

O utelešenju kritike v performansu

Dezidentifikacija so-udeležencev performativne situacije omogoča pretočne variacije telesnih izkustev, ki so osvobojena spon specializacij znotraj »polja performansa« - igralke, kritika, performerja, plesalke, dramaturginje, producenta itd. Ta zelo zahteven položaj dehierarhizira tako kriticizem kot performativno dejanje in spodbuja eksperimentalno ustvarjalno iskanje vezi med sistemsko/nezavedno razdeljenimi oblikami ustvarjalnosti ter jih potencialno uteleša v performativni diskurz onkraj zaprtega krogotoka prevladujoče umetnostne produkcije obstoječega. Med fragmenti petih sodobnih performansov, ki raziskujejo in/ali relativizirajo odnose med občinstvom, kritiki, performerkami in oblikovalci konceptov, želimo v tem prispevku afirmirati kritično percepcijo funkcije kritike (kriticizma) v performativni situaciji. V predlaganem kontekstu je utelešena kritika značilnost živega in nenehno spreminjajočega se kolaža performativnih teles, ki so dejavno udeležena v neki tukaj-zdaj disenzualni situaciji in stremijo prej k vzpostavitvi govora (ki vznikne v performansu kot eksperimentu) kot predstavitve (umetniškega izdelka, blaga, spektakla).

Ključne besede: dezidentifikacija, subjektivacija, kolaž, podaljšek odra (odrskega), disenzualnost, govor, *In tako dalje in tako naprej, Ka-boom, Tega nihče ne bi smel videti, De repente fica tudo preto de gente, Kompleks Ristić*

Nenad Jelesijević je publicist, kritik in teoretik sodobnih performativnih umetnosti, filma in sorodnih interdisciplinarnih praks. Raziskuje kritično umetnost, estetizacijo upora in potenciale dezidentifikacije. Doktoriral je iz filozofije in teorije vizualne kulture. Soorganizira projekte v zavodu Kitch in je del performerskega tandema Kitch.

nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

O utelešenju kritike v performansu

Nenad Jelesijević

Kako utelesiti kritično misel, refleksijo, komentar, predlog, da bi se ga dalo performirati – ne nujno na odru? Kako opolnomočiti individualni potencial takšnega utelešenja v časih kiborgizacije? Dejansko gre za re-emancipacijo misli-prakse, sistemsko razgrajene, razdružene, profesionalizirane povezave, za sestop iz zaprtega ekspertnega polja (performerja, kritika) v odprto polje skupnega.¹

Kritični vidiki obstoječega

Guy Debord brezkompromisno komentira kolažirane podobe svojih filmov, ali bolje, svojih (čeprav ne *zgoj* svojih, glede na vire uporabljenih materialov) večplastnih sestavljanj in s tem odkrito napada paradigmo spektakla. Med tem početjem njegovo osebno izjavljanje (mišljenje) nikakor ne moti dokumentaristične razsežnosti njegovih filmov; nasprotno, poudarjanje tehnološkega in ideološkega ozadja procesiranih podob/spektakla filma (filmske industrije) omogoča kritično distanco do prav tistega spektakla, ki ga sam uporablja za naslavljanje gledalcev, medtem ko odpira vprašanje dualizma med gledalcem in filmom/avtorjem. Tako očiten odmik od fantazme in mita o dejansko neobstoječem »objektivnem pogledu« je neke vrste aktivna propaganda, ki – upoštevajoč ves njen subjektivizem – omogoča veliko nastavkov za kolektivno gledanje ali vsaj gledanje, ki odpira idejo kolektivnega. Le dejavno osebno izjavljanje omogoča kolektivizacijo (nekega osebnega pogleda) in s tem politično (delovanje) oziroma udejanjenje politike. Primeri performansov v nadaljevanju nakazujejo tovrstne nastavke.

Koncept kulturne industrije Theodorja Adorna in Maxa Horkheimerja je ozadje Adornove trditve, da kapitalistični ustroj teži k vpijanju vse potencialne kritičnosti umetnosti, ki jo, kadar koli je to mogoče, sprevrča v prid obstoječih pogojev, v njihovo reprodukcijo. Četudi umetnost odraža »družbene potrebe«, je predvsem pretvorjena v industrijo, ki jo poganja želja po dobičku. Vztraja, dokler je poplačana. Obskurna je, ker je med svojim nekonfliktnim delovanjem sama že mrtva (Adorno 24). Zaznavamo povezavo med to Adornovo ugotovitvijo in veliko poznejšo tezo o nekrokapitalizmu (Banerjee), ki pomeni kopičenje moči na račun podreditve življenja moči smrti oziroma je sistem biopolitičnega udejanjanja paradigme smrti, ki ohranja in vzdržuje *obstoječe*.

¹ Besedilo temelji na mojem prispevku za 15. mednarodni simpozij gledaliških kritikov in teatrologov *Critic is Present or: Towards the Embodied Criticism* v organizaciji Sterijevega pozorja, Mednarodnega združenja gledaliških kritikov (IATC) in Bitefa, ki je bil v Novem Sadu in Beogradu med 16. in 20. septembrom 2015 (<http://www.pozorje.org.rs/2015/simpozijum15eng.htm>).

