

Gledališče potencialnosti in potencial njegove skupnosti

Eva Kučera Šmon, eva.kucerasmon@gmail.com

Mala Kline. *Gledališče potencialnosti: med etiko in politiko*. Spremnna beseda Bojana Kunst,

Maska, 2020. Transformacije, 163.

Mala Kline se v svojem raznoterem opusu, ki bi ga lahko označili za konglomerat tako teoretičnih, performativnih, koreografskih, sodobnoumetniških kot filozofskih praks, zdi kot neke vrste dvoživka; na eni strani umetnost ustvarja, izvaja in ponuja v premislek ter občutenje, na drugi pa jo skozi lasten teoretski aparat ponovno razstavlja, razkosava, misli in vpenja v vsakič nove konceptualne mreže, ki jih tke z natančnim poznavanjem teorije gledališča, performativnih praks in filozofije na eni strani in z lastnimi izkustvi na drugi. Nič čudnega ni, da je bila tudi njena izobraževalna pot zastavljena v tej smeri: najprej je diplomirala iz primerjalne književnosti in filozofije, nato magistrirala v Amsterdamu iz uprizoritvenih umetnosti in se naposled vrnila po doktorat v Ljubljano, ki ga je opravila pod mentorstvom dr. Eve D. Bahovec. Prav njeni doktorski izsledki iz let 2010–2015, kakor sama pojasni v zahvali knjige, pa so zaslužni za delo pred nami, v katerem avtorica spretno kombinira izkustvo videlih predstav z izstopajočim konceptom celotnega dela – s konceptom potencialnosti.

Začnimo najprej nekoliko monotono: knjiga *Gledališče potencialnosti* je zastavljena pregledno, natančno in metodično. Na prvi pogled bi se lahko zdela kot nekakšen zbir videlih predstav, ki jih je avtorica po spominu obnavljala in podoživljala z namenom, da bi v njih razgrnila podstat »gledališča po gledališču«¹ in podstat potencialnosti, ki je »inherentna kateri koli obliki gledališča, deluje v gledališču in je nekaj, s čimer se gledališče ukvarja« (10). Napačno bi bilo sklepati, da avtorica izbrana dela izrablja za vsiljevanje koncepta potencialnosti, saj je že po prvih straneh jasno, da je Mala Kline sicer naključno videna dela izbrala po ključu potencialnosti, pa naj gre za njihovo potencialno preseganje jezika, potencialne političnosti, potencialne ustvarjanje skupnosti, nove paradigme itn., in da jih ne nazadnje misli »kot potencialna dejanja odpora« (34), ne da bi s to mislijo po nesreči zasenčila temeljno misel obravnavanega

¹ Ta termin si avtorica izposoja od Hansa-Thiesa Lehmana.

dela. Kot pojasni, pripada avtorstvo vseh šestih izbranih del še živečim in aktivnim evropskim umetnikom, vsi pa v svojih delih premišlujejo premičnost mejnikov med življenjem in performansom. To so dela *Mahanje* (Myriam Van Imschoot), *Praktične vaje v mišljenju* (Snežanka Mihajlova), *Abecedarium Bestiarium – Portreti podobnosti v živalskih metaforah* (Antonia Baehr in prijatelji), *Projekt Janez Janša* (Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša), *Spominjanja* (Dalija Aćin Thelander) in *Bach/Pasijon/Janez* (Laurent Chétouane).

Vsako delo, ki ga avtorica premisli v drobovje, pospremi s prav tako naključno izbrano teoretsko referenco, ki pa se je, kot pojasni sama, naposled izkazala za nujno (Kline 10). Mala Kline sledi misli Giorgia Agambena, s pomočjo katerega si zastavi teoretski okvir, ki ga sama spretno nadaljuje z lastno mislijo in s potencialnim nadaljevanjem misli drugih filozofov in teoretikov – pri tem si izposoja Agambenov arheološki postopek. Agambena izbere intuitivno, ker se slednji opira na življenje, se k življenju vrača, poskuša s svojo filozofijo prihajanja uloviti najbolj pravo definicijo življenja, obenem misli »politizacijo ,golega življenja kot takega‘« (27) in se navsezadnje vrača k prvinam življenja. Ena izmed teh prvin je tudi jezik, ki ga Agamben razume kot vmesnik med človekom in realnostjo, Mala Kline pa v odnosu do gledališča jezik pojmuje kot njegov ontološki pogoj (12). Prav zato bi lahko rekli, da je vsa izbrana dela avtorica izbirala tudi po ključu preseganja jezika (pa naj gre za besedni ali nebesedni jezik), saj prav vsa obravnavana dela po svoje kažejo na raznotere možnosti izrabe jezikovnega potenciala.

