih načrtih. Prvo konstrukcijo so izdelali v delavnici Jožeta Mikliča. Še veliko večja skupina ljudi je sodelovala pri drugih različnih projekta.

Vseh deset let sta bila bivalna enota in laboratorij nenehno nadgrajevana z novimi tehnologijami, implementirane pa so bile tudi številne predlagane rešitve. Leta 1999 je *Makrolab* zamenjal svojo »lupino« in napihljivo oranžno-belo strukturo je nadomestila preobleka v obliki srebrnih večslojnih polikarbonatnih izolacijskih plošč. Tudi njegove bivalne kapacitete so se razširile s štirih na šest stanovalcev. Proizvodnja hrane in energije z uporabo solarnih tehnologij in sistemov vodne reciklaže sta se z vsako selitvijo povečali. Laboratorij je v zadnjih letih lahko uradno gostil do osem ljudi, v njem ter v njegovih razširjenih nomadskih naselbinah pa je včasih delalo in živelo tudi več kot dvajset ljudi. Peljhan je v besedilu iz leta 1993 opredelil t. i. »izolacijsko/osamitveno strategijo« (*isolation/insulation strategy*), ki so jo uporabili pri izgradnji laboratorija, proizvodnji energije in hrane ter, najpomembneje, v njegovi družbeni strukturi. Ta temelji na predpostavki, definirani v Peljhanovem predavanju iz leta 2003, da »lahko majhna skupina ljudi v zaprtem prostoru v popolnoma dinamični in intenzivni medsebojni komunikaciji proizvede več evolucijske kode kot večji družbeni sistemi« (Peljhan, »Lecture« 107).

Ne glede na to, kako globoko se spustimo v kompleksne zbirne (*assemblage*), ki jih je *Makrolab* generiral v letih svojega delovanja, je prvo vprašanje, ki se nam postavlja, kako ga uzreti, doživeti in misliti kot umetniško delo, še posebej, če vemo, da je bil tako zamišljen in predstavljen? Projekt je zaživel kot posledica Peljhanovih zgodnjih gledaliških in performativnih eksperimentov v Sloveniji med letoma 1990 in 1996 (predstavljeni so v drugem delu tega eseja) ter dejstva, da je Catherine David leta 1996 *Makrolab* izbrala za razstavo *documenta X* (1997). Svoj izbor je osnovala na konceptualnem povzetku in programski shemi projekta. Da bi projekt lahko realizirali in ga postavili na hribu Luttenberg nad Kasslom, je David zagotovila začetna sredstva, Peljhan pa vzel bančno posojilo. Na »ne-prizorišču« dejanske razstave *documenta X* je bil *Makrolab* predstavljen s *Konzolo Makrolab*, v katero je bil vgrajen radijski sistem, ki je obiskovalcem prek visokofrekvenčnega (VHF) radia omogočal stik z ljudmi v laboratoriju, razstavljen pa sta bila še metatekstovni arhiv projekta na mikrofihih ter opis z navodili, kako obiskati dejansko prizorišče.² Ob privlačnem videzu laboratorija – poudarjenim s kontrastom med visokotehnološko mobilno konstrukcijo in obdajajočo naravo – so obiskovalci lahko videli skupino »popolnih inženirjev«, ki so v mobilni enoti ždeli za monitorji in stikalnimi ploščami ter usmerjali vizualno in premično gledališče televizijske dobe s konca stoletja. Z njimi so se lahko pogovarjali ali pa se kot Eshun sami pri sebi izpraševali: Kaj je tisto, kar žene vse te ljudi, »da strmijo v monitorje, tipkajo po tipkovnicah, šepetajo drug drugemu, segajo po prenosniku na levi, po miški na desni, preverjajo bazo omrežja, zloženo v niši, se stegujejo h Grammovi zgoščenci, medtem ko ubirajo pot mimo kompaktnega, neurejenega, zgoščenega, površnega

² V razmerju do sveta umetnosti je *Makrolab* deloval na podlagi avantgardne strategije, ki jo je opisal Robert Smithson v svojem predlogu dialektike prizorišč in ne-prizorišč (*site/non-site*), po kateri v informacijski dobi ne-prizorišče zavzema središče sistema, medtem ko se prizorišče pomika na obrobje (*Collected Writings* 242–252, 364).

nereda laboratorija« (Eshun 6)? Kakšna je narava te »paše za oči«, v katero zrejo in kaj so razlogi za njihov umik v tako izolirane življenjske razmere, ki ne nudijo niti udobja niti osnovne zasebnosti?

Strogo gledano, *Makrolab* ni potreboval gledalcev. Potreboval je zgolj udeležence. V vseh letih delovanja je funkcioniral na podlagi lastnega avtonomnega zagona, tudi če ga nihče ni opazoval od zunaj in o njem razmišljal kot o umetniškem delu. Bi lahko uspešno preživel izven sveta umetnosti oziroma bi se lahko kako drugače vzdrževal? Če o njem razmišljamo kot o umetniškem delu, sledi vprašanje, kakšno umetniško delo je? Spada h kiparstvu? Arhitekturi? Performativni umetnosti? Konceptualni umetnosti? Novomedijski umetnosti? Umetnosti nadzora? Podatkovni estetiki? Relacijski estetiki? Ali pa, kot se je v poglavju »Kodirana utopija«³ («Coded Utopia») ob vseh ravnokar naštetih vprašal še Brian Holmes: »Je to nomadski vojni stroj ali gledališče za ponovno predvajanje zgodovine« (Holmes 85)? Ta vprašanja so *Makrolab*ove avantgardne preiskave, k vsaki od katerih je potrebno pristopiti posebej, čeprav je *Makrolab* lahko vse to in več. Med drugim je *Makrolab* gotovo tudi gledališče, ki je ponovno predvajalo zgodovino avantgardnega gledališča.

Avantgarda in merilo

Če današnje umetnosti ljubijo stroj, tehnologijo in organizacijo, če stremijo k preciznosti in zavračajo vse, kar je nejasno ali sanjsko, to izhaja iz nagonskega odklanjanja kaosa in hrepenenja po odkritju oblike, ki ustreza našemu času. (Oskar Schlemmer, »Letters« 193)

Kaj je merilo kvalifikatorja avantgarda? Modernistični pristop, ki avantgardo meri z umetnostnozgodovinskimi metodologijami, kontinuiteto ideje neizogibno nalomi v stile in taksonomije, ki so se od nekdanj zdele prisiljenje, če ne zastarele. Če želimo avantgardni ideji ponuditi možnost v pogojih poznega 20. in 21. stoletja, jo je potrebno, kot v prispevku »Transformative Technologies« predlaga Sven-Olov Wallenstein, misliti in meriti najprej v okvirih kontinuitete avantgardnih problemov namesto rešitev in nato v okvirih meja sodobnega vojskovanja. Wallenstein trdi, da je že sam koncept avantgarde »vselej napeljeval na linearno zasnovano, na napredujočo četo, ki koraka onstran pred nami razprostrte bojne linije ozemlja, ki nam je pravzaprav že znano« (prav tam). Avantgarda poleg tega ni samo poizkušala izumiti novih, alternativnih možnosti v znani matrici družbenega življenja, močno se je poglobljala tudi v paradokse, povezane z mejami človeške zaznave v odnosu do tistega, kar ostaja zunaj človeškega védenja in domišljije. Če torej hočemo dohiteti idejo avantgarde danes, jo moramo, kot nameravam pokazati na primeru Peljhanovega *Makrolaba*,

³ »Kodirana utopija« je naslov poglavja Holmesove knjige *Escape the Overcode*, ki je posvečeno analizi *Makrolaba*.

premisлити v kontekstu kontinuitete avantgardnih vprašanj in prostorsko-časovnih matric sodobnega vojskovanja.

Eno izmed ključnih vprašanj, ki ga je izpostavila pretekla avantgardna umetnost, je bilo prav vprašanje merila, izračunljivosti in reduktibilnosti ter tako ostaja zunaj našega védenja in načinov virtualizacije. Idejo avantgarde žene protislovna tendenca razširjati meje spoznanja vedno dlje, da bi ponovno odkrila, kaj je tisto nespoznavno, ki ostaja onstran trenutnih meja razumljivega. Avantgardni prototipi z začetka 20. stoletja predlagajo veliko problemov in modelov, ki se zgolj posredno ujemajo z avantgardnimi prototipi iz druge polovice stoletja in vsemi kasnejšimi.

Tipičen primer so Schlemmerjeva *Kunstfigur* in omejitve človeškega telesa v tridimenzionalnem prostoru. Schlemmer je v članku »Človek in umetnostna figura« preučeval razmerje med kartezijanskim prostorom, ki temelji na strogo urejenem merilu vertikalnih in horizontalnih črt koordinatnega sistema, in organsko človeško podobo. Tako je prišel do sklepa, da se človeški dejavnik po naravi ne prilega v tridimenzionalni prostor. Schlemmer, ki je problem reševal v eksperimentalnem okviru odrske umetnosti, je predvidel tri možnosti organizacije ali mišljenja tega nemogočega razmerja: »bodisi prostor prilagodimo zahtevam naravnega človeka«, kar »se zgodi v gledališču iluzionističnega realizma«, ali pa, kot nadaljuje Schlemmer, prilagodimo človeka, »ponovno ga vlijemo v model abstraktnega prostora« (prav tam 60).⁴ A obstaja še tretja možnost, ki jo Schlemmer omeni mimogrede: preprosto priznamo tisto, česar se ne da razrešiti v okviru katere od teh dveh obstoječih možnosti. Ko je Schlemmer raziskoval drugo možnost, je sklenil, da abstraktni oder industrijske dobe bolj kot igralca potrebuje Človeka-Plesalca (*Tänzer Mensch*) in je bolj kot govornica beseda, ki izraža izvjalčeva družbena in psihološka razmerja do sveta, prav abstraktni oder primeren za izražanje »nevidnih funkcij notranjosti« človeštva, ki jih paradoksalno predstavljajo somatske značilnosti, na primer »srčni utrip, krvni obtok, dihanje, aktivnost možganov in živčnega sistema« (Schlemmer, »Človek« 61).

Kolikor globlje je Schlemmer raziskoval idealno mobilnost »notranjosti« človeštva v okviru fizičnih parametrov abstraktnega odra, toliko bolj se je zavedal, da abstraktni oder zahteva razgradnjo (in predelavo) enotnosti organske človeške oblike. Schlemmer je trdil, da gravitacija organski človeški figuri prepreči premagati lastne fizične omejitve in doseči svobodo gibanja, ki bi ustrezno izrazila gibanje človekovih notranjih tokov. Ne plesalci, ampak samo akrobati, kontorzionisti ali »živa geometrija akrobata na trapezu« lahko do določene mere presežejo fizične omejitve. Schlemmer je sklenil, da želja po »preseganju fizičnih spon in razširitvi svobode gibanja nad naravne zmožnosti« zahteva nadomestitev organske figure z mehanično *Kunstfigur*, ki

⁴ Schlemmer med drugim še zapiše: »Drugi tak znak [najznačilnejši našega časa] je mehanizacija, neustavljiv proces, ki danes prodira v vsako poro življenja in umetnosti. Vse, kar se da mehanizirati, *postane* mehanizirano. Rezultat: človek prepozna tisto, kar *ne more biti* mehanizirano« (prav tam).

sta jo predvidela že *avtomat* E. T. A. Hoffmana in marionetno gledališče Heinricha von Kleista. Ta zgodovinska povezava torej podčrta tradicijo avantgardnega navduševanja nad projekcijo nepopolnega kompleksnega jaza v popolnega trivialnega dvojnika. Sto let pred Schlemmerjem je Kleist razmerje med operaterjem in marioneto v lutkovnem gledališču raziskoval v pogovoru s poklicnim plesalcem. Tega je vprašal, »ali meni, da bi moral biti [operater], ki upravlja lutke, tudi sam plesalec, ali pa vsaj imeti smisel za lepoto plesa« (»O marionetnem gledališču« 50–51). Plesalec je odgovoril tako, da je namignil na skoraj zanemarljivo povezavo med lepoto gibanja marionete in gibanjem operaterjeve duše. Operaterjeva želja biti marioneta je tista, ki lutki daje popolnost. Popolni operater v marionetnem gledališču torej svoje želje prenese v virtualno težišče marionete in z njo pleše v virtualni sferi. Z drugimi besedami, operater – v poziciji Schlemmerjevega popolnega inženirja – pleše skozi gibanje marionete. Čeprav so sledi njegovega plesa vidne zgolj preko lutke, se povratno, z gibanjem lutke, ki jo upravlja, koreografira tudi operaterjeva duša. Kasneje bom pokazala, kako ta protislovni mehanizem želje, ki želeči subjekt vselej izpušča iz predstave, odgovarja bistvu *Makrolaba*.

Tovrstni stari avantgardni prototipi nam lahko služijo kot sodobne kibernetične metafore, ki na presenetljiv način orišejo povratne zanke in nadzorne mehanizme človeških hrepenenj. Gilles Deleuze je v »Dopisu k družbam nadzora« omenil, da »vrste strojev zlahka povežemo z vrstami družb« (Deleuze, »Postscript« 6). A to ni zato, ker stroji določajo in represivno urejajo človeška in družbena okolja, kot bi si morda mislili, temveč ravno nasprotno, ker so stroji že izrazi naših motivov in želja. Ti so razlog, da smo si jih sploh lahko zamislili, da smo jih izdelali ter želeli uporabljati. Različne generacije strojev so vso zgodovino vplivale na človeško subjektivnost. Schlemmerjeva doba je hrepenela in izumljala prototipe dinamičnih prostorov, ki so kmalu postali konkretni prostori vsakodnevnih družbenih interakcij. Imaginarni prostorski red Schlemmerjevega gledališča prihodnosti se je v drugi polovici 20. stoletja realiziral kot konkretna, zgodovinska izkušnja oziroma neposredni družbeni teater, ki je avantgardne umetnike od petdesetih let naprej postavil pred nove izzive. Prostorski red Allana Kaprowa ali Guya Deborda, če omenimo samo dva predstavnika, ni bil organiziran kot iluzionistično gledališče 19. stoletja ali abstraktni oder, temveč kot integriran prostorsko-časovni nadzorni mehanizem, ki so ga Kleistovi ali Schlemmerjevi avantgardni prototipi prikazovali zgolj še nezavedno. Deleuze je značilnosti nove prostorsko-časovne dinamike, ki je vzniknila v drugi polovici 20. stoletja, artikuliral preko diferencialne primerjave »kalupa« in »modulacije«. Trdil je, da so nekdanji prostori zapiranja »kalupi, različni odlitki, nadzorna sredstva pa so modulacija, nekakšen samodeformirajoč se ulitek, ki se iz trenutka v trenutek nenehno spreminja, ali kot sito, katerega mreža se spreminja od točke do druge« (Deleuze 4). Zahteva po zameglitvi razlik med umetnostjo in življenjem, ki so jo izražale avantgarde po drugi svetovni vojni, je tako ponovno potrdila veljavnost Schlemmerjevega modela, saj je celotno modulacijsko platformo (abstraktni oder + neizračunljivo zunanost

popolnega inženirja za stikalno ploščo) prestavila v obnovljeno žarišče avantgardnih preiskav. Te preiskave so močno zaznamovala nova sredstva vojskovanja, razvita ob začetku hladne vojne, ki so vojaške strategije preobrazila tako korenito, kot so preobrazila načine življenja – ujela so jih v vseprisotno, a navidezno nevidno militarizacijo vsakodnevnega življenja.

Umetnost kot sistem procesiranja informacij

[U]metnost je arhaični sistem procesiranja informacij, navadno prej bizantinski kot pa neučinkovit. (Jack Burnham 27)

Nihče ni bolje opisal premika meril avantgarde kot Jack Burnham v svojih esejih *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art* iz poznih šestdesetih let, v katerih je preučil, kaj je v kontekstu novega znanstvenega razvoja, ki so ga podpirali vojaški interesi hladne vojne, ostalo od ideje avantgarde. S filozofsko in tehnično podporo novih znanosti, npr. kibernetike in sistemske teorije, ter z novimi stroji, npr. s satelitsko tehnologijo in z računalniki, je novo vojaško mišljenje umetnost in druge kulturne prakse zavestno integriralo v zamejitve sodobnega vojskovanja ter s tem potisnilo področja delovanja avantgarde izven domen, ki so se poprej definirale kot umetnost. Iz stališča kibernetike je po Burnhamu »umetnost arhaičen sistem procesiranja informacij« in tako »programiranje umetnostnega sistema vsebuje nekaj identičnih značilnosti, kot jih lahko najdemo v človeških možganih in večjih računalniških sistemih« (*Great* 27). Ob nadaljnjem razvijanju te kibernetične analogije izpostavi, da umetniki opravljajo vloge programov (pripravljajo nove kode, analizirajo podatke in izdelujejo umetniška dela), ki jih nadzorujejo metaprogrami (znanje, organizacijske strukture, umetnostna zgodovina in kritika, muzeji, arhivi – skratka, svet umetnosti), medtem ko so metaprogrami dovezni za samo-metaprograme umetnosti (*art's self-metaprograms*), ki dolgoročno reorganizirajo cilje umetnosti glede na nove zgodovinske okoliščine. Po Burnhamu samo-metaprogram umetnosti »deluje kot neopazni nadzornik, ki glede na družbene potrebe vzpostavlja strategije na vseh nižjih nivojih« (prav tam). Premik v umetnostnem samo-metaprogramiranju, ki ga je Burnham zaznal na ameriški umetniški sceni šestdesetih in sedemdesetih let, je bil znak, da je na delu vitalna avantgarda, ki je bila v drugi polovici 20. stoletja močno osredotočena na definiranje umetnosti in na načine, kako taka definicija nastane ali se spreminja v okviru parametrov na novo potrjene moči umetnostnega sistema (kot enega izmed podsistemov sodobne vladnosti).

Tehnokracija, nov razred, oblikovan z »razvijajočo se tehno-strukturo« in večč upravljavanja informacij ter »tekoče implementacije družbenih sprememb«, je na miren način, ne da bi na površje prišli kakršnikoli otipljivi dokazi, militarizirala vsakodnevno

življenje (Burnham 15). Kot zatrjuje Paul Virilio v *Popolni vojni (Pure War)*, smo vsi postali civilni vijaki, ne da bi se tega zavedali: »Velika sreča terorizma vojaškega razreda je v tem, da ga nihče ne prepozna. Ljudje ne prepoznajo militariziranega dela lastne identitete, lastne zavesti« (18). Po Burnhamu so bili sistemski analitiki najdragocenejše orodje nove Pentagonove politike. Umetniki, ki so razmišljali o novih definicijah umetnosti v kontekstu militariziranega vsakodnevnega obstoja, niso imeli druge izbire, kot da pričnejo posnemati sistemske prakse in uporabljati tehnologije tehnokracije. Samo tako so si še lahko zagotovili avantgardno zunanjo pozicijo »popolnih inženirjev« (spremenjenih v »neopazne nadzornike«) ter redefinirali vlogo umetnosti, da bi zadostila nastajajočim družbenim potrebam. Tako so *happeningi* Allana Kaprowa teoretsko in praktično potrjevali pozicijo in vlogo sistemskih analitikov, medtem ko so se *zemeljska dela (earthworks)* Roberta Smithsona razvijala na podlagi daljinskega zaznavanja satelitskih podatkov. To sta samo dva primera iz Burnhamovega zemljevida avantgard, ki sta pomembna za *Makrolab* avantgardne mikro- in makropreiskave.

Kontinuiteta avantgardnih vprašanj in problemov, prikazana v paradigmatičnih primerih, ki jih tukaj omenjam, je povezana z mojo analizo projekta *Makrolab*, saj menim, da so vsa ta vprašanja in umetniški projekti povezani s protislovjem med cilji in sredstvi za doseganje teh ciljev. Čeprav Schlemmer v svojem članku »Človek in umetnostna figura« teh misli ni razvijal dalje, je vsekakor opazil, da bi moral biti rezultat vsesplošne težnje »mehanizirati vse, kar se mehanizirati da«, prav »naše prepoznanje tistega, kar *ne more biti* mehanizirano« (60). Isti argument bi lahko prepoznali tudi v stališčih Kaprowa in Smithsona: ko se vse lahko razgradi in utekočini v podatkovne tokove, bi moral biti cilj naše prepoznanje in raziskovanje tistega, česar ni mogoče predstaviti in širiti kot podatek – tistega, ki po svoji naravi ostaja izven teh tokov. Kar ostane in bo vselej ostalo zunaj, sploh ni spektakularno samo po sebi, saj gre bolj ali manj za izkušnjo našega edinstvenega in minljivega obstoja, njegovih omejitev, in za neizmerljivost singularnosti posameznega življenja. S tem ko sodobni avantgardni umetniki privzamejo bombastične vloge »popolnih inženirjev« industrijske dobe ali »neopaznih nadzornikov« digitalne dobe, nikakor ne zasledujejo ciljev prevladujočih proizvodnih odnosov, temveč privzamejo nalogo opazovanja in prikazovanja načinov, kako nas prevladujoče sile oblikujejo in kako nepredvidljivo in neopazno na nas vplivajo. Z drugimi besedami, cilj avantgardnega umetnika je proizvesti alternativne načine zaznavanja obstoječih razmer ter posledično ustvarjati okolja ali naprave, ki nam bodo pomagali živeti zunaj hegemonskih vrednostnih in merilnih sistemov.

Problem je, da je zunanost vojnega stroja v razmerju do državnega aparata povsod očitna, a jo je težko konceptualizirati. (Deleuze in Guattari 354)

Tako kot tehnologije, ki so bile izumljene pred petdesetimi leti, svojih temeljnih paradigem niso radikalno spremenile, temveč so le še razširile in okrepile svojo prisotnost v svetu, se tudi samo-metaprogrami avantgardne umetnosti (kot je pojav opredelil Burnham) v zadnjih petdesetih letih niso drastično spremenili. Računalniške in satelitske tehnologije, izumljene med hladno vojno, so v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zaobjele Zemljo kot mreža ogromne žuželke, ki se je od nikoder razširila povsod. »V začetku devetdesetih,« navaja Virilio v *Informacijski bombi* (*The Information Bomb*) »je Pentagon privzel prepričanje, da lahko 'gestrateško' načrtovanje obrne svet od znotraj navzven kot rokavico« (10). Merilo kartezijanskega prostora, prej uporabljeno pri prostorih zapiranja, se je razširilo v modulacijsko kartografsko projekcijo zemeljske oble, ki jo zdaj mrzlično izračunavajo po prostorski in časovni osi, da bi zagotovili največjo možno ekonomsko in vojaško teritorializacijo planeta. Po letu 1989 se je dramatično spremenil tudi globalni svetovni red, ki je v bistvu ponovno vzpostavil določene zgodovinske in ideološke programe, povezane z idejo avantgarde: njegov mednarodni značaj iz obdobja pred hladno vojno; njegovo povezovanje s totalitarnimi režimi; geopolitične spore, ki jih je sprožila hladna vojna, in trenutni pogled na idejo avantgarde kot prevladujoče zahodno liberalno demokratično dobrotno.

Ideja avantgarde se pogosto kritizira in obravnava kot zastarela, ker jo je absorbirala kulturna industrija in ker je vpletena v neoliberalni sistem umetnosti. V nasprotju s tem prepričanjem je Jack Burnham pojasnil, da je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja avantgardno samo-metaprogramiranje sistem umetnosti vključilo v obseg avantgardnih preiskav. Med avantgardnimi modeli zahodni umetniki in institucije daleč najbolj obožujejo institucijski in na vrednosti utemeljen model umetnosti Marcela Duchampa. A čeprav je celoten zahodni umetnostni sistem absorbiral *duchampovsko* inteligenco v svojo oblast, ki se danes zdi tako nepresegljiva kot sam neoliberalni imperij, je hkrati omejil delovanje umetnosti znotraj njej lastnih kulturnih in institucionalnih mej. Pri tej ogromni količini umetniške produkcije, ki kroži po svetu, se zdi, da je avantgardna umetnost povsod. Hkrati pa ni vse avantgardna umetnost. Odločitev o tem, kaj je avantgardno, ali kaj bi lahko bilo avantgardno, je večinoma odvisna od kriterijev, s katerimi umetnost danes proučujemo ali se je udeležujemo. Če nas namesto rešitev zanima izkopavanje avantgardnih problemov, kot je trdil Wallenstein, moramo sprejeti, da »avantgarda ni niti živa niti mrtva, ampak vedno tam, virtualno, čaka, da jo ponovno definiramo in izumimo na novo« (»Transformative«).

Eden izmed načinov, kako lahko osvetlimo kompleksno razmerje avantgarde v odnosu do umetnostnega sistema, je, da ju primerjamo s soodvisnima binarnima konceptoma »nomadski vojni stroj« in »državni aparat«, kot ju v *Tisoč platojev* (*A Thousands Plateaus*) uvajata Deleuze in Guattari (350–423). Oba dejavnika, vojni stroj in državni aparat, pravita avtorja, delujeta na istih ozemljih, a se vanje vtiskujeta na povsem drugačen način ter vzpostavljata različni vrsti prostorov: prostori vojnega stroja so gladki, heterogeni, prostori državnega aparata pa kartezijanski, brazdasti, homogeni. Čeprav sta dejavnika soodvisna, se drug z drugim spopadata v smrtonosnem antagonizmu, saj delujeta na podlagi dveh diametralno nasprotnih nizov pravil. Tako kot globalni aparat države svoje vedênje upravičuje na ravni pravil, ki so jih vzpostavile moderne nacionalne države, globalni umetnostni sistem igra po pravilih umetnostne zgodovine (podsystem nacionalne države), ki meri vrednost in pomen novih umetniških predlogov glede na poprej vzpostavljene umetnostnozgodovinske norme. Rosalind Krauss na primer v svojem tekstu iz leta 1979 z naslovom »Sculpture in the Expanded Field« postreže s še eno pomembno obravnavo iste umetniške scene, ki je bila že predmet Burnhamovih esejev. Novo umetnost v »razširjenem polju« je definirala na podlagi tradicionalno definiranih oblik umetnosti, npr. kiparstva, ki so tako služile kot normativ, na podlagi katerega je lahko merila nove razporeditve umetnosti, ali po Burnhamu, novo samo-metaprogramiranje. Da bi podprla svoje kompleksne ugotovitve, je uporabila matematično orodje, Kleinov štiriskupinski semiotični kvadrat, in dokazala, da se je umetnost v šestdesetih in sedemdesetih prejšnjega stoletja premaknila daleč onstran mej sprejete umetnosti, medtem ko je ohranila občutek povezanosti in kontinuitete znotraj definicij umetnostne zgodovine (»Sculpture« 30–44). Tako kot državni aparat Deleuzea in Guattarija tudi umetnostna zgodovina išče načine, kako ujeti nomadske avantgardne inovacije in jih preoblikovati tako, da ustrezajo njenim potrebam po konsolidaciji in nadzoru nad državnimi umetnostnimi zadevami. Državni umetnostni sistem in nomadska avantgarda potrebujeta drug drugega. Delujeta znotraj istega polja, ki, kot se izrazita Deleuze in Guattari, »očrta svojo notranjost v državah, a opiše svojo zunanost v tistem, kar državam uide« ali jim stoji nasproti (361). Branji iste umetniške scene, ki sta ju opravila Burnham in Krauss – ameriške umetniške scene šestdesetih in sedemdesetih – dopuščata dve izredno različni zapuščini, ki ju lahko podeduje svet sodobne umetnosti. Kraussova je za meritve uporabila kriterije umetnostne zgodovine, ki prevajajo heterogene avantgardne ideje v homogene modernistične rešitve, Burnham pa kriterije tehnološkega razvoja in posledično vojnih dejavnosti (Wallenstein), pri čemer je izpostavil kontinuiteto avantgardnih problemov ter tako preusmeril pozornost na inherentno »zunanost« avantgardne pozicije, ki je integralni del njene zapuščine.

Razlika med modernizmom in avantgardo, ki jo je v *Teoriji avantgarde* (*The Theory of Avant-garde*) definirala Peter Bürger, je bistvena za to razpravo ter naslavlja problem ciljev in sredstev. Medtem ko modernizem sledi strategiji odstopanja od norm in klišejev tradicionalnih umetniških postopkov, naj bo to pisanje, slikarstvo ali gledališče, so

avantgardne strategije usmerjene v heterogena družbena, kulturna in naravna polja ter zavračajo osnovni imperativ modernističnega globalnega umetnostnega sistema – imperativ neprostopoljne depolitizacije. Sedanji hegemonistični umetnostni sistem je po eni strani kodiran za dosego takojšnje neprostopoljne depolitizacije vsega, kar se znajde za njegovimi »državnimi« zidovi, po drugi pa za izredno selektivno transsubstanciacijo nečesa (kar ni niti več objekt, morda le daje vtis, da je; po možnosti je videti kot nepopoln minimalistični objekt, a je verjetneje zgolj niz nadzorovanih razmerij) v ekonomske podatke (denar). Kako lahko torej nekdo prepozna in misli avantgardno umetnost v sedanji družbi nadzora, kjer je, kot pravi Deleuze, »celo umetnost zapustila zaprta okolja, da bi vstopila v odprte bančne obtoke« (6)? Da bi lahko odgovorila na to vprašanje, se osredotočam na primer Peljhanovega *Makrolaba* in nekaterih drugih njegovih projektov, ki so vodili do njega. Povezujem jih s problemi in vprašanji, ki se dotikajo ideje avantgarde in bojev, opisanih v Deleuzovi in Guattarijevi polarizaciji med nomadskim vojnim strojem in državnim aparatom, kot se razkriva v svetu po letu 1989.

II. del – *Makrolab*

Čustva in ozemlja

[D]okončen izraz suverenosti leži do velike mere v moči in zmožnosti ukazovati, kdo lahko živi in kdo mora umreti. (Achille Mbembe 11)

Vse od leta 1968 so zahodni misleci žalovali za izgubo utopije revolucije. Mnogi so vključno z idejo levice opustili tudi idejo avantgarde. Peter Bürger je v iskreni obrambi *Teorije avantgarde* priznal, da je po letu 1968 »svoja utopična prizadevanja, ne da bi se tega zavedal, iz družbe, v kateri se očitno niso mogla uresničiti, prenesel v teorijo. Teorija je sedaj delovala kot ključ, s katerim bi lahko puščali odprta vrata do prihodnosti, ki sem si jo z Bretonom predstavljal kot svet, v katerem bi se dalo živeti« (Bürger, »Avant-Garde« 698). Skratka, tako kot politična avantgarda 20. stoletja je tudi avantgardna umetnost izgubila boj in ji ni uspelo proizvesti možnih alternativ, ki bi lahko posredovale med umetnostjo in življenjem ter med življenjem in politiko. Dandanes je skoraj vse, kar šteje, določeno kot post – postzgodovina, postpolitika, postkomunizem, postmodernizem, postavantgarda. Le postkapitalizma ne poznamo. Kot trdi Peter Osborne, nismo več v poznem kapitalizmu osemdesetih let, kot ga je definiral Fredric Jameson, temveč smo se docela vrnili v obnovljen imperialistični »visoki kapitalizem« (Osborne, »Postconceptual« 19–27). Današnji visoki kapitalizem pa je za razliko od starega tehnološko opremljen s popolnoma abstraktnimi menjalnimi sistemi in visokofrekvenčnim trgovanjem, ki potekajo v realnem času. Ti so šele nastajali, ko je Jack Burnham predstavil svoj pogled na nove avantgarde v

smislu »sistemske estetike«, estetike, ki učinke tehnološkega iluzionizma in njegovega imperativa nadzora posnema in preusmerja nazaj k življenju.

Seriya performansov (*Egorythms*), ki jih je Marko Peljhan v ljubljanski Moderni galeriji izvedel leta 1992 in 1993, v obdobju pred *Makrolabom*, so bili prepričljiv povzetek besedišča in želja avantgard 20. stoletja. Gnala jih je naivna želja na novo sestaviti idejo avantgarde in jo vnovič povezati s po hladni vojni na novo odprtimi obzorji. Ti performansi, sestavljeni kot poetični asemblaži in tehnokologije, ki so združevali naravo, film, zvok, ekosisteme in visoko tehnologijo, so bili zasnovani kot poglobitvena okolja in so avantgardne prototipe, kot je Schlemmerjev *Schaubühne*, vključevali v obliki projekcijskega platna med dvema ogromnima zračnikoma, ki sta delovala hkrati kot radarska zaslona in vetrni turbini. Projicirane so bile računalniške animacije, ki so bile oblikovane in sestavljene specifično v ta namen. Prikazovale so nekaj podob in dinamike, ki so kasneje opredeljevale Peljhanov vizualni imaginarij: svetovni zemljevidi in komunikacijske sledi, umeščene v črno abstrakcijo, črn malevičevski kvadrat, ki se nato spremeni v abstraktne vizualne kompozicije in plesne gibe, ki vsekakor spominjajo na avantgardne odre in abstraktne gledališke uprizoritve zgodnjih dvajsetih let. Peljhan je, kadar ni nastopal, v vlogi popolnega inženirja sedel pred ekranom, zatopljen v kontemplacijo. Zunanja pozicija Schlemmerjevega popolnega inženirja – izvorno izgnanega iz vidnega polja – se je v *Egorythms* preobrazila v zaprto okolje, ki je zaobjemalo režiserja, izvajalce, publiko, visoka drevesa in travo, roj čebel, nameščenih v portal, ki je spominjal na letališki varnostni pregled in ribe v ogromnem akvariju.

Izvajalci so bili oviti v mrežo senzorjev ter opremljeni s kontaktnimi mikrofoni in senzorji na dotik, ki so ojačali njihov govor in gibanje ter jih povezali v celovito zvočno okolje.⁵ V galeriji so bili tudi grelci in ventilatorji, ki so proizvajali veter in temperaturne spremembe. Iz perspektive gledalke sem razumela, da je ideja za temi deli virtualen polet v novo vrsto zavedanja, ki temelji na želji ustvariti ravnovesje med naprednimi tehnološkimi in ekološkimi sistemi, ustvariti prostor pogajanja med uvedbami novih meril, ki jih povzročča informacijska doba, in neizmernim ostankom ekološkega sveta. Zadnji dogodek iz serije *Egorythms* je nosil naslov *Rhythmical Scenic Structure Atol (RSS Atol)*. Končal se je s projekcijo sekvence treh fotografij, ki jih je nedavno tedaj objavila revija *Paris Match* in so prikazovale srbskega policista v Brčkem (severna Bosna in Hercegovina), ravno ko je sredi belega dne usmrtil neoboroženega civilista.⁶ Ta zaključek je v udeležencih povzročil izgubo orientacije. Težko bi rekli, kdaj se je performans končal in kaj se je od nas – talcev situacije –

⁵ Napravo, ki je omogočila ta »ojačani ples«, so razvili v sodelovanju z elektroinženirji z Univerze v Ljubljani. Šlo je za prvi primer sodelovanja, ki je bilo kasneje značilno za Peljhanov zunajdisciplinski sodelovalni pristop.

⁶ Fotografije teh dogodkov, ki jih je posnel anonimni fotograf in so bile aprila 1992 objavljene v revijah *Paris Match*, *Time* in *The European Newspaper*, ter druge zbrane dokaze so kasneje uporabili za obsodbo tega policista, ki je bil identificiran kot Goran Jelisić in ga je Mednarodno kazensko sodišče za bivšo Jugoslavijo obsodilo na dosmrtno ječo.

pričakovalo, da storimo. Očitno se je sporočilo glasilo, da moramo priznati obstoj vojne na uničenih ozemljih Jugoslavije, kar takrat ni bilo tako očitno, kakor se danes morda zdi. Ta dogodek sem doživela kot del temeljne družbene spremembe in zato do današnjega dne povezujem *RSS Atol* z občutkom izgube pomembnih ozemelj, pa ne samo v Jugoslaviji, ampak v razmerju do širših ozemelj 20. stoletja. Sen o po letu 1989 dolgo pričakovani avantgardni prihodnosti 20. stoletja (tako politični kot umetniški) se je razblinil; založena resničnost 21. stoletja se je pričela.

Achille Mbembe je radikalizirano različico koncepta biopolitike Michela Foucaulta poimenoval »nekropolitika« in z izrazom označil delovanje modernega državnega aparata v kolonijah (11–40). Nekropolitika se je v jugoslovanski vojni vršila *avant la lettre*. V nasprotju z vsemi pričakovanji in prizadevanji, ki so bila vložena v jugoslovanska politična in estetska avantgardna gibanja v obdobju hladne vojne in so v osemdesetih kulminirala v dinamični politični in umetniški kulturi, so začetek nove postsocialistične dobe po hladni vojni zaznamovali predvsem prvi CNN-ovi neposredni prenosi zalivske vojne leta 1990. Kar je bilo pretresljivo, je bilo dejstvo, da so bili ti živi CNN-ovi prenosi uokvirjeni in predstavljeni kot »resničnostni šov« z naslovno špico in glasbo, ki sta najavljali vsako novo »epizodo« te nove spektakularne vrste vojne v realnem času. Ameriško vojsko so predstavljali kot mitološko silo in novinarje CNN kot junake, ki tvegajo svoja življenja, da bi posredovali pomembne novice. Imena vojaških operacij (Puščavski ščit in Puščavski vihar) so zvenela kot naslovi hollywoodskih filmov ali video iger. Vse v navezavi s konfliktom je služilo kot prikaz očitne nadvlade ameriških vojaških tehnologij, vključno z vsakodnevnim prenosom podob, ki so jih orožja navadno posnela med zaključnimi fazami, preden so zadela cilj, ali pa na ravni spektakla logistike obsežnih modernih vojaških operacij.

Vojna v Jugoslaviji se je začela zgolj nekaj mesecev po zalivski vojni, ko sta Slovenija in Hrvaška razglasili neodvisnost in namestili znake, ki so začrtali meje njunih novih ozemelj. Tako imenovana desetdnevna vojna za Slovenijo se je začela 26. junija 1991. To je bil kratek uvod v precej večji konflikt, ki se je razširil in zajel jugovzhodne dele sprva Hrvaške nato pa s polno silo še Bosne. Hitrost in učinkovitost, za kateri so nas prepričevali, da sta novi normi vojskovanja, nista veljali za vojno v Jugoslaviji. Namesto tega se je pričelo dolgo obdobje statičnega uničevanja mest, civilnega prebivalstva in bojnih vrst; proces je močno spominjal na prvo svetovno vojno, ki se je po naključju začela prav v Sarajevu.

Blazni nacionalistični konflikti med republikami bivše Jugoslavije (Srbija, ki je nadzirala bivšo Jugoslovansko ljudsko armado, proti Bosni in Hercegovini in Hrvaški ter Hrvaška prav tako proti Bosni in Hercegovini) so se zaostri v »dolgoročno nočno moro nizkotehnološke brutalnosti, nasilniškega terorja, neselektivnega obstreljevanja in dozdevno predmodernih obleganj«, kot je dogajanje opisal Gerard Toal («Strategic«

518). Poskusi mednarodne skupnosti, da bi rešila balkansko krizo, so eden za drugim propadli. To je ustvarilo izjemno kaotično situacijo, prisotnost mednarodnih medijev pa je vojno v Jugoslaviji povzdignila v prvo, a nikakor ne zadnjo globalizacijsko vojno. Za globalizacijske vojne je značilno, da neprostoovoljno ugrabijo globalno občinstvo in jih prisilijo k udeležbi v odkriti nekropolitiki vrhovne moči globalnega kapitala. Vznemirjujoč vidik te nove moči je zmožnost, da se lahko umesti v prostore, ki še nimajo jasno začrtanih mej. Mbembe je v zvezi s precej dvoumnim razmerjem med Deleuzovim in Guattarijevim državnim aparatom ter vojnim strojem sredi novega razslojevanja oblasti pronicljivo pokazal, da je na novo oblikovani državni aparat postal enako nomadski kot vojni stroji in je tako kljub svoji odkriti prisotnosti še težje določljiv. Sodobne vojne ne osvajajo ozemelj *per se*, ampak proizvajajo brazdaste, lahko nadzorljive prostore, tako da nalomijo ozemlja na tleh in jih homogenizirajo z neba. Značilnost Mbembejeve »vertikalne suverenosti« je, da razcepi skupnosti po y-osi, kar na tleh vodi v pomnoževanje področij nasilja, medtem ko hkrati izvaja simboliko *vrha*. »Okupacija neba,« piše Mbembe, »postane odločilna, saj se večina nadzora vrši z neba« (30–34). Veljavnost te definicije bo postala oziroma je že očitna na aktualnih primerih uničenja držav, kot sta Sirija in Irak.

Do it yourself vojna

Naj bodo položaj in okoliščine, v katerih ste, še tako kritične, ne obupajte; prav v razmerah, ko vse preti, se ni treba ničesar bati; kadar smo obkoljeni z vsemi nevarnostmi, ni treba trepetati pred nobeno; kadar ni videti nobenega izhoda, je treba računati na vse; kadar smo presenečeni, moramo mi presenetiti sovražnika. (Sun Zi/Debord 145)⁷

Marko Peljhan v svojih tekstih večkrat omenja protislovno pomanjkanje informacij o dejavnikih, ki vplivajo na lokalne dogodke v obdobju prekomernega obilja informacij. V svojem programskem tekstu »Iskanje novega stanja« iz leta 1993 pravi, da imajo ljudje kot posamezniki »vedno manj vpliva na družbene situacije, katerih talci postanejo« (Peljhan, »In Search«).⁸ Resničnost, ki jo reteritorializirajo mediji, je prej bila deteritorializirana (razgrajena v informacije) in poslana do ljudi preko kanalov in filtrov, ki jih navsezadnje ne vidijo. Doživljajočim telesom v tem kontekstu primanjkuje informacij, ki jih potrebujejo, da bi brali, se orientirali in branili znotraj svojih najneposrednejših okolij. Ko so se vojne v Jugoslaviji leta 1991 začele, je Peljhan pripomnil:

⁷ Debordovi *Komentarji k družbi spektakla* se začenjajo z epigramom iz Sun Zijeve staro kitajske vojaške razprave *Umetnosti vojskovanja*, ki je vzeta iz zgodnjih prevodov te razprave v evropske jezike. Angleški prevod Samuela B. Griffitha iz leta 1963, ki je najpogosteje v uporabi, ne vsebuje tega dela.

⁸ Peljhanov tekst »In Search for a New Condition« se je delil kot letak na premieri performansa *RSS ATOL* v Moderni galeriji v Ljubljani in je dostopen v osebni arhivu umetnika.

Ena prvih vidnih in otipljivih posledic [vojne v Jugoslaviji] je bilo utišanje neba. Zračni promet enega najbolj prenapoljenih zračnih koridorjev v Evropi se je ustavil. Nobenih kondenzacijskih sledi ni bilo videti več mesecev, in ko so se spet pojavile, so bile posledica vojaškega, ZN ali drugega z vojno povezanega prometa. Nadzorne komunikacije zračnega prometa so se skoraj popolnoma prenehale. A specifična pokrajina, ki je pospešila v nasprotno smer do skoraj popolne nasičenosti, je bil preostanek elektromagnetnega spektruma. (Peljhan, »Territory 1995-09«)

Peljhan je kot bralec revij tipa *Aviation & Technology Weekly* in podobne literature na določeni točki v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja opazil, da so te revije polne oglasov, ki abstraktnemu občinstvu in naboru nevidnih potrošnikov ponujajo nove vojaške tehnologije. Tako je stopil v stik z različnimi podjetji ter jih prosil, naj mu pošljejo predračune ali ponudbe za različne kose takrat najmodernejših vojaških tehnologij. Med njimi so bile napredne oblike anten, sprejemniki GPS/GNSS, inercialni merilniki pospeškov, robustni prenosni računalniki, novi kompozitni materiali, sistemi za samodejno letenje, sistemi za simulacijo bojevanja, vgrajeni računalniki z visoko zmogljivostjo, generatorji hrupa za motilce signalov in sofisticirana vojaška prisluškovalna oprema. V nekaj tednih je bil njegov nabiralnik v Ljubljani premajhen za debele pošiljke, ki so začele prihajati. Zaključil je, da ima v svetu po letu 1989 lahko vsak z materialnimi sredstvi dostop do napredne letalske in vesoljske ter z obrambo povezane strojne opreme; preko prostega globalnega trga lahko vsak sodeluje v novih globalnih paradigmah vojskovanja. Peljhanu so ti materiali postali dragoceni viri, na podlagi katerih je razvijal ideje za projekte, ki so leta 1997 pripeljali do *Makrolaba*.

Peljhan je serijo projektov, naslovljenih *Resolutions*, ki jih je zasnoval pred *Makrolabom*, zastavil kot raziskavo taktičnih rešitev za pereče probleme, ki so nastajali v različnih družbenih kontekstih sodobnega sveta, s pomočjo umetnosti in njenega distribucijskega sistema kot ozemlja, na katerem se ideje in rešitve lahko predstavijo in delijo z občinstvom. Projekt *Terminal* iz leta 1996 je tako zasnoval kot ritmično spreminjajoči se prikaz navigacijskih kart nad območji teritorialnih konfliktov. Ta je bil podprt z zvočno komunikacijo, ki je v realnem času potekala med piloti in nadzorniki zračnega prometa v letalskih informacijskih področjih blizu Slovenije. Komunikacije so prestregli z avtomatizirano radijsko opremo VHF in UHF, ki je po vojni v Bosni nad Slovenijo in Hrvaško zabeležila tudi različne vojaške in reševalne lete v smeri jugovzhoda. Podoben projekt je bil *Southern Communicator*, ki je bil prilagojen za zračni prostor nad Afriko in leta 1997 predstavljen na Bienalu v Johannesburgu. Projekt so kasneje nadgradili v izvedbo, imenovano *Sky Area*, pri kateri so k dotedanji zasnovi projekta s pomočjo radarjev in informacij o pozicioniranju, ki so jih v realnem času pridobivali preko nemške organizacije za nadzor zračnega prometa *Deutsche Flugsicherung*, dodali še pogled na letalske poti in položaje letov v realnem času. Projekt so prvič predstavili leta 1999 v nemškem muzeju *Lehmbruck* v Duisburgu.

Ostali projekti iz te serije so *UCOG-144* (1996), *Sundown* (1998) in *Trust – System 15* (1999). Vsa omenjena dela uporabljajo visoko specializirane obrambne in vojaške tehnologije ter njihovo uporabo preusmerjajo v umetniške kontekste in ostale, danes tako imenovane »taktične medije«.

Preden so GPS in drugi navigacijski sistemi postali vseprisotni, je Peljhan s svojimi sodelavci uporabljal doma zgrajen sprejemnik GPS/GLONASS, v katerega je bilo vgrajeno tudi *ad hoc* visokofrekvenčno digitalno paketno radijsko omrežje, kar jim je omogočilo zajem geolociranih digitalnih fotografij in zvoka ter predstavitev gibljivega zemljevida na spletu v realnem času.⁹ Projekt *UCOG-144*¹⁰ je svojevrsten komentar sveta po koncu hladne vojne, ki ga predstavlja tehnološka združitev ameriškega sistema GPS (*Global Positioning System*) in sovjetsko-ruskega navigacijskega sistema GLONASS (*Globalnaja Navigacionaja Spunnikovaja Sistema*), da bi se ustvarilo neosituacionistično delo, ki je podpiralo uporabnikovo psihogeografsko raziskovanje mesta v realnem času in je vključevalo opombe ter arhivski spomin uporabnikovega *dérive*-ja¹¹ skozi mesto. Danes mehaniko *UCOG-144* najdemo v skoraj vsakem pametnem telefonu, a za določen čas je leta 1996 živela na spletu v umetniškem kontekstu.

Akutno tehnološko predvidevanje smo lahko opazili tudi v projektu *Trust-System 15*, ki ga je Peljhan ustvaril tri leta kasneje in predstavil kot del razstave *Generation Z* v MoMA PS1 v New Yorku. To je bil začetek njegovega raziskovanja tehnologije brezpilotnih zračnih plovil (*Unmanned Aerial Vehicles* (UAV) ali dronov), ki je doživelo različne interpretacije in aplikacije v letih, ki so sledila, ter ostaja eno izmed njegovih osnovnih konceptualnih in profesionalnih zanimanj. *Sundown*, ki ga je ustvaril za *Manifesto 2* v Luksemburgu leta 1998, je bil zastavljen drugače ter je predstavil natančne načrte in razkritja fiktivnega kibernetkega in vojaškega napada na Luksemburg ter njegove institucije. Za tarčo je izbral Luksemburg, ker je mikrodržava znotraj Evrope in Evropske unije ter je v samem središču njenih finančnih trgov, sofisticiranih načrtov za minimizacijo davkov, načrtov za izkopavanje rud na asteroidih in drugih podobnih dejavnosti. Projekt je razstavil v luksemburškem zgodovinskem muzeju in se je zlahka zlil z drugimi zgodovinskimi prikazi. Fiktiven napad, ki ga je projekt opisoval z

⁹ Zanimivo je, da je ta vrsta informacijskega sistema zračnega prometa kasneje postala omrežna norma storitev *FlightRadar24*, *Flightaware* in mnogih drugih.

¹⁰ Akronim *UCOG-144* se nanaša na *Urbano kolonizacijsko in orientacijsko orodje* (*Urban Colonisation and Orientation Gear*), 144 pa na amaterske radijske frekvence v območju 144 MHz, ki jih je UCOG uporabljal za prenos podatkov.

¹¹ *Dérive* se referira na potujevalno umetniško, ki jo je v petdesetih letih prejšnjega stoletja formuliral situacionistični umetnik Guy Debord. *Dérive*, ki v francoščini pomeni »odmik« oziroma figurativno »potovanje med celinami«, je Debord definiral kot obliko eksperimentalnega vedenja v urbanih kontekstih, ki temelji na tehniki hitrega prehajanja skozi različne urbane ambiente oziroma nenačrtovana popotovanja skozi urbane pokrajine, v katerih udeleženci opustijo običajne poti in se prepustijo odkrivanju in študiju novih fizičnih oziroma psihičnih »teritorijev« mesta. Cilj *dérive* je vzpostavitev čustvene dezorijentacije, ki omogoča odkrivanje nove »psihogeografije«, kar vzpostavlja notranje in zunanje pogoje za oblikovanje »situacij«, te pa predstavljajo osrednji predmet situacionističnih praks. V tem okviru je bil *UCOG-144* zamišljen kot neo-situacionistično psihogeografsko orodje, ki je omogočalo, da so se observacije popotnikov po mestu sproti izpisovale na internetu.

natančnimi taktičnimi zemljevidi, načrti in obveščevalnimi fotografijami (Peljhan jih je posnel med dvodnevno vožnjo skozi državo, fotografiral pa je ključno infrastrukturo ter vse vojaške in Natove objekte), naj bi izvedla paravojaška organizacija s sedežem v bivšem sovjetskem letalskem oporišču na Krimu. Napad naj bi izvedla z arzenalom, ki je obsegal sovjetske manevrirne rakete in strateške bombnike, tedaj dostopne na črnem trgu. Instalacija je vključevala natančne načrte napada, povelja za dodeljevanje letalskih nalog, popis orožja, ki naj bi se uporabilo, in fotografije strateških objektov. Tarča napada je bil med drugim tudi interjer nekaterih luksemburških institucij Evropske unije, v katere so Peljhan in sodelavci »vdrli« z lažnimi osebnimi izkaznicami, razstavili pa so tudi informacije o načrtovanju kibernetkega napada na medbančno omrežje SWIFT.¹² Projekt je bil kompleksen v izvedbi, realističen v prikazu in je na bienalu *Manifesta 2* ostal skoraj povsem neopažen, saj se je zлил z eksponati zgodovinskega muzeja ter deloval kot dodaten dokaz prikrite narave tovrstne estetike.

Makrolab - dvojna faktura

[P]rikaže se na obzorju in se počasi premika naprej. Na njem mornarji Lodomirja upravljajo spinaer misli. Velika jadra ga poganjajo naprej, kompleksni mehanizem omogoča dviganje in obračanje njegovih nog. Nobenega kovinskega hrupa ni. Materiali so novi in neznani. Ima noge in izgleda kot žuželka. Ima funkcionalnost in energetska ravnovesje čebele ter oklep apokaliptičnega ščurka. (Peljhan, »Krk – prvi koncept *Makrolaba*«)

Makrolab je sodobno avantgardno delo, saj z naprednimi tehnologijami in vojnimi izkušnjami preizprašuje zgodovino avantgardnih problemov in besednjakov. V prvotnem načrtu je bil eden izmed štirih projektov v seriji z naslovom *Ladomir-Faktura* (pogosto omenjenih kot *Surfaces*), ki je nastala med letoma 1994 in 1997. Ime serije se sklicuje na koncept *faktura*, ki so ga razvili ruski avantgardni umetniki in jezikoslovci. *Faktura* označuje koncept redukcije materialnih objektov v abstraktne forme – površine – pa tudi vpisovanje dozdevno nematerialnih jezikovnih, čustvenih ali miselnih kvalitiet v vidne in otipljive površine, ki posredujejo revolucionarno zavest. *Faktura* se nanaša na materialnost objektov in jezika pa tudi na načine, kako se ti odražajo in spreminjajo v skladu s tehnološkim razvojem in pravili materialne proizvodnje dane dobe. Nakazuje tudi materialne značilnosti dozdevno abstraktnih entitet, lastnost *faktura*, ki je v središču Peljhanovih raziskovanj v tem obdobju.

Serija *Surfaces* je vključevala računalniško animacijo (*Mikrolab – First Surface*), performativni dogodek (*We were expecting you! – Second Surface*), projekt mobilne

¹² Projekte *Resolutions* so navadno ustvarjali sodelavci znotraj skupine PACT SYSTEMS, v kateri so bili Peljhan, heker in inženir Borja Jelič ter programer Luka Freljih. Načrti za kibernetki napad na SWIFT so bili srhljivo podobni tistim, ki so bili dejansko izvedeni februarja 2016, ko so neznani hekerji nameravali ukrasti 951 milijonov dolarjev z računa bangladeške Centralne banke pri Banki zveznih rezerv v New Yorku. Na koncu jim je z računa uspelo odtujiti le 81 milijonov.

arhitekture (*Makrolab – Third Surface*) in performans (*Ladimir-Faktura – Fourth Surface – The surface of contact!*). Serijo so navdihnili predhodniki zgodovinske avantgarde, od mehanske koreografije Oskarja Schlemmerja do abstraktnega slikarstva Vasilija Kandinskega, tehnocentričnih odrov Lászla Moholy-Nagyja in jezikovnih eksperimentov Velimirja Hlebnikova. *Mikrolab – First Surface* (1994) je film in računalniška animacija v realnem času, ki je temeljila na raziskovanju dela Mussorgskega in Kandinskega z naslovom *Bilder einer Ausstellung (Slike z razstave)* iz leta 1928.¹³ Element realnega časa v tem delu je bil za Peljhana središčnega pomena in zato se je odločil uporabiti najnaprednejši računalnik, ki mu je bil tedaj dostopen, saj koncept realnega časa napeljuje na konstrukcijo resničnosti in ne na komponiran proces. Kot tak odpre ključno dimenzijo njegovih zanimanj za sodobne kibernetске postopke. Drugo delo serije je bil performativni dogodek, ki se je spet odvijal v realnem času in na katerem se je Peljhan v živo priključil na posnetke iz vremenskega satelita Meteosat, ki so preko vmesnika in elektrod stimulirali mikropremike mišic v njegovem telesu. Peljhan je performans izvedel, medtem ko je 12 ur spal pred občinstvom v posebno oblikovani postelji.¹⁴ Zadnje delo te serije, performans *Fourth Surface*, je bila uprizoritev Hlebnikove pesmi *Ladimir*, jezikovno kompleksnega dela, ki je polno metafor, metonimij in sanjskih vizij. Naslov pesmi označuje univerzalno deželo prihodnosti. Vizualni prikaz performansa je vključeval: podobe obrambne industrije in slogane, vzete neposredno iz Peljhanovega materiala, ki ga je nabral med raziskavami; žive in posnete satelitske prenose, ki so se povečini osredotočali na konec konflikta v Bosni; in matrični točkovni zaslon, ki je prikazoval tekstualna sporočila in navodila za občinstvo.

Po izvornem načrtu *Surfaces* naj bi bilo *Fourth Surface* najkompleksnejše delo in bi predstavljalo sintezo celotne serije. *Makrolab* je bil prvotno zasnovan kot manj ambiciozen eksperiment, ki bi raziskoval možnosti arhitekture mobilnih odrov. *Makrolab – Third Surface* naj bi v tandemu z *Mikrolab – First Surface* deloval kot eksperiment v iskanju novih oblik gledališča, ki bi bilo razpeto med virtualnostjo gibljive slike in telesnostjo arhitekture. Serija je raziskovala možnost odkritja nove *fakture* gledališča. Premik žarišča na to, v kar se je razvil *Makrolab*, pa se je odvil na oddaljenem otoku Krk na severni hrvaški obali in je tesno povezan z izkušnjo jugoslovanske vojne. Peljhan opisuje trenutek, ko je s svojo skupino po otoku iskal primerno naravno ozadje, kjer bi lahko postavili mobilni odrski prototip *Makrolab*, dokler niso prispeli do znaka, ki je označeval vstop na ozemlje, imenovano Luna, precej blizu mesta Baška. Ostali so tam in nadaljevali pogovore o umetnosti razvijajoče

¹³ Peljhan je pri tem filmu sodeloval s programerjema Alfredom Anžlovarjem in Luko Frelihom, ki sta programirala v računalniškem jeziku v Open Graphic Library (Open GL) in uporabljala delovno postajo Silicon Graphics Crimson Reality Engine II.

¹⁴ Delo je bilo predstavljeno zgolj enkrat, in sicer v sklopu mednarodnega festivala Belluard Bollwerk (*The Incident Symposium*), ki ga je poleti 1995 kuriral Rob La Frenais. Konstrukcijo postelje je zasnoval in uresničil skupaj z arhitektom Jurijem Krpanom.

se nove dobe ter opazili pojava, ki sta oblikovala prihodnost Peljhanovega dela: jasno modro nebo, prebodeno z dvojno kondenzacijsko sledjo, ki je bila očitno posledica poleta vojaškega reaktivca, in zvoke iz daljave, ki so bili podobni gromu. Kasneje so ugotovili, da so bile to topniške eksplozije s fronte linije, ki je bila oddaljena manj kot 20 navtičnih milj. *Makrolab* je torej iz tega specifičnega izoliranega konteksta vzniknil kot vizija nomadskega vojnega stroja, ki združuje idejo avantgardne umetnosti z izkrivljenimi prostorsko-časovnimi algoritmi sodobnega vojskovanja.

Makrolab zavestno sprejema lastna protislovja, tako da ustvari nekakšen dvojni obrat Schlemmerjeve *Schaubühne*, s čimer predstavlja dotlej še nezamišljeno rešitev starega avantgardnega problema. Schlemmerjev popolni inženir strmi v izračunljiv prostor (abstraktni oder) iz neizračunljive zunanosti ter predvideva situacijo, ki je postala, kot že omenjeno na začetku tega eseja, običajen način obstoja na koncu 20. stoletja. V njej smo se skoraj vsi, zavestno ali ne, preobrazili v vojake armade tehnokratsko-vojaškega razreda. *Makrolab* je opremljen s številnimi majhnimi »gledališkimi« zasloni, ki so priklopljeni na mreže, ki nam lahko omogočijo takojšen in nenehen vizualni prikaz tega, kar se posname in računa v svetu, ki ga nadzira človeštvo. Cilj *Makrolaba* od svoje prve ponovitve v nemškem Kasslu je bil uporabiti to mašinerijo za raziskavo treh dinamičnih področij, ki so po Peljhanu navsezadnje neizračunljiva in nepredstavljiva v svoji totalnosti: »Ne moremo izdelati natančnih matematičnih modelov za vremenske in klimatske spremembe, migracije (lahko so migracije ljudi, živali, denarja, snovi) ali telekomunikacije« (Peljhan, »Lecture« 107). Kibernetika kompleksnost teh treh *Makrolabovih* »con zanimanja« se je v celoti razkrila v sodobnih internetnih omrežjih, ki večino komunikacij sveta stopijo v globalno mrežo z njihovimi iskalnimi algoritmi, podatkovnimi bazami in »oblaki« pa tudi z vse močnejšimi finančnотransakcijskimi, vremenskimi in klimatskimi modeli – pri čemer so vsi naštetih vzajemno povezani na več nivojih.

Makrolab je v desetih letih plovbe po svetu proizvedel številne posnete in neposnete izkušnje, ugotovitve in rezultate. Fraser MacDonald, ki je bil del posadke na Škotskem leta 2002, je *Makrolab* imenoval »stroj za gledanje in življenje«; Lisa Parks in Ursula Biemann, ki sta bili na isti škotski misiji, sta o njem razmišljali kot o »ozemljenem satelitu« (MacDonald 16, Biemann in Parks 34). Oba opisa pokažeta na obrat pogleda, ki ga je dosegel projekt, ter na uporabo te mašinerije, polne strojne in programske opreme, za opazovanje neznanih in nevidnih ozemelj, ki so se odprla v dobi telekomunikacij. *Makrolab* je udeležencem ponudil priložnost vpogleda v obsežnost podatkov, ki jih proizvajajo globalna komunikacijska omrežja, raziskati, kaj skrivajo, in priti do spoznanja, da so ti tehnološko proizvedeni tokovi podatkov postali tako obširni kot oceani in so nazadnje neločljivi od širših ekoloških sistemov, s katerimi zdaj sobivajo in sovplivajo na doslej nevidene in nepredvidljive načine, pri tem generirajo nove ustvarjalne priložnosti pa tudi priložnosti za trpinčenje ali

zlorabo s strani skupin in narodov, ki nadzirajo zemeljske tehnične in finančne vire ter sprejemajo politične in vojaške odločitve. Ta kompleksna situacija je bila »paša za oči« 21. stoletja, ki je gnala popolne inženirje *Makrolaba* k strmenju.

Zadnje vprašanje se glasi, kakšna vrsta umetniškega dela je *Makrolab* in kaj prispeva k definiciji avantgardnega umetniškega dela v naši dobi? *Makrolab* je napreden primer samo-metaprograma umetnosti v poznem 20. stoletju in ga je mogoče najboljše razložiti v smislu termina, ki ga je Jack Burnham davno opredelil kot »sistemska estetika«. Burnhamovi eseji iz poznih šestdesetih kot teoretski in kritični okvir za razumevanje današnjih avantgardnih vprašanj in problemov ostajajo nepreseženi. Samo Burnham je preučil dogodke avantgardne umetnosti svojega časa s stališča vzpostavljalajočih se družbenih in tehnoloških pogojev ter izzivov, ki jih spremljajo, in ne s stališča norm estetskega diskurza. V našem času, pravi Burnham,

glavna vzpostavljajoča se paradigma v umetnosti ni niti *izem* niti nabor stilov. Bolj kot za nov način razporejanja površin in prostorov se v temelju zavzema za vpeljavo umetniškega impulza v napredni tehnološki družbi. Človek se je kot kulturni proizvajalec tradicionalno skliceval na naziv *Homo faber*: človek izdelovalec (orodja in podob). Z nadaljnjim napredkom industrijske revolucije prične zavzemati novo in bolj kritično funkcijo. Kot *Homo Arbitr formae* njegova osnovna vloga postane vloga človeka, ki sprejema estetske odločitve. Te odločitve, naj so storjene konkretno ali ne, uravnavajo kakovost življenja na Zemlji. Še več, so vrednostne sodbe, ki določajo smer tehnoloških prizadevanj. Takšna vizija se precej očitno razširja onstran političnih resničnosti sedanjosti. (Burnham 25)

Samo-metaprogrami umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let podčrtajo občutno protislovnost utopičnih trditev zgodovinskih avantgard, da bodo umetnost in življenje združile onstran institucij umetnosti, saj docela priznajo, da je umetnost že estetizirana, fikcionalizirana in militarizirana. Zato so avantgarde šestdesetih in sedemdesetih stremele k performativnim uprizoritvam teh instanc (neopaznih nadzornikov), ki proizvajajo družbene algoritme, preko katerih se vršijo estetizacija, fikcionalizacija in militarizacija družbe. Alan Kaprow je npr. v vlogi systemskega analitika ali systemskega oblikovalca z izjemno skrbnostjo predvideval svoje *happeninge*, ki naj bi delovali kot delno spontani participatorni dogodki. Kaprow je v svojih spisih pojasnil, da je vsak gledalec v trenutku, ko je vstopil v sfero *happeninga*, postal v tej situaciji objektiviran in izpostavljen potrošnji kot fizični, čustveni, jezikovni, družbeni (itd.) material umetniškega dela, ki ga je mogoče hkrati živeti in opazovati. Lahko je preprosto užival v edinstveni izkušnji *happeninga* ali pa ga dojel kot razširjeno platno, ki lovi oblike človeške družbenosti – ali po možnosti oboje hkrati. Kaprow je trdil, da moramo za takšno obliko dvojne zaznave razviti akrobatsko sposobnost nenehne menjave med identifikacijo in udeležbo, ki generirata umetniško delo kot izkušnjo, in objektivnim obstojem generiranega in ustvarjenega ter »jim dopustiti, da nas ujamejo in napadejo« (Kaprow 5). To zmožnost zaznave imenujem

dvojna *faktura* avantgardnega umetniškega dela, ki je strukturirano tako, da zgoščuje umetnost in življenje.

Makrolab je dvojna *faktura*, katere misija je, če gre vse po načrtu in zgolj pod specifičnimi in vselej edinstvenimi pogoji, generirati kvalitativni preskok zaznave iz življenja kot umetnosti (umetno ustvarjenega življenja tehnokratske družbe) v umetnost kot življenje (živeto izkušnjo, oblikovano z umetniškim impulzom in temelječo na estetskih odločitvah), ter tako izpolnjuje cilj, vpisan v idejo avantgarde. Eshun v svojem poročilu z *Makrolabove* misije na Škotskem navaja, da je projekt temeljil na dvojnih imperativih: odkrit imperativ je bila »dolžnost posadke raziskovati in razvijati znanstvene projekte med njihovim bivanjem na *Makrolabu*« (projekti, ki so temeljili na njihovih posameznih raziskavah in zanimanjih); bolj skrit imperativ pa je bila »volja posadke, da v dveh tednih njihovega službovanja v laboratoriju generira specifično skupinsko zavest« (6). *Makrolab* je udeležencu ponudil, kot pronicljivo ugotavlja Eshun, »priložnost, da postane eksperiment. Da postane poskusni zajec. Da eksperimentira na sebi, medtem ko se on ali ona prilagaja medosebni dinamiki življenja v mikrokomuni« (Eshun 6). Udeležencu je nudil tudi priložnost kolektivnega opazovanja elektromagnetnih podatkovnih oceanov in signalnih ozemelj, pogovore o tem, kaj so videli, in ob tem, kot je eden izmed obiskovalcev opazil, priložnost za vključitev v proizvodnjo subjektivnosti, ki ne bi bila možna znotraj vzorcev vsakodnevnega urbanega življenja pod vplivom »ruševin podatkov, ki jih je enako težko prezreti, kakor zaznati« (Staun). Osnovni pogoj za uspeh projekta je bilo vprašanje »izolacije in osamitve«, *Makrolabovega* prvega imperativa, saj je omogočal distanciranje od običajnega refleksnega odziva na podatke in druge stvari, ki smo jim izpostavljeni v urbanih okoljih, ter omogočil *Makrolabov* drugi ali dvojni imperativ, ki ga je Peljhan imenoval »sistemsko zavedanje«. Peljhan ponudi najboljši opis omejitev in možnosti *Makrolabovih* preiskav:

Ko se vkrcaš na letalo in letiš preko oceana, si del zelo obsežnega sistema komunikacij, migracij, ekonomij, izmenjav kapitala in tako dalje. Seveda potuješ ti, toda si del sistema in sprejemaš pravila tega sistema in dobro je, da se tega zavedaš. Ne pravim, da moramo razumeti vse, kar počnemo, a vsekakor je dobro to zavedanje razširjati, saj se z naraščanjem zavedanja mistifikacija razblini. In morda je dosegljivo celo zadoščenje sublimnega (nav. po Eshun 10).

Opremljen s satelitskimi krožniki, ki so omogočili dostop do interneta in sprejem več kot 600 televizijskih kanalov, elektromagnetnih frekvenc in medzvezdnega hrupa, *Makrolab* ni zgolj posegal v komunikacijske cone, ki jih nadzorujejo državni aparati, ampak je tudi posnemal aparat, ki deluje kot eden izmed znanstvenih ali vojaških pododdelkov državnega aparata ter prežema tehnološko zver z, kot pravi Burnham, »umetniškimi impulzi« in »estetskimi odločitvami«. S tem postane *Makrolab* pristen vojni stroj v smislu Deleuza in Guattarija, saj ne izvaja teritorialnih vojn, ampak

sprejema vojno in pravico do samoobrambe v primeru napada s sredstvi po lastni izbiri. *Makrolab* kot avantgardno umetniško delo priznava vojno kot najbolj gotovo in najbolj dvoumno omejitev človeštva.

Makrolab je skratka hkrati vojni stroj in »hodeči oder«, ki ponovno predvaja zgodovino avantgardnega odra. Če na *Makrolab* gledamo kot na gledališče, vidimo zgolj druge ljudi, ki gledajo. Kaj torej v končni analizi pomeni, da lahko sami sebe vidimo, kako gledamo?

Post scriptum

V enem od najinih pogovorov je Marko Peljhan *Makrolab* opisal kot refleksijski stroj, kot oči in ušesa sveta, ki udeležencu ali obiskovalcu omogočajo sodelovati v procesih materializacije nematerialnega – tj. strojne proizvodnje védenja. Projekt se je leta 2007 po prvih desetih letih delovanja nominalno prekinil. Antarktični načrti za *Makrolab* in njegovo postajo Lodomir pa so še vedno živi. Razvidno je, da Peljhanovo delo, tako kot tudi delo njegovih sodelavcev – naj bo na področju senzorjev, robotike, povezav med lokalnimi in tradicionalnimi znanji in znanstvenimi pristopi k epistemologiji, vključno z daljinskim zaznavanjem, programske definiranimi radijskimi primopredajniki ali matematičnim modeliranjem – tvori temelj prihodnjih strojnih in estetskih prizadevanj, ki nas bodo s svojo trdoživostjo morda znova presenetila. Navsezadnje so razkritja Edwarda Snowdna, uvidi Paula Edwardsa v klimatsko modeliranje, vzpon vojskovanja z droni, finančna kriza leta 2008 in posledična rast visokofrekvenčnega trgovanja ter nove resničnosti na Bližnjem vzhodu med drugimi pojavi potrdili nekatere osnovne premise raziskav, s katerimi se je od leta 1997 ukvarjal *Makrolab*. Mi bomo gledali in poslušali.

Prevedel Tibor Hrs Pandur

- Biemann, Ursula, in Parks, Lisa. »The Earthbound Satellite.« *Makrolab: North 056° 48' 182'/ West 003° 58' 299'/Elevation 1276ft*. Art Catalyst in Zavod Projekt Atol, 2003, str. 34–36.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. U of Minnesota P, [1974] 1984.
- . »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*.« *New Literary History*, letn. 41, št. 4, 2010, str. 695–715.
- Burnham, Jack. *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*. George Braziller, 1974.
- Debord, Guy. *Družba spektakla. Komentarji k družbi spektakla. Panegirik*. Koda, 1999.
- Deleuze, Gilles. »Postscript on the Societies of Control.« *October*, letn. 59, 1992, str. 3–7.
- Deleuze, Gilles, in Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. U of Minnesota P, [1980] 2009.
- Eshun, Kodwo. »Makrolab's Twin Imperatives and Their Children Too.« *Makrolab:North 056° 48' 182'/West 003° 58' 299'/Elevation 1276ft*. Art Catalyst in Zavod Projekt Atol, 2003, str. 6–14.
- McDonald, Fraser. »Sublime Geographies, Situated Histories.« *Makrolab: North 056° 48' 182'/ West 003° 58' 299'/Elevation 1276ft*. Art Catalyst in Zavod Projekt Atol, 2003, str. 15–17.
- Holmes, Brian. *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*. Van Abbemuseum in What How & For Whom, 2009.
- Kleist, Heinrich von. »O marionetnem gledališču.« *Maska*, letn. 8, št. 3-4, 1999, str. 50–51.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. U of California P, 2003.
- Krauss, Rosalind. »Sculpture in the Expanded Field.« *October*, letn. 8, 1979, str. 30–44.
- Mbembe, Achille. »Necropolitics.« *Public Culture*, letn. 15, št. 1, 2003, str. 11–40.
- Osborne, Peter. »The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today.« *Radical Philosophy*, št. 184, 2014, str. 19–27.
- Peljhan, Marko. »Lecture: March 31, 2003.« *Unboxed: Engagements in Social Space*, ur. Jean Budney in Adrian Blackwell, Gallery 101, 2005, str. 100–113.
- . »In Search for a New Condition.« Letak/osebni arhiv umetnika, 1993.
- . »Krak – prvi koncept *Makrolaba*«, www.ladimir.net/filter/Anchorage-museum/krk-first-makrolab-concept-text, 2003. Dostop 19. 4. 2018.
- . »Territory 1995-09.« *Peljhan Territories*, www.ladimir.net/Territory-1995-Istanbul-Biennale-2009. Dostop 19. 4. 2018.
- Schlemmer, Oskar. »Človek in umetnostna figura [Kunstfigur].« *Maska*, letn. 4, št. 2-3, 1993, str. 59–63.

