

NENAD JELESIJEVIĆ

Zev, ki zamaje institucijo. Nemi lik v utopiji performansa.

Amfiteater, letn. 4, št. 2 (2016), str. 36-52
/odlomki/

Odvečno igralsko telo

Podajmo nekaj nastavkov za premišljevanje funkcije in pomena nemega lika na primeru predstave *Vie Negative Generalka za generacijo*, koprodukcije Slovenskega narodnega gledališča Drama Ljubljana in *Vie Negative*, izvedene v prostoru ljubljanske Male drame.^[1] Pomemben je ta koprodukcijski vidik primera, ki so ga njegovi protagonisti tudi do neke mere artikularili v sporočilu za javnost, na novinarski konferenci pred premiero, ter ga tako kontekstualno vključili v uprizoritev: »*Generalka za generacijo* ni zlitje, simbioza ali oplajanje dveh različnih ustvarjalnih postopkov. Predstava ni napad 'neinstitucionalne ekscesne norosti' na 'estetsko ubranost institucije', ampak obračun s kulturo, ki ji ne pripadamo, obračun s prihodnostjo, ki je nočemo, in obračun z generacijo, ki to že predolgo prenaša – in ki ji pripadamo tudi sami« (»*Generalka*«).

Na ta način impliciran in poudarjen kontrast (a tudi določena podobnost) med »veliko« in »malo« institucijo – javnim zavodom »nacionalnega«^[2] pomena in »nevladno« organizacijo – tako imenovanim neodvisnim producentom –, je pravzaprav posledica preizpraševanja samega bistva institucionalne paradigme, tudi če so protagonisti na svoj zdaj že dobro znan ironičen način prej kot o spodkopavanju velike institucije govorili o možnostih sodelovanja z njo. Če hočemo namreč zares politizirati »obračun s prihodnostjo, ki je nočemo«, »apatičnost generacije« in, končno, antipolitičnost obstoječega, potlej se ne moremo izogniti refleksiji pomena, vloge in funkcije institucije kot paradigmatike nosilke in ohranjevalke avtoritarnih in hierarhičnih razmerij niti refleksiji odnosov, ki jih skupaj z njo tudi sami soustvarjamo.

Predstava je na konceptualni ravni, kljub previdni retoriki napovedi (izjava, da ne gre za napad na institucijo, temveč za obračun z abstraktnimi zastavki: kulturo, prihodnostjo, generacijo), postavila pod vprašaj institucijo »nacionalnega« gledališča, odnos med institucionalnim in neinstitucionalnim, a tudi institucije odra, igralca_ke in občinstva, pravzaprav ves spekter institucionaliziranih (kanoniziranih) gledaliških razmerij. V formalnem smislu je to dosegla s ključno potezo: z ustvarjanjem naelektrene prezence treh nemih likov, gledaliških igralcev_k Drame – Veronike Drolc, Borisa Mihalja in Matije Rozmana –, ki nastopajo kot pasivni dejavniki_ce, saj so v dogajanje vključeni_e na način simbolične izključitve, na način redukcije/kastracije akcije. Trije performerji_ke *Vie Negative* – Katarina Stegnar, Marko Mandić in Grega Zorc – pa nastopajo kot njihovi oblikovalci_ke, avtorji_ce, kot dejavni_e nosilci_ke konteksta. Nastala dualnost – med simbolno pasivnostjo nemih likov kot »vlog« na odru in poudarjeno aktivnostjo performerjev_k – odpira razsežnost sicer le relativne^[3] relativizacije institucije igralke_ca kot poklica, ceha in funkcionalne nujnosti, kar je eden ključnih prispevkov predstave. Samoumevno je, da smo bili deležni te relativizacije v času izvajanja, da ji je bil dan performativni okvir, ki jo je potenciral. Z vidika rabe (uprizoritvenega) prostora pa je bil očitno poudarjen kontrast med odrom, ki ga zasedajo igralci_ke-vloge, pasivni/pasivizirani/nemi subjekti, in preostalem prostorom dvorane (med občinstvom in okoli avditorija), ki se mu bolj posvečajo performerji_ke, premikajoči se, govoreči in celo kričeči zaganjači dogajanja. Čeprav ne moremo trditi, da je bil s tem oder radikalno dekonstruiran, je njegova relativizacija vsekakor podprla dobrodošlo relativizacijo podobe/vloge/funkcije igralca_ke, a tudi gledališkega kanona kot skupka nenapisanih pravil o tem, kako naj bo organiziran prostor predstave, na kakšen način naj jo obiskujemo in gledamo, kako naj se med predstavo vedemo, kaj naj načeloma počnejo igralci_ke in česa ne itd.

Med morda odvečnim retoričnim preigravanjem ideoloških zagat lokalnega »kulturnega prostora«, uokvirjenega v fantomski koncept »slovenske kulture«, je v *Generalki* poudarjena avtorjeva čina ranljivost, negotov položaj dela in življenja nasploh, scenska situacija pa je zaostrena oziroma postavljena ob rob še »sprejemljivega« predvsem prek uprizorjene možnosti razstrelitve dveh igralcev in igralke (vlog). Čeprav je potencial raztreščenja/dekompozicije/razpada ustaljenega odrskega vzorca – gledališke vloge, prostorskega konsenza (varnost, hišni red, bonton, protokol) – zgolj uprizorjen, uprizoritvi uspe vnesti določeno simbolno napetost v prostor gledališča-institucije. Ko se protagonisti_ke postavijo v fiktivno situacijo projekcije lastne prekarnosti v prihodnost, ko govorijo o minljivosti in (ne)zmožnosti upiranja, razkrijejo marsikatero svojo frustracijo, ki predvsem ni le osebna, temveč tudi strukturna. Soočeni smo torej z razmišljajočimi performerji_kami; vzpostavljena situacija je po eni strani samorefleksija, je razkrivanje osebnih kritičnih pogledov, po drugi pa neposredno naslavljanje permanentno kriznih razmer v »kulturi«. Trije nemi liki na odru pa so h konstrukciji te situacije prispevali v povsem fizični, pravzaprav poudarjeno fizični obliki. Njihova statična nemost je poudarila določeno *potencialnost* (možnost eksplozije, raztreščenja v prostoru) in hkrati *nemoč* (sklicevanje na nemoč zaradi staranja, postaranosti, bolezni, minljivosti). Ob tej dualnosti je neka temeljna nemoč izpostavljena tudi z načrtnim nadaljevanjem, podaljševanjem oziroma perpetuiranjem geste šibkosti, saj trije performerji_ke na koncu sami postanejo trije nemi liki, torej (simbolično) del prihodnosti, ki si je, kot nam pred tem povedo, ne želijo. Perpetuiranje nemosti tako dojamemo kot opozorilni znak, kot dokončno nemoč avtorjev_ic, da v danih razmerah zares realizirajo namesto zgolj reprezentirajo lastne ideje, kot krik ujetnikov_c v paradigmo obstoječega. Predstava tako pokaže na nemožnost vzpostavitve produktivnega odnosa med institucionaliziranim in zunajinstitucionalnim. Emancipacija oziroma prostor politike se v rancièrovskem kontekstu vzpostavi kot govorno dejanje, tu pa nemost polovice protagonistov_k pokaže, da v danih razmerah ni možno vzpostaviti političnega prostora.

Trije igralski nemi liki so tudi vzpostavili poseben odnos gledalca_ke do treh sicer precej glasnih in prezentnih likov performerjev_k. Trije performerji_ke in njihovi drugi jazi – trije nemi liki – so nenehno nihali med tukaj in onstran, med kar-bi-bilo-če-bi-bilo in kar-dejansko-je. Med tem balansiranjem je bilo moč zaznati svojevrsten odmev značilne beckettovske situacije, ki odpira prostor prevpraševanja dozdevno samoumevnega, običajnega, ustaljenega, z drugo besedo – obstoječega. Odprl se je vidik sesutja pomena igralca_ke kot odvečnega, nerodnega telesa, ki se v performativnem ne znajde, pravzaprav je posredno podčrtana njegova_na vloga znotraj produkcijske paradigme obstoječega: v njej je igralec_ka predvsem estetiziran_a, standardiziran_a, tipiziran_a, politično impotenten_na dejavnik_ca – je del ustroja institucije, del njene aparature, je zveden_a na člena produkcijske verige kulturne industrije. Ne moremo pa reči, da se je zares razprla frustracija »performerjev z roba« (četudi bi rob razumeli v raztegljivem pomenu), z margine, ki naj bi nemim (in seveda tudi simbolično nemim, nepolitičnim) igralcem_kam zavidali njihov varni položaj, ki ga obenem sovražijo.

Kritika institucije v *Generalki za generacijo* tako poteka predvsem prek kritike/spreobračanja vloge, funkcije in položaja igralca_ke, med platenjem miselnih in čutnih nastavkov za tovrstno kritiko, med premišljevanjem lastne pozicije znotraj obstoječih razmer. Nemi liki nas v tem kontekstu predvsem opozarjajo na ključni pomen govorjenja, javne artikulacije misli in kritike, na možnost dejanj, ki sledijo refleksiji.

Prostor onkraj, prostor ekscesa

Blaž Lukan v zapisu o *Generalki za generacijo* razmišlja: »Performans se hrani z gledalčevim in igralčevim nelagodjem, z nekonformnim odzivom na uprizorjene impulze, pravzaprav z odbojnostjo in odrekanjem participaciji, z gledalčevim negativnim stališčem« (»Dve« 126). Ta odbojnost, ta prirojena nezmožnost – kljub vselej očitni možnosti – pristnega stika med gledalstvom in performerji_kami, to odrekanje udeležbi je tudi znak nemosti gledalstva oziroma paradigmatke nemosti vsakokratnega skupka individuov, gledalcev_k-poslušalcev_k, ki tvorijo občinstvo, njihove paradigmatke travme, ki jo v članku »Izbris gledalca – Poskus inskripcije« (praks Vie Negative) zaznava Lukan: »[T]ravma gledalca je v njegovi nemosti, v njegovi pasivnosti, v zgolj (psihološkem) trpnem sprejemanju gledališkega oziroma umetniškega dogodka, v umiku v notranjost in zasebnost, iz označevalca v označeno« (*Performativne* 163). Gledalstvo (»označeno«) tako lahko odseva nerealiziran potencial skupnega, saj predstavo gleda skupek nemih likov – svojevrstna sopomenka uvodoma omenjene tehno-kratske kategorije »javnosti«, ki jo ustvarja produkcijski, marketinški sistem kulturne industrije in je drugo, lepše ime za obiskovalce_ke predstav v vlogi potrošnikov_c, ki so zvedeni_e na člene

blagovno-nakupovalne verige v »kulturi« oziroma so, z izrazom Adorna in Horkheimerja, podvrženi mentaliteti vstopnine [*ticket mentality*] (Jay 40). Toda v avditoriju v resnici sedijo subjekti, ki znajo in zmorejo govoriti, ki so zmožni angažmaja, akcije.^[4] Obstaja torej neka skupnostna potencialnost, ki jo obiskovanje gledališč oziroma gledalska udeležba v predstavah vendarle lahko poraja. *Generalka za generacijo* jo posredno podčrta na način, da nas izzove s preprostim, zvedenim izpostavljanjem nemih likov oziroma nemosti, inhibiranosti in nemoči na odru, s čimer potencira in provocira pasivnost nemih likov v avditoriju oziroma preizprašuje našo pripravljenost, da se soočimo z lastno nemočjo. Bolj si performer_ka prizadeva izpolniti svojo nalogo, ki je »proizvesti, omogočiti, vzdrževati čas izvedbe v njegovi maksimalni napetosti, prenesti ga v avditorij kot skupno izkustvo, skupno ontološko in spoznavno kategorijo« (Lukan, »Dve« 128), bolj se (nememu) gledalcu_ki odpira polje možnosti, priložnost za govorjenje, polje politične emancipacije v skupnem. S tem ne mislimo zgolj na sicer vedno odprto možnost intervencije gledalca_ke v performans in s tem tudi spreobrnitve paradigme gledanja v paradigmo participacije, temveč predvsem na ta skupni izkustveni moment, ki ga poudarja Lukan, pravzaprav na tisto in tovrstno porazdelitev čutnega, ki je disperzna, razsrediščena, in kot taka lahko učinkuje na mreženje podzavestnosti vseh navzočih v prostoru. To so nastavki, ki jih predstava nakaže. Sicer se vselej lahko razvijejo v nekaj več, vendar šele ko performans nekako vzpostavi/anticipira odsotnost ἀρχή, ko razveže ali podre konvencijo, ko torej omogoči/vsebuje razsežnost samodoločitve vseh prisotnih (ko performans ponuja nastavke za samovzpostavitev, ko se je mogoče vanj dejavno umestiti in ga ne le opazovati ali pa v njem »participirati« po navodilih neke nadrejene instance), šele takrat je mogoč kvalitativni (politični) in ne le simbolni (umetniški) preskok iz politične impotentnosti (nemosti) reprezentacije v politično govorico živega dogodka, ki pa jo tovrstni performans nujno tudi perpetuira, podaljšuje čez prostor-čas svoje izvedbe. Takrat gotovo nismo več (le) v gledališču.

Ne le, da ne gledamo *Generalke za generacijo*, temveč »predstava gleda nas« (ta fraza se ji povsem prilega), hoče se nam tudi fizično čim bolj približati, v svoji ironiji, ki občasno meji na sarkazem, mestoma tudi na cinizem in moralizatorstvo, pa želi – utopično – odpreti in razširiti prostor skupnega, v gledališču, na odru in v avditoriju hkrati. Natanko ta njena utopična razsežnost, sicer zakrita za natančno dodelano »podobo koncepta«, ki jo zakoliči in, ne nazadnje, omogoči, je tisto, kar ostane, v kar se njena nema in potencialno govoreča gledalka_ec lahko potopi, izkustvo te potopitve pa odnese s seboj. Institucija (v tem primeru SNG Drama Ljubljana, ki je tudi kraj izvedbe) v tem kontekstu izzveni kot lupina, dobesedno kot scenografija, iz katere se izlevi predstava-situacija, ki pa je pravzaprav predvsem skupek relacij, odnosov, povezav, koordinat in tudi slutnja implicitnih razvez pomenskih parov: igralka-neigralka, igralec-performer, performer-gledalka. Prostor političnoemancipatornega performansa (ki ni le fizično otipljiv prostor) pa se znova izkaže za radikalno neinstitucionalen prostor, za *prostor onkraj*. Njegova anticipacija je barbarstvo: »Ideja je potencial preboja samo, če do skrajnosti zaostri svoje razmerje do realnosti, do preboja jo lahko pripelje le brutalen barbarski spopad. Ne kulturen dialog. Ne nacionalna zavest. Ne slovenstvo. Ne javno dobro. Ne demokratične vrednote. Edino, kar nas lahko izvleče iz našega romantičnega blata, je več barbarstva in manj kulture!« (»Generalka«) A barbarstvo iz napovedi predstave se ne uresniči v performativnem smislu, temveč je, ker je anticipirano na ravni izjave, kvečjemu mediatizirano. Tako je še bolj poudarjeno dejstvo, da je prostor onkraj vsekakor tudi kraj onkraj »kulture« (ki jo poseblja gledališče), je prostor brez središča, prostor ekscesa in norosti. Potrebo po biti onkraj, biti barbar, le še spodbuja dejstvo, da kulturna industrija eksces in norost zaničuje in ju nenehno sprevrča, estetizira, nevtralizira, komercializira, v prid vzdrževanja statusa quo.

Sprevrnitev dramskega v samorefleksijo

/.../

Beckett se s kanonom govorjenja, denimo v enodejanki *Igra (Play)* in v ultimativnem monologu *Ne jaz (Not I)*, poigrava tudi s premišljeno rabo odsotnosti akcije oziroma z reducirano akcijo, z namenom odpiranja premisleka o absurdnosti življenja v obstoječih družbenih okoliščinah. Podobno počne Via Negativa – opozarja na brezup, absurdnost, a tudi na očitno potrebo po umetniškem delovanju v obstoječem. Tako Via Negativa kot tudi Semenič naslavljata dominantni gledališki kanon, ki še danes določa zaželeno razporeditev teles izvajalcev_k in občinstva v prostoru predstave, ki temelji na institucionaliziranem enosmernem odnosu med kazati/reprezentirati in gledati/sprejemati. A ko se zgodi, da nemi lik zamaje paradigmo institucije, ni več toliko pomembna sama institucija, njen ustroj in učinek, temveč tisto, kar sami počnemo z zavedanjem o njeni hierarhičnosti, o njeni vlogi nevtralizatorke kritike; pomemben je torej učinek, ki ga sproži performans z nami v/ob njem. Fraza iz Via Negative izjave za javnost »obračun s kulturo, ki ji ne pripadamo« (čeprav zanikanje pripadnosti

še ne pomeni dejanske nepripadnosti), se sliši kot odmev borbe z zunanjim abstraktnim dejavnikom, za katerim le slutimo navzočnost povsem konkretnih nosilcev ἀρχή, a prej kot obramba iz podrejene pozicije je potencialno osvobajajoči premislek o naši/lastni vlogi znotraj oblaka pomenov, ki jim neposrečeno rečemo »kultura«, ko hočemo afirmirati živo ustvarjalnost, ne pa njene (re)produkcije. Ali lahko od občinstva (in nas samih v njem) kar koli pričakujemo? Ali pa z njim – kot performerji_ke in gledalke_ci – lahko le delimo svoje frustracije, želje in potrebe, v upanju, da se med tem početjem razvije določeni utopični potencial in s tem tudi dejansko razgalijo in odpravijo hierarhični mehanizmi/učinki institucije (ne »kulture«, temveč kulturne industrije), predvsem tisti mehanizmi, ki jih sami (nevede/nezavestno) soustvarjamo in tako prispevamo k ekonomiji spektakla.

The Rupture that Shakes the Institution: The Mute Character in the Utopia of Performance */from the Summary/*

The institutional critique in *Last Rehearsal for the Generation* takes its path via reversing the role, function and position of the actor/actress, by intentionally confronting performing and acting paradigms, by layering both cognitive and sensible inputs for such critique, and by rethinking the performers' own position within the existing conditions. Silent characters in that context draw attention to the key importance of speaking, of public articulation of thought and critique, of the possibility of acts that follow a reflection.

[1] *Generalka za generacijo*. Zasnova: Bojan Jablanovec, Katarina Stegnar, Marko Mandić, Grega Zorc. Koncept: Bojan Jablanovec. Premiera: 17. jan. 2014, Mala drama SNG Drama Ljubljana.

[2] Pri tem pridevniku se je treba vedno znova ustaviti, globoko vdihniti in ga nujno dekonstruirati. Katero nacijo zastopa »nacionalna« institucija? Se pri tem zavedamo izključujočega pomena nacije/naroda kot konstruirane imaginarne homogene skupnosti, ki nikoli ne more zajeti vseh prebivalcev_lik določenega ozemlja in je torej strukturno izključevalna? Zadostovala bi uporaba atributa javno, saj gre preprosto za institucijo javnega značaja. Javno (kolikor gre za obliko skupnega, izražanja in artikulacije nekih skupnosti, neke pluralnosti) pa nima ničesar skupnega z nacionalnim. Radiotelevizijo Slovenija nekateri imenujejo »nacionalka«, SNG Drama Ljubljana bi naj bila »najpomembnejša nacionalna gledališka hiša«, državni (republiški!) svet za kulturo je celo uradno Nacionalni svet za kulturo itd. Tovrstno »pozabljanje« atributa javno in hkratna vsiljena raba pridevnika nacionalno v javnem diskurzu umetnosti in medijev na jezikovni ravni in na ravni pop govornice odraža težnje po klasifikaciji, izjemnosti, čistosti ter drugih izključevalnih, rasističnih imperativih, ki naj bi sistemsko regulirali ustvarjalnost in množično komuniciranje ter gredo z roko v roki z utečenimi izključevalnimi mehanizmi kulturne industrije.

[3] Relativna je, če pogleda ne omejimo zgolj na videno-slišano-uprizorjeno, temveč upoštevamo tudi pozicije izjavljanja in s tem tudi dejstva: da so tudi performerji_ke poklicni igralci_ke, da je Marko Mandić zaposlen v taisti Drami, Katarina Stegnar pa v Slovenskem mladinskem gledališču.

[4] V povezavi s tem dejstvom prim. premislek ob predstavi Oliverja Frlića *Naše nasilje in vaše nasilje* (Jelesijević, »Želijo«).