

Vse je igra interpretacij; igra z razliko in do razlike, ki jo ustvarjamo

Jasmina Založnik, jasmina.zaloznik@gmail.com

Bojan Anđelković. *Umetniški stroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik.* Založba ZRC SAZU, 2016.

Zagrsti v kompleksno, eklektično ustvarjanje (in ustrojavanje) Dragana Živadinova, ki mu je uspelo zgraditi prepoznaven in eksakten opus, je vsekakor zahtevna naloga, ki si jo je za cilj doktorske študije zastavil Bojan Anđelković. Monografija *Umetniški stroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik* je predelava avtorjeve doktorske disertacije *Konstrukcija postgravitacijske umetnosti skozi politične, umetniške in tehnološke dispozitive petdesetletnega gledališkega procesa Noordung:: 1995–2045 Dragana Živadinova*, ki jo je leta 2015 zagovarjal na Fakulteti za humanistične znanosti na Univerzi na Primorskem.

Omenjeno delo je treba pozdraviti zaradi številnih razlogov. Najprej zato, ker gre za prvo obsežnejšo raziskavo dela Dragana Živadinova, ki se je še nihče ni upal lotiti, predvidoma tudi zaradi eklektičnosti, ki je že po definiciji izmuzljiva. Nato zato, ker pisec uspe vzpostaviti orodja, ki omogočajo misliti in brati ustrojavanje Živadinova na celovit način, ki presega domeno pogleda – ki je zavajajoč. S pojmovnim aparatom, ki se opira predvsem na Gillesa Deleuza, teoretsko in konceptualno premišluje skupek, ki zaokroža in medsebojno poveže (u)stroj Živadinova; figuro Živadinova, manifestativne izjave in raznorodne oblike uprizarjanja.

Avtorjevo prebiranje Živadinova se vrši skozi koncept dispozitiva kot strukture in hkrati tudi že strategije, ki ni fiksirana, temveč je predvsem polje sil v primežu vednostno-oblastnih mehanizmov. Da bi lažje zagrabil mnogoterost strategij postopanja Živadinova, jih avtor v knjigi (po poglavjih) razdeli na politične, umetniške, tehnoznanstvene in filozofske dispozitive, pri čemer so slednji tisti, ki spajajo, torej orodja, ki omogočajo misliti, pojasniti in ugledati te med seboj povezane dispozitive.

Pred nami je delo, ki je po strukturi, načinu in izrazu (političnem in teoretskem) angažirano na način, ki je zvest Živadinovu. Ravno to je morda razlog, da je bilo na monografijo vendarle vredno čakati tako dolgo. Ne nazadnje tudi zato, ker (bo) kot edinstvena morda lažje odkriva(la) svoj lastni potencial.

S pisanjem knjige, kot pojasni tudi sam, mu ne gre za podajanje »resnice« *per se*, saj ta ne obstaja oziroma obstaja le kot perspektiva, kot takšno pa si jo prilašča tudi omenjena študija. Raziskovalcu gre predvsem za premislek dometa in domene polja interpretacije oziroma teoretizacije nekogaršnjega dela, pri čemer je ključno, da uspe interpret/teoretik izbrati in podati jasna orodja in ogrodja, vključujoč svojo lastno politično pozicijo, s katero se koncizno opredeli do svoje teme. To pa seveda ne pomeni, da je predmet nekogaršnje raziskave in obdelave treba brati na način, kot ga ponuja pisec sam. Anđelkovićevo postopanje z delom avtorja specifičnega, eklektičnega, avtoreferenčnega gledališča, ki s svojimi »režijami« presega avtonomijo umetnosti režije (»režija vseh režij«) in namesto te gradi paradoks (str. 302) – »zaumno logiko smisla« –, je pri tem vseskozi plodno. Uspe mu odpri niz perečih vprašanj arhiviranja in zgodovinenja umetnosti, ali bolje, kar širše kulture v relaciji do (nacionalne) ideologije.

Četudi bi morebiti iz naslova knjige sklepali, da je v središče postavljena druga stilna formacija telekozmižma Živadinova, ki nastopi z avtorjevo zapustitvijo NSK in s prehodom v polje postgravitacijske umetnosti (str. 19) kot odgovorom in posledico spreminjanja strukturnih mehanizmov širše družbenopolitične formacije – prehod iz jugoslovanskega socializma v samostojno državo in sodobni neoliberalni kapitalizem –, avtor prve faze nikakor ne izpusti. Pokaže nam, da je retrogardizem¹ mogoče zaobjeti v drugi formaciji, oziroma ko delo Živadinova bere kot cikle,² ki predstavljajo razsrediščen, vendar enoglasni krog,³ »v katerem vse odmeva v eni sami besedi: *Noordung, Noordung, Noordung ...*« (str. 334), pokaže, kako se predstave medsebojno prežemajo, četudi pri tem nenehno proizvajajo »kompleksno razliko v sami sebi« (str. 335). Hkrati pa avtor krmari med obema stilnima formacijama, saj lahko le tako razvozlava tudi kontekstualne, tj. družbenopolitične spremenljivosti ter s svojim razbiranjem ugovarja deklarativnemu razločevanju Živadinova med obema fazama, kar je predvsem politična gesta. Kot pokaže, je namreč prav sprememba konteksta vselej tudi že srž in sila, ki poganja (če ne celo »soustvarja«) umetnikovo delovanje.

1 Retrogardizem predstavlja prvo stilno fazo Živadinova.

2 Avtor jih prebira in hkrati že medsebojno razdvaja na življenjske cikle gledališč Živadinova: Scipion Nasice (1983–1987), Rdeči pilot (1987–1990) ter Noordung (1990–1995–2045), na gledališke cikle predstav: cikel retrogardističnih dogodkov Scipionov (*Hinkemann, Nablocka, Krst, Dan mladosti*), cikel dramskih, baletnih, opernih observatorijev Rdečega pilota (*Fiat, Zenit, Rekord*), (kozmo)kinetični cikel »naseljenih skulptur« Kozmokinetičnega kabineta Noordung (*Kapital, Molitveni stroj, 1:10.000.000, 1:1*), mehatronskega ciklusa obredov postavljanja Živadinova in Zupančičeve (*Likvidatura Atraktor, Biomehanika Noordung, Trije izdelki Noordung, OHOrganizem, Supremat*), elizabetinski cikel Gledališča Živadinov::Zupančič::Turšič (*Marlowe, Prepovedano gledališče, Ljubezen in država*), petdesetletni cikel predstave Noordung 1995–2045, cikel informansov (*Tisoč let filma, Teleogija, Postgravityart ...*) itn. (str. 334).

3 Odrprtost, opirajoč se na Deleuza, bistveno pripada enoglasnosti. Sedimentarnim razporeditvam analogije se zoperstavljajo nomadske razporeditve in kronane anarhije v enoglasnem (nav. po Anđelković, str. 334–35).

Kontekst retrogardizma

Vstop in spopad s kompleksno zasnovanim delom Dragana Živadinova mora zato nujno pospremiti tudi poznavanje pretekle zgodovine, čas prehoda iz sedemdesetih v osemdeseta leta prejšnjega stoletja, ki oznanja stebre (novega) gledališča postmoderne in hkrati znamči ustvarjalčev vstop v gledališče. A da bi ta čas sploh razumeli, je potreben še dodaten korak nazaj, v šestdeseta leta dvajsetega stoletja, ki predstavljajo, kot ugotavlja Vili Ravnjak v enem zgodnejših problemskih esejev na to temo z naslovom »Umetnost kot stičišče nasprotij«,⁴ hkrati svojevrsten vrh in konec moderne gledališke umetnosti. »Uspeh« zlitja umetnosti in življenja posledično umetnost pripelje do razbitin lastnega jezika, h kolapsu, k »umetniškemu samomoru«, »ukinjenju umetnosti kot take« (94). S te ničelne točke se mora umetnost vrniti nazaj k osnovnim gledališkim zakonitostim, to je k znaku in njegovi razgradnji; se umestiti v simptom znaka, tj. večpomenskost, ki se poraja v procesu dogajanja, v igri, dejanju, besedi. Takšno izhodišče razpre tudi nadaljnjo redefinicijo (gledališke) umetnosti kot »intelektualno-kritične in (politično in moralno) polemične, temelječe na čutnem spektaklu« (95).

Takšno gledališče pri nas razvija trojica Ristić-Jovanović-Pipan, in Vili Ravnjak ga v citiranem besedilu označi kot »revolucionarno gledališče«. V to gledališče vstopi tudi Živadinov,⁵ ki povzroči nastanek še ekstremnejše oblike gledališča postmoderne pri nas, ki se izpiše v retrogardizem.⁶

Pri tem je treba dodati, da je vznik retrogardizma hkrati tudi odsev specifičnih političnih in družbenih okoliščin v nekdanji Jugoslaviji, ki se po smrti Tita in Kardelja, osrednjih apologetov jugoslovanskega socializma, znajde v krču in kaosu. Govorimo torej o umetniških praksah, ki radikalno prelomijo z umetniškimi tendencami petdesetih in šestdesetih let, in hkrati tudi o umetniških praksah, ki so sposobne nasloviti politično relevantno izhodišče in vzpostaviti tudi vrsto novosti v širšem umetniškem prostoru. Ob novih vzvodih in osvežitvi jezika, se konceptualizirajo tudi drugačne taktike in strategije, s katerimi se v erodiran kontekst poznega jugoslovanskega socializma naseli specifičen kulturni interregnum in s katerimi se naslovi tudi sprememba v pojmovanju in rabi javnega in javnosti.⁷

Kot ugotavlja z Rokom Vevarjem v prispevku »Punkovske metamorfoze«, se sprememba pojmovanja javnega in javnosti kaže, med drugim, tudi v pervertiranju klasične teatrološke dihotomije med nastopajočimi in občinstvom. Po analogiji

⁴ Prispevek je prvič objavljen v reviji Katedra, januar 1987.

⁵ Pri Ristiću dela asistenco režije.

⁶ Retrogardizem je najekstremnejši postmodernizem, zapiše Vili Ravnjak v prispevku »Umetnost kot stičišče nasprotij«.

⁷ Za podrobnejšo analizo glej: Vevar, Rok in Jasmina Založnik. »Punkovske metamorfoze.« *Maska*, letn. 32, št. 183–184, 2017, str. 69–96.

transformacije urbanega prostora v performativno materialnost in gledališko semiotiko, ki v akt uprizarjanja vključuje prav vsakogar; tudi performativne prakse vzpostavljajo protokole, ki bi jim omogočili zagrabiti spekter razlik v režimih telesnosti kot osnovo/pogoj ustvarjanja prostora drugačne politike (str. 69–96).

Ne preseneti torej, da je retrogardizem, ki ga Ravnjak opredeli kot radikalnejšega od »revolucionarnega« gledališča, že v zasnovi prepojen s političnimi zastavki in da nujno vsebuje še več ostrine in (pre)drznosti. Kot najradikalnejša frakcija, ki se giblje v relaciji do politike, se Živadinov spusti v raziskovanje kompleksnega razmerja med Gledališčem in Državo oziroma se celo deklarativno razglasi za Državo, saj, kot zapišejo v aktu ustanovitve Gledališča sester Scipion Nasice (GSSN): »Gledališče je Država.« Ob tem pa dodajo, da je »Gledališče sester Scipion Nasice apolitično[, saj je] [e]dina resnična Estetska vizija Države vizija nemogoče Države« (str. 39).

Živadinov z GSSN ponovi formalno težnjo države po trdnosti in moči.⁸ Prav zato se tudi že predstavi kot kolektivno telo, izpisano v trdnem in močnem kolektivnem izjavljanju. Hkrati ponovi tudi gesto vehementne, utopične proklamacije prihodnosti, četudi je ta vzpostavljena na samih neznankah (tj. naključjih).⁹ Omenjeni zastavek se iz GSSN leta 1984 prenese na delovanje NSK ter se ne nazadnje vpisuje, četudi z razliko, naprej v telekozmizem Živadinova. Za razliko od prvih dveh kolektivnih teles kolektivno izjavljanje v telekozmizmu Anđelković misli preko kozmističnega mišljenja, neločljivega »od kolektivnega ustroja izjavljanja, ki zaobjema tako makro- kot mikrokozmos« (str. 289).

Drznost Živadinova poseže tudi v takratno »nesprejemljivost« enačaja med Življenjem in Umetnostjo, ki pa ga avtor v vnovičnem premisleku zasnuje na drugačnih temeljih kot ideologija šestdesetih, tokrat na igri mask. Dodamo lahko, da tovrstno spuščanje na spolzek teren politike, torej v samo jedro države/državnosti, zahteva dobršno mero distance, saj prav vsak vzpostavljeni odnos, kliče in zahteva refleksijo vzpostavljenega odnosa, kot tudi sama sprememba zahteva neko novo pozicijo akterja, pozicijo, ki še naprej razpira odprt teren raziskovanja in ustvarjanja (morebitnega) nelagodja.

8 Formalna težnja Države je trdnost in moč, vsebinsko pa je vsaka država v osnovi neorganizirana (Scipion Nasice, 1983, nav. po Anđelković, str. 39).

9 Edina točka programa GSSN, ki jo je bilo mogoče predvideti vnaprej, je izhajala iz preverjene politične izkušnje, da je neznanost (tj. naključje), ki se simulira kot znano (tj. nujnost), vedno delotvorno, saj ga je mogoče kontrolirati in usmerjati v zaželjeno posledico (Scipion Nasice, *Akt samouničenja*, 1987, nav. po Anđelković, str. 297).

Štirje dispozitivi in štiri osrednja poglavja

V pojasnjevanju genealogije pojma retro-avant-garda (v množstvu premen) pisec razgrinja pasti, pomote in ne nazadnje davek, ki ga kolektiv NSK plača z vzpostavljenim in ohranjenim enačajem z Državo. V kaotičnem in razpadajočem sistemu, ki se je gibal prav na križišču dveh blokov, je bila takšna poteza potentna in smiselna, česar pa po mnenju avtorja besedila ni mogoče potrditi v spremenjenih družbenopolitičnih okoliščinah. Razlika v razumevanju zlitja kolektiva NSK z/v državo pa je hkrati tudi tista, ki privede do zaostritve odnosov med ustanovnimi člani ter na koncu celo do izstopa Živadinova, nekoliko kasneje pa tudi skupine Laibach iz kolektiva. Lahko bi rekli, da je edina produktivna gesta, ki je po vzpostavitvi enačaja možna, samomor Gledališča-Države. Pogorišče pa je prostor, iz katerega lahko Feniks ponovno »vstane« in nastopi s še drznejšo gesto kulture vesolja. Na ta način se v grobem Živadinov izrisuje kot politični (u)stroj.

Drugi del knjige je namenjen obravnavi umetniških strojev, ki tako kot politični rastejo in preraščajo okvirje samega gledališča. V njih Anđelković razpira ustvarjalčeve povezave z avantgardnimi (gledališkimi) vizionarji, med njimi predvsem z Wagnerjem, Appio, Craigom, Mejerholdom, Artaudom in Malevičem, ki so po mnenju avtorja knjige (so)krivi prelomov v uprizoritveni umetnosti. Bistvo gledališča je premeščanje pogleda, in prav to uspešno počno prav vsi omenjeni avtorji.

Tehnoznanstveni stroji kot spojitev znanosti in tehnologije, ki jo prežema tudi misel znanstvene fantastike, najdejo svoje mesto v tretjem delu knjige. Živadinov vizionarsko, utopično, v referencialnosti še vedno samoniklo plasira postgravitacijsko umetnost, razglasi kultivacijo vesolja in celo iniciira nastanek hibridne inštitucije KSEVT (Kulturno-gospodarsko središče evropskih vesoljskih tehnologij) v Vitanju, rodnem kraju Potočnikove matere Minke Kokošinek, nosilke življenja Hermana Potočnika Noordunga, figure Živadinova.

Zadnji del knjige nosi naslov »Spojni stroji«, med katere avtor umesti filozofijo, tisto, ki že od samega začetka utemeljuje in povezuje. Med seboj ne spoji le posamičnih delov, del ali pristopov, ampak predvsem utemelji in spoji delo Živadinova z Anđelkovičevim početjem. Kot smo pokazali, pisec vztrajno pojasnjuje, da razumevanje Živadinova spodleti, če se misli skozi vizualno in slišno ali če obravnavamo zgolj posamična dela iz njegovega opusa. Namreč, kot smo sicer že zapisali, Živadinov ni zgolj režiser, ali bolje, njegova performativna dejanja so vselej speta s »poetološko-retoričnimi prvinami«. Z njimi vzpostavlja jezik o tem, kaj naj bi to gledališče bilo, medtem ko je mogoče njegovo gledališko-performativno serijo misliti kot tisto, ki se vzvratno nanaša »na manifestativne izjave, ki strogo

predeterminirajo naš način gledanja« (str. 340). Če je vsaka gledališka gesta »del oziroma odsev diskurzivne geste in obratno« (prav tam), je smisel tega gledališča mogoče poiskati le »v nenehni zamenjavi med tema dvema disparatnima serijama. To je virtualno tega gledališča, ki nikoli ni v tem, kar vidimo in kar slišimo, pač pa je ravno tisto nevidno in neslišno, nepredmetno in nepredstavljivo« (str. 11 in 340). Še več, Živadinova je treba misliti skozi paradoksalen koncept »Gesamtkunstwerka« ali raje kar »Gesamtkunstundwissenschaftswerka«, kot pojem dopolni Anđelković in ga pojasni:

Pri Živadinovu ne gre preprosto za režiranje gledaliških predstav, ampak za ustvarjanje konceptualne »celostne umetnine«, za katero je značilno predvsem to, da je *proceduralna* in *procesualna*. Tako imamo pred sabo umetnino, ki je paradoksalno *vedno-že* in hkrati *nikoli-še-ni* dokončana, saj vseskozi postaja, se spreminja in nastaja, ko se giblje v času in skozi čas, proti svojemu že na začetku napovedanemu »koncu«, ki jo bo retrospektivno vzpostavil kot »celostno«. (str. 11 in 340)

Iz takšnega zastavka poda tudi očitek dosedanjim ozko teatrološkim študijam, ki se jim Živadinov spretno izmakne, ko spreminja taktike in strategije. Namreč, če ponovimo, četudi morebiti sam Živadinov govori o dveh oziroma treh fazah svojega gledališkega ustvarjanja, pa je mogoče z Anđelkovićem potrditi neko specifično prešitje, logično, četudi na premenah zasnovano ustvarjanje kot »retrogardni procesualni umetniški projekt« (str. 13). To tudi pomeni, da se retrogardizem ne izpoje, četudi se v sledenju logike »vojnih strojev« premešča.

Prešitje

Anđelkoviću uspe razviti, pojasniti in tudi utemeljiti pojmovno-konceptualni jezik Dragana Živadinova na način prekoračitve konceptualne, historično-analitične obdelave predmeta obravnave, saj ga pospremi s performativno gesto. Knjigo je zato mogoče brati hkrati kot pomembno analitično-teoretsko in interpretacijsko delo, hommage Dragana Živadinovu in hkrati tudi že kot predstavo, ki Živadinova na specifičen način ponavlja z razliko. Performativna gesta se v knjigi vpisuje na več ravneh. Strukturirana je v petdeset poglavij po logiki petdesetletnega projekta. Podoba geostacionarne postaje na zgornjem robu knjige je zasnovana na principu »gibanja«. Pri snovanju knjige avtor uporabi metodo dramatizacije; ponovi gesto prisvojitve pojmovnega lika Hermana Potočnika Noordunga, ki jo je izvedel Živadinov. Ne gre mu namreč za to, kaj lik Živadinova historično, mitološko, tradicionalno ali trenutno pomeni, temveč predvsem za preizkušanje potencialnosti njegovega (Živadinova) in preko njega tudi svojega lastnega projekta. Anđelković je v tem postopanju jasen, saj

se zaveda, da »(ne)hote« že ustvarjamo mitologijo, ko mislimo nekogaršnje delo, tudi če morebiti razbijamo predhodno. Igrivost se vpisuje tudi v resnost tega početja. Vse je namreč igra interpretacij; igra z razliko in do razlike, ki jo ustvarjamo.

Literatura

Ravnjak, Vili. »Umetnost kot stičišče nasprotij.« *Mariborski gledališki nemiri*, Vili Ravnjak, Mestno gledališče ljubljansko, Knjižnica MGL, zv. 111, 1990, str. 94–99.

Vevar, Rok, in Jasmina Založnik. »Punkovske metamorfoze.« *Maska*, letn. 32, št. 183–184, 2017, str. 69–96.