Wolfgang Fritz Haug je razvil termin blagovna estetika, da bi opisal intenzivno in dinamično povezavo med estetskim in trgovskim – dejansko pa vezi, ki mehčajo in odpravljajo navidezno oddaljenost med dvema paradigmama. Podobno kot trgovsko blago, ki prevaja svoje čutne in uporabne značilnost v podobo za namen pospeševanja prodaje, ohranja tudi umetniško delo s potencialnostjo politično emancipatornega vpliva zgolj reminiscenco na ta potencial, ko se prevede v »produkcijsko enoto« in »skomunicirano predstavitev« – je trgovski artikel (Jelesijevič, »Umetnost«) na umetnostnem trgu kulturne industrije.

Prevladujoč ultimat umetniškega dela kot izdelka za trg – ostro in širokopotezno kritiziran v zapisih o blagovni estetiki (Haug), družbi spektakla (Debord) in kulturni industriji (Adorno in Horkheimer) – je stanje, kjer je kritik umeščen v specializirano, kanonizirano in klasificirano stroko, poklic ter administrativno vlogo in ni zaželen kot (politično) telo. Telo kritika je zapostavljeno na račun njegove odsotnosti ali navidezne prisotnosti, ki je upravičena, če sploh, s potrebno objektivnostjo. Kritičarkina odsotnost, njeno »razteleseno telo«, je znak birokratske, standardizirane vloge sodobnega kritištva, ki, podobno kot mainstreamovsko novinarstvo, uveljavlja maksimo »Keep things simple and stupid« v prizadevanju po »razumljivosti«, kar je, spet, upravičevanje izogibanja večplastnemu miselnemu pristopu k problemom, ki jih odpira sleherna umetniška intervencija.

V tem okviru je sodobni umetniški performans poenostavljen, zožen na raven odrskega šova, ki naj bo zgolj gledan/zaužit in (pre)prodan, kritik pa je dejansko razumljen kot pospeševalec prodaje; njegov govor je pogosto skrčen na komercialno govorico kratkih, spodbujajočih sporočil, namenjenih gledalcem/potrošnikom, za katere so značilni banalni promocijski slogani, kot sta »Tega ne gre zamuditi!« ali »Osupljiva izvedba!«, in podobne domislice zabavljaškega biznisa britansko-ameriškega značaja. Ta diskurz ustvarja umetne prostore, oropane možnosti debate, večinoma privatizirane in naravnane dobičkonosno, celo v primerih, ko so oblikovani, da so videti kot javni. Ti prostori so *ne-kraji* (Bauman 130), pravzaprav so enkratni prostorski odsevi in specifično prostorsko izvajanje neoliberalne »demokracije«. Telesa gledalcev so v teh prostorih značilno kvazisocializirana. So kvečjemu dokaz »demokratizacije« polja kulture, temelječe na načelu komercializacije: plačaj-da-bi-gledala in celo bila vključena v spremljevalni pogovor, ki te hoče prepričati, da se soudeležuješ. Dejansko je pri tem ključen način udeležbe, kar je tudi razlog, da je ta čedalje bolj rekuperiran v obstoječe.

Kritika spektakla, ideja o kolektivnem gledanju, kritika kulturne industrije in njenih nekro podaljškov ter blagovna estetika skupaj tvorijo izhodišče za re-artikulacijo vloge kritika/kriticizma: ne v smeri oživljanja modernističnega pristopa k analizi, ki je že skoraj izginil, temveč raje na način domišljanja in razvijanja pristopov, ki bi bili

zmožni upoštevati različne možne povezave, prehode in preplete med »videno« in »reflektirano« snovjo (refleksijo »videnega«).

K večplastnim performativnim situacijam

Umetniško delo, razumljeno kot situacija ustvarjalnosti, ki vznikna v specifičnem prostoru in ga hkrati oblikuje – prostoru, v katerega lahko vstopi *kdor koli*, v skladu s konceptualizacijo Jacquesa Rancièra: konstrukcija prostora za subjekt, kjer je kdor koli vštet, ker gre za prostor vzpostavljanja odnosa med imeti in ne imeti deleža (Rancière, *Nerazumevanje* 51) –, je politična ideja, ki vzpostavlja pogoj za udeležbo v emancipatornem pomenu. Takšna situacija neizogibno odpravlja paradigmo umetnosti kot šova/samoreferenčnega spektakla, pomeni čas-prostor za samoorganizacijo vseh vključenih v ustvarjalni proces. Pomeni dejanski prelom z obstoječim, prelomno relativizacijo običajnih vlog, sledeč načelu upoštevanja tako individualnih kot kolektivnih afinitet posameznika.

