



Barbara Orel

**IZZA OČESNE MREŽNICE.**  
KONFIGURACIJA PERCEPCIJE V SODOBNEM  
SLOVENSKEM GLEDALIŠČU

## Pravica do videnja

Gledališče ne more obstajati brez »dojemljivega, neposrednega, 'živega', izjemnega razmerja igralec - gledalec«, je sredi šestdesetih let 20. stoletja zapisal Jerzy Grotowski in označil gledališče kot »tisto, kar se dogaja med gledalcem in igralcem«. <sup>1</sup> V primerjavi s filmom in televizijo se mu je gledališče kazalo kot tehnološko zastarela oblika umetnosti, zato je njeno esenco iskal v tisti lastnosti, po kateri se gledališče razlikuje od drugih umetnosti: v prisotnosti oziroma neposrednem stiku med nastopajočimi in občinstvom. Pod pritiskom pospešenega razvoja komunikacijskih tehnologij, ki povzročajo človekovemu zaznavanju nenehne spremembe, v gledališču že od začetka 20. stoletja poteka intenziven proces redefiniranja tradicionalnega komunikacijskega modela. Avantgardno gledališče je začelo dinamizirati odnos med nastopajočimi in občinstvom ter preusmerilo pozornost z reprezentirane podobe na proces njene konstrukcije. Postmoderno gledališče pa gledalcu razkriva strategijo reprezentacije kot konfiguracijo percepcije in preiskuje nevidne mehanizme zaznavanja. Predmet razprave bodo tisti dogodki v slovenskem gledališču, ki reflektirajo sam proces gledanja, odpirajo kanale vida in – kot bi dejala Erika Fischer-Lichte – vračajo gledalcem pravico do videnja: gledanja kot ustvarjalnega dejanja, pri katerem lahko gledalci svobodno, brez omejitev in po lastni volji (so)ustvarijo dogodek, lahko pa tudi zavrnejo pripisovanje pomenov in preprosto spremljajo prikazovano v njegovem stvarnem bivanju. <sup>2</sup>

Mile Korun, Bojan Jablanovec in Jernej Lorenci, značilni predstavniki starejše, srednje in mlajše generacije režiserjev, v obravnavanih predstavah oziroma dogodkih problematizirajo normativni način gledanja v gledališču. V izbranih delih spodnašajo predstavo o zanesljivosti vida in odstirajo pogled v njegovo družbeno in kulturno pogojeno pa tudi iracionalno sestavo. V občinstvu želijo vzbuditi zavest, da vizualna podoba, ki ni na prvi pogled nič drugega kot ona sama, ni stvaritev očesne mrežnice, temveč konstrukcija posameznikovih možganov. Tako je o razliki med likovnimi deli, ki ugajajo le očesu, in tistimi, ki vznemirjajo tudi možganske celice, govoril Marcel Duchamp.

<sup>1</sup> Jerzy Grotowski, *Revno gledališče*, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega (št. 61), Ljubljana 1973, str. 17 in 29.

<sup>2</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa City 1997, str. 57–58.

### POJMOVNIK

**Kamera obskura** – Optična naprava, ki postavlja opazovalca v zatemnjen prostor (po njem je tudi dobila ime: »camera obscura« v latinščini pomeni temna soba), od koder ograjen in ločen od zunanosti opazuje svet zunaj njega in ga doživlja kot objekt svoje zaznave.

**Skopični režim kamere obskure** – Oznaka za vizualni red v gledališču italijanske škatle, v katerem gledalcu (tako kot opazovalcu v kameri obskuri) pripada prostor v zatemnjeni dvorani, od koder spremlja uprizoritev, ki na odru poteka neodvisno od njega. Skopični režim kamere obskure je utemeljen v konceptih raztelesenega pogleda in objektivnega vizualnega reda.

**Razteleseni pogled** – Koncept pogleda, pri katerem je gledanje, se pravi gledanje kot dejanje, fizično ločeno od telesa opazovalca; pravzaprav je gledalec reduciran na oko brez telesa.

**Objektivni vizualni red** – Utemeljen je v odsotnosti odnosa med opazujočim subjektom in opazovanim objektom. Zaradi njune razločenosti, neodvisnosti in avtonomnosti v odnosu drug do drugega gledalec samega sebe ne prepozna kot del reprezentacije in doživlja prikazovano kot resnično in objektivno.

Z nenehnim sklicevanjem na intelekt, mesenost uma pravzaprav, je imel v mislih prav psihofiziološki stroj vida, izvirajočega iz notranjosti telesa in vpetega v mrežo nezavednega.<sup>3</sup> Pred vami je pogled na tiste gledališke dogodke, ki se – z Duchampovimi besedami povedano – poskušajo osvoboditi ječe očesne mrežnice. Iz domene estetskega se pomikajo v polje transestetskega, prikazovano dogajanje razumejo kot stimulacijo gledalčevih čutil in dajejo prednost konfiguraciji percepcije pred postopki reprezentacije. S tega vidika bodo tudi obravnavani: z vidika vzpostavljanja skopičnega polja in njemu lastnih pravil opazovanja, ki določajo gledalčev pogled in v temelju opredeljujejo prikazovano. V središču zanimanja je tedaj proces, v katerem gledalec odkrije, da ima telo, ki nosi njegov pogled, in čuti sebe kot vir koordinat percepcije.

## Skopični režim kamere obskure

Leta 1999 je Mile Korun na odru SNG Drama Ljubljana zrežiral impresiven, za klasično gledališko arhitekturo italijanske škatle neobičajen prizor. V uvodnem prizoru *Idiota F. M. Dostojevskega* (v režiserjevi priredbi) se ansambel triindvajsetih igralcev iz globine odra počasi približuje občinstvu, medtem pa se polagoma svetlí tudi gledališka dvorana. Vrsta igralcev na rampi obstane pred neobičajno močno osvetljenim avditorijem in si dolge minute ogleduje svoje gledalce. Njihovi pogledi, razbremenjeni sporočilnosti, se mudijo ob naključno izbranih posameznikih, se diskretno družijo z njimi v nekakšni radovednosti, morda preiskovanju, ne da bi od gledalcev kar koli pričakovali ali zahtevali. Igralci s svojimi pogledi iz celote občinstva, ki bi sicer ostala anonimen kolektiv, izvzamejo vsakega posameznika posebej in ga individualizirajo kot Gledalca. Nič provokativnega ni v tem ogledovanju, le tiha, morda intimna naveza igralca z gledalcem. V tem prizoru Mile Korun razkrije tisto povezavo, ki v skopičnem režimu klasične arhitekture gledališča običajno ostane nevidna.

