

Blaž Lukan

IZBRIS GLEDALCA

Poskus inskripcije

1.

Gledalec: tisti, ki ve

Nagovor, ki ga na svoji spletni strani Via Negativa namenja gledalcu, v gledalcu predpostavlja tistega, ki ve. »Ti veš, da mi vemo, in mi vemo, da ti veš [...],«¹ pa čeprav gledalec pozna samo umetnost zastavljanja vprašanj, ne odgovorov. Ta predpostavka izhaja iz spoštovanja gledalca, iz upoštevanja njegove ključne vloge v performativni izmenjavi, pri čemer puščamo ob strani védenje performerja in hkrati z njim – paradokсно – nevednost predstave, ki je v resnici igra slepih miši. Gledalec je tisti, ki ve, in sprejema igro, ki poteka med vednostjo in nevednostjo, točneje med vidnostjo in nevidnostjo vednosti. Gledalec je, skratka, subjekt vedenja in objekt igre, pred performerjem oziroma predstavo je osvetljen, in to v obeh pomenih, fizičnem oziroma tehničnem in metaforičnem: delovanje performerjev je usmerjeno, še več, namenjeno gledalcu, ki je fokus igre oziroma performativnega dejanja na prizorišču. Pravzaprav je optika celo obrnjena: prizorišče performativnega dejanja (performansa) je v resnici gledalec, potemtakem avditorij, v avditoriju, v katerem je lociran tisti, ki vidi in skozi videnje ve, poteka resnično dogajanje, oder oziroma prizorišče pa je zgolj izhodiščna točka, lansirna rampa, ki se ob izstrelitvi performansa zruši, implodira sama vase. S tem premikom oziroma obratom gledalec postane performer, performer pa zgolj iniciator in posrednik, medij predstave, ki se v resnici odvija in dovrši v avditoriju oziroma gledalcu.

Nevedni gledalec

To pa je situacija, ki nas, gledalca (kontradikcijo med majestetičnim pluralom in singularnostjo v izjavi puščamo nerazrešeno), ne zadovoljuje. S tem nočemo reči, da je taktika,

1 Jacques Rancière. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.

ki jo v odnosu do gledalca ubira Via Negativa, napačna. Ravno nasprotno: prava je, le da bomo mi opozorili na neki presežek, na neko konsekvenco, za katero Via Negativa kot performativni korpus, ki sicer v svoje izhodišče postavlja igro slepih miši, torej navidezno nevednost tistih, ki vedo, hkrati pa ostaja trdno zasidrana v domeni realnega, ne more vedeti, saj zanjo ve samo gledalec. Pravzaprav ne ve zanjo! Naše izhodišče je namreč paradigma »nevednega gledalca«, kakor jo zastavlja Jacques Rancière. Rancière, če smo čisto natančni, v nekem eseju govori o »emancipiranem gledalcu«,² v svoji znani knjigi pa o »nevednem učitelju«. ³ Sami ti sintagmi povezujemo: nevedni gledalec ve samo, da predstava ni prinašalka vednosti ali diha s performerja na gledalca, temveč si je v resnici nihče ne more lastiti, saj nihče ni lastnik njenega smisla, ki se dejansko nahaja med njima, in gledalec vselej razmika apriorno istost med vzrokom (predstavo) in posledico (repcijo). Nevedni gledalec eliminira vse privilegije, ki jih pripisujemo tako predstavi kot gledalcu, zanika dominacijo katerega koli od njiju in se živi v vlogo anonimnega opazovalca, ki pa je šele pogoj za nastanek nove skupnosti gledalcev kot družbenega mnoštva. Nevedni ali anonimni gledalec izraža zmožnost, ki presega vse ireduktibilne distance, in se izvaja z nepredvidljivo igro asociacij in disociacij, v tej igri-kot-moči pa se manifestira emancipacija oziroma – dodajmo – novo védenje gledalca. Funkcija novega, alternativnega gledanja se torej ne kaže zgolj v tem, da pasivno vlogo gledalca spremenimo v aktivno, torej da, denimo, gledalca prestavimo na oder, performerja pa v avditorij, v čemer se še vedno kaže neko interaktivno razmerje privilegiranih subjektov, temveč za situacijo izgube vseh privilegijev, ki šele omogoča novo vednost gledalca (dodajmo: tudi performerja). Emancipacija ali nova vednost pomeni rekonfiguracijo nekdanjih vnaprejšnjih delitev, nova izmenjava med odrom in avditorijem (ali novo gledališče) pa pomeni povezovanje tega, kar vemo, s tem, česar ne vemo. Nekdanjega gledalca je treba, preprosto povedano, izbrisati, da lahko na njegovem mestu vznikne novi, emancipirani, osvobojeni gledalec.

Izbris gledalca

Naša pozicija je torej drugačna: ne več »tisti, ki ve«, temveč ravno nasprotno: »tisti, ki ne ve«. Kar pa ne pomeni, da je tisti, ki ne ve, tudi tisti, ki ničesar noče. Gre samo za izgubo vnaprejšnje želje, hotenja, akcije in pripravljenost na novo izmenjavo, na ekstinkcijo vnaprejšnje vednosti, ki je, kakor koli gledamo nanjo, privilegirana, dominantna (Via Negativa vendarle nagovarja gledalca kot vrhovnega gospodarja performativne izmenjave, čeprav to počne s še tako prikrito/izrazito ironično, superiorno distanco). Nevednost v aktu performativne izmenjave nima prostora na hierarhični lestvici, ni več

2 Jacques Rancière. *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod En-knap, 2005.

3 Tim Etchells. »Incomplete Alphabet. Some notes after twenty years of Forced Entertainment«. v: J. Christie, R. Gough, D. P. Watt. *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*. London & New York: Routledge, 2006, str. 140.

na vrhu, seveda pa tudi ni na dnu. Pravzaprav, če smo čisto natančni, je na nekem dnu, vendar na dnu, ki bi ga lahko imenovali »ničta točka gledališča«, kot bi rekel Tim Etchells,⁴ dno, ki ni izguba vse vednosti brez možnosti vrnitve, temveč, nasprotno, hip, ko so vse možnosti na razpolago, hip tisočerih možnosti, zgoščen v trenutku pričakovanja (Etchells podoben *zero of theatre*, nič teatra, zazna tudi v koncu predstave, v točki, ko predstava ponikne v čas in so performerji ponovno soočeni z gledalci v neki – paradoksn – točki pričakovanja tega, kar se je že zgodilo, torej v najzajšnjega pričakovanja, ki pa šele kot tako omogoča predstavi, da doseže svoj polni ali nameravani učinek). Gledalec je v neki točki torej izbrisan.

Potrpljenje vs. nestrpnost

»Izbris gledalca« je sintagma, ki nas približa mehki, skrajno permissivni misli Alana Reada o predstavi oziroma gledališču.⁵ Predstava (ali, v angleščini, *performance*, kjer koren *form* oziroma oblika ali *oblikovati* sicer ni ekvivalenten korenu slovenske *predstave*, torej *stav*, v pomenu *postaviti*, oba izraza pa namigujeta na neko dejavnost) ne pomeni (več), da se nekaj dogaja, temveč zgolj minimalne pogoje, ki so potrebni, da se pokaže tisto »čaka-joče, da se nekaj zgodi«, torej čakanje, pričakovanje, neki proces, ki sicer dogodek napoveduje, vendar dogodka dejansko (še) ni. Potrpljenje (pričakovanje) tako postane konstitutivna točka predstave (in demokracije, dodaja Read). Vselej moramo razlikovati med režimoma potrpljenja in nestrpnosti, saj je med njima nepremostljiva razlika: potrpljenje je akt trpljenja oziroma trpnosti, torej načrtna pasivnosti, ki ne pričakuje ničesar in se šele tako lahko vzpostavlja kot neka natančno določena konstitutivna praksa (demokracije, gledališča), nestrpnost pa predpostavlja dejanje, ki je zgolj odloženo, ki ga-še-ni, pa bo prišlo, celo mora priti, saj že čaka nekje za vogalom. Razlika je natančno v modalnosti glagola *morati*: potrpljenje se odreka vsakemu morati in vse, kar pride, torej dejanje, sprejema kot dar, nestrpnost pa se v morati sploh utemeljuje, saj je dar ravno lastna participacija v dejanju. Potrpljenje se odreka lastništvu nad darom, nestrpnost je lastnica daru.

Paralaksa vs. paradoks

Read predlaga, da bi se v družbena (in performativna) razmerja vrnile nekatere pozabljene ali celo zavržene prakse, med katere uvršča krotkost (*meekness*), zadržanost (*reticence*) in dvoumnost (*ambivalence*). Gre torej za dejavnosti, ki se odlikujejo ravno s svojo nedejavnostjo, anonimnostjo, nevednostjo, dominantna struktura govornice in družbenega komuniciranja pa jih je zapostavila, zavrgla oziroma nanje pozabila. Sami jih

⁴ Formulirana je v njegovem delu *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.

⁵ Glej Slavoj Žižek. *Paralaksa: za politični suspens etičnega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.

razumemo kot vzpostavitev nove gledalne paradigme, kot formacijo gledalčeve intence, ki ničesar noče in ničesar ne pričakuje (gledalec brez interesa, kot bi rekel Read), kar pa ne pomeni, da ni aktivna oziroma da ni ničesar pripravljena prispevati. Ravno nasprotno: krotkost, zadržanost in dvoumnost pomenijo ravno možnost, da se akcija (aktivizem) vzpostavi v svoji čisti, neposredovani in neposedovani obliki, kot dejstvo, ki kot tako šele omogoča resnično (družbeno) spremembo. In gledalčeva brezinteresnost (kar ni isto kot njegova nezainteresiranost) je sposobna v performativni izmenjavi oziroma predstavi zaznati tudi spremembe, ki niso rezultat paradoksov, temveč tudi *paralakse*, kot (po Žižku)⁶ pravi Read: če paradoks pomeni enakost v nasprotju, pomeni paralaksa nasprotje v enakem. To je (nova) občutljivost, ki edina omogoča zaznavati družbene spremembe v njihovi bistveni, torej paralaktični razsežnosti, paradoksi so namreč (praviloma) zgolj spektakli, namenjeni množični potrošnji. Sami trem Readovim pozabljenim praksam dodajamo še *sram*, povezujemo pa ga prav z gledalnimi izkušnjami, ki smo jih vzpostavili s korpusom Via Negativa. A o tem več kasneje.

