

Dialogi 11–12 09

Tomaž Toporišič

ZEMLJEPISI SODOBNE SCENSKE UMETNOSTI VII.

Performans za današnji čas

Via Negativa in Via Nova

Bojan Jablanovec se v svojih raziskavah, tudi tokratnem ciklu performansov *Via Nova*, ki svoj material zajema iz predstav *Vie Negative*, ki so nastale v obdobju 2002 – 2008, ukvarja s telesom in igro, s številnimi vprašanji, ki so bila za odrske ustvarjalce zadnjih petdesetih let tako bistvena, da so si jih morali zastavljati vedno znova, še enkrat in še za naprej in za nazaj. Predvsem pa za danes, tukaj in zdaj. Cikel performansov *Via Nova* je pri tem kot nekakšna zavestna in konceptualno zastavljena platforma, ustvarjalcem poskusil hkrati omogočiti tudi kontekstualizacije, tematizacije in interpretacije materiala, ki so ga v zadnjih šestih letih, seveda nujno v dialogu s performativno revolucijo šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja in potem vse do danes, ustvarili znotraj svoje *Vie Negative*.

Kljub dejstvu, da performerji jasno in glasno podčrtano nastopajo kot samostojni avtorji, svoje delo podpisujejo s svojim imenom, mu podelijo svoj naslov in ga postavijo v svoj kontekst, gre še vedno za sledi performativne revolucije 1960h let, ki je barthesovsko oznanila »smrt avtorja«, foucaultovsko pa govorila o avtorski funkciji in umikanju avtorja.

Bojan Jablanovec in njegova projekta *Via Negativa* ter *Via Nova* se s tem vključujejo v serijo rekontekstualizacij oziroma rekonstrukcij, med katerimi so bile v zadnjih dveh letih najbolj medijsko in tudi drugače prisotne in odmevne tiste Janeza Janše ob *Pupiliji* in *Spomeniku G Dušana Jovanovića*, o katerih smo že pisali v Dialogih. Cikel *Via Nova* namreč – paradoksalno glede na svoj naslov – napoveduje rekonstrukcijo, priličenje in kakršnokoli že parataktično obdelavo že uprizorjenih materialov sedmih smrtnih grehov v (zgodovinskem) vsebinskem zaporedju jeza, požrešnost, pohlep, pohota, lenoba, zavist in napuh. Hkrati pa poantira in dodatno zaostrojuje poststrukturalistični poudarek na tretji paradigmi, Namreč gledalca, ki se mu posveča (spet tako, kot praksa performansa nasploh, od njegovih klasičnih oblik, preko neoavantgarde do postavantgarde recimo NSK in Dragana Živadinova v osemdesetih letih, potem pa njegovih odvodov in izpeljav, ki jih ponazarjajo prav imena Vlado Repnik, Bojan Jablanovec in Emil Hrvatini). Izrabiti skuša to, kar (vsaj v Sloveniji) še ni bilo izrabljeno, iz gledalca, ki je po Handkejevem *Zmerjanju publike* in celi seriji ofenziv na njegovo individualnost, ki jo je zagotavljalo buržuazno gledališče, iztisniti nelagodje, ki je še ostalo, njegove momente nepripravljenosti (ali celo ranljivosti) poskušajo zapeljati v prepoved predvidljivih odzivov v polju uprizoritvene umetnosti: občinstvo toliko angažirati, da začne igrati vlogo samega sebe in tako sprejeti vzajemno igro, kjer so meje resničnega in fiktivnega docela arbitrarne.

Katarina Stegnar: KUPEC Z ŽILICO

3. oktober 2009, Stara ljubljanska elektrarna

Za razmislek nam bosta služila dva primera iz cikla performansov. Najprej *Kupec z Žilico*, ki je celovečerna nadgradnja dela predstave-performansa *Incasso* (2004), ob katerem je Marina Gržinić v razpravi *Reartikulacija zgodovine uprizoritvenih praks* (Maska, 2005) zapisala, da predstavlja prisvojitvev zgodovine performansa kot umetniške forme ali dejavnosti, ki izhaja iz “avantgardnih vizualnih umetnosti šestdesetih let 20. stoletja in obsega tradicijo, ki sega od konceptualne umetnosti in body arta do hepeningov, a tudi tradicijo, ki sega od uličnega gledališča do študentskih protestov, vse do pozicije ustvarjanja stvari z gestami in s telesnimi akcijami pred občinstvom.”