Gledališče italijanske škatle in način gledanja, ki ga določa njegova arhitektura, ustrezata skopičnemu režimu kamere obskure. Povezuje ju tudi Jonathan Crary, ki je natančneje preučil strukturne značilnosti kamere obskure.<sup>4</sup> Ta optična naprava postavlja opazovalca v zatemnjen prostor (po njem je tudi dobila ime: *camera obscura* v latinščini pomeni temna soba) in ga definira kot avtonomen in izoliran subjekt, ločen od zunanjega sveta. Kamera obskura vzpostavlja kategorično razliko med notranjostjo in zunanostjo – med opazujočim, ponotranjenim subjektom in opazovanim svetom zunaj njega, ki ga opazovalec doživlja kot objekt svoje zaznave. Takšno pozicioniranje subjekta in objekta, njuna razločenost, neodvisnost in avtonomnost v odnosu drug do drugega, pri naša »objektivno« podobo opazovanega. Vzpostavljeni vizualni red opazovalcu a priori preprečuje, da bi videl svoj položaj kot del reprezentacije. To je pravi razlog za učinek resničnosti in objektivnosti, ki ga ustvarja. Druga temeljna značilnost kamere obskure pa je ta, da dejanje gledanja, se pravi gledanje kot fizično aktivnost, ločuje od telesa opazovalca in ga reducira na oko brez telesa. Konceptiji raztelesenega pogleda in objektivnega vizualnega reda vzdržuje tudi klasična arhitektura gledališča. Gledalcu pripada prostor v avditoriju, zunaj uprizarjanih dogodkov, ki na

<sup>3</sup> Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, London 1993, str. 108/11, 119–25.

<sup>4</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, London 2001, str. 25–66.

odru potekajo neodvisno od njega. Sedež v zatemnjeni dvorani mu omogoča nepristranski, distanciran, »objektiven« pogled na predstavljano. Zakrit je ustroj gledališča kot optičnega aparata, ki občinstvu določa pogoje zaznavanja; strukturiranost odnosa med gledalcem in odrskim dogajanjem ostane nevidna. V uvodnem prizoru *Idiota* je osvetljena prav ta povezava.

Vendar Korun tega prizora ni zrežiral z namenom, da bi v normativnem vizualnem redu vzpostavil nova pravila gledanja. Uvertura v *Idiota* je plod njegovega osrednjega zanimanja v zadnjem času, iskanja igralčevega jaza v obliki prvotnega izraza in z njim tistega trenutka, ki se ga še ni dotaknil igralški postopek, v procesu oblikovanja vloge pa še ni bil pregneten. Korun išče prvobitni igralški izraz v t. i. medprostorih, kot pravi sam, v vmesnih prostorih med predstavo in vajo, igro in neigro, dramsko osebo in igralcem: »VMESNI PROSTOR IGRALČEVE ODRSKE PREZENCE / pojmem kot točko, na kateri se srečata / IGRALEC IN GLEDALEC ... / kot neko posebno stanje obeh (gledalca in igralca) ... kot nekakšno / SKUPNO EKSTAZO ... / ekstazo, ki omogoča pristop do / RAZKRITJA BITI (?) ... «<sup>5</sup> Korun vidi dostop do Biti in prostora, kamor se vpisuje resnica, prav v odnosu med igralcem in gledalcem. Zato strukturira dogajanje kot gledališče v gledališču in preoblikuje klasično skopično polje v gledališče v krogu, v katerem obroč gledalcev sestavljata občinstvo v dvorani in skupina igralcev na odru. Igralci v času uprizarjanja namreč ne zapuščajo prizorišča, temveč se umaknejo v globino odra, kjer prevzamejo vloge gledalcev in opazujejo igralske kolege. Ko vstopajo v prostor fikcije in se pred našimi očmi iz svojih osebnih jazov preobrazijo v dramske osebe, zarisujejo t. i. medprostor. (Tako tudi v uprizoritvah Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* v Novi Gorici, 2001, *Bratov Karamazovih* v ljubljanski Drami, 2004, in Jančarjevega *Severnega sija* v Mariboru, 2005, ki vse po vrsti prevzemajo strukturo gledališča v gledališču.) Vmesni prostor med igro in neigro Korun vzpostavlja z namenom, da bi vzpodbudil igralce k zavzemanju inovativnih drž v odnosu do njih samih in vlog, ki jih igrajo, sočasno pa ponuja nov položaj zaznavanja tudi gledalcem (najbolj eksplicitno v *Idiotu*). Omogoča jim, da se zavejo lastnega položaja gledanja, in jih ob tem napeljuje, da preidejo od »misli o gledanju« h »gledanju kot dejanju«, kot bi dejal Maurice Merleau-Ponty<sup>6</sup> – od gledanja kot mišljenja, presojanja, odčitavanja znakov v okviru odra h gledanju, ki se godi v telesu in si ga lahko predstavljamo le tako, da ga vršimo.

*Idiot* pomeni korenit zasuk v Korunovem opusu – tako z vidika preoblikovanja njegovega režijskega diskurza kakor tudi razumevanja medija gledališča. To je dobro razvidno iz njegovih uprizoritev gledališča v gledališču (od Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* naprej, v katerem je leta 1965 zrežiral Jacintin ples kot svojo prvo predstavo v predstavi).<sup>7</sup> V uprizoritvi *Pohujšanja* (1965), ki jo Tomaž Toporišič vpisuje v zgodovino slovenskega gledališča kot tipično prelomno mesto iztrganja dramskega teksta literarnemu gledališču na prehodu od tekstocentrizma k scenocentризmu,<sup>8</sup> je Korun izrazil zavest o (politični) moči gledališke tribune, s katere je

<sup>5</sup> Mile Korun, »Na poti k skrivnosti. Namesto intervjuja«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2004/05, let. LXXXIV, št. 1, str. 10.

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, *Horizonti*, priloga revije *Likovne besede* za filozofijo in teorijo umetnosti, pomlad–poletje 2004, št. 1–2, str. 41.

<sup>7</sup> Barbara Orel, »Korunovo gledališče v gledališču«, *Mile Korun*, ur. Vasja Predan in Ivo Svetina, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2002, str. 227–53.