Kline bere Agambena kot nadaljevalca misli Foucaulta in Deleuza, s tem da se sama osredotoča na njihovo ukvarjanje z idejo biopolitike in idejo desubjektivizacije subjekta, kar naj bi, rečeno zelo grobo, subjekt približalo njegovi potencialnosti in mu posledično omogočalo izmakniti se vdoru političnega, ali rečeno bolje: »Izničenje subjekta je gesta, prek katere subjekt izstopi iz avtomatiziranega podrejanja, ki ga izvajajo stroji biomoči, in se vrne k samemu sebi kot potencialno bitje, kot katerokoli bitje v odnosu odprtosti do lastne potencialnosti, hkrati pa ostaja subjekt« (31). Prav s to mislijo, kakor tudi z mnogimi drugimi, Mala Kline med obravnavo nabranih del ostaja v nenehnem dialogu in tako izbrane umetniške poskuse jemlje kot prostore, v katerih se lahko zgodita možna desubjektivizacija subjekta in potencialni vznik subjektive potencialnosti, očiščene vdora biopolitičnega.

Uvodoma nas avtorica seznanja še s »koncepti na delu«, kjer poleg koncepta potencialnosti naslovi še koncepte singularnosti, materialnosti in kontingence, vse štiri pa spoji v koncept potencialne nove paradigme.

V nadaljevanju Mala Kline razpre dragocen premislek o psevdoaktivnosti sodobne umetnosti, znotraj katerega premisli politični potencial ali nepotencial umetniških praks, pri čemer ugotavlja, da se sodobna umetnost bolj kot velikih političnih vprašanj in družbenega antagonizma loteva vprašanj, zvedenih na ožje mikropolitичne svetove

in mikroprizorišča. Kline opozori na politično, ki je v umetniškem delu, četudi se samo ne opredeljuje za striktno politično, zmeraj potencialno prisotno: »Prav zaradi te naključne možnosti je umetnost za svojega nasprotnika vselej potencialno ‚nevarna‘« (24). Čeprav se vse manj umetniških praks danes še izreka za odkrito politične, Mala Kline pa tudi Bojana Kunst, ki je napisala sicer dobro, a nekoliko ponesrečeno umeščeno spremno besedo, ki jo najdemo na zadnjih straneh knjige, v takih umetniških gestah, skoncentriranih okoli mikropolitčnih vprašanj, vidita drobne, »neznatne« (36), a koristne premestitve in premike, ki vodijo k potencialni vzpostavitvi nove individualne ali kolektivne subjektivnosti: »Morda bolj kot neposreden, očiten boj s še enim političnim programom pravzaprav spremljamo spremembo našega načina razmišljanja in razumevanja« (25). Mala Kline kljub manku umetnosti, ki bi bila hkrati tudi izrazita aktivistična in politična gesta, ne izgublja vere v žive dogodke, še več, v gledališče in žive dogodke verjame, jih izbira in premišljuje, saj so to »nujni politični motilci status quo, trn v peti družbenega telesa, formiranega v skladu z razplatenimi postfordističnimi diskurzi« (35).

