Raziskave teatralnosti

v režiji Bojana Jablanovca

Bojan Jablanovec je leta 2002 ustanovil skupino, s katero je začel raziskovati razmerje med fiktivnim in realnim v nizu načrtovanih sedmih obravnav smrtnih grehov, poimenovanih s skupnim naslovom *Via Negativa*. V tem projektu se režiser odpoveduje gledališču kot umetnosti predstavljanja in ustvarjanja odrske iluzije (v dramskem gledališču je prenehal režirati prav v času razvijanja *Vie Negative*). Gledališče ga ne zanima več kot prostor estetske reprezentacije, temveč kot medij komunikacije med udeleženci gledališkega dogodka in preiskave tistega, »kar se dogaja med gledalcem in igralcem«, kot pravi Grotowski. Po njegovi igralski metodi *via negativa* sta projekt in skupina tudi dobila svoje ime. Vendar Jablanovčeva *Via Negativa* ne sledi estetiki njegove metode, temveč etičnim imperativom, izraženim v odnosu do igralca na eni strani in do gledalca na drugi (Milčinski 6, 69–79). Gledališki dogodki Vie Negative potekajo na stičišču oziroma vmesnem polju med gledališčem in performansom. Skupina uporablja sredstva obeh strategij uprizarjanja z namenom, da vzpostavi družbeno situacijo kot prostor sodelovanja med vsemi prisotnimi, gledalcem pa omogoči izkušnjo soodgovornosti za oblikovanje svetov fikcije in realnosti.[200]

Pričujoča raziskava razmerja med fiktivnim in realnim v projektih skupine Via Negativa izhaja iz predpostavke, da na prepoznavanje tega, kar izkusimo kot fiktivno ali realno, odločilno vpliva gledalčeva dejavnost zaznavanja. Pokazali bomo, da izmenjava med elementi fikcije in realnosti poteka v dveh različnih konceptih predstavljanja: teatralnosti in absorpcije. To sta dva nasprotna si koncepta za opredeljevanje odnosa med predstavljeno podobo in občinstvom. Teatralnost je učinek nagovora, ki ga ima podoba na gledalce, in povzroči, da se zavedajo lastnega dejanja zaznavanja. V nasprotju s tem pa absorpcija označuje kontekst, v katerem je podoba postavljena na ogled kot zaprt in samozadosten znakovni sistem, ki vzpostavlja takšne pogoje zaznavanja, da se gledalci popolnoma osredotočijo na predstavljani objekt. Občinstvo je tako prevzeto nad predstavljeno podobo, da ima občutek, kot da je absorbirano oziroma scela

200 V tej razpravi je pojem »realnost« uporabljen kot sinonim za stvarni svet – to je svet, v katerem živimo in ga lahko imenujemo tudi dejanskost. Fikcija pa je krovni pojem za vse produkte imaginacije, naj bodo to umetniška dela ali svetovi, ki nastanejo v procesih izmišljanja v vsakdanjem življenju (vključno s sanjami, sanjarjenjem, mentalnimi podobami v območju imaginarnega). V prizadevanjih, da bi opredelila te pojave, sta Edmund Husserl in Eugen Fink uporabila pojem »*ficta*«. Ta izhaja iz latinske besede »*fingere*«, ki označuje dvojni pomen: oblikovati in modelirati, kakor tudi iznajti, izmisliti si, hliniti (Ouellet 83–84). V evropski epistemologiji je bila realnost neločljivo povezana z resnico in postavljena v kategorično nasprotje s fikcijo. Most med njima je zgradila postmoderna teorija, ki je pokazala, da realnost in fikcija nista ontološko enoviti in med sabo ločeni področji.

vsrkano v uprizorjeni svet. Oba koncepta bosta pojasnjena na osnovi Diderotovega premisleka o teatralnosti in absorpciji, kot ga je razvil v svojih spisih o gledališču in slikarstvu francoskega 18. stoletja. Ti se izkažejo za produktivno izhodišče v našo razpravo tudi zato, ker pričajo o tem, da teatralnost in absorpcija vsaka na svoj način vključujeta gledalčev subjektivni vložek v to, kar se kaže kot realno in fiktivno.