<sup>8</sup> Tomaž Toporišič, *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*, Maska (Transformacije, št. 14), Ljubljana 2004, str. 66–69.

mogoče izklicovati idejna sporočila v dvorano. Družbeni angažma je združeval z opredeljevanjem do različnih uprizoritvenih estetik. V *Pohujšanju* je zavrnil tradicionalni realistični način uprizorjanja in ga nadomestil z avtonomno govorico odra kot dialoško (v pomenu Bahtinovega koncepta dialoškosti) zastavitvijo odnosov med gestusom igralca, prostora, svetlobe, zvoka, besede. Po letih postopnega sestopanja z demiurškega avtorskega položaja, ko je s časom popuščala tudi Korunova težnja po transparentnem izkazovanju sebi lastnega podpisa, je v *Idiotu* v vlogi diskretnega usmerjevalca diskurza sprejel gledališče kot prostor izpovedovanja življenjske izkušnje. V središču njegovega zanimanja je zdaj človek v odnosu do drugega človeka, razmerje zunaj družbenopolitičnih opredelitev, v gledališkem naziranju pa režiserjev intimni dialog z igralcem in gledalcem. V postavitvi gledališča v gledališču, v kateri je mogoče opaziti sledi koreografskih postopkov sodobnega plesa (kot na primer v odprtih delih Iztoka Kovača), se razpre orkestracija odnosov, vpetih v »strasti, ki ne izvirajo samo iz intenzivnih emotivnih napetosti, temveč segajo čez meje psihološke fizike« in so polne »metafizične žeje in lakote«. <sup>9</sup> Igralec tu ni več glasnik, zavedajoč se manipulativne moči gledališča, temveč samega sebe preiskujoči izpovedovalec; gledalec pa ni več v temo umaknjeni anonimni opazovalec, marveč na prizorišče dogajanja povabljeni gost.

## Redefiniranje normativnega vizualnega reda

Mile Korun v omenjenih uprizoritvah diskretno razkriva konfiguracijo percepcije v skopičnem režimu kamere obskure. Jernej Lorenci pa gledalcem vseskozi eksplicitno kaže konstitutivne lastnosti, v katerih je utemeljen njen vizualni red, in jih poskuša vpeljati v strategijo reprezentacije. K redefiniranju normativnega načina gledanja pristopa z vidika dramaturgije prostora in igralčevega mesta v njem. V uprizoritvah *Tihožitje*, za katero je dramaturg Nebojša Pop Tasić napisal priredbo po motivih Emila M. Ciorana in romana *Terra nostra* Carlosa Fuentesa (Gledališče Glej, januar 2004), Gombrowiczve *Poroke* (Slovensko mladinsko gledališče, april 2004) in Molièrovega *Namišljenega bolnika* (SNG Drama Maribor, december 2004) Lorenci vzpostavlja dogajanje na odru kot *tableau vivant* – živo sliko. Njegov stalni sodelavec scenograf Branko Hojnik zameji uprizorjeni svet z okvirjem, tako kot je z okvirjem obdano slikarsko platno. Samoumevnost, s katero portal ločuje prizorišče igre od njenega občinstva, je zdaj scenografsko artikulirana. Scenski okvir poudarja ograjenost uprizorjenega sveta in obenem izločenost občinstva iz njegovih meja, opozarja na konstrukcijo gledališke arhitekture kot optičnega aparata in osvetljuje zapovedi gledanja, ki jih ta nalaga gledalcem. Po analogiji s slikami – uokvirjenimi podobami, ujetimi na dvodimenzionalno slikarsko površino – so te uprizoritve tudi režijsko kodirane. Vzpostavljene so kot zaporedje statičnih podob, ki se odrekajo tretji dimenziji prostora – njegovi globini. Najbolj dosledno in radikalno je bil ta koncept uresničen v *Tihožitju*. V gledališču Glej je Hojnik sredi odra postavil prazen okvir slike, vanj pa umestil tri podstavke, na katerih so igralci – kot kipi – izvedli dobro uro trajajoče *Tihožitje* v skoraj nespremenjenih, statičnih položajih. *Tihožitje* namreč pomeni prav to: sliko, na kateri so v estetsko kompozicijo razporejeni negibni elementi. Lorenci in Hojnik o okvirju razmišljata z vidika igralca: »Zelo rada igralcu nekoliko zamajeva fizično percepcijo, ga nekoliko zamejiva ali posta-

<sup>9</sup> Blaž Lukan, »Igra z ozadjem«, *Delo*, 2. 10. 1999, leto XII, št. 229, str. 6.

viva v nenaravno pozicijo, ki zahteva od njega neko aktivacijo.«<sup>10</sup> Okvir naj bi povzročil razcep igralčevega gledališča, sprožil naj bi napetost med pogledom, s katerim igralec samega sebe gleda iz svoje notranjosti, in pogledom, s katerim se opazuje od zunaj. Režiser nalaga igralcu fizične omejitve, da bi v njem vzpodbudil drug način čutenja, mu odprl vsaj še en senzor, kot pravi sam. O prostoru, ki ga ob tem vzpostavlja, pa razmišlja kot o človekovih notranjih pokrajinah in jih skuša sočasno razpreti na več ravneh: na ravni igralca, dramske osebe in gledalca. Oder zanj ni »prostor iluzije«, temveč »prostor aluzije«, prikritega namiga gledalčevim dražljajem, da bi v statično odrsko sliko projiciral sebi lastno vizualno podobo.

Lorencijevo in Hojnikovo delo je produktivno obravnavati v kontekstu kritiške misli Denisa Diderota, ki je gledališče reflektiral prav v odnosu do slikarstva. Diderot je zavračal umetnost francoskega klasicističnega odra in se zavzemal za višjo stopnjo realizma v gledališču. Navdih za verjetno, z resničnostjo skladno in kar najbolj prepričljivo uprizoritev drame je iskal v slikarstvu svojega časa. Prepričan je bil, da je treba opustiti *coup de théâtre* s presenetljivimi, z načelom verjetnosti sprtimi fabulativnimi preobrti, ki zahtevajo nepredvidljive spremembe v razpostavitvi oseb na odru in učinkujejo izumetničeno. Zgled za novo dramaturgijo dramskega dejanja in njegovo uprizoritev naj bo *tableau* - vizualno prepričljiva, pravzaprav »tiha« upodobitev, na kateri so osebe razpostavljene na videz naključno, naravno in resnično, kot v življenju. Diderot si je zamišljal gledalca v gledališču kot opazovalca pred platnom, na katerem si drug za drugim čudežno sledijo tovrstni *tableau*-ji. Ti pa lahko - če so primerno razporejeni - povzročijo popolno osredotočenje na objekt predstavljanja in vzbudijo v gledalcu pozabo na lasten položaj gledanja.