Omenjene potencialne možnosti jezika, ki presegajo njegov najočitnejši lingvistični potencial, Mala Kline premišlja v prvem izbranem delu *Mahanje* umetnice iz Bruslja, Myriam Van Imschoot. Slednja se navdušuje nad načini komuniciranja na daljavo, še najbolj nad takimi, ki so iz naših življenj že povsem poniknili. To navdušenje nad gestami, ki ni lastno le avtorici performansa, marveč celotni populaciji, ki je take geste izbrisala iz svojih življenj, ima Agamben za »bolezen« 20. stoletja (Kline 48). Mehanične geste so nadomestili dispozitivi, ki jih Agamben razume kot nekaj, kar zapoveduje (prav tam).

V performansu *Mahanje*, ki ga po spominu opiše Mala Kline, je gledalec postavljen pred bel zaslon, na katerem se izpišeta pojasnilo in definicija geste mahanja za vse tiste, ki bi nemara gesto pozabili ali pa je sploh ne bi poznali (Kline 45). Nato avtorica uprizori mahanje, to gesto pa umesti in izvede ob različnih priložnostih. Sledi še video nebotičnika, v katerem gledalci prepoznajo zabrisane človeške podobe (»Tisto, kar je komaj vidno, je občutno« (53)), ki mahajo neznano kam in neznano komu.

Mala Kline se v obravnavi performansa obrne na nekaj Agambenovih esejev, v enem izmed katerih Agamben kritiko opredeli na trojni ravni. Ena izmed teh ravni je tudi gestična. Agamben geste ne razume kot ločene ali odtrgane od jezika in jo nasprotno ob jezik sopostavlja, Kline pa v soglasju z Agambenom prav gesto mahanja postavlja v medprostor med jezikom in prostorom: »Diskurzivno je samo dejanje mahanja. Mahanje ni gesta telesa, ki v gesto vnaša predjezikovno vsebino z druge strani jezika. Mahanje samo nas umešča v vrzel med jezikom in prostorom, kjer jezik onemi« (47). Avtorica knjige *Gledališče potencialnosti* gesto mahanja razume kot gesto, ki izraža željo po komunikaciji in morebitni potencial komunikacije. Performans razume kot

poskus »biti v jeziku in onstran jezika« (56), kar bi lahko povezali z Agambenovo očaranostjo nad mimiki in drugimi igralci, ki v svoji igri ostajajo onstran jezika. In prav biti onstran jezika opozarja na človekovo željo po biti v.

Idejo biti v jeziku, ali še natančneje, biti v misli Mala Kline nadaljuje s premislekom performansa *Praktične vaje v mišljenju*, ki je delo bolgarske umetnice Snežanke Mihajlove. Avtorica performans začne z vodeno vizualizacijo pri gledalcih, medtem ko gledalci strpno sedijo v krogu, sredi katerega sedita performerja: to sta umetnica sama in slovenski filozof Mladen Dolar. Performans je celota iz dveh delov, in sicer na eni strani iz predhodno izdane knjige z naslovom *Praktične vaje v mišljenju* in na drugi iz skupka performativnih srečanj, znotraj katerega je nastal obravnavani performans.

Koncept performansa se zdi enostaven: performerja si v dialogu izmenjujeta misli z namenom prikazati mišljenje. Mala Kline si zastavi smiselno vprašanje, ki verjetno zbode tako neposrednega očitvidca performativnega dogodka kakor tudi posrednega bralca, ki v pričujoči knjigi bere o dramaturgiji dogodka. Kline se sprašuje: »Kako je mogoče razstaviti misel v galeriji, pravzaprav eni najprestižnejših galerij v Evropi? Kako lahko gledališče uprizori misel?« (62) pa tudi: »Kaj je pravzaprav misel in kako deluje?« (prav tam). To je le nekaj vprašanj, ki si jih filozofinja postavi za nadaljnji premislek vidnega performansa. Misel seveda ne more biti uprizorjena v prostoru galerije, v katerem si jih filozofa izmenjujeta. Prav zato se gledalec, kot ugotavlja Mala Kline, obrača v lasten, notranji prostor, k temu, kar avtorica pojmuje kot gledališče misli (62), to lastno gledališče pa vsako na svoj način soustvarja videni performans. Pri tem se avtorica knjige vrača k vprašanju o odnosu med jezikom in mislijo, ki bi ga lahko zastavljali podobno, kot zastavljamo enigmatično vprašanje o odnosu med kuro in jajcem: kaj je lahko prej – misel ali jezik. Tu Mala Kline zopet sledi Agambenu, ki vzpostavitev subjekta razume ravno prek jezika (nav. po 72). Da bi torej prišli do čiste misli, do predstanja jezika, moramo priti v stanje pred subjektom, to pomeni, da se moramo vrniti v stanje pred jezikom. To stanje je za Agambena mogoče doseči v obdobju detinstva (*in-fancy*), znotraj katerega je mogoče govoriti o golem izkustvu: »Poblisk detinstva je točka, v kateri se spomnimo, da je še nekaj razen jezika« (72). Priti moramo v stanje, ki ve. »In to stanje je znotraj jezika« (73).

