

O performansu Stegn se
Maska Ljubljana, št. 135-136, zima/2010

ANJA BAJDA

Simulacija (bolezn) kot strategija uprizarjanja, smrt kot mimobežnost in čutna zaznava kot poljubna lokacija Realnega

Performans Stegn se je tematska nadgradnja performansa Štiri smrti Vie Negative, ki je v središču postavil vprašanje »Koga moramo ubiti za ljubezen publike?«. Tedaj so ustvarjalci problematizirali temo zavisti, in sicer preko uprizoritve smrti štirih velikih imen evropske scenske umetnosti: Pine Bausch, Tima Etchellsa, La Ribot in Marine Abramović. Zavist, v štirih smrtih artikulirana na relaciji jaz-drugi, tokrat ne predstavlja več osrednje tematske osi. Vlogo drugega v Stegn se prevzame uprizarjajoči (in hkrati uprizarjani) subjekt.

Performans sicer sledi strategiji uprizarjanja (načelom teatralnosti) Vie Negative (samo-ironizacija s pridržkom komentarja; fizična akcija na mestu čustva ali psihološkega realizma; odstranitev odvečnih scenskih elementov pri artikulaciji problema; razumljivost in ne ilustrativnost ...)*1, vendar je tematizacija medija tokrat nekoliko drugačna. Ni več artikulirana na ravni razmerja med fikcijo–realnostjo in vlogo umetnika, ampak je najtesneje speta z markiranim območjem avtentičnosti.

Uvodni nagovor gledalcev, naključni izbor so-ustvarjalca iz publike (ki v performans uvede element samonanašalnosti) in zgodba o nekem točno določenem koncu se prične. Katarina Stegnar si obleče črno večerno obleko in publiki obrne hrbet (»resnica« je težko izgovorljiva) in eliptično konstatira svojo smrt – simulira svojo nevidno, smrtonosno bolezen. Takšen je uvod, pred-pogrebno obredje, ki mu bo, zavedajoč se svojega konca, igralka prisostvovala pred trenutkom prehoda v ne-prisotnost in ne-pričujočnost. Zaključimo s prizorom ustvarjenega območja intimne med preminulo in gledalci, šepetajočimi Katarini Stegnar svoja sporočila v uho, in tistimi, ki so se odločili za igralkin pramen las v spomin.

Stegn se ponudi razprto pomensko polje kot odgovor na vprašanje Kaj pa če je vse res – kaj če je vse teater. Ko bi to vprašanje obviselo v zraku, bi se zdelo le klišejski zastavek, tako pa je variacija na temo želje po realnem izpeljana skozi nadaljevanje, in sicer izris vprašanja In kaj potem/kaj sedaj, ko to vemo? Vednost je v tem primeru predmet osebne odločitve posameznika. Kljub temu torej oz. prav zato, ker je izhodišča točka performansa (nenadna, nepričakovana, bližajoča se) smrt, sta kategoriji Realnega in Imaginarnega izrisani skozi prizmo, ki ne dopušča dvomljivega, ne-čutnega (objektivnega) branja uprizorjenega in sta podani v maniri uzaveščene obdajajoče nas in vključujoče nas hiperrealnosti. V središču se tako izriše igralska figura, bravura, igralska veščina in iluzija (načini prezence), upodabljanje realnosti kot obsoletne kategorije kot pravzaprav fina odskočna deska v nič kaj obsoletno poigravanje z zaznavno multistabilnostjo, kakor bi preskok s fenomenalnega na semiotično telo oz. tematizacijo utelešenja znotraj performativne geste to potezo označila Erike Fischer Lichte.*2

Neka ultimativna zarez, razporek med realnim in imaginarnim (četudi naj prvega po Baudrillardu ne bi bilo ravno zaradi odsotnosti zadnjega), se tako zrcali prav v smrti, tisti poslednji točki prehoda iz »si« v »nisi«, ki tako na drugi strani potrjuje enega od konceptov

utelešenja (fenomenalno, čutno telo igralca je pogoj za konstitucijo semiotičnega telesa). Telo Katarine Stegnar je klica bolezn, ki je hkrati oz. posledično klica zgodbe, linearno strukturirane pripovedi o začetku konca nekega subjekta. Osrednja performativna gesta je locirana v simbolno. Katarina Stegnar je na smrt bolna, avtoimuna bolezen pa ni vidno zaznavna.

Če o performansu spregovorimo skozi jezik body arta, potlej je Stegn se akcija, v kateri se občutje bolečine iz (ranjene) površine telesa uprizarjanega subjekta naseli v gledalčevo zaznavno površino (vendar brez nožev, nasilnih posegov v telo, krvi in ostalih telesnih izcedkov, pač pa skozi simulirano bolezen in ne toliko skozi sicer precej natančno odmerjeno dovoljenje za gledalčev poseg na površino igralkega telesa). Lea Vergine v *Body art and performance: Body as language* *3 pravi, da je sodobna družba prekoračila točko stabilnosti, ki bi omogočala razpravo o opoziciji med sublimnim in vulgarnim in doda, da stojimo skriti za tako (v mislih ima najbrž umetno) ustvarjenimi nasprotji.

V navezavi na v telo usmerjene prakse uprizarjanja od 60. let 20. stoletja dalje je ista avtorica mnenja, da je bolečina tista resničnost, ki jo ima posameznik pravico izpovedati. Body art resnico telesa (ki je nemalokrat analogna resnici mnogovrstnih oblik diskriminacije posameznika ali posameznih marginaliziranih družbenih skupin) pozicionira zunaj tradicionalnih reprezentacijskih okvirov. Med telesom in realnim je postavljen enačaj, ki telesno akcijo postavi v razmerje do simbolnega reda.

V performansu Stegn se sta kategoriji raztelesenja fenomenalnega telesa in naselitve semiotičnega tematizirani tako, da je prehod med obema kategorijama vseskozi fluiden (kot je podobno fluiden, a zato nič manj pomensko neprozoren prehod med imaginarnim in realnim, za katerega se znova izkaže, da ima svoj domicil v telesu – mesu). *4 Performerka ne ponudi točke, v kateri bi se enega ali drugega telesa lahko »dotaknili«; vseskozi se tako poigrava z odnosom, ki ga bo do uprizarjajočega/uprizarjanega subjekta skozi posredovano vzpostavil gledalec (in ne skozi videno, kajti Katarinina bolezen je nevidna – gledalec je tako mestoma predvsem slušatelj). Performerka je raztelesena, da lahko uteleša uprizarjanje raztelesitve (body artistični aktivizem je prenesen na raven tematizirane teatralnosti). Točka trdnosti odnosa med gledalcem in posredovanim se izriše tam, kjer bo gledalec zaznavnemu podelil avtentičnost in torej na tisti relaciji, na kateri se bo naselilo njegovo verjetje.

Tema smrti trči v gledalca skozi zgostitev emocij (empatije) v kombinaciji s sistematično razvezavo logičnih povezav, in sicer ne v kontekstu preigravanja vprašanja vzdržljivosti gledališke iluzije, temveč v kontekstu preverjanja povezav med avtentičnostjo emocije (posledično empatije) in medijsko posredovano resničnostjo. Kot okostje slednje se v gledališkem instrumentariju Katarine Stegnar izriše sočutje – doživetje, ki je včasih bolj, drugič manj plavzibilna, nikdar pa dokončna in definitivna lokacija Realnega. Koga kupujemo, čigavo zgodbo živimo ali želimo živeti, s kom smo virtualni prijatelji? Katarina Stegnar se tako (morda nehote) dotakne tudi ugotovitve, ki jo sicer postreže Kate Bolick v članku *Smrt na facebooku (Death on facebook)*; *5 »za kom žalujem; za človekom, ki ga komajda poznam ali za njegovo zgodbo?« Smrt je očitno tista tema, ki nas v vsakokrat znova odkriti realnosti obvladuje, nas naredi ponižne ali čuteča bitja. Smrt (neznanke/igralke) se izkaže za spremenljivko, ki zagotavlja povprečno stopnjo pokornosti posameznika v njegovem (ne)varnem mikrokozmosu.

Gledališče ni samo igra (in ni samo ves svet oder), ampak je vse troje: oder-igra-svet tisti pokrov, pod katerim je prostor zgolj za telo enega. Ne gre toliko za sebičnost (za to sploh ne) in deziluzionizem, kot za resnico biti, esenco življenja (in smrti) nekega točno določenega

posameznika. Katarini Stegnar z izredno močjo predstavljanja uspe naslednje: igra s smrtjo, ki ni vulgarizacija ali patetični sprožilec občutka sublimnega in hkrati ni ikonoklastična profanacija teme. Smrt najraje odmikamo tako, da se postavljamo nadnjo, performerka pa jo tokrat prestavi vase oz. sebe vanjo.

Njeno telo postane točka stičišča odsotnosti in prisotnosti, eksistencialne nujnosti in obenem predpostavljene nujnosti konvencije gledališkega medija. Subverzija prepoznavnih taktik teatralnosti napravi sliko (!) brezhibne odrske iluzije. Drobovje t. i. kibernetičnega stroja je razprto, vselej že medijsko posredovano. Realno in fikcija sta v odsotnosti referenčnega prostora izenačeni (v svoji odsotnosti). Vendar je neoavantgardistični enačaj med življenjem in umetnostjo zavoljo ne-moči razlikovanja med podobo in realnostjo postal zasuk v smeri enačaja med podobo, smislom in disperzno realnostjo (razpršeno na relaciji med njima). Hkrati pa performerka pokaže, kako tisti sloj umetnosti – upodabljanje realnosti – ni zares obsoleten (oz. je v navezavi na sodobne strategije uprizarjanja izjemno pomemben in potreben del).^{*6} Kljub kremšniti, ki trči ob (glejevski) tla in jo performerka polže s tal do zadnje kepice smetane, je tema samo-žrtvovanja (izvajalca/performerja za gledalca) v gledališču tokrat potisnjena ob rob. Kremšnita ima status Katarinine zadnje večerje, njene (!) poslednje želje. Telo postane vmesnik želje.

Šum »spektakla« v primeru performansa Stegn se niso v performans vpisani komentariji, temveč to postane performans (deloma kot spektakel) sam. Z besedami Bojane Kunst o strateškem uprizarjanju: »Sodobne gledališke prakse se odzivajo tako na spektakel kot na neko usodno prepričanje, da zunaj ni ničesar več, na ta začarani krog simulacij in simulakrov. /.../ To je taktično zavedanje, uporaba in izraba spektakelskih strategij, načinov uprizarjanja, da se razgrne dejanje in moč predstavljanja, moč uprizarjanja (performing).«^{*7}

S tem, ko Katarina Stegnar kreira prostor zaznavne multistabilnosti, se približa imaginarnemu, ki je reciklaža izgubljene sposobnosti čutenja. (Kot je po Baudrillardu Disneyland reciklaža imaginarnega otrok in odraslih in kot so po mnenju istega avtorja mnoge institucije zgolj prostori reciklaže izgubljenih sposobnosti).^{*8} Razmerje med performerko in publiko je vzajemno; performerka se ne žrtvuje več za gledalca in za njegova pričakovanja, temveč se percipcijsko vsekozi »žoga« z gledalčevim pogledom in prisotnostjo; podeli mu -ji status internaliziranega medija.

17. 10. 2010 ob 20. uri je Katarina Stegnar soprisotnim na v okviru Mesta žensk premierno uprizorjenem performansu Stegn se ponudila avtentično uro simuliranega poslovnega obreda.

^{*1} Povzeto po: Nana Milčinski. Via Negativa. Strategije teatralnosti. Diplomsko naloga. Ljubljana: AGRFT, 2006.

^{*2} Erika Fischer Lichte. »Sodobno gledališče se igra z zaznavno multistabilnostjo«. V: Estetika performativnega. Ljubljana: Študentska založba (Koda), 2008. Str. 144. Po Lichtejevi radikalno na novo definirani pojem utelešenja pomeni, »da je človekova bit-v-svetu pogoj možnosti, da lahko telo kot objekt, kot tema, kot vir simbolizacij, kot material za tvorjenje znakov, kot produkt kulturnih vpisov idr. sploh deluje in da ga lahko tako pojmuje.« (Ibid., str. 145).

^{*3} Lea Vergine. Body art and performance. The body as language. Milano: Skira, 2000. Str. 33.

^{*4} »Spektakelska površina /.../ 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.« Iz: Blaž Lukan. »Realno pri Jablanovcu. Osem projektov, osem opomb«. V: Bojana Kunst, Petra Pogorevc (ur.). Sodobne scenske umetnosti. Ljubljana: Maska (Transformacije), 2006.

*5 Kate Bolick. Death on facebook. V:

<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2010/09/a-death-on-facebook/8177/>.

*6 Tu je bistvenejšega pomena način prezenca kot pa tehnična dovršenost ali perfekcija izvedbe.

*7 Bojana Kunst. »Strateško uprizarjanje«. V: Maska, letn. XVIII, št. 78-79, zima 2003, str. 9.

*8 Jean Baudrillard. Simulacija in simulaker. Popoln zločin. Ljubljana: Študentska založba (Koda), 1999, str. 23.

Anja Bajda je podiplomska študentka dramaturgije, mlada raziskovalka na Pedagoškem inštitutu, avtorica strokovnih razprav in prispevkov s področja dramaturgije in občasno gledališka kritičarka.