— . *The letters and Diaries of Oscar Schlemmer*. Northwestern University P, 1990.

Smithson, Robert. *The Collected Writings*, ur. Jack Flam, U of California P, 1996.

Staun, Harald. »Makrolab.« *Nettime*, 25. september 2002, nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0209/msg00126.html. Dostop 19. 4. 2018.

Toal, Gerard. »A Strategic Sign: The Geopolitical Significance of 'Bosnia' in US Foreign Policy.« *Environment and Planning D: Society and Space*, letn. 17, št. 5, 1999, str. 515–533.

Virilio, Paul. *Pure War*. Semiotexte, 1983.

— . *The Information Bomb*. Verso, 2001.

Wallenstein, Sven-Olov. »Transformative Technologies.« *Cabinet*, št. 2, 2001, www.cabinetmagazine.org/issues/2/transformativetechnologies.php. Dostop 19. 4. 2018.

The article studies the relationship between the idea of the avant-garde, the theatre dispositive and the creative opus of Marko Peljhan (particularly his project *Makrolab*) which was conceptualised and carried out around the turn of the millennium (1997–2007).

The disintegration of the European socialisms after 1989 took place in synergy with the revolution of telecommunications and the expansion of neoliberalism, which caused new forms of neo-colonial global territorialisation and new forms of warfare, characterised by “the occupation of the skies” (Mbembe) or the production and control of the “electromagnetic data oceans and signal territories” (Eshun). The war in the territories of former Yugoslavia in the 1990s, in the time of overabundant information, revealed the contradiction between the lack of information about the factors that realistically influence local events and the information transmitted to individuals through the theatre dispositive of contemporary media. The article shows that Peljhan's creative opus is motivated by reflecting this contradiction, which is realised within the *Makrolab* and other projects (particularly in a series of projects named *Resolucije* [Resolutions]) with a tactical use and redefinition of military technologies in the context of the art system. The author asserts that through the confrontation of art and war, Peljhan reaffirms the idea of the avant-garde, which in the conditions of the transition from the 20th to the 21st century can only be reflected as a replication of the avant-garde problems in the frame of contemporary warfare.

Keywords: avant-garde, theatre, *Makrolab*, tactical media, military technology

Eda Čufer Conover is a dramaturg. In 1984 she co-founded the NSK art collective. She has collaborated with many contemporary theatre, dance and visual art groups including the Scipion Nasice Sisters Theatre, the dance company EN-KNAP, the IRWIN group and Marko Peljhan's Projekt Atol. Her recent writings are mainly concerned with the ideological dimensions of contemporary art and the relationship of political systems to art systems. Now living in the United States, she remains active with many art projects and groups in Europe.

eda@mail.ljudmila.org

Feelings and Territories: *Makrolab's* Avant-Garde Inquiries

Eda Čufer Conover

PART I: The idea of the avant-garde

Banned from view

The need for concentration resulted in the peep show or “picture frame,” today the “universal” form of the stage (Oscar Schlemmer, “Men and Art Figure” 21).

Less than 100 years ago Oskar Schlemmer described the prototype of the theatre of the future. In “Men and Art Figure”, he introduced the idea of *Schaubühne* (show-stage) and portrayed it as an absolute visual and mobile stage that operates as a perpetual “kaleidoscopic play [of] at once infinitely variable and strictly organized” stage elements. In this “mechanistic organism”, as he called it, a living man would be “banned from view”. On the stage, man will be replaced with the *Kunstfigur* (art figure) while the living theatre agents (actor, director, viewer, etc.) will be merged into a composite entity of “the perfect engineer”. Schlemmer envisioned a perfect engineer as standing in front of “the central switchboard from where he would direct this feast for the eyes (22)”. This avant-garde prototype – reflecting early 20th-century desires to break the resistance of solid matter and achieve the sensation of pure, gravity-free, floating abstraction – gradually proliferated into the images, relations, technologies and mechanisms of our lived historical world. Our contemporary experiences of the world and relationships among people became forever redefined by the development of telecommunications and ever-increasing human dependence on the mechanical and electronic instruments that organise people’s interactions with their immediate and distant environments. What were once radical avant-garde visions have become the norms of our present-day reality.

Schlemmer’s prototype remains radical as an artistic idea precisely in its demand for the integration of once separated theatre functions into an ambivalent figure of a “perfect engineer” and as such continues to signify as a metaphor. At present we are, like perfect engineers, collectively divided between participation in arenas of life-stage and exterior positions of permanent observers, standing behind the switchboards, from where we can presumably explore, enjoy and control the world out there – available to us through its instant and constant virtualisation. The reality

of the condition outlined in Schlemmer's avant-garde prototype, however, holds in itself some disturbing contradictions: while new technologies of vision allow people to see more, they also imply new ways of being seen. Captured in an endless *mise en abyme*, each perfect engineer can gaze forever into infinite successions of dislocated images and events – inaccessible to the naked eye or experiencing body – but is in turn also always seen, exposed and consumed as a virtual entity and “feast for the eyes” of an invisible totality.

Makrolab 1997-2007

What keeps them staring into the monitors, tapping keyboards, murmuring to each other, reaching for the laptop to the left, the mouse to the right, checking the network hub stacked in the recess, leaning over for the Gramm CDR, steering a course around the compacted, untidy, compressed, slipshod mess of the Lab?
(Kodwo Eshun 6)

Makrolab – a project conceptualised by Marko Peljhan and carried out in collaboration with various other individuals between 1997 and 2007 – emerged from two defining parameters: the ideas associated with avant-garde art (especially theatre) and the experience of the new types of warfare that appeared at the end of the Cold War era.¹ The project was conceptualised as an autonomous communications, research and living platform, capable of sustaining the concentrated work of 4 people in extreme weather conditions for up to 120 days. It was built as a 14-metre-long octagonal, mobile and self-sustainable structure (a hybrid between architecture, sculpture, stage and environment) that could travel around the globe, anchor itself and function in the most isolated and remote parts of the earth. From 1997, when the project was first installed on the top of a hill in Lutterberg, near Kassel, Germany, *Makrolab* changed its location five more times. The next stops were Rottneest Island, Australia (2000), Karst, Slovenia (2001), Blair Atholl Estate, Scotland (2002), Isola di Campalto/Venice, Italy (2003) and Santa Barbara, USA (2006). Between stops, the lab was set up in an overhaul situation where new and emerging technological systems and solutions were tested and incorporated. The lab was equipped with advanced technologies for receiving and sending electromagnetic signals (satellite, radio), from low and high frequencies to microwave, and was deliberately set up in isolation – a situation in which the participant researchers could only observe the world through machinic media, that is, outside of their daily routines and social relations developed in the environment of the lab itself. The focus of the research was distributed between three main dynamic fields: weather and climate, telecommunications, and migrations,

¹ Peljhan's initial collaborators working with him on the architecture of the lab were Jurij Krpan, Boštjan Hvala and Goran Šalamon, who worked on the static calculations and structural plans. The first structure was constructed in the workshop of Jože Miklič. A much larger group of people collaborated on different versions of the project.

understood as migrations of people, flora, fauna and money economies. The other field of interest for the *Makrolab* was the exchange of energy, understood in physical and social terms.

For 10 years, the living unit and lab were constantly refurbished, with new technologies and solutions proposed and implemented. In 1999, *Makrolab* changed its “skin” from an inflatable orange-white structure to a silver-coloured polycarbonate multi-layered insulation panel. It also enlarged its housing capacities from four to six inhabitants. The use of solar technologies and water recycling systems improved the energy and food production from one move to another. During the last years, the lab could officially host up to 8 people although at times more than 20 people worked and lived on it and its extended nomadic settlements. The so-called “insulation/isolation strategy”, as defined by Peljhan in his text from 2003 had been applied to the lab’s construction, energy and food production, and, most importantly, to its social structure based on the premise that a “small number of people in an enclosed space, in totally dynamic and very intense communication with each other, can produce more evolutionary code than larger social systems” (Peljhan, “Lecture” 107).

Regardless of how deep we dive into the complex assemblages generated by *Makrolab* during its operative years, the first question asserting itself is how to view, experience and think about it as an artwork, especially after knowing that it was conceived and presented as such? The project came to life as a result of Peljhan’s early theatre and performance experiments in Slovenia between 1990 and 1996 (described in the second part of this essay) and Catherine David’s 1996 selection of *Makrolab* for the *documenta X* exhibition (1997). David made her choice based on the conceptual outline and programmatic schemata of the project. In addition to a loan that Peljhan secured from a bank, she provided the initial funding for its realisation and installment on Lutterberg hill above Kassel. At the actual *documenta X* exhibition’s “non-site”, *Makrolab* was represented by the *Makrolab Console*, with its built-in radio system that enabled visitors to get in contact with the people working at the lab via VHF radio, the meta-textual archive of the project on microfiches and the project description with instructions for how to visit the actual site if they were interested.² Other than the lab’s quite attractive appearance – emphasised by the contrast between the high-tech mobile construction and the surrounding nature – visitors of the site could also see a grouping of “perfect engineers” hanging around the monitors and switchboards placed inside of the mobile unit, navigating a visual and mobile theatre of the end of the century’s televisual era. They could talk to them or just wonder to themselves, as Kodwo Eshun said: What is it that keeps all these people “staring into monitors, tapping keyboards, murmuring to each other, reaching for the laptop to the left, the

² In relation to the art world, *Makrolab* used the avant-garde strategy articulated by Robert Smithson in his proposition of site vs. non-site dialectics (*Collected Writings*, pp. 242–52, 364).

mouse to the right, checking the network hub stacked in the recess, leaning over for the Gramm CDR, steering a course around the compacted, untidy, compressed, slipshod mess of the Lab? (Eshun 6)” What is the nature of this “feast for the eyes” that they are gazing at and what are the reasons for their retreat into such isolated living conditions, which provide neither comfort nor basic privacy?

Technically speaking, *Makrolab* did not need spectators. All it needed were participants. During its years of operation, it would function out of its own autonomous drive, even if nobody from the outside would look at it and think about it as an artwork. Would it have a viable economic existence outside of the art world or how else could it sustain itself? If we think about it as an artwork, the next question is what kind of artwork is it? Is it Sculpture? Architecture? Performance art? Conceptual art? New media art? Surveillance art? Data aesthetics? Relational-aesthetics? Or, as Brian Holmes, asking these same questions wondered in his essay “Coded Utopia”: “Is it a nomadic war machine, or a theater to replay history? (85)” These questions are *Makrolab*'s avant-garde inquiries that need to be approached one by one, although *Makrolab* could be all that and more. Among other things, *Makrolab* is certainly also a theatre that replayed the history of avant-garde theatre.

The avant-garde and measure

If today's arts love the machine, technology and organization, if they aspire to precision and reject anything vague and dreamy, this implies an instinctive repudiation of chaos and a longing to find the form appropriate to our times. (Oskar Schlemmer, “Letters” 193)

What is the measure of the qualifier avant-garde? Measuring avant-garde art with art historical methodologies is a modernist approach, which inevitably fractures the continuity of the idea into styles and taxonomies that always seemed forced if not obsolete. If we wish to give the avant-garde idea a chance in the conditions of the late 20th and early 21st century we have to, as Sven-Olov Wallenstein proposed in “Transformative Technologies”, think and measure it, first, within the continuity of avant-garde problems rather than solutions, and second, within the frontiers of contemporary warfare. The very concept of avant-garde, Wallenstein claims, “has always tended to imply linear conception, a troop advancing ahead, going beyond a front line stretched out before us in a terrain that is essentially already known”. Furthermore, the avant-garde was not only trying to invent new alternative possibilities in a known matrix of social life, it was also deeply involved with the paradoxes connected to the limits of human perception in relation to what remains external to human knowledge and its imagination. Hence, if we want to catch up with

the idea of the avant-garde today, we have, as I will demonstrate in the case of Pelhan's *Makrolab*, to contemplate it through the continuity of avant-garde questions and through the spatial-temporal matrices of contemporary warfare.

One of the key questions raised by avant-garde art of the past was precisely the question of measure, calculability and reducibility of life in relation to that which evades calculation, mechanisation and reduction and thus remains external to our knowledge and modes of virtualisation. The idea of the avant-garde is driven by the contradictory desire to push the frontiers of knowledge further and further in order to rediscover that which cannot be known and thus remains beyond the current frontiers of intelligibility. Avant-garde prototypes from the beginning of the 20th century put forward many problems and models that only obliquely correspond with the avant-garde prototypes of the second part of the century and beyond.

A case in point is Schlemmer's *Kunstfigur* and the limits of the human body in cubic space. In "Man and Art Figure", Schlemmer studied the relation between the Cartesian space, based on the strictly organised vertical-horizontal lines of measurement defined by a coordinate system, and organic human figure. In so doing, he reached the conclusion that the human agent does not fit naturally into cubic space. Thinking about solutions to this within the experimental framework of stage art, Schlemmer foresaw three possibilities of organising or thinking this impossible relation: "either abstract space is adapted in deference to natural man", which "happens in the theater of illusionistic realism", or, Schlemmer continues, "natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold" (17).³ Yet there is also the third option, which Schlemmer mentions in passing: we simply recognise that which cannot be solved within either of the two existing options. In exploring the second possibility further Schlemmer came to the conclusion that more than an actor, the abstract stage of the industrial era requires a man-dancer (*Tänzersenche*), and more than spoken word, expressing the performer's social and psychological relations to the world, an abstract stage would be fit to express humanity's "invisible inner self", which is paradoxically represented by somatic qualities, such as "heartbeat, circulation, respiration, the activities of the brain and nervous system" (Schlemmer, "Man and Art Figure" 25).

The further Schlemmer explored the ideal mobility of humanity's "inner self" within the physical parameters of the abstract stage, the more he became aware that the abstract stage requires fracturing (and recasting) the unity of the organic human form. Gravity, Schlemmer stated, prevents the organic human figure from overcoming its purely physical limitations and achieving the freedom of movement that would adequately express the movement of a human's inner flows. Only acrobats,

³ Schlemmer writes: "A further emblem of our time is mechanization, the inexorable process which now lays claim to every sphere of life and art. Everything which can be mechanized is mechanized. The result: Our recognition of that which can not be mechanized" (17).

contortionists or the “living geometry of the aerialist” – not even dancers – can to a certain extent overcome physical limitations. Schlemmer’s conclusion was that the desire to “free man from his physical bondage and heighten his freedom of movement beyond his native potential” requires the substitution of the organic figure with the mechanical *Kunstfigur* already envisioned by E.T.A. Hoffman’s *automaton* or Henrich von Kleist’s marionette theatre. This historical connection thus underlines the tradition of avant-garde fascination with the projection of the imperfect complex self into a perfectly trivial double.

One hundred years before Schlemmer, Kleist also investigated the relation between the operator and the marionette in puppet theatre through the dialogue with the professional dancer. He asked a professional dancer if “he thought the operator who controls these puppets should himself be a dancer or at least have some idea of beauty in the dance?” (“On the Marionette” 23). The dancer responded by pointing out an almost negligible connection between the beauty of the marionette’s movements and the movements of the operator’s soul. It is the operator’s desire to be a marionette that gives the latter its perfection. Hence, a perfect manipulator of marionette theatre transposes his desire into the marionette’s virtual centre of gravity and thus dances with it on a virtual realm. In other words, the operator – occupying the position of Schlemmer’s perfect engineer – dances through the agency of the marionette. Although the traces of his dance are visible only through the doll, the operator’s soul is reverse choreographed through the movements of the marionette that he manipulates. As I will demonstrate later on, this paradoxical mechanism of desire that always leaves the desiring subject out of the picture corresponds with the essence of *Makrolab*.

These old avant-garde prototypes can serve us as our present-day cybernetic metaphors, which in a stunning way outline the feedback loops and control mechanisms of human desire. In “Postscript on the Societies of Control”, Gilles Deleuze remarked that the “types of machines are easily matched with the types of societies” (6). Contrary to what we might imagine, this is not because machines determine and repressively organise human and social environments, but because machines are already expressions of our motives and desires. This is why we were able to imagine and produce them and wish to use them in the first place. Throughout history different generations of machines have affected human subjectivity. Schlemmer’s epoch desired and invented prototypes of dynamic spaces that soon became concrete spaces of everyday social interaction. The “mold” for the spatial order of Schlemmer’s future was cast into Allan Kaprow’s or Guy Debord’s historic present. That spatial order was organised neither like 19th-century illusionistic theatre nor like an abstract stage, but as an integrated spatio-temporal control mechanism that was only unconsciously displayed in Kleist’s and Schlemmer’s avant-garde prototypes. Deleuze articulated the character of the new spatio-temporal dynamic that emerged in the

second half of the 20th century through the differential comparison between “mold” and “modulation.” Former spaces of enclosure, he said, “are *molds*, distinct castings, but controls are a *modulation*, like a self-deforming cast that will continuously change from one moment to the other, or like a sieve whose mesh will transmute from point to point” (4). The demand to blur the divide between art and life pronounced by the post-WWII avant-garde thus reaffirmed the validity of Schlemmer’s model by bringing the entire modulating platform (abstract stage + the incalculable exteriority of the perfect engineer behind the switchboard) into a renewed focus of avant-garde inquiry. These inquiries were profoundly affected by the new means of warfare developed at the outset of the Cold War and that transformed military strategies in the same way that they transformed the ways of life by capturing them in a ubiquitous yet seemingly invisible militarisation of everyday life.

Art as Information Processing System

[A]rt is an archaic information processing system, characteristically Byzantine rather than inefficient. (Jack Burnham 27)

Nobody better described the shift in avant-garde measure than Jack Burnham in his essays of the late 1960s in which he examined what was “left of the avant-garde” within the contexts of new scientific developments supported by Cold War military interests (*Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*). Philosophically and technically supported by new sciences such as cybernetics and systems theory, and by new machines such as satellite technology and computers, the new military thinking consciously integrated art together with other cultural practices into the strictures of contemporary warfare and thus pushed avant-garde frontiers outside the domain of what was previously defined as art. From the standpoint of cybernetics, Burnham stated, “art is an archaic information processing system” and so “programming the art system involves some of the same features found in human brains and in large computer systems” (27). Unpacking this cybernetic analogy further, he saw artists performing the role of programs (preparing new codes, analysing data and making works of art) that are supervised by “metaprograms” (knowledge, organisational structures, art history and criticism, museums, archives – in sum, the art world) while metaprograms are susceptible to art’s self-metaprograms which reorganise the goals of art on a long-term basis according to new conditions. According to Burnham, art’s self-metaprogram “operates as an undetected overseer, establishing strategies on all lower levels in terms of societal needs” (27). The shift in art’s self-metaprogramming that Burnham sensed in the American art scene of the 1960s and 1970s was the sign of a vital avant-garde at work, this time strongly focused on the definition of art and how this definition is produced or changed within

the parameters of the newly acknowledged power of the art system (as one of the subsystems of contemporary power machines).

Technocracy, a new class shaped by the “evolving techno-structure” and skilled in managing information and “smoothly implementing social change”, militarised daily life in a seamless way without any palpable surface evidence (Burnham 15). As Paul Virilio stated in *Pure War*, without being aware of it, we all became civilian soldiers: “The great stroke of luck for the military class’s terrorism is that no one recognizes it. People don’t recognize the militarized part of their identity, of their consciousness” (18). According to Burnham, system analysts were the main assets of new Pentagon policies. Artists who thought about the new definitions of art in the context of militarised everyday existence had no choice but to start imitating systems practices and utilising the technologies of the technocracy in order to secure the avant-garde’s external position as “perfect engineer” (modified to “undetected overseer”) and to redefine the function of art to meet the emerging needs of society. In this sense, Allan Kaprow’s happenings theoretically and practically affirmed the position and role of systems analyst, while Robert Smithson’s earthworks built on the remote sensing of satellite data. These are just two examples from Burnham’s avant-garde map that are relevant to *Makrolab*’s micro and macro avant-garde inquiries.

The continuity of avant-garde questions and problems demonstrated in the paradigmatic examples that I am introducing here are related to my analysis of the *Makrolab* project since, from my point of view, these questions and these art projects are connected through the contradiction between the goals and the means to achieve these goals. Although in his “Man and Art Figure” essay he did not develop these thoughts any further, Schlemmer did not fail to notice that in the general trend that “mechanizes everything that can be mechanized”, the result should be “our recognition of that which can *not* be mechanized” (17). The same argument could be applied to the positions of Kaprow and Smithson: when everything can be broken up and liquefied into data flows, the goal should be our recognition of that which cannot be presented and distributed as data – that which by its nature remains outside of these flows. That which does and will always remain outside is not at all spectacular in and of itself since it is more or less the experience of our singular mortal existence, its limits and the immeasurability of the singularity of individual life. Taking upon themselves the bombastic roles of “perfect engineers” of the industrial era, or “undetected overseers” of the digital era, contemporary avant-garde artists, however, do not pursue the goals of the dominant relations of production; they rather take upon themselves the task of observing and showing how the dominant forces shape and affect us in unpredictable and undetectable ways. In other words, the avant-garde artists’ goal is to produce alternative ways of perceiving the existing conditions, and consequently, create environments or devices that will help us live outside the hegemonic measure systems.

The problem is that the exteriority of the war machine in relation to the State apparatus is everywhere apparent but remains difficult to conceptualize. (Gilles Deleuze and Félix Guattari 345)

Just as technologies invented 50 years ago have not radically change their core paradigms but have only expanded and intensified their presence in the world, avant-garde art's self-metaprograms (as Burnham defined this phenomenon) have not dramatically changed in the last 50 years. In the 1990s, computer and satellite technologies that were invented during the Cold War era enveloped the earth like the web of a giant insect proliferating everywhere from nowhere. "Since the beginning of the 1990s", Virilio writes, "the Pentagon appropriated the conviction that 'geo-strategical' planning can turn the whole planet inside out, like a glove" (*Information Bomb* 10). The Cartesian space of measure that was previously applied to the spaces of enclosure expanded into a modulating cartographic projection of the globe that is now frenetically calculated along both spatial and temporal axes in order to provide for maximal economic and military territorialisation of the planet. What dramatically changed since 1989 is the global world order that in effect reinstated certain historical and ideological programmes associated with the idea of avant-garde: its international pre-Cold war character; its association with totalitarian regimes; the geopolitical rifts caused by the Cold War and current views of the idea of avant-garde as a predominately Western liberal democratic asset.

The idea of avant-garde is frequently criticised and considered defunct due to its absorption by the culture industry and for being complicit with the neoliberal art system. Jack Burnham explains, however, that in the 1960s, avant-garde self-metaprogramming integrated the art system into the scope of avant-garde inquiries. Western artists and institutions cherish Marcel Duchamp's institutional and value based model of art above all other historic avant-garde models. Although the entire Western art system absorbed *Duchampian* intelligence into its authority, which today seems as unsurpassable as neoliberal empire, it also limited art's operations within art's own cultural and institutional boundaries. Among the vast amounts of art production circulating through the global art system, avant-garde art seems to be everywhere. At the same time, not everything is avant-garde art. The decision about what is avant-garde, or what could be avant-garde mostly depends on the criteria through which we examine or participate in art today. As Wallenstein contended, if we are interested in unearthing avant-garde problems rather than solutions we have to accept that "the avant-garde is neither alive nor dead, but always there, virtually, waiting to be redefined and reinvented anew" ("Transformative").

One way to shed light on the complex relation between the avant-garde *versus* the art system is to compare it to the correlated binary concepts of “nomadic war machine” and the “State apparatus” as employed by Deleuze and Guattari (D&G) in *A Thousand Plateaus* (350–423). The two agencies, war machine and State apparatus, operate over the same territories but they imprint the territories in a very different way, generating two distinct types of spaces: the smooth, heterogeneous spaces of the war machine against striated, homogeneous, Cartesian spaces of the State apparatus. Although the two agencies are co-dependent, they engage with one another through deadly antagonism as they operate according to two irreconcilable sets of rules. Just as the global apparatus of the State justifies its behaviour in relation to the rules established by modern nation states, the global art system plays according to the rules of art history (a nation state subsystem) which measures the value and meaning of new art propositions against the previously established art historic norms. For instance, in her 1979 text, “Sculpture in the Expanded Field”, Rosalind Krauss provided another brilliant reading of the same art scene that was the subject of Burnham’s essays. She defined the new art in the “expanded field” against traditionally defined forms of art such as sculpture, a norm against which she could measure the new deployments of art, or in Burnham’s view, the new self-metaprogramming. She used a mathematical tool, a Klein four-group semiotic square, to support her complex argument, proving that art in the 1960s and 1970s had moved far beyond the limits of what was accepted as art while still maintaining a sense of connection and continuity within art historical definitions (30–44). Like D&G’s State apparatus, art history seeks for ways to capture nomadic avant-garde innovations, transforming them to fit its needs of consolidation and control over state-art affairs. The State art system and nomadic avant-garde art need each other. They operate within the same field that, as D&G put it, “circumscribes its interiority in States, but describes its exteriority in what escapes States” or stands against them (361). Burnham and Krauss’s readings of the same art scene – the American art scene of the 1960s and 1970s – allows for two very different legacies that can be inherited by the contemporary art world. One is measured through the criteria of art history, which translates heterogeneous avant-garde ideas into homogeneous modernist solutions, and the other is measured through the criteria of technology and war intelligence, unearthing the continuity of avant-garde problems and thus defending the exteriority of its position.

The difference between modernism and the avant-garde, as defined by Peter Bürger’s *Theory of the Avant-Garde*, is fundamental to this discussion and addresses the problem of means and ends. While modernism pursues the strategy of deviation from the norms and clichés of traditional artistic techniques, whether of writing, painting or theatre, avant-garde strategies target the heterogeneous social, cultural and natural fields and reject the main imperative of the modernist global art system – the imperative of involuntary de-politicisation. The current hegemonic art system

is coded for achieving the instant involuntary de-politicisation of everything that ends up within its State walls, on the one hand, and, on the other hand, for a very selective transubstantiation of something (which is no longer even an object, maybe just a semblance of it, preferably looking like an incomplete minimalist object, but more likely a set of controlled relations) into economic data (money). So how can one recognise and think about avant-garde art in the current society of control where, as Deleuze puts it, “even art has left the spaces of enclosure in order to enter into the open circuits of the bank?” (6). In attempt to answer this question, I focus on the example of Peljhan’s *Makrolab* as well as some of his other projects that led to it. I relate these to the problems and questions having to do with the idea of avant-garde and the struggles inscribed in the D&G polarisation of the nomadic war machine against the State apparatus as it reveals itself in the post-1989 world.

PART II: Makrolab

Feelings and territories

[T]he ultimate expression of sovereignty resides, to a large degree, in the power and capacity to dictate who may live and who must die. (Achille Mbembe 11)

Since 1968, Western thinkers have mourned the loss of the utopia of revolution. Many have given up the idea of the Left together with the idea of the avant-garde. In his earnest defence of the *Theory of the Avant-Garde*, Peter Bürger admitted that, after 1968, he “transferred, without being conscious of it, utopian aspirations from a society in which they could clearly not be realised to theory. Theory now seemed to be the key that could keep open the door to the future that I imagined, along with Breton, as a finally livable world” (Bürger, “Avant-Garde” 698). In sum, avant-garde art, just as the political avant-garde of the 20th century, has lost the battle and failed to produce viable alternatives that would mediate the contradictions between art and life, and life and politics. Nowadays almost everything that matters is qualified as post – post-history, post-politics, post-communism, post-modernism, post-avant-garde – with the exception that there is no post-capitalism. As Peter Osborne argues, we are no longer in Fredric Jameson’s “late capitalism” of the 1980s but back in a fully restored imperialist “high capitalism” (Osborne, “Postconceptual Condition” 19–27). The difference is that today’s high capitalism is technologically equipped with the completely abstracted real-time high-frequency trading and exchange systems. These were still only emerging when Jack Burnham introduced his perception of new avant-garde as “systems esthetics”, an aesthetics that mimics and redirects the effects of technological illusionism and its imperative of control back towards life.⁴

⁴ Burnham’s essays “System Esthetics” and “Real Time Systems” were first published in *Artforum* in September 1968 and September 1969.

Enacted in 1992 and 1993 in Ljubljana's Museum of Modern Art (*Moderna Galerija*), Marko Peljhan's pre-*Makrolab* series of performances (*Egorhythms*) were a compelling summary of 20th-century avant-garde vocabularies and desires. They were driven by a naive desire to reassemble the idea of the avant-garde and reconnect it with the newly opened post-Cold War horizons. Composed as poetic assemblages and technocologies combining nature, cinema, sound, ecosystems and high technology, these performances were conceived as immersive environments that integrated avant-garde prototypes, such as Schlemmer's *Schaubühne*, in the form of a projection screen placed between two giant vent structures that functioned simultaneously as radar screens and wind-producing turbines. The projections were computer animations that were designed and composited specifically for the occasion. They featured some of the imagery and dynamics that would later come to define Peljhan's visual imaginary: world maps and communication traces inserted within black abstraction, a Malevichian black square that then turns into an abstract visual compositions, and dance movements that are indeed reminiscent of the early 1920s avant-garde stages and abstract theatre enactments. Peljhan himself, in the role of the perfect engineer was, when not performing, sitting in front of the screen, immersed in contemplation. In *Egorhythms* the exterior position of Schlemmer's perfect engineer – originally banned from view – was rearticulated into a closed environment embracing a director, performers, audience, tall trees and grass, a swarm of bees installed in a portal resembling an airport security check, and fish swimming in a giant tank. Performers were wrapped in a web of sensors and were equipped with contact microphones and touch sensors that amplified their movement and speech, which were integrated into an overall sound environment.⁵ There were also heaters and fans in the gallery space that produced wind and temperature shifts. As I understood it from the perspective of spectator, the idea behind these works was to take us on a virtual flight into a new type of consciousness based on the desire to create equilibriums between advanced technological and ecological systems, to create a space of negotiation between the imposition of new measures brought by the information era and the immeasurable leftover of the ecological world. The last event from the *Egorhythms* series was titled *Rhythmical Scenic Structure Atol (RSS Atol)*. It ended with the projection of a sequence of three photos that had recently been published in *Paris Match* magazine and featured a Serbian police officer in Brčko (northern Bosnia and Herzegovina) executing an unarmed citizen on the street in the middle of the day.⁶ This ending created a disorienting situation for the participants. It was hard to say when the performance came to a close and what we – the hostages of the situation – were expected to do.

5 The instrument that enabled this "amplified dance" was produced in collaboration with electronic engineers at the University of Ljubljana in a first of such collaborations that would later come to define Peljhan's extra-disciplinary collaborative approach.

6 The photos and other accumulated evidence were later used for the conviction and life imprisonment of this officer in the International Criminal Tribunal of the Former Yugoslavia.

Obviously the message was that we should acknowledge the existence of the war in the dismantled territories of Yugoslavia, which was not as obvious then as it might seem today. I experienced this event as part of a fundamental social transformation and therefore to this day associate *RSS Atol* with the feeling of loss of significant territories, not only in Yugoslavia, but with regard to broader 20th-century territories. The post-1989 dream of the 20th century's long awaited avant-garde future (both political and artistic) was over; the misplaced reality of the 21st century had begun.

Achille Mbembe has given the term “necropolitics” to a radicalised version of Michel Foucault's concept of biopolitics as it has been applied by the modern State apparatus to colonies (“Necropolitics” 11–40). Necropolitics took place *avant la lettre* in the Yugoslav war. Against all the efforts and expectations invested in the political and aesthetic avant-garde movements in Yugoslavia during the Cold War era, culminating in the vibrant political and artistic culture of the 1980s, the beginning of the new post-socialist and post-Cold War era was marked especially by the beginnings of CNN's live broadcasting of the Gulf War in 1990. What was shocking about CNN's live reporting about the Gulf War was that it was framed and packaged as a TV series, with the cover image and music announcing every new episode of this spectacular new type of real-time war. The U.S. Army was presented as a mythological force and the CNN journalists as heroes who were risking their lives to pass on the important news. The names of the military operations (Desert Shield and Desert Storm) sounded like the titles of Hollywood movies or video games. Everything about this conflict was a display of the obvious superiority of U.S. military technologies, including the daily broadcast of images taken by these weapons, usually during their terminal targeting phases, or in terms of the spectacle of the logistics of large-scale modern military operations.

The war in Yugoslavia started just a few months after the Gulf War in 1991, when Slovenia and Croatia declared their independence and installed signs to mark their new territorial borders. The so-called Ten-Day War in Slovenia began on 26 June 1991. It was a short prelude to a much larger conflict that expanded and took over the south-eastern parts of the country, first in Croatia and then with full force in Bosnia. The speed and efficacy that we were led to believe were the new norms of warfare were not applied in the Yugoslav war. Rather, we entered a long period of static destruction of cities, civilian populations and front lines, a process that resembled the First World War, which incidentally started in Sarajevo.

The insane nationalist conflicts between the former Yugoslav republics (with Serbia controlling the former Yugoslav People's Army against Croatia and Bosnia and Herzegovina) escalated into what Gearóid Ó Tuathai described as a “long running nightmare of low-tech brutality, of thuggish terror, indiscriminate shelling and seemingly pre-modern siege warfare” (“Strategic Sign” 518). The attempts by the

international community to solve the Balkan crisis failed one after another. This created a highly chaotic situation in which the presence of international media elevated the Yugoslav war to the first but not last of the globalisation wars. The characteristic of globalisation wars is that they involuntarily hijack global audiences to participate in an overt necropolitics of the new sovereign power of global capital. The unsettling aspect of this new power is that it can insert itself in places that do not have clearly demarcated boundaries. As Mbembe insightfully spelled out regarding the rather ambiguous relation between D&G's State apparatus and war machine in a new stratification of power, the reconfigured State apparatus became as nomadic as war machines themselves and thus more difficult to locate despite its overt presence. Contemporary wars do not conquer territories *per se* but produce striated, controllable spaces by fracturing territories on the ground and homogenising them from the sky. The characteristic of what Mbembe calls "vertical sovereignty" is that it splinters communities across the y-axis, which leads to the proliferation of the sites of violence on the ground while simultaneously reiterating the symbolics of the *top*. "Occupation of the skies", writes Mbembe, "acquires a critical importance, since most of the policing is done from the air" (30–34). How precise this definition will become is evident today in what were formerly known as Syria and Iraq.

Do-it-yourself war

If the situation and circumstances in which you have found yourself appear to be too critical, do not despair; in the position, where everything seems to threaten you, there is nothing to be afraid of; when we are surrounded by all the dangers, there is no need to be frightened of any of it; when there seems to be no way out, one has to count on all of the solutions; when we are surprised, we have to surprise the enemy. (Sun Tzu)

In his writings, Marko Peljhan often refers to the paradoxical lack of information about what is affecting local events in the era of the overabundance of information. In his theatre programme text of 1993, "In Search for a New Condition", Peljhan says that people, as individuals, "have less and less influence over social situations to which they become hostages."⁷ The reality that is reterritorialised through the media was previously deterritorialised (broken down into information) and transmitted to people via the channels and filters that are ultimately invisible to them. In this context, experiencing bodies lack the information needed to read, orient and protect themselves in their most immediate environments. When the wars in Yugoslavia started in 1991, Peljhan remarked:

⁷ The text was distributed as a leaflet at the première of the *RSS ATOL* performance at Moderna Galerija (Museum of Modern Art), Ljubljana.

One of the first visible and tangible consequences [of the Yugoslav war] was that the skies went silent. Air traffic in one of the more congested air corridors in Europe stopped. No contrails were visible for months, and when they reappeared, they were a consequence of military, UN or other war related traffic. Air traffic control communications all but ceased. But one particular landscape that accelerated in the other direction almost to full saturation was the rest of the electromagnetic spectrum. ("Territory 1995–09")

As a reader of magazines such as *Aviation & Technology Weekly* and similar literature, Peljhan at one point in the early 1990s noticed that these magazines were full of ads offering new military technology to an abstract audience and set of invisible consumers. He contacted several companies and asked them to send him quotations or offers for various pieces of what at that time was state-of-the-art military technology. This included advanced antennae designs, GPS/GNSS receivers, inertial measurement units, rugged portable computers, new composite materials, flight automation systems, combat simulation systems, embedded high power computers, noise generators for jammers, as well as high-end, military-grade interception equipment. Within a few weeks his mailbox in Ljubljana was too small for the thick envelopes that he started receiving. His conclusion was that in the post-1989 world, anybody with material means could have access to advanced aerospace and defence-related hardware; through the free global market, anyone could participate in the new global warfare paradigms. For Peljhan, these materials became valuable resources from which he would derive ideas for several projects leading to *Makrolab* in 1997.

Peljhan's pre-Makrolab series of projects, called *Resolutions*, was undertaken as research in tactical solutions for the acute problems emerging in different social contexts of the contemporary world through the use of art and its distribution system as a territory where ideas and solutions can be presented and shared with audiences. The 1996 project *Terminal* was thus conceived as a rhythmically changing display of navigation charts above territories of conflict, supported by real-time audio of communications between the pilots and flight controllers of the Flight Information Regions in the vicinity of Slovenia. These communications were intercepted with VHF and UHF automated radio equipment, which also recorded various military and relief flights over Slovenia and Croatia towards the south-east after the war in Bosnia. *Southern Communicator* was a similar project, adapted to skies over Africa and presented at the Johannesburg Biennale in 1997. The project was later advanced in a rendition called *Sky Area* to which a real-time view of flight paths and positions was added with the help of the radar and positioning information provided in real time by the Deutsche Flugsicherung, the German flight control organisation. The project was presented for the first time in 1999 in the *Lehmbrueck* museum in Duisburg, Germany. Other projects from this series are *UCOG-144* (1996), *Sundown* (1998) and *Trust – System 15* (1999). All of these works apply highly specialised defence and military

technologies and redirect their use in the contexts of art and what has since become known as “tactical media”.

Before GPS and other navigation systems became ubiquitous, Peljhan and his collaborators utilised a self-built GPS/GLONASS receiver, coupled with a self-contained ad hoc VHF digital packet radio network, giving them the ability to take geo-located digital pictures and sounds and to present a moving map display on the Internet in real time.⁸ The ideological twist of *UCOG-144* was that it combined the American GPS system (Global Positioning System) and Soviet-Russian navigation system GLONASS (Globalnaja Navigacionaja Spuntnikovaja Sistema) to create a neo-Situationist work that supported the user’s psychogeographic exploration of the city in real time, with annotations and an archival memory of the user’s *dérive* through the city. Today, the mechanics of *UCOG-144* is found in almost every smartphone, but it lived for a time on the Internet in 1996 in the context of art.

Acute technological anticipation was also noticeable in *Trust-System 15*, a project that Peljhan created three years later and presented as part of PS1’s *Generation Z* show in New York City. This was the beginning of his exploration of Unmanned Aerial Vehicles (UAV or drone) technology, which went through various renditions and applications in the following years and remains one of his main conceptual and professional preoccupations. *Sundown*, created for *Manifesta 2* in Luxembourg in 1998, was conceived differently and featured exact plans and revelations of a fictive cyber-information and military attack on Luxembourg and its institutions. Luxembourg was chosen as a target since it is a micro-state within Europe and the E.U. and is at the centre of its financial markets, sophisticated tax minimisation plans and plans for mining on asteroids, among other similar activities. The project was presented in the Luxembourg historical museum so that it could merge seamlessly with the other historical displays. The fictive attack that the project described with precision tactical maps, plans and intelligence photography (taken by Peljhan on a two-day drive through the state, taking pictures of critical infrastructure and all military and NATO installations) would come from a para-military organisation based in a former Soviet air base located in Crimea. It was to be realised by an arsenal that included Soviet cruise missiles and strategic bombers that were available on the weapons black market in those years. The installation included precise plans of attack, air tasking orders, the weapons to be used, and photographs of strategic objects. The targets of the attack included the interior of some of the Luxembourg based European Union institutions that Peljhan and his collaborators had “penetrated” with alias IDs, along with the information about cyber-attack plans on the SWIFT interbank network.⁹

⁸ It is interesting to note that this kind of flight information system later became the network norm, with services such as FlightRadar24, Flightaware and many others.

⁹ *Resolution* projects were usually created as collaborations within a group called PACT SYSTEMS, which includes Peljhan, hacker and engineer Borja Jelic and programmer Luka Frelih. The SWIFT cyber-attack plans were eerily similar to the ones

The project was complex in its rendition, realistic in its display and it went almost completely unnoticed at the *Manifesta 2* biennial, melting into the historical museum displays and functioning as another testament to the stealth nature of this kind of aesthetics.

Makrolab - double faktura

[It] appears on the horizon and walks slowly forth. On it the sailors of Lodomir work the spinnaker of thought. Large sails propel it forward, a complex mechanism allows its legs to lift and twist. There are no metal noises. The materials are new and unknown. It does have legs and it looks like an insect. It has the functionality and energy balance of a bee and the armor of an Armageddon cockroach. (Peljhan, "krk – first makrolab concept text")

Makrolab is a contemporary avant-garde work in that it interrogates the history of avant-garde problems and vocabularies with the advanced technologies and the experiences of war. It was first planned as one of four projects in a series titled *Lodomir-Faktura* (often referred to as *Surfaces*) that was created between 1994 and 1997. The name of the series refers to the concept of *faktura* that was developed by Russian avant-garde artists and linguists. *Faktura* stands for the principle of the reduction of material objects into abstracted forms – surfaces – as well as for the inscription of the seemingly immaterial qualities of language, feelings and thoughts into the visible and tangible surfaces that mediate revolutionary consciousness. *Faktura* pertains to the materiality of objects and language as well as to how these reflect and change in accordance with technological development and the rules of material production in a given era. It also implies the material qualities of seemingly abstract entities, a feature of *faktura* that is at the centre of Peljhan's explorations in this period.

The *Surfaces* series included a computer-animated film (*Mikrolab – First Surface*), a performative event (*We were expecting you! – Second Surface*), a mobile architecture project (*Makrolab – Third Surface*) and a performance piece (*Lodomir-Faktura – Fourth Surface – The surface of contact!*). The series was inspired by historic avant-garde precedents, from Oskar Schlemmer's mechanical choreography to Wassily Kandinsky's abstract painting, László Moholy-Nagy's techno-centric stages and the linguistic experiments of Velimir Khlebnikov. *Mikrolab – First Surface* (1994) is a real-time computer animation and film that was based on the exploration of Mussorgsky and Kandinsky's 1928 *Bilder einer Ausstellung* (Pictures at the Exhibition).¹⁰ The element of real-timeness was central to Peljhan's interest in the work and this is why he opted

that were actually executed in February 2016 by unknown hackers who attempted to steal \$951 million and ended up stealing \$81 million from the Bangladesh Central Bank account at the Federal Reserve Bank of New York.

10 Peljhan collaborated on this real-time film with programmers Alfred Anžlovar and Luka Frelih, working in Open GL and using the Silicon Graphics Crimson Reality Engine II workstation.

to use the most advanced computer accessible to him at the time, since the concept of real time implies a construction of reality and not a composed process. As such, it opens up a critical dimension of his interests in contemporary cybernetic processes. The second work of the series was a performance event, again in real time, in which Peljhan connected himself to live weather satellite imagery of the Meteosat satellite that used an interface and electrodes to stimulate micro muscle movements in his body. The performance was undertaken by Peljhan while he was asleep for 12 hours in front of an audience in a specially designed bed.¹¹ The last work in the series, the performance *Fourth Surface*, staged Khlebnikov's poem *Ladimir*, a complex verbal work full of metaphors, metonymies and dreamlike visions. Its title designates the universal land of the future. The features of the visual display of the performance included: defence industry images and slogans that were drawn directly from material that Peljhan had collected through his research; live and recorded satellite feeds, mostly centred around the end of the conflict in Bosnia; and a matrix display used to show textual messages and instructions for the public.

The original plan of *Surfaces* was to highlight *Fourth Surface* as the most complex and synthesising work of the series. *Makrolab* was initially planned as a less ambitious experiment exploring the possibilities of mobile stage architecture. *Makrolab – Third Surface* was meant to work in tandem with *Mikrolab – First Surface* and was an experiment in search of a new form of theatre suspended between the virtuality of the moving image and the corporeality of architecture. The series explored the possibility of finding a new *faktura* of theatre. The shift of focus into what evolved into *Makrolab* took place on the remote island of Krk on the northern Croatian coast and is closely associated with the experience of the Yugoslav war. Peljhan describes the moment when his group roamed around the island in search of an appropriate natural setting to stage the *Makrolab* mobile stage prototype and arrived at a sign marking the entrance to the territory called The Moon, near the town of Baška. They stayed there and continued talking about the art of the unfolding new era and noticed two things that shaped the future of Peljhan's work: a clear blue sky punctuated by twin contrails of what was clearly a military jet sortie and thunder-like sounds coming from very far away, later identified as artillery explosions coming from the front line, which was less than 20 nautical miles away. From that specific isolated context *Makrolab* emerged as a vision of a nomadic war machine that integrates the idea of avant-garde art with the twisted spatial-temporal algorithms of contemporary warfare.

Makrolab consciously embraces its own contradictions by creating a kind of double reverse of Schlemmer's *Schaubühne* and thus presents a previously unseen solution

¹¹The work was presented only once as part of the Belluard Bollwerk International Festival (The Incident Symposium), curated by Rob La Frenais in the summer of 1995. The bed design was conceptualised and realised together with the architect Jurij Krpan.

to an old avant-garde problem.¹² Schlemmer's perfect engineer gazes into a calculable space (abstract stage) from the incalculable outside, anticipating a situation that, as was said at the beginning of this essay, became the normal mode of existence at the end of the 20th century, in which most of us, consciously or not, became the soldiers in the army of the technocratic-military class. *Makrolab* is equipped with a variety of small "theatre" screens that are attached to the webs that can provide an instant and permanent visual display of that which is recorded and calculated in a world controlled by humanity. The goal of *Makrolab* since its first iteration in Kassel, Germany, was to use this machinery for the research of three dynamic fields that are, according to Peljhan, ultimately incalculable and non-representable in their totality: "You cannot build exact mathematical models" for weather and climate changes, migrations (can be migrations of people, animals, money, matter) and telecommunications" ("Lecture 197"). The cybernetic complexity of the three "zones of interest" of *Makrolab* has been completely exposed through the contemporary Internet networks that melt most of the world's communications into a global grid, with their search algorithms, databases and "clouds", as well as the increasingly potent financial transaction, weather and climate models – all of these interconnected on several levels.

During its 10 years of drifting around the globe, *Makrolab* produced multiple recorded and unrecorded experiences, observations and results. Fraser MacDonald, who was a member of the 2002 crew in Scotland, called *Makrolab* a "machine for looking and living" (16); Lisa Parks and Ursula Biemann, who were on the same Scotland mission, thought of it as "an earth-based satellite" (34). Both descriptions point to the reversal of the gaze achieved by the project and the use of its hardware and its software machinery for looking into the unknown and invisible territories that opened up in the era of telecommunications. *Makrolab* offered its participants an opportunity to look at the vastness of the data produced by global communications networks, to explore what can be found there and to produce an understanding that these technologically-produced data flows have become as vast as the oceans and are ultimately inseparable from the broader ecological systems that now coexist and interact in previously unseen and unpredictable ways, generating new creative opportunities as well as opportunities for maltreatment and abuse by groups and nations who control the technical and financial resources of the earth and oversee political and military decisions. This complex situation was the 21st-century feast for eyes that kept the perfect engineers of *Makrolab* looking.

The remaining question is what kind of artwork is *Makrolab* and what does it contribute to the definition of an avant-garde artwork in our era? *Makrolab* represents an advanced example of the art self-metaprogram established in the late-20th century and can be best explained in terms of what Jack Burnham long ago called "system

¹² According to Peter Bürger, contradiction is what keeps alive the idea of avant-garde "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde".

aesthetics". Burnham's late-1960s essays, "System Aesthetics" and "Real Time Systems", are yet unsurpassed as a theoretical and critical framework for understanding avant-garde questions and problems today. Only Burnham examined the avant-garde art events of his time from the standpoint of emerging social and technological conditions and the accompanying challenges and not from the standpoint of the norms of aesthetic discourse. For our time, he contended,

the emerging major paradigm in art is neither an *ism* nor a collection of styles. Rather than a novel way of rearranging surfaces and spaces, it is fundamentally concerned with the implementation of an art impulse in an advanced technological society. As a culture producer, man has traditionally claimed the title, *Homo Faber*: man the maker (of tools and images). With continued advances in the industrial revolution, he assumes a new and more critical function. As *Homo Arbiter formae* his prime role becomes that of a *man the maker of esthetic decisions*. These decisions, whether they are made concretely or not, control the quality of life on the Earth. Moreover, these are value judgments that dictate the direction of technological endeavor. Quite plainly such a vision extends beyond the political realities of the present. (25)

The art self-metaprogram of the 1960s and 1970s emphasises a substantial contradiction with regard to the historical avant-garde's utopian claims to unite art and life beyond the institution of art in that it fully acknowledged that life is already aestheticised, fictionalised and militarised. For this reason, the avant-garde of the 1960s and 1970s sought to performatively enact those instances (undetected overseers) that produce social algorithms according to which the aestheticisation, fictionalisation and militarisation of society is performed. Allan Kaprow, for example, in the role of systems analyst or systems designer, meticulously scripted his happenings, which were supposed to function as semi-spontaneous participatory events. In his writings, Kaprow made it clear that once the spectator entered the sphere of the happening, he or she became objectified in that situation and exposed to consumption as the physical, emotional, verbal, social (and so on) material of an artwork that is simultaneously lived and observed. One could simply enjoy the unique experience of the happening or view it as an extended canvas capturing forms of human sociability – or preferably both. For that kind of double perception, claimed Kaprow, one needs to develop an acrobatic capacity to constantly shift between the identification and participation that generates the artwork as experience and the objective existence of what is generated and created, "allowing them to entangle and assault us" (*Essays* 5). I term this capacity of perception a double *faktura* of the avant-garde artwork, structured in a way that compresses art and life.

Makrolab is a double *faktura* whose mission is, if all goes well and only under specific and always singular circumstances, to generate a qualitative jump in perception

from life as art (artificially created life of technocratic society) to art as life (lived experience designed by art impulse and based on aesthetic decisions) and thus fulfils the goal inscribed in the idea of the avant-garde. As Eshun put it in his report from *Makrolab's* Scottish mission, the project was based on twin imperatives: the overt imperative was “the duty of the crew to research and develop specific projects during their stay on *Makrolab*” (projects based on their individual research and interests); the more covert imperative was “the will of the crew to generate a specific group consciousness during their two week stint in the lab” (6). *Makrolab*, as Eshun perceptively contended, offered the participant “the chance to become the experiment. To become the guinea pig. To experiment on self as she or he adapts to the interpersonal dynamic of microcommunal life” (6). It also offered the participant the chance to collectively look at electromagnetic data oceans and signal territories, to discuss what they saw and in the process to engage in the production of a subjectivity that, as another visitor of the lab observed, would not be possible within the patterns of daily urban life conditioned by the “data debris that are as hard to ignore as to perceive” (Staun, “*Makrolab*”). The question of “isolation and insulation”, *Makrolab's* first imperative, was a precondition for the success of the project as it created a distance from the habitual reflexes towards data and other exposures in urban settings and opened up a possibility for *Makrolab's* second, or twin imperative, that which Peljhan termed “systemic awareness”. Peljhan offers the best description of the limits and possibilities of *Makrolab's* inquiries:

When you board a plane and fly over the ocean you are part of a very vast system of communications, migrations, economics, capital exchange, and so on. Yes it is you that is travelling, but you are part of as system and you accept the rules of that system and it's good that you understand that. I don't say that we should understand everything that we do, but definitely it's good to build this awareness. Because with the build-up of awareness, the mystification fades away. And maybe the gratification of the sublime can be achieved. (qtd. in Eshun 10)

Equipped with satellite dishes that enable access to the Internet and receive more than 600 TV channels, electromagnetic frequencies and interstellar noise, *Makrolab* not only interfered with the zones of communication that are supervised by the State apparatus but also mimicked an apparatus that looks like one of the State apparatus' own scientific or military subdivisions and permeates the techno beast with, as Burnham would have it, “art impulse” and “esthetic decisions”. This makes *Makrolab* a genuine war machine in the D&G sense in that it does not wage territorial wars but accepts the war and the right to defend oneself if attacked by the means of one's choice. As an avant-garde artwork, *Makrolab* acknowledges humanity's most definite and most ambiguous frontier.

That said, *Makrolab* is a war machine and also a “walking stage” that replays the history

of the avant-garde stage. If we watch *Makrolab* as theatre, all we see are other people looking. What, in the final analysis, does it mean that we can see ourselves seeing?

Postscript

In one of our conversations, Marko Peljhan described *Makrolab* as a reflection machine, the eye and ear of the world, enabling the participant and visitor to engage in the processes of the materialisation of immaterial – that is, the machinic production of knowledge. The project nominally paused in 2007 after its first 10 years of operations. However, the Antarctic plans for *Makrolab* and its Lodomir station are still alive and Peljhan's own work and the work of his collaborators since then – be it in the zone of sensors, robotics, the links between local and traditional knowledges and scientific approaches to epistemology, as well as remote sensing, software-defined radios and mathematical modelling – clearly form a basis for future machinic and aesthetic endeavours that might surprise us once again with their resilience. After all, the revelations of Edward Snowden, the insights into climate modelling by Paul Edwards, the rise of drone warfare, the financial crisis of 2008 and the subsequent rise in high-frequency trading, and the new realities in the Middle East, among other phenomena, have confirmed some of the main premises of the research that *Makrolab* was engaged in since 1997. We will be looking and listening.

- Biemann, Ursula, and Parks, Lisa. "The Earthbound Satellite." *Makrolab: North 056° 48' 182'/ West 003° 58' 299'/Elevation 1276ft*. Art Catalyst and Zavod Projekt Atol, 2003, pp. 34–36.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. U of Minnesota P, [1974] 1984.
- . "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*." *New Literary History*, vol. 41, no. 4, 2010, pp. 695–715.
- Burnham, Jack. *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*. George Braziller, 1974.
- Deleuze, Gilles. "Postscript on the Societies of Control." *October*, vol. 59, 1992, pp. 3–7.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. U of Minnesota P, [1980] 2009.
- Eshun, Kodwo. "Makrolab's Twin Imperatives and Their Children Too." *Makrolab:North 056° 48' 182'/West 003° 58' 299'/Elevation 1276ft*. Art Catalyst and Zavod Projekt Atol, 2003, pp. 6–14.
- McDonald, Fraser. "Sublime Geographies, Situated Histories." *Makrolab: North 056° 48' 182'/ West 003° 58' 299'/Elevation 1276ft*. Art Catalyst in Zavod Projekt Atol, 2003, pp. 15–17.
- Holmes, Brian. *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*. Van Abbemuseum in What How & For Whom, 2009.
- Kleist, Heinrich von. "On the Marionette Theater." *The Drama Review*, vol. 16, no. 3, 1972, pp. 22–26.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. U of California P, 2003.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October*, vol. 8, 1979, pp. 30–44.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11–40.
- Osborne, Peter. "The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today." *Radical Philosophy*, no. 184, 2014, pp. 19–27.
- Peljhan, Marko. "Lecture: March 31, 2003." *Unboxed: Engagements in Social Space*. Edited by Jean Budney and Adrian Blackwell, Gallery 101, 2005, pp. 100–113.
- . "In Search for a New Condition." A leaflet/artist's personal archive, 1993.
- . "krk - first makrolab concept text," www.ladimir.net/filter/Anchorage-museum/krk-first-makrolab-concept-text, 2003. Accessed 19 Apr. 2018.
- . "Territory 1995–09." *Peljhan Territories*, www.ladimir.net/Territory-1995-Istanbul-Biennale-2009. Accessed 19 Apr. 2018.
- Schlemmer, Oskar. "Man and Art Figure." *The Theater of the Bauhaus*, edited by Walter Gropius and Arthur S. Wensinger, Wesleyan U P, 1961.

- . *The letters and Diaries of Oscar Schlemmer*. Northwestern University P, 1990.
- Smithson, Robert. *The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996.
- Staun, Harald. "Makrolab." *Nettime*, 25. September 2002, nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0209/msg00126.html. Accessed 19 Apr. 2018.
- Toal, Gerard. "A Strategic Sign: The Geopolitical Significance of 'Bosnia' in US Foreign Policy." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 17, no. 5, 1999, pp. 515–533.
- Virilio, Paul. *Pure War*. Semiotexte, 1983.
- . *The Information Bomb*. Verso, 2001.
- Wallenstein, Sven-Olov. "Transformative Technologies." *Cabinet*, no. 2, 2001, www.cabinetmagazine.org/issues/2/transformativetechnologies.php. Accessed 19 Apr. 2018.



Recenzije / Book Reviews

Osebnostno pričevanje o času lutke

Nika Arhar, nikaarhar@yahoo.com

Edi Majaron. *Vera v lutko. Razmišljanja o lutkovni umetnosti.*

Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Knjižnica MGL, 168.

Vera v lutko lutkarja, režiserja in pedagoga Edija Majarona je obširna, heterogena in globoko osebna knjiga ustvarjalca in misleca, ki je pomembno sooblikoval slovensko lutkovno gledališče druge polovice 20. stoletja in od 70-ih let dalje, ko se je prostor odprl mednarodnim sodelovanjem, režiral ter se ustvarjalno povezoval tudi na širšem področju nekdanje Jugoslavije, Unima Slovenija pa mu je leta 2017 podelila Klemenčičevo nagrado za življenjsko delo. O ustvarjalcih, predstavah, različnih vrstah lutk in vidikih lutkovnega ustvarjanja spregovori na podlagi lastne ustvarjalne in življenjske poti, bistveno zaznamovane z ljubeznijo do lutke – vse od otroških iger domačega gledališča po navdihu knjižic Nika Kureta in mladostniških dni, ko je šele štirinajstleten v Domu krajanov v domačih Dravljah pripravil prvo predstavo Lutkovnega gledališča Dravlje¹ ter se udeležil tečaja za animatorje marionet v Mestnem lutkovnem gledališču.² Kot piše Darka Čeh, je draveljsko gledališče kmalu preseglo ozke zasebne okvire in sredi 60-ih let³ postalo najpomembnejše jugoslovansko amatersko lutkovno gledališče, poznano po vsej Evropi (*Pogled nazaj 1*). A čeprav mu je odmevnost njegovih uprizoritev odpirala vrata jugoslovanskih lutkovnih gledališč, je v slovenskih režiral le občasno.⁴ Ob Pengovu je Majaron edini slovenski režiser, ki je dobil mesto v *Zgodovini evropskega lutkarstva* Henryka Jurkowskega, a ne v zvezi s slovensko predstavo.

V raznorodnih, nekaterih že objavljenih in dopoljenih, drugih na novo oblikovanih prispevkih izrisuje bogato podobo lutkarstva, njegovih izvorov in specifičnih zakonitosti, začrta razvojni lok slovenske lutkovne umetnosti, izpostavlja osrednje premisleke in spoznanja pri ustvarjanju z lutko ter se poklanja ključnim osebnostim, ki so ga navdihovale, in sodelavcem, s katerimi so raziskovali izrazne možnosti lutkovnega jezika v obdobju, ki je konsolidiralo podlago za profesionalno delovanje lutkovne

1 Lutkovno gledališče Dravlje leta 1968 dobi status polprofesionalnega gledališča, leta 1970 se preimenuje v Lutkovno gledališče Jože Pengov, Majaron pa leta 1975 prepusti umetniško vodstvo Heleni Šobar Zajc.

2 Leta 1967 se preimenuje v Lutkovno gledališče Ljubljana (LGL).

3 Majaron je bil v tistem času, med letoma 1959 in 1974, zaposlen kot prvi violončelist simfoničnega orkestra RTV Slovenija.

4 V LGL v času, povezanem z njegovim umetniškim vodenjem gledališča med letoma 1979 in 1984, s prvo režijo leto poprej in nato s težavnimi okoliščinami, ko gledališče ostane brez dvorane ročnih lutk na Resljevi cesti (1978) ter nato še brez matične marionetne dvorane na Levstikovem trgu (1981) in razvija majhne projekte v na novo adaptirani Kulturnici (1980) ter gostuje po različnih dvorinah, izvedejo tudi prvo predstavo v na novo zgrajenem Cankarjevem domu.

umetnosti⁵ in obenem še bilo temeljno zavezano prav lutki in njenim razsežnostim.

Majaron je celovit ustvarjalec tega lutkovnega obdobja, specifična časovna zaznamovanost njegove misli pa lahko bralca, ki ni pobližje seznanjen z lutkovnim svetom, tudi nekoliko bega. Medtem ko iz njegovih zapisov in razmišljanj zasledimo skorajda nostalgичno melanholijo ob minevanju spomina, celo pozabi nedvomnih dosežkov in temeljnih dognanj generacije njegovih lutkarskih sopotnikov, ključnih za nadaljnji razcvet lutkovne umetnosti, ter zadržano distanco ob spremljanju naknadnega razvoja lutkovnega gledališča, umestitev tega časa pa tudi razumevanje občutja ob retrospektivnem pogledu nanj ponuja šele spremna beseda Martine Maurič Lazar, igralka animatorke in docentke za lutkarstvo na UL AGRFT.

Prav kontekst levitve lutkovnega gledališča se zdi za celovito razumevanje knjige nujen, saj šele ta omogoča scela razumeti težo nekaterih ključnih Majaronovih poudarkov pa tudi ustrezno dojemanje njegovega mišljenja lutkovne umetnosti, ki lutko še postavlja v središče, in ob tem neobremenjeno cenjenje vseh ustvarjalnih stremljenj tega časa.

Kot piše Martina Murič Lazar, se Majaronovo mišljenje vpisuje v kontekst evropskega lutkovnega gledališča avtorjev in mislecev, kot so Josef Krofta, Wiesław Hejno, Karel Makonj in Henryk Jurkowski. Območje vzhodne Evrope je imelo na razvoj našega sodobnega lutkarstva največji vpliv, tudi na Majarona, ki je težnje češkega lutkovnega ustvarjanja spoznaval že na seminarjih na Mednarodnem festivalu otroka v Šibeniku pod vodstvom čeških lutkarjev,⁶ nato pa se je med podiplomskim študijem violončela na Akademiji lepih umetnosti v Pragi vključil tudi v delo katedre za lutkarstvo. V tem času »prelomnega razmisleka o Lutkovnem« (Vezi 501) lutkovna tradicija predstavlja trden poligon za nove gledališke razmisleke in nadgradnjo v sozvočju z aktualnimi družbenimi in umetniškimi tokovi.

Kasnejša preobrazba lutkovnega gledališča za seboj pusti bistvene premise njihovega ustvarjalnega dela. Ne gre zgolj za to, da se v sodobnem lutkovnem gledališču ob lutki vse pogosteje pojavlja igralec; konec koncev je vidni lutkar poznan že iz tradicije ritualnih oblik in uličnega gledališča, Majaronova generacija je igralca sopostavljala lutki v sporočilnosti pomenskih relacij med igralcem in lutko ter ga utemeljevala z njegovo dramaturško funkcijo v predstavi. Lutkovno gledališče se v razcvetu medija in avtorskih pristopov vse bolj odpira različnim gledališkim izraznim sredstvom, obrača se k raziskovanju materiala, scenskih elementov, odnosa med objektom in človekom, lutko prepleta z objekti, igro, gibom, videom, zvokom, digitalno tehnologijo, s tem pa se postopoma odmakne tudi od lutke kot celote. S poznavanjem tega razvoja je popolnejše tudi doumetje razočaranja »starih« lutkovnih mojstrov, za katere je

⁵ Ljubljana leta 1948 ustanovi Mestno lutkovno gledališče.

⁶ Te je festival večkrat organiziral prav na pobudo Jožeta Pengova.

poglavitna prav idejna zavezanost lutki.

Sodobno lutkovno gledališče avtorski pristop z lutke preusmeri na široko pojmovan koncept animacije in na raznorodne gledališke jezike. Jurkowski že nove oblike odrskega izraza v 70-ih in 80-ih letih, ki jezik klasičnega lutkovnega gledališča združujejo z novimi performativnimi oblikami, imenuje »gledališče tretje vrste«, vrhunec pa to hibridno gledališče, ki je že zdaleč preseglo definicijo lutkovnega, doseže v 80-ih in na začetku 90-ih let 20. stoletja. Pri nas se je zanj uveljavil naziv gledališče animiranih form, kar lahko vidimo tako pri reviji Lutka,⁷ ki v novi obuditvi leta 2013 dobi dodatek »strokovna revija za lutkovno umetnost in gledališče animiranih form«, kot tudi v naslovu skupne tematske številke revij Maska in Lutka *Gledališče animiranih form*, posvečeni širokemu razponu animacije v sodobnem gledališču, ki je izšla jeseni 2016.

Tako ni nič nenavadnega, da Majaron v lutkovni umetnosti zadnjih petindvajset let razpozna beg od lutke, nezaupanje v lutko in nerazumevanje njene avtonomnosti ter specifik, namreč, da lutka ni ne pomanjšani nadomestek igralca ne nemočni znak, namesto katerega mora igralec opraviti tisto, česar naj lutka ne bi zmogla, kot je povedal v intervjuju za Dnevnik, ki je bil objavljen tudi v srbski izdaji knjige.

Vse to se kaže kot neposredna posledica premen lutkovnega gledališča v nove oblike odrskega izraza. Ko lutkarji postanejo »kompleten inštrument, bolje inštrumentalist, ki zmore zaigrati na vse, kar si izmisli. Na predmete, glasbila, lastne zvoke, misli, na prazen prostor, svoje telo in ja, tudi na lutko, če jo že moraš uporabiti« (Maurič Lazar, *Vezi 507*), klasične veščine lutkarstva na akademijah nadomeščajo veščine manipulacije in drugačnih rab lutkovnih sredstev, krčijo pa se tudi specializirana znanja lutkovne tehnologije. Ob tem se lahko strinjamo z Martino Maurič Lazar, ko v spremni besedi opozarja na predajanje tradicionalnih znanj kot na neobhoden del umetniške širine, ki omogoča vsakokratno izbiro ustreznih pristopov. Ne nazadnje nižanje strokovnih standardov animacije tudi v številnih današnjih »klasičnih« lutkovnih predstavah še posebej »podpirajo« skromni (in vedno bolj siromašni) ustvarjalni pogoji neinstitucionalnih lutkovnih ustvarjalcev, v tem preseku pa lutka zlahka postane poenostavljena ilustracija in nemočno orodje v rokah neveščega (in obupanega) lutkarja.

Z vidika kontekstualizacije tako izdaja Majaronove *Vere v lutko* danes nehote nakazuje na širšo problematiko obravnave in refleksije lutkovnega gledališča pri nas. Ni zanemarljivo, da je najprej izšla v srbskem prevodu *Vera u lutku*⁸ leta 2014 kot del

⁷ Revija Lutka je sicer v različnih intervalih izhajala od leta 1966 do 2000, sprva pod okriljem Zveze kulturnih organizacij (danes Javni sklad RS za kulturne dejavnosti), zadnje številke v izdaji Kulturno-umetniškega društva Klemenčičevi dnevi, leta 2013 jo ponovno izda Lutkovno gledališče Ljubljana v sodelovanju z Unimo Slovenija in Ustanovo lutkovnih ustvarjalcev Slovenije.

⁸ Slovenska izdaja je spremenjena in dopolnjena. Predvsem je razširjena v poglavjih o slovenski lutkovni zgodovini, poglavje dramaturških fragmentov v srbski izdaji je preoblikovano v širšo predstavitev predstav glede na posamezne Majaronove soustvarjalce, izpuščena pa sta obsežno poglavje o pedagoški vlogi lutke in sklop intervjujev z avtorjem iz slovenskega prostora.

zbirke Estetika gledališča za otroke v založništvu Mednarodnega festivala gledališča za otroke iz Subotice oziroma festivalskega producenta Odprte univerze Subotica in Gledališkega muzeja Vojvodine iz Novega Sada.⁹ Zbirka s šestimi prevodi knjig Jurkowskega (prva festivalska izdaja so prav njegove *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX. veku*), vsakoletnimi zborniki *Pozorište za decu – umetnički fenomen* s prispevki Mednarodnega foruma za raziskovanje gledališke umetnosti za otroke in mlade, pregledi srbskega lutkarstva in z drugimi študijami vzpostavlja obsežen kontekst lutkovnega dogajanja in teorije.

Morda si je lutkovno gledališče v slovenskem gledališkem prostoru uspelo izboriti mesto, a v številnih pogledih še vedno ostaja odrinjeno na rob.¹⁰ Ob vsesplošnem krčenju neodvisne produkcije, ki se je še pred dvema desetletjema usmerjala v raziskovanje in tematsko drznejše predstave, osipu samostojnih profesionalnih lutkovnih ustvarjalcev ter ukinitvi gledaliških šol in taborov, ki so spodbujali tudi lutkovno ustvarjalnost mladih, skrb za razvoj ob lastnem produkcijskem tempu v marsičem prevzemata osrednji lutkovni hiši, ki pa še vedno nista prepoznani kot gledališči nacionalnega pomena: »[P]odpirata sodelovanje s študenti, spodbujata teoretično pisanje o gledališču animiranih form (ki je iz kritiškega pisanja in dnevnih medijev v zadnjih desetih letih praktično izginilo), privabljata mlade avtorje in odpirata poligon za začetniške produkcije – vse to, kar je bilo v Sloveniji pred desetletji že vzpostavljeno in kar je prinašalo zanimive ustvarjalne posameznike in gibanja« (Maurič Lazar, »Slovenski« 117).

Upad možnosti za razvoj lutkovnega raziskovanja in vzpostavljanja novih generacij se povezuje tudi z zagato pri refleksiji lutkovnega. Že omenjena skupna številka Maske in Lutke, posvečena gledališču animiranih form, je nastala kot rezultat izobraževalnega programa Seminar sodobnih umetnosti v sodelovanju zavoda Maska in Lutkovnega gledališča Ljubljana. Da je prevzemanje manjkajoče strokovne obravnave brez dodatne podpore za gledališče prevelika obremenitev, lahko sklepamo že iz dejstva, da je ta izdaja Lutke šele druga po obuditvi revije tri leta prej, pri čemer je »drastično pomanjkanje teoretične, znanstvene in zgodovinske obravnave lutkarstva v slovenskem jeziku«, kot navaja Ajda Rooss v uvodniku, žal še vedno zelo občutno. Današnjemu lutkovnemu gledališču je bila posvečena še deseta številka revije Dialogi leta 2011, a k razvojnim tendencam sodobnega lutkarstva ob manku teoretskega zaledja lahko pristopamo le posredno in z veliko previdnostjo. Stiska z domačo in prevodno strokovno lutkovno publicistiko zaznamuje razumevanje tako sodobnih tokov lutkovne umetnosti kot tudi predhodnega razvoja, ki še vedno ostaja brez

9 Izdaja se je vključila v širšo predstavitev slovenskega lutkarstva na 21. Mednarodnem festivalu gledališča za otroke v Subotici (program *Nacionalno lutkarstvo v fokusu*), vključno z razstavo *100 let slovenske lutkovne umetnosti*, ki sta jo pripravila Agata Freyer in Edi Majaron v organizaciji Mini teatra in Unime Slovenija in je bila najprej na ogled v Narodnem muzeju Slovenije.

10 Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo se smer Igra z lutko znotraj drugostopenjskega programa Dramska igra prvič pojavi šele v študijskem letu 2009/2010.

ustreznega teoretskega odmeva. Razen prvega dela *Zgodovine evropskega lutkarstva* Jurkowskega, ki ga je leta 1998 izdalo Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi v sodelovanju z Društvom lutkovnih ustvarjalcev, temeljnih strokovnih študij v slovenščini nimamo. Domača knjižna literatura dopolnjuje zgodovino slovenskega lutkovnega gledališča in njegove temeljne značilnosti precej sporadično: v preglednih izdajah, posvečenih vidnejšim osebnostim (npr. Klemenčiču, Pengovu), temam (*Partizansko lutkovno gledališče* Alenke Gerlovič, priročniško naravnane *Osnove lutkovne režije* Uroša Trefalta), ob priložnostnih obeležjih obletnic gledališč (LGL, LG Dravlje) in razstavah (npr. Silvan Omerzu) ter v več priročnikih za pedagoške delavce in ljubitelje (med njimi zbirka *Moje lutke* Brede Varl). Pregled zgodovine slovenskega lutkovnega gledališča *Lutkarstvo na Slovenskem* Helene Verdel je v Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega izšel pred tridesetimi leti.

V takšnih okoliščinah torej prihaja med slovenske bralce Majaronova *Vera v lutko*, ki nazorno priča o času lutke. Kot zapiše sam avtor, ni pretendiral k zaokroženi zgodovini ali priročniški obdelavi lutkovnega gledališča, temveč je s knjigo, ki je »izraz mojega doživljanja lutkovne umetnosti in prepričanja v izrazno moč lutke« (7), predvsem želel prispevati k spominu in raziskavi tega obdobja ter vsem zaljubljenim v lutkovno umetnost »ponuditi potrdilo za to svojo zaljubljenost« (11).

Poglavja v sklopu »Z lutkami po svetu« izhajajo iz člankov, objavljenih v poljudnoznanstveni reviji za mlade Pionir leta 1987 in 1988. V kratkih in zaokroženih pregledih Majaron oriše bistvene značilnosti različnih vrst lutk »po svetu in skozi čas«; s kontinuiteto od izvornih oblik, ki pričajo o magični privlačnosti lutk v različnih kulturah, jih v razvojnem loku vplivov in različnih izpeljav popelje vse do današnjih pojavih oblik in rab. Posebej izpostavi tradicionalne lutkovne junake, predrzne in jezikave figure ljudskega humorja in neposredne kritičnosti, ki so v rokah mojstrskih lutkarjev ohranjali živ odnos z aktualnim trenutkom in občinstvom, pedagogi prejšnjega stoletja pa so jim odvzeli pravico do pretepa, njihov nekonformizem in družbeno angažirano ostrino ter jih preoblikovali v idealni vzor za vzgojne namene. S senčnimi lutkami in lutkami na palici potuje od tradicionalnega indonezijskega gledališča vajang kulit prek njihovega prihoda in vpliva na evropsko lutkovno gledališče, kjer so konec 19. prevladovale ročne lutke s klepetavimi junaki ali marionete na žici s heroičnimi in dramatičnimi motivi, pregleduje vpliv moskovskega Državnega lutkovnega gledališča Sergeja Obrazcova, se posveti marioneti, velikim lutkam in maskam v gledališču, japonskemu gledališču bunraku z učinkom »neodvisne« lutke, vse do sodobnega »namiznega gledališča« in preporoda senčnega gledališča s sodobno tehnologijo in dinamično izrabo prostora, scenografskih elementov in izvorov svetlobe.

V najobsežnejšem sklopu »Mejniki slovenskega lutkarstva« dopolnjuje spomin na razvoj lutkovne umetnosti slovenskega prostora v 20. stoletju preko osrednjih značilnosti

lutkovnega dogajanja in dela ter osebnosti vidnejših ustvarjalcev, vse od ljudskega lutkarstva z lutkami na lesenem križu, Milana Klemenčiča, Nika Kureta, osrednjih akterjev in vloge široko razvejanih sokolskih odrov ter partizanskega lutkovnega gledališča do najvidnejših ustvarjalcev in malih neodvisnih lutkovnih skupin, povezanih v Ustanovo lutkovnih ustvarjalcev, na prelomu stoletja.¹¹ Izpostavi Jožeta Pengova, ki je zaznamoval lutkovno ustvarjalnost in celo generacijo domačih ustvarjalcev ter vzpostavil merila za profesionalno gledališče za otroke v Jugoslaviji, obravnava vzpostavljanje Mestnega lutkovnega gledališča oziroma Lutkovnega gledališča Ljubljana in njegove prostorske težave, prizadevanja Tineta in Brede Varl na Štajerskem ter vzpostavitev poklicnega Lutkovnega gledališča Maribor; sledi prepletu profesionalnih ustvarjalcev LGL z delovanjem Lutkovnega gledališča Dravlje oziroma Lutkovnega gledališča Jože Pengov, opominja na ambicioznost lutkovnih projektov na Televiziji Slovenija ter ponudi uvid v odpiranje prostora z mednarodnim prehajanjem predstav in ustvarjalcev pa tudi z raznovrstnimi srečanji lutkarjev.

Majaron v določeni meri že zapisano lutkovno zgodovino dopisuje preko lastne vpetosti vanjo, večkrat z avtobiografskim pristopom, s čimer ta zgodovina postane osebna in na poseben način približana tudi današnjemu bralcu, a vendarle odraža tudi ne popolnoma jasno odločitev o usmeritvi tako zasnovanega pregleda znotraj tovrstne izdaje. V primerjavi s srbsko izdajo je tu zgodovina slovenskega lutkarstva dopolnjena in razširjena, kar je po eni strani razumljivo, saj se s knjigo avtor vrača na domače območje, a obenem je takšna zgodovina v našem prostoru v veliki meri že zabeležena. Majaron poglavja gradi na podlagi svojih že obstoječih prispevkov (o Pengovu, Kuretu, več gesel, povezanih z lutkovnim gledališčem, je ustvaril za Enciklopedijo Slovenije) ali literature drugih avtorjev, ob tem dodaja nove dopolnitve in zapise, a s to raznorodnostjo prispevkov, bogastvom lutkovnega dogajanja in z njim povezanim obiljem informacij ter v osebni spominski perspektivi knjiga mestoma tudi izgublja preglednost in natančnost. K temu prispevata tudi beleženje številnih predstav in množica citatov iz kritičkih in drugih zapisov kot del širjenja gradiva, pri čemer se deloma zabrišejo prav jasnost in razločnost osnovnih informacij ter bistveni poudarki načrtanega razvojnega okvira. V srbski izdaji denimo za preglednejšo ureditev gradiva poskrbijo že bolj zgoščena poglavja z navedbami letnic obravnavanega ustvarjalca ali gledališča v naslovu, pogosto pa je literatura, iz katere Majaron črpa informacije, navedena že ob koncu posameznih poglavij. Slednje se sicer ne zdi nujno, dobrodošlo pa bi bilo navajanje izvirne objave, če ta obstaja. Še posebej sklop »Teme iz lutkovne dramaturgije« kaže izrazito mozaičnost različnih prispevkov (objavljenih v reviji Maske, časopisu Scena, v zbornikih konferenc itd.), čeprav morebiti dopolnjenih, z raznolikimi pristopi do besedila in nivojem splošnosti ali strokovne poglobljenosti, nekatere osnovne misli pa se skozi različna poglavja tudi ponavljajo.

Vsekakor pa Majaron osupne z obsežnim pregledom lutkovnih predstav, besedil

¹¹ Lutkovno gledališče Jože Pengov je zaradi birokratsko-finančnih razlogov ugasnilo leta 2010, Freyer teater, ki ga je Majaron s svojo življenjsko sopotnico Agato Freyer ustanovil leta 1992, pa zaradi enakih razlogov leta 2015.

in ustvarjalnih tendenc, s čimer doseže najboljši učinek, kadar se ob njih zaustavi z utemeljeno predstavitvijo posameznega primera v okviru tematske usmeritve posameznega poglavja. V »Temah iz lutkovne dramaturgije« pravzaprav predstavi temeljne postulate svojega razumevanja lutke oziroma »razmišljanja o lutkovni umetnosti«, kot se glasi tudi podnaslov knjige. Razmišlja o sodobnosti lutkovnega gledališča in mestu lutkovne umetnosti znotraj gledališke kulture, premišljuje odnos med igralcem in lutko, opozarja na prepogosto prezrt vir motivov literarne in likovne ljudske dediščine, ki posebej lepo sovpadajo z domišljijo lutkovnega, in na izjemno ubranost lutkovnega gledališča z dramaturgijo absurda. Predvsem pa s praktičnimi primeri napotuje na ključne premisleke lutkovnega ustvarjanja. V izhodišče postavi osnovna vprašanja: Kaj? Komu? Zakaj? Kako?, ki sežamejo tako utemeljenost odločitve za lutkovno gledališče kot izbora lutkovne zvrsti, utemeljitev likovnosti in tehnologije lutk v skladu z režijsko poetiko in glede na želeno sporočilo predstave. Poudarja temeljno razumevanje lutkovne umetnosti s specifičnimi zakonitostmi, z lutko kot nosilko dogajanja, v premišljeni zasnovi odnosa med lutko in igralcem. Eno pomembnejših Majaronovih sporočil je, da lutka govori predvsem s svojo likovnostjo in načinom gibanja, zato sta režiserjeva najtesnejša sodelavca prav likovni oblikovalec lutk in scenskega prostora ter tehnolog. Pri navajanju likovnikov predstav je Majaron zato dosleden; zanimivo, da lahko pomemben prelom zaznamo prav ob umanjkanju imen likovnih ustvarjalcev pri prvih predstavah na Velikem odru Lutkovnega gledališča Ljubljana v začetku 90-ih let.¹² Kot piše Majaron, se vloga in ugled lutkovne umetnosti v tem času zasidrata v splošno kulturno zavest, kar k izzivu lutkovne režije privabi tudi vidnejše režiserje dramskega gledališča in nove likovne ustvarjalce, lutke pa ob tem ostanejo »komaj omembe vredne« (276).

O likovnosti kot izhodišču ustvarjalnega razmišljanja o sporočilu lutk in celostni likovni dramaturgiji lutkovne predstave Majaron piše tudi v poglavju o Agati Freyer, s katero sta ustvarila več kot štirideset lutkovnih predstav. Poleg nje v zaključnem sklopu »Moji dragi sodelavci« s pregledom predstav, ki jih je večinoma ustvarjal po gledališčih nekdanje Jugoslavije, izpostavi še oblikovalca lutk Branka Stojakovića in Zlatka Boureka, kiparje Petra Černeta, Mika Simčića in Milivoja Bokića, izven oblikovalcev likovne podobe pa besedila Franeta Puntarja, dramaturginjo Magdaleno Lupi in – jazbečarja Tobijo iz besedila Zdeneka Floriana, ki ga je Majaron v različnih gledališčih režiral kar šestkrat. Umestitev protagonista lutkovne igre med sodelavce je pristen izraz tega, kar Majaron skozi knjigo kontinuirano in plastično utemeljuje – njegove popolne predanosti lutki in razmišljanja o lutkovni umetnosti skozi njeno temeljno bistvo. S tem je *Vera v lutko* dragocen dokument prakse, dojemanja in akterjev lutkovnega gledališča druge polovice 20. stoletja tako za ustvarjalce kot tudi za ljubitelje lutkovnega gledališča in lutke nasploh. Morda, kot bi si želeli, pa tudi eno od izhodišč za nadaljnje temeljitejše študije in poglobljene strokovne obravnave pretekle in sedanje lutkovne umetnosti.

¹² Po letih brezdomnosti novo LGL odprejo jeseni 1984. V 90-ih letih 20. stoletja dobi LGL poleg Velikega odra in Kulturnice še Mali oder, Tunnel in Oder pod zvezdami.

Čeh, Darka. *Pogled nazaj: režijski opus Edija Majarona: 1969–1999*. Festival Klemenčičevi dnevi, 1999

Majaron, Edi. »Lutki je treba verjeti.« Intervjuvala Špela Standeker: *Dnevnik*, 24. julij 2008, www.dnevnik.si/335684. Dostop 12. april 2018.

—. *Vera u lutku*. Otvoreni univerzitet: Međunarodni festival pozorišta za decu, Pozorišni muzej Vojvodine, 2014.

Maurič Lazar, Martina. »Slovenski lutkovni base jumping.« *Maska / Lutka*, letn. 31, št. 179–180 / 59, 2016, str. 114–125.

—. »Vezi Edija Majarona.« *Vera v lutko. Razmišljanja o lutkovni umetnosti*, Edi Majaron, Mestno gledališče ljubljansko, 2017, str. 500–518.

Rooss, Ajda. »Uvodnik.« *Lutka*, št. 58, 2013, str. 4.

Hermenevtični nastavek za analizo moderne estetske ideologije

Kaja Kraner, kraner.kaja@gmail.com

Andrew Hewitt. *Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju.*

Maska, 2017. Transformacije, 39.

Če je na prvi pogled mogoče sklepati, da je knjiga *Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju* Andrewa Hewitta še en prispevek k zgodovini plesa, zastavitev iz uvodnega poglavja, naslovljenega »Družbena koreografija in estetski kontinuum«, daje jasno vedeti, da ne gre toliko za to. Ne gre skratka enostavno za nov, »svež« pogled na zgodovino nekega umetnostnega medija s stališča epistemoloških in ontoloških premikov, ki so jih vnesle sodobnejše umetnostne prakse in njihove teoretske konceptualizacije. Avtor je uvodoma ekspliciten: knjiga ni še eno zgodovinsko delo o plesu, ne zanima je niti imanentna zgodovina plesa niti umeščanje plesa v širšo družbeno zgodovino, »čtetudi si prizadeva, da bi plesnim zgodovinarjem in tudi teoretikom ponudila nove, zanimive interpretativne paradigme« (7). Lahko bi torej sklepali, da si knjiga prvenstveno zada nalogo biti izvirni metodološki prispevek, pri čemer bi jo bilo v disciplinarnem smislu mogoče najustrezneje umestiti na področje estetike – seveda ne t. i. čiste estetike, vendar hkrati ne estetike kot filozofije umetnosti.

Natanko zato, ker ne gre le za nov, »svež« pogled na zgodovino konkretnega umetnostnega medija s stališča sedanjosti, Hewittu – sicer literarnemu zgodovinarju, ki se v tem primeru loteva »najbolj estetizirane oblike družbene koreografije« (13) – težko očitamo anahronistično oklepanje določujočnosti čutnih aspektov umetniškega dela ali kar izenačevanje umetnosti in čutnega. Težko mu torej očitamo interpretativni pristop, ki naj bi v kontekstu sodobne umetnosti – generičnega izraza, ki nasledi modernistično *medijsko specifično* paradigmo umetnosti – spregledal zgodovinske premene v ontologiji umetniških del, na podlagi katerih naj bi že od formativnega obdobja moderne umetnosti v vedno večji meri naraščal pomen njihove konceptualne komponente.¹ Že naslovitev knjige namreč nakazuje na sklep, da je avtorjev osnovni projekt zastavljen na način, da *preko, s pomočjo* konkretnega umetnostnega medija

¹ Na tem mestu se v veliki meri nanašam na argumente iz knjige *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* Petra Osborna.

poskuša premisliti, dopolniti, nadgraditi tradicijo materialističnih teoretizacij (delovanja) ideologije. Ravno zato se pri svoji analizi nikakor ne more omejiti le na primere iz visokoumetniškega kanona: naj gre za angleški družabni ples, visokoumetniški ples ali pač poljubno koreografirano gibanje teles v (meščanskem) javnem prostoru, kot so javne povorke, sprehodi po promenadi, pohajkovanje po mestu, bolj ali manj kultivirano premikanje telesnih delov – vse je del enega in istega estetskega kontinuuma.

Avtor klasični materialistični pojem ideologije, ki je po fazi produktivnih spojev s (post)strukturalizmom v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja (predvsem Althusser) v veliki meri izginil iz družbene teorije, aktualizira preko konceptualizacije ideologije kot performansa. Ideologija tukaj torej evidentno ni vulgarnomaterialistično sprevernjena ali lažna zavest, na podlagi česar bi se izpostavila določujočnost diskurzivnega, reprezentacijskega, umetnost pa bi nastopala kot njeno zrcalo ali sredstvo, da se jo dela vidno. Vendar hkrati ni materialna zato, ker je kot nekakšen gibalni algoritem uskladiščena, vpisana, vcepljena v krotka (torej podrejena in podredljiva) snovna telesa. Ideologija recimo ravno tako ni performans zato, ker – kot se najpogosteje razume teorija spola Judith Butler iz devetdesetih let 20. stoletja – ni nikakršne subjektivne substance, ampak zgolj performativno ponavljanje modelov subjektivacije, nekakšnih subjektnih scenarijev (v tem primeru bi na primer lahko govorili o ideologiji kot performansu takrat, ko se igra vzame pretirano resno).

Hewitta, ki v svoji razpravi zasleduje kronološki lok med znamenitim odlomkom iz pisma »zagovornika idealistične estetike meščanskega humanizma v devetnajstem stoletju« Friedricha Schillerja iz leta 1793 in izjavo »pomembnega zagovornika plesa« Havelocka Ellisa iz leta 1906, seveda ne zanima toliko razmerje oblasti do individuuma oziroma atomiziranega telesa, ampak recipročno součinkovanje gibajočih se, delujočih teles v prostoru. Plesni medij tukaj služi kot pripravno izhodišče konceptualizacije ideologije kot performansa predvsem tudi zato, ker je – za razliko od nekaterih drugih umetnostnih medijev – evidentno produktivno-ustvarjalna dejavnost, ki se ne utrdi, zaključi v artefaktu, katerega je tudi mogoče (raz)ločiti od sovpadajočega produkcijsko-repcijskega procesa.

Izhodišče za izpeljavo družbene koreografije in ideologije kot performansa avtor sicer najde natanko pri Schillerju, ki v omenjenem odlomku iz galerije občuduje iz številnih zapletenih figur sestavljen angleški ples, kjer telesa nikoli ne trčijo drugo ob drugo, ampak živahno in gladko uveljavljajo svojo svobodo ter istočasno upoštevajo svobodo drugega. Na podlagi konkretnega primera zgodnje liberalne podobe družbenega ideala, kjer je svoboda vsakega in vseh pobratena z redom, pa avtor pri tem identificira in konceptualizira tudi soobstoj dveh modelov prepleta estetskega in

političnega oziroma dveh modelov delovanja ideologije: mimetične, reprezentacijske, tudi narativne ideologije na eni strani in integrativne, estetske ideologije na drugi. Hewittova minimalna družbenopolitična kontekstualizacija Schillerja namreč sicer umešča na prelom iz klasične/klasicistične v porajajočo se meščansko estetiko, ki je analogen prelomu iz monarhičnega administrativnega državnega modela v model reprezentativne demokracije.

Meščanska ali kar moderna estetika, ki je preko kronološkega umeščanja tudi osrednji predmet knjige, pri tem nastopa kot v temelju dvojna, na podoben način, kot je dvojen oziroma razcepljen tudi samozavedajoči se meščanski/moderni subjekt. Ker samozavedanje predpostavlja določeno odtujitev (od telesa, znotrajestetskih stanj, od produktov človekovega dela ipd.), bo namreč tudi meščanska politika – naj se bo pri tem še vedno ozirala v »lepo antiko« ali, vzporedno z razvojem antropoloških raziskav, primitivna ljudstva – nostalgično ohranjala željo po dosegih polno estetsko, ne le reprezentacijsko integrirane totalitete ljudstva/naroda. Ta dvojnost je v knjigi sicer do neke mere načeta, vendar Hewitt pri umeščanju Schillerja ni posebej natančen, kar je do neke mere razumljivo, saj se v svojem poskusu gradnje – kot to sam poimenuje – kritične hermenevtike v končni fazi tudi na več mestih distancira od »sekundarne politizacije« teoretskih prispevkov o plesu, ki so tudi primarni predmet knjige. Soprisotnost mimetične in integrativne ideologije namreč ni toliko stvar dejstva, da se Schiller nahaja na prelomu med klasicistično in meščansko estetiko, politiko ali ideologijo. Morebiti je v večji meri povezana s tem, da moderno estetiko in politiko že praktično od njenega formativnega obdobja na prelomu iz 18. v 19. stoletje (kot tudi še skorajda vse do prve polovice 20. stoletja) prečita dve nezdružljivi epistemološki paradigmi, ki vsaka na svoj način utemeljujeta družbeni red, ravno tako pa tudi politiko estetskega in funkcijo umetnosti. Na eni strani racionalistično-analitična, ki estetsko tudi postavi kot temelj in mejo vednosti, vendar vztraja pri predpostavki, da obstaja metoda ali disciplina, preko katere se lahko dokopljemo do univerzalne resnice in konstruiramo umni družbeni red. Na drugi strani »romantična«, ki zavrača univerzalizem, predpostavke o strukturi in vzorcu stvari, njihovi podredljivosti intelektualizaciji, funkcionalizaciji in načrtu, ki med drugim tudi sovpadе z vzpostavivjo ideje o avtonomni političnosti estetike in estetske ravni umetnosti.

Ko vsaj do neke mere poskuša kontekstualizirati moderno estetiko, se v skladu s teoretsko bazo materialističnih analiz ideologije Hewitt vendarle posluži predvsem razrednega umeščanja. Osredotoči se torej predvsem na mesto estetskega v meščanski politiki vzporedno s političnim vzpenjanjem meščanskega sloja predvsem od druge polovice 18. stoletja, ki ga morebiti natančneje kot Jürgen Habermas, na katerega se med drugimi tudi opira (knjiga *Strukturne spremembe javnosti*), izpostavi Norbert Elias v knjigah *O procesu civiliziranja*. Elias je namreč

pri izpostavljanju dejstva, da je vzpenjajoči se meščanski sloj svojo politično svobodo najprej udeležal znotraj polja umetnosti in kulture – torej načeloma na področju estetskega – in da je temu ustrezno od modernosti naprej estetsko v temelju prepleteno s političnim, nekoliko bolj zgodovinsko natančen. Predvsem nemško, ne toliko v aristokratski sloj v veliki meri integrirano francosko meščanstvo je bilo tisto, ki je bilo bolj odrinjeno od neposrednejše politične moči, zaradi česar je »svojo politiko« legitimiralo z oziroma formuliralo v tesni navezavi na znanstvene in umetniške dosežke.

Ko Hewitt preko Schillerja diferencira dva načina, kako deluje ideologija – mimetično-reprezentacijsko (reprezentirana totaliteta) in integrativno-estetsko (uprizorjena, performirana totaliteta) –, se na podlagi pojma družbene koreografije vendarle dodatno samozameji. In sicer predvsem na tradicijo razmislekov o družbenem redu, »ki svoj ideal izpeljuje z estetskega polja, ta red pa skušajo vcepiti naravnost na raven telesa (10),« pri čemer ne pristajajo na koreografijo kot estetski suplement neke bolj temeljne stvarnosti. Na podoben način kot estetska ideologija ni estetizirana ideologija/politika, tudi družbena koreografija torej evidentno ne nastopa kot metafora, ampak kot »medij za utrjevanje družbenega reda na področju estetskega« (18). Na podlagi tovrstne opredelitve sledi tudi nekaj logičnih sklepov o načinu razmišljanja o politiki estetske plati »najbolj estetizirane oblike družbene koreografije«: tako kot plesa tudi filozofskih razmislekov o plesu, ki jih Hewitt prebira, ni potrebno dodatno politizirati, saj bi to pomenilo, da ples – in teorijo – zvajamo na sekundarno reprezentacijo, ki zrcali družbeno, ne pa primarno performativno *udejanjanje*, *artikulacijo* nekega modela družbenega.

V skladu z omenjenim fokusom in preko prebiranja izbranih pristopov iz sodobnejših teoretizacij plesa v tej navezavi že uvodoma načne tudi pomembno temo dveh ključnih ideologij telesne politike, ki prečita sodobnejše interpretativne pristope. Telo vsekakor ni tisto, ki jamči za materializem kritične analize, ni nikakršna preddiskurzivna entiteta, ki bi jamčila za kulturno neposredovano, nepotvorjeno resnico. Vendar (gibajoče se) telo hkrati tudi ni specifični medij, s katerim se piše (tradicija formalistične analize, ki bazira na analogiji umetnosti in jezika in se zaostri s semiotiko), četudi nedvomno na določen način označuje. V uvodnem delu, kjer torej preko kritičnega povzemanja ključnih sodobnejših interpretativnih pristopov iz teorije plesa pojasnjuje lasten pristop in umeščanje, si tako zastavi pomembno vprašanje: ker telesa nedvomno označujejo, od kod prihaja pomen, ki se tvori preko njihove dejavnosti? Jasno je vsaj to, da se ta vanje ne nalaga in preko delovanja izraža »od zunaj« (družbenopolitična dejanskost), hkrati pa tudi, da ta ne prihaja povsem iz imanentne zgodovine razvoja avtonomiziranega umetnostnega medija, ampak je stranski produkt produktivnega spajanja obojega.

Do neke mere v tej navezavi ravno tako že uvodoma postavi pomembno tezo: Schillerjevo nostalglično težnjo po polno estetsko koreografirani družbi, je mogoče brati tudi kot simptom eliminacije pogojev možnosti za njeno realizacijo v vsakdanji realnosti. To isto eliminacijo pa misliti kot pogoj možnosti nastanka – neizbežno ekskluzivnih – visokoumetniških plesnih oblik, na primer baleta, ki odtujeni telesni izkušnji meščanskega gledalca omogoča identifikacijo »s popačenim telesom, katerega samoodtujitev je dosegla raven estetskega dosežka« (29). Gre skratka za pogoj možnosti nastanka kulturne politike *kompensacijske* funkcije visoke umetnosti, ki jo udejanjajo redki visoko nadarjeni profesionalizirani ustvarjalci, trošijo pa visoko kultivirani gledalci (balet), in *razvedrilne, distrakcijske* funkcije množične kulture za vse ostale povprečneže (»popreproščeni«, »poneumljeni« popularni/družabni ples). Ker gre za dve plati enega in istega estetskega kontinuuma, Hewitt v knjigi dosledno črpa primere iz obeh »razločenih sfer«.

