Amfiteater, letn. 13, št. 2, 2025

CC BY SA

UDK 792.073
792.02(497.4)Divjak Ž.
DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/68-91

Povzetek

Članek razpravlja o angažirani umetnosti oz. angažiranem gledališču, za začetek pa si zastavi vprašanje: kako doseči učinek pri gledalcu? Gre torej za *kako*, torej za izraz, obliko ali estetiko izvedbe, in za *učinek*, kjer gre za pojem ali kategorijo, ki jo poznamo že od Aristotela, torej za vpliv estetskega akta preko procesa recepcije na gledalca. Kljub dvojnosti izjave pa je poudarek vendarle na drugi strani, torej na učinku na gledalca, kar je nemara tudi bistvena poanta angažirane umetnosti: ta resda angažira, pritegne v svoj zaznamovani proces najprej samega ustvarjalca in nato ključno definira ustvarjalni akt, vendar je iz subjektivnega vselej usmerjena v objektivno, v izjavo o svetu, ki naj jo ustrezno percipira gledalec. Tako v tem razmisleku niti niso toliko pomembne oblike ali procedure učinkovanja umetniškega dela oz. gledališke, scenske uprizoritve, torej učinek kot senzibilizacija, solidarizacija, mobilizacija ali vsakršna oblika aktiviranja gledalčevih potencialov, kot samo dejstvo »učinka« kot posledice specifične, domala »tehnične« materializacije oz. organizacije uprizoritvenega materiala. Zanimajo ga predvsem mehanizmi učinkovanja, angažiranja, pri čemer angažiranje razume v različnih semantičnih niansah.

V drugem delu se članek ukvarja z dvema uprizoritvama gledališkega režiserja Žige Divjaka, *Bodočnost* (Mestno gledališče ljubljansko in Beograjsko dramsko pozorište, 2024) in *Anhovo* (Slovensko narodno gledališče Nova Gorica, 2025), zanima pa ga Divjakova avtorska poetika v njegovem širšem opusu. V tej razprava zazna dva pristopa k angažmaju tako uprizoritvenih sredstev kot gledalčeve pozornosti, pri čemer poskuša utemeljiti kritični odnos do prvega, bolj ali manj eksplicitne izjave o deviacijah sodobnega sveta, in apologetski odnos do drugega, najsi bo dokumentaristično podprtega ali metaforično asociativnega, s katerim lahko celovito aktivira gledalca.

Ključne besede: angažirano gledališče, dokumentarno gledališče, recepcija, Žiga Divjak, *Bodočnost*, *Anhovo*

Blaž Lukan je leta 2006 doktoriral na Akademiji za gledališče Univerze v Ljubljani, kjer tudi predava kot docent za dramaturgijo. Deluje v gledališču in pri filmu, piše gledališko kritiko, spremna besedila k objavam dramskih del domačih in tujih avtorjev ter gledališko- in dramskoteoretske razprave. Bil je umetniški vodja Eksperimentalnega gledališča Glej (1985–1988) in Slovenskega ljudskega gledališča Celje (1989–1993). Med letoma 2008 in 2012 je bil predsednik slovenskega Društva gledaliških kritikov in teatrologov. Je predstojnik Oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti na UL AGRFT. Je avtor številnih strokovnih in znanstvenih monografij, med njimi so: *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001), *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* (2013), *Gledališka sinteza: razprave o drami, gledališču in performansu* (2022).

Blaz.Lukan@agrft.uni-lj.si

Angažma v gledališču: dve uprizoritvi v režiji Žige Divjaka

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

Vprašanje za začetek

Dvoje izhodiščnih vprašanj se zastavlja v zvezi z angažirano umetnostjo in gledališčem, obe pa sta nemara združeni v enem samem:[1] kako doseči učinek pri gledalcu? Gre torej za *kako*, torej za izraz, obliko ali estetiko izvedbe, in za učinek, kjer gre za pojem ali kategorijo, ki jo poznamo že od Aristotela, torej za vpliv estetskega akta preko procesa recepcije na gledalca. Kljub dvojnosti izjave pa je poudarek vendarle na drugi strani, torej na učinku na gledalca, kar je nemara tudi bistvena poanta angažirane umetnosti: ta resda angažira, pritegne v svoj zaznamovani proces najprej samega ustvarjalca in nato ključno definira sam ustvarjalni akt, vendar je iz subjektivnega vselej usmerjena v objektivno, v izjavo o svetu, ki naj jo ustrezno percipira gledalec. Morda za začetek tega razmisleka niti ne bodo toliko pomembne oblike ali procedure učinkovanja umetniškega dela oz., v našem primeru, gledališke, scenske uprizoritve, torej učinek kot senzibilizacija, solidarizacija, mobilizacija ali vsakršna oblika aktiviranja gledalčevih potencialov, kot samo dejstvo »učinka« kot posledice specifične, domala »tehnične« materializacije oz. organizacije uprizoritvenega materiala. Zanimali nas bodo – svoj interes pa bomo v drugem delu razprave osredotočili na razmislek o dveh uprizoritvah avtorja in režiserja Žige Divjaka – predvsem mehanizmi učinkovanja, angažiranja, pri čemer angažiranje razumemo v različnih semantičnih niansah: od njegovega etimološkega vira v »najeti«, izhajajočega iz »plačila« za to, preko »nagovoriti, pridobiti za kaj« znotraj polja političnega, vse do »zavzeti se za koga ali kaj«, kot je najpogostejši prevod tega pojma. Lahko bi morda rekli, da angažirana umetnost angažira gledalca tako, da ga »najame«, proti estetskemu ali izkustvenemu »plačilu« skuša nagovoriti ali celo pridobiti (»kupiti«) za to, da se zavzame za samo stvar. Tudi omenjeno zavzetje ima v tem pogledu vznemirljivo etimologijo, ki se realizira v razponu od pasivnega »zavzetja« kot golega izraza interesa gledalca za samo »stvar« do aktivnega zavzetja, realne »okupacije« stvari same, ki nato postane nova last gledalca.

1 Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376 Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Angažma se s pozicije materialističnega pogleda na umetnost zdi kot tiste vrste lebdeči označevalec, ki lahko pomeni vse ali nič: vsaka umetnost, tudi najbolj subjektivna in hermetična, je na svoj način angažirana, razlika je le v fokusu, smeri delovanja; in, po drugi strani, vsaka umetnost pomeni specifično predelavo realnosti in je kot taka vselej lahko samo subjektivna, torej brez prepoznavnih učinkov v objektivnem. To, kar v tem označevalcu »lebdi«, je po eni strani lahko njegova praznina, ki jo je možno napolniti praktično z »vsem«, lahko pa je prepoln pomena, prekipevajoč od presežkov, v katerih pa je nemara mogoče najti tudi njegov presežni učinek. Pogled s stališča umetnosti kot umetnosti najde v pojmu angažmaja svojevrstno motnjo, ki jo vanj vceplja nihče drug kot ideologija, njena skrajnost je politično tendenčna, propagandna, agitpropovska umetnost; po drugi strani pa je vztrajanje na čistosti umetnosti s stališča zdravega razuma, njene n(a)ravnosti ali referenčne samozadostnosti primer naivnega razumevanja umetniškega dela, ki je vendarle natanko to, torej *delo* in *izdelek* hkrati, vselej podvržen mehanizmom ekonomske, družbene ali politične menjave, njena skrajnost pa niti ni zgolj estetski hermetizem in nemara tudi ne – čeprav v veliki meri – elitizem, temveč, paradoksno, v neki bizarni inverziji, estetski populizem.

Idejni in teoretski kontekst

Vendar zgolj lingvistična razlaga pojma angažmaja v našem primeru ne bo dovolj. Da se bomo lahko približali samemu problemu in nato našemu primeru, najprej nekaj o idejnem in teoretskem kontekstu, v katerem se giblje sodobna angažirana umetnost, z drugimi besedami, razgrnimo metodološki okvir, znotraj katerega bomo v drugem delu razpravljali o konkretnem primeru. – Katastrofa je domala obče mesto sodobne angažirane umetnosti, ugotavlja Jacques Derrida in ob koncu svoje razprave *O znova ubranem apokaliptičnem tonu v filozofiji* dvoumno zakliče: »Konec je, a ni več časa, da bi povedali resnico o apokalipsi. Toda kaj vendar počneš, boste vztrajali: kakšne cilje skušaš doseči, ko prihajaš, da bi nam povedal, tukaj in zdaj, pojdimo, pridi, apokalipsa, konec je, ti pravim, to je tisto, kar pride« (59). Gledališče katastrofe je izrastek sodobnega političnega gledališča, ki pogosto operira s splošnostmi, z manifestativnostjo, deklarativnostjo, z etičnim angažmajem, ki je včasih na meji moralizma; s predlogom rešitev iz zagat in stisk sodobnosti, ki ga navadno formulira kot negativni utopični komentar, praviloma preseže svoje estetske okvirje in poseže v politično ter s tem manifestira svoj družbeni funkcionalizem, ki si ga ni težko prilastiti in z njim manipulirati.

Angažma se v sodobni umetnosti kaže po eni strani kot utopija, torej kot abstrakcija, po drugi strani pa je povsem neposredno in konkretno zadrt v realno, z njim je tako rekoč v simbiotičnem, zajedavskem odnosu, pomembnega segmenta sodobne umetnosti brez njenega poudarjenega angažmaja sploh ne bi bilo. *Angažma kot utopija* se nemara

kaže v skupnostni naravi umetnosti, v njeni iluziji, da je mogoče proizvesti dejavno in ozaveščeno skupnost, kolektiv, ki bo sposoben usodnega dejanja rešitve, dobesedno mesijanske nadnaravne moči, s katero bi preusmeril zgodovinski tok razvoja človeške skupnosti v njeno pozitivno, presežno smer. A Jacques Rancière v ta vidik sodobne umetnosti (celo konkretno gledališča) ne verjame in razvije teorijo emancipiranega gledalca, ki je *singularni* predstavnik skupnosti in ki ne deluje po principu identifikacije z njo, temveč nasprotno, z distanciranjem od nje, pri čemer razvije individualne postopke povezovanj in razvezovanj, ločitev, diskontinuitet, nevtralizacij, diskonsenzov … Se pravi, da angažirana umetnost nenehno proizvaja, lahko bi rekli, distopične mehanizme, s katerimi se utopiji upira oz. jo, konkretneje, nenehno cepi z realnim, nevtralizira in ignorira – če rečemo z Alainom Badioujem – njene *dozdevke*. Z *diskonsenzom*, ki sicer presega zgolj utopično naravo umetnosti in se že nanaša na njeno političnost, pa ustvarja prostor »srečanja predstave in realnega«, kot v svoji knjigi *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement* ugotavlja Andy Lavender (28), kjer je angažma razumljen kot presežek, kot kratki stik, ki aktivira skrite potenciale gledalca.

Prostor srečanj

Angažma v pogojih realnega se odvija na drugačen način, gledališče ni več ločena oblika realnosti/resničnosti, temveč je sámo resničnost kot taka, vendar se znotraj resničnosti pojavlja z različnimi facetami, nič več v razmerju med fikcijo in »fakcijo«, temveč z različnimi obrazi fakticitete (Lavender 22). Ali kot še pravi Lavender: »Gledališče vstopa v svet in svet se nam nazaj predstavlja kot gledališče« (10). Za pojav sodobnega osebnega in političnega angažmaja je za Lavenderja prelomno leto 1989, ko angažma postane drugačen in se pokaže kot kriza reprezentacije, realnost pa začne vdirati na oder na nove načine. Angažiranost postane v tem tipu gledaliških relacij »popolna vpletenost« (Janelle Reinelt) in »najgloblja osebna introspekcija« (317); biti gledalec pomeni biti del nekega ustroja realnosti in kritično se opredeljevati do njega. V tem razumevanju umetnost presega romantično shizmo ločenosti, ki pa v resnici vselej predpostavlja vzvišenost subjekta nad svetom, in pristaja na njuno neizbežno povezanost, pri čemer pa – morda, to bi morali še dokazati – nepopravljivo naseda iluziji o možnosti vplivanja na svet, ki je pogosto tudi sama utopična, ahistorična, spregleduje razredni vidik in ji umanjka širša slika procesov, v katere se vpleta in zapleta. Predpostavka o realnem kot obvladljivem »prostoru srečanj«, kot o procesnem poligonu, ki se odvija zunaj iger moči, je naivna, čeprav ji ne smemo odreči iskrenosti – ki pa je, kot vemo, ravno znotraj iger moči ponovno naivna, škodljiva, celo uničujoča predpostavka. Tudi emancipacija, pravi Rancière, pripada »strukturi gospodovanja in podvrženosti« (*Emancipirani* 13). Ali kot še bolj cinično pristavlja Mark Fisher: »Nič se ne prodaja bolje kot antikapitalizem!« (192).

Produkcija vs. recepcija

Toliko za zdaj o sami *produkciji*. Kaj pa *recepcija*? Kaj jo omogoča ali krepi: identifikacija ali distanca? Kateri od obeh principov omogoča večjo količino delovanja, mobilizacije? – Če je Jean-Paul Sartre iskal angažma predvsem v aktivnosti *pisatelja*, torej ustvarjalca, se sodoben pogled preusmerja v angažiranost bralca, *gledalca*, potrošnika umetnosti (Lavender 28). Ampak že Sartre je videl cilj angažirane literature v spremembi življenja drugega, v nalogi premisliti, zavzeti se v aktivnem smislu, »biti mar« za drugega in za svet, v socialni spremembi (razredni vidik), apelu in delovanju na strani naprednih sil (99); čeprav je njegov angažma lahko razumeti tudi kot pri-stranost, torej kot *odločitev-za-stran* na račun neke druge strani, kar je nemara značilnost angažmaja kot ideologije ali celo revolucije. Kar pa je tudi Brechtova misel: »Kritika družbe je revolucija!« (41). In Brecht se je, kot vemo, zavzemal za celostni eksistencialni, metafizični, etični angažma gledalca v gledališču. Vsekakor gledalec v gledališču nosi enako odgovornost za spremembe kakor igralec ali režiser; povedano nekoliko manj obvezujoče (in s pomočjo teorije): odgovorni gledalec v gledališču opravlja delo in je zato v nenehnem procesu pogajanj, njegovo delo(vanje) je opazovanje, selekcija, primerjanje, interpretacija, povezovanje/asociiranje, vse do lastne kreacije. Sodobne teorije ločijo *opazovalca* od *gledalca* in *udeleženca* predstave, dodamo jim lahko še gledalca kot *izvajalca* angažirajočih premis predstave, *gledalca z izvršno močjo*. Seveda pa je med gledalsko reakcijo na angažma predstave in participacijo v njem ali njej razlika. Lavender v svoji študiji obravnava celo vrsto mehanizmov, ki delujejo znotraj – to je nadrejeni termin – *politike predstave*:

- angažma, ki pomeni neposrednost učinka, ta pa je lahko (pre)blizu deklarativnosti, agitpropu, moralizmu v umetnosti;
- mobilizacija, ki je po eni strani klic k dejanju na podlagi predstave ali z njeno pomočjo, po drugi strani pa izkorišča svojo posredniško funkcijo, je lahko instrument(alizirana);
- aktiviranje občinstva, ki ga lahko razumemo neposredno ali posredno, metaforično, akcija v gledališču je lahko tudi samo akt gledanja ali, post festum, govorjenja; govoriti pomeni delovati, je izjavil že Sartre (83), besede pa so tudi po sodobnem pojmovanju (glej Austinovo teorijo performativa) lahko dejanja ali znaki za spremembo sveta;
- prepoznanje, ki izkorišča mehanizme premeščanja ali metonimije, povečave ali hipertrofije, vendar je pogosto preblizu reakcionarnemu pojmu identifikacije;
- sodelovanje, ki je lahko tudi samó ozaveščanje, hip razodetja stvarnosti ali vizije njene spremembe z odra; sicer je participacija kompleksen – in kontroverzen – pojem, ki mu tu ne moremo posvetiti več pozornosti;
- pro-vokacija, ki je v gledališču lahko tudi samo e-vokacija problema, stiske, kolizije, konflikta in ki se manifestira tako na odru kot v avditoriju, pa čeprav pri tem ne prestopi rampe.

Seveda pa sta pojma delovanja in gledališča ali predstave (delovanja *v* gledališču ali predstavi) lahko tudi v bolj problematičnem razmerju, o čemer nam pričajo

pojavi, kot so agitpropovska umetnost, ideološko manihejstvo politične umetnosti in njena shematičnost ter tendenčnost, kjer gledališče že prestopi meje umetnosti (Pavis 28–30); če angažma razumemo zgolj kot intervencijo v družbeni prostor, smo (pre)hitro blizu teznemu, idejnemu, didaktičnemu gledališču ali, drugače rečeno, neposrednemu diskurzu brez premestitev, pa estetski zasilnosti in frustriranju publike z deklarativnostjo. Gledališče v tem pogledu hitro postane prižnica ali kateder, torej prostor nesporazumov, a ne tistih rancièrovskih ali brechtovskih, temveč temeljnih diskonsenzov glede njegovega statusa in funkcije.

Gledališče pa je, kljub vsemu rečenemu, še vedno *prostor srečanj*, mediacije in izkušnje, ne glede na pozicijo odra oz. avditorija; in če gledališče po eni strani *odslikava* probleme družbe, jih po drugi strani vselej tudi *proizvaja* – za sodobno gledališče je značilna nenehna težnja po »radikalni vključenosti« ali angažma kot stalna skrb-za-drugega in za svet, kot »proizvodnja družbenosti«, kot to imenuje Bojana Kunst (49), in postalo je nekaj več ali nekaj drugega kot zgolj srečanje med igralcem in avditorijem. Scenski prostor sodobno gledališče (in teorija) razume(ta) kot »naseljeni« prostor (Lavender 10), ki pa je, to dodajmo sami, vselej v nevarnosti, da se v drugem razpusti, torej da zaradi absolutne vsebovanosti izgubi vsako možnost distance in delovanja drugam kakor navznoter, saj zunanjosti polja nenadoma sploh ni nikjer več. »Vsi smo vsebovani,« je navsezadnje ena temeljnih in »totalitarnih« neoliberalističnih dogem, ki *a priori* zanika vsakršno možnost družbenega delovanja ali celo spremembe.

Širine in meje dokumentarnega

Vprašanje o odnosu med uprizoritvenim principom in realnostjo, ki logično sledi zgornjemu razmisleku in ga najdemo najintenzivneje prisotnega v dokumentarnem pristopu, bomo zastavili samo v nekem njegovem segmentu, namreč, kaj dokumentarnost kot scenski princip omogoča:

- ali omogoča globlji uvid v realnost, ki ga, predpostavimo, mimetični in metaforični princip ne omogočata, saj pomenita odmik od realnosti, vzpostavljata razdaljo, v kateri se realizira »estetika« uprizoritve, ki pa, seveda, ponuja drugačne možnosti recepcije in, navsezadnje, estetskega doživetja; skozi uprizoritveno dokumentacijo se lažje in močneje potopimo tako v primer kot v samo uprizoritev, se z njo, povejmo s tradicionalnim besednjakom, identificiramo;
- ali dokumentarni princip, ki za svoje potrebe vzpostavi študijo primera (*case study*) in je rezultat specifične raziskave (*research based art*), s tem ko omogoča potopitev v sam primer, v resnici tega potuji, saj študija primera v resnici pomeni zgolj uprizoritev tega konkretnega primera, ki pa ima za pravi

cilj deduktivno posplošitev, torej aplikacijo posameznega na celoto, drugače rečeno, produkcijo splošnih resnic, pri čemer se dokumentarni princip približa metaforičnemu, torej ciljanemu prenosu konkretnega v splošno; kljub temu je študija/uprizoritev konkretnega primera sama v sebi izpolnjena in sama po sebi ekstrapolacije v splošno ne potrebuje;

- ali pa dokumentarni princip proizvede lastno, avtonomno estetiko dokumentarnega, ki ne potrebuje niti identifikacije s primerom niti njegovega odvoda v splošno, metaforično realnost, temveč ostaja samozadosten v reprodukciji faktov, dokumentov, pričevanj, spominov ipd., torej vsega, kar sestavlja fenomenologijo scenskega dokumentarizma; scenska akribija v tem pogledu lahko pomeni relevanten prispevek k performativni estetiki, zanemari pa svoj družbeni učinek, svoj potencialni angažma.

Vse omenjene možnosti odpirajo polje razumevanja gledališča v produkcijskem, recepcijskem in mobilizacijskem smislu, saj lahko identificirajo gledališče ali kot podoživetveni mehanizem, kot mehanizem potujitve, kot mehanizem uvida ali kot mehanizem golega užitka. Vsi ti mehanizmi so v sodobni uprizoritveni praksi legitimni, pogosto pa smo tudi priče njihovemu prepletanju, mešanju ali zlitju.

Predlagam, da zgornji popis še poglobimo. Rancière po eni strani *sceno* razume kot notranjost polja, ki z zunanjostjo noče imeti nobene zveze, saj pomeni časovno in prostorsko omejeno združitev teles, gest, pogledov, besed in pomenov, pri čemer scena (prizorišče, uprizoritev, oder) konstruira lastno realnost, ki pa ni v službi zunanje, objektivne realnosti in njena naloga ni osvetliti tisto, kar je v tej skrito nekje spodaj ali zadaj; po drugi strani pa gledališče razume kot *podvojitev* (*dédoublement*), vendar ne v mimetičnem smislu, temveč kot prostor, na katerem se zgoščajo paradigme dejanja, ki na ta način, torej izražena s telesi ali kar utelešena, šele postanejo vidna (*La Méthode* 29 in dalje). Gledališče ali uprizoritev ne reproducira realnosti, čeprav je z njo v nenehnem odnosu, temveč uprizarja njena »tujstva« in »škandale« in to na način zgodb ali sintez, ki jih proizvaja sámo iz sebe: gledališče je umetnost *elokucije*, izgovora realnosti, z vsemi njenimi kontradikcijami (ali, povedano po rancièrovsko, s premestitvami, diskonsenzi, propozicijami, presenetljivostmi, tveganji ipd.) vred. Gledališče učinkuje iz-sebe, kar pa ne pomeni, da ne tudi za-svet, rampa je tako hkrati prostor ločitve in srečanja med obojim; gledališče je *propozicija* vzrokov in ne *demonstracija* učinkov; gledališče ni nikdar dokončno, temveč vselej tvega s svojo odprtostjo; gledališče podvaja tako, da predlaga novo razumevanje znanega, denimo geste, prizora, besede, ki pa so, paradoksno, nemogoče, saj jih najprej še nikjer ni (bilo), hkrati pa so že neločljiva last skupnosti, to je pomenljiva *invencija* obstoječega, ki se v neki temeljni gesti razlikuje od brechtovske *intervencije* v obstoječe (Brechtovo gledališče je spodbudilo le malo revolucionarne zavesti, razen pri tistih, ki so jo že imeli, jedko pristavlja Rancière, čeprav je Brecht vseeno odprl polje igre s političnimi

in dominacijskimi označevalci [Rancière, *La Methode* 70]), in ki svoj učinek vidi že zgolj v minimalni spremembi senzibilnosti gledalca, ali pa skozi izbrani modus prezentacije (ironija, smeh, poetičnost) omogoča nov pogled na znano, brez imperativa dejanja.

Recepcija sodobne (angažirane) umetnosti

Po Claire Bishop sodobna umetnost ne pomeni niti potopitve v snov niti participacije v njej, temveč operira predvsem z *distrakcijami*, motnjami pozornosti, ki naj gledalca oz. potrošnika umetnosti integrirajo v svoj proces (15). Že sam proces podvajanja pomeni destabilizacijo gledalčevih pričakovanj, pojem *dvojnika* je ena temeljnih filozofskih distrakcij. A kaj gledališče podvaja? Stvarnost kot tako? Samo do neke mere, saj pomeni prenos stvarnosti na oder vselej njeno predelavo, uprizoritev ni nikdar golo zrcaljenje realnega, tudi v primeru, denimo, ene najizrazitejših sodobnih predstavnic dokumentarnega v gledališču, skupine Rimini Protokoll, temveč je ta podvržena uprizoritvenim postopkom (selekcija, agregacija, ekstrapolacija ipd.), ki jo v resnici spreminjajo, v določenem smislu tudi potvarjajo. Resnico? Mimo problematičnosti samega pojma, o kateri tu ne moremo razpravljati, je treba temu ugovarjati z rancièrovskim besednjakom: če oder pomeni konstrukcijo realnosti, pomeni tudi konstrukcijo njene resnice, resnica je potemtakem *proizvod*, rezultat delovanja natančno določenih okoliščin, ki so v primeru gledališča v resnici kontingentne, tehnične ali materialne, resnica odra pa je nemara veliko bolj nezavedna kakor intencionalna, prej produkt procesa potlačitve in transgresije kakor pa zavestne tendence. Morda identiteto? Tudi tu smo priče dvojnosti izvedbe oz., bolje, izvajalca, ki ga lahko percipiramo, kot vemo od Erike Fischer-Lichte, v njegovi fenomenalni in semiotični pojavnosti, telo-na-odru je vselej telo v nekem zamiku, tuje telo, a priori oddaljeno od pogleda gledalca, pa čeprav se ga to nemara v aktu participacije celo dotika (da ne govorimo o tem, da akt dotika v performativni izmenjavi potuji tudi gledalčevo lastno telo).

In, navsezadnje, morda najbolj očitno, skupnost? Gledališče vselej penetrira v skupnost, tudi če, v posameznih, bolj ali manj ekstremnih primerih, iz nje sploh ne izhaja (npr. body art), z njo polemizira (npr. Milo Rau) ali se od nje loči (npr. Grotowski v zadnji fazi). Vendar je tudi ta skupnost slejkoprej problematična. Žižek v njej pogosto zaznava »poenostavljeni egalitarizem«, kar pomeni lažno predstavo o – aplicirajmo tezo na gledališče – gledališču kot »prostoru skupnosti«. Ta je namreč, po eni strani, dirigirana s strani producenta, še prej financerja, torej skozi polje politične ekonomije, po drugi strani od izvajalca, ki nad avditorijem ohranja domala popoln nadzor, četudi se, v skrajnem primeru, ob izbruhu nepredvidenih reakcij občinstva, z odra morda celo umakne, saj v tistem trenutku prekine komunikacijo znotraj estetskega reda (izmenjave) in jo prepusti družbenemu redu (ekscesu). Kljub

temu bi težko pritrdili tezi, da je gledalec v gledališču vselej v podrejeni poziciji, da je v službi gledališke institucije, predstave ali izvajalca. Emancipirani gledalec, ki predstavlja zgodovinski premik v razumevanju gledališkega občinstva, vendarle ohranja svojo subjektivnost in v predstavi, na kateri je prisoten, v resnici sledi neki drugi (ali celo tretji) predstavi, ki jo z vključitvijo recepcijskih mehanizmov proizvede sam. To je še toliko bolj očitno pri spremljanju sodobne umetnosti, o čemer denimo v svoji knjigi *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today* govori Claire Bishop: gledalec je pri spremljanju sodobne razstave ali performansa veliko bolj dejaven od tradicionalnega gledalca, saj je soočen s celo vrsto hkratnih aktivnosti in je prisoten v več časovnih in prostorskih realnostih hkrati (6), njegova pozornost je, z eno besedo rečeno, pomnožena in hibridna, kolizija specifičnih umetniških strategij, gledalskih konvencij, individualnih nagnjenj in nepredvidljivih kontekstualnih okoliščin.

Podvajanje pomeni vzpostavljanje minimalne, nemogoče razlike. Razlika je nemogoča zato, ker je proces podvojitve v resnici tavtološki, v nenehnem procesiranju, prehajanju iz ene realnosti v drugo, med katerima pa navsezadnje ni nobene povezave več. Druga, podvojena, odrska realnost v nobenem smislu ni več podobna prvi, iz nje sicer do neke mere izhaja (brez nje tudi podvojitve ne bi bilo), vendar se od nje v procesu uprizarjanja dokončno loči in na odru, na prizorišču, v prostoru proizvede novo, povsem avtonomno realnost. Podvojitev je torej vselej nemogoča, a vendar vztrajamo pri njeni eksistenci. Zakaj? Uprizorjena realnost namreč s tem, ko je razumljena kot podvojena inačica »realne realnosti«, ohranja zavest o realnosti sami, pravzaprav vtiskuje v gledalčevo zavest realnost samo, pa čeprav zdaj v »ponarejeni« obliki. Podvojitev pomeni ponovitev z usodno napako, njena usodnost namreč tiči v tem, da je izvirnik za vselej izgubljen, čeprav, paradoksno, vtisnjen v gledalčevo zavest, a le kot fantazma. Na tem temelji moment gledalčevega *prepoznavanja* realnosti, njenih situacij, in potemtakem tudi možnost zaznave uprizoritvene poante, torej njenega izvirnega stališča. Zato je dokumentarni princip v resnici samo fiktiven, fantazmatski, vse dokumentarno namreč v uprizoritvenem procesu preide v fiktivno, torej v drugo, ločeno realnost, ki pa daje vtis, da je podvojena, realna. In oba vtisa, vpisa, inskripciji, prvi kot stranski produkt podvojitve in drugi kot njena sprevrnitev, pomenita neko temeljno značilnost recepcije sodobne umetnosti – tradicionalna umetnost se namreč obema pastema izogne, saj je trdno zasidrana v fikcijskem režimu produkcije oz. recepcije. Prepoznavanje v recepciji pomeni registracijo gledalčevih vtisov oz. vpisov, ki so na neki način že tam, pomeni njihovo poimenovanje, notifikacijo s potencialom povezovanja v višje sklope.

Divjakovo gledališče

Vse povedano nas je počasi pripeljalo do razmisleka o gledališču režiserja in avtorja Žige Divjaka. Obravnava ne bo tako ambiciozna, kot jo napoveduje mednaslov, saj se bo osredotočila samo na nekaj relevantnih vidikov Divjakovih projektov oz. režij, in še to samo na enega od (vsaj) dveh postopkovnih sklopov ali režimov, ki jih je v njegovem opusu, čeprav ta v tem trenutku obsega šele okrog 15 režij, že mogoče zaznati. Prvega, pogojno rečeno realističnega, temelječega na (post)dramski predlogi, bomo tu pustili ob strani, iz drugega, torej, spet pogojno rečeno, snovalnih avtorskih projektov, pa bomo izločili zgolj nekaj značilnih primerov oz. njegovi dve trenutno zadnji režiji, *Bodočnost* v Mestnem gledališču ljubljanskem (2024)[2] in *Anhovo* v Slovenskem narodnem gledališču Nova Gorica (2025),[3] h katerima bomo pristopili v obrnjenem kronološkem redu.

Anhovo združuje Divjakove že znane postopke in jih poveže v skoraj peturno študijo primera, ki ga – domačinom, poznavalcem, po ogledu predstave pa tudi nepoučenim – ponazarja že sam naslov, ki v tem primeru postane sinonim za ekološko katastrofo, toponim, ki že samo s svojo izpostavitvijo postane vsebina sama, simbol kot tak (podobno kot npr. v primeru Guernice, Srebrenice, Hirošime, Černobila, pri nas nemara Dražgoš ali Begunj). Spodbuda za uprizoritev je bila knjiga Jasmine Jerant *Primer: Anhovo* (2024), besedilo Žige Divjaka in Katarine Morano pa je nastalo na podlagi temeljite raziskave in kot rezultat snovalnega uprizoritvenega pristopa, ki uporabi ali proizvede dokumentarni material (intervjuji, pričevanja, montaža dejstev, poročil, podatkov, mnenj) in ki v uprizoritvi nastopa s poudarjeno faktografijo (datumi, imena in priimki, verna reprodukcija dokumentov, zapisov ipd.), s katero se izmakne pasti posplošitve in prezgodnjega prehoda v čisto abstrakcijo. Zasidranost predstave v konkretnem pa mehčajo režijsko-dramaturški prijemi, kakršen je npr. ponavljanje (podvajanje) določenih segmentov, povedi, replik, torej verbalnih enot, s katerimi uprizoritev mestoma prestopi ali prekrši dokumentaristični model, ki ga vzpostavi pred tem, in postane samoreferenčna, uprizoritev, ki se zaveda lastnih postopkov in lastne podvojenosti oz. imperativa proizvodnje lastne, avtonomne realnosti v hipu izvedbe, ki se od »izvirnika« loči in začne slediti avtohtonim zakonitostim. Povedano s tradicionalnim besednjakom: omenjeni postopki uprizoritev orkestrirajo, kompozicijski princip pomeni premik k oratorijski formi, ponavljanje ali »večno vračanje« že izrečenega mestoma evocira vlogo zbora, kakršnega poznamo iz antične tragedije.

Pripovedni (pripovedovalski) princip se vzpostavi frontalno, predstava je obrnjena v občinstvo, čeprav, paradoksno, na neki točki gledalec spozna, da je v resnici zaprta sama vase. Zaprtost v tem primeru ne pomeni negativnega kvalifikatorja, saj ji omogoča

2 Premiera 2. feb. 2024, koprodukcija Beograjskega dramskega gledališča in MGL Ljubljana.

3 Premiera 28. maj 2025, SNG Nova Gorica.

avtonomen razvoj, kontinuiteto, ki postaja vedno bolj neodvisna od zunanjosti polja, hkrati pa se vanj, in to ravno s svojo ločenostjo oz. »zaprtostjo« ali »samozadostnostjo«, tudi karseda intenzivno vpisuje, saj začenja nagovarjati tisti vtis, o katerem smo govorili v prvem, splošnejšem delu tega prispevka. Pravzaprav je predstava po eni strani svojevrsten podaljšek avditorija (to je bilo še posebej očitno na njeni premieri, na kateri so bili prisotni tudi nekateri akterji, o katerih je v njej govor), po drugi strani pa se temu svojemu viru nenehno izneverja in se vpisuje v drugi, estetski režim. Ni dvoma, da tudi v dokumentarističnem žanru, ki na prvi pogled operira s preverljivo realnostjo in dejstvi, režija funkcionira kot predelava realnosti, ne kot njen prevod, še več, kot konstitucija avtonomne realnosti, ki s svojim virom vzpostavlja ireverzibilen odnos; kakor v dramskem gledališču je tudi v dokumentarnem režija pravzaprav nenehna »izdaja« svojih virov, prednikov, stvarnikov.

Pripoved o ekološki katastrofi, ki jo simbolizira naslov oz. kraj Anhovo, in je na tem mestu ne bomo podrobneje obnavljali, poteka kot nizanje uprizoritvenih elementov, ki jih režija sproti komentira, in to tako, da v njih najde vir produkcije paralelnega toka, ki je samo na prvi pogled ilustrativen, saj je v resnici kombinacija fizičnih teles, njihove zmožnosti pripovedovanja oz. govorjenja, izrečenih dejstev in prostorsko-scenskih markerjev (odrskih elementov, rekvizitov, kostumov ipd.) in ki kolidira do te mere, da proizvede uprizoritvene znake, scenski jezik, ki je – ponovno – s sámo pripovedjo povezan samo pogojno, zgolj na informativni ravni. Znaki se vzpostavljajo z nekakšno samoumevno logiko, kot bi jih iz nekega ozadja priklicala izvajalčeva ali izvajalkina gesta, premik, pogled, tako izvajalec ali izvajalka kot gledalec ali gledalka tako rekoč v hipu vzpostavita/prepoznata njihovo logiko, po možnosti povezano s predhodnim ali sledečim znakom v celovito zaporedje, sistem, ki se sproti gradi in razpada, s svojevrstnim naporom vznika in spleta ter brez posebne reakcije razpleta in opušča. Produkcija znakov v predstavi je v resnici *proizvodnja*, delo, rezultat napora, hkrati pa tudi užitka v procesu, ki pa se izrisuje na neizogibnem horizontu katastrofe, o kateri se v predstavi govori. Tudi znaki, geste, situacije se v predstavi ponavljajo, multiplicirajo, njihove podvojitve prispevajo k izgradnji *spomina* predstave, njene globinske strukture. Ta predstavlja notranjo dramaturgijo in režijo uprizoritve, ki je tako formalne (ritem, struktura) kot vsebinske narave (postopna konstrukcija smisla). Ali kot bi rekla Bishop, forenzična metoda, ki je spremljala predstavo kot raziskavo, vodi v *agregacijo* materiala (47), ki pa je organiziran v sklope na podlagi brechtovskih *prekinitev* epskega toka, ki so pri Brechtu simulirale dramatičnost, pri Divjaku pa pomenijo, prvič, točko ločitve od realnega, in, drugič, točko ponovne povezave, ponovnega vpisa vanjo.

Kje lahko v opisanih postopkih najdemo Divjakov angažma? Vprašanje se zdi naivno, angažma ni linija, ki bi jo bilo mogoče, vsaj v primeru *Anhovega*, ločiti od celovitega uprizoritvenega toka, temveč je sámo njeno jedro, angažma temeljno določa njegovo

uprizoritveno strukturo. Ponovimo: na prvi, formalno-procesni ravni, je Divjakova predstava rezultat raziskovalnega principa, izkorišča dokumentarno gradivo in resničnost kot vir, h kateremu pristopa z različnimi metodološkimi prijemi, konkretno, posamično realnost prevaja v abstraktno in splošno, vendar le do mere, ki še ohranja prepoznavnost modela in zavzetost zanj, izhodiščno linearnost rekonstrukcije primera kombinira s hipertekstom, torej kon-tekstualnimi zastranitvami, ki uprizoritev definirajo kot družbeni in politični fenomen. Osnovni princip Divjakove režije je zaplet-anje, torej kompleksna selekcija, prezentacija, montaža, poudarjanje in orkestracija znakovnih izjav, ki presegajo izvirno elementarnost in prehajajo v sistem, ki iz svoje estetske provenience edini lahko enakovredno parira družbenemu in političnemu, ga »odraža«, vanj »penetrira«, ga hkrati subvertira in vanj vceplja možnost razumevanja, ki nato vodi v njegovo nadgradnjo. Divjakovo gledališče je manj *diverzija* in bolj *inverzija* znakov, točneje, njihova *konverzija*: priče smo stalnemu prehajanju znakov v njihovo referenčno zaledje, uprizarjanje ni zgolj produkcija znakov, temveč – v Divjakovem primeru – mehko prelivanje ospredja in ozadja, dejstva se materializirajo v situacije in slike, te pa se v naslednjem koraku vrnejo v ozadje, vendar močno zaznamovane z uprizoritveno površino. Na tej se menjavajo različni uprizoritveni vektorji: vešče prehaja od dokumentarizma k priliki – in nazaj, mestoma je uprizoritev *instrukcija*, ki pa svojo podučnost sproti spodnaša, pa demonstracija mehanizmov, sosledja dogodkov, ki je vodilo v katastrofo, vendar tudi propozicija in mobilizacija, poziv ali apel.

Rezultat uprizoritve je samo navidezno gledalsko ugodje, ki je vsota prepoznavanja situacij in njihovega razloga, v resnici pa počasi rastoče nelagodje, ki je posledica nenehne prehodnosti, pomanjkanja stalnosti, konstantnega zapletanja situacij, ki so se zdele že povsem jasne in razrešene. Omenjeni postopek – zaplet na »tehnični« ravni – gledalca senzibilizira, delno v Brechtovem smislu: uprizoritev mu pomaga razumeti svet, še prej ga sploh zaznati kot kompleksnega in protislovnega, s tem, ko sledi uprizoritvi konkretnega primera, ne prepozna zgolj njegove konkretnosti, temveč predvsem obče mehanizme, ki privedejo do obravnavanih posledic, mehanizmi pa v tem primeru ne pomenijo samo tehnologije družbene komunikacije, temveč njihovo hierarhično strukturiranost, »usodno« razporeditev moči, v katero je ujet tudi sam gledalec in se ji je do tega trenutka nemočno upiral, s čimer prepozna tudi lastno pogojenost, točneje, meje lastne moči. Gledalsko nelagodje je torej posledica »zapletenosti« sveta, njegove komplikacije in navidezne nerazrešljivosti, vendar je edini način, da se reši neznosne presije prikazanega, njegova popolna prilastitev, saj šele radikalna vključenost iniciira možnost izhoda.

Gledalci se pri spremljanju Divjakove predstave izkazujejo z *zavzetostjo* za problem, bolje, z zavzetostjo-za-predstavo, ki jim pomeni prenosnik ali posrednik informacij v zvezi z njihovo skupno usodo. In ravno zavzetost je eden od možnih prevodov pojma

angažma. Lahko bi rekli, da Divjakova predstava kljub občasnemu videzu lagodnosti, omejene prizadetosti, celo rahle distanciranosti gledalca na določen – čeprav blag – način napada, in o »napadalnosti dramske oblike« je govoril že Selenić (38), pri čemer ga skuša iztrgati iz njegove komodnosti, iz občutka ugodja ali udobja, kar navadno pripisujemo gledalcu v meščanskem gledališču. Že Sartre je govoril o umetniškem delu kot o *apelu* (39) ali nalogi, ki naj jo izpolnimo, če hočemo doseči lastno svobodo, »svet je moja naloga« (106), so njegove besede, in umetniško delo definira isti kategorični imperativ kot naše siceršnje delovanje v svetu. Koliko gre v sodobnem gledališču še vedno za doseganje tiste svobode, o kateri je pred več kakor pol stoletja govoril Sartre, pa je drugo vprašanje.[4]

Pasti angažmaja

Za skiciranje možnih (ali vsaj ene od njih) pasti angažiranega gledališča vzemimo za primer Divjakovo uprizoritev *Bodočnost*. V njej lahko definiramo dva vzporedna segmenta: performativni del izvedbe in spremljajoče projekcije vnaprejšnjega besedila, nekakšen *ready made*. Performativni del se zdi kakor v gibanje pognana znana sodobnoumetnostna instalacija, prikazana na Beneškem bienalu leta 2019, avtoric Rugile Bardzižiukaite, Vaive Grainyte in Line Lapelyte *Sonce in morje (Marina)*,[5] v resnici pa gre za dovolj tipično in prepoznavno situacijo poletne plaže, kopalcev ter drobnega, bolj ali manj logičnega, mestoma tudi absurdnega dogajanja na njej, ki se ritmično ponavlja, prekinjajo pa ga nastopi čistilca plaže, ki zbrane smeti, strpane v črno polivinilasto vrečo, meče v avditorij.

Ta, igralski del predstave, se igra s pojmom *posredovanja*, ki je večznačen. Po eni strani je ne-po-*sreden*, torej je sam *sred*-ina nečesa, sam svoja vsebina, brez zastopnika; po drugi strani pa samo po-*sred*-uje, torej zastopa neko (drugo) sredino, vsebino, kot je on

4 Za boljšo predstavo o Divjakovi režijski metodi to primerjajmo s konceptom angažiranega ali, eksplicitno, političnega gledališča, kakršnega prakticira v tem hipu nemara najizrazitejši gledališki avtor v tem polju, švicarski režiser Milo Rau. Rau v delu *General Assembly* govori o trenutni generaciji kot »generaciji pred revolucijo, pred prihodom velikih sprememb«, zanika pa utopično naravo (nekaterih) svojih projektov, saj svoje gledališče vidi kot uprizarjanje ne drugega, temveč tega sveta, v katerem pa je treba doseči drugačno organizacijo moči (13). S tem je Rau blizu Rancièrovemu razumevanju pojma diskonsenz, ki ni golo nasprotje konsenza, temveč predlog novih okoliščin in relacij. Sam odkriva novo moč gledališke reprezentacije, saj se mu zdi – v performativnih teorijah uveljavljena – teza o »nujnem« prehodu iz reprezentacije v prezentacijo poenostavljajoča, naivna, reprezentaciji je predvsem treba dati nov smisel, njega pa zanimajo samo »imanentni kriteriji, ki omogočajo delovanje izkustvenega režima«. Če oba, tako Raua kot Divjaka, druži zavezanost aktu podvojitve v njuni režijski metodi, delno tudi temeljiti tematski raziskavi, ki je podlaga uprizoritvenega postopka, pa se razlikujeta v stopnji poetizacije sredstev, ki jih pri tem uporabljata, saj je Rau bliže določenemu odrazu (politične) realnosti, vendar vselej odrazu s transgresijo, uprizoritev je praviloma *prestopek*, kršitev ustaljenega, pričakovanega reda; Divjak pa je bliže paralaktičnemu odmiku od zrcalne slike realnosti, ki je prav tako kot nazaj v realnost sámo usmerjena tudi sama vase, v lastno poetiko. Neka temeljna (začasna) razlika, ki sicer ne velja niti za vso Rauovo niti za Divjakovo produkcijo, je v razumevanju kritike sedanjosti: za Raua je obdobje škandaliziranja realnosti mimo, nadomestiti jo moramo s simbolnim konceptom prihodnosti in nove institucionalizacije (oblik, praks, solidarnosti ipd.). Po njegovem mnenju potrebujemo (nove) odgovore, ne več samo (starih) vprašanj, in to odgovore, ki jih je sposoben formulirati umetnik, ne politik. Ponovno pa se oba ustvarjalca ujameta v izogibanju »dveh jezdecev apokalipse«, kot pravi Rau, moralizmu in alarmizmu (lahko jima dodamo še apriorno ideologijo in didaktičnost), ki ju je treba nadomestiti z globalnim realizmom.

5 https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/lithuania.

sam, je zastopnik nekega sveta, ki ga prenaša do gledalca. V obeh pomenih ga gledalec razume kot vsebino, ki mu je dana na razpolago, svojo razpoložljivost pa utemeljuje na prepričanju o lastni upravičenosti. Ta del predstave je torej neke vrste *vmesnik*, ki po eni strani zastopa vsebine, ki jih sama proizvaja, po drugi strani pa skupne vsebine, ki so torej tudi gledalčeve, prevaja v njemu razumljiv jezik. Predstava je tako medij, koncept, želja, ki se/jo proizvaja, stoji na nekem naravnem in logičnem mestu med umetnostjo in družbo, med tekstom in kontekstom, ki ga imenujemo gledališče – torej prostor konvencij in samoizpolnjujočih (se) predpostavk.

Kvaliteta tega dela uprizoritve je torej v njegovi medialnosti, ki pa ni proizvod enoznačnosti niti vsebine niti načina njenega podajanja, temveč jo najdemo v trenutkih, ko se odrsko dogajanje oz. njegovi znaki – postopek nam je zdaj že znan – zapletejo do take mere, da proizvedejo svoje lastno sporočilo, mimo projiciranega (lingvističnega) teksta. Invencija in zapletanje znakov, ki sicer izhajajo iz lastne želje, pri čemer izpolnjujejo tudi željo gledalca, nemara proizvedeta nekaj, kar Rancière imenuje »predstava kot 'tretja stvar'« (14), pri čemer nihče, niti igralec ali režiser niti gledalec, ni (več) njen lastnik, predstava pa (p)ostane samo *predstava*, sama svoja last. Smo v paradoksnem in dvoumnem polju fenomena angažiranosti, ki na videz zanika možnost delovanja iz predstave navzven in hkrati zanika tudi predstavo kot instrument tega delovanja, točneje, prepozna predstavo kot neke vrste *dvoživko*, ki je hkrati zunaj in znotraj, je aktivna in pasivna, celo je in ni hkrati, nemara pravi heglovski *Aufhebung*, ki deluje tako, da ne deluje, in je v svojem nedelovanju pravzaprav najbolj delujoča. Angažma je tu rezultat izvorne dialektike predstave kot take, hkrati pa tudi prostor vpisa različnih želj singularnega gledalca ali pluralnega kolektiva, njunih različnih interesov. Angažirana predstava je vedno *prostor vpisa*, signatura tiste želje, ki jo je navsezadnje spodbudila.

Težave nastopijo, kadar je predstava kot vmesnik v zasnovi ali izvedbi zaznamovana z že omenjeno ideologijo, moralo, tendenco, estetsko površino, ki je, prvič, zunaj horizonta pričakovanja gledalca (v meščanskem kontekstu) in, drugič, ideološko eksplicitna, celo tendenčna. V obeh primerih predstava nastopa kot nečista, motna, manipulativna *zmes*, saj se v njej mešajo različni cilji, želje in interesi, taka predstava pa lahko vzbudi nasprotni učinek, upor proti ne-po-sred-ovanosti, umik gledalskega delovanja, načrtno potlačenje, ali delno ali popolno ignoranco, *spregled*. Prvi segment Divjakove predstave nikdar ne nasede tej pomoti, saj ostaja dosledno izveden v in po logiki ločene realnosti, metonimije, metafore ali čiste igre, in deluje na način, ki smo ga opisali.

Drugi segment predstave je že omenjena projekcija besedila, izhajajočega iz knjige Thoma van Doorna *Načini leta* (Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction, 2014), na ozadje.[6] Na kratko: besedilo lahko razumemo preprosto kot integralni del

6 Postopek je znan tudi iz drugih Divjakovih režij, kjer se lahko pojavlja tudi kot posneti glas v *offu*.

predstave, kot njen *grafizem*, ki sicer zastopa določeno vsebino ali pomen, vendar deluje tudi kot vizualni znak, pravzaprav označevalec, kot formalna paralela, kot dvodimenzionalni in neobvezni komentar glavnega dogajanja na odru. V tem primeru nemara nimamo nobenih težav z njegovo recepcijo. Lahko pa ga razumemo drugače, torej kljub projekciji na ozadje kot njeno *ospredje*, kot njeno osrednjo željo, njeno izpostavljeno sporočilo, zaradi katerega ta predstava sploh *je* predstava, in je igralski del predstave v bistvu samo njegova ilustracija. Projekcija se pojavlja kot avktorialni glas, ki združuje pozicije naratorja, tistega, ki ve, in glasu vesti, s katerim ni mogoče razpravljati ali polemizirati, saj je v svoji izvedbi fiksiran. To razmerje ali hierarhija v predstavi ni vedno najbolje odmerjeno, začetni del projiciranega komentarja, ki prijazno in ljubeznivo opisuje albatrose, ki jim zaradi onesnaženosti morij in planeta nasploh s plastiko grozi izumrtje, je res še možno razumeti kot podporo performativnemu delu predstave, kot njen neke vrste nemi *soundtrack* (glasni soundtrack predstave pa je zvok bučanja morja), vendar ta sčasoma preide v transparentno kritiko, v vrednostne sodbe, v poziv in apel k dejanju.

V tem trenutku se dvoumnost predstave, njen Aufhebung, razblini in povezava med performativnim in projiciranim delom, med izvedbo in komentarjem postane preveč pregledna, priredje se spremeni v podredje, njena vzrok in posledica sta nenadoma preveč razvidna, njuno razmerje postane, z eno besedo, nedialektično, torej podreditveno in apropriativno, predstava ni več »tretja stvar«, torej nikogaršnja last, temveč instrument za manipulacijo z gledalci v rokah njenih ustvarjalcev. To je paradoksni trenutek pleonastične samoidentifikacije predstave kot želje in izvedbe, trenutek, ko predstava za hip izgubi občutek za po-sred-ovanost in se zlije sama s seboj ter s tem proizvede določeno količino ideologije kot »slabe zavesti«, po drugi strani pa se istočasno svoji samozavesti popolnoma odreče in se prepusti različnim strategijam doseganja zaželenega učinka pri gledalcih s strani ustvarjalcev, ki jih postavi v nehoteno vlogo tistega, ki še ne ve, ali, če zaostrimo, žrtve. Rezultat tovrstne strategije ni niti doseganje konsenza niti diskonsenza, temveč po eni strani ignoranca in po drugi strani odpor, angažma uprizoritve pa, povejmo na kratko, pade v prazen prostor med odrom in avditorijem in se tam izniči.

Tri poante

Morda je na tem mestu čas za prvo črto, ki jo lahko potegnemo pod povedano. Transparenca znakov in njihovo zapletanje sta si v angažiranem gledališču lahko v opreki, ta pa povzroči pomenljiv umik (od) produktivne gledalske pozicije. Predstava si mora vselej prizadevati za dialektiko posredovanja, za nemogočo pozicijo biti na dveh mestih hkrati. Kadar je »preveč na odru«, lahko z njega odmeva samo (kot) njena tendenca ali rezultat želje ustvarjalcev, kadar je »preveč v dvorani«, lahko iz

nje odmeva samo kot izpolnitev želja ali pričakovanj občinstva; v obeh primerih smo priče izbrisu predstave kot estetskega akta, njen avtentični angažma pa je »izgubljen v prevodu«.

Druga črta izhaja iz tistega dela našega prispevka, ki govori o kontekstu, mestu izjavljanja, na katerem se realizira predstava. Vprašanje »Kaj v predstavi deluje?« oz., če uporabimo analogijo s slavnim Austinovim vprašanjem: »Kako kaj narediti s predstavo?« je nujno odvisno od konteksta: *kdo* to sploh sprašuje, *koga* sprašuje in *kako* je vprašanje artikulirano? In še: kaj lahko v nekem kontekstu povzroči večji učinek: sporazum ali nesporazum, torej konsenz ali diskonsenz, pri čemer imamo v mislih tako konkretno gledališko situacijo kot gledališče kot institucijo ali celo družbo v kulturnem, političnem ali historičnem smislu.

Vselej je enako kakor sama vsebina umetniškega dela pomemben tudi kontekst njegovih ustvarjalcev, njihov status: ni nepomembno, kako samega sebe razume avtor predstave,[7] kako njeni izvajalci (njim v prid lahko štejemo njihovo predano metanje po pesku v *Bodočnosti*, s čimer tvegajo izgubo glasu) in kako se pozicionirajo gledalci kot udeleženci gledališkega dogodka, kaj vse so pripravljeni v procesu gledanja *storiti* (denimo, vdihavati prah ali dim, ki se širi z odra). *Kontekst* umetniškega dela je v primeru gledališča morda pomembnejši kakor kontekst pri branju ali recepciji literature, čeprav ima seveda tudi tam svoje mesto. V gledališču se zaradi žive izvedbe v natančno določenem historičnem trenutku in na skupni geografski lokaciji pred živim občinstvom udejanja to, kar imenujemo *dogodek*, in prav dogodnost gledališča kot njegova ontološka značilnost močno vpliva na fenomen angažiranosti, torej zavzetosti kot (etimološke) *skrbi* in *osvojitve* (novega) področja misli ali delovanja.

Tretja črta govori o *zavesti* o lastnem delovanju, o službi lastni želji, preprosto rečeno, o *metatekstu* gledališke predstave. Sodobna gledališka predstava neprestano sproti proizvaja svoj metatekst, v trenutku izvedbe pa v živo spremljamo tudi njeno proces(ual)nost, na kar nas opozarjajo predvsem njeni zdrsi, zastoji, kolizije. Del njenega učinka je tako sam postopek njenega nastajanja, ki je lahko vključen v izvedbo (to je pogosto pri Oliverju Frljiću), lahko pa je samo del neke druge, denimo medijske realnosti. Pri Divjaku je uprizoritveni proces včasih vključen v izvedbo kot prezentacija njenega raziskovalnega dela (npr. v predstavah *Gejm,* 2020, ali *6*, 2018), dokumentacije ali intervjujev (npr. v predstavi *Hlapec Jernej,* 2019); v primeru *Bodočnosti* sicer projekcija besedila nastopa, kot rečeno, kot ready-made in kot taka ni del metateksta uprizoritve. Metatekst je v resnici – ne pa v *Bodočnosti* – rezultat dvojne zanke izvedbe: po eni strani jo tako rekoč negira, zanika izvedbo kot izvedbo nekakšne fikcije in jo približa realnosti, vsakdanjosti, zasebnosti, po drugi strani pa ravno z vdorom realnosti poveča njen fikcijski učinek. Na ta način se namreč zadre

7 Angleška režiserka Katie Mitchell, denimo, iz teh razlogov ne potuje z letali.

tako globoko v realnost, da povzroči njen odmik v nekakšno paralelno realnost, ki nenadoma dobi status fikcije. Kot metatekst bi morda lahko definirali tudi izvedbeni *odmik* od pričakovanega, torej performativno samo-zavest, neke vrste brechtovski *potujitveni učinek*, ki se kaže kot avtoironija, ironično komentiranje lastnega igralskega nastopa, performativno izčrpavanje in multiplikacija posameznih scenskih situacij, kar so vse formalni postopki, ki zapletajo uprizoritvene znake, jih reciklirajo in odmikajo od realizma – kot take pa jih prepoznavajo tudi gledalci. Na ta način uprizoritvena struktura postane po eni strani samozadostna, po drugi strani pa nekaj »tretjega«, torej odmaknjena od vsakršnega interesa, *nova realnost* kot taka, v katero je mogoče investirati lastno željo. – *Bodočnost* omenjene taktike realizira zlasti na prvi ravni, vendar še vedno prepoznavno, *Anhovo* na več paralelnih ravneh. Divjak se, če potegnemo črto, tudi z obema obravnavanima projektoma upravičeno izkazuje kot angažiran avtor, ki izvirna sredstva in učinke svoje režijske poetike uporablja glede na samo naravo projektov, pri čemer pa jih lahko najbolje označimo s pojmom »v nastajanju«. S tem po eni strani dosega učinek živega in zavzetega angažmaja, po drugi strani pa dopušča svojevrstne »diskonsenze« v zvezi z njihovim razumevanjem – a tudi vselej odprt prostor za njihovo nadgradnjo.

Priložnost za samopremislek

Ob koncu se moramo o nečem vprašati tudi sami kot gledalci, in sicer o smiselnosti lastnega spraševanja o angažmaju, o učinku na občinstvo, o nekakšni uporabnosti gledališke predstave, tudi o lastnem (negativnem? dvomljivem?) odzivu na določeni segment Divjakove uprizoritve. Ali ni pričakovati odziv, delovanje, mobilizacijo prav tako skrajna naivnost, gledalski idealizem, pa čeprav še tako avtentičen? Morda iluzija na kvadrat, iztrošujoča se sama v sebi? Ali to spraševanje ne naseda pasti neoliberalne ekonomije, namreč, da vse nečemu služi, da ima vse svojo korist in ceno, da je vse najprej investicija in nato profit? Pa da za svoj vložek pričakujemo pošteno plačilo? Kakšna je sploh funkcija angažmaja v procesu gledališke ali umetnostne ekonomije, pogojev trga? Saj če so ustvarjalci za svoj dvojni angažma (prodajajo svojo veščino in svojo zavzetost) honorirani, isto pričakujemo tudi sami, seveda »honorar« v obliki spodbude, navodil, celo recepta za delovanje v okoliščinah zmanjšanih pričakovanj. Do kod so še možni ali nujni kompromisi? Kaj je potemtakem angažma: nenehni boj, konstantni odprti ogenj ali potrpežljivo opozorilo, skrito v metaforo, nekakšna refleksija v zaledju? Ali še vedno drži Selenićeva definicija angažmaja (drame): »Angažma drame torej ni zgolj sporočilo ali izpoved drame, marveč ves miselni in čustveni total, ki je iz njega bolj ali manj jasno razvidno dramsko sporočilo, utemeljeno v tem totalu« (37).

Ali pa nemara najbolj drži neka Badioujeva misel o gledališču kot »nekakšnem čemernem zboru o nesrečah sveta« (60)? Pri čemer *čemernost* razumemo – morda

nekoliko drugače kot Badiou – kot moteči preostanek, sitno hibo, bolečo zarezo, neprijetno gesto, kot nekaj, kar nas strezni, iztakne iz samozadostnosti, kar vzbuja jezo in nelagodje, pogoj za takšno ali drugačno katarzo. Če je gledališče res »aparat za konstrukcijo resnic«, kot je prepričan Badiou (prav tam), potem mu moramo po možnosti predvsem *verjeti.* – To – teza o verjetju – pa je nedvomno že tema za nov razmislek, ki naj za začetek o zapisani konstataciji močno podvomi.

Literatura

Badiou, Alain. *20. stoletje*. Prev. A. Žerjav. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. Zbirka Analecta.

Bishop, Claire. *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*. Verso, 2024.

Brecht, Bertolt. »Je kritično razmerje neumetniško razmerje?«. *Umetnikova pot*. *Spisi in zapiski o gledališču, liriki in romanu, filmu, fašizmu, kritiki, realizmu in formalizmu, diktaturi in miru in tako naprej*, prev. D. Voglar, Cankarjeva založba, 1987.

Derrida, Jacques. *O znova ubranem apokaliptičnem tonu v filozofiji*. Prev. S. Jerele. Društvo Apokalipsa, 2006. Filozofska zbirka Aut, 29.

Fisher, Mark, in Franco Berardi Bifo. »In Conversation: Give Me Shelter, 2003«. *Activism*, ur. A. D. Ramos in T. Snow, Whitechapell Gallery, MIT Press, 2023. Documents of Contemporary Art.

Kunst, Bojana. *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma*. Maska, 2012. Zbirka Transformacije, 34.

Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. Routledge, 2016.

Pavis, Patrice. »Agitpropovsko gledališče«. *Gledališki slovar*, prev. I. Lampret, Mestno gledališče ljubljansko, 1997. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 124.

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut. Maska, 2010. Zbirka Transformacije, 27.

Rancière, Jacques, in Jdey Adnan. *La Méthode de la scène*. Lignes, 2018.

Rau, Milo, IIPM – International Institute of Political Murder. *General Assembly, Generalversammlung, Assemblée Générale*. Merve Verlag, 2017.

Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Prev. K. Jerin in K. J. Kozak. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 143.

Sartre, Jean-Paul. »Kaj je literatura?«. Prev. M. Vasič. *Filozofija – estetika – politika*, Cankarjeva založba, 1981. Izbrana dela.

Selenić, Slobodan. *Angažirana drama*. Prev. V. Predan. Mestno gledališče ljubljansko, 1970. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 50.