Z drugimi besedami, zavestna gesta deklasifikacije, despecializacije in dezidentifikacije vpletenih subjektov – njihovih teles – odpira prostor eksperimenta; prostor govora (govor kot pogoj eksperimentiranja, izmenjave) prej kot predstavitve (ki je zavezana logiki izdelka, blaga, ki stremlji k dovršenosti, natančnosti, spektakularizaciji) – »Ko govorimo, spreminjamo, in ko spreminjamo, spreminjamo hkrati tudi sebe in prihodnost« (Kornegger 17). Odpira možnost vzpostavitve performativnega kolaža pretočnih različic telesnih izkustev, osvobojenih utesnjenosti specializacij – igralk, kritika, performerke, plesalca, dramaturginje, producenta itd. Ta zelo izzivalna situacija dehierarhizira tako kritiko kot (odrsko ali neodrsko) performativno dejanje, spodbujajoč živo iskanje ustvarjalnih vezi med sistemsko razdeljenimi, ločenimi in skrčenimi oblikami kreativnosti, ki jih potencialno združuje, povezuje in uteleša v situacijo, ki vznikne onkraj zaprtega krogotoka dominantnega načina umetnostne produkcije v obstoječem.

Za Rancièra je kolaž drugo ime hibridnosti v umetnosti, hkrati pa opozarja, da je kolaž lahko zgolj nedolžno surrealistično srečanje med »dežnikom in šivalnim strojem« ali pa nekaj, kar lahko pomembno prispeva k vzpostavitvi pogojev za razkritje skritih ali manj vidnih povezav med dvema na prvi pogled nepovezanima pojavoma (*Emancipirani* 21). Slednje velja v primeru dela Marthe Rosler *Bringing the War Home: House Beautiful* kjer umetnica kombinira fotografije iz iraške in afganistanske vojne z različnimi oglasi, ki promovirajo ameriški sen. Njena gesta ustvarja močan semantični kontrast med »tukaj in tam, njimi in nami«, kar je komentar buržoaznega ravnodušja do neoimperializma. Gre za učinkovito večplastno sestavljanje, četudi ne moremo spregledati koruptivnosti umetnosti, vpete v institucionalno agendo (biti del programov muzejev in galerij).

Primeri petih performansov v nadaljevanju temeljijo na hibridizaciji gest, ki lahko soustvarijo heterogene, kolažirane, večplastne performativne situacije. Ti performansi so berljivi vzorci uspešnih refleksij določenih vezi med fenomeni, ki si zaslužijo razkrije.

Fragmenti petih performansov, ki raziskujejo in/ali relativizirajo odnose med občinstvom, kritiki, performerji in oblikovalci konceptov

*Ka-boom*²

Skupino Oblivia sem doživel kot plodovito interakcijo performerjev in performerk, v nekem članku pa sem zapisal, da so zmožni ustvariti »*performans, ki režira samega sebe*« (Jelesijević, »Performans«) prek izumljanja pretoka ali terena performativnega, z grajenjem prizorov in sprotnim (v realnem času) izbiranjem njihovih samorežirajočih se (ne režira jih režiser) akcij; z drugimi besedami, z vzporednim udejanjanjem tako osebnih kot skupinskih odločitev performerjev/performerk v prostoru-času performansa. Čeprav vemo in čutimo, da ni povsem tako, lahko najdemo določene prepričljive nastavke za to protislovno trditev med ogledom njihovega performansa *Ka-boom*. Skupina zastavlja vprašanje »Kaj lahko naredimo, če se je že vse zgodilo?«, ki je pomembno, a »napačno« (če ne verjamemo v postmodernistično predpostavko o koncu zgodovine in tudi umetnosti). Toda nič ni narobe z narobnostjo tega vprašanja. Nasprotno, bilo ga je nujno zastaviti in se zelo potruditi najti odgovor nanj, v prizadevanju, da bi razumeli, kako je v resnici splošno, morda tudi prazno – ker kar se je že zgodilo, je dejansko le tisto, kar se je zgodilo nam, ali natančneje, tebi ali meni (subjektom). Zahvaljujoč tako jasno, vendar ne ilustrativno skomunicirani subjektivaciji – usmerjanju fokusa na povsem individualno raven – je bila moja izkušnja med opazovanjem konfuznih mehanskih repetacij performerskih teles ne le na ravni vznikanja in premišljevanja različnih asociacij (na razpolago je bila obilica časa za kontemplacijo), temveč tudi občutka izgubljenosti kljub zadostnemu čutu za orientacijo in znanju: šlo je za značilen občutek identifikacije z odrskimi – uprostorjenimi – sporočili.

Bistvo poudarjenega upoštevanja individualnih, a hkrati skupnih reči je, da še tako histerična mediatizirana resničnost (s svojo zgodovino vred) ne more kompenzirati osebne telesne izkušnje v času-prostoru (performativne) situacije. To je pomembno, ključno sporočilo *Ka-boom*, ki sicer vzpostavlja izvrstno komunikacijo luči, zvoka,

² Podatki o performansih so na koncu besedila.

konceptualne zasnove in same izvedbe, vključno z nepretenciozno, a učinkovito kostumografijo, ki prispeva svoj delež k nežni ironizaciji vere v prihodnost, v nepretrgani napredek. Med zamrznjenimi gibljivimi podobami protagonistk in protagonistov, ki scensko tehniko, mehaniko in tehnologijo z lahkoto spravijo čez simbolno mejo med odrom in gledalci, ter neutrudnim tekom enega izmed performerjev (ki ponavlja stavek »*Tek me osrečuje!*«) zrasede gledališka pokrajina odtujenosti. Ta, čeprav je videti brezupna, pušča prostor humorju, inteligentosti in rešitvam, ki k sreči nikoli ne bodo pomenile »srečnega konca«, vsaj ne v klasičnem gledališkem pomenu tega izraza, temveč zlitje pomenov v *podaljšek odrskega* onkraj odra. Aktivacija potenciala imaginacije vseh navzočih v prostoru je nedvomno dodaten pogoj, da se to zgodi. Odpiranje tega pogoja je zelo pomembna razsežnost komunikacije med performerji in gledalci, kritiki in bralci, če želi performans biti kritičen, če želi biti začasni skupni prostor refleksije.