Teatralnost

Bojan Jablanovec je zasnoval projekt *Via Negativa* prav z namenom, da razišče modele, vzvode, lastnosti in mesto teatralnosti. Pojem teatralnosti je bil na področju uprizoritvenih umetnosti definiran na različne načine, ki segajo vse od vsevključujoče definicije semiotičnih kodov gledališke reprezentacije do precej ekskluzivne opredelitve teatralnosti kot posebnega tipa oziroma sloga uprizarjanja[201] (Davis, Postlewait 1). Za Vio Negativo je teatralnost razlikovalna značilnost uprizoritvenih umetnosti, tako gledališča kot performansa. Sledi teatralnosti išče v razmerju med igralcem in gledalcem. S tega vidika teatralnost obravnava tudi Willmar Sauter: kot koncept, ki predstavlja bistvene ali možne značilnosti gledališča kot oblike umetnosti in kulturnega fenomena (*The Theatrical Event* 50). Gledališče opredeljuje kot stičišče komunikacije, na katerem se stekajo dejanja nastopajočih in odzivi občinstva, ter opaža teatralnost v procesih, ki potekajo v izmenjavi med njimi. Sauter ugotavlja, da raziskovalci opredeljujejo teatralnost bodisi kot uprizoritev na odru bodisi kot način percepcije; edino Josette Féral poudarja nujnost fizične prisotnosti nastopajočih in gledalcev kot pogoj za teatralnost (prav tam).

Féral ugotavlja, da teatralnost ne izhaja iz narave tistega, kar je njen predmet (igralec, prostor, dogodek), temveč primarno iz procesa, »ki najprej izhaja iz pogleda, ki postulira in ustvarja neki *drug prostor*, ki postane prostor drugega – virtualni prostor, to se razume samo po sebi – in prepusti prostor drugosti subjektov in pojavu fikcije« (7). Ta prostor je rezultat zavednega dejanja, ki izhaja bodisi iz izvajalca v najširšem pomenu te besede, se pravi igralca, režiserja scenografa, lučkarja, arhitekta, ali gledalca, ki s svojim pogledom ustvari razpoko v prostoru (prav tam). Teatralnost ni vsota lastnosti, ki bi jih lahko preprosto našteli, temveč je v svojem izhodišču spoznavna operacija: »Je performativno dejanje tistega, ki gleda, ali tistega, ki počenja« (prav tam 8). To ustvari prostor drugega – t. i. »prehodni prostor, o katerem je govoril Winnicott; prag (*limen*), o katerem je govoril Turner; kadriranje, o katerem je govoril Goffmann« (prav tam). Natanko tako k teatralnosti pristopa skupina Via Negativa: kot k rezultatu »perceptivne dinamike, pogleda, ki veže gledano (subjekt ali objekt) z gledajočim«

201 Pregled različnih pristopov do teatralnosti in njenih konotacij v uprizoritvenih umetnostih in vsakdanjem življenju prinaša monografija *Theatricality*, ki sta jo uredila Tracy C. Davis in Thomas Postlewait (2003).

Via Negativa: *Viva Verdi*, 2006. Režija Bojan Jablanovec. Na sliki Kristian Al Droubi in Marko Mandić, v ozadju operni ansambel Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu. Foto/osebni arhiv Marcandrea.

(prav tam 17). Kajti teatralnost je »rezultat dejanja, ki brez dvoma na privilegiran način pripada tistemu, ki ustvarja teater; a prav toliko lahko pripada tistemu, ki si ga lasti s pogledom, se pravi gledalcu« (prav tam 13).

Via Negativa raziskuje teatralnost predvsem skozi odnos, ki ga ima oder (kot celota vseh znakovnih sistemov) z realnim, in vabi občinstvo k igri z realnim: »Pred tabo hočemo biti realni in vztrajamo, da si tudi ti realna pred nami. […] To je igra, v kateri je prvo pravilo: nikoli ne pozabi, da igramo igro. Če realno hočeva izigrati, potem morava igrati oba: ti igraš gledalce in mi igramo igralce.« To je manifestativna izjava, s katero Via Negativa nagovarja občinstvo svojih gledaliških dogodkov od leta 2002.[202] Uvršča se med tiste uprizoritvene prakse postdramskega gledališča, ki izkazujejo težnjo k estetiki realnega in si jemljejo realno za svoje gradivo in predmet gledališkega oblikovanja[203] (kot npr. Rimini Protocol, Forced Entertainment, Jan Fabre, Romeo Castelucci). Igralci črpajo gradivo za prizore iz svojih biografij in uprizarjajo

202 O razmerju med igralci in gledalci v projektih Vie Negative razpravlja Tomaž Krpič v članku »Spectator's Performing Body: the Case of the Via Negativa Theatre Project«.

203 Vdor estetike realnega je ena od značilnosti, ki jo Hans-Thies Lehmann posebej izpostavi, ko opredeljuje značilnosti postdramskega gledališča (str. 118–123).

dogodke, ki so se jim dejansko zgodili. Za rekvizite uporabljajo predmete, s katerimi so v življenju, ki ga ponovno uprizarjajo, dejansko razpolagali. Raje kot v gledaliških dvoranah izvajajo performanse zunaj institucij uprizoritvenih umetnosti, na prizoriščih eksperimentalnih umetniških praks, pa tudi v galerijah in muzejih. Vendar realne stvari in osebe, umeščene v reprezentacijski okvir (naj bo to gledališki oder ali »golo« prizorišče zunaj institucij), vselej funkcionirajo kot znak, ki je podvržen postopkom fikcionalizacije.[204] Pravzaprav realno stopi v horizont fikcije v trenutku, ko je dano na ogled in je zajeto v pogled občinstva. Dinamika nasprotij med težnjo k realnemu in nujnostjo fikcionalnosti, ki jo vzpostavlja okvir tradicionalnega gledališkega odra, je še posebej nazorno razvidna iz uvodnega prizora v predstavo *Viva Verdi* (2006).