Ce je *Incasso* prisvojitvev zgodovine performansa, potem je *Kupec z žilico* celovečerna prisvojitvev, ki kot *predstava-esej* ali esejistični performans ali teoretizirana, hkrati pa tudi dokumentaristična predstava, dosledno zabrisuje meje medijev in meje igre ter neigre. Hkrati pa je hkrati prisvojitvev oziroma poigravanje z lastno zgodovino projektov *Vie Negative*.

Če Jablanovec v projektu *Via negativa*, katerega ime povzema po Jerzyju Grotowskem in njegovem revnem gledališču, poskuša artaudovsko osvoboditi gledališče od reprezentacije, ga odrešiti sluzenja zgolj enemu samemu jeziku, namreč besede in njegove logične diskurzivnosti, potem se Katarina Stegnar v svojem najnovjšem performansu *Kupec z žilico* poigrava in preigrava prav z jezikom kot diskurzivnim aparatom, s točko, ko postane popolnoma jasno, da misel ne more biti popolnoma absorbirana v sami fiziki dramske akcije.

'Gledališče krutosti' Jablanovec in Katarina Stegnar iščeta skozi nove gledališke oblike »reaktivacije udeležbe gledalcev« (Hans-Thies Lehmann), skozi nove povezave privatnega in javnega, intimnega in odprtega, ki so odsev raziskav, kako se igralka lahko uglasiti v razmerju z gledalcem oziroma bolje, kako igralka lahko uglaši gledalke in gledalce, ob njih pa tudi teoretike, ki jih prebira kar na odru, si prisvajajo in parodirajo njihove diskurze ipd.

Stegnarjeva tudi v svojem novem performansu izhaja iz *Incassa* kot primera reartikulacije zgodovine performansa, hkrati pa tudi avtopoetične feedback zanke (Fischer-Lichte), ki pri tem nastane. Oboje predstavlja prizor, v katerem performerka prepoji bankovce s kapljicami svoje krvi, jih zavije v plastične vrečke in jih kot umetniško delo prodaja občinstvu. S tem seveda izvede variacijo umetniških akcij Fluxusa, npr. italijanskega konceptualista Piera Manzoni, njegovega projekta *Umetnikov drek* (1961), v katerem je ta napolnil devetdeset škatlic s svojimi izločki in jih postavil na prodaj po ceni zlata.

In če se je Manzoni poigral z gledalcem tako, da ga je opozarjal, kako bo škatlica, če jo odpečatimo, izgubila svojo umetniško vrednost, v *Incassu* Katarina Stegnar v svoji akciji gledalca napade, ga destabilizira, oziroma ga, kot to v zapisu *Nataša in Katarina* opiše Blaž Lukan, "v skladu z neusmiljeno logiko predstave – do kraja (lahko bi rekli do krvi) razgali, zastavi niz temeljnih vprašanj, zaradi katerih se nenadoma znajde pred njo bolj gol, kot je ona sama.« V *Kupcu z žilico* to situacijo na eni strani še poudari in zaostri, kupca namerno noče najti, naj se še tako zdi, da je to njen namen, Po drugi strani pa seveda komentira samo destabilizacijo gledalčevega položaja, potencira njegovo nemoč.

Performans tako dejansko nastane v bralcu, vsak trenutek kot nekaj singularnega in performativnega, toda ta singularnost ni nujno, da je povezana zgolj z užitek. Gledalec mora nase prevzeti nekaj mazohističnega, se podvreči domini-igralki, ki pa v sebi nosi dvojnost zavojevalke in zavojevanke.

Jaka Lah: ČISTI PERFORMANS

3. oktober 2009, Stara ljubljanska elektrarna

Temeljno dvojnost nosi v sebi tudi *Čisti performans* Jaka Laha, ki je in hkrati tudi ni čist in tudi performans. *Vio novo* tudi tokrat bolj kot telo, ki je označevalec, zanima realno telo igralca. Zato hipertrofira procesnost in performativnost, negira fiksirano umetniško delo, s tem pa se seveda zavestno vključuje v verigo performativnih akcentov, v to, kar Fischer-Lichtejeva poimenuje "estetika performativnega", Gržiničeva "reartikulacija zgodovine performansa". S tem, da so poudarki tukaj drugačni, še bolj očitno vezani na posledice dejstva, da je popoln izstop iz reprezentativnosti nemogoč, tako kot je nemogoča oziroma naivna recimo shechnerjevska ali akcionistična vizija, da performativna avtopoetična feedback zanka omogoča preseganje logike tekstualne kulture in referencialne funkcije.

Skozi formo performansa in temu podobnih hibridnih uprizoritvenih praks Jaka Lah vedno znova preverja tezo Peggy Phelan o posebnem ontološkem statusu odrskega dogodka oziroma performansa kot "predstavljanju brez reprodukcije" (*Unmarked: The Politics of Performance*), sedanjiku tukaj in zdaj kot edinem življenju performansa oziroma predstave. Ta proces pa ga vodi v prehajanje meja med različnimi zvrstmi umetnosti ter umetnostjo in življenjem. Skozi vzpostavljanje dialoga s sledmi performativnega obrata šestdesetih let skuša ponovno legitimirati gledališče kot performativno umetnost *par excellence*.

Njegov performans se iz polja gledališkega po svoji temeljni ikonografiji izstrelji v polje vizualnega, namerno uporabi vezljivost različnih medijev, se s tem vrača k (utopičniim?) poskusom, ki od začetka 20. stoletja, predvsem pa od hepeningov in Fluxusa, skušali združevati tradicionalno ločene umetnosti oziroma, povedano z besedami Allana Kaprowa: "Blurring of Art and Life" – premešati umetnost in življenje (*Essays on the Blurring of Art and Life*).

Tako (podobno kot Stegnarjeva, a z bolj rudimentarnim, neposrednim načinom, ki je manj podvržen teoretizirani govoric) na novo artikulira nekatere bistvene postulate t. i. ameriške gledališke avantgarde in neoavantgardnega performansa ter vizualne umetnosti nasploh (npr. Marine Abramović, dunajskih

akcionistov ipd.), ki jih je Bonnie Marranca v svoji teoriji gledališča podob opisala kot »interdisciplinarni pristop, ki je lahko obsegal gledališče, glasbo, ples, slikarstvo, fotografijo, video, kiparstvo in arhitekturo« in je pripeljal do »zbližanja gledališča in vizualnih umetnosti v novem razumevanju predstave, demonstrirajoč, zakaj se morata ti dve zgodbi med seboj povezati v vsestranski pogled na dvajseto stoletje, če naj sploh kdaj obstaja kakršna koli koherentna zgodovina razmišljanj o predstavi.« (*The Theatre of Images*)

Oba projekta *Vie Nove* opozarjata, da smo soočeni s t. i. fenomenom zgoraj navedeno novega, saj tako posamezne akcije kot celota pričajo o tem, da umeščanje posameznih izvedb v nove kontekste časa, prostora in osebne poetike, hkrati razkriva svojo podstat, to, kar Marina Gržinić imenuje zgodovina performansa oziroma njene sledi, ki jih stezosledsko poskušajo znova odkriti Jablanovčevi projekti.

Pri Jablanovcu gre torej (podobno kot pri Janezu Janši) za nekakšne "reinkarnacije" uprizoritvenih praks, za katere je značilna vezljivost različnih umetniških medijev ter močna interakcija s sfero vizualne umetnosti. Toda, kot smo videli ob naštetih primerih, se te reinkarnacije dogajajo v času in prostoru, ki se bistveno razlikujeta tako od časa utopij zgodovinskih kot tudi od že nekoliko iztrošenega, a še vedno radikalnega neomodernizma do politizirane postavantgarde osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja.