

Teatralizirana požrešnost: VIA NEGATIVA: ŠE

Mojca Puncer

REŽIJA:

BOJAN JABLANOVEC

ASISTENTKA REŽIJE:

NANA MILČINSKI

KONCEPT RAZISKAVE VN:

BOJAN JABLANOVEC
IN NANA MILČINSKI

NASTOPAJO:

DAŠA DOBERŠEK, PETRA GOVC,
BARBARA KUKOVEC, JAKA LAH,
BORIS MIHALJ, MATEJA PUCKO
IN GREGA ZORC

PRODUKCIJA VIA NEGATIVA

V KOPRODUKCIJI Z
GLEDALIŠČEM GLEJ

Sedem igralcev je pripravilo trinajst nastopov. Vsak nastop je osebna izjava, v kateri igralec raziskuje svoje razmerje do »grešne« požrešnosti, kot izhodišča tokratne raziskave. Gledalci z izbiranjem živil, razstavljenih na rampi, izbirajo in kombinirajo posamezne nastope. Z izborom treh živil lahko izberejo največ tri nastope hkrati, lahko pa izberejo tudi samo par ali solo. Možno je tudi, da sta izbrana hkrati dva prizora istega igralca: v tem primeru nastopi kopija, soigralec, ki ni iz izbrane trojke. Da bi izbiranje potekalo tekoče, so ga vodili poklicni voditelji popularnih radijskih in televizijskih oddaj.

»Telo gledališča nima vonja?«

Kot ključni scenski element, pa tudi simbol in metafora, nastopi hrana, ki jo uporabi igralec. S tem lahko izzove močan fizični transfer: nenadejano stimulirani čuti zdramijo gledalčev okus, a prej kot estetski, vonjalno-okuševalni.

Jaka Lah v svojem nastopu zdrobi čips, kečap in kokakolo v gnusno brozgo in vanjo sunkovito potiska svojo glavo, s tem nedvoumno namigne na *junk food*, pogostega in škodljivega spremljevalca pred televizijskimi ekran. Grega Zorc pove bizarno zgodbo o dveh znancih, ki sta nenadoma umrla, pri tem si baše rdečo peso v žepe, naštevajoč njene zdravilne učinke. Barbara Kukovec si čokoladne bombone zavzeto tlači za spodnjice, potem ko si je z njimi zatisnila oči, da bi izpovedala zgodbo o moči okuševalnih slasti. Boris Mihajl si obraz oblepi s kraškim zašinkom, da je videti kot odrt iz kože. Daša Doberšek v nenavadnem ritualu čisti ribe, Petra Govc odpridiga in odigra svojo refleksijo hranjenja od kuhinjske mize do ruše, Mateja Pucko uprizori začaran krog tolažilnega učinka hranjenja, ki se vedno znova sprevrča v svoje nasprotje itn. Pri tem v avditorij poleg vidno-slušnih dražljajev močno prodirajo vonjave uporabljenih živil.

Hrana kot scenski element učinkuje izrazito olfaktorično, deluje na tisti čut, ki je običajno v gledališču nestimuliran, s tem pa odpira gledalcu nove možnosti identifikacije. Te so lahko namesto z občutki (estetskega) ugodja povezane z gnusom. Za vonje namreč še vedno v veliki meri velja, da se ne morejo vpisati v triado higiena - red - lepota, ki utemeljuje našo civilizacijo.¹ Vonj, ki je v protislovju z redom in higieno, se izmika lepoti. Da lepo nima vonja, je obrazec, s katerim diskurz kantovske estetike (brezinteresne sodbe okusa ob poroštvu raztelešenega pogleda) izraža potlačitev vsega, kar tako ali drugače zadeva ekskremente. Voh je izključen iz estetike kot tisto, kar nam spregovori o alkimiji kroženja snovi. Užitanost ne more spadati k »dobremu okusu«. O neki jedi lahko rečemo, da je lepa, a to ne napoveduje tudi njene užitanosti - vendar zadostuje, da hrana ne izpade popolnoma iz razsežnosti lepega. Vonj pa ne seže tako daleč: lahko je dober, prijeten, slasten, ne more pa biti lep. V primeru obravnave predstave pa je zdajšnjost čutenja tisti barometer uspešnega rušenja estetske distance modernistični estetiki zavezanega gledališča, ki omogoči gledalčev nepreklicno vpetost v realno gledališko dogajanje.

Via negativa: preiskava teatralnosti

Preiskava možnosti gledališča *Via negativa* je dobila ime po metodi Grotowskega, in označuje predvsem etično razsežnost tega specifičnega raziskovalnega projekta.² Že Grotowski je v težnji po reformi skušal zavreči vse, kar ni material gledališča, da bi odkril njegove bistvene specifičnosti. Gledališče se lahko reši dekorja, tehničnih efektov, a ne more brez igralca ter žive vezi, ki se vzpostavlja med igralcem in gledalci. Za Grotowskega je materija, lastna gledališču, svojevrstna partitura človeških impulzov in reakcij, proces, izzvan z raziskovanjem telesnih in psihičnih reakcij igralca.³ *Via negativa* ni niz večšin, temveč deluje po principih redukcije, odstranjevanja ovir, eliminiranja organskega in psihičnega odpora pri procesu izgradnje scenjskih prizorov.⁴ Tako štejejo predvsem odkritja iz gledališke prakse: metodološko raziskovanje in gradnja prizorov slonita na doslednem procesu raziskovanja možnosti igralske artikulacije. Grotowski je želel vzpostaviti gledališče kot svojevrsten inštitut za raziskovanje igralske metode (pri tem ni spregledal dela Stanislavskega, Majerholdove biomehanike, raziskoval je elemente hatha joge, kathakalija itn.); gledališče pretvarja v laboratorij, v katerem bo igralec zmožni biti spontan, odkrit, gol.

Sedaj, ko je gledalec vpleten v realno gledališko dogajanje, njegova pozornost ne odtoka v iluzijo: igralčev monolog (priznanje greha) je izrazito usmerjen v vzpostavlanje in oza-veščanje žive komunikacije z občinstvom.

Spremenjeno ravnanje z gledališkimi znaki - predvsem njihova redukcija ter prizadevanje po doseganju realne izkušnje - nekatere gledališke stvaritve približa performansu (osrednja vloga neposrednosti skupne izkušnje umetnikov in publike). Časovnost in neponovljivost opredeljujeta tisto analizo teatralnosti t. i. postdramskega gledališča,⁵ ko igralec ni več zgolj interpret vloge, »temveč performer, ki na odru ponuja svojo prezenco v kontemplacijo«. ⁶ Živost procesa, provokativna prisotnost posameznika namesto utelešenja lika gradi na dvojnosti utelešenja in komunikacije, pa tudi na preigravanju nasprotij

med spontanostjo in disciplino. Nove gledališke oblike merijo na »reaktivacijo udeležbe gledalcev«,7 na odprtje gledališkega procesa, s čimer na različne načine osvetljujejo prisotnost gledalca. Nove povezave privatnega in javnega, intimnega in odprtega so odsev raziskav, kako se tekst in igralec uglasita v razmerju z gledalcem.

Poleg že omenjene pomembne reference v izgrajevanju metode *via negativa*, Grotowskega, pa razmerje do dramskega besedila pokaže na drugega prevratnika modernega gledališča, Artauda. Za klasičnega režiserja je veljalo, da je igralcem pustil govoriti svoj diskurz, predvsem pa diskurz avtorja dramskega besedila. Ravno to pa je bilo središče Artaudove kritike tradicionalnega meščanskega gledališča, v kateri je terjal izključitev te logike podvojitve; v tem mu postdramsko gledališče tudi sledi⁸ (skrajna redukcija dramskega besedila). Artaud želi gledališče odrešiti redukcije na en sam jezik, namreč jezik besede z logično diskurzivno težnjo. Gre mu za doseganje trenutka, »ko je ponavljanje skorajda nemogoče«.⁹

Postdramsko gledališče je bistveno, vendar ne izključno povezano z eksperimentalno razpoloženimi ali na umetniško tveganje pripravljenimi gledališči,¹⁰ kamor se vpisuje tudi gledališka raziskava *Via negativa*.

ŠE: negativnost želje

Raziskovanje enega od sedmih smrtnih grehov, požrešnosti, s hrano hkrati dosledno raziskuje telesno (tabuji telesa).

Za Nietzscheja, v veliki meri zaslužnega za rehabilitacijo telesa v novejši humanistični misli, grešnost ni temeljno človekovo stanje, temveč zgolj etično-religiozna interpretacija fiziološkega nerazpoloženja. Po Foucaultu pa je, na Nietzschejevi sledi, telo predvsem pod prisilo različnih režimov: zaradi prehranjevalnih navad in moralnih zakonov je zastrupljeno s hrano ali vrednotami; ustvarja odpore.

Starozavezna pravniška logika grešnosti je bila z Novo zavezo preoblikovana pod vplivi pripoznanja določene psihologije greha. Pri tem ne gre toliko za greh kot enkratno dejanje, temveč za smrtni greh kot značajsko lastnost človeka.¹¹ Grešnik pod pritiskom notranjih konfliktov (neizpoljenih potreb in želja) svoj položaj rešuje z jezo, požrešnostjo, pohlepom, lenobo, pohoto, zavistjo in napuhom. V sodobnosti te t. i. smrtne grehe poimenujemo z bolj kliničnimi izrazi: nevroze, odvisnosti, osebne krize.

Človek je edino bitje, ki ga naravne razmere (hranjenje) ne določajo v celoti, čeprav živimo v telesu določenega spola, v določeni skupnosti itn. (biološko-socialni ustroj posameznika). Hrana in z njo ohranjanje življenja sta dejansko povezana z najintimnejšim bistvom vsakega človeškega bitja. Požrešnost

je že od nekdaj med bolj družbeno sprejemljivimi grehi, danes klinično poimenovani mi odvisnosti, s katerim si grešnik nadomešča neizpolnjene (zlasti) čustvene potrebe. Podobno kot jeza, predmet prve raziskave,¹² je požrešnost med najbolj fiziološkimi grešnostmi (čustven odziv na določen manko). Avtodestruktivna narava požrešnosti je danes označena kot zasvojenost, bolezen, ki sproža številne razprave o pojavih boleznega odnosa do hrane, kot so debelost, bulimija, anoreksija ali obsedeno hujšanje. Hrana nudi določen telesni užitek, ki se pogosto izteče v travmo ali premalo užitka: nezadovoljstvo s telesno podobo vodi v kronične boje s telesno težo, imperativi mode in potrošništva, socializacijskimi strategijami itn.

Zahodne družbe so vsaj od srednjega veka dalje priznanje postavile med poglavitne obrede: priznanje postane ena najvišje cenjenih tehnik za proizvajanje resnice. Svojevrstna metoda interpretacije je bila vzpostavljena z medicinalizacijo učinkov priznanja, ki je s preureditvijo normalnega in patološkega prinesla tudi premestitev krivde in greha. Priznanje krivde ali grešnosti je vse bolj zavezano resničnosti telesa v bolečini in ugodju.

Tako se tudi sodobni postdramski proces odvija na telesu, kar je svojevrstna podoba agonije, saj mora igralec dejansko uprizoriti samega sebe.¹³ Čeprav je požrešnost stanje, v katero nas v veliki meri privedejo čustva, pa ta niso predmet predstave, temveč efekt uprizarjanja, zadan gledalcu. Vsak greh ima lastno dramaturgijo (mehanizmi posameznikovega intimnega soočanja z grehom in obrambe pred njim), dramaturgija tokratne predstave pa je, kot že rečeno, v veliki meri v rokah gledalcev. Rezultat je interaktivno gledališko delo kot prizorišče performativnosti, procesualnosti in recipročnosti.

Po svoje igralci zaživijo v telesih preteklosti, ki so jih spremenili v gledališče pozabljenih in potlačenih scen, da bi napravili gledalce za priče priklicavanja izgubljenega otroštva (regresija). Na tej liniji lahko vidimo nalogo »via negative« v tem, da posreduje preboj tako skozi racionalne kot tudi nezavedne procese, da bi našli dostop do pozabljenih, potlačenih slik in prizorov. Videti je, da gre ustvarjalcem predvsem za ozaveščanje gledalčevih osebnih kontekstov in predsodkov ter vzbujanje asociacij.

Če skušamo na grešno požrešnost pogledati z optiko lacanovske želje, se zastavlja vprašanje užitka telesa v razmerju do nekega temeljnega manka: simbolizacija, ki stoji na začetku sleherne subjektivacije, z označevalcem razkosa telo, iz njega »evakuira« uživanje (Žižek), ki pa ni brez preostanka: ostanejo otoki uživanja, okoli katerih pulzira freudovski (spolni) nagon¹⁴ (delna pulzija¹⁵). Pri (na)gonu oz. pulziji nikakor ne gre za pritisk kake potrebe, kakršni sta lakota in žeja, temveč je to stalno delujoča sila. Pulzija je v temeljnem razmerju do nezavedne želje, vpisane v simbolno (razcepljeni subjekt govornice). Toda medtem ko

naj bi željo vzdrževala nemogućnost zadovoljitve oz. nedosegljivost zelenega objekta (izvorni manko) v skladu z načelom ugodja, je pulzija vedno zadovoljena, ne glede na voljo in ugodje subjekta (zadovoljitev lahko hitro razdre ekonomijo ugodja; sicer pa je resničnost telesa v ugodju in bolečini po Lacanu tudi meja slehernega diskurza): »Kadarkoli pitate usta – tista usta, ki se odpirajo v registru pulzije –, jih ne zadovolji hrana, marveč, kot temu pravimo, ustno ugodje.«¹⁶

Čeprav t. i. oralna faza implicira držo »vse hočem požreti (in tako zadovoljiti vse svoje potrebe)«,¹⁷ je ključen otrokov obrat v intersubjektivno simbolno ekonomijo: zaradi neobglenosti in odvisnosti je zadovoljitev njegovih potreb od samega začetka opredeljena z zahtevo Drugega (materere; kasneje avtoritet tradicije, konvencij, Zakona: dejanje prepovedi). Otrok je in »vse pojé«, da bi dokazal ubogljivost in sposobnost, da se pri hranjenju ne zamaže itn. »Skratka, svoje potrebe zadovoljujemo, da bi si s tem prislužili mesto v družbeni ureditvi.«¹⁸ (Slikovito uprizoritev te situacije lahko najdemo v karikaturnem pretiravanju pri goltanju riževih porcij v Zorčevem prizoru *Zlata ptička*.)

Če se vrnemo k lacanovski želji ter pomenu, ki naj bi ga imela za užitek telesa, vidimo, kako ves čas deluje *negativno*. V svojem iskanju t. i. presežnega užitka mora ostati neizpolnjena, zato pa ji je vselej na sledi tisti »še«, ki ga v sprevrženi obliki izriše neumorno »pitanje ust«. Neizpolnjena, prepovedana želja je negativni temelj naših življenj, zavezan polju realnega, na katerem gradita tudi imaginarno in simbolno (negativnost Zakona simbolnega reda: suspenz užitka). V neki sprevrženi obliki, pod stalnim pritiskom gona, se torej lahko zgodi, da pri iskanju delnih zadovoljitev dejansko požiramo hrano, da se dokopljemo vsaj do t. i. ustnega ugodja, ki v svoji »grešni« čezmernosti tako ali drugače zaznamuje identiteto subjekta. Vsako človeško bitje namreč določa dvojni ustroj, po katerem je hkrati bitje potrebe in bitje želje.

Igralci, vpeti v gradnjo novega estetskega organizma gledališča, v vpeljavo zapletenih zgodb svojih najintimnejših usod radikalno zastavljajo vprašanje o usodi sodobne teatralnosti. Ko igralec javno razkrije svoj odnos do greha, pokaže tudi na svoj odnos do telesa. Kot igralec si z desuro skuša izoblikovati všečno, privlačno telo in kroti neubogljivo telo, podložno prepletu potreb in užitkov. Toda z uprizarjanjem bojev v procesu kultivacije (tudi na ravni hranjenja) in izganjanja užitka mu uspe demistificirati »vzvišenost« gledališkega telesa, vendar ne brez resnične identifikacije z uprizoritvijo, ki je spet svojevrsten užitek.

Uprizarjati željo

V »dramatizaciji« lastnega razmerja do greha igralski subjekt uprizori resnico svoje pozicije, ki mu na razumski ravni uhaja. Opravka

U »dramatizaciji« lastnega razmerja do areha igralški subjekt uprizori resnico svoje pozicije, ki mu na razumski ravni uhaaja. Opravka imamo z gledališčem, kjer se bitje potrebe in želje ponuja v predstavi, se »daje v videnje« in trka, ne brez humorja, na varovalne opne tistih, ki gledajo. Pri tem uspe pokazati na spodletelost dresure za Zakon: subjekt spregovori o svoji želji tako, da jo uprizarja in ob tem pokaže na »grešni« užitek, ne kot patološki izliv, temveč kot snovanje tiste poetike, ki izriše potezo prevratniške in lucidne »norosti« gledališča.

imamo z gledališčem, kjer se bitje potrebe in želje ponuja v predstavi, se »daje v videnje« in trka, ne brez humorja, na varovalne opne tistih, ki gledajo. Pri tem uspe pokazati na spodletelost dresure za Zakon: subjekt spregovori o svoji želji tako, da jo uprizarja in ob tem pokaže na »grešni« užitek, ne kot patološki izliv, temveč kot snovanje tiste poetike, ki izriše potezo prevratniške in lucidne »norosti« gledališča.¹⁹

Sodobne strategije uprizarjanja subjekta z intenzivno rabo telesa in s tem povezanim oblikovanjem novih modelov performativnosti zamajajo modernistično zgradbo teatralnosti. Umetniški subjekt modernizma si je lastil

avtonomnost in koherenco, zlasti na račun zadržanosti telesnega ter z njim zvezanih želja in užitkov. Radikalni učinek uprizarjanja želje pa je tisti »dramski potencial«,²⁰ ki razkrije ključnost intersubjektivnih izmenjav in procesualnosti med akterji sveta sodobne gledališke umetnosti in drugih mejnih performativnih praks. Sodobne gledališke prakse kažejo vse večje zanimanje za uprizarjanje partikulariziranih umetniških subjektivitet, zlasti v večrazsežnem odstiranju telesnega, ki omogoča rušenje estetske distance ter intenzivno izkušanje pretočnosti in bližine med igralci in publiko. Uprizarjanje želje močno problematizira status teatralnega: gledališko telo, poleg tega, da pokaže na kompleksnost svoje posredovanosti, terja, da sodobne gledališke prakse prebiramo v tovrstnem uprizarjanju. Prav premiki v pojmovanju subjektivnosti rušijo ustaljeno razumevanje gledališke reprezentacije. Tako je tudi sodobno stapljanje gledališča in performansa mogoče razumeti znotraj novih artikulacij subjektivnosti, znotraj potrebe po uprizarjanju želje, »ki kljub navidezni spodletelosti užitka, užitek šele proizvaja /.../ [in] ga prelaga na nas gledalce«.²¹

Ne nazadnje ravno nov tip performativnosti opredeljuje odkrivanje novih možnosti raziskovanja stičnosti med umetnostjo in življenjem.²²

Strategije prestopanja konvencij in ovir, konfrontacija, ki utegne biti celo terapevtska, bistveno zaznamujejo tisto potezo v vzpostavljanju nove teatralnosti, ki grešno požrešnost uporabi za eno ključnih tematskih izhodišč v procesu izgrajevanja metode *via negativa*, kjer eliminacija odvečnega postaja metoda poseganja po neznanem.

Mojca Puncer je magistrica filozofije; opravlja doktorski študij na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Ukvarja se s teorijo sodobnih umetniških praks in publicistiko.

Opombe:

¹ Cf. D. Laporte. »Lepega vonja ni: lepo nima vonja.« V: *Zgodovina dreka*. Koda, Ljubljana 2004, str. 95-100.

² Cf. intervju z B. Jablanovcem na spletni strani http://www.vntheatre.com/articles_si.html

³ Navedeno v: J. Grotowski. *Ka siromašnom pozorištu*. ICS, Beograd 1976, str. 6.

⁴ Cf. *ibid.*, str. 16.

⁵ Cf. H.-T. Lehmann. *Postdramsko gledališče*. Maska, Ljubljana 2003.

⁶ *Ibid.*, str. 162.

⁷ *Ibid.*, str. 234.

⁸ Cf. *ibid.*, str. 42.

⁹ J. Derrida. »Gledališče krutosti in zapora predstave.« V: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Maska, Ljubljana 1996, str. 90.

¹⁰ H.-T. Lehmann. Op. cit., str. 33.

¹¹ Cf. A. Ihan. »Sedem smrtnih grehov.« V: *Deset božjih zapovedi*. Koda, Ljubljana 2000, str. 214.

¹² B. Jablanovec et al. *Via negativa: Jeza*. Moderna galerija, Ljubljana, 2002.

¹³ H.-T. Lehmann. Op. cit., str. 245.

¹⁴ Cf. S. Freud. »Nagoni in njihove usode.« V: *Metapsihološki spisi*. SH, Ljubljana 1987, str. 71-100.

¹⁵ Cf. J. Lacan. »Transfer in pulzija.« V: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Analecta, Ljubljana 1996, str. 113-184.

¹⁶ *Ibid.*, str. 155.

¹⁷ S. Žižek. »Cogito in spolna razlika.« V: *Filozofija skozi psihoanalizo VII.*, Ljubljana 1993, str. 289.

¹⁸ *Ibid.*, str. 290.

¹⁹ Cf. P. Jesenko. »Lucidna norost s stališčem.« http://www.vntheatre.com/articles_si.html

²⁰ Cf. B. Kunst. »Radikalni dramski učinki subjektivnosti: Amelia Jones in strategije interpretacije telesa.« V: A. Jones. *Body Art: uprizarjanje subjekta*. Maska/Študentska založba, Ljubljana 2002, str. 401-420.

²¹ *Ibid.*, str. 420.

²² Cf. M. Gržinić. »Novi performativnosti in procesualnosti nasproti.« V: *Maska*, Ljubljana 2002, str. 72-75.



Via negativa: Še, Gledališče Glej, 2003
Foto: Daniel Budin