De repente fica tudo preto de gente

Ta pogoj ali, bolje, polje možnosti je še bolj odprto v performansu *De repente fica tudo preto de gente* (*Naenkrat povsod črna*), četudi na drugačni performativni ravni, ki jo vzpostavlja specifični, zelo telesni pristop. Prostor performansa je narejen tako, da ga ves čas podpira in spodbuja, tako, da neizogibno združuje občinstvo in performerje/performerke. Občinstvo pravzaprav nima veliko izbire razen odločitve, da vstopi v prostor, ki sicer spominja na boksarski ring. Takšna ultimativno enostavna organizacija prostora, ki nakazuje in drži koordinate žive dramaturgije performansa, pomeni zelo močno gesto, ki dejansko omogoča, da performans steče, da se zares zgodi: znotraj ograje. Njena simbolna in hkrati tudi povsem stvarna prisila pravzaprav vzpostavlja pogoj in možnost prestopanja meje dovoljenega.

Utelešenje je v tem primeru doseženo z dobesednim mešanjem, jukstapozicijo in soočenjem teles – *vseh* teles prisotnih v prostoru –, ki ga podpirajo diskretni, učinkoviti elementi zvoka in svetlobe. Četudi je povsem jasno, kdo je performerka in kdo gost, se ta izhodiščna delitev sunkovito relativizira, zahvaljujoč sami akciji (koreografiji akcije), ki je takojšnja, intenzivna in brezkompromisna. Relativizacija vlog ni dosežena s pristopom, »prijaznim do publike«, nasprotno, občinstvo je nekako sofisticirano ignorirano, vendar hkrati povsem resno upoštevano. Tovrstna ignoranca vzpostavlja pogoj za kolektivno gledanje, ki je, kakopak, hkrati neogibno individualno. Takšen odnos performerjev/plesalk izhaja iz teme: podrejeni položaj črnosti ali, bolje, situacija črnosti/belskosti. Takoj je jasno, da ta tema ni le v ozadju, da ni zgolj konceptualni okvir, temveč je obravnavana kot živa, kot situirana tu in zdaj. Dejansko smo potencialno prepričani, da situacija ni le uprizorjena, temveč (neodrsko) pristna: čeprav smo na odru, se dobro zavedamo realnosti onkraj njega.

Že med samim vstopom v performans sem začutil potrebo, da nekaj storim, da se začnem gibati, da bi ga nekako podprl; bolj kot premišljevanje o celoti premikajoče se podobe (gmote teles) ali pasivnosti občinstva znotraj situacije me je mikalo, da bi pridružil izvajalcem/izvajalkam v njihovih fizičnih naporih. Ker za to nisem bil dovolj pogumen (glavobol je bil le znak, da telo nikoli ne laže, ko podzavestno govori), sem se posvetil spektru občutkov, ki jih je spodbujal postopni razvoj telesnih gibov: rahla klavstrofobija, neudobje zaradi možnosti trka z nekom, navdušenje, da sem navzoč sredi tako bogatega dogajanja in da lahko zgolj občudujem iskreno moč vrtinca performerskih teles.

Resničnost te performativne situacije očitno ni posledica igre, temveč pristnosti telesne izkušnje. Občinstvo je tarča, ovira, nedefinirana, prožna gmota »materiala«, ki prav tako določa in oblikuje prostor, hkrati pa tudi agregacija dejanskih, živih ljudi, teles, ki so – kot se jasno izkaže v performansu – upoštevana kot enaka performerskim telesom (vsa telesa so dejansko performerska). Ključna ideja, ki se je udejanjila znotraj te prostorske in čutne organizacije, je, da ne zadostuje zgolj razumeti problem črnosti oziroma systemskega zatiranja, ki jo spremlja, oblikuje in reproducira, temveč da jo je treba tudi začutiti z različnimi čuti. Prav tako je bilo pomembno nekako naznaniti, da se posledicam udeležbe v problemu/situaciji (in performansu) nikakor ni možno izogniti, da naša udeležba kakršne koli vrste vselej pušča določene sledi v živi situaciji, tako kot performerji puščajo fizične sledi na naših telesih, tudi (in zlasti) materialne, snovne, kar je doseženo na ravni nekoliko prikrite, vendar prav zato močnejše geste. Črna telesa plešočih performerjev/performerk so dejansko pobarvana, črna barva pa se nenehno in vedno bolj prenaša na ostala telesa (telesa občinstva, ki so postala performerska) s slučajnimi, naključnimi in namernimi fizičnimi kontakti, v plešočem vrtincu intenzivnega gibanja »plemena« znotraj klavstrofobičnega, natrpanega prostora akcije.