Viva Verdi je bila premierno uprizorjena na odru Hrvaškega narodnega gledališča (na 20. mednarodnem festivalu novega gledališča Eurokaz v Zagrebu). Na pobudo organizatorjev je Via Negativa v sodelovanju s hrvaškim opernim ansamblom poskušala spojiti dve med sabo popolnoma različni umetniški vrsti, performans in opero, na njunem stičišču pa iznajti novo hibridno uprizoritveno zvrst. Premiera se je začela s provokativno izjavo Bojana Jablanovca, češ da je predstava odpovedana. Prišel je na oder in proglasil: »Ideja umetniške direktorice Eurokaza Gordane Vnuk in selektorja festivala Branka Brezovca o spajanju opere in performansa je pretenciozni festivalski koncept, ki nima nobene zveze z umetniškimi prizadevanji projekta Via Negativa. To so navadne neumnosti in poceni marketinški triki. Via Negativa je raziskava bazičnih relacij teatralnosti in nikakor ni kritika obstoječih scenskih form, pa naj so tradicionalne ali sodobne. Zavračamo sodelovanje v konceptualnih traparijah, s katerimi producenti opravičujejo svoj obstoj in potrjujejo kvaziumetniški status svojih festivalov.« (*Ne, Via Negativa* 72) Jablanovec je izjavil, da sta se s producentko Špelo Trošt odločila, da tisti večer predstave ne bo, in na manifestativen način oznanil: »To ni predstava. To je protest.« (prav tam) Za tem so se zvrstila stališča igralk in igralcev, ki so osvetlili raznolike poklicne, osebne in tudi intimne poglede na nastalo situacijo.[205] Nazadnje Jablanovčevo stališče izzivalno spodnese nastop Katarine Stegnar, ki

204 Ruth Ronen ugotavlja, da vsako upravljanje dejstev (narativizacija, selekcija, širjenje in zgoščanje gradiv) vpeljuje v tekst fikcionalnost. Ob tem opozori, da se fikcionalni vidiki lahko pojavijo tudi v novinarstvu, zgodovinopisju in znanosti (76).

205 Kristian Al Droubi iz Srbije je povedal, da ga ne zanimajo producentski problemi te predstave, ter izrazil ogorčenje nad tem, da je preživel pol leta na relaciji Ljubljana–Beograd in vložil šest mesecev dela v projekt, ki je bil dan pred premiero odpovedan. Petra Govc se ni obremenjevala s tem, kaj dogodek, v katerem nastopa, ni in kaj bi moral biti. Ohranila je profesionalno držo: »Z Vio Negativo sem imela vedno občutek, da delam pravo stvar, na pravem mestu in ob pravem času. Verjamem, da je tudi zdaj tako.« (*Ne, Via Negativa* 72) Dylan Tighe iz Dublina ni prikrival svoje jeze: na odrih je igral že vse mogoče vloge in imel vedno občutek, da zapravlja čas gledalcev; nikoli pa se še ni počutil tako neumno in nesmiselno kot danes. Izjava Gregorja Zorca je bila osebno obarvana: že štiri leta je poskušal prenehati kaditi, na vajah za to predstavo pa je spet začel, in to v takšni meri, kot še nikoli prej. (Povzeto po *Ne, Via Negativa* 72–73.)

preusmeri pozornost v njegovo nezmožnost uresničitve izbranega koncepta: »Kje je zdaj režiser s svojo vizijo Vie Negative? Njegova edina vizija je gola ambicija! Najprej sprejme ponudbo Eurokaza o spajanju opere in performansa in potem ta koncept vsiljuje igralcem. In ko mu na koncu ne uspe napraviti predstave, stvar konceptualno obrne: protestira proti festivalu, proti konceptu, sam proti sebi.« (prav tam 73) Igralka se pohvali, da še nikoli ni dobila slabe kritike, in odločno zagotovi, da je tudi nocoj ne bo. Ali zares misli, kar pravi, ali je njena izjava le plod nenasitne igralske želje po uspehu? Je vse skupaj fikcija in dobro zaigrana vloga? Izjave preostalih nastopajočih dodatno okrepijo nejevero gledalcev in scela zamajejo razmerje med fikcijo in realnostjo.