V naslednjem obravnavanem delu *Abecedarium Bestiarium – Portreti podobnosti v živalskih metaforah* so Antonia Baehr in prijatelji ustvarili kratke »zapise oziroma partiture na temo izumrlih živali, do katerih čutijo posebno naklonjenost« (79). Tako začne Mala Kline z opisom vidnega performansa, ki pred gledalca postavi podobnosti med na videz nasprotujočimi se subjekti, stanji, idejami. Kot pojasni Mala Kline, se je ideja performansa razvila iz vprašanja, ki ga je umetnica postavila svoji prijateljici Dodi. Vprašala jo je, kaj ji pomeni ime, ki si ga deli z izumrlim ptičem dodojem. To vprašanje se je razvejilo v kopico drugih podvprašanj, vse do takšnih,

povezanih z odnosom človeka do imena, pa do vprašanja, ali človek res prevzema lastnosti, ki jih nosi določeno ime, in obratno: ali nemara to ime iz človeka izvabi te lastnosti (nav. po Kline 80). Mala Kline ponudi odgovor: »Vprašanje imena v odnosu do življenja je pravzaprav vprašanje o moči jezika, da opredeli življenje in ga ujame v neko obliko življenja« (80).

Ta odgovor pa nas bržkone privede že do naslednje umetniške geste treh Janezov Janš, *Projekta Janez Janša*. Ker je bil projekt tako odmeven, da odmeva še danes, ko je pravi Janez Janša (čeprav se tu poraja vprašanje, kdo sploh je pravi Janez Janša; kot pojasni Mala Kline, je tudi sam trenutni premier posnetek samega sebe, kajti sam nosi ime Ivan Janša in ne Janez Janša (nav. po Kline 107)) spet na čelu slovenske vlade, se bomo izognili obnavljanju te geste »potencialnega odpora«. Raje bomo sledili že zastavljenemu premisleku o odnosu med imenom (jezikom) in življenjem, ki ga v tem primeru parazitsko napadejo trije umetniki.

Zakaj so se umetniki odločili za to gesto, ni bilo nikoli zares opredeljeno. Kot ironično zastavi Mala Kline, bi lahko njihovo odločitev razumeli kot dobessedno branje gesla stranke SDS, v katero so se včlanili trije umetniki (geslo se glasi: »Več nas bo, prej bomo na cilju« (95)). Sprememba imena in s tem pomnožitev Janeza Janše je namreč vplivala tako na življenje treh umetnikov kot tudi na pravega Janeza Janšo. Pomeni, da s preimenovanjem v Janeza Janšo niso izginili le Emil Hrvatin, Davide Grassi in Žiga Kariž, marveč je v množici Janezov Janš izginil tudi sam Janez Janša. Izginila je njegova »simbolna funkcija« (106) oziroma njegova avratičnost, ki mu podeljuje možnost vodenja države. To pomeni, da več Janezov Janš privede do desubjektivizacije pravega Ivana Janše, kar nam ponudi »prazno mesto, skozi katero poseva ideološki mehanizem kot tak« (107). Izpraznjeno mesto oziroma prazen označevalec pa dovoljuje prav vsakemu, da se tega označevalca polasti, kar pomeni, da bi si prav vsak lahko prilaščal ne samo ime Janez Janša, kar nam sicer dopušča že povsem legalna možnost spremembe imena v ime našega premierja, temveč tudi simbolno funkcijo Janeza Janše: »Samo ime in simbolna moč, ki jo nosi, zdaj postaneta dostopna vsem, vsaki obliki življenja« (prav tam). In če bi prav zares v nedogled pomnoževali označevalec Janez Janša, potem bi nas to privedlo do desubjektivizacije ne samo Ivana Janše, temveč tudi vseh, ki bi si njegovo ime prilaščali. To pa bi pomenilo vznik nove množice Janezov Janš in posledični vznik nove potencialnosti.