Gledalec/priča

Pojem nevednega, brezinteresnega, paralaktičnega gledalca se povezuje s še eno zavrženo in potlačeno prakso, ki jo evocira pojem gledalca kot *priče*. Da ne bomo problema zastavili preširoko, Agambenovo definicijo priče kot nekoga, ki govori namesto nekoga drugega, ki nima jezika, še več, v pričanju se manifestira vrzel, nemožnost, ki »strmoglavni sama vase, zato da naredi prostor drugi nemožnosti pričanja – nemožnosti tega, kar nima jezika«,⁷ torej priče kot manifestacije dvojne nemožnosti, zožimo na definicijo gledalca/priče, ki govori namesto performativnega dogodka, ki ga zato, da sploh lahko govori, mora pustiti onemeti oziroma ga, v skrajni konsekvenci, izbrisati. Priče smo dvojnemu izbrisu, ki pa je, kot že rečeno, nujno potreben, da pred gledalcem/performerjem vznikne nova podoba, ne zgolj gledalca oziroma performerja, temveč sveta. Priča je več kot zgolj konstrukt predstave oziroma performerjeve aktivnosti, kot bi jo lahko razumel Lyotard, in priča je več kot zgolj priča v pravnem pomenu, torej kot neaktivni udeleženeec dogodka, kot zgolj očitavec ali oči-videc, torej zgolj-oči nekega dogodka, objektiv, ki objektiv-no priča o njegovem poteku, v resnici pa tujec, stranski produkt dogodka, naključni mimo-idoči oziroma po naključju ustavljeni mimoidoči, ki s samim dogodkom vnaprej nima nič, post festum pa ga vzpostavlja kot realno obstoječega, še več, kot inkriminiranega, priča je torej več, ne zgolj na-ključni opazovalec, temveč ključni akter dogodka, saj tega brez priče tako rekoč pravno-legalno ni, a ne akter v smislu nastopajočega ali performerja, temveč subjekta, v katerem se odigra na-ključna usodnost dogodka in v katerem se izživi hipna bolečina udeležencev tega dogodka. Priča je torej

6 Giorgio Agamben. *Kar ostaja od Auschwitzta: arhiv in priča*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005, str. 30.

7 Op. cit., str. 143.

nehoteni udeleženelec, udeleženelec brez interesa in vednosti, anonimen do trenutka, ko o dogodku, ki se realizira kot ena od tisočernih možnosti, ne iz-pove svojega pričevanja, ki vselej nastopa namesto tistega, ki nima (več) jezika oziroma govorce in ga tu ni več v zmožnosti avtonomnega govorjenja, zato pa ves, kar ga je in kot se utemeljuje v samem dogodku, ki je ontološki pogoj njegovega bivanja – in zdaj tudi izginotja, izbriša – govori skozi pričo, ki ga dobesedno utelesi, impersonalizira, ozvoči in v resnici ne nastopi namesto njega, kar bi bila paradokсна situacija, temveč kot drugi on/jaz, kar je paralaktična situacija. Pred nami torej ni več niti nekdanje identifikacije, ko se gledalec poenači s performerjem in dobesedno penetrira v njegovo (fiktivno) telo, niti distance ali objektivnega oči-videnja performerja, ki mu gledalec ne dovoli penetracije, temveč je nova situacija, ko se v vmesnem, brezinteresnem polju, ki se pojavi med performerjem in gledalcem, izoblikuje »nova verzija samega sebe«, kakor o delu performerja razmišlja Tim Etchells,⁸ torej neko novo – tudi gledalsko – telo, ki je na dobri poti, da s svojo prisotnostjo pomaga pri kreaciji novega družbenega telesa.

Dotik izbrisanege

Za nas torej niti ni toliko pomembno, ali priča, ki pomeni tako performerja kot gledalca v procesu performativne izmenjave, čeprav nas v tem trenutku bolj zanima gledalec, (spre)govori ali ostaja nema (Agamben), ali se v njej odraža predstava kot potlačeno, ki prodira na svetlo v obliki simptomov, ki niso nujno govornica (Freud), ali pa s svojo naključno pozicijo izpričuje neko ključno družbeno vlogo (Brecht), temveč se nam zdi pomembnejša neka njena etimologija, ki za razliko od latinske, ki jo navaja Rokem (priča kot žrtev, trpinčeni, mučenik),⁹ opozarja na prisotnost pri dogodku in pripoved o njem oziroma na izpeljavo iz povratnoosebne glagola *dotakniti se*. Gledalec/priča je torej nekdo, ki se dogodka, kateremu je priča, torej predstave, dotakne oziroma se ga dotakne dogodek. »Dotik izbrisanege« pa je samo na prvi pogled poetična (v našem okolju tudi surovo realna)¹⁰ oziroma paradokсна izjava, saj gre v aktu gledanja in videnja, torej recepcije predstave, vselej natanko za to: ko se lahko dotakneta dve izbrisani entiteti, ki vstopata v polje dotika ali taktilnosti brez interesa, imena in vednosti, se lahko dogodi stik med obema v njegovi bistveni razsežnosti, kot entropično in aporetično približanje dveh območij, ki nepresegljivo polje med sabo dobesedno nabijeta z novo energijo, ki jo lahko imenujemo tudi vera oziroma verovanje. Seveda nimamo v mislih kakršne koli religijske

8 Freddie Rokem. »Witnessing the Witness«. v: J. Christie, R. Gough, D. P. Watt (ur.). *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*. London & New York: Routledge, 2006, str. 169.

9 V mislih imamo fenomen državljanov, izbrisanih iz registra stalnih prebivalcev po osamosvojitvi Slovenije, in njihovo dolgotrajno prizadevanje za vrnitev državljanskih pravic; za najosnovnejše informacije glej <http://www.izbrisani.org>.

10 Blaž Lukan. »Projekt Janez Janša«. *Amfiteater*, 1. 1 (2008), str. 71–72.

prakse, temveč zgolj strukturno posledico pogajanj, potekajočih med performerjem in gledalcem, pogodbo, v kateri pa je do neznosnega zaobsežena investicija obeh udeležencev – do neznosnosti zato, ker grozi, da se bo razpočila, oziroma ker neznosnost namiguje na dejanje, na izhod iz stiske in razbremenitev bremena do znosnega, torej do te mere, ki omogoča, da ga lahko nosimo (ali prenašamo). Dotik, o katerem govorimo, po eni strani presega tabuizacijo gledalčevega dotika performerja (gledalec se performerja ne sme dotakniti niti kot performerja niti kot reprezentirane osebnosti – ki je lahko prav tako on sam – saj s tem razveljavi fiksijsko pogodbo), po drugi strani pa na nov način definira dovoljeni in pogosto prakticirani performerjev dotik gledalca: pri tem ni toliko pomembna faktična realnost fizičnega dejanja, torej dotika, kakor fenomen resničnega videnja gledalca kot dejavne moči performativne izmenjave, ki na svoji realni koži ne nosi več privilegija tistega, ki ve, temveč s tem, ko performerju dopusti dotik, performerja samega šele vzpostavi – seveda na način njegovega izbrisa.

Vpeljava sramu

Obljubili smo še sram. Gre za situacijo, v kateri se sami – vzemimo to kot osebnoizpovedno, intimno izjavo – pogosto znajdemo ob opazovanju sodobnih performativnih dogodkov, o njej smo tudi že pisali.¹¹ Konkretizirali jo bomo v nadaljevanju, za zdaj nekaj novih iztočnic. Sram je za Agambena »čista, prazna forma najbolj pristnega občutenja sebstva«,¹² pri čemer bodimo najprej pozorni na »čisto, prazno formo« bolj kakor na »najbolj pristno občutenje sebstva«. To zadnje se lahko namreč hitro zazdi romantična mistifikacija, izpeljava oziroma interpretacija, ki povečuje neko slabost, manko (kar je sram v tradicionalnem psihološkem pojmovanju) in ji pripisuje kompenzatorično funkcijo. Pomembneje je, da se v občutku sramu pokaže neka praznina, ki je čista, torej brez šumov in madežev, brez motenj in ovir; ta praznina lahko deluje nemoteno in z vso potencialno silo, nastopa kot tista možnost, o kateri smo že govorili in ki (se) lahko v naslednjem koraku napolni tako rekoč s čimer koli oziroma, točneje, s sebstvom. Sram torej ni zgolj-praznina, temveč možnost udejanjenja sebstva, pri čemer pa, tako se zdi, umanjka nekaj bistvenega, o čemer Agamben govori na drugem mestu.¹³ Sram je namreč neka (psihološko, družbeno) stigmatizirana situacija, akt podrejanja oziroma posledica neke uklonitve, indominacije, ekskomunikacije, torej izvrženja iz razmerja, iz občestva močnih. Sram sicer resda implicira najbolj pristno občutenje sebstva, vendar tudi neki izgon iz sebe, neki strah pred izgubo, ki mu takoj, ko je izražen, sledi resnična, hipna posledica: izguba sebstva, seveda ne trajna, a v svojem aktu dokončna. Ta dokončnost je realno in avtentično tragično občutje, izvirajoče iz sramu, na neki način nepovratno

11 Girogio Agamben. *Ideja proze*. Zagreb: AGM, 2004, str. 71.

12 Glej poglavje *Sram ali o subjektu*, v: *Kar ostaja od Auschwitza*, str. 63–96.

13 Čeprav po ogledu posnetka, ki ga primerjam s spominom na ogledano ponovitev, ki ni bila ista, sumim, da je šlo obakrat – vselej? – za isto osebo.

in katarzično, vendar v razumevanju katarze kot ireverzibilnega občutja nelagodja, ki ga življenje, ki mu sledi, lahko zgolj prikrije, ne more pa ga več nadomestiti z nekdanjo srečo ali to povrniti.

Kazati penis

Naša (Agambenova) interpretacija sramu pa ničesar ne pove o izvoru oziroma vzroku za občutje sramu. Etimologija sramu je presenetljiva – ali pa tudi ne: pri izvoru pojma je namreč spolni organ, *penis*. Čeprav se širša psihoanalitska izpeljava tega dejstva kaže kot mikavna, pa ostanimo v našem – bolj ali manj fenomenološkem – okviru. V recepcijski paradigmi se nam sram pokaže kot strah pred kazanjem (penisa), bojazen pred razgaljenjem gledalca kot gledalca, torej tistega, ki s svojega mesta gleda nekoga, ki se kaže, pri tem pa se skriva oziroma se izogiba dejstvu, da je tudi sam lahko viden, da se tudi sam (po)kaže. Gledalec se torej nerad kaže ali razkazuje, svoj latentni ekshibicionizem inhibira oziroma ga v transfernem procesu pripiše performerju, ki se kaže namesto njega. A ta situacija se zazdi nekoliko preveč preprosta, še posebno ker se v njej manifestira neka klasična aristotelovska paradigma, ko junak (tragedije) trpi in umre namesto gledalca, ki se nato, v katarzičnem procesu, svoje investicije purgativno znebi ter zaživi izpolnjen in obogaten s spoznanjem, še več, podoživetjem, torej doživetjem na lastni koži neke tuje – v skrajni konsekvenci svoje lastne – usode. Kaj pa če gledalčev – moj – sram preprosto izraža gledalčevo željo po kazanju, ne preko nadomestka oziroma zastopnika, ki je performer, temveč neposredno. Kaj če gre torej za povsem neposredovano kazanje lastnega penisa, ki ga – z nekaj rezerve – lahko razumemo tudi kot lastno osvetlitev, kot zaznavo performerja oziroma predstave v recepcijskem oziroma performativnem procesu? A sram ni enoznačna, temveč konfliktna situacija in nakazuje na izvorni boj (*agon*), ki med predstavo oziroma njeno percepcijo poteka v gledalcu. Gledalec med aktom percepcije v resnici dela, kar mu pripisujejo že nekatere tradicionalne teorije recepcije, je aktiven, še več, je udeleženec (*protagonist*) borbe, ki sicer poteka v njem samem, vendar je bojno bolj predstava kot taka. Želja po izbrisu se izmenjuje z željo po dotiku: da bi se tako performerja oziroma predstave kot njega samega dotaknila predstava ali performer, izguba privilegijev se tepe s ponovno vzpostavitvijo privilegija: a demokratičnega privilegija dotakniti se in biti dotaknjen, dajanja in sprejemanja daru. – O tem nekaj več v zaključku razprave.

Koitus s predstavo kot nagrada za gledanje

A vrnimo se k penisu. Če smo situacijo kazanja penisa posplošili v kazanje gledalca kot tako, lahko rečemo, da za gledanje predstav Vie Negative velja situacija kazanja penisa domala dobesedno. Kazanje penisa gledalca namreč pri Vii Negativi rezultira v konkreten učinek: ne zgolj v gledalčevo vidnost, torej hkratno pridobitev in izgubo privilegija (gledalca), saj se v tem hipu gledalec vzpostavi kot (viden) protagonist uprizoritve, istočasno

pa je že samo eden izmed mnogih vidnih, torej izgubljen v množstvu vidnosti, temveč v njegovo aktivno, participativno vlogo v performativnem procesu, ki pa presega obe elementarni, torej vlogi performerja in gledalca. V predstavi *Bi ne bi* tako performerka Katarina Stegnar, potem ko pokaže svoje razgaljeno mednožje, pozove moške gledalce, naj storijo isto. In res nekdo izmed občinstva¹⁴ pokaže svoj penis in za nagrado lahko odide s performerko s prizorišča – če sledimo iztočnicam iz predstave, nekam, kjer bosta lahko udejanjila svojo željo, na katero je performerka s svojim nespodobnim povabilom namigovala. Zmaga nad konfliktno situacijo, ki jo iniciira pojav sramu pri recepcijskem aktu gledalca, je torej nagrajena, čeprav nekje zadaj, torej na drugi sceni, po možnosti spet zgolj v domeni fikcije. Nagrada za potencirano, participativno gledanje je v nekem smislu koitus s performerko, ki jo lahko posplošimo v predstavo kot tako, ali vsaj njegova obljuba. A potrdila za to nimamo, performerkin nastop, ves zasidran v polju realnega, nam daje zagotovilo, da je kazanje penisa gledalno dejanje, ki ga predstava upošteva bolj kot zgolj identifikacijski akt gledalca: kot možnost skupne zadovoljitve neke želje, ki sicer v tradicionalnih produkcijsko-recepcijskih okoliščinah ostane nezadovoljena. Sram gledalca – moj sram – mu (mi) torej na prvi pogled ne preprečuje samo, da bi udejanjil svojo željo (torej doživel spolno srečanje s performerko), temveč tudi da bi se udejanjil kot gledalec. Toda ali je to res?

Obljuba kot eksces

Res, toda zgolj na praktičnem, empiričnem nivoju. Sram namreč gledalcu ne odvzema možnosti legitimacije kot gledalca, in to v vseh pogledih in z vsemi gledalnimi kompetencami, sram mu samo jemlje možnost prakse in empirije. Toda ali si (vsak) gledalec v resnici želi participirati v predstavi, odzvati se na njen poziv in se pokazati oziroma, v skrajni konsekvenci, pokazati svoj penis? Točneje: ali taka participacija ne pomeni tiste mehanične inverzije gledalca s performerjem oziroma pragmatične intervencije, ki gledalcu/performerju zgolj oskrbi novo mesto v gledališki topografiji, ne pa tudi nove vloge v družbenih razmerjih, ki jih gledališka predstava vzpostavlja oziroma odraža? Odgovor bo pristranski: preskok gledalca iz konfliktnega območja sramu, iz področja boja, ki ga v aktu gledanja izčrpava in mu še zdaleč ne ponuja užitkov, ki mu jih je nekoč zagotavljala Anne Ubersfeld,¹⁵ temveč je njegovo delo v neki posledici povsem zaman, ni cilj gledalnega akta, je zgolj eksces, ki lahko potrjuje neko performativno hipotezo, sicer pa emancipirani gledalec vselej ostaja dobesedno prikovan na svoj sedež v avditoriju (kjer koli že ta je), pri čemer se njegovo osvobajanje od zakovic, ki ga vežejo na pripisan mu prostor, sliši in občuti, za kar je nagrajen z občutkom sramu. Čeprav je v sodobnih performativnih

14 Čeprav po ogledu posnetka, ki ga primerjam s spominom na ogledano ponovitev, ki ni bila ista, sumim, da je šlo obakrat – vselej? – za isto osebo.

15 Glej npr. njeno delo *L'École du spectateur*. Paris: Éditions sociales, 1981; poglavje *Gledalčev užitek*, v: E. Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996, str. 205–218.

praksah (praktično od šestdesetih let naprej) gledalec na različne načine integriran v performativni proces oziroma je dejavni akter, celo soigralec performer v neki performativni izmenjavi, pa je njegova izvirna pozicija gledalska, ne performerska. Dokončno preimenovanje gledalca v performerja (Pavisov *spectacteur*) povzroči izbris performativnega akta kot takega, saj ni nikogar več, ki mu bi bil ta namenjen (razen če ne gre za psihodramo, pa še tam se vzpostavi transfer med analitikom in pacientom), podobno je s preimenovanjem performerja v gledalca nekega performativnega akta, ki ga iniciira gledalec, kar je pogosta situacija v sodobnih scenskih umetnostih (glej različne performanse skupine Forced Entertainment, tudi Via Negativa pozna to prakso). Gledalec je v scen-skem dogodku predvsem gledalec, pa naj pri tem še tako trpi oziroma naj si še tako želi biti opažen in na podlagi dokazila o svoji pripravljenosti zapustiti prizorišče z najlepšo igralko v predstavi. Ne gre za to, da gledalec s privolitvijo v akcijo ne bi več bil gledalec oziroma da bi se transformiral v akterja oziroma performerja, dejstvo je, da gledalec na ta način izkoristi neki svoj privilegij, ki bi moral biti izbrisan, vzpostavi se kot gospodar situacije, ki jo je zaznamoval s svojo potenco (pokazanim penisom, resda ne v erekciji), ne pa z zgolj potencialnostjo, s svojo privolitvijo je omogočil prolongacijo obstoječih družbenih (spolnih) razmerij in vzpostavil neko interesno polje, ki je v resnici regresivno, saj vodi v poljubnost ne samo spolnega, temveč vsakršnega razmerja. Morda lahko rečemo (in s tem ponovimo neki svoj očitek predstavi *Vie Negative*, o kateri govorimo),¹⁶ da bi gledalec, ki je z že (to pač predpostavljamo) erigiranim penisom zapustil predstavo s Katarino Stegnar, lahko obnovil svojo gledalsko vlogo šele, ko bi se vrnil na prizorišče (v gledališče) in poročal oziroma pričal o svoji (spolni) izkušnji s performerko. Njegovo pričevanje – ne glede na to, ali bi v njem priznal izkušnjo ali jo zatajil – bi tako postalo tisti presežni del predstave, o katerem smo že govorili, torej polje razmika med vzrokom in posledico kazanja oziroma gledanja, polje skupne (performativne, družbene, zgodovinske) izkušnje gledalca in performerja, ki bi s svojo izvirno nemočjo pričanja (razpeto med realnim in fikcijo, med željo in realizacijo) udejanjil možno predstave in pokazal na njeno moč, ki se vselej kaže kot nemoč oziroma kot izvirna čistina, prazna forma, v (na) kateri vznika človeško kot tako.

Moč nemoči

Gledalec, ki na predstave, kakršne producira Via Negativa, reagira z občutjem sramu, je nenadoma osvetljen, dobesedno ožarjen (žari v rdeči barvi, barvi sramu) kot gledalec, kot dokazano živo bitje (saj je rdeča barva krvi, torej življenja), to je njegova avtonomna pozicija, ki je noče deliti z nikomer. Svoji želji – če je ta sploh resnična – niti noče priti do dna, on samo bije svoj boj, iz katerega si pravzaprav želi oditi, a želje ne realizira, saj bi na ta način priznal poraz oziroma, točneje, svoje bitke ne bi pripeljal do konca, ki ni nujno zmaga ali vdaja, morda zgolj umanjkanje časa predstave, torej njena prekinitev, nehanje

16 Blaž Lukan. »Malo bi, malo pa tudi ne bi«. *Delo*, 47.294 (20. 12. 2005): 9.

zaradi njene produkcijske logike, torej neko stanje pričakovanja, potencialnosti. Svojo nemoč na neki način unovči, saj mu ta pripomore, da predstavo zazna v vseh njenih parakličnih istostih, hkrati pa nima občutka, da bi v procesu performativne ekonomije kakor koli profitiral, še več, pogosto se počuti opeharjenega, ogoljufanega, saj je predstava prekršila pogodbo, za katero si je predstavljal, da je absolutna. A ta občutek je možen samo, kadar gledalec v predstavo v resnici investira svoj sram, torej svojo izvirno in konfliktno (ne)moč. Kadar je sram zgolj moralna (psihološka) reakcija na neprijetne oziroma tako percipirane prizore v predstavi, občutek izostane, rezultat je zgolj užitek ali razočaranje. Resnični sram omogoča novo zaznavo, predstava se ohrani v gledalcu kot njegovo novo polnilo, novo meso, nov organ. Ponavljam: v sramu ni užitka, ta nastopa morda samo v zavedanju, da je vse skupaj kljub naporu vendarle minilo, bolj kot olajšanje, razbremenitev, ki pa pusti posledice v polju družbene komunikacije. In sram je v resnici nerazpoložljiv, ne da se ga načrtovati, nadzirati, mogoče ga je samo vežbati, odsotnost sramu prej ali slej pomeni odsotnost tistega občutja sebstva, o katerem je govoril Agamben, ki pa se zdi prvi pogoj za vsako emancipirano gledanje oziroma recepcijo v gledališču.

2.

Itinerariji gledanja

V različnih predstavah *Vie Negative*, ki jih bomo v nadaljevanju metodično popisali in zgoraj povedano implicitno uporabili, lahko zaznamo različne strategije vzpostavljanja razmerij z gledalcem/gledalci. Še najmanj izčiščena glede vloge gledalca pri performativni izmenjavi je prva predstava *Vie Negative Izhodiščna točka: Jeza*, izvorno izvedena v galerijskih prostorih Moderne galerije v Ljubljani leta 2002.¹⁷ Ta vzpostavi princip, ki se sicer pri delu *Vie Negative* ohranja in ponavlja – torej frontalni nastop ali pripoved, namenjeno gledalcem, razporejenim v avditorij in soočenim s pripovedovalcem performerjem, vsi so v polni svetlobi – vendar, tako se zdi, gledalca neposredno ne integrira v sam nastop. Ta trditev pa je resnična samo delno, saj predstava gledalca res pušča v njegovi nedotakljivi poziciji in se ga potemtakem fizično ne dotika, mu pa zato organizira gledalno doživetje kot neke vrste puzzle. Ponudi mu namreč možnost izbire med posameznimi prizori, torej takó izbiro, s katerim prizorom bo svoje gledalno potovanje pričel oziroma ga inavguriral, kot tudi izbiro zaporedja, oblike in časa gledanja. Gledalec namreč pri vstopu v galerijo izbira med šestimi prizori, ki potekajo sinhrono in imajo tudi precej natančno določen timing začetka in konca, kar omogoča logično premikanje med njimi, in se odloča, ali bo svojo pot ali sprehod po performativni galeriji zastavil linearno, torej se preprosto pomikal po neki vnaprej zamišljeni poti (*maršruti*) in končal pri prizoru, ki si ga bo zamislil kot »zadnjega«, ali bo sledil intuitivnemu principu, sledeč logiki proste, celo naključne izbire (*random*), pri čemer si morda niti ne bo do konca ogledal

¹⁷ Premiera 23. 11. 2002.

posameznega prizora v predvidenem času, ampak ga bo zapustil prej in intrusivno vdiral v naslednje prizore kot vsiljeni, nepovabljeni gost (*intruder*), na ta način pa si v svoji receptivni zavesti ustvaril neke vrste prostorsko hipershematično strukturo z mapiranimi prizori in njihovimi nepredvidenimi povezavami (*linki*). Gledalec se, skratka, odloča o svojem gledalnem zastavku: ali se pustiti voditi predstavi oziroma njeni logiki prizorov (ki sicer, če smo čisto natančni, ni nikjer predpisana, čeprav predstava pozna *navodila za uporabo* in je zato neki prag izbire vselej prestopljen) ali kot gledalec sam voditi predstavo in jo napisati po lastni gledalski volji (kar pa spet drži samo delno, saj na prizore same oziroma njihovo izvedbo gledalec nima vpliva).

Gledalec je torej priča neke vrste performativni raz-stavi ali de-kompoziciji, predstava kot celota v *Jezi* razpade na svoje sestavne dele, ki pa so še vedno logični in v sebi sklenjeni; gledalec vanje ne posega, posega zgolj v njihove prehode. Gledalec je tako garant tranzitivnosti predstave, njenega produkcijskega lomljenja oziroma vdiranja v recepcijsko strukturo na način od-lomkov ali fragmentov. Je njena priča, njen producent, hkrati pa tudi njen produkt, saj vsak prizor oziroma performer v njem (praviloma gre za enega samega performerja v vsakem prizoru) konstruira svojo lastno publiko, svojega lastnega gledalca v dialogu eden-na-eden. Kakor je gledalec pri gledanju soočen s sliko performerja oziroma njegovega performansa, tako je tudi performer soočen s sliko gledalca oziroma začasnega in nestabilnega gledalnega kolektiva. Oba sta v trenutku izvedbe osvetljena z istim virom svetlobe (galerijska osvetljava), oba sta del intimno-javnega prostora performerjeve pripovedi, gledalčeve gledalne mikrosituacije in družbene, kulturne, umetniške narave institucije, v kateri se izmenjava odvija. Gre za situacijo demokratičnega nadzora, načelnega kompromisa med udeleženci te biopolitične paradigme, kjer nihče v resnici ni ogrožen, ogrožen je – potencialno – samo sam status kulturne, umetniške institucije, v kateri se dogodek odvija, saj je ta vselej vpeta v mehanizme politične ekonomije.

Opozoriti je treba še na izrabo t. i. motilne strategije,¹⁸ ki se kaže v zamenjavi vlog v posameznih prizorih: v določenem trenutku (v zadnjem prizoru, seveda če ga gledalec dejansko ujame kot zadnjega) performerji, ki se v vsakem prizoru praviloma identificirajo z imenom in priimkom in, tako vsaj lahko domnevamo, v prizorih izvajajo svoje intimne performanse, zamenjajo vloge, s čimer opozorijo, prvič, na naključno naravo ustaljene gledalne logike oziroma to problematizirajo, drugič, na relativnost intimne izpovedi, izrečene v performativnem dogodku na javnem kraju, in tretjič, na nestabilnost utečene predstave o svetu kot produktu volje (volja v znani filozofski sintagmi *svet kot volja in predstava* je namreč že nekaj časa zgodovina, svet je samo še debordovski spektakel, torej predstava) in univerzalno spektakularnost naše zaznave sveta. To je princip, ki ga Via Negativa uporablja tudi v drugih predstavah, recimo v predstavi *Še*, kjer pa ga nadgradi.

18 Marco De Marinis. »Dramaturgija gledalca«. v: E. Hrvatini (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996, str. 201.

Gledalec kot sokrivec

Gledalci v predstavi *Še*¹⁹ izbirajo vrstni red prizorov oziroma hrano, ki naj jo performerji v svojem prizoru uporabijo. Izbira je naključna, izpeljava pa ne, saj imajo performerji pripravljene vnaprej definirane akcije v povezavi s posamezno hrano, spreminja se lahko samo vrstni red oziroma zaporedje nastopov, s čimer se ustvarja vsakokrat nov performativni kontekst. Samo moderatorjevo (praviloma znana osebnost iz lokalnega šovbiznisa) povabilo gledalcem k sodelovanju pa ne pomeni zgolj odločanja o nekakšnem performativnem zaporedju, ampak se v njem skriva trik: s tem ko se gledalec odloča o vrstnem redu prizorov, v hipu pozabi oziroma preseže svoj morebitni polemični odnos do performativne rabe hrane, torej snovi, ki omogoča človeku (točneje: njegovemu organizmu) preživetje in obnavljanje. Gledalec s spretno izvedeno uprizoritveno gesto torej preskoči svoj moralni zadržek ali zadrego in uporabo hrane v estetske namene (z drugimi besedami: njeno zlorabo) sprejme oziroma odobri kot nekaj samoumevnega, vnaprej danega. Predstava v tem smislu v gledalcu povzroči neki performativni obrat, saj priznava performativnemu oziroma estetskemu prednost pred moralno-etičnim oziroma družbenim, gledalec samega sebe ujame v past oziroma nasede neki performativni strategiji, ki bi ji nekoč rekli iluzija. Tako predstava – v bistvu – z gledalcem manipulira (uporablja, kot bi rekel De Marinis, manipulativne strategije), usmerja njegovo percepcijo in opredeli njegovo recepcijo. Seveda gre za pozitivno manipulacijo, a posledice so nedvoumne: gledalčev gnus, povezan z zlorabo hrane, ki bi ga lahko občutil brez uvodnega povabila, je potlačen, zamenja ga (histeričen) smeh oziroma recepcija dogodka kot komične, celo burkaške ekshibicije. Gledalcu odvzame vlogo voajerja, saj pri tej perverziji, torej sprevrženi rabi hrane, sodeluje, morda mu celo vzbudi občutek skomin ali teka, torej diametralno nasprotno reakcijo: namesto izločanja, praznjenja, ekskrementiranja (sline, vsebine želodca), ki bi logično sledilo gnusu, sporna želja po polnjenju, uživanju hrane. In gledalcu vzame možnost moralnega ogorčenja nad zlorabo hrane (izraženega v vzkliku »medtem ko ljudje v Afriki stradajo ...«) in iz njega ustvari somišljenika, soizvajalca, soudeleženca, neke vrste sokrivca pri izvršenem zločinu. Gledalec je v *Še* več kot priča, saj lahko tudi performerji pričajo o njegovi privolitvi k zlorabi hrane, njegov sram je potlačen oziroma se izraža skozi (histerizirane) simptome. Fizičnega stika med predstavo in gledalcem *Še* ne vzpostavi, z izjemo (sicer pogosto odvisno od same izvedbe) možnosti intenzivne vonjalne (olfaktorne) izkušnje, z možnostjo, da performer pri pripravi svojega prizora gledalca nehote pošprica, posipa ali kako drugače zaznamuje s hrano (npr. moko ali kečapom).

Kot že pri *Jezi* se tudi v *Še* vzpostavi neki načelni odnos performerjev do gledalcev, ki se v opusu *Vie Negative* ohranja (in radikalizira) vse do zadnje predstave *Out* in se kaže kot neskrupulozna prijaznost, najsi bo zaigrana ali ne, vendar vselej razumljena kot taka, torej kot apriorno priznavanje gledalčeve privilegirane vloge, čeprav se (ga) o njej

¹⁹ Premiera v EG Glej, Ljubljana, 23. 11. 2003.

tudi nenehno sprašuje. Gledalec je v performativni izmenjavi oseba s svojimi državljan-skimi pravicami, ki mu jih zagotavlja temeljna performativna listina: vstopnica²⁰ oziroma njegov vstop v performativno polje. Priče smo demokraciji na delu, in to v vseh njenih problematičnih zastavkih, ki jih najbolj odražajo različne strategije subverzivne afirmacije, kakršna je tudi omenjeno povabilo gledalcem k sodelovanju v predstavi *Še*. A čeprav predstava gledalcu nenehno spodmika njegovo subjektivno pozicijo, torej prepričanje ali iluzijo o tem, da se v predstavi skozi fokalizacijo, nenehno usmerjeno v avditorij, vzpostavlja kot subjekt, mu na koncu to pozicijo blagohotno spet vrne oziroma podari. Vse, kar v toku gledanja potlači, mu vrne na dlani (ali v ustih, kot novi okus), in vse to je v resnici plačilo za prestani užitek, ki se v nekem zaostrenem pogledu izkaže kot muka, kot trda, *hardcore* tlaka, ki jo je moral v predstavi opraviti, da je prišel do konca. In tu bi lahko iskali tudi novo definicijo aristotelovske katarze.

Performativna ekonomija

Akt performativne izmenjave med performerjem in gledalcem je še bolj izčiščen v *Incassu*,²¹ kjer pridobi dimenzije (politične) ekonomije in (performativnega) trga. Del predstave je že prvi recepcijski akt izmenjave, kupovanje vstopnice za predstavo, ki je, kot se izkaže kasneje, v resnici nabava scenskega materiala oziroma rekvizitov za predstavo, in ta se vrti natanko okrog denarja oziroma gledalčeve ekonomske investicije vanjo. *Incasso* perversno izkoristi gledalčevo pripravljenost vložiti v predstavo svoj delež, ki mu ga nato predstava z obrestmi povrne. Gledalec na neki način kupi delež (*delnico*) predstave, postane njen delničar ali deležnik. Slovnčni *deležnik* – glagolska oblika v pridevniški ali prislovni funkciji – natančno odraža gledalčevo pozicijo: gledalec je pridevnik predstave oziroma njen prislov, predstavi je pridan oziroma nanjo prislonjen s svojim gledalnim obrazilom. Njegov denar, ki vselej pomeni del njegove identitete oziroma družbene funkcije (v skladu z ljudsko modrostjo »Kolikor imaš, toliko veljaš«), postane material predstave, njena snov, hkrati pa tudi njen presežek. V postopkih manipulacije z rekviziti v predstavi denar dobiva sledi performerjev oziroma same predstave, na njem, denimo, ostanejo kaplje krvi performerke (Katarine Stegnar), ki na ta način iz materialnega rekvizita ustvari estetski objekt, umetniško delo z metafizičnimi konotacijami. In gledalec ima v določenem trenutku – gre za prizor avkcije umetniškega dela – možnost odkupiti svoj denar – seveda primerno oplemeniten – nazaj, dobiti ga tako rekoč v nominalno isti vrednosti, vendar z novo dodano – umetniško – vrednostjo.²² Denar, ki je

20 Paradoks je, da je ogled predstav *Vie Negative* navadno brezplačen! Izjema je predstava, ki plačilo vstopnice oziroma denar kot tak tematizira, *Incasso*.