Uprizoritev gledalcem ne ponudi enotnega zornega kota, v odnosu do katerega bi lahko opredelili »univerzalno resnico«, temveč jih sooči z mnoštvom različnih zornih kotov gledanja. Povezave med njimi omogočajo različne razlage, nobene med njimi pa ni mogoče izpostaviti za bolj prepričljivo in resnično od druge. V nadaljevanju oder napolnijo igralci in eden za drugim nastopijo vsak s svojim prizorom realnega, gledalčevo oko pa lahko svobodno pohaja po odru in se odloča o resničnosti posameznih izjav ter prizorov. Takšen način reprezentacije je mogoče opredeliti s t. i. pastoralno koncepcijo slike, kot jo je na osnovi Diderotovih razmišljanj o slikarstvu svojega časa natančneje definiral Michael Fried.

V Diderotovih razpravah *Salons* in drugih delih, v katerih razpravlja o slikarstvu, je mogoče zaslediti dva različna koncepta slike: t. i. dramski in pastoralni koncept. To je v njegovih spisih prepoznal Michael Fried v študiji *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* in ju s tema oznakama tudi poimenoval. Dramski koncept slike vzpostavlja poenoteno kompozicijsko strukturo, ki jo zagotavlja drama z notranjo enotnostjo vseh elementov ter s tem podeljuje sliki kot celoti značaj zaprtega in samozadostnega sistema (Fried 132). Na takšen način ustvarjena slika se do gledalca vede, kot da ga ne bi bilo, in predpostavlja, da bo v njem zbudila učinek absorpcije. Natančneje bo obravnavan v nadaljevanju. V nasprotju z dramskim pa pastoralni koncept slike vključuje številne zorne kote gledanja, ki med seboj tekmujejo za gledalčevo pozornost. To gledalcu onemogoči, da bi v svoj pogled zajel prizorišče kot celoto, kar postavi pod vprašaj imaginarno fiksiranost njegovega položaja pred platnom (Fried 134). Takšna kompozicija, ki tvori mrežo relacij med številnimi različnimi središči zanimanja, kliče po tem, da bi pritegnila gledalčev pogled in stopila z njim v teatralno razmerje. Gledalec po pastoralno zasnovani sliki pohaja kot po pokrajini, ali kot je ob ogledu slike Clauda-Josepha Verneta izkusil Diderot: »[M]oje oči so pohajale, ne da bi se osredotočile na kateri koli objekt.«[206] Takšna izkušnja

206 Diderot nav. po Fried 125. Zanimivo je, da Chantal Pontbriand v članku »The eye finds no fixed point on which to rest« na podoben način opredeljuje razmerje med gledalcem in performansom (*performance art*): »[L]ahko bi rekli, da je performans delo, v katerem 'oko ne najde fiksne točke, na kateri bi obmirovalo'« (159). Pontbriand definira koncept t. i. postmoderne prisotnosti v performansu (kot nasprotje t. i. klasične prisotnosti tradicionalnega

zaznavanja je značilna tudi za postdramsko gledališče. Maaike Bleeker ugotavlja, da se strategija pastoralnega koncepta slike v mnogočem navezuje na »besedilne pokrajine« postdramskega odra (36). Pri tem opozarja, da je Lehmann vpeljal pojem »besedilne pokrajine«, da bi označil korenite estetske spremembe, ki spremljajo prehod dramskega v postdramsko gledališče. Za ta pojem se je odločil, ker označuje »povezavo postdramskega gledališkega jezika z novimi dramaturgijami vizualnosti in hkrati ohranja v zavesti referenčno točko pokrajinske igre« (Lehmann 184). Če v dramski koncepciji slike okvir drame oskrbi gledalce z enotnim zornim kotom gledanja, je na postdramskem odru »perspektiva dekonstruirana, spreobrnjena ali popolnoma odsotna. Posledica tega je večja svoboda občinstva, da pohaja naokrog in 'stvari vidi sámo'.« (Bleeker 36) Prav to omogoča ogled uprizoritve *Viva Verdi*.

