

Ko gledališče postane slika

Primož Jesenko

gledališka uprizoritev *Vie negative: Inkaso*
koncept in režija **Bojan Jablanovec**
Via negativa, Gledališče Glej, Kulturni centar Novi Sad
in KE-Theater Celovec
premiera 19. 12. 2004

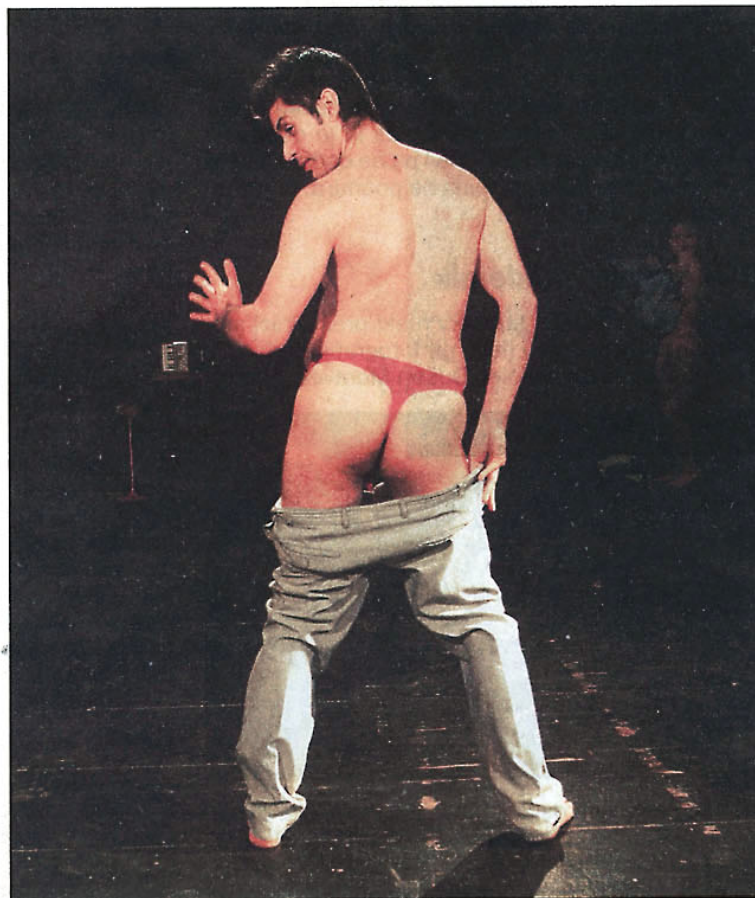
Inkaso se začne v duhu citata. Referenca je Jan Fabre in njegov performans Denar iz leta 1982. Ob vходу na prizorišče preda gledalec blagajničarki poljubno vstopnino. Vendar zbrana vsota ne zagori, niti nihče z njo ne zbeži, kot pri Fabru, ampak je uporabljena kot material za predstavo, sredstvo s simbolno (fetišistično) vrednostjo. Ko se Katarina Stegnar mazohistično poškoduje, oblije bankovec z lastno krvjo in ga s tem poviša v nekakšen duchampovski ready-made, umetniški artefakt, ga s polja uporabnega katapultira v polje estetskega, lično uokvirja in poskuša prodati na dražbi z nemogočo (provokativno) visoko izklicno ceno – med gledalci seveda naleti na prazen odmev.

Odtlej se podobe vrtijo: frajlica z v usta zatlačenimi bankovci se poročno zaobljubi tipu, ki jo je sprva odbijal, po izkušnju lagodnega življenja ob njem pa se je vanj nesmrtno zaljubila; bujna figura kompulzivne čistunke, ki sleherni bankovec očisti z vato in si ga, ker tudi denarnica ni sterilna, kot tampon vtakne na varno, v genitalije; adam, ki si po izstopu iz v srce razporejenih bankovcev oblepi stopala v bankovce in teritorializira svoj fetiš modnih čevljev, pa čeprav v njih komaj odkrevsa z odra; akterka, ki sklence pogajanja o dedovanju družinske hiše (po zgledu pasjih prijateljev v počepu) z markiranjem svojega intimnega prostora, v katerega ni dostopa; podoba večnega otroka in absolutnega idealista, s cikličnimi nadstandardnimi fetiši in hkrati vrsto retoričnih vprašanj, ki ne peljejo nikamor.

Refleksivno

Sicer pa se slika bistri v bolj in bolj koherentno celoto. V predhodnih odvodih Vie negative že kanonizirani paradigmi je dodan novi mimezis, ki vzpostavljeno metodo in standard le dokončno

utrudi. Odstopanja so v Inkasu zaznavna zlasti v več vgrajenega ironičnega, refleksivnega, tudi avtorefleksivnega momenta. Šifrirana raba kritiškega instrumentarija že v prvi sekvenci poda ana-



Adam ali ena od živih skulptur

mnezo, da smo kot razgledani sprejemniki pravzaprav tako prišli po to, kar že imamo v sebi in kar dejansko hočemo videti. To je prvi nastavek govora o gledališču in poziciji igralca, ki se pozneje pojavi še nekajkrat.

Najbolj prezračevalno pa učinkuje konstruiranje prizorov kot živih skulptur; pristop, ki še najmočnejše aludira na prvi odvod VN, izveden leta 2002 v Moderni galeriji – ko gledališče postane slika. Gregor Zorc tudi v tretje obnavlja isto vsebinsko linijo, tokrat s fizično napornim investiranjem sebe v sonožne poskoke, ki delujejo nase povratno, izčrpavajoče, omejeno s fizično zmogljivostjo izvajalca, ki je naposled 'telo, ki ne more več' – z otrplim obrazom, ki pošlje iz sebe vse potlačeno, očesu skrito nelagodje. To je točka razpoke, kratkega stika, ki mu določa identiteto – ponotranjena bolečina, združena s težo predpotopnih Pioneerovih zvočnikov, ki jih drži v roki. Denar, ki se drži čela, je že docela sekundarnega pomena. Gledališče postane na tej točki zlito s slikarstvom, slika pa produkt predstave, ki je v očesu opazujočega ujet v izbranem, pomensko najbolj simptomatičnem hipu telesa – slika kot telo, ki vsebuje zgoščeno dejanje. Živa skulptura kot podaljšani horizont predstave, ujet v ključnem trenutku nastajanja gledališkega prizora.

Ob slehernega v najlonske vrečke arhiviranih stranskih eksponatov (ki so naposled razstavljeni pri blagajni) pripišejo akterji svoj avtoogram. Kot bi bila koncentrirana intenzivnost, zajeta v »dinamičnih pozah nepremičnih figur« (Lotman), edina stvar 'golega trenutka'.