21 Premiera v gledališču Glej, Ljubljana, 19. 12. 2004.

22 Za opis umetniškega dela, ki ga sproducira predstava *Incasso*, iz prve roke glej poglavje *Artefakt* v razpravi Blaža Lukana *Realno pri Jablanovcu. Osem projektov, osem opomb*, v: B. Kunst, P. Pogorevc (ur.). *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska, 2006, str. 248.

odigral svoj performans, nenadoma ni več ekonomsko sredstvo, temveč postane nekaj več, tako v estetskem kot ekonomskem smislu, saj njegova vrednost ni več enkrat za vselej utrjena in celo podvržena izgubi (inflacija, devalvacija), temveč – v skladu z logiko umetnostnega trga, kjer se bo sicer šele morala vzpostaviti kot fakt – raste in se obrestuje. Gledalec lahko tako dobesedno kupi del predstave, v katero je vložil svoj denar, odkupi svoj delež z dodano vrednostjo, sodeluje pri dekonstrukciji predstave, ki bi, če bi seveda vsi prizori sledili isti logiki, lahko popolnoma razpadla oziroma se preselila na drugo stran, na drugo sceno, v avditorij, domala dobesedno v gledalčev žep. Lastništvo nad predstavo je torej relativen pojem, nam govori performativna ekonomija, funkciji izvedbe oziroma recepcije sta prav tako težko določljivi in nestabilni, problematičen pa je tudi sam pojem predstave, ki se v aktu prodaje oziroma nakupa v prizoru avkcije spreminja v proces, predstava nenadoma ni več objekt produkcije in recepcije, temveč skupek fragmentov, ki v tem procesu prehajajo v abstrakcijo z ekonomskim učinkom. Predstava je torej blago z menjalno vrednostjo, podvržena vsakršni logiki, ki velja na ekonomskem trgu in ki ga usmerja tako imenovana nevidna roka.

Spet smo priče dvojnemu tretmaju gledalca: po eni strani pozitivna manipulacija oziroma izraba manipulativnih strategij, po drugi subverzivno afirmativna strategija njegove integracije v ekonomski proces predstave, v njeno performativno ekonomijo. Gledalec na ta način, kot mu to sugerira tudi performerka, občuti performans na lastni koži, točneje, na lastnem žepu, ki pa je, ko metaforo uporabljamo v povezavi z denarjem, natančno to: koža (čeprav, kot pravi slovenski pregovor, »Mrtvaška srajca nima žepov«, pa je tudi smrt oziroma, točneje, pogreb ekonomski akt, ki je bil vsaj nekoč, pred določeno demokratizacijo posmrtno oskrbe – razlike so sicer še vedno občutne – akt družbenega razslojevanja), kljub temu – če sledimo performerkinemu nagovoru še naprej – da pri tem še vedno ve, kaj hoče. A ambivalenca je očitna: gledalec je, kot vemo že iz samega začetka te razprave, za Vio Negativo tisti, ki ve, vendar – tu sledimo omenjeni lastni izkušnji – pri svojem opraviilu nezadovoljen, pa čeprav svoje nezadovoljstvo med predstavo samo potlači. Odnos do gledalčeve želje *Incasso* zastavi, do kraja izpelje pa šele predstava *Bi ne bi*. Katarina Stegnar v *Incassu* gledalcu ponudi svoje telo, vendar bolj kot metaforo, ponudi mu namreč nekaj več od telesa, tako rekoč svoje življenje in kri kot njegovo zagotovilo, ki jo dobesedno prelije na denar. A alternativa ni tradicionalistična: kri-za-denar/denar-za-kri, temveč postmodernistična: kri-na-denarju, kjer pa seveda tudi nasprotni pol vzpostavljenega binoma, denar-na-krvi, žal, še kako velja in se polju estetskega že močno izmika.²³ Dilema, ki jo uvede Katarina Stegnar, je v resnici pornografska oziroma gledalčev odnos do pornografije vsaj preverja. Sprašuje ga, kako daleč je pripravljen iti, kako globoko se je pripravljen potopiti v igro želje, ki ima na koncu vedno en sam, ekonomski učinek – užitek. Preverja pa tudi, podobno kot *Še*, njegovo moralo (odnos do skrunjenja denarja, kar je moralno-teološka definicija, v kateri se denar kaže celo kot več kakor koža

23 Če, denimo, znanih fotografij ameriških vojakov, izživljajočih se nad iraškimi civilisti, ne razumemo kot estetskih del ...

oziroma del porabnikovega telesa, je del njegovega duha, saj prinaša možnost njegove odrešitve): kaj vse je pripravljen storiti z denarjem, zaradi denarja, za denar. Trditev o denarju kot umetniškem delu je ultimativna manipulacija, ki jo lucidno proizvede predstava, in s svojo ekshibicionistično prodornostjo prekrije, dobesedno perforira gledalčevo moralo in njegovo avtentično željo premakne v polje nedoločnega. Premik ni paradoksen, temveč paralaktičen, gledalec nekje na dnu malih možganov še vedno ve, kaj se dogaja, a predstava v trenutku svojega poteka nastopa kot čista zamenjava za realno, ki gledalca posrka do take mere, da ji mirno nasede. Srk predstave namiguje na fizični dotik, ki ga ta izpelje, v procesu nakupa in prodaje predstave oziroma njenih delov se gledalec in performer tudi v resnici stakneta v isto tržno pogojeno telo, ki ga na svoji virtualni niti vodi nevidna roka. Čigava? – To tu niti ni več vprašanje.

Omeniti moramo še eno ekonomsko strategijo z izrazitim performativnim nabojem, ki jo uporabi *Incasso*: vpeljava (samo)promocije, marketinga kot (meta)tržnega postopka. V nekem trenutku namreč performerka (Katarina Stegnar) organizira skupinsko fotografiranje z občinstvom. Sama se postavi na sredo fotografije in demonstrativno razkazuje s krvjo pošprican denar. Gre za promocijo performativnega postopka in hkrati produkta performativne ekonomije, denarja-kot-umetniškega-dela, ki si za ozadje jemlje publiko in pri tem izkorišča njeno tiho privolitev v manipulacijo. Publika kot ozadje je prava definicija njene pozicije: čeprav si publika, ki nasede manipulativnim postopkom predstave, domišlja, da je v njenem ospredju, je njeno pravo mesto ozadje, neke vrste *background*, zaledje ali zaščita bojnih taktik predstave, njena topovska hrana. Nasmeljani obrazi na fotografiji (imam jo pred seboj) zagotavljajo predstavi tržni uspeh, največja ironija pa je, da si morajo ta samopromotivni material kupiti – po predstavi – kar sami. Lastna organizacija užitka poteka pod nadzorom suverene performerke, ki namesto živega mesa predstave ponuja v prodajo zgolj njeno mediatizirano kožo. Kljub možnim drugačnim členom v izvajalsko-gledalski pogodbi je tisti, ki pokasira inkaso, na koncu vselej predstava, gledalec pa jo kljub temu zapusti zadovoljen, saj za svoj denar z nje odnaša največ, kar je v ekonomskem smislu sploh možno: njen materialni del. Da je zanj plačal dvakrat oziroma da je bil pri tem objekt v rokah službe predstave *public relations*, je zdaj že nepomembno.

Igra pogojnikov

Dosedanje strategije v odnosu do gledalca Via Negativa sintetizira v predstavi *Bi ne bi*.²⁴ V prvem prizoru (*casting party*) performerji gledalce prijazno povabijo k sodelovanju v predstavi, pri čemer navdušeno sprejmejo njihovo pripravljenost prevzeti odgovornost zanj oziroma razumejo njihove zadržke. V določenem trenutku prostor zabave postane prizorišče, s frontalno posedenimi gledalci (in delno tudi performerji) in z ozadjem, ki ga tvori obešalnik z garderobo gledalcev, torej neke vrste gledalski *fundus*. Performerji so

24 Premiera v Stari elektrarni, Ljubljana, 18. 12. 2005.

torej domala obkroženi z gledalci, kar spretno izkoriščajo in se praktično med celotnim potekom predstave tudi sami nenehno levijo v gledalce oziroma opazovalce. *Bi ne bi* je predstava, ki jo dobesedno vodijo gledalci, razpeti med »bi« in »ne bi« participacije²⁵ oziroma, bolj natančno, med obema poloma svoje želje. Trik, ki ga predstava vzpostavi, pa je naslednji: performerji gledalcem vsilijo željo, ne svoje lastne, kot je videti na prvi pogled, temveč njihovo, torej gledalsko. Gledalec – vendarle moramo govoriti o singularnem gledalcu, kar je, torej razlika med gledalcem in občinstvom, sicer ena temeljnih semio-loških predpostavk –²⁶ si misli, da si želi tisto, o čemer mu govori performer, da si želi, torej podobno logiki »Ti veš, da mi vemo, in mi vemo, da ti veš ...« z začetka te razprave oziroma z začetka celotnega projekta *Via Negativa*. A tisti, ki ve, je tu performer, in ne gledalec, gledalec samo naseda iluziji oziroma subverzivno afirmativnemu oziroma nadi-identifikacijskemu postopku, ki ga nad njim izvede performer, vendar s tem proces še ni končan. Gledalec namreč naseda želji, ki je močnejša od védenja, ker hoče biti močnejša oziroma ker ta vznikna na podlagi realnih ponudb performerjev (v večini performerki), na podlagi ponudb, za katere se zdi, da bi lahko bile realizirane. (Slovnična igra pogo-jnikov v predstavi (oziroma že v njenem naslovu) je v resnici igra naivnih želelnikov (kar sicer ni eksaktna slovnična kategorija), med njima obstaja vez, ki pa je v resnici ločnica, zapora, rampa, ki ne more biti prestopljena. Znotraj performativne izmenjave gledalec sicer lahko prestopi vse možne meje in, postavimo, (se) dobesedno penetrira v performerja, vendar v tem hipu tvega prehod iz fikcijske strukture v realno, pa naj se fikcija še tako močno izdaja za (nadomestno) realnost. Dilema je podobna kot pri fenomenu smrti v body artu, o katerem piše Amelia Jones:²⁷ ali je smrt resnični ideal body artistov ali pa je smrt zgolj edino mesto, kjer ta nedosežni ideal prebiva, in se artisti nanj nenehno nanašajo. Z drugimi besedami: smrt kot ultimativna in ireverzibilna realnost je lahko ideal performerja, predmet njegovega performativnega procesa, ne more pa figurirati kot njegovo umetniško delo kot tako, saj se v trenutku izvedbe to dokončno in nepovratno zapre, izgubi svojo polivalenco in za seboj pusti recepcijski rez, ki ne dopušča nobenega presežka (prebitka) več. Smrt sama je v resnici performativni presežek realnosti, v katerem pa domnevni vdor realnosti interpretiramo kot v-dor ali udor realnosti, torej popolni spodmik realnosti kot bivajočega in pogrez v performativno ne-bivajoče, v zaporo predstave, za katero se razpira le še zgolj-nič.

Bi ne bi (še enkrat opozarjam na izvirno lingvistično dimenzijo tega naslova projektov *Vie Negative* in tudi drugih) je erotična igra označevalcev, ki ne morejo postati označenci, kar za gledalca pomeni, da v njem nenehno ohranjajo libidinalno napetost, ki na

25 Ta dilema se je, kot lahko sodim po lastnem ogledu premiere oziroma ogledu posnetka predstave ter po odmevih udeležencev drugih ponovitev v posameznih izvedbah, manifestirala različno.

26 Glej npr. Patrice Pavis. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan, 1996, poglavje *Les conditions de la réception*, str. 207.

27 Amelia Jones. »Rupture«, v: J. Christie, R. Gough, D. P. Watt (ur.). *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*. London & New York: Routledge, 2006, str. 83.

videz prekrije občutke gnusa, sramu ali odpora. Prizori animacije penisov, frontalnega kazanja gledalčevega penisa (o katerem je bil že govor), slačenja občinstva, monologov vagine, doseganja orgazma s pozibavanjem z boki, poskusa frontalne erekcije oziroma ejakuliranja s pogledom v občinstvo pozitivno manipulirajo z gledalčevo željo in praviloma ne puščajo prostora za alternativno reakcijo. Praviloma, saj je izkušnja gledalca, ki se strategijam predstave do neke mere izmakne, lahko tudi drugačna. Sicer predstava gledalca zvabi v nepredvidljivo in za nekoga, ki bi jo gledal od zunaj, tudi nezaslišano erotično (pred)igro, kjer pa erotiko vselej kombinira s politično korektnostjo, ki erotiko samo zanika. Erotiko razume predstava kot igro, kot povabilo-v-igro, ki resda lahko vodi v vzpostavitev resničnega spolnega razmerja, vendar se to v nekem trenutku ustavi. Ta trenutek je zanimiv, lahko pa ga zaznamo v poskusu performerja (Marka Mandića), da bi s pogledom v občinstvo ejakuliral. Performer vzpostavi dilemo razmerja med performativnim in realnim oziroma vprašanje o identiteti: sam performer kot Marko Mandić zunaj performativne izmenjave lahko ejakulira, znotraj nje, pa čeprav prav tako nastopa pod svojim pravim imenom, pa ne.²⁸ Problem je, upoštevajoč pogled gledalca, mogoče razumeti tudi drugače: v procesu performativne izmenjave se erotično razmerje lahko vzpostavi samo enostransko, samo v smeri gledalec-performer. Gledalec se lahko erotično naveže na performerja/performerko, performer pa se na gledalca/gledalko ne more. Še več: ne sme se. Paradokсно je, da tabu dotika v scenskem dogodku poteka ravno v nasprotno smer: performer se lahko dotakne gledalca, gledalec pa performerja ne. Poanta je jasna: erotično razmerje se lahko vzpostavi samo kot gola potencialnost, kot razmerje-brez-razmerja ali ne-razmerje, fizični dotik gledalca ali voajeristični pogled performerja to razmerje v temelju prekršita in fikcijski režim predstave prestavita v realno v taki meri, da se realno sámo pokaže kot deviacija realnega, ne le fikcije, in proces potrebuje za svojo obnovev korektiv od zunaj. Publika na performerja deluje destimulativno, neerotično, pa čeprav performer do nje nastopa še tako prijazno in ponudljivo. V nagovoru občinstva, ki smo ga obdelali na začetku te razprave, se tako razkriva neka temeljna in nujno paradokсна sprijaznjenost, konformnost projekta: med nama ni spolnega razmerja, čeprav ga morava oba – in oba to veva – hliniti. Pravzaprav ve to predstava bolje od gledalcev, gledalec se namreč v njenem toku pusti voditi svoji želji, za katero ga predstava dobesedno, pa naj gre tu za spolni organ ali za nos, kar je, kot vemo, denimo, vsaj od Collodijevega *Ostržka* dalje, tako ali tako isto, vleče. Mi ti ponujamo samo užitek, pravijo ustvarjalci *Vie Negative*, bolečina je prepovedana, a ta užitek bo tvoj samo, če ga ne boš delil z nami. Točneje: mi ga ne bomo delili s teboj, ker ga ne moremo, ker ga ne smemo. To je pravilo, ki so ga znali na pamet že izvajalci klasičnih hepeningov v šestdesetih, delno pa ga krši praksa body arta – pomislimo na Marino Abramović in njene zgodnje performanse. Poseg v tvoje telo ni dovoljen, v moje ni mogoč. Pojdi z mano, pravi Katarina Stegnar, a svoje telo in vagino sem ti ponudila samo v kontekstu predstave,

28 Več o tem v kratkem eseju z naslovom *Tretje telo*, v: Blaž Lukan. *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej, 2007, str. 45.

zunaj nje lahko greva samo na kavo, pa če mi ti svojo željo še tako pohotno razkazuješ. Moja želja je druga želja, moja želja ni želja predstave. Projekt Via Negativa je tako – in to ni mišljeno ironično – tragična vizija nemoči želje, usodne, obupne, dokončne nemoči, ki jo moramo sprejeti, če hočemo preživeti. A nemoči, ki je pogosto, saj gre za razliko v istem, niti ne opazimo.

Na koncu predstave se performerji, ki so, po svojih lastnih besedah, ki jim ne gre popolnoma verjeti, z gledalci v istem vrtincu, publiki zahvalijo: »Čudovita publika ste!« Ta zahvala spominja na priznanje ženske moškemu po spolnem aktu: »Čudovit ljubimec si bil,« čeprav je v njem zaznati – nehoteno – ironijo. Ironijo namreč sproducira spomin na serijo spodletelih erotičnih srečanj, ki se zvrstijo v predstavi, resnica priznanja je namreč ravno nasprotna: »Popolnoma zanič publika (ljubimec) ste!« Predstava je po aktu hotela ostati nepotešena, pri čemer ji je publika ponudila ravno občutek, ki ga je vnaprej predpostavila. Gre za dvojno potrditev, za ponavljanje, ki vodi v izpraznjenost. Predstava je ob koncu, ne glede na to, da ni zmogla niti ene poštene ejakulacije, prazna, in krivda za to gre gledalcem. *Bi ne bi* se tako izkaže kot predstava brez oboda, pa čeprav jo publika dejansko uokvirja, središče pa se brez oboda razblinja na vse strani. Dogodi se izbris predstave, ki pa edini zagotavlja njeno ponovitev.

Zapeljevanje gledalca

*Viva Verdi*²⁹ pomeni za gledalca trenutek avtorefleksije, zaradi igre z žanri oziroma označevalnimi sklopi (opera & performans) gledalec varno obsedi v svojem udobnem sedežu, pa čeprav se predstava pred njim na neki način samorazkrinka kot ne-predstava oziroma kot neka druga predstava. Ta neka druga predstava pa lahko gledalcu subvertira njegov horizont pričakovanja, s tem da mu vnaprej komentira akcijo in mu odvzame možnost suspenza, tako da se v predstavi kot produktivni pokažejo zgolj trki med označevalci, v katerih pa gledalec ni udeležen, čeprav se predstava (oziroma performerka Petra Govc v njenem imenu) nanj obrača z retoričnimi pozivi. *Viva Verdi* gledalca najprej zapelje z romantično strategijo, izvirajočo iz Verdijevih arij oziroma nastopa opernega zbora, nato pa s pozicijo tradicionalnega gledalca (operne) predstave, ki kljub ekscesnim trkom (križanje performativnih in operno-spektakelskih elementov) v predstavi prevlada. *Viva Verdi* je trenutek premora, (zvesti) gledalec Vie Negative lahko spremlja že znane registre projekta v akciji, v procesu dokazovanja, prepričevanja, znotrajperformativnega poga-janja. Morda je to še najbolj zanimiva gledalna strategija predstave: preverjanje učinka ekscesnih performativnih segmentov predstave na operno-spektakelske, nelagodje, ki ga vzbujajo omenjeni trki, se tiče performativne fikcije oziroma učinka enega segmenta predstave na drugega, manj pa neposrednega učinka na gledalca, ki je v tem primeru dejansko zunaj. Gledalca je tako (pogojno rečeno) sram pogleda na opernega prvaka, ki poje svojega Verdija na odru, dobesedno prepojenem z izločki performerjev, ne da bi to

29 Premiera v HNK, Zagreb, 30. 6. 2006.

vedel. A ta sram je psihološki, na neki način eksterierni, in se odvija v domeni moralnega, ne eksistencialnega.

Zapeljevalna strategija je še natančneje razdelana v predstavi *Ne kot jaz*,³⁰ kjer se večji del nastopa, potekajočega kot reproduktivni *story telling*, odvija kot romantična ekspozicija, sicer uprizorjena z nekaj abruptnimi rezi, vdori realnega, vendar namenjena gledalčevemu uživanju v romantična razmerja, opisana v performerjevi pripovedi. Ta breztelesna pripoved gledalca premakne v fikcijo oziroma v predstavo v psihološkem smislu, v njegovi receptivni zavesti se sproži mehanizem, ki ga njegov kolektivni spomin od nekdanj, še posebno pa od Stanislavskega naprej pozna pod skupnim imenovalcem *kot da bi* – vse to pa poteka z natančno premišljenim namenom. V službi tega namena je tudi projekcija videozapisa neke druge predstave, v kateri sta performerja odigrala igro z noži, in njen opis, ki mu gledalec sledi s svoje privilegirane in varne pozicije vse do trenutka, ko performer napove igro z noži v živo. V tem trenutku se pred nami resnično *v živo* dogodi premik, transformacija gledalca iz opazovalca fikcije v dobesedno sodelavca ali sosterilca pri igri z noži oziroma igri-na-nož, pri kateri bo, ne glede na to, da si predstava na začetku zagotovi varnostni mehanizem v gledalki,³¹ ki bo ob primernem trenutku predstavo oziroma krvavo igro prekinila in gledalcem podarila mir, izvirajoč iz fiktivnega reda, tekla kri. *Ne kot jaz* gledalca (že z naslovom) ulovi v zanko, ki mu jo v trenutku, ko pred njegovimi očmi vzpostavi igro kot realno, zadrigne tako močno, da pogleda nanjo, če bi se igra v svoji logiki dovršila (torej če bi performerja uporabila nože vseh dimenzij, v čemer je skrit izvorni suspens igre), preprosto ne bi mogel zdržati in bi ga umaknil oziroma predstavo zapustil.³² Tu spet ne gre za izraz gledalčeve morale, ogorčenja ali groze, temveč za odpoved gledalski poziciji, ki od gledalca terja, da vztraja do konca, če ne iz drugega razloga, zato, ker je za ogled predstave plačal. Performativno razmerje zahteva od obeh udeležencev, performerja in gledalca, da ga jemljeta zares, sicer se ne more vzpostaviti oziroma to spodleti že v izhodišču. Ekonomski razlogi pri tem niso izključeni in so včasih povsem dovolj. *Ne kot jaz* (ali kot-ne-bi-jaz, torej ne na moj način, v skrajni posledici jaz-pa-že-ne oziroma ne-jaz) torej gledalca postavi pred dejstvo, da je iz razmerja izločen, če vanj ne investira vse svoje pozornosti. Njegov horizont pričakovanja je v temelju spodrežan in mora priznati njegovo nezadostnost, v svojem receptivnem dejanju se mora vrniti v čas pred njegovo pojavitvijo, torej v čas nekakšne receptivne vertikale ali osi, nelinearnega izhodišča, ki od dogodka še ničesar noče (noče, da bi vžsel nad horizontom), temveč pušča, da se vrtinči okrog osi in zavzema naključne oblike, ki jih ne more registrirati oziroma definirati kot dokončne. Gledalec po ogledu predstave *Ne kot jaz* občuti temeljno pretresenost, a ne nad produkcijskim dejanjem performerjev, temveč nad recepcijskim dejanjem samega sebe, ki je v toku predstave doživel(o) tektonski premik. Pred izgubo stabilne zavesti gledalca rešuje samo iluzija, v katero se pusti