Običajno se Diderotov koncept *tableau*ja razlaga kot zahtevo po realističnem, resničnosti ustreznem prikazovanju, torej z vidika načina reprezentacije. Za Michaela Frieda pa je poudarjanje samega vizualnega koda uprizoritve do neke mere zavajajoče. Diderotov *tableau* namreč obravnava z drugega vidika: z vidika percepcije.<sup>11</sup> V Diderotovem zavračanju izumetničenega načina predstavljanja prepoznava kritiko določene zavesti o prisotnosti občinstva. Po Friedovem mnenju primarna funkcija koncepta *tableau*ja ni bila stvaritev realistične, resničnosti ustrezne odrske podobe, temveč vzpostavitev takšnih razmer zaznavanja, v katerih objekt predstavljanja ne izkazuje »teatralnega« odnosa do občinstva in ni oblikovan z zavestjo, da je opazovan. Na ta način je mogoče odpraviti umetnost, ki je Diderota tako zelo motila. V »*Discours de la poésie dramatique*« (1758) je dramatikom in igralcem izrecno predlagal, naj o gledalcu mislijo tako, kot da ne bi obstajal: »Čeprav je dramsko delo ustvarjeno zato, da bi bilo uprizorjeno, je nujno, da avtor in igralec na gledalca pozabita.«<sup>12</sup> Vendar ne zadošča, da ustvarjalci ne upoštevajo prisotnosti občinstva; pozabiti morajo, da gledalec obstaja. Natanko v tem paradoksu so vzpostavljena tudi pravila gledanja v skopičnem režimu kamere obskure. Gledalec v zatemnjeni dvorani ima občutek, da mu je predstava sicer namenjena, vendar ga sočasno zanikuje. Na to značilnost ob koncipiranju navedenih uprizoritev stavita Lorenci in Hojnik. Izoliranost, ločenost odrskega dogajanja od občinstva, je najbolj izrazito poudarjena v Gombrowiczevi *Poroki*, v kateri vsako od živih slik (*tableau vivant*) uvaja dvig razkošne, posebej za to uprizoritev izdelane gledališke zavese, ki impozantno ograjuje

<sup>10</sup> Petra Pogorevc, »Zbiram pogum za tišino. Intervju z Jernejem Lorencijem«, *Maska*, št. 1-2 (96-97), letnik XXI/2006, str. 22.

<sup>11</sup> Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles in London 1980, str. 92-105.

<sup>12</sup> Diderot cit. po: Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, str. 94.

uprizorjeni svet, vanjo vstavljeni scenski okvir pa ga še poudarjeno izolira od gledalcev. Čeprav Lorenci svojega koncepta tableau vivant ni izdelal v dialogu z Diderotovim konceptom tableauja, ju družijo poglobljena skupna značilnost: težnja po odsotnosti odnosa med opazujočim subjektom in objektom njegove zaznave. Vendar Lorenci poskuša doseči učinek, prav nasproten Diderotovemu: v gledalcih želi ozavestiti njihovo lastno investicijo v stvaritev vizualne podobe dogajanja na odru.

S stvaritvijo nove vrste objekta, realiziranega kot tableau, je Diderot poskušal vzpostaviti novo vrsto opazujočega subjekta – gledalca, ki samega sebe občuti kot izločenega iz predstavljanega in je prepričan, da sam ni udeležen v strategiji reprezentacije. Takšen gledalec ob popolnem osredotočenju na prikazovano pozabi nase, na svoj položaj gledanja in se v duhu preseli v uprizorjeni svet, čeprav njegovo fizično telo ostane zunaj njega. Idealna slika sredi francoskega 18. stoletja naj bi gledalca najprej pritegnila (*attirer, appeller*), ga pridržala (*arrêter*) in končno priklenila nase (*attacher*). Ob pogledu na sliko naj bi opazovalec obstal kot vkopan, pozabil naj bi na vse drugo, tudi nase, in se povsem zatopil vanjo. Slika naj bi ga scela vsrkala, absorbirala vase. To »formulo« je Diderot sistematično preverjal na likovnih razstavah. Izkušnje je zapisoval v spremnih študijah k razstavam članov Académie Royale de Peinture et de Sculpture v Parizu, znanih pod imenom *Salon*, in le redke slike so uspešno prestale preizkušnjo ter v njem vzbudile učinek absorpcije. (S tem izrazom je Michael Fried poimenoval učinek fiktivne premestitve opazovalca v sliko in na osnovi najpomembnejših del francoskih slikarjev 18. stoletja, predvsem pa v dialogu z Diderotovimi spisi vzpostavil koncept absorpcije kot tisti način reprezentacije, ki prikriva zavest, da je nekomu namenjena v opazovanje, in gledalca misli na način odsotnosti.) V tem pogledu je še posebej zanimiv Diderotov zapis o slikah Claude-Josepha Verneta (*Salon de 1767*). Šele po nekaj straneh je namreč razvidno, da pokrajine, o katerih tako občuteno govori Diderot, dejansko ne obstajajo, temveč so upodobitve na slikah, v katere je vstopil kot gledalec.<sup>13</sup> Pokrajin ni ugledal le s svojimi očmi, temveč jih je fizično izkusil v svojem telesu. Natanko ta učinek želi ustvariti Jernej Lorenci: gledalcu v zatemnjeni gledališki dvorani, zreduciranemu na oko brez telesa, želi vrniti telo in razgrniti prostor vida v notranjosti njegovega telesa.

Lorenci problematizira koncept raztelesenega pogleda drugače kot Diderot. Francoski mislec skuša v gledalcu vzbuditi pozabo na njegov položaj gledanja, Lorenci pa ga želi integrirati v samo strategijo reprezentacije in mu razkriti njegov lastni delež pri soustvarjanju vizualne podobe. Tovrstno izkušnjo najbolj intenzivno omogoča »črni« prizor *Tihožitja*, ko odrske luči v zadnji sliki nenadoma ugasnejo. Tema iz avditorija se razširi na oder in zajame celoto gledališča. V tem trenutku se pripovedovano dogajanje na odru ne prekine, temveč dolge minute še naprej poteka v popolni temi. To je dramaturški vrh gledališkega eseja o iskanju resnice, razpete med dvomom in vero, človeškim in božjim, relativnim in absolutnim – vse to na simbolni zadnji večerji, ki jo kralj v pričakovanju smrti in z njo večnosti zaužije v družbi s svétnikom in svojo zrcalno podobo. V zadnji »črni« sliki Jožef (kot edina priča, ki je vse videla, pa ji v strahu pred spoznanjem zmerom ugasnejo luči) pove resnico. Lorenci prepušča spoznanje gledalcu. Moč vida tu ni v oblasti očesa, telo je stvaritelj naše zaznave. V temo zavite vizualne podobe ni več mogoče uzreti z očmi, čeravno jo še zmerom vidimo pred sabo. Oči niso edini organ, s katerim jo gledamo, in oder ni njeno prebivališče.

<sup>13</sup> Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, str. 122–27.

Režiser nam predočta naš lastni zorni kot gledanja, s katerim dejavno sooblikujemo podobo, za katero se sicer zdi, da ni nič drugega kot ona sama.

Predstava v skopičnem režimu kamere obskure je narejena z vidika enotnega zornega kota gledanja. Ta je po Diderotovem mnenju odločilni pogoj za to, da se lahko gledalec popolnoma osredotoči na prikazovano in ga doživi kot naravno, resnično, objektivno. Z oddaljenostjo od privilegiranega sedeža sredi parterja se res »krivi«, deformira tudi podoba na odru, vendar kljub temu ostaja v domeni objektivnega vizualnega reda. V zatemnjeni gledališki dvorani »izgine« kraj gledalčevega pogleda. Tema prinaša gledalcu pozabo na njegovo gledališče in stopnjuje občutek, da sam ni del reprezentacije, zato se mu predstava lahko razkrije taka, »kakršna je« – v polni resničnosti in objektivnosti. To nevidno logiko nam razkriva Lorenci v »črnem« prizoru *Tihožitja*. Gledalci v temi dobesedno izgubimo enotnost zornega kota in se zavemo lastnega položaja gledanja. Čeprav je zatemnitev tematsko utemeljena, je gledalčevo oko v tistem hipu dezorientirano. Oko izgubi fokus in gledalčev pogled – pogled kot aparatura ni več vpet v stabilno koordinatno mrežo, ki jo je še trenutek pred tem zagotavljal skopični režim kamere obskure. Prav v tem razmiku med dosledno dramaturško izpeljavo zgodbe in desemitizacijo skopičnega polja Jernej Lorenci prepušča vprašanje o resnici (ki ga zastavlja v »črnem« prizoru) iracionalnosti vida in subjektivnosti posameznikovega zornega kota gledanja. Če nas Mile Korun v uvodnem prizoru *Idiota* napeljuje, da preidemo od »mislil o gledanju« h »gledanju kot dejanju«, Lorenci vzpostavlja situacijo, ko se nam to zgodi. Režiser nam »oslepi« oko, da bi nam predočil subjektivno gledališče, s katerim si na osnovi zvočnega gradiva pripovedovanega dogajanja v popolni temi sami ustvarjamo njegovo vizualno podobo in sprevidimo, kako globoko smo vpleteni v strategijo reprezentacije. Ob tem pa redefinira oba koncepta, v katerih je utemeljen skopični režim kamere obskure: koncept objektivnega vizualnega reda in koncept raztelesenega pogleda.

## Pogled v polju lastne zaznave

Kaj se zgodi, če so gledalci umeščeni v prostor vidnosti in se skupaj z nastopajočimi znajdejo znotraj polja svoje lastne zaznave? To situacijo vzpostavlja Bojan Jablanovec v *Bi ne bi* (2005), četrtem dogodku 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 dramskemu 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* je projekt tudi dobil ime. Vendar Jablanovecova *Via Negativa* ne sledi estetiki njegove metode, temveč etičnim imperativom, izraženim v odnosu do igralca na eni strani in do gledalca na drugi.<sup>14</sup> Sedem smrtnih grehov je le vsebinski okvir za raziskavo dinamike med nastopajočimi in gledalci. Prvi trije dogodki (*Jeza*, 2002; *Še*, 2003, in *Inkaso*, 2004) so v to razmerje vstopali predvsem z vidika reprezentacijskih vprašanj (o načinu uprizarjanja subjekta, performativnosti jezika, iskanju mesta

<sup>14</sup> Nana Milčinski, *Via Negativa. Strategije teatralnosti*, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Diplomaska naložba, Ljubljana 2005, str. 6, 69–79.



teatralnega, dekonstrukciji dogajanja itn.), v *Bi ne bi* pa postane primarnega pomena vprašanje gledalčeve percepcije. Če je Jablanovec o percepciji nekdanj razmišljal kot o rezultatu transakcije znakov, ki stečejo med nastopajočimi in gledalci, zdaj pristopa k zaznavanju kot k procesu odpiranja kanalov vida in pri tem najbolj eksplicitno, nemara pa tudi najgloblje poseže v gledalčev prostor, v njegovo telo. V preiskavah jeze (*Jeza*), požrešnosti (*Še*) in pohlepa (*Inkaso*) je bila konstelacija odnosov med udeleženci dogodka urejena tako, da so gledalci ostali na drugi strani, se pravi zunaj prikazanega. V raziskavi pohote (*Bi ne bi*) pa so – čeprav na tribunah še zmeraj frontalno soočeni s prikazovanim – vpeljeni v področje vidnosti, tako da so vidni zase in za druge (za performerje in preostale gledalce), in so tudi sami podvrženi (samo)opazovanju.

Bojan Jablanovec to pot ni več režiser dogodka, tako kot v prvih treh odvodih *Vie Negative*, potekajočih na vrstnem presečišču gledališke predstave in performansa, temveč organizator performativne (negledališke) igre, namerno premeščene v prostor transestetskega. Z njo nagovarja gledalce kot spolna bitja in jih – za začetek ob glasbi, jagodah in vinu, kot na zabavi – vabi, da se pridružijo performerjem v doživljanju svojih intimnih želja. Nastopajoči skušajo z iznajdljivimi pasivno-agresivnimi strategijami zaplesti obiskovalce v igro (brez njihove udeležbe je ni mogoče izpeljati) in pri tem dosledno upoštevajo načelo: če posameznik zavrne sodelovanje, ne pritiskajo nanj in mu prepustijo vlogo opazovalca. Vendar njegov položaj ni voajerski, saj so tribune za občinstvo v Stari elektrarni polno osvetljene, tako da je ves čas na očeh performerjev in drugih gledalcev. Igrri ustrezna razmerja vidnosti že v prvem »frontalnem« prizoru vzpostavi Barbara Matijević. Performerka počasi odlaga oblačila s sebe, se spogledljivo ozira v občinstvo in razkrita sede na stol. Potem gledalce s pogledom še nekaj časa zapeljuje, dokler si ne nadene sončnih očal, izza katerih njenih oči ni mogoče videti in ni mogoče vedeti, koga si skrivaj ogleduje. V tem trenutku se razmere zaznavanja povsem spremenijo. Gledalci na tribunah nimamo več nadzora nad prikazovanim, mi sami postanemo tisti, ki so opazovani. Postavljeni smo v vlogo Sartrovega voajerja, ki ga preseneti pogled Drugega.

Jean-Paul Sartre v *L'Être et le Néant* (1943) razlikuje med dvema različnima načinoma gledanja.<sup>15</sup> Prvi je ta, ko voajer kuka skozi lino v vratih in je tako prevzet nad tem, kar vidi, da je izprazenjen zavesti o svojem obstajanju in njegovo lastno bitje »izpuhti«. Sartrov voajer je tisti Diderotov opazovalec, ki je scela absorbiran v prizor: njegov jaz se premesti v opazovani svet in pozabi samega nase kot na opazujočega. Drugi način gledanja pa je ta, ko voajerja preseneti pogled Drugega. Tedaj se voajer zave, da je tudi sam opazovan, samega sebe občuti kot spektakel in prav s tem spoznanjem, da obstaja za Drugega, se v njem šele ustvari zavest o sebi. Voajer najprej občuti svojo vidnost kot izgubo iluzije, da je gospodar vidnega polja, in svet mu uide iz pogleda. Natančneje, še vedno je gospodar situacije, vendar ima ta neko drugo dimenzijo. Nepričakovani pogled Drugega dezorientira voajerja, saj popolnoma preuredi koordinate njegove zaznave. V situacijo vpelje vidik, zaradi katerega jo doživlja drugače, kot se mu je kazala še malo pred tem. Spozna, da tudi sam pripada polju vidnosti in je potemtakem tudi sam »na ogled«. Zato mu situacija uide iz pogleda: ker se zaveda, da je spektakelska podoba za Drugega. Natanko to je izkušnja udeležencev prvega frontalnega prizora v *Bi ne bi*. Ko nas začne Barbara Matijević izza temnih očal skrivaj opazovati, se nam spremeni perspektiva, s katere smo dotlej opazovali dogodek.

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*, Methuen, London 1966, str. 252-302.

Gledalci začnemo zaznavati same sebe kot del spektakla. Če je performerka prej predstavljala spektakel za nas, pod njenim pogledom mi postanemo spektakel za njo. Prisotnost gledalcev, ki je v gledališču sicer samoumevna, dobi performativno vrednost. Performerka prevzame vlogo Drugega, ki je v gledališču sicer rezervirana za gledalca. Podvrženi njenemu pogledu ne moremo biti več nevidni gledalci, ki bi kot voajerji z distance opazovali dogodek zunaj nas. To je situacija, ki nam jo želi prirediti Jablanovec: vpeljati nas skuša v igro, *znotraj* polja lastne zaznave, da bi postali vidni za druge pa tudi zase in doživeli same sebe v dejanju gledanja.

Sartrov koncept pogleda v ključni točki revidira Jacques Lacan. Voajer, ki ga preseneti pogled Drugega, ne občuti sebe le kot del spektakla, temveč tudi odkrije, da je »subjekt, ki ga nosi neka funkcija želje«. <sup>16</sup> Jablanovec skuša vzpostaviti gledalca prav kot subjekt želje in ne kot subjekt refleksivne zavesti. Situacije, v katerih performerji privzamejo fantazmatske identitete in prikazujejo izraze pohote, so le »past«, v katero poskušajo ujeti želje občinstva in mu podeliti vlogo subjekta želje. Posameznike, ki jih potrebujejo za izvedbo prizorov, zamišljenih kot potešitev seksualnih želja, izbirajo med občinstvom. Performerjev partner ni drug performer, temveč gledalec. Prizori pohote so le izziv za gledalce in poligon za premestitev dogajanja mednje. Ob spremljanju tretje izvedbe dogodka je bilo to nemara najbolje razvidno v prizoru skorajšnje izvršitve nevarne bodiartistične akcije: ko je prostovoljka iz občinstva že držala kladivo nad penisom Kristiana Al Droubija, ko ji je ta zagotavljal, da ima vse pod nadzorom, in ji prigovarjal, naj zamahne z orodjem na žebelj in pribije organ na deščico, se je čez čas s tribune oglasila gledalka in prekinila akcijo. Smisel ni v izvršitvi akcije, temveč v preiskovanju dinamike odnosov, ki jih situacija povzroči med vsemi prisotnimi.

Ali je mogoče zadovoljiti intimno željo, razkrito in razkazovano v javnem prostoru? Ali je mogoče udejanjiti željo v skopičnem polju, je pravzaprav vprašanje o tem, ali se je mogoče fenomenološko razpreti in doseči stik s samim seboj pod pogledom Drugega. S tega vidika sta paradigmatična dva prizora. Prvi zadeva vprašanje identitete performerja, o čemer eksplicitno spregovori Marko Mandić. Potem ko mu onaniranje pred publiko ne prinese orgazma, dobesedno izjavi: »Težko je biti Marko Mandić!« Performer »pred gledalcem vzpostavi 'tretje telo', ki 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«. <sup>17</sup> Performerjevo »tretje telo«, kot ga imenuje Blaž Lukan – telo, ki ne pripada niti *performance personae* Marka Mandića niti Markovemu avtentičnemu jazu – je sad vzpostavljenega vizualnega reda, v katerem performer razpira sebe kot vidnega in se od znotraj udeležuje gledalčevega pogleda. Drugi primer spodletelega stika s samim seboj, kot bi dejal Lukan, pa se tiče identitete gledalca, ki se odloči za dejavno sodelovanje v tej performativni igri. Ko je Sanela Milošević v svojem prizoru animirala penis dvema prostovoljčema, se jima je kljub temu, da smo ju gledali v hrbet in se jima ni bilo treba srečati z našimi očmi, zgodilo isto kot Marku Mandiću. Gledalca sta čutila naš pogled in se v deleženju z njim najbrž tudi onadva naselila v t. i. »tretjem telesu«. Kaj pa občinstvo na tribunah – gledalci, ki smo v polju lastne zaznave in se zavedamo svoje vidnosti pa tudi integriranosti v strategijo reprezentacije? Ali nima tudi vsak gledalec na tribuni v prisotnosti neke vrste »tretjega telesa« – telesa, v katerem ne prebiva niti njegov avtentični jaz niti njegova vloga Gledalca, temveč bitje, ki čuti sebe kot vidno, po eni strani izpostavljeno performerjevim povabilom,

<sup>16</sup> Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Analecta, Ljubljana 1996, str. 82.

<sup>17</sup> Blaž Lukan, »Tretje telo«, *Delo*, 27. 12. 2005, leto XLVII, št. 299, str. 8.

po drugi vseskozi na očeh drugih gledalcev, sočasno pa podvrženo lastnemu pogledu? Udeleženci dogodka se namreč znajdemo v istem eksistencialnem paradoksu kot performerji, in to prav zaradi vzpostavljenih razmer zaznavanja. Dana nam je vidnost, kar pomeni, da nismo vidni le za druge, temveč tudi zase in vidimo sami sebe videče. V intersubjektivnem razmerju z udeleženci dogodka, zapredeni v tkivo (performativne) igre, čutimo sami sebe kot vir koordinat percepcije, in to dobesedno. Naše »tretje telo« postane stekališče vidikov, ki jih v nas usmerjajo performerji, in perspektiv, s katerimi razpolagamo kot subjekt, ta pa je razcepljen med lastni jaz in vlogo Gledalca. Produktivnost pogleda v *Bi ne bi* izhaja prav iz razcepa subjektivnega gledališča, ki po eni strani gnezdi v lastnem jazu (kot spletu individualnih in družbenih, zgodovinsko in kulturno pogojenih lastnosti), po drugi pa je vpeto v vlogo Gledalca, močno zavedajočega se lastnega položaja zaznavanja. Glavna referenca, v odnosu do katere gledalec razbira dogodek, niso prikazovani znaki pohote, temveč posameznikovo subjektivno gledališče. Tisto, kar vidi, je njegov lastni jaz kot subjekt želje, ta pa se v osnovi veže na željo drugega. Jablanovec razlamlja samo aparaturu voajerističnega pogleda, določenega s konvencijami, normami, imperativi in seveda željami, da bi se gledalec prepoznal kot vpetega v odnos, se zavedel svojega osebnega in družbenega mesta v intersubjektivni mreži razmerij ter spregledal lastne mehanizme zaznavanja.

## Sinteza

Mile Korun, Jernej Lorenci in Bojan Jablanovec, značilni predstavniki različnih generacij in avtorji markantnih, med seboj tako različnih režijskih diskurzov in estetik, poskušajo redefinirati prostor gledališča v družbi spektakla, v kateri je življenje postalo neprekinjena serija predstav, gledališču pa je odvzeto nekdanje privilegirano mesto spektakla in fikcije. Vsi trije režiserji preiskujejo dinamiko zaznavanja in pogled kot aparaturu, ki povezuje gledalca z gledanim. Korun in Lorenci desemiotizirata skopični režim kamere obskure kot prostor objektivne vednosti in gledalcem predočata njihovo vpletenost v strategijo reprezentacije. Vzpostaviti poskušata polje avtentičnega in z njim prostor uvida – ne le v globino jaza, temveč tudi v izkustvo onkraj čutne zaznave. Korunovo odkrivanje prvobitnega igralčevega jaza in Lorencijevo iskanje resnice v območju metafizičnega sta prav izraz iskanja avtentičnosti, izvirnosti in pristnosti v svetu, v katerem resničnost ne sloni več na izvirku in (po Jeanu Baudrillardu) ni več neposredovana, temveč zmerom že reproducirana. V nasprotju z njima se Jablanovec ne loteva preiskave gledališča z vidika ontoloških vprašanj. V svetu izginjajoče razlike med fiktivnim in realnim gledališče zanj tudi ni več prostor fikcije. Zato poskuša z vseh gledaliških kategorij ostrgati znake intencionalnosti, ki priklicujejo fikcijo, in premestiti reprezentacijski okvir gledališča v gledalčev pogled. Raziskavo pogleda vzpostavlja na presečišču sveta v gledališču in spektakla v svetu. Medtem ko posega globoko v gledalčev jaz, demistificira sam pojem globine in ga vpne v intersubjektivno mrežo osebnih odnosov in družbenih mehanizmov. Sočasno pa prikaže iracionalni moment zaznavanja v luči politike percepcije.

Preiskovanje dinamike med udeleženci gledališkega dogodka je v slovenskem gledališču še posebej intenzivno potekalo v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja. Odnos med nastopajočimi in gledalci je bil tematiziran na različne načine: kot ritualno vpeljevanje gledalca v dogodek (v delih Dragana Živadinova od *Hinkemana* leta 1984 naprej; Helios: *Brigade lepote*, 1990; Vlado Repnik: *Walter Wolf*, 1993), kot ločenost gledalca od prikazovanega (Emil Hrvatini: *Kanon*,

1990), posebej poudarjeno v razliki med raztelesenim in fiziološkim videnjem (Živadinov: *Molitveni stroj Noordung*, 1993; Hrvatini: *Celica*, 1995, in *Banket*, 1997), kot prisotnost posredovanja (Sebastijan Horvat: uprizoritev Ionescove *Instrukcije*, 1995), kot dekonstrukcija prisotnosti (Matjaž Berger: *Priglasje na gori Eiger*, 1993; *Trije zadnji problemi telesa*, 1994); v neposrednem stiku med gledalcem in performerjem (Igor Štromajer: intimni performans *On.kraj/Be.yond*, 1997; senzorialni dogodki gledališča Sensorium od leta 1997 naprej). Navezujoč se na kritiko koncepta prisotnosti, je bila vez med nastopajočimi in gledalci problematizirana kot meja: ne le kot pregraja med predstavljanim in občinstvom, temveč kot meja medija gledališča v odnosu do drugih medijev na eni strani in gledaliških konvencij na drugi. »Teatraliziran« odnos do občinstva je bil odsev vzpostavljanja novih konceptov gledališča v dialogu z vizualnimi in intermedijskimi umetnostmi, performansom in plesom. Ta proces pa je bil vseskozi zaznamovan s polemično zaostrenim zavračanjem tradicionalnega modela gledališča in – z gledujoč se po zgodovinski avantgardi – odvracanjem od mainstreama.<sup>18</sup> Problematiziranje optičnega in ideološkega režima kamere obskure je bilo povezano s preoblikovanjem slovenskega gledališča v širše polje scenskih umetnosti.

»Staro težnjo, da bi se za človeška čutila realni zakoni prostora in časa prenesli v imaginarni okvir gledališkega odra, se v moderni dramaturgiji razrešuje v sunkovitem obratu k težnji, da bi se prostorsko-časovni zakoni človeške imaginacije prenesli v konkretni prostor gledališča in njegovega odra. [...] V modernem gledališču ne gre več za oko, ki gleda, tako kot je skozi okno portala gledalo v prostor italijanske škatle, temveč za oko, ki projicira podobe skozi prostor svoje notranjosti v zunanji, konkretni, trodimenzionalni prostor odra,« je leta 1992 zapisala Eda Čufer, ko je (ob *Kanonu* Emila Hrvatina) razpravljala o obsoletnosti tradicionalnega gledališkega odra, utemeljena na znanju o perspektivi, in njegovem neskladju s percepcijo sodobnega človeka, vajenega bližnjih posnetkov filma in iluzionizma gibljivih slik.<sup>19</sup> Poldrugo desetletje pozneje pa se je okrepila tudi zavest, da se je prostor človekovega bivanja iz t. i. topičnega mesta, opredeljenega s perspektivo realnega prostora, preobrazil v t. i. teletopično metamesto, urejeno okrog ekrana. Nič več nismo prisotni le tukaj in zdaj, kot poudarja Paul Virilio, temveč smo sočasno teleprisotni tudi na drugi strani ekrana, v enigmatičnih pokrajinah elektronske perspektive. Razpeti in obenem razpršeni smo med prisotnost in teleprisotnost, eksistenco in teleeksistenco, aktivnost in interaktivnost (oziroma interpasivnost). V tem polju zaznavanja gledanje čedalje bolj poteka v povezavi med organskim (živim subjektom) in neorganskim (neživim objektom, strojem). Ne gre le za to, da človekovo oko nima prostega, neposrednega dostopa do sveta, temveč da si polje zaznavanja deli z videčo tehnologijo (na primer aparati, ki namesto ljudi že upravljajo nadzorne videokamere in imajo sposobnost zaznavati naš realni prostor in čas). Nove razmere zaznavanja eksplicitno reflektirajo: Marko Peljhan v znanstveno-umetniškem biotopu *Makrolab* (prvo operativno bazo je postavil leta 1997 na Documenti X. v Kasslu), Dragan Živadinov v paraboličnem projektu *Biomehanika Noordung*, ki je 15. decembra 1999 potekal v gravitaciji nič 6660 metrov nad Moskvo, Igor Štromajer v seriji gverilskih medmrežnih performansov *Ballettikka Internettikka* (2004-06). Prav zaradi novega tipa

<sup>18</sup> Lado Kralj, »Dekadencja?«, *Maska*, št. 4-5, let. III/1993, str. 13. Simon Kardum, »Uvodni rituali tretje generacije«, *Maska*, št. 4-5, let. III/1993, str. 38-41. (Glej tudi ponatis teksta v pričujoči knjigi, str. 114-125)

<sup>19</sup> Eda Čufer, »Gledališče v dobi konformizma čutil II.«, *Maska*, št. 1, letnik II/1992, str. 15.

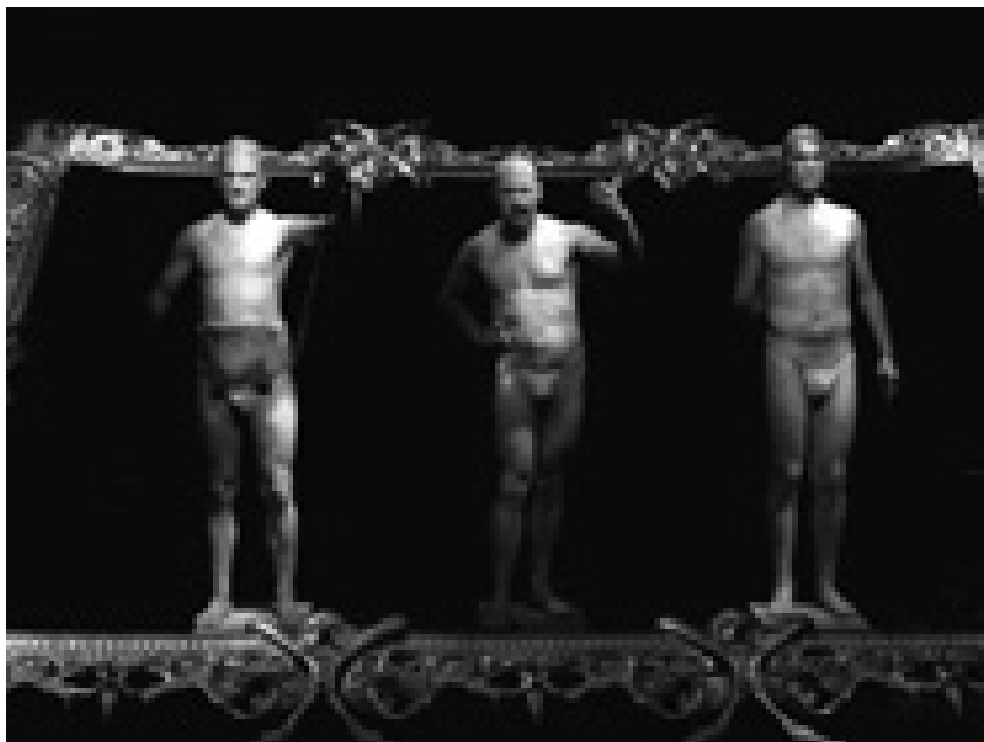
<sup>20</sup> Paul Virilio, *Hitrost osvoboditve*, Študentska organizacija Univerze v Ljubljani - Študentska založba, Ljubljana 1996, str. 47-55.

reliefa v gledališču poteka tudi intenzivno preiskovanje vidnega zaznavanja in se implicitno vpisuje v redefinicije normativnega načina gledanja.

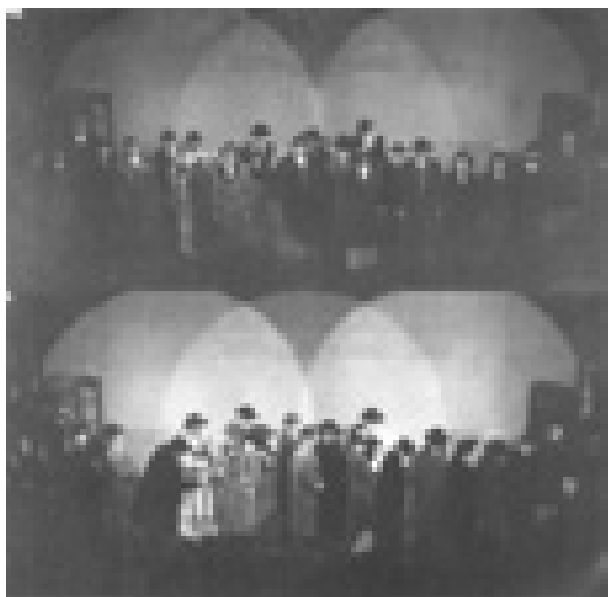
Če je slovensko gledališče v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja odnos med nastopajočimi in gledalci dinamiziralo predvsem zaradi vzpostavljanja novih konceptov reprezentacije, je primarni vidik, s katerim se preiskave tega odnosa loteva danes, konfiguracija percepcije. Ta preobrat je mogoče zaslediti prav na prelomu tisočletja, točko zasuka pa konceptualno opredeliti z instalacijo za enega gledalca *Camillo memo 4.0: Kabinet spominov – Solznodajalska akcija* (1998), v kateri Emil Hrvatin gledalca dobesedno »uprizori« samemu sebi in premesti lokus gledališča v gledalčevo telo. Privilegirani prostor vednosti danes ni več oder, temveč gledalec kot celota emocionalnih, intelektualnih, fizičnih in intuitivnih sposobnosti. Vizualna podoba je le dražilo za gledalca, da bi si v procesu gledanja kot ustvarjalnega dejanja ustvaril sebi lastno predstavo in občutil samega sebe kot vir koordinat percepcije. V svetu, v katerem človek vrši svoj pogled v simbiozi s tehnološkimi aparati, gledališče podeljuje gledalcem pravico do videnja. V pokrajinah izza očesne mrežnice preiskuje nevidne mehanizme zaznavanja, ontologijo vidnega in politiko percepcije.

## POVEZAVE:

- ☞ Maaike Bleeker (ur.), *Gledanje in vizualno*, tematski blok, *Maska*, št. 2-3 (80-81), let. XVIII/2003, str. 5-70.
- ☞ Carl Hegemann, »Opazovalec sam na sebi. O gledališču, o 'ready madih' in o transcendentnem subjektu