

Javna tajna: dolgčas (post)dramskega gledališča

Nenad Jelesijević, info@performans.si

Florence Dupont. *Aristotel ali vampir zahodnega gledališča* [Aristote ou le vampire du théâtre occidental].

Prev. Suzana Koncut, Mestno gledališče ljubljansko, 2019. Knjižnica MGL.

Nekdo si je upal razkriti javno skrivnost: (post)dramsko gledališče je dolgočasno. Florence Dupont je prav to storila v knjigi, izdani leta 2007.

Zapis, ki ga berete, je skupek asociacij, ki jih sproža to spektakularno razkritje; spektakularno ne le zaradi svoje prelomnosti, temveč tudi v prenesenem pomenu, saj avtoričin prispevek analitično odprtega značaja vključuje tudi inovativno perspektivo spektakla, povsem drugačno od tiste, ki smo je vajeni od kritikov in teatrologov, zaljubljenih v (post)dramsko.

Aristotel ali vampir zahodnega gledališča spada med tiste netipične študije, ki *govorijo onkraj* in ne pridejo zlahka v širši diskurz, še težje v akademski. Govoriti onkraj skoraj nujno pomeni vtakati v svoje izvajanje pogum razumevanja politike kot stvari skupnega, kar je tudi nevarno početje in precej redek pojav med intelektualci, akademiki, kritiki, teoretiki in gledališkimi umetniki. Po zaslugi tovrstne govorice knjige je mogoče jasnost in strastnost avtoričinega stališča do aristotelizma povezovati tudi s problematiko političnega v gledališču v času, ko je političnost v umetnosti modni trend, ko »Ni prav lahko biti nearistotelovec«, kot se glasi naslov uvodnega poglavja knjige.

Ključna in na prvi pogled nevidna razsežnost aristotelizma kot fascinantno plehkega (a zato nič manj trdnega) temelja zahodnega gledališča, je podrejenost produkcije dramskemu besedilu oziroma besedilu nasploh. Ta podrejenost je funkcionalno utrjena tako, da omogoča administrativno ločitev »produkcije« od ustvarjalnosti (čeprav je umetniško ustvarjanje proizvodnja oziroma mu je produkcija inherentna), kaže se pa kot zapiranje ustvarjalnosti na varno, v gledališko škatlo, medtem ko je tisto, čemur se v tem sistemu reče produkcija (mimikrijsko ime osnovnega administrativnega mehanizma polja kulture), bistveno odtujeno od dejanske

proizvodnje (danes se ta odtujitev najočitneje pretaka v vsesplošno prekarizacijo).

Vladavina besedila tako omogoča obstoj gledališke mašinerije, kot jo poznamo, ta pa stalno depolitizacijo javnega prostora, ki ga zahodno gledališče zaseda tako, da zagotavlja nepolitični učinek ustvarjalnosti, čeprav se čedalje pogosteje poskuša predstaviti v ravno nasprotni luči in četudi je v tem okviru občasno zaslediti politično potenco individualnega značaja.

Smiseln vpogled v antično atensko gledališče je mogoč le po odstiranju neverodostojnih zgodovinarskih in teatroloških plasti, ki so pogosto, kot pokaže avtorica, izmišljotine, zapisane v labirintih zahodne sholastike, saj mnogi moderni in sodobni učenjaki drzno odpravljajo atensko tradicijo gledališča kot praznovanja, da bi zahodno gledališče utemeljili na tekstu oziroma fabuli kot »grški« dediščini, opirajoč se na Aristotelov prispevek kot priročen »dokaz« o smiselnosti takega početja, pri čemer kar »pozabljajo« ali spregledujejo glasbene, družabne, ritualne in participatorne razsežnosti obravnavane tematike.

Literarizacija ali utemeljevanje odrskega izvajanja na tekstu in, posledično, režiji pomeni radikalen obračun z vsemi drugimi njegovimi dimenzijami, ki delujejo v prid užitka v soudeležbi oziroma sooblikujejo njegov skupnostni, komunitarni značaj. Knjiga nas opominja, kako zelo je v polju kulture pomemben nadzor nad socializacijo, ki jo umetnost/ustvarjalnost lahko bodisi zatira ali spodbuja/proizvaja; kako je socializacija zamejena od znotraj, iz samega gledališkega polja (ki je del polja umetnosti znotraj polja kulture), s strani njegovih agentov; v samem gledališkem polju je odgovor, zakaj je komunitarnost zatrta, zakaj je publika le publika, režiser le režiser, igralec le igralec, to polje pa tako ozko.

Odpravljeno in dopuščeno naključje

Dupont ne piše o naključju, z idejo o njegovi odpravi v kontekstu literarizacije se le navezujemo na njeno izvajanje.

V koncept gledališča kot praznovanja (staroatenska, druge nezahodne prakse, redke moderne in sodobne prakse) je vpeto naključje. A sodobno gledališko polje preslikava nase paradigmo aparatusa, da bi se ugneznilo v kulturnem polju kot enem izmed aparaturov, ki krotijo socializacijo, najpogosteje tako, da jo z različnimi prijemi izumetničijo in skrčijo na proceduro oziroma zakodirajo v določen protokol, v katerem ni prostora za naključje. Ravno to je vzrok dejanske nepolitičnosti poskusov vpeljave političnega – vedno kot projiciranega statementa (agitacije, naslavljanja), nikoli kot doživetja (situacije, ki vključuje naključje) – v nepolitični okvir polja.

Vsesplošna literarizacija zagotavlja odpravo naključja v pristopu, postopku in izvedbi, saj je naključnost tako rekoč nezdružljiva z jezikovnim etnocentrizmom in besedilno sprijetostjo kodiranih postopkov (tekst, režija, dramaturgija, igra, gledanje in poslušanje); ločenost teh postopkov se v same izvedbe vpisuje v obliki ločnic ali prekinitev, ki ne dovolijo tveganja (mimezis), pristna interaktivnost pa je izključena že zato, ker ne more biti kodificirana. Kjer je zatrto naključje, je zatrta komunitarnost, ki ji je naključnost imanentna, posledično pa tudi potencialna političnost. Gledališkost je znotraj obstoječega kanona ugledališčenja skrčena do te mere, da gledamo le še kastrirano znakovje, ilustrirane avdio knjige in navidezno politične avtorske geste.

Odpravljeno naključje (kot posledica aristotelizacije oziroma literarizacije) ali dopuščeno naključje (kot posledica odločitve *performirati željo*) v končni instanci pomenita dolgočasno ali atraktivno, odtujeno ali potencialno skupnostno stvaritev.

Režirati sebe, dramtizirati situacijo

Avtorica se problema pasivizacije gledanja (ali režima gledanja-poslušanja) ne loteva dekonstrukcijsko (različne oblike odrske dekonstrukcije so sicer značilnost postdramskega), temveč predvsem širokopotezno, eruditsko. Njen prispevek je kvalitativno dekolonizacijski. To pomeni tudi, da ni ravno dobrodošel v sodobnem gledališkem polju, ki deluje po kolonizatorski logiki in se odkrito kaže kot permanentna zasedba prostora (institucija oziroma agenti polja, četudi »neodvisni«) z bralno paradigmo (italijanska škatla kot metaknjiga), oziroma kot izpraznjeno mesto politike. Na vse mogoče načine (ideološke, akademske, ekonomske, cenzorske) utrjena linearna povezava med dramatikom, režijo in igro (ter avtorstvom, zvezdništvom in menedžerstvom) tvori in vzdržuje obstoječi red, v katerem je zagotovljena fiksna funkcija publike alias aplavdirajočih opazovalcev.

Knjigo lahko beremo kot opozorilo ne le o tem, da tak ustroj, pod črto, zagotavlja predvsem dolgčas udeležbe, temveč kot razpiranje polja mogočega in pogled, zazrt v nemogoče: obstaja drugačen način pristopanja k odru, ki je na *idejni* ravni čezodrski; izhaja iz osebne odločitve zakorakati onstran in osebne afinitete do skupnega – iz želje po relativizaciji Jaza med eksperimentom v Onem; režirati tudi sebe, če režiraš druge. Misliti gledališko konstelacijo onkraj dualizma scena vs. občinstvo pomeni biti zmožen premika v prepovedano, delovati zunaj cone udobja.

Misliti in delovati na ta način pomeni najprej premisliti lastno početje. Ni lahko biti nearistotelovec, biti zmožen rahljanja fiksne identitete dramatika, režiserja, dramaturga, igralca, plesalca, performerja in gledalca kot dela občinstva. To lahko pripelje do nenadne ugotovitve, da je tvoj kanonizirani poklic oziroma funkcija precej

zamejena, da je še kako vpeta v kolonizatorsko logiko, četudi morda verjameš, da te opravičujejo lastna kritičnost, levičarstvo, eksistenčne okoliščine ali kaj drugega.

Biti neartistotelovec danes pomeni zavrniti identitarnost odrske mašinerije in s tem tudi njeno projiciranje navzven, zavrniti identitarno zamejenost kot osnovo širšega družbenega ustroja; najprej ubrati drugačen pristop k skupnosti in javnosti, v kateri deluješ in ji kažeš svoje delo.

Biti nearistotelovec ne pomeni apriorno odvreči tekst, temveč ubrati pristop k tekstu kot nečemu, kar samo po sebi nima statusa izjeme/razlike (že zato, ker je napisano v določenem jeziku). Performativnost lahko operira z razliko kot, na primer, potencialno napetostjo/prelomnostjo, vpeto v scenski dogodek, uprizarjanje teksta v postdramskem kontekstu pa paradigmo razlike v končni instanci le utrdi na ideološki ravni. Performativnost pri tem ni zagotovilo dogodkovnosti (v kontekstu gledališča kot praznovanja), lahko pa jo spodbuja, medtem ko uprizarjanje teksta že v sebi (v sami postopkovnosti, v samem funkcionalizmu, kanonu) zavira dogodkovnost, saj podpira in utrjuje hierarhijo razlikovanja med funkcijami, tudi takrat, ko jo želi premostiti;

postdramsko nima hibridne razsežnosti v njenem vitalnem pomenu, saj je vsak njegov poskus hibridizacije bolj zakodiran v kontekst razvoja gledališke forme kot pa vpet v metagledališko komunitarnost; raba multimedije, manj tipične prostorske postavitve, prestopanje rampe in podobne variacije na temo malce drugačne gledališke škatle ali pa z rabo podob, giba in golega pripovedovanja pred drugačna fabulativnost ne spremenijo dejstva, da dramatik, režiser in igralec publiki zgolj nekaj sporočajo; gre za prenos sporočila v izrazito posredniškem (reprezentativnem) kontekstu;

izraz spektakel, ki ga gledališki kritiki običajno uporabljajo bodisi v omalovažujočem ali senzacionalističnem pomenu, se tu izkaže kot še en spreobrnjen termin; spektakel v kontekstu gledališča kot praznovanja pomeni razmerja in razmere, v katerih je mogoč vznik/razvoj metaperformativnosti, ki z razliko operira afirmativno oziroma dopušča njeno realizacijo na metagledališki ravni; gledalstvo je pri tem razumljeno kot »vsebovano« v sami (umetniški) intenci; spektakel, tudi v svoji najbolj komercialni obliki, ima lahko dogodkovni potencial, ker operira z elementi gledališkega praznovanja oziroma se nanje opira (njegova komercialnost pa ni kvalitativno drugačna od komercialnosti postdramskih uprizoritev);

posredniški kontekst uprizarjanja, temelječ na vladavini teksta, odpravlja resnično politizacijo, to je dogodkovnost (gledališkosti); odpraviti vladavino teksta tako pomeni odpreti možnost kontekstualizacije v živo, možnost performativnosti v modusu *vsi za vse*; pri tem modusu ali strategiji je spektakularno to, da omogoča *dramatiziranje situacije* (namesto situacioniranja drame/teksta/režije);

ta dogodkovni zasuk, kot je mogoče razbrati, ne pomeni le zavrnitve vladavine teksta (ne gre za ukinitvev teksta kot takšnega, poudarek je na vladavini), temveč nujno nekaj širšega: odpravo same paradigme vladanja, kar na ravni gledališča kot sistema pomeni zavrnitev hierarhičnosti produkcije (ki se kaže v kodificiranih postopkih naslavljanja, reprodukcije, rekonstrukcije, retorike, oblikovanja prostora, razmeščanja akterjev in pasiviziranih opazovalcev, v etnocentričnosti govornice in institucije) oziroma *odpravo αρχή* – domnevne izjemnosti vsakega začetka, porekla, ukaza, vira akcije, fiksnega načela, (metode) vladanja –, ki je nezdržljiva s spektakularnim praznovanjem; spektakularno praznovanje tako ne more temeljiti na utrjeni metodi ali strategiji uprizarjanja, temveč na variabilno ukrivljeni metodi, ki opušča fiksacijo na prostor-čas procedure v službi predstave kot izdelka in dopušča »tveganje«, da se ne zgodi nič, saj šele s tem odpre možnost dogajanja kot dramatiziranja vsakokratne situacije; *odprava αρχή* v situaciji je ključna »metoda« ludičnega hepeninga.

»Nujnost, ki prihaja od zunaj«

Aristotel ali vampir zahodnega gledališča je vsestranski reality check. Razumeti knjigo kot mejnik bi bilo protislovno, saj relativizira meje in zamejitve gledališkega polja z razkritjem za mnoge gledališnike presenetljivega ali neprijetnega dejstva, da aktivno prispevajo k stalni reprodukciji dolgčasa; je prelomna intervencija v teatrološko in širše dojetje ideologije zahodnega (globaliziranega) gledališkega sistema; njegovega najaktualnejšega in najvidnejšega izraza ne napada, pokaže pa, da postdramsko nadaljuje tradicijo aristotelizma v širšem kontekstu tistega, čemur se reče moderna demokracija.

Florence Dupont svojo raziskavo zaključí z nekaj konkretnimi predlogi – »podeliti gledališkemu besedilu nujnost, ki prihaja od zunaj« – in s sklicevanjem na odkritje Luigija Pirandella: »naučiti se pisati izhajajoč z odra« (str. 312–13).

Misliti predstavo kot delitev in soustvarjanje nečesa skupnega – in potemtakem ne delati predstave. Praznik razsrediščene performativnosti v skupnem namesto predstave, ki utrjuje demokracijo, ki to ni.