Sledi »participatorni performans« (120) *Spominjanje* avtorice Dalije Aćin Thelander, ki na oder, na katerem se bo odvila koreografija (ali pa ne) postavi MP3-predvajalnike, risbe in dokumente, ki jih bo gledalec poslušal in gledal (ali pa ne). Kot pojasni Mala Kline, se performans zaključí, ko iz prostora odide zadnji obiskovalec. Njeno koreografijo lahko umeščamo v polje »koreografije kot razširjene prakse« (113), kar pomeni, da njena koreografija lahko deluje tudi onkraj konkretnega giba in plesa.

S koreografiranjem gledalčeve pozornosti umetnica vabi gledalca, da performans zavestno soustvarja (ali pa ne), hkrati pa ga vabi k soustvarjanju skupnosti oziroma vabi nas, da »na novo doživimo, si na novo zamislimo ali na novo mislimo naš ‚biti skupaj‘ kot vedno vnaprej relacijski in kot tisto, kar je ‚skupno‘ vsem, kot osnovo za skupnost, ki prihaja« (114). Mala Kline se opira na idejo Agambena, ki želi skupnost očistiti nepotrebne nujne pripadnosti tej skupnosti, kot rešitev pa pripadnost subjekta pripiše subjektu samemu. Subjektu se ni treba več poistovetiti s skupnostjo, kakor se tudi gledalcu in soustvarjalcu performansa *Spominjanje* ni treba več čutiti dolžnega pripadati skupnosti. »Ničesar mi ni treba udejanjiti: nobene oblike identitete, reprezentacije ali pripadanja. Posvečam se temu, da sem tukaj in zdaj, z drugimi v skupnem prostoru časa, izpostavljena tistim, ki so izpostavljeni meni, v prenašanju te izpostavljenosti« (123). Performans od udeležencev ne zahteva aktivnega sodelovanja, pač pa le njihovo prisotnost, kar pomeni, da je dogodek zveden na osnovni pogoj gledališkega dogodka, ki pa v sebi vselej nosi potencialnost: »Vsako umetniško, torej tudi gledališko delo je v odnosu s svojo lastno potencialnostjo. Njegova potencialnost ‚je zmožna‘ lastne impotencialnosti. Delo tiči na meji med tem, kar je v njem potencialno, in njegovo (uresničeno) dejanskostjo« (16).

Podobno idejo v sebi nosi zadnje obravnavano delo *Bach/Pasijon/Janez*, še en koreografski performans, pod katerega se tokrat podpisuje režiser Laurent Chétouan. Na odru se za razliko od prejšnjih performansov tokrat znajde lepa množica glasbenikov, pevke in plesalcev, ki že sami po sebi ustvarjajo skupnost. »Njihov biti drug z drugim in z občinstvom je Pasijon kot tak ali vsaj mesto njegove potencialne pojavitve« (131). Jedrna ideja performansa je torej usrediščena okoli vprašanja skupnosti in gole izpostavljenosti drug drugemu (nav. po Kline 133). Kot pojasni Mala Kline, je gledalec ves čas priča odločitvi performerjev o tem, kako bodo katero stvar izvedli, jo v zadnjem hipu spremenili ali sploh ne naredili ničesar. Zgodi se lahko namreč tudi popolnoma nič; kot pojasni Mala Kline, so v performansu vzpostavljeni osnovni parametri gledališkega dogodka, to je postavitve v prostoru, kompozicija itn. Vendar pa tudi ti pogoji ne zagotavljajo, da se bo performans končal z uspehom: »Pasijon stopa po tanki meji med mogočim nastankom in enako mogočim propadom« (136). To pomeni, da »[p]otencialno vselej obstaja tveganje, da Pasijon propade« (142).