In tako dalje in tako naprej

Precej drugačno performativno situacijo lahko doživimo v *In tako dalje in tako naprej*, predstavi, nastali iz sodelovanja skupin Via Negativa in Oblivia. Za razliko od prostora gneče v *De repente fica tudo preto de gente* se tu soočamo s specifično praznino odra na različnih ravneh, povsem dobesedno pa na začetku predstave, ko šest performerjev stoji v zadnji vrsti avditorija, za hrbti gledalcev, in vsak govori v svoj mikrofon.

Močna, izrazita, oddaljena in brutalno prisotna praznina odra/prostora nam odpre prostor in čas za premislek o njegovih možnostih, izzivalnosti, odtujenosti, umetnosti, čarobnosti, ploskosti, trodimenzionalnosti itd. itn., ali drugače, o njegovi potencialnosti. Toda v tem primeru je oder lahko prazen v polnem sijaju, ker so

igralci vendarle navzoči; njihova navzočnost na enem koncu prostora (na začetku) poudarja njihovo odsotnost na drugem. Sprostitev, izpraznitev ali celo evakuacijo prostora/odra bi lahko razumeli kot željo po odvrnitvi pozornosti od kakršne koli vizualizacije in uprizoritve, ki z vidika radikalne kritike reprezentacije zlahka zapade v diskurz spektakla. Scena, ki diha v sebi lastnem ritmu, popolnoma osvobodjena teže nastopajočih oziroma bremena njihovega/kakršnega koli utelešenega pojavljanja, nam tako po svoje sporoča, da je njen teritorij morda širši, kot ga na prvi pogled določajo njene koordinate, da morda sega onkraj fizične meje gledališča. To situacijo sem prebral na ravni izjave: naša pričakovanja do prostora, namenjenega odrskim dogodkom, so prepogosto samoumevna. Čutil sem, da poudarek na prezenci golega odra razgrajuje samo idejo odrskega dogodka, in se pri tem ujel v zamišljanju utopične perspektive: oder je pravzaprav povsod, zavaljo izogibanja njegovi institucionalizaciji.

In tako dalje in tako naprej na ravni koncepta prinaša na luč dneva potencialnost smrti. Obravnava jo na dveh ravneh hkrati: po eni strani skozi običajno optiko telesnosti performativnega, po drugi pa skozi govorico odra kot enakopravnega »subjekta« performansa, ki naredi neko avtonomno gesto. Ta hibridna razsežnost izvedbe – lovljenje ravnovesja med aktivnostjo živih teles in poudarjeno odrsko arhitekturo, osvetlitvijo in izraznostjo nasploh – je njen veliki adut.

Pri tem je zelo zanimiv pojav, ki ga lahko zaznamo vmes, med fragmenti govorjene ali drugače utelešene vsebine. V performansu se namreč oder vzpostavi kot avtonomni ustroj, ki se občasno izmika običajnemu nadzoru nad svojimi funkcijami, kar je pravzaprav posledica dejavnosti »sedmega igralca« v obliki zvočno-vizualne intervencije: navpične črte svetlobe, ki »skenira« prostor, spremlja pa jo značilni zvok, ki spominja na zvok naprave za spremljanje delovanja srca. To zelo zgovorno izmikanje odra kontroli bi bilo vredno nadaljnjega eksperimentiranja. Tovrstna raziskava bi lahko prispevala k vedno dobrodošlemu premisleku o tem, kaj pravzaprav počnemo v globoko političnem pomenu, ko svoja telesa zastavimo za potrebe (odrske) reprezentacije, kar lahko primerjamo z nujo zastavitve teles v uporju.

Tega nihče ne bi smel videti

Tega nihče ne bi smel videti je zanimiv eksperiment mešanja teoretskih in performativnih vložkov (čeprav prvi ne izključujejo določenega performativnega) na odrju, v obliki hibridnega dogodka. Ta performans predavanje (ali obratno) je zgrajen na ideji, da »teoretik in performer vstopata v razmerje, pri katerem ne gre za to, da 'poiščeta skupni jezik', temveč ravno nasprotno – razlik v diskurzu ne gladita, temveč jih potencirata« (*Tega*, napoved performansa).

»Draga Katarina,« reče teoretičarka, »biti gledalka tvojih performansov, ki v središče postavljajo radikalno potrošnjo telesa in energije, je zame globoko povezano z občutkom nelagodja, ki je lahko tako močan, da si nekaterih tvojih predstav rajši ne ogledam, čeprav me tvoje delo izredno zanima ...« Performerka te besede komentira po svoje: »Draga Bojana, jaz že od začetka vem, da je vse to skupaj čisto navadno sranje. Zakaj sva midve danes tukaj? Kdo naju je spravil skupaj in zakaj? Namesto da bi Jablanovec [odgovoren za koncept in režijo] naredil novo predstavo, kombinira star material v nekakšen lecture performance, stara jajca v novem kontekstu.« (*Tega*, napoved performansa).

Ta spopad/soočenje teoretske predstavitve in živega dejanja očitno in celo namenoma razkriva formalne razlike med dvema izraznima oblikama, hkrati pa ju poskuša sopostaviti. Dejstvo, da protagonistki ne iščeta skupnega jezika, saj performans očitno pokaže nemožnost »produktivne« komunikacije med njima, razumem kot poskus *performiranja jukstapozicije* (vzporednosti, zdrsa, razdvojenosti – shizofrenije med teorijo in prakso).

Ta poskus je uspešen na sami točki delitve, nerazumevanja in konflikta med dvema izjavama: teoretičarka trdi, da so samoreferenčna kritična dejanja performerke spodletela, da so napaka, performerka pa se medtem histerično smeje sredi svoje/zaigrane norosti, ki je pomenljiva reakcija na določene teoretičarkine ugotovitve. Tu se dejansko zastavi vprašanje kvalitete kritike, ki jo izreka nekdo, ki nima performerske izkušnje. Iz performerkega komentarja, četudi gre morda za šalo, lahko preberemo tudi nadaljnje konotacije. Vendar prav ta šala je tisto, kar primer naredi zanimiv, saj naslavlja režiserja, ki na odru ni prisoten. Odsotnost režiserja pa odpira nekaj novih asociacij, ne le glede njegove možne udeležbe v performansu (ali dejanske izvzetosti iz njega), temveč, denimo, glede udeležbe kogar koli, ki je navzoč v prostoru, to je občinstva in tehničnega osebja.

Ob teh konotacijah lahko performans razumemo kot poskus razkranjanja običajnega konteksta odrskega dogodka, ki pogosto zapade v mediatizacijo, navzkrižje komentarjev, teoretizacijo (ki je sama sebi namen) in se podvrže arhiviranju ter, končno, kanonu, vedno post festum, na časovno odloženi način. Oder, ki je običajno predmet preiskave, je dejansko nenadoma izzval »teorijo«. Teoretik (predavateljica, pisec, kritičarka), izzvan, da bo prisoten in dejaven v realnem času, je dojet kot statični subjekt (interpret/acija/ zunaj svojega običajnega okolja), performer pa je dinamični subjekt v svojem običajnem okolju. Telo teoretičarke (izraz vključuje njeno kritično držo) je vidno, slišno in dotakljivo. Vendar je vprašanje oblike delovanja telesa ključno, ko želimo, da doseže performativni potencial. V tej zvezi se predavanje ne zdi produktivni prijem, predvsem zaradi svoje forme, ki narekuje enosmerni način komunikacije vsebine. Teoretikova odrska pojavnost je tudi lahko dojeta kot

spektakularizacija teorije, kot njeno pretakanje v določeno super-predstavitev, v šov. Teoretikova težka naloga je potencialno osvobajajoča, a pravzaprav se izkaže, da je osvoboditev možna le, če je teoretski pristop/prezentacija odpravljen(a). Vse kaže, da »utelešenje« teoretika terja kompleksnejše pojavljanje v prostoru od golega branja teorije. Performans dokazuje, da teorija v prostoru performansa doseže svojo potencialnost le, če je na določen način udejanjena – s strani performerja. Ni pa rečeno, da performerka ne more biti teoretičarka.

Kot teoretik sem ta performans doživel kot jasen znak možnosti relativizacije vlog in položajev. Zaznal sem ga kot specifično (performirano!) opozorilo o občutljivosti performiranja, o izpostavljanju performerjevega telesa in inteligentosti javnosti, kritikom, režiserjem, producentom ... a tudi lastni stalni, neskončni samorefleksiji. *Tega nihče ne bi smel videti* je nedvomno eden izmed tistih performansov, ki me izziva, da uporabim svoje telo za izvajanje, performiranje, in ne le premišlujem delo drugih. Ali ni utelešenje kritike možno le v telesu performerja – tistega, ki udejanja, uteleša?

Kompleks Ristić

Premišljeno in čustveno zastavljena dinamika čustvenega stroja igralskega kolektivnega telesa v gledališki predstavi *Kompleks Ristić* zares učinkuje. Sam sem jokal tako na generalni vaji kot na premieri, sploh med prizori pomivanja tal, vstopa tankov, petja Bilećanke (*»čuje se odmev korakov ...«*) in med Nirvanino pesmijo v ozadju (*»here we are now, entertain us«*), ki po svoje prerokuje pričujočo vrnitev mizanscene družbe devetdesetih let. Potopljenim v ta pop glasbeni miks, ki je tudi učinkovita raba besedila za manipulacijo s kolektivnim nezavednim, nam je več kot jasno, da se tako imenovana tranzicija ne bo nikoli končala, temveč da se predvsem nahajamo na specifičnem kraju – s tem mislim tako na (odrski) prostor performansa kot tudi na prostore, na katere se performans nanaša –, namreč na Jugovzhodu in ne na Severozahodu. To vzdušje je (nenamerno zgrajen) posredni kontekst, ki kljub teži čustvene navlake vnaša upanje; ne nazadnje smo mi tisti, ki lahko prispevajo k izpodrivanju struktur in učinkov postsocialističnega kapitalizma.

Obstaja velika verjetnost, da se vam med ogledom vzbudijo zakopana čustva (če ne sodite med najmlajše v občinstvu). Nasploh je bil vtis, da se čustvena stanja z odra prosto prelivajo v občinstvo, njegova resnost, posvečenost pa nazaj na oder, s čimer performativni *kompleks* pridobiva najpomembnejšo razsežnost: na predelanih izhodiščnih motivih (iz kritičnega gledališča preteklega časa) vznikne situacija tukaj-zdaj, ki – tako želimo verjeti – ni zgolj estetizirana, odrska, temveč je tudi artikuliran komentar aktualnih razmer, v katerih s(m)o se znašli Postjugoslovani, vključno s tistimi, rojenimi po letu 1990 (Jelesijević, »Kazalište«). Učinek predstave izhaja

iz situacije, temelječe na konceptualnem pristopu: čustvena dimenzija čutnega je poudarjena do (celo patetične) ravni, kjer je mogoč vpliv še posebej na tista kritična telesa, ki so zmožna razumeti in začutiti širok kontekst projekta.

Utelešenje kritike skozi dezidentifikacijo

Utelešenje kritike, če ga razumemo v konotativnem pomenu, je lahko značilnost živega in nenehno spreminjajočega se kolaža performativnih teles. Utelešeno kritiko izjavljanja performerke v *Tega nihče ne bi smel videti* beremo kot primer decentralizirane kritične intervencije. To je živ glas protagonistke, ki je izkoristila priložnost, da izrazi svoje stališče do same organizacije in koncepcije odrskega dogodka, v katerem nastopa. Utelešena kritika se dobesedno čuti v *De repente fica tudo preto de gente*, ko performerji delujejo na izčiščen, reduciran in fizično močno poudarjen način ter medtem puščajo materialne posledice na telesih občinstva (ki so postala performerska telesa). V *Ka-boom* izvajalci poudarjajo potrebo po osebnem telesnem izkustvu, njihov kriticizem je dejansko utelešen v ironiji in absurdu njihovih izjav in dejanj. Brutalnost praznega odra v *In tako dalje in tako naprej* je posledica radikalne redukcije prisotnosti performerjev, njihove razmestitve ali prisotnosti v relativiziranem prostorskem kontekstu, za hrbti občinstva. Izpostavljanje praznine poudarja neparticipatorno razsežnost odra, vendar anticipira nujno participacije. Situacija dejansko uteleša kritiko gledališke praznine, kritiko pogojev in možnosti gledališkega prostora kot prostora paradoksa in napetosti, izhajajočih iz dualizma med izvajalci/izvajalkami in občinstvom: ta prostor, kljub svoji skorumpiranosti v kontekstu kulturne industrije, še vedno ponuja sorazmerno varno, produktivno zavetje (za kritiko). *Kompleks Ristić* poudarja čustveno skozi specifično koreografijo igralskih teles, združenih v kolektivno telo, v poskusu utelešenja zelo poosebljenih komentarjev čustvenega kaosa, jeze in trpljenja, ki jih povzročata razkroj krhkega zarodka skupnega v nekdanji Jugoslaviji, ob močnem sklicevanju na njeno filmsko in gledališko kontrakulturo.

Vprašanje, ki se, upam, oblikuje med fragmenti tega prispevka, je vprašanje odpiranja prostora performansa in, posledično, vloge kritika v kateri koli performativni situaciji. Rancière utemeljuje in predlaga disenz³ kot organizacijo čutnega brez realnosti, ki bi se skrivala za pojavljanji, in brez nekega režima predstavitve in interpretacije danega, ki bi nalagal njegovo očitnost (*Emancipirani* 32). Performativna dela, ki so prej prostor govora kot spektakla, so na poti, da dosežejo takšno organizacijo čutnega,

³ Disenz (fr. *le dissensus*) ne pomeni nestrinjanja z nekim osebnim interesom ali mnenjem, temveč je to politični proces, ki se upira pravnemu dejanju in ustvarja razpoko v redu čutnega tako, da uveljavljenemu okviru zaznave, mišljenja in dejanj nasproti postavi »nesprejemljivo«, to je politični subjekt. Prevajalka *Emancipiranega učitelja* Suzana Koncut se je sicer odločila za izraz diskonsenz, drugi prevajalci Rancièreovih del v slovenščino pa za disenz, ki ga tudi pogosteje srečujemo pri avtoricah, ki se sklicujejo na njegova besedila (npr. Jelica Šumič Riha).

hkrati pa skoraj vedno odpirajo kritično vprašanje smisla/načinov lastnega obstoja v obstoječem, vprašanje, kako se izogniti delovanju v prid reprodukciji obstoječega in padcu v past poblagovljenja.

Ideja utelešenja kritike se tako ne nanaša na vprašanje načinov, tehnik in kontekstov predstavitve v umetnih pogojih institucionaliziranih prostorov, temveč na preišljevanje politične emancipacije gledalca, performerke, kritika, vključno z dispozitivom gledalke kot kritičarke in performerke, performerja kot gledalca in kritika in kritičarke kot gledalke in performerke, upoštevajoč torej idejo dezidentifikacije – potrebe/želje po potopitvi v drugačno »vlogo« v prizadevanju po odpravi pregrad med sistemsko in nezavedno utrjenimi vlogami. Dezidentifikacija, ki, po Rancièru, ni nič drugega kot radikalna subjektivacija, »križanje identitet [...], povezava med biti in ne-še-biti« (*Politics* 67), je pogoj za »utelešenje« emancipatorne, dehierarhizirane kritičnosti. Odpiranje prostora performansa pomeni tudi njegovo razumevanje onkraj omejitev načinov izvajanja »umetnosti«, saj vključuje izraze in posledice onkraj nje. Ulični protest neke ljudske vstaje proti obstoječemu predstavniškemu sistemu je denimo zelo dinamično kolažirana performativna situacija (kolektivizacije, v povezavi z omenjenim kolektivnim gledanjem) ali performativna oblika disenza. Uteležena kritičnost je tako lastnost živega in nenehno spreminjajočega se kolaža performativnih teles, ki so dejavno vključena v specifično tukaj-zdaj situacijo. Njihove ko-participatorne geste prispevajo k njenemu disenzualnemu potencialu, sooblikujoč govor namesto predstavitve.

Prevedel Nenad Jelesijević

Literatura

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. [Ästhetische Theorie. 1970.] London: Continuum, 2004.
- Banerjee, Subhabrata Bobby. »Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism.« *Borderlands e-journal*, 5.1 (2006). <http://www.borderlands.net.au/vol5no1_2006/banerjee_live.htm>.
- Bauman, Zygmunt. *Tekoča moderna*. [Liquid Modernity. 2000.] Ljubljana: *cf, 2002.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967; film *La Société du spectacle*, 1973.
- Haug, Wolfgang Fritz. *Kritika robne estetike*. [Kritik der Warenästhetik. 1971]. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1981.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. [Dialektik der Aufklärung. 1944]. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.
- Jelesijević, Nenad. »Performans, ki režira samega sebe.« *MMC RTV Slovenija*, 14. apr. 2015. <<https://www.rtvsl.si/kultura/ocenjujemo/performans-ki-rezira-samega-sebe/362837>>.
- . »Kazalište-pozorište-gledališče-teatar, kraj, kjer živi svoboda.« *MMC RTV Slovenija*, 1. okt. 2015. <<http://www.rtvsl.si/kultura/oder/kazaliste-pozoriste-gledalisce-teatar-kraj-kjer-zivi-svoboda/375251>>.
- . »Umetnost je trgovski artikel.« *Dialogi* 41.9 (2005): 23–42.
- Kornegger, Peggy. *Anarchism: The Feminist Connection*. The Anarchist Library, 1975. <https://archive.org/stream/al_Peggy_Kornegger_Anarchism_The_Feminist_Connection_a4>.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. [Le Spectateur émancipé. 2008.] Ljubljana: Maska, 2010. (Transformacije 27).
- . *Nerazumevanje. Politika in filozofija*. [La Méésentente: politique et philosophie. 1995.] Ljubljana: Založba ZRC, 2005.
- . »Politics, Identification, and Subjectivization.« *Identity in Question*. Ur. John Rajchman. New York in London: Routledge, 1995. 63–70.
- Rosler, Martha. *Martha Rosler*. Splet. 4. 9. 2015. <<http://www.martharosler.net>>.

Podatki o performansih

In tako dalje in tako naprej. Oblivia, Helsinki & Via Negativa, Ljubljana. Zasnova in izvedba: Grega Zorc, Rok Kravanja, Anna Krzystek, Anita Wach, Magnus Logi Kristinsson, Timo Fredriksson. Koncept in režija: Bojan Jablanovec. Premiera: Ljubljana, 2014. <http://vntheatre.com/projects/irresolvable/and-so-on-and-so-forth-2/>.

De repente fica tudo preto de gente. Marcelo Evelin/Demolition inc., Brazil. Zasnova in izvedba: Andrez Lean Ghizze, Daniel Barra, Elielson Pacheco, Hitomi Nagasu, Jell Carone, Loes Van der Pligt, Marcelo Evelin, Márcio Nonato, Regina Veloso, Rosângela Suildade, Sérgio Caddah, Sho Takiguchi, Tamar Blom, Wilfred Loopstra. Premiera: Rio de Janeiro, 2012. <https://vimeo.com/86154513>.

Ka-boom. Oblivia, Helsinki. Zasnova in izvedba: Timo Fredriksson, Magnus Logi Kristinsson, Anna-Maija Terävä, Annika Tudeer. Premiera: Helsinki, 2014. <https://vimeo.com/104385398>.

Tega nihče ne bi smel videti. Via Negativa, Ljubljana. Besedilo: Bojana Kunst in Katarina Stegnar. Predavateljica: Bojana Kunst. Performerka: Katarina Stegnar. Koncept in režija: Bojan Jablanovec. Premiere: Performance Studies International Conference, Zagreb, 2009. <http://vntheatre.com/projects/via-nova-series/no-one-should-have-seen-this/>.

Kompleks Ristić. SMG Ljubljana, HNK Rijeka, Bitef Beograd in MOT Skopje. Režija: Oliver Frljić. Dramaturgija: Goran Injac, Tomaž Toporišič. Igrajo: Primož Bežjak, Uroš Kaurin, Jerko Marčić, Nika Mišković, Draga Potočnjak, Matej Recer, Blaž Šef. Premiera: Beograd, 2015.