Prvo poglavje, naslovljeno »Marsianovo telo: estetski socializem in fiziologija sublimnega«, tako pod drobnogled vzame predvsem pisanje o plesu s strani književnih intelektualcev 19. stoletja, pri čemer avtor skromno poudari, da »bo to poglavje plesnemu zgodovinarju ponudilo le malo neposredne vednosti« (44). V poglavju tako razgrne predvsem načine, kako sta v obdobju prevlade industrijskega kapitalizma 19. stoletja, ples in umetniško delo nasploh postala eno od privilegiranih področij raziskave človekovih produktivnih, predvsem telesnih potencialov, predvsem pa tudi področje projekcij od repetitivno mehanskega, avtomatiziranega in izčrpavajočega drugačnega tipa dela. Na primer organskega, samooplajajočega se, samoreproducirajočega se, zadovoljujočega dela, ki ne potrebuje zunanje motivacije ali strukturne prisile in ki bo v veliko primerih postavljeno v bližino igre, kamor ga je sicer postavila že Schillerjeva zgodnjeromantična kritika kapitalizma (predvsem *O estetski vzgoji človeka*).

V drugem poglavju, naslovljenem »Spotikanje in berljivost: kretnja in dialektika takta«, se od tradicije t. i. estetskega socializma 19. stoletja prestavi na koreografiranje individualnih teles, pri čemer ga zanimajo predvsem zgodovinske konceptualizacije meščanskega distinktivnega vedenja, kjer družbena koreografija torej nastopa na način jezika telesa, vezanega na razred. Če se je konec 18. stoletja meščanski sloj vzpostavljajal predvsem v razmerju do aristokratskega, pri čemer je njegovo fizično telesno kultiviranost še v veliki meri obsojal kot izumetničeno in zlagano, pri gradnji lastne identitete pa stavil predvsem na krepost in moralo, v 19. stoletju formacija meščanske identitete in telesne kulture seveda poteka v razmerju do porajajočega se proletarskega razreda. Pri Hewittu takšna kontekstualizacija sicer v veliki meri umanjka, saj ga prvenstveno zaposluje sledenje nemoči/neuspešnosti meščanske telesne utelesitve oziroma formacije telesne kulture, ki se manifestira kot nerodna, neelegantna, spotikajoča se hoja ali celo padec – časna izguba telesnega nadzora.

Od tod se v tretjem poglavju osredotoči še na utelesitve političnega in nacionalnega z začetka 20. stoletja. V skladu s svojim specifičnim fokusom na tradiciji mišljenja, ki svoj ideal izpeljuje z estetskega polja in ga poskuša vcepiti naravnost na raven telesa, je tako na sledi nekakšnemu uporju proti evropski tradiciji formacije nacionalne identitete na podlagi jezika, ki jo je mogoče misliti kot obliko mimetične ideologije, saj v tem primeru narod nastopa kot nekakšna predobstoječa entiteta, ki se nato (sekundarno) zrcali, še najpogosteje v literarni umetnosti. Primer performativne nacionalne ideologije tako najde v »večno sedanji« deželi asimilacije in kulturnega prevajanja – Združenih državah Amerike, in sicer predvsem na podlagi konceptualizacij postpismene kulture Johna Martina in v plesni praksi Isadore Duncan.

Če že preko Duncaninega iskanja avtohtonega ameriškega plesa načenja razporejanje nacionalnega s seksualnim in rasnim, se v zadnjih dveh poglavjih osredotoči še na dva pristopa k, pogojno rečeno, defeminizaciji plesa kot morda najbolj feminiziranega umetnostnega medija. V tej navezavi je seveda ključno izpostaviti, da ne gre le za to, da plesni medij in plesalci iz takšnega ali drugačnega razloga nastopajo kot feminizirani, ampak da je že sama performativna ideologija, ki »vceplja ideologijo naravnost na raven telesa«, zgodovinsko povezovana s telesom, vezanim na ženski spol (moški reprezentira svojo identiteto, ženska jo uteleša).

Natanko od konca tretjega poglavja preko izbranih prispevkov Hewitt odstre tudi »progresivne« segmente kritike popularnega plesa z začetka 20. stoletja, ki jih nikakor ni mogoče brati zgolj kot zagovor ločnice med elitno visoko umetnostjo in množično, potrošniško kulturo, ampak kot lucidno kvirovsko kritiko, ki izpostavlja, kako na pare razdeljeni družabni ples hkrati krepi hegemonijo novega monopolnega kapitalizma in normalizira heteroseksualno pogodbo. Področje visoke kulture se v tem kontekstu skratka izkaže za »areno homosocialnega eksperimentiranja v dvajsetem stoletju« (150). Temu se najprej natančneje posveti preko raziskave kvirovske retorike moškega telesa v plesni praksi Nižinskega, ki preko ikonične telesne govornice tudi prelomi z modernistično simbolistično in alegorično označevalno paradigmo s preloma 19. v 20. stoletje. Od tod pa na podlagi telesne politike, ki naj bi bila analogna industrializiranemu abstraktnemu delu ameriškega tovarniškega tekočega traku, v zadnjem poglavju osvetli še formacijo novih tipologij ženskosti. Fenomen mehaniziranega, standardiziranega skupinskega plesa Tillerjevih ali Jacksonovih deklet, ki jih vzame pod drobnogled, tukaj namreč ne predstavlja le v kulturno industrijo transformiranega družabnega plesa, ampak designira tudi pomemben premik od lika Ženske k liku Dekleta. Ključna poanta samega zaključka je jasna: kapitalistični produkcijski način proizvaja materialni bazi imanentno (estetsko) ideologijo, ki se – podobno kot plešoča dekleta – osamosvojeno performativno reproducira, tudi ko izgine njen referent v vsakdanji dejanskosti.

Če Hewitt večkrat skromno poudari, da določeni deli knjige morebiti ne bodo posebej zanimivi za teoretike in zgodovinarje plesa, je vsekakor mogoče reči, da je knjiga dovolj zanimiva za tiste, ki jih – iz poljubnega fokusa in umetnostnega področja – zanima estetika. Avtorjeva zakoračitev onstran njegove lastne strokovne cone udobnosti (kot rečeno, gre primarno za literarnega zgodovinarja), tako rezultira v presenetljivo izvirnem doprinosu k mišljenju sicer precej prežvečene teme relacije med estetiko, umetnostjo in politiko.

(Ob)robno v središču: slovenska (sodobna) dramatika z novega gledališča

Eva Pori, eva.pori@gmail.com

Mateja Pezdirc Bartol. *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2016.

Znanstvena monografija Mateje Pezdirc Bartol *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki* pred bralcem razgrinja tematsko oziroma vsebinsko pestro in razvejano mrežo razprav, nastalih med letoma 2006 in 2016, ki jih povezuje skupni predmet raziskovanja, prikazan in analiziran tudi z novih in doslej manj znanih vidikov, tj. slovenska dramatika.

Fokus avtoričinega zanimanja predstavljajo razprave, ki opazujejo razvoj slovenske dramatike po letu 1991 ter prinašajo analize dramskih besedil in uprizoritev, ki se gibljejo na meji tradicionalnega/dramskega in ne več dramskega (Poschmann). Avtorica vseskozi posveča pozornost strukturi dramskega besedila, pri čemer največ zanimanja namenja dramskim delom po letu 2000 in opazuje pozicioniranje teksta na odru, spremlja njegove levitve ter pri tem ne spregleda pomena vključenosti tretje paradigme – recepcije oziroma gledalca. Skozi raziskave tako premisli recepcijske zmožnosti gledalca (ne več opazovalec, ampak sooblikovalec uprizoritve) ter izrisuje svoj pogled na dramatiko in gledališče. Dramsko besedilo razume v smislu nadrejenega pojma »gledališki tekst« in ga, podobno kot Poschmann, pojmuje kot »zbirno oznako za vse različice na odrsko realizacijo v gledališču naravnanih literarnih del, ki se po svojem načinu gradnje obračajo na gledalca« (98). Dramska besedila torej vselej implicirajo teatralnost, uprizoritveni vidik, literarnosti pa ne moremo misliti brez gledališkosti, saj zapisani teksti v sebi nosijo »znamenja gledališkosti«, sled oziroma »znamenja določene odrske prakse«, ki so implicitno vpisana v tekst (Pavis 124).

Razprave, ki bi jih vsebinsko lahko razdelili v tri sklope, povezuje tudi skupna metodološka nit. Avtorica interpretira in analizira tematsko, žanrsko pa tudi govorno-jezikovno raznolik korpus dramskih besedil in njihovih uprizoritev, ki ga osmišlja z jasno interdisciplinarno metodološko mislijo in uprizoritvenovednimi izhodišči. Navdih jemlje iz semiotičnih analiz (Anne Ubersfeld, Erika Fischer-Lichte, Lado Kralj), estetike performativnega (Erika Fischer-Lichte, Tomaž Toporišič), posamezne poudarke pa išče tudi v metodološkem pluralizmu (Hans-Thies Lehmann,

Patrice Pavis) in v mreži recepcijskih, kulturoloških, socioloških, zgodovinskih ali antropoloških vidikov.

Na izbranem dramskem in gledališkem gradivu/primerih tako v prvem poglavju najprej premisli pomen in vlogo ustvarjanja slovenskih dramatičark v 21. stoletju. Na podlagi besedil Dragice Potočnjak, Žanine Mirčevske, Simone Semenič, Tamare Matevc, Tjaše Mislej, Simone Hamer idr. ter podrobnejšega vpogleda v njihovo dramsko strukturo z vidika prevladujočih značilnosti ugotovi in pokaže, da ustvarjanje prvih slovenskih dramatičark ni bilo posebej inovativno pri uporabi oziroma uveljavljanju novih pristopov, je pa pomembno predvsem z vidika vpeljave tematskih značilnosti oziroma obravnave družbenokritičnih tem in tematiziranja položaja žensk v družini in družbi, medtem ko sodobne slovenske dramatičarke odkrivajo nov potencial dramske pisave ter raziskujejo in se prepuščajo iskanju novega formalnega in jezikovnega izraza – težijo k uporabi inovativnih dramskih pristopov, k vpeljavi tretje paradigme, k vključevanju bralca/gledalca. Poglavje prinaša ključno spoznanje o prodoru dramatičark, ki »v 21. stoletju postanejo konstitutivni oziroma vitalni del razvoja slovenske dramatike in gledališča« (7).

V nadaljevanju v okviru drugega poglavja avtorica premisli besedila, nastala po letu 2000, (avtoric Saše Pavček, Drage Potočnjak in avtorjev Matjaža Zupančiča, Dušana Jovanovića, Vinka Möderndorferja), z vidika žanrskih in idejno-motivnih značilnosti. Z natančnejšo obravnavo dveh dramskih tekstov, na primeru Zupančičeve drame *Razred* in drame Borisa A. Novaka *Lipicanci gredo v Strasbourg* avtorica reflektira aktualno družbeno dogajanje v dramski strukturi in pokaže na vnovično vraščanje političnega, oživljanje družbenokritičnosti oziroma vzpon družbeno angažirane dramatike v slovenskem gledališkem prostoru. V analiziranih besedilih prepozna pojav preseganja intimizma, ki ga je sicer gojila dramatika po letu 1991, in njegovo prehajanje v problematiziranje posameznikove identitete v času mediatizirane družbe.

Analizo in interpretacijo dramskega gradiva nadaljuje s temeljitim vpogledom v sicer zapostavljeno in redko obravnavano dramsko zvrst slovenskega gledališča – komedijo. Podrobneje predstavi štiri izbrane sodobne slovenske komedije štirih slovenskih komediografov: Toneta Partljiča (*Čaj za dve*), Vinka Möderndorferja (*Limonada slovenica*), Borisa Kobala (*Afrika ali Na svoji zemlji*) in Andreja Rozmana - Roze (*Najemnina ali We Are the Nation On the Best Location*), pri čemer zasleduje spremembe forme drame, se posveča motivno-idejnim analizam, iskanju medsebojnih razlik v temeljnih značilnostih, raziskavi načina tematiziranja razmerij v besedilih (urbano – ruralno, svetovljansko – provincialno, obrobno – središčno, lokalno – globalno) in recepcijskemu vidiku. Družbeno oziroma sociološko usmerjeno poglavje zaključi z ugotovitvijo, da so posamezna razmerja »podvržena recepcijskim

mehanizmom in nikakor niso nedvoumna in jasno zakodirana, temveč fluidna in zamenljiva na vseh ravneh (na ravni dogajalnega prostora, jezika, dramskih oseb in življenjskih vrednot in družbeno-politične stvarnosti)«, predvsem pa odvisna tudi od vnaprejšnjih predsodkov in stereotipov, okoli katerih komedija gradi komični svet (40). Prvi sklop razprav dopolnjuje in zaokroži obravnava Grumove nagrade, ki osvetljuje njeno mesto v kontekstu slovenskih literarnih nagrad ter premisli njen pomen in vlogo za razvoj slovenske dramatike.

Skozi drugi sklop razprav avtorica na podlagi konkretnih primerov opazuje oblike dramske forme in pisave, analizira ter tematsko in idejnointerpretativno razčlenjuje besedila iz različnih obdobj. Znotraj poglavij »Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki – študija dveh primerov«, »Marginalci v sodobni slovenski dramatiki« ter »Hrana in žretje kot oblika razčlovečenja v slovenski dramatiki« v sociološkem in kulturološkem primerjalnem kontekstu premisli odnos med materjo in hčerjo, proučuje podobo marginalnih likov ter simbolne razsežnosti motiva hrane in žretja. Gre predvsem za tematološke in kulturološke analize posameznih del v primerjalnem kontekstu, ki doslej še niso bile predmet znanstvenih raziskav.

Nove ugotovitve in spoznanja prinašajo tudi nadaljnje tri razprave, skozi katere je prvič v celoti obravnavan dramski opus Vitomila Zupana. Avtorica ovrednoti Zupanovo vlogo v razvoju slovenske dramatike in gledališča v razvojnem loku in v treh obdobjih. Prvo se začne leta 1940 z dramo *Stvar Jurija Trajbasa*, nadaljuje s partizanskimi agitkami, konča pa z realizmu zavezano dramo *Rojstvo v nevihti*. Drugo obdobje, ki ga sestavljajo žanrsko raznolika besedila z značilnim rahljanjem tradicionalne dramske forme, se začne leta 1941 s *Tretjim zaplodkom*, konča pa z dvema inovativnima dramama *Bele rakete lete na Amsterdam* in *Preobrazba brez poti nazaj*, tretje obdobje zaznamuje drama *Zapiski o sistemu* z razpadanjem fabule, dramskih oseb in s spremenjeno ter svobodno rabo jezika. Avtorica analizira tematsko, slogovno, jezikovno in formalno raznolik korpus besedil, pri čemer prikaže skupna idejna in formalna izhodišča, ki so, kot ugotavlja, »avtorjevo vztrajanje pri lastni moralni filozofiji in prizadevanje po ohranitvi smisla sveta in človeka, prikazovanje skrajno zaostrenih bivanjskih situacij, rahljanje tradicionalne dramske forme s časovnimi in prostorskimi preskoki ter razgibano, mestoma fragmentarno zgodbo, vera v jezik in umetnost ter s tem povezana želja po razumevanju« (131).

Monografijo sklenejo tri razprave o dramskem ustvarjanju Ivana Cankarja, ki dopolnjujejo dosedanje raziskave in zapolnjujejo vrzeli v slovenski literarni zgodovini. Prva študija temelji na primerjalni analizi in soočanju vrednostnih sistemov med dramskima besediloma *Za narodov blagor* in *Limonada slovenica* ter njunima avtorjema Ivanom Cankarjem in Vinkom Möderndorferjem. Druga razprava z naslovom »Meščanski salon v dramatiki Ivana Cankarja in Zofke Kveder« prikaže

primerjalno analizo dramskih besedil obeh navedenih avtorjev z vidika osrednjega dramskega oziroma dogajalnega prostora, tj. meščanskega salona kot osrednjega družbenega prostora oziroma prizorišča, skozi katero se, kot ugotavlja avtorica, zrcalijo »družinska in družbena razmerja ter odnos med javnim in zasebnim« (132). Zadnja med razpravami pa s proučevanjem ter analizo zastopanosti in vloge ženskih likov (v treh sklopih, vse od *Romantičnih duš* do *Lepe Vide*) prinaša sveže ugotovitve v doslej slabo raziskano področje ženskih dramskih oseb v dramatiki Ivana Cankarja.

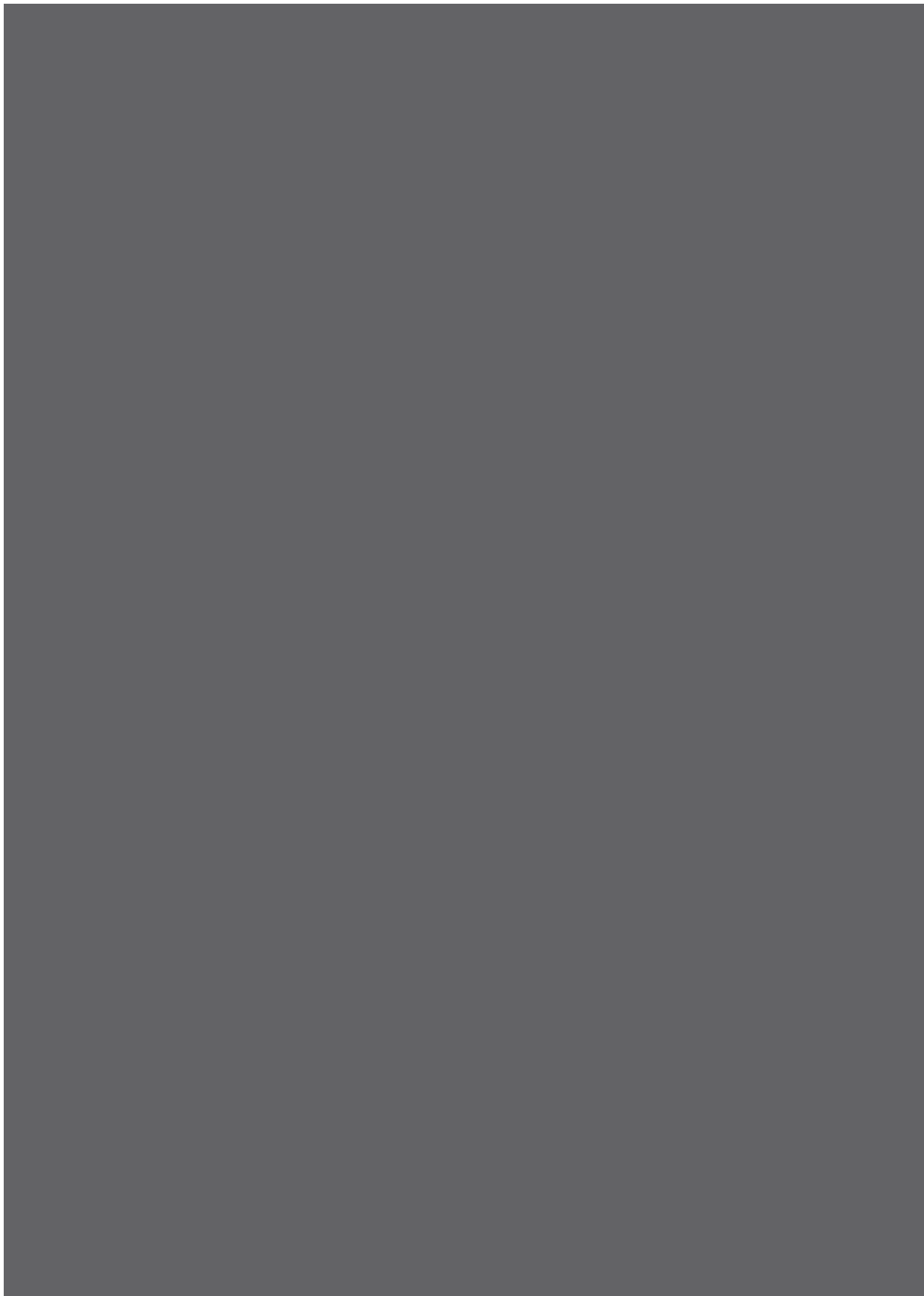
Treba je poudariti, da avtorica mestoma opazuje in osvetljuje tudi sicer pogosto zapostavljeno in premalo obravnavano jezikovno podobo dramskih oseb, sopostavljanje različnih jezikovnih zvrsti in govornih obrazcev, premisli funkcijo posamezne zvrsti jezika in govora v dramskem delu oziroma uprizoritvi ter s tem dopolnjuje že obstoječe raziskave s področja estetike odrskega govora v gledališču, bralca pa usmeri v nadaljnji premislek o oblikovanju jezikovno-govornega izraza ter položaju umetniškega jezika oziroma igralskega govora znotraj dramske uprizoritve nasploh.

Monografija z zaostrenimi tematskimi poudarki in domišljeno ter preiščeno ter premišljeno zasnovo sopostavlja posamezna navzkrižja svetov – avtorja, bralca/gledalca, tekst, uprizoritev, ne nazadnje pa tudi tematsko raznolike razprave, ki uspešno medsebojno interferirajo v koherentno celoto. Kratek sprehod skozi monografijo je pokazal, da se avtorica v svojih razpravah ne omejuje na posamezni segment dramskih avtorjev, pač pa opazuje delo tako najmlajših avtorjev (Simona Hamer, Tamara Matevc, Vesna Hauschild) kot tudi uveljavljenih sodobnih dramatikov (Matjaž Zupančič, Dušan Jovanović, Vinko Möderndorfer, Tone Partljič, Dragica Potočnjak, Žanina Mirčevska, Simona Semenič) pa tudi tistih, ki so del slovenskega kanona (Gregor Strniša, Vitomil Zupan, Slavko Grum, Zofka Kveder, Ivan Cankar).

Zaradi analitičnosti in sistematičnosti obravnav, lucidne pisane besede in miselne strukture bo monografija dobrodošla dopolnitev in obogatitev že obstoječega študijskega gradiva pri predmetih, vezanih na področje (sodobne) slovenske književnosti ali umetnosti, s svojo interdisciplinarno naravnostjo, spajanjem literarnosti z gledališkostjo v različnih kontekstih (socioloških, kulturoloških, zgodovinskih ...), pa bo zadovoljila širok razpon bralcev, ki jih zanimata (sodobna) slovenska dramatika in gledališče oziroma (sodobna) slovenska dramatika v gledališču.

Pavis, Patrice. »Teze za analizo dramskega teksta.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 117–148.

Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 97–116.



Navodila / Submission Guidelines

Navodila za avtorice_je

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je približno 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov) in objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki. Razprave naj vsebujejo izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku. Morebitne zahvale in podatki o financiranju naj sledijo ključnim besedam.

Članek je lahko tudi daljši, a naj ne presega 45.000 znakov s presledki (vključno z opombami). Zapisan naj bo v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrinjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani in oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva Lepa Vida.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Zahvale

Lahko navedete ljudi ali organizacije, ki so finančno podprle razpravo, ter tiste, ki so bili posredno vpleteni v raziskavo (npr. tehnično pomoč, izposojo tehnične opreme, posnetkov ipd., nasvete, ki ste jih dobili med pisanjem razprave). Pomembno je, da vsakogar, ki ga imenujete, tudi predhodno obvestite o omembi njegovega prispevka. Ne vključujte posvetil.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in the field of the performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is approximately 30,000 characters including spaces. The author's name, postal address and e-mail address are to be specified on a cover sheet along with a short biography for publication that does not exceed 550 characters including spaces. An abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) are to be added at the end of the article. A list of acknowledgements or funding should follow keywords.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers.

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66).

The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

- *Book with editors:*

Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.

- *Book:*
Reinellt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Journal Article:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

Acknowledgements and Funding

The acknowledgements section is where you may wish to thank people indirectly involved with the research (e.g., technical support; loans of material; comments or suggestions during the creation of the manuscript). However, it is important that anyone listed here knows in advance of your acknowledgement of their contribution. Do not include dedications.

Vabilo k razpravam

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanjost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega ...) konteksta.

Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

Call for papers

Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theater, writing, dance, performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present and future and relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The in-text citation and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the *Amfiteater* webpage before submitting a manuscript.



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €