

Blaž Lukan

REALNO PRI JABLANOVCU.
OSEM PROJEKTOV, OSEM OPOMB



Artefakt

Začnimo s koncem. Pred mano je artefakt: črna škatlica (»black box« bi bila primernejša oznaka, ki bi z jezikovno oddaljivijo konotirala še na nekaj mističnega) z napisom v črno oblazinjeni notranjščini: »Vi veste, kaj hočete,« stotolarskim bankovcem, stisnjenim med dve ploščici iz pleksija, in podpisom: Katarina Stegnar. Bankovec je premazan s krvjo podpisane igralke in kri je zdaj, po skoraj letu in pol, že porjavela, nekdo, ki bi škatlico odprl, ne vedoč, od kod izhaja, bi rekel, da je bankovec samo nemarno »podrekan« (barva v resnici asociira na drek). Nekomu, ki vé, ta predmet sporoča več: gre za umetniški »ostanek« s predstave *Inkaso*, zlicitiran oz. kupljen ob njenem koncu, in igralcina kri je pravzaprav njen »performativni« prispevek k prizoru, ki ga v predstavi odigra. Simbolno gledališko dejanje je tako proizvedlo (tudi) absolutno realno, estetski »dozdevek« je rezultiral v realni pre-ostanek, pred-stava, ki jo je čas od-stavil, izločil iz svojega poteka v ne-čas, torej v prostor spomina, je ostala – simbolno – ovekovečena v artefaktu, v predstavi v malem, kupljeni na premieri, da bi se zasedla v realnosti in prikrla grozo spomina. A kljub temu: črna škatlica ostaja samo dozdevek, ki namiguje na nekaj, kar je bilo nekoč realno, in na ta način tudi sama »pada« v spomin (v njem pro-pada), pri čemer se zdi, da bi postala svoje »realno« – pa vem, da ne bo –, če bi zamenjala funkcijo in, denimo, vase sprejela novo vsebino: »živ« denar, spominek ali zgolj vsakdanji »prah«. Realno je proizvedlo svoj lasten dozdevek, utelešen kot artefakt, dozdevno realno.

Konceptualistični megaprojekt

Projekt Bojana Jablanovca, ki mu je ime dala sintagma iz Grotowskega – *Via Negativa* (»ne zbirka veččin, marveč izkoreninjanje ovir«)¹ –, je na prvi pogled »megalomanski«: osem predstav v osmih letih (2002–2009); do zdaj so bile izvedene *Izhodiščna točka: jeza* (2002), *Še* (2003), *Inkaso* (2004) in *Bi ne bi* (2005). Na začetku je torej »izhodiščna točka«, na koncu pa *Via nova* kot izbor najboljšega. Vmes – s prvo predstavo vred – sedem smrtnih grehov (jeza, požrešnost,

¹ Jerzy Grotowski, *Revno gledališče*, Knjižnica MGL, Ljubljana 1973, str. 15.

POJMOVNIK

Realno/dozdevek – Vloga dozdevka je, da pokaže surovost realnega, pri čemer nimamo nobenega formalnega kriterija, ki bi omogočil razlikovati realno od dozdevka, razen nič.

Deteritorializacija – V *Vii Negativi* se pozornost iz makrokozmosa, iz prostora, preusmeri v mikrokozmos, v telo.

Ne-prostor – Odločitev za uprizoritev »temeljnih človeških lastnosti«, samega temelja človečnosti, povzroči paradoksn premik pred stave v ne-prostor oziroma celo na samo mejo človečnosti.

Površina – Pojem površine kljub osredotočenju na telo izključuje taktilnost, vzpostavlja pa gledalca kot voajerja.

Linearnost – Struktura *Vie Negative* je »primitivna«, linearna samo na videz, montaža prizorov je namreč temeljni pogoj za delovanje dozdevka.

Intima – Izraz intimne je v resnici poskus zasedanja ne-prostora, kar pomeni boj za prostor, ki pa ni proces umeščanja, vrinjanja v prostor, temveč operacija zarezovanja v telo, izvedba »čistega reza, ki loči stvar od nje same«.

pohlep, pohota, lenoba, zavist, napuh) kot »prisposodba sklenjene celote v svoji popolnosti«,² uprizorjenih s konceptualistično popotnico oziroma opremljenih z najnujnejšim »ideološkim« aparatom. Ta operira s sodobnoglebališkimi pojmi, kot so: osnove teatralnosti, razmerje igralec-gledalec, postdramske performativne (predstavljalne) strategije, redukcija scenske prezenca, pozitivna naravnost do občinstva ipd., idejno pa svoje metodološko polje začrta v sedmih smrtnih grehah kot skupku temeljnih človeških lastnosti, ki jih v uprizoritvi uporabi nastopajoči, tako da je hkrati material in avtor svojega nastopa.

A Jablanovčev projekt je v resnici megalomanski samo na prvi pogled. *Via Negativa* je namreč konceptualistični megaprojekt, ki ga v temelju diferencira in osmišlja šele njegov »počasni« potek, torej diahronija njegove »sprotnosti« in nenehna vzajemna nanašalnost, ki jo omogoča ravno temporalnost, ta pa jo iz konceptualistične linearnosti premika v simbolno sinhronijo. Čeprav želi zaobjeti »temeljne človeške lastnosti«, se njegovo »realno« razkriva v nečem mnogo manjšem od koncepta, a nikakor ne minornem. To je, mimogrede, pri konceptualističnih projektih pogost pojav ali paradoks: potem ko a priori trasirajo pot, po kateri naj bi se odvijali, velikokrat (ne bomo napisali praviloma) z nje zaidejo, pri čemer tisti najbolj avtorefleksivni celo zarišejo pot ravno zato, da bi z nje skrenili. Problematičen pa ni ta, navsezadnje običajen umetnostni spodrsrlaj, temveč vztrajanje pri konceptu tudi pri interpretacijah post festum ali celo polemiziranje z »napačnimi« (kritičskimi) razumevanji pojava, ki koncept spregledajo oziroma presežejo ali, še bolj natančno: ki si za izhodišče vzamejo predstavo kot predstavljen in ne kot za-mišljen akt, skratka, ki vidijo predstavo, ne pa koncepta, zavedajoč se, da je ta sicer lahko »lep« že sam po sebi, vendar se pri transformaciji v predstavo po njej distribuira oziroma tako bistveno opredeli njen označevalni režim, da ga ta v popolnosti »nadomesti«. – Definirati omenjeno »minorno« pri Jablanovcu se zdi torej bolj zanimivo kakor pa »popisati« arheologijo greha, ki jo s svojim projektom bolj ali manj manifestativno vzpostavlja. Poskus seveda ostaja – tako kot celoten projekt, ki je šele natančno na »sredi« – odprt.

Via Negativa z Badioujem

Če povemo s paradoksom: realno v Jablanovčevem projektu se razkriva v dozdeвку. Po Badiouju (pričujoči tekst je tretji, zadnji iz »serije«, ki se gledališču približuje skozi Badioujevo »inestetiko«)³ je »gledališče v prvi vrsti umetnost maske, dozdeвка«, pri čemer ima v mislih zlasti Brechtovo gledališče, emblematično za 20. stoletje.⁴ Gledališka maska – ali dozdevek – po Badiouju simbolizira vprašanje pomembnosti laži v tem stoletju oziroma, ožje gledano, vprašanje razmerja med strastjo do realnega in nujnostjo dozdeвка. Brecht je v svojem gledališču oziroma igri izpeljal razmik med igro in realnim, demontiral je tesne in nujne vezi, ki »realno združijo z dozdevom in ki izhajajo iz dejstva, da je dozdevek resnično načelo umestitve realnega, tisto, kar lokalizira in napravi vidne surove učinke njegove kontingence«. Distanciranje je za Badiouja aksiom umetnosti minulega stolet-

² Anton Grabner-Haider in Jože Krašovec, *Biblični leksikon*, Mohorjeva družba, Celje 1984, str. 646.

³ Prvi iz serije je tekst »Paradigme presežnega gledališča: De Brea, Janežič, Lorenci«, *Maska*, št. 1–2 (96–97), letnik XXI/2006, str. 5–11, drugi pa Užitik v prehodu, Matjaž Pograjc, tekst za zbornik SMG, še v pripravi.

⁴ Alain Badiou, *Dvajseto stoletje*, Analecta, Ljubljana 2005, str. 66. Vsi nadaljnji navedki so iz poglavja 5. *Strast do realnega in montaža dozdeвка*.

ja, kjer gre za to, da »iz moči fikcije naredimo fikcijo, da imamo učinkovitost dozdevka za realno«. Razmik med realnim in njegovim dozdevkom (pa tudi med vladanjem in vladajočo ideologijo, kar pa nas v tem trenutku manj zanima) rezultira v predlog umetniških gest, ki so bile prej nemogoče: »/.../ kot umetnost predstavi to, kar je bilo prej le njen izmeček.« Na vprašanje, kaj je funkcija dozdevka v strasti do realnega, Badiou odgovarja s Heglom: »/.../ realno, kot je razumljeno v svoji kontingentni absolutnosti, ni nikoli dovolj realno, da ga ne bi sumili dozdevka. Strast do realnega je nujno tudi sum. Nič ne more potrditi, da je realno zares realno, razen sistem fikcije, kjer bo igralo vlogo realnega.« Vloga dozdevka je, da pokaže surovost realnega, pri čemer nimamo nobenega formalnega kriterija, ki bi omogočil razlikovati realno od dozdevka. Razen nič: »/.../ edino nič ni sumljiv, saj ne meri na nobeno realno.« In edino dejanje, ki ga ni mogoče sumiti, da ni realno, je smrt, čeprav je v gledališču ravno nasprotno: smrt je namreč mogoče hliniti, odigrati.

Badiou iz tega izpelje tezo, da je bilo 20. stoletje – ne samo v politiki, tudi v umetnosti – stoletje destrukcije, vendar v dveh smereh, destrukcija kot očiščevanje in destrukcija kot odtegnitev; ta poskuša izmeriti neizogibno negativnost, odtegovalna misel negativnosti lahko »premaga slepi imperativ destrukcije in očiščevanja«. Protokol odtegovanja Badiou ponazori z Malevičevim primerom: njegov *Beli kvadrat na beli podlagi* je na področju slikarstva vrhunec očiščevanja, ki manifestira »nično razliko med belim in belim, razliko lstege, ki jo lahko imenujemo izginevajoča razlika«, pri čemer ne gre za destrukcijo slikarstva, temveč za »odtegovalno sprejetje«. Kar je v tem procesu realno, je razmik, minimalni razmik, in nič več identiteta realnega. Strast do realnega, ki temelji na identiteti, je strast do avtentičnosti, ki se lahko izpolni le kot destrukcija, kar pa je tudi njena meja. Razlikovalna in razločena strast do realnega pa v primerjavi z maksimalno destrukcijo vzpostavi minimalno razliko, ki jo skuša aksiomatizirati. Oziroma, spet v povezavi z Malevičem: na mestu minimalne razlike, »tam, kjer ni skoraj ničesar«, je z odtegovalnim dejanjem treba izumiti novo vsebino, kot »novi dan v puščavi«.

Ne-prostor Vie Negative

Kaj je torej v Jablanovčevem projektu »realno«? Prestavimo se v njegov prostor in pogledimo, kje se dogajajo Jablanovčeve predstave. Galerija, prazni prostor eksperimentalnega gledališča, zunaj-institucionalno prizorišče z vso potrebno opremo, v resnici pa golo: prostor kot vsestransko opremljena abstrakcija, v kateri ni nič, kar bi napotovalo na predstavo oziroma na teater v pogledu iluzije. Jablanovčev prostor je prostor, pripravljen za realno, sam po sebi pravzaprav izgine, skozi recepcijo se kaže samo kot nedoločljivo ozadje, kot svetloba (ki pa ne pozna t. i. svetlobnih učinkov, pogosto zgolj z enako intenziteto – ali, z drugimi besedami, nevtralnno – osvetljuje prizorišče in avditorij), kot čas, trajanje. Izjema je morda prva predstava v nizu, *Izhodiščna točka*: jeza, ki je v svoj okvir zajela tudi dogajalni kontekst, galerijske prostore z ekspanati, ki so celo narekovali igralčev izbor. Prostor *Vie Negative* je tako neke vrste ne-prostor ali morda celo pra-prostor, torej neskončni nič, ki šele čaka, da ga napolni neko (novo) življenje, prisposodba za Realno. Če smo še natančnejši, se v prostorskem smislu v Jablanovčevih predstavah dogodi neka deteritorializacija, iz makrokozmosa se pozornost preusmeri v mikrokozmos, v telo. Prostor *Vie Negative* je prej ali slej telo, telo kot *omphalos*, torej točka (prekinjene) povezave z maternico, telo-v-verigi, telo teles oziroma telo kot življenje, *anima* – s čimer *via* (negativa) postane *vita* (negativa) – ali telo kot *oikos*, kot

(edini) dom, kot zatočišče, votlina, odprtina, v kateri je življenje sploh »doma«. Telo je v Jablanovčevem projektu odprto, negativ prostora, rezultat temeljne odtegnitve – Jablanovec jo imenuje redukcija – v katero (se) zasidra (novi) čas pred-stave.

V prid tezi o deteritorializaciji govori tudi dejstvo, da se gledalec v Jablanovčevi seriji znajde v nekakšnem nepolitičnem in celo nedružbenem prostoru, ki ga sicer v temelju zaznamuje razmerje med zasebnim in javnim, vendar nikdar v političnem ali družbenem smislu. Vselej gre (zgolj) za prostor manifestativne gledališke komunikacije, v kateri je okrepljena njena »medijska« komponenta. Jablanovec namreč načrtno usmerja gledalčevo pozornost z vpeljavo različnih voditeljskih strategij, od preprostega in implicitnega vodstva po galeriji (*Izhodiščna točka: jeza*) preko eksplicitnega medijskega oz. spektakelskega mojstra ceremoniala (*Še ali Inkas*) do dogovorne ekonomije gledalčeve participacije pri dogodku (*Bi ne bi*), s čimer ustvarja vtis njegove dozdevne udeležbe. V resnici je namen gledalčeve integracije v dogajanje kot navidezna odtegnitev vsakega suma njegova nova pasivizacija, togost, izmaknitev iz konteksta ter preusmeritev pogleda v dozdevek, ki ga v prostoru vz-postavlja na mestu realnega. Gledalec se lahko namreč kljub nenehni »osvetljenosti« v Jablanovčevi predstavi še vedno »skrije«, in sicer v svojo lastno percepcijo, ki jo brez prestanka polni specifična dinamika razmerja med voajerizmom in ekshibicionizmom, v katero ga *Via Negativa* benigno potiska. Jablanovčeva deteritorializacija je torej tudi eksteritorializacija, izvržek, a nazaj v lastno telo.

Poleg deteritorializacije poznajo Jablanovčeve predstave tudi določeno »politično« reteritorializacijo. Poglejmo si samo njihovo geografijo: za svoja gostovanja (lastnega fizičnega prostora nima jo, so brez »doma«, njihov edini dom je nemara spletna »domena«) si iščejo modernistične oz. (nekdanje) avantgardistične prostore, postmoderna prizorišča, opremljena kot »supermarketi«, z mrežo dosedanjih turnej (Podgorica, Novi Sad, Beograd, Zagreb ...) pa v nekem segmentu na novo »sestavljajo« tudi nekdanjo skupno državo, nekdanji skupni dom, zdaj raztelesen na posamezne »okončine« ...

Realno kot površina

Nadalje se realno pri Jablanovcu kaže v nečem, kar lahko začasno imenujemo površina. Ta superficialnost je posledica neke vrste absolutnega raz-kritja njegovih predstav. Pri gledanju pogosto dobimo občutek, da ni ničesar, kar bi bilo za njimi, zadaj, vse je v ospredju, vse poteka kot neproblematični medijski – »art« – talk show, zaporedje stand-up točk, ekshibicionistični peep-show ali celo reality show, kjer vse v absolutnem smislu seva z displeja, zaslona, pri katerem niti volumen niti ozadje pravzaprav sploh nista važna. Spektakelska površina ali neke vrste »zavesa«, če uporabimo Lacanovo prisposodo, namreč zavesa kot popolna iluzija, s svojim čutnim žarenjem tako prikriva »ozadje«, prostor, globino polja in preusmerja pozornost v telo. Od gledalca terja poglobljanje v prostor korporealnega, torej neke vrste obrat za 360 stopinj na recepcijski osi, ki na svoji »poti« preusmeri pogled nase. Kljub temu da je pozicioniranost gledalca pri Jablanovcu, kot že rečeno, na prvi pogled tradicionalistična, od njega naravnost zahteva simbolni obrat, ki je podoben realnemu premiku gledalca iz pravokotnika gledališke škatle v krog, v igralni prostor oziroma v situacijo kot tako, kar vse zaznamuje sodobne gledališke prakse 20. stoletja.

Pojem površine je paradoksen: kljub osredotočenju na telo izključuje taktilnost (oziroma jo omogoča kakor prek taktilnih displejev), vzpostavlja pa gledalca kot voajerja; v nekaterih primerih (denimo v Še) gledalec celo sam izbira potek prizorov, s čimer se približuje poziciji gledalca pred video- ali dvd-predvajalnikom, v katerega vstavlja svoj »objekt želje« in z njim vzpostavlja lasten teritorij pogleda. Površino, ki jo v *Vii Negativi* sugerira frontalna pozicioniranost glede na občinstvo, potencirajo tudi druge performativne strategije, denimo apartejnost ali nagovori občinstva, medsebojno upoštevanje nastopajočih kot element njihove nadidentifikacijske »tehnike«, privolitev v vznik njihovih nastopov od »nikoder« (torej nikdar iz »zgodbe«), podobno kot v lutkovnem gledališču, in njihov ponik za rob prostora. Če povedano še nekoliko poglobimo s paradoksom: ravno odločitev za uprizoritev »temeljnih človeških lastnosti«, samega temelja človečnosti, povzroči premik predstave v ne-prostor oziroma celo na samo mejo človečnosti. Greh ne priznava prostora, je nekakšna plavajoča predstava, ki lebdi na površini, na njenem nenehnem robu, odsotni označevalec, ki ga skuša simulirati prostorska reprezentacija, neke vrste helijev balon, ki pa ne sili navzgor, temveč teži navzdol: lacanovski madež. O človeškem in grehu nam torej Jablanovčevi performerji pripovedujejo kot ne-prostorska telesa, kot telesa-prostori, kot sploščeno ozadje, kot McLuhanovska medijska zrcala. A šele to – skupaj s prav tako paradoksnim »razgaljanjem« lastnega telesa in intime – omogoča njihovo »prepoznanje«. – Seveda pod črto ni odveč opozoriti, da prepoznanje poteka zgolj kot zaznava »materialne substance«, kot bi rekel Žižek, za »zastorom samo-prikazovanja« namreč ni nobene substancialne realnosti, nobenega »bistva«. ⁵

Linearnost strukture

Površino sugerira tudi določena strukturalna linearnost Jablanovčevih predstav. Prizori v njih potekajo kot dogajalne linije, ki si sledijo po principu vzporedne simetrije in geometričnega zaporedja. V posameznih primerih (Še) se med linijami pojavi določeno prekritje oziroma zlitje, ki pa ne poruši osnovnega principa. Linearnost omogoča več učinkov: najprej v izvornem ne-prostoru vzpostavlja določene nadomestne prostore, »ulice« (ulica je bila Jablanovčev scenografski »ideal« v času pred *Vio Negativo*, denimo v uprizoritvi *Odrske iluzije*), po katerih se premika realno v »banalnem« smislu, kot vsakdanja življenjska resničnost, nato linije nakazujejo nekakšno paralelnost para-prostorov in s tem vzbujajo iluzijo volumna, nivojev ali planov, končno pa njihov ritem členi dogajanje tudi na temporalne odseke, odmerja mu nekakšne rezine dogajalnega časa.

Struktura Jablanovčevih predstav je torej »primitivna«, linearna samo na videz. Njihova montaža je namreč temeljni pogoj za delovanje dozdevka; tako rekoč neopazno zaporedje, v katerem potekajo »prizori«, sledi smerem realnega pogleda opazovalca na ulici, ki iz sklenjenega dogajalnega toka razbira posamezne segmente, a jih dojema kot zaključene. Tako kot, denimo, opazovanje odhajajočega vlaka s postaje podzemne železnice v vsakem oknu uokviri niz »zgodb«, sestavljenih iz podob teles in obrazov, »prilepljenih« na osvetljeno površino šipe vagona. To je princip nenehnega nadomeščanja, prekrivanja predhodnega z naknadnim, ki po eni strani negira princip minevanja oziroma časnosti, po drugi pa ga ravno na novo vzpostavlja oziroma je v resnici čas

⁵ Slavoj Žižek, *Kako biti nihče*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2005, str. 10.

sam po sebi. In še nekaj: na ta način postanejo potniki-performerji nekako izolirani, odsotni, celo »pokojni«, kot igralce na platnu duhovito označi Boris Groys.⁶

Linearnosti pa ne moremo pripisati Jablanovčevemu principu ponovitev. Že v projektu *Olga Grad vs. Juanna Regina* (2001) se namreč pojavljajo »posebne koncepcije« posameznih predstav oziroma ponovitev, ki v *Vii Negativi* še variirajo, denimo, glede na voditelje, ki predstave usmerjajo, glede na vsakokrat novo publiko, s katero se nastopajoči »dogovarjajo« o poteku predstave, ali glede na kritiške odzive, ki narekujejo »popravke« strukture, njenega poteka oz. posameznih prizorov. Ali, povedano drugače, Jablanovčevi projekti prav posebno reinterpreterirajo kategorijo performativne ponovljivosti, repetitivnosti, pri čemer v reprodukciji vedno »istega« do neke mere sami sebe vselej vzpostavljajo tudi na novo. Podobno kot Marina Abramović, ki ponovno »uprizarja« nekatere znane performanse iz šestdesetih ali sedemdesetih let prejšnjega stoletja, s čimer v surovo realno transformira nekaj, kar je že davno potopljeno v spomin, s tem pa v nekakšnem avtomultiplikativnem procesu proizvaja nove in nove dozdevke, neskončno (saj je tudi sama podvržena ponavljanju) verigo ponovitev, izginjajočo v magritovskem ogledalu.

Preizkus realnosti

Derealizacija sama po sebi še ne vzpodbudi dozdevka, ga pa vzpodbode. Najmočnejši »mizanscenski« premik Jablanovčevih nastopajočih je izveden kot minimalna zastranitev iz telesa v telo, torej iz telesa predstavljalca v telo predstavljenega, iz realne intime v predstavljeno, torej fiktivno intimo, ki pa postane ravno na ta način ponovno kontingentna. Telo v prostoru se nikdar ne nanaša samo nase, sama nase se nanaša, kot pravi Pavis, samo odrska mašinerija oziroma avditorij kot prostor.⁷ Odrska prezenca je vselej tranzitivna, podvajajoča se v dvojni ekspoziciji, zamikajoča se v perspektivno ozadje, v spiralnem obratu v svojo »belino«, v »razliko do sebe« oz. v tisto odtegnitev, ki vanjo projicira novo »telesnost«.

Igralski proces lahko na splošno razdelimo v več faz: prvo Pavis imenuje *sous-partition*⁸ in bi jo lahko prevedli kot pod- ali pred-pojavnost ter razume igralca kot rezervoar ali mrežo asociacij, v bistvu pa sploh omogoča njegovo »stabilno« prezenco na odru. Prezenca je igralska navzočnost kot taka, vloga je medij igralske transkodifikacije na odru (po Elamu),⁹ vse to pa se realizira skozi relacijo do vloge v obliki identifikacije ali distance. Na nivoju percepcije poteka v procesu komunikacije med performerjem in opazovalcem nekaj, kar Schaeffer imenuje »fantasy negotiations«¹⁰ – to pa pomeni stalno prilagajanje fikcionalnega, ludičnega sveta stopnji nezadovoljstva, ki ga omogoča oziroma ki omogoča nadaljevanje igre. Podobna pogajanja potekajo tudi v samem performerju, ki svojo prezenco konstruira iz dvojnega zanikanja ali premestitve, igralčev »not-not me«¹¹ sicer pomeni »niti jaz niti Hamlet«, vendar ne tudi nečesa tretjega (t. i. »tretje telo« se rojeva šele v

⁶ Boris Groys, »Opazovalec sam na sebi«, *Maska*, št. 3-4 (86-87), letnik XIX/2004, str. 52-56.

⁷ Patrice Pavis, *Gledališki slovar*, Knjižnica MGL, Ljubljana 1997, str. 282.

⁸ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris 1996, str. 92.

⁹ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London in New York 2002, str. 76.

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Zašto fikcija?* Svetovi, Novi Sad 2001, str. 284.

¹¹ Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, str. 123.

produktivnem stiku med nastopajočim in gledalcem) oziroma to tretje je – to je naša domneva – badioujevski dozdevek.

Kaj nam lahko pove »preizkus realnosti«, ki ga v zvezi s povedanim opravimo na Jablanovčevih performerjih, in kaj nam ti v resnici »kažejo«? Odgovora se lotimo postopoma. Javna fizična eksplisitnost performerjev je v *Vii Negativi* iz predstave v predstavo večja. Gre tako za eksplisitnost nagovora kot izpostavljanja lastne telesnosti. V obeh primerih performerji sledijo želji odpreti se, razgrniti v ne-prostoru predstave svoje telo oziroma iz njega napraviti prostor percepcije, gledalčevega užitka. V *Izhodiščni točki*: jezi je v glavnem zadostoval govor, v naslednjih projektih so s teles odpadali najrazličnejši avtobiografski, kulturni, civilizacijski nanosi in so ta v nekem trenutku obstala pred gledalcem v svoji popolni goloti. A ni treba posebej opozarjati – in tega se Jablanovec zaveda –, da dobesedna (literalna) oz. eksplicitna golota telesa kot takega ne razkriva njegove fizične pojavnosti, temveč kaže na tisto, kar je zadaj oziroma spodaj, na igralčevo pred-pojavnost. Še več: tudi izrojenost telesa, njegovi izmečki in izločki, pa njegova delna »destrukcija«, ki jo omogoča razmik med realnim in dozdevkom, v resnici ne odpirajo vrat v telo, čeprav pri tem še tako na stežaj odprejo telesne odprtine. Sperma, kri ali urin na odru do neke mere sicer lahko simulirajo igralčevo »notranjost« ali »intimo« (barva urina je, denimo, samo »njegova«, prav tako, recimo, okus sperme), vendar je njihova vrednost »višja«. Lépo, če povemo nekoliko metaforično z Laportom, namreč nima vonja, meja, ki ločuje vonj po zatohlem od dobrega vonja, je krhka, med obema je celo »esenčna povezava«, med parfumom in drekom je analogija, sistem sorodnosti tesno povezuje figure boga, dreka in duše, sploh pa je pri obravnavi ekskrementov pogosto na delu nekaj, kar Laporte imenuje »kolonizatorski refleks«.¹²

Telo kot tako, s svojimi izločki, torej skriva v sebi več od tega, ne samo nekaj, kar ni samó performerjevo, temveč tudi nekaj, kar ni samó človeško. Ne-telo tako v ne-prostoru razkriva nekaj ne-človeškega, to pa je lahko samo nič. Kolikor telesa performerjev v *Vii Negativi* kažejo na nič (ali smrt), toliko stojijo pred nami kot edini kriterij, ki nam pomaga premagati izvirni sum o realnem oziroma nam pomaga ločiti realno od dozdevka ali, še boljše: performerjevo razkrito telo, skupaj z njegovimi izločki, povzroči tisti minimalni premik, v katerem lahko najde svojo novo kontingenco, to pa se zgodi tudi z opazovalcem. Oba, tako performer kot opazovalec, torej trčita ob neko mejo, za katero ni več možnosti ponovitve in za katero ni več mogoče hliniti realnega oziroma življenja kot takega, mejo smrti, ničesa. Če smo nekoliko (demonično) vizionarski: *Via nova*, ki bo združila »najboljše« iz vseh predhodnih projektov, bo lahko samo eksplicitna »igra o smrti«, torej o realnem, ki ga ni mogoče hliniti ...

Intima performerjev je tako v *Vii Negativi* »v službi« izrekanja ničesar, ničesa, in ne tako imenovanega samega sebe, tako lastne predpojavnosti kot pojavnosti oziroma vloge. A kljub temu se igralci pred gledalci vzpostavljajo kot določene prepoznavne identitete. S svojim instaliranjem v prostor – ali boljše, eks(s)taliranjem, izpostavo – pritegujejo nase pogled oziroma pozornost gledalcev s specifičnimi reprezentacijskimi strategijami, katerih avtorji so sami. Ne gre za zgodbe in ne za situacije, gre za definicije načinov prezence ter realizacije gledalčeve želje. Predstave *Vie Negative* so na prvi pogled vse namenjene, preprosto rečeno, izpolnjevanju želja, kazanju tistega, kar si je gledalec že dolgo želel videti, pa si ni upal vprašati, početju tega, kar je marsikdo počel samo kot

¹² Dominique Laporte, *Zgodovina dreka*, Študentska založba, Ljubljana 2004, str. 115-123.

otrok ali pa, še bolje, samo v sprevrženih sanjah ... Gre, skratka, za nekakšno kabarejsko ali varietejsko koketiranje z delikatnim, obscenim, prepovedanim, za teater »senc« ali javno psihoanalitsko seanso, nemara celo za masovno »igro resnice« s terapevtskimi učinki. Tak je prvi pogled, ki pa ni povsem brez podlage. Predpojavnost predstav kot takih je namreč v resnici pogosto »morasta«, »perverzna«, »sprevržena«, saj gre navsezadnje za deklarativno »uprizorjanje« smrtnih grehov, ki imajo v naši kolektivni zavesti natančno določeno mesto.

Kljub temu pa vsak od nastopajočih pritegne gledalce še z nečim samo »svojim«. Ne gre za to, da bi performer, kot pravi Ovidie, pokazal »del sebe, ki ni meso«, ¹³ kar je maksima igralcev v pornofilmih, ali da bi postavil gledalca v nekakšno »tretjo« pozicijo, prav tako značilno za pornofilm, v kateri se moški gledalec ne identificira z moškim igralcem, temveč, kot ugotavlja Žižek, »s pozicijo čistega pogleda, ki opazuje žensko, kako se v celoti predaja užitku«, ¹⁴ ne gre za to, da bi pred gledalcem prikazal svoj »resnični« užitek ob, denimo, masturbiranju (kot npr. v *Bi ne bi*), pa tudi ne za to, da bi nemara razkrili »tisto«, kar se skriva onkraj užitka in nas popelje v nad-užitek, v nad-čutno, v transcendenco. Gre za to, kar bi za silo lahko imenovali poskus zasedanja ne-prostora. Zasedanje ne-prostora pomeni boj za prostor, ki pa ni proces umeščanja, vrinjanja v prostor, temveč operacija zarezovanja v telo, izvedba »čistega reza, ki loči stvar od nje same«. ¹⁵ Seveda posledica reza ni izginotje oziroma destrukcija, temveč to, kar Badiou imenuje odtegnitev. V minimalni razliki do in od sebe se lahko šele dojamemo kot »mi«, najsi bo kot performerji ali opazovalci Jablanovčeve *Vie Negative*. Ali če rečemo z Lacanom, ki ob neki drugačni priložnosti povzema Freuda: postanemo »/.../ usta, ki poljubljajo sama sebe« ... Princip je tako aristotelovski kot brechtovski, v nekem smislu tudi artaudovski, hkrati pa se vklaplja v Pfallerjevo teorijo interpasivnosti, značilno za virtualno resničnost.

Klic realnega

Končajmo z začetkom. Na Jablanovčeve predstave nas kliče realno. V izoliranem gledališkem prostoru doživljamo minimalen premik od »življenja«, v katero smo kakor zver iz kletke spustili delovati željo. Erotizem ni učinek, temveč pogoj za vstop v lasten negativ. Pred vrati gledališča pustimo vse vrline, za katere smo mislili, da jih imamo, in se oborožimo s sumom. Nočemo sodelovati, saj vemo, da bo igra tekla tudi brez nas, a vendarle se damo na razpolago, tudi tisto, kar nam je najbližje in najdragocenejše: dobro ime, oblačilo, spolne organe. Nekje na sredi predstave se nam zazdi, da je vse, kar v tem trenutku poteka, resnično, hkrati pa občutek preglasi njegovo nasprotje: vse se nam samo dozdeva. Želimo si še več resnice, še več minimalnih premikov, še več učinkov realnega, a ravno zato, da bi v dozdevku zaznali novo realno, začutili, povejmo naravnost, težo pritiska zadnjice na sedež, ki nam v tem trenutku edina dokazuje, da smo. Na Jablanovčeve predstave nas kliče strah, da bi v surovosti realnega ugledali lastno hrbtno stran kot zgolj iluzijo. Nič človeškega nam ni tuje, a vendar ni nič bolj samotnega kot razgaljena človeškost drugega. Vemo, da se bomo kljub svetlobi in bližini lahko izolirali v lastno željo, v lastno temno grozo, ki nas pred vsako odločitvijo raz-

¹³ Peter Klepec, »K Agambenovi profanaciji pornografije«, *Problemi*, št. 1-2, let. XLIV/2006, str. 179.

¹⁴ Prav tam, str. 1974.

¹⁵ Alenka Zupančič, »Realno v igri«, *Problemi*, št. 1-2, let. XLIV/2006, str. 92.

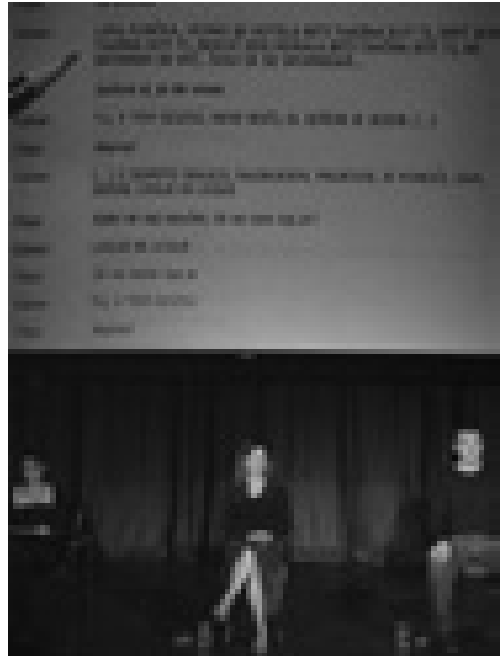
reši odgovornosti zanjo. Odprti tekst Jablanovčevih predstav je v resnici test naše pripravljenosti sprejeti se, se odtegniti sebi – in nato nadaljevati. Nič usodnega, prava reč, a vredno preizkusa.

POVEZAVE:

- ☞ Mojca Puncer: »Teatralizirana požrešnost. Via Negativa: Še«, *Maska*, št. 5–6 (88–89), letnik XIX/2004, str. 104–107.
- ☞ Marina Gržinić, »Reartikulacija zgodovine performansa«, *Maska*, št. 3–4 (92–93), letnik XX/2005, str. 42–44.
- ☞ Andreja Kopač, »Gledališče razujem predvsem kot polje komunikacije, ne kot medij estetizacije«, intervju z Bojanom Jablanovcem, *Maska*, št. 3–4 (92–93), letnik XX/2005, str. 48–51.



Incasso. Koncept in režija: Bojan Jablanovec. Via Negativa in Gledališče Glej, Kulturni center Novi Sad, KE-Theater Klagenfurt, 2004. Foto: Marcandrea



Olga Grad vs Juanna Regina (gostovanje na Eurokazu). Koncept: Nana Milčinski, režija: Bojan Jablanovec. Kulturno društvo B-51 in Prešernovo gledališče Kranj, 2001. Foto: Daniel Budin