Ta grobi prelet vseh del, ki jih Mala Kline v sozvočju z drugimi avtorji premišlja in poskuša zvesti na skupni imenovalec potencialnosti, nas pravzaprav šele pripelje do glavnega občutja o tem, kaj knjiga *Gledališče potencialnosti* sploh predstavlja za filozofsko-umetniško pa tudi družbeno-politično krajino, v katero avtorica prida pomemben uvid v stanje sodobne evropske umetnosti in v način njenega delovanja. Ponudi nam vreden vpogled v vitalnost sodobnoumetniških praks, v stanje »gledališča po gledališču«, ki raziskuje potencialnost živega dogodka in preizkuša meje mogočega, do kam ustvarjalci še lahko grejo, kaj lahko dogodku še odvzamejo, da ta še lahko

obstaja v razporku med svojo potencialnostjo in nepotencialnostjo. Tak dogodek poskuša proizvesti nekaj, kar je onkraj znanega, onkraj jezika, onkraj telesa, onkraj biopolitičnega in onkraj subjekta.

Knjiga razgrinja polje skupnosti, v tem polju skupnosti pa se najdeta tako politika v vlogi antagonistista kot tudi umetnost v vlogi njenega motilca. Četudi se sodobnoumetniška dela izogibajo naslavljanju skupnih družbenih antagonizmov, se z individualnimi gestami odpora upirajo standardizaciji subjektov s tem, da subjektu dovoljujejo uresničitev njegovega potenciala in ponovne subjektivizacije. Te geste odpora nas pripeljejo do »drobnih premestitev«, kakor te mikropremike imenuje Walter Benjamin (153), ti premiki pa nam dovoljujejo premisliti potencial tako družbe kot skupnosti kot tudi subjekta samega, »kdo smo lahko (ali ne), torej kot še neizpolnjeno obljubo, še nerealiziran potencial; nas pozivajo k temu, kar (še) nismo, a bi lahko bili, in nam tako nudijo možnost preobrazbe in razširitve v sebstvo, ki prihaja, skupnost, ki prihaja, svet, ki vselej šele prihaja; v življenje možnih alternativ, ki si prizadevajo in uspevajo druga ob drugi brez sprave« (41). Mala Kline nam pravzaprav vrača vero v potencialnost gledališča, ki ga nič več ne razume kot bojno sredstvo zoper družbeni antagonizem. Razume ga kot prostor raznoterih možnosti, prostor nezamejene potencialnosti, prostor svobode, skupnega in prav zato tudi prostor odpora. Ali še bolje, gledališče po Lehmannu razume kot »prostor potencialnosti«, ki nas (ponovno) »potrdi ne v tem, kar smo, temveč v tem, kar nismo, a bi lahko bili« (Lehmann 55). In v ta prostor potencialnosti, ki ga avtorica v knjigi sistematično izgrajuje, s prebiranjem in razumevanjem njenih misli vstopamo tudi sami in tako izgrajujemo skupnost, ki jo poleg bralcev tvorijo še avtorica sama in umetniki na delu. Podobno kot v performansu *Spominjanje* nas namreč knjiga *Gledališče potencialnosti* vabi k udeležbi, k nadaljevanju avtoričine misli, k premišljanju potencialnosti še nepremišljenega: »Besedilo bralcem daje izhodišče za nadaljnji premislek« (39). Mala Kline pa nam tako ne vrača zgolj vere v potencialnost gledališča, marveč tudi v potencialnost nas samih.

Kline, Mala. *Gledališče potencialnosti: med etiko in politiko*. Maska, 2020.

Transformacije, 163.

Lehmann, Hans-Thies. »Theatre After Theatre.« *Na(ar) Het Theater – After Theatre? Supplements to the International Conference on Postdramatic Theatre*, uredila Marijke Hoogenboom, Amsterdam School of the Arts Research Group, 2007, str. 47–55.