V *Vivi Verdi* oči gledalcev potujejo po simultano izvajanih prizorih, v katerih igralci izvajajo dejanja realnega, povezuje pa jih skupna tema: lenoba. Prizori so – ne le v *Vivi Verdi*, temveč tudi v drugih odrskih obdelavah sedmih smrtnih grehov v projektu *Via Negativa* – osrediščeni s priznanjem in izpovedjo intimnega. Igralci »sledijo želji odpreti se, razgrniti v ne-prostoru predstave svoje telo oziroma iz njega napraviti prostor percepcije, gledalčevega užitka« (Lukan, »Realno« 254). V svojih prizadevanjih po kar najbolj pristnih manifestacijah realnega se ne branijo razpiranju ranljivosti, razstavljanju svojih teles in njihovih izločkov, predstavljanju obscenega in prepovedanega. Igralci v *Vivi Verdi* izvajajo dejanja, tudi sicer značilna za gledališke dogodke skupine Via Negativa, in se potegujejo za pozornost občinstva z iskrenostjo, ki naj bi nas prepričala v resničnost njihovih izpovedi.[207] Soočenje radikalnosti performansa s klasično lepoto Verdijevih arij je po mnenju kritika Jasena Boka ustvarili »atraktiven performans, križanec pirandellovskega pogleda na gledališko iluzijo in sodobnega body arta«, pa tudi enega njihovih najbolj zabavnih projektov (»Urin in znoj«). Med različnimi instancami diskurza (to je različnimi vidiki, ki jih zastopajo igralci),

---

gledališča) v odnosu do tehnologije, s katero je mogoče umetnino mehanično reproducirati. Povezuje jo s filmom. Že v naslovu se eksplicitno navezuje na esej Walterja Benjamina »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v slovenskem prevodu Janeza Vrečka: »Komaj ujame podobo v svoj pogled, že se spremeni pred njegovimi očmi. Ni je mogoče fiksirati.« (Benjamin 172) Pontbriand v uvodu razprave izpodbija stališče Michaela Frieda, da sta »gledališče in teatralnost v vojni«, ter opredeli teatralnost kot značilnost gledališča.

207 Katarina Stegnar se je v svojem nastopu kritično opredelila do značilnih, po njenem mnenju predvidljivih prizorov skupine Via Negativa, ki so večinoma sestavljeni po naslednjem vzorcu: »Igralec pride na oder in pove svoje ime. (*Se predstavim.*) Jaz sem Katarina Stegnar. Igralec vstopi v ponavljajočo se realno akcijo. (*Grem na rampo, ležem, vstanem, grem do stola, sedem, vstanem. To ponovim sedemkrat.*) Ta akcija naj bi resnično izčrpala telo – princip performansa. (*S selotejpom si povežem noge in s skakanjem 7-krat ponovim akcijo.*) Performer v danem trenutku situacijo še dodatno zaostri. (*S selotejpom si povežem še roke in akcijo ponovim 7-krat.*) Potem nastopi gnusen poseg v telo: sranje, scanje, kri, pot … (*Se poščijem v hlače, nadaljujem akcijo, legam v svoje scanje.*) To naj bi nas pretreslo in govorilo o nujnosti tega, kar želi predstava sporočiti. Vendar postaja banalno in poceni efekt, postaja stil. (*Počistim scanje.*) Na koncu performer pove dolgo pričakovano poanto. Hvala lepa. Meni se tega ni treba iti.« (*Ne, Via Negativa* 74)

kodificiranimi žanri (performansom kot območjem realnega in opero kot območjem odrske iluzije) ter krajem uprizarjanja (tradicionalnim gledališkim odrom) se razpirajo vmesni prostori, v katerih se poraja prostor za gledalčevo investicijo v predstavljeno podobo. V konfrontaciji z opero kot nespregledljivim modelom fikcije in odrske iluzije je učinek realnega v performansu dodatno podkrepljen. Umestitev *Vive Verdi* na oder Hrvaškega narodnega gledališča pa celotno dogajanje že vnaprej vpne v konvencije tradicionalnega komunikacijskega modela v gledališču, v katerem se realno sprevrača v fikcijo in potrjuje, da je vse skupaj izmišljeno.

Vprašanje, ki se nam zastavlja, je: kako na odru vzpostaviti realno na takšen način, da bo v gledalcih zbudilo učinek resničnega? Kot ugotavlja Lehmann, je bilo realno »v gledališču vedno estetsko in konceptualno izključeno, se ga pa nujno drži« (120). Realne stvari in osebe na odru namreč vselej funkcionirajo kot znak. Načelo, ki vodi k estetiki realnega, je strategija odtegnitve označevanju. Ključnega pomena je, »da moramo dati gledališkim znakom možnost, da delujejo ravno z *odtegnitvijo* označevanju« (prav tam 101). To pomeni izbrisati intencionalnost znaka in gledališki igri odvzeti njen reprezentacijski značaj. Predstavljanje in prepoznavanje realnega kot realnega omogoča t. i. zakon izločanja nepovratnega. Tako Josette Féral imenuje eno temeljnih prepovedi, ki določa meje gledališča kot medija. »Ta zakon odru nalaga reverzibilnost časa in dogodkov, ki nasprotuje vsakršnemu pohabljanju ali usmrtitvi subjekta« (Féral 16). Prepoveduje vsakršna poseganja v telo, saj ta rušijo tihi dogovor z gledalci: »Namreč prisostvovati dejanju reprezentacije, vpisanem v časovnost, ki je drugačna od časovnosti vsakdana, kjer je čas, kot da bi se ustavil in tako rekoč reverzibilen, ker nalaga igralcu vedno možno vrnitev k izhodiščnemu trenutku (glej Diderotov *Paradoks*). Če pa igralec napade svoje lastno telo (ali telo usmrčene živali), poruši pogoje teatralnosti. Ni več v drugosti gledališča.« (prav tam)

Zakon izločanja nepovratnega je strategija, ki vodi k estetiki realnega in usmerja radikalni performans. Via Negativa ga je intrigantno udejanjila v *Ne kot jaz* (2007). To je performans, ki si za zgled jemlje performans *Ritem 10*, v katerem je Marina Abramović izvedla igro z noži. *Ne kot jaz* je označena kot »predstava o predstavi, ki uničuje samo sebe« (*Ne, Via Negativa* 85). Prvič je bila izvedena 13. avgusta 2007 v cerkvi Svetega Dominika v Zadru na Hrvaškem. To je bila produkcija oziroma rezultat delavnice, ki jo je Via Negativa izvedla na temo zavisti na 11. mednarodnem festivalu sodobnega gledališča Zadar snova. V *Ne kot jaz* je posnetek igre z noži uporabljen kot dokumentarno gradivo, ki je predvajano na zaslonu v ozadju odra. V prekinitvah igre performerja Kristian Al Droubi in Boris Kadin bereta odlomke iz kritik, ki pričajo o kršitvi zakona izločanja nepovratnega. Ivica Nevešćanin je senzacionalistično zapisal: »Medtem ko sta Hrvat Boris in Srb Kristian drug drugemu rezala prste, je publika vzklikala 'dovolj' in padala v nezavest. […] Ena nezavestna oseba, deciliter človeške krvi, štirje kirurški šivi in nekaj deset šokiranih gledalcev, to je rezime predstave

Via Negativa: *Ne kot jaz*, 2007. Režija Bojan Jablanovec. Na sliki Boris Kadin, Kristian Al Droubi. Foto/osebni arhiv Marcandrea.

Ne kot jaz.«[208] Kot smo se lahko prepričali ob ogledu bližnjih posnetkov dogodka, sta si performerja zares porezala roki. Po performansu sta bila oba hospitalizirana: Kristianu Al Droubiju so nudili prvo pomoč takoj po koncu performansa, Boris Kadin pa je poiskal pomoč v bolnišnici naslednji dan. Po izteku dokumentarnega posnetka performerja igro z nizom petih kuhinjskih nožev izvedeta tudi v živo. Igra traja, vse dokler je z vzklikom »Konec!« iz avditorija ne prekine producentka Špela Trošt.

V *Ne kot jaz* Jablanovec vprašanje o razmerju med realnim in fiktivnim premesti na raven preiskovanja avtentičnosti. Posnetki igre z noži prinašajo podobe realnega, ki ne posredujejo le dokumentarnega gradiva o tem, kaj se je v Zadru dejansko zgodilo, temveč so uporabljeni v funkciji intenziviranja avtentičnosti. Bližnji posnetki v polje vidnega vpeljujejo tisto, česar gledalci v dvorani s prostim očesom ne morejo videti. Mediatizacija realnega dogodka učinkuje celo bolj avtentično od igre z noži, ki jo performerja izvajata v živo na odru.

Ali je performer na odru sploh lahko resničen in avtentičen? To se sprašuje Kristian Al Droubi v performansu *Pogovor z umetnikom* (2009). V sedmih letih neprizanesljivega izzivanja realnega in svojega (tudi ekshibicionističnega) razkazovanja je prišel

208 *Slobodna Dalmacija*, 16. avgusta 2007. Kritika je ponatisnjena v: *Ne, Via Negativa*, str. 87.

do spoznanja, da to ni možno. Pod pogledom občinstva je nemogoče doseči realno: v trenutku, ko ga performer zagrabi, se mu realno že izmakne. Al Droubi vprašanje obrne v avditorij: zanima ga, ali je lahko avtentična publika.

Absorpcija

To vprašanje bomo razprli na primeru performansa *Tonight I Celebrate* (2009). Ustvarjen je s strategijo absorpcije, ki je utemeljena v zgoraj predstavljenem Diderotovem dramskem konceptu slike (kot nasprotju pastoralnega koncepta).

Absorpcija je koncept zaznavanja, pri katerem so gledalci tako prevzeti nad predstavljeno podobo, da imajo občutek, kot da bi bili absorbirani v podobo. Ali drugače povedano: kot da bi jih podoba vsrkala vase. Uprizorjeni svet je organiziran okrog enotnega zornega kota, tako da se opazovana podoba gledalcu razkrije v vsej svoji prepričljivosti, kot da bi bila resnična. Michael Fried je strategijo njene stvaritve poimenoval z izrazom absorpcija (v *Absorption and Theatricality*). Ta koncept reprezentacije prikriva zavedanje, da je namenjen nekomu v opazovanje, in obravnava gledalca, kot da ne bi obstajal. »Čeprav je dramsko delo ustvarjeno z namenom, da bo uprizorjeno, je za avtorja in igralca ključno, da pozabita na gledalca,« pravi Diderot v »Discours de la poésie dramatique« (nav. po Fried 94). Paradoks o tem, da je podoba ustvarjena z namenom, da si jo nekdo ogleda, in težnjo po zanikanju občinstva, Diderot razrešuje tako, da premišlja o fizični prisotnosti gledalca pred podobo na način odsotnosti.[209] Drugače povedano, gledalci naj se mentalno premestijo v podobo, čeprav njihova fizična telesa ostanejo pred njo. Umetniško delo lahko izpričuje avtentičnost in resničnost, če je predstavljeno na takšen način, da lahko gledalci usmerijo svojo pozornost in se povsem osredotočijo na objekt predstavljanja, pri tem pa pozabijo na vse drugo, tudi sami nase v dejanju gledanja. Kot ugotavlja Michael Fried, je to zahteva po hkratnem stvarjenju nove vrste objekta in vzpostavitvi nove vrste subjekta – gledalca, ki je globoko v sebi prepričan, da je odsoten iz prizora predstavljanja.[210] Ti pogoji morajo biti izpolnjeni, da je občinstvo prepričano v to, kar Diderot imenuje resničnost predstavljanja. Koncept absorpcije je utemeljen v paradoksu, da je podoba ustvarjena z namenom, da si jo nekdo ogleda, ob tem pa prikriva zavest, da je namenjena nekomu

209 Diderot v »Discours de la poésie dramatique« (1758) dramatikom in igralcem izrecno pravi, naj o gledalcu mislijo tako, kot da ne bi obstajal: »Predstavljajte si, da vas visoka stena na robu odra ločuje od dvorane. Vedite se tako, kot da se zavesa ne bi nikdar dvignila.« (Diderot nav. po Fried 95)

210 Fried 104. Diderot je predlagal *tableau* kot idealen in najbolj ustrezen primer nove vrste objekta. Zavračal je artificielnost konvencij francoskega odra, češ da ne ustrezajo eni temeljnih klasicističnih zahtev, zahtevi po verjetnosti (*vraisemblance*) – skladnosti z resničnostjo. Po njegovem mnenju je treba opustiti *coup de théâtre* ter ponovno odkriti *tableau* – vizualno prepričljivo, pravzaprav »tiho« upodobitev na odru, na katerem so osebe razpostavljene na videz naključno, naravno in resnično, kot v življenju.

Via Negativa: *Tonight I Celebrate*, 2009. Režija Bojan Jablanovec. Na sliki Uroš Kaurin. Foto/osebni arhiv Marcandrea.

v opazovanje. Maaike Bleeker opisuje absorpcijo kot kontekst, v katerem opazovalec brez pomišljanja prevzame položaj ali zorni kot, ki mu je ponujen oziroma predstavljen. Učinek je podoben temu, da gledalec prevzame položaj predstavljene osebe na odru ali se vživi v nastopajočega, pri tem pa neposredno izkusi, kako se ta počuti, in vidi svet skozi njegove oči; rezultat je občutek bližine in neposrednosti (Bleeker 33).

V *Tonight I Celebrate*[211] igralec Uroš Kaurin nagovarja občinstvo, kot da bi bili v bližnjem razmerju. Že na začetku jim pove, da bo lahko izvedel performans le v sodelovanju z njimi: »Režiral me je Bojan Jablanovec, peti sta me naučili Nada Žgur in Jadranka Juras, oblekla me je Ana Dolinar, producent je Via Negativa, ki jo zastopa Špela Trošt, financerja sta Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana. Do konca pa bo mogoče izpeljati performans le v sodelovanju z vami.« V osmih potezah, to je v osmih songih, ki jih na kontrabasu v živo izvaja Tomaž Grom, Kaurin poskuša zapeljati gledalce. V petih prizorih Kaurin prevzema vloge različnih tipov zapeljivcev in zapeljivk z namenom, da bi očaral raznoliko občinstvo. Pritegniti poskuša pozornost in jih vključiti v spektakel. Odmori med songi so odprti odzivom gledalcev in gledalk. V tistem trenutku se učinek absorpcije sicer prekine, vendar se ne razblini.

211 Naslov performansa se nanaša na song »Tonight I celebrate my love for you« Michaela Masserja in Gerryja Goffina, zato je zapisan v angleškem jeziku.

Via Negativa skuša pripeljati in vpeti izkušnjo gledalcev v prostor in čas »tukaj in zdaj« – to je čas obiskovalcev, ki so prišli v gledališče, čas njihovih biografij, pa tudi čas biografije Uroša Kaurina kot Igralca. V trenutku, ko se luči v dvorani prižgejo in osvetlijo avditorij, se od gledalcev pričakuje, da se vrnejo v realni prostor in čas. Vendar izpostavljeni pogledom Drugega (igralca in občinstva) prevzamejo vlogo Gledalca. Odziv, ki ga od njih pričakuje Uroš Kaurin, ni povsem avtentičen; ustrezneje bi ga bilo označiti za nastop, ki je do neke mere zaigran. Občinstvo Kaurinu vrača pozornost, ob tem pa se zaveda, da je opazovano. V izmenjavi pogleda, ki absorbira gledalca v prizor, in pogleda, ki poteka v njihovem lastnem polju vidnosti, se izkaže, da realnega kot takega (to je realnega, ki potrjuje identiteto s samim seboj) ni možno doseči. Kot ugotavlja Badiou, se realno lahko razkrije le skozi neke vrste reprezentacijo.

Vprašanje o tem, ali je mogoče zadovoljiti intimno željo, razkrito in razkazovano v javnem prostoru, je pravzaprav vprašanje o tem, ali se je mogoče fenomenološko odpreti pod pogledom Drugega. Gledalci so zmožni doseči realno le, če prevzamejo vlogo subjekta želje. Pri tem pa vzpostavijo neke vrste »tretje telo«. Blaž Lukan uporabi to oznako, da bi natančneje opredelil vlogo igralca: tretje telo »ni niti on sam niti njegova vloga, temveč s samim seboj in odrsko eksistenco prežemajoče se bitje v stiku z občinstvom, ki je zdaj več, zdaj pa tudi manj tako od samega sebe kot od svoje vloge« (*Tihožitja* 46). Tako kot igralci tudi gledalci vzpostavijo neke vrste »tretje telo«. V njih prebiva bitje, ki občuti sebe kot vidno: po eni strani je izpostavljeno Kaurinovim povabilom, po drugi vseskozi na očeh drugih gledalcev, sočasno pa podvrženo lastnemu pogledu. To je razlog, zakaj tudi občinstvo ni zmožno seči po realnem »kot takem«.

* * *

Po večletnem vztrajnem in brezkompromisnem raziskovanju realnega je Via Negativa prišla do spoznanja, da se realno lahko predstavi le v razliki do fikcije. Kot ugotavlja Alain Badiou, se realno vselej pokaže skozi reprezentacijo, toda: »Nič ne more potrditi, da je realno zares realno, razen sistem fikcije, kjer bo igralo vlogo realnega« (73). Takšen pristop k realnemu, ki se potrjuje in razkriva v razliki do fikcije, je izpostavljen v seriji performansov *Via Nova* (2009–2011). Gre za performanse, v katerih Via Negativa reflektira produkcijo iz predhodnega obdobja (2002–2008), s postopkom recikliranja postavlja že znane prizore realnega v fikcijski okvir in jih na novo kontekstualizira. Pri tem si prizadeva iznajti nove hibridne oblike uprizarjanja v vmesnih prostorih med različnimi umetniškimi področji, žanri in formami.[212]

212 Na primer: predavanje performans (*Tega nihče ne bi smel videti*, 2009; *Izbris gledalca*, 2009); hibridne oblike med performansom in videom (*Tega nihče ne bi smel videti,* 2009); performansom in dražbo (*Kupec z žilico*, 2009); baletom, performansom in tihožitjem (*Tihožitje*, 2010); performansom in koncertom (*Miting resnice*, 2011; *Tonight I Celebrate*, 2009); performansom in razstavo (*Via Nova Museum*, 2009).

Via Negativa umešča gledalce v sam vir koordinat percepcije, tako da prepoznajo same sebe kot del intersubjektivne mreže razmerij in sprevidijo mehanizme svojega lastnega zaznavanja. Gledalci prepoznajo seme sebe kot soustvarjalce sveta fikcije in tistega, ki ga imenujemo realnost. Na svoji lastni koži občutijo, da so fikcije integralni del realnega. Organizirane so okrog točk opazovanja, ki jih Pierre Ouellet imenuje »jaz-tukaj-zdaj«; teh točk je neskončno in nobene od njih ni mogoče izpostaviti kot absolutni kriterij za realno (81–82). Z besedami Siegfrieda Schmidta: to, kar izkusimo kot dejstva, nam zagotavljata konsenz in intersubjektivnost, ne pa ontološko ujemanje naših zaznav ter izkušenj z realnimi entitetami (94). Vprašanje razmerja med fiktivnim in realnim je torej premeščeno na raven družbenih meril za vzpostavljanje sporazumnih dogovorov in intersubjektivnih izmenjav.