30 Premiera v gledališču &TD, Zagreb, 14. 11. 2007.

31 Na ljubljanski premieri je to bila producentka predstave Špela Trošt.

32 Kar se je zgodilo na predpremieri v Zadru, ko so gledalci množično zapuščali prizorišče.

zapeljati, namreč da ga je pred kompletnim in krvavim *masakrom* zaščitil glas zastopnika občinstva, torej njega samega, glas, ki se je upal oglasiti in se vplesti v predstavo, pri tem pa (skoraj) pozabi, da je tudi ta glas del predstave, vnaprej vračunan v njen potek.³³ *Ne kot jaz* je dober primer predstave, ki gledalca fizično pusti povsem pri miru, med potekom ga ne nadleguje, zavije ga celo v temo (nemara prvič in edinkrat v zgodovini *Vie Negative*), a ga telesno povsem izčrpa, pusti dobesedno ranjenega in v situaciji, ko metaforično ostane – če si izposodimo artaudovsko metaforo – brez organov.

Umreti v naročju gledalca

Fizično bolj oprijemljivo pritegne v performativno izmenjavo gledalca predstava *Štiri smrti*,³⁴ kjer, denimo, gledalec pomaga fiktivni Pini Bausch pri njenem umiranju: umreti v naročju gledalca, neizpolnljiva želja igralca že od Molièra naprej. Predstava tako izreka publiki največji kompliment: v tvojem naročju, v tvojih rokah, ob tvoji prisotnosti, v tvojem pogledu si želim umreti. Predstava živi in umre z gledalcem, zaradi gledalca – to je tradicionalna paradigma. A *Štiri smrti* ji dodajajo nujno, izvirno in brezkompromisno nianso: integracija gledalca v uprizoritveni proces in njegov zaključek je pravzaprav zgolj samonanašalna gesta, ki z gledalcem kot takim nima zveze. Predstava gre tu čez svoje meje in prizna, da gledalca v resnici ne potrebuje. Paradoks je nerešljiv, čeprav nam *Via Negativa* sporoča, da se predstava lahko dovrši tudi v sebi sami, lahko aplavdira sebi sami (in ne publiki, kar se zazdi v prizoru aplavza performerjev občinstvu). Performer in gledalec ostajata vsak na svoji strani, kar je najbolj očitno ravno v prizoru umiranja Pine Bausch: gledalec v tem prizoru zgolj zaigra tolažnika ob smrti, ki daje performerki nekažno performativno odvezo, v resnici pa samo kaže na to, da ne razume globlje performativne resnice, ki jo v predstavi zastopa performerka. Igra je perfidna, globoko manipulativna, posledica je občutek nekakšne pasivne odsotnosti performerjev, melanholije ob zaključenem projektu, v katerem se gledalci niso izkazali in praktično ničesar naučili. Ampak gledalec je tu vedno ravno zato, da se ničesar ne nauči, nevedni gledalec je pogoj, vsevedni gledalec ne potrebuje gledališča. Tu predstava stopi v lastno past, vendar je mi zdaj ne bomo vlekli iz nje. Ostajamo na stališču gledalca: *Štiri smrti* so predstava o odhajanju predstave od gledalca, kar se dokončno dopolni s predstavo *Out*,³⁵ ki gledalca dobesedno – seveda spet z afirmativno gesto – izžene iz gledališča. To je trenutek, ko predstava ostaja sama s seboj, nič predstave, ki pa se ne bo nikdar (se ni nikdar) realizirala, vrnitev v izhodiščno točko, ki pa zdaj ni več notri, temveč zunaj: *out*.

Situacija *out* oziroma (biti) zunaj sebe je v resnici situacija biti zunaj gledališča, točneje, zunaj gledalcev. Predstava se loči od gledalcev, za to uporabi serijo potujitvenih strategij: od poredne histeričarke, ki jo predstavlja Katarina Stegnar, preko igralca brez

33 Kot rečeno, gre za producentko, torej na neki način soavtorico predstave.

34 Premiera v Stari elektrarni, Ljubljana, 5. 10. 2007.

35 Premiera v gledališču &TD, Zagreb, 10. 10. 2008.

teksta, ki ga predstavlja Grega Zorc, do skupinskega laježa performerjev na občinstvo, v smislu: pojdite stran, ven, out! Pogodba med nastopajočimi in gledalci je prekršena, nekdanje prijaznosti je konec, pa čeprav predstava oziroma performerji še ohranjajo videz politične korektnosti. A njihovo stališče je nepremakljivo in pogajanja niso več mogoča, v zadnjem prizoru, ki raztegne zaključno točko, nič predstave, performerji stojijo pred gledalci kot vkopani, dobronamerno, a brezkompromisno čakajo, da bodo gledalci zapustili prizorišče pred igralci. Pred nami je sprevržena klasična gledališka situacija, ko igralci zapustijo prizorišče pred gledalci, ko se umaknejo iz perceptivnega procesa in pustijo prosto pot stroju recepcije, da opravi svoje delo. Tu pa igralci gledalcem ne pustijo, da bi izšli iz performativnega razmerja neomadeževani, točneje, ne pustijo jim, da bi bilo njihovo vidno polje očiščeno (prazen oder), zaprto (z zastorom, temo), oziroma da bi bila fikcija izničena ali vsaj znižana do točke nič, temveč morajo oditi iz prostora še polni predstave, s predstavo, ki se v njihovem s konvencijo zaznamovanem pogledu še ni končala, ki še traja, kar gledalca pušča v izrazitem stanju nelagodja: ne samo, da za svoj denar ni izkoristil vsega, kar mu predstava ponuja, in bi torej z ekonomskega stališča za svoj vložek dobil maksimalni iztržek, temveč ga je predstava v *dvoboju*, v katerega je privolil, premagala, ostala je dobesedno na nogah, medtem ko je sam (ali njegov zastopnik) moral vreči v ring svojo/njegovo preznojeno brisačo. Situacija sicer na vseh ponovitvah ni bila enaka, toda v obeh, ki ju poznam, je zadnji iz gledališča odšel performer, oziroma je boj prenehal, ko je gledalna energija v dvorani padla do točke, ki ni omogočala praktično nobene izmenjave več.

Gledalec kot ostanek

S predstavo *Out* se projekt Via Negativa vrne na izhodiščno točko, na neki način se zapre vase in v sebi zadovoljno – tako predpostavljamo – odmre. Gledalec iz procesa izide kot neke vrste odvečni člen, kot odvržen rekvizit, kot odpadek, paradokсна posledica pa je, da tudi performerji ostanejo brez performativnega življenja, brez možnosti ponovitve, zgolj s spominom na minulo predstavo, še več, na minulo življenje. Gledalec odide s sedemletnega projekta Via Negativa z občutkom, da mu je nekaj zmeželo med prsti, s spominom na spodletelo srečanje, kar pa je edini avtentičen občutek, ki ga predstava gledalcu lahko da. Tudi katarzična razrešitev antične tragedije ni ponujala nove vrednosti, temveč je staro postavila pod vprašaj, antični gledalec je odšel s predstave z močnim občutkom izgube, izbrisa, a šele na ta način se je v *polis* vrnil kot osvobojeni gledalec, nič več njen suženj. Zasužnjeni gledalec v predstavi uživa in z nje odnese presežek, za katerega ni plačal ustrezne vsote oziroma za katerega sploh ni plačal, pa čeprav mu ni bil podarjen. Zasužnjeni gledalec ob pogledu na razgaljene performerje/performerke Vie Negative doseže takó erekcijo kot ejakulacijo oziroma orgazem, čeprav ga ni zaslužil. Pomislek ni pornografske ali moralne narave, ampak se tiče narave performativne izmenjave: čeprav vem, da on/-a ve, in čeprav on/-a ve, da jaz vem, se predstava dogodi v izbrisu in ne v dotiku, v nevednosti in ne vednosti, v potlačitvi želje in ne v njeni

realizaciji. Točneje: paralaktični pogled nam sporoča, da je zamik neopazen, a viden, naključen, a ključen. Sram, tisti sram, ki ni psihološki, pa ne ostane zato, ker bi se gledalec v performativnem procesu preveč ali sploh razkril, temveč ker se v njem ni izkazal kot dober gledalec, čeprav mu je bila ta možnost dejansko v izhodišču vzeta. Via Negativa stopa v razmerje z gledalcem kot apriorni zmagovalec, pa čeprav polje gledanja razpre do take meje, da nekaj, neki ostanek pusti tudi za gledalca. In ravno zaradi tega ostanka se je gledalcu izplačalo vztrajati.

3.

Igra identitet

V performativnem procesu Vie Negative, v katerega vstopata tako performer kot gledalec, zaznavamo delovanje šibkega reda prezenca, o katerem govori Erika Fischer-Lichte,³⁶ sami pa bomo upoštevali samo segment, povezan z gledalcem. Med obema protagonista izmenjave poteka nenasilna komunikacija, ki pa se kljub temu kaže kot razmerje, v končni konsekvenci ne-razmerje, vendar z nenehno družbeno in politično investicijo. Gledalec v predstavi Vie Negative ni ogrožen, na rampi oziroma na izhodu iz dvorane ga torej ne čaka neka groza, a vendarle je žrtev določenega paradoksa, paradoksa gledalca:³⁷ ni gledališča brez gledalca, a ni gledanja brez razumevanja oziroma delovanja. Obratov, ki jih proizvede Via Negativa, je več, omenimo jih le nekaj. Delovanje prvega obrata zagotavlja zapeljevanje in vdor realnega. Postopku prijaznega frontalnega nagovora, ki gledalca zapelje v iluzijo, sledi nepričakovan razplet, ko realno vdre na prizorišče v obliki reza ali zareze, skozi katero je mogoče videti obrnjeno stran iluzije, njegov postopek. Pravzaprav se skozi zarezo gledalec zagleda v realni luči, zamrznjen v grimasi, ki mu jo je na obraz nadela seduktivna strategija predstave. A težko bi rekli, da je pri Vii Negativi gledalec tisto ključno zagotovilo realnosti, ki predstavo dokončno odtrga od odvisnosti od dozdevka. Gledalec je v prvem obratu pot, ne pa tudi edini cilj, gledalec je objekt igre, ne pa tudi njeno objektivno, ključno dejanje igre – tak je vtis po prvem obratu – vselej izvira iz performerja, čeprav se gledalcu zdi, da je izpeljal odlično kupčijo. Manipulativni postopki se manifestirajo v sferi šibkega reda, paralaktičnih zamikov, anonimne vednosti.

Drugi obrat pozornost predstave že premakne v občinstvo, avditorij, kjer prekrši tabu dotika, poleg njega pa še druge tabuje, o katerih govori Anne Ubersfeld (tabu gledanja od blizu, želje po igralcu). A Via Negativa proizvede tudi lastne tabuje. Z oznanjanjem šibkosti in apologijo nenasilja se Via Negativa ne zadre v lastno telo do take meje, da bi ga ireverzibilno poškodovala, s tem pa poškodovala tudi gledalčevo možnost odziva. Kljub igri na nož so fizične travme v Vii Negativi površinske, v globino sežejo v polju moralno-etičnega in eksistencialnega. Telo je meja, telo (drugega) je nerazložljivo, ponavlja za

36 Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008, str. 243.

37 Jacques Rancière. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010, str. 8.

Anne Ubersfeld, gledalčev pogled je vselej zaznamovan z neko smrtjo, ki je več od semiotične krize pogleda, in vanjo nam je dano stopiti samo enkrat, tudi v igri, ki svoj vir najde v realnem. Predstava je v drugem obratu torej občinstvo, prostor predstave je pravzaprav *avditorij* (izraz je zaradi izpostavljenosti zgolj avditivne dimenzije v resnici nezadosten, a zagotovo pomemben: gledališče kot prostor, v katerem se posluša dramski tekst!), za trenutek se zazdi, kot da bi Via Negativa izbrisala predstavo in vse performativno preselila v receptivno. A obrat je ravno obraten: predstava v resnici leže na avditorij kot pregrinjalo iz lateksa in na gledalcih kot množstvu pravzaprav zajedalsko vegetira. Vsi izločki, ki jih sproducirajo, iztisnejo predstave Vie Negative (slina, znoj, urin, kri), pravzaprav prihajajo od gledalca, čeprav se ta niti malo ne čuti atakiranega, stisnjenega. Gledalec se v gledališču Vie Negative osvobodi strahu pred izločanjem, kazanjem, izrekanjem in postane osvobojeni gledalec – a le preko performerja. Performer pa tu ne nastopa kot medij, temveč kot zapolnjevanje tiste ničte točke, tistega izbrisa, tiste čiste, prazne forme, ki šele zagotavlja njegovo delovanje, vendar s premestitvijo iz gledalca v performerja. Tu ne gre za klasično identifikacijo, temveč za igro dopustitve, skozi performerja gledalec postaja viden, prihaja v vidno ali v pojav samega sebe (*appear to appear*), kot bi rekel Read. Če rečemo s še enim paradoksom: vse umazano delo v predstavi Vie Negative prepušča gledalec performerju, a s predstave kljub temu odide (rahlo) umazan.

Zamenjava identitete med performerjem in gledalcem (denimo oblačenje gole Barbare Matijević v *Bi ne bi* v oblačila gledalcev) ni ključna za razumevanje strategij Vie Negative. Goli (ali slečeni) gledalec namreč še ne pomeni, da je ta v procesu predstave odigral aktivno vlogo. Aktivno vlogo bi odigral šele, če bi mu performer/performerka njegova oblačila za vedno odtujil/odtujila ali jih, postavimo, nepovratno uničil/uničila. Šele takrat bi se lahko aktiviral kot družbeni subjekt, kot pripadnik množstva, ki je tu zato, da se upre zatiralcem, iz predstavnika enorazredne (ali – komunistične – brezrazredne) družbe bi se prelevil v zagovornika svojega (zatiranega) razreda, ki je zdaj na potezi. Pravzaprav je akt oblačenja performerke v oblačila gledalcev provokacija, ki gledalca postavlja pred dejstvo, ko se mora odločiti – a se (seveda) ne. V glavnem (vsaj v predstavah, za katere vem) nasede prijazni govorici/govorici prijaznosti, ki jo sproducira predstava kot svojo performativno strategijo, in pričakuje – ter navsezadnje tudi dobi – svoja oblačila (identiteto) nazaj. Gledalec je pozvan, da izpostavi svojo identiteto, da jo zastavi v igri na nož, da jo dejansko žrtvuje. A zgodi se samo ponudba možnosti, ki pa jo gledalec – praviloma – ne sprejme, blokira jo gledalčeva želja: prevrat ni mogoč, družbena razmerja ostajajo nespremenjena. To je tretji obrat, nemogoča menjava identitet, ohranitev statusa quo, fantazme predstave. Ranciérjev emancipirani gledalec ostaja – za zdaj – idealna hipoteza, odrekanje želji utopija, izbris gledalca njegov ponovni vpis.

A zavest o lastni izpostavljenosti je v Vie Negativi nenehna. Gledalec je viden, nago-vorjen, vanj se premakne fokus predstave, performer ga obsede, napolni do neznosnosti. Zanese se lahko samo na svojo šibkost, ne na moč, boj s performerjem je vnaprej izgubljen. Gledalec – jaz – nastopa postopoma, predstava ga sukcesivno (pro)izvaja, v njej se počuti vedno bolj kot na trnih ali izpostavljen na sramotilnem stebru, čeprav se

konkretnim impulzom in pozivom morda srečno izmakne. Kaj bi gledalec v predstavi sploh rad? Svojo željo izgrajuje počasi in sproti: najprej bi rad zgolj predstavo, torej fantazmo, čeprav (na predstavo, razen na prvo, vendarle pride z določenim vedenjem) za ceno lastnega užitka. Potem se naveže na del predstave, na njen segment, prizor, na performerja/performerko, njegova želja je konkretna, z njim/njo v svojem receptivnem procesu komunicira, v skrajnem primeru (avto)kopulira. Še naprej: navezava želje na neko režo, zarezo, *incizijo*, na neko možnost izhoda iz stiske, možnost diha, ki ga predstava gledalcu jemlje. Enoznačni prostor avditorija, iz katerega gledalec ne more uiti v fantazmo, torej na oder, v predstavo, postaja skrajno zadušljiv in gledalcu ostane še zadnja možnost, zapustiti predstavo, torej odrekanje želji, njeno zanikanje. A dinamika poteka tudi na strani predstave oziroma performerjev: s seduktivnimi strategijami performerji usmerjajo gledalčevo željo in mu vračajo dih. Izbris, ki smo mu priče, ni ideološki, temveč praktičen: Via Negativa je kljub vsemu scenska praksa, ki ideologijo subvertira, izbris izvede v neki dialektiki, ki privede do nove kvalitete, do nove ponovitve, do novega obiska predstave, do novega trpljenja.

Gledalec v označevalcu

Česa pa je gledalca sploh sram? Lastne izpostavljenosti, golote, ali golote in frontalne izpostavljenosti performerjev? Stvar je preprostejša, kot se zdi, čeprav se izmika psihologiji: strah ga - me - je kazanja. To je bilo že rečeno, zdaj nadaljujmo. Etimologija nas - ponovno - opozarja na skupni izvor *kazanja* in *rekanja*, nekje še bolj proti izvoru najdemo *znak*, *znamenje*. Sram je potemtakem posledica potlačene želje po (raz)kaz(ov)anju in (iz)rekanju, po (o)znamen(ovan)ju, po prevzemanju vloge označevalca, gledalec se preprosto noče (ker se ne more, ne sme) kazati in v performativnem procesu oglašati, prostor gledalca je v temi, torej v skritem, v označenem, na oni strani vidnega in (iz)rečnega, torej slišnega, gledalec je v tradicionalni produkcijsko-receptijski paradigmi izbrisan. A ta izbris je bistveno drugačen od tistega, o katerem govorimo sami. Gledalca ni sram, denimo, sleči se, ponuditi svojih oblačil performerki, celo pokazati penisa, gledalca se je v temelju sram pokazati, sram ga je spregovoriti. Tu najdemo temeljno spoznanje celotnega projekta Vie Negative, njen četrti, ultimativni (pre)obrat. Civilizacijska travma gledalca je v njegovi nemosti, v njegovi pasivnosti, v zgolj (psihološkem) trpnem sprejemanju gledališkega oziroma umetniškega dogodka, v umiku v notranjost in zasebnost, iz označevalca v označeno. Prepoved aktivnosti oziroma akcije je oblika političnega nadzora, ki ga je oblast vzpostavila nad gledališčem že v času njegovega prvega pojava, implicirala ga je v (aristotelovsko) receptijsko dogmo, po kateri gledalcu pritiče pasivnost. Gledalca je sram, kadar mora o svojem gledalnem doživetju spregovoriti, kadar se mora v performativnem procesu pokazati kot gledalec, kot označevalec. Nelagodje izhaja iz nujnosti prestopa iz notranjosti v zunanost, iz sestopa iz vednosti v vidnost. Tu Rancièrejev imperativ oziroma paradoks dopolnjujemo: ne zgolj vedeti in delovati, temveč tudi sam biti viden in slišen. Odzeti privilegij vidnosti in slišnosti predstavi kot performativni

lastnini performerjev in vanj integrirati tudi sebe, gledalca, lastno šibko pozicijo. Sram v tem boju nastopa kot strateško sredstvo, ki ni podvrženo manipulaciji, saj lahko učinkuje šele, če je njegov pojav spontan in avtentičen: avtentičnega sramu – kakor tudi erekcije – slej ko prej ni mogoče odigrati. Sram je pravzaprav gledalčev nerazpoložljivi izloček: skozi rdečico, ki predstavlja njegovo manifestativno vsebino, se namreč kaže njegov latentni gledalski jaz v procesu vnetja (vretja), torej vznurjenosti, ki je navznoter destruktivna, navzven pa stimulativna, saj spodbuja k iskanju rešitev, izhodov. Gledalčev izhod pa ne pomeni izhoda iz dvorane, temveč izhod iz lastne potlačenosti v simptom predstave – v njeno signifikacijo. Sramu ni mogoče premagati, mogoče pa ga je unovčiti: in tu se kaže (pozitivna, nova) pot, ki jo je gledalcu odprl kompleks Via Negativa, (tudi) gledalčeva *vi(t)a n(u)ova*:³⁸ »Za gledalca v označevalcu!«

38 Parafraza naslova zadnjega, epiloškega projekta Vie Negative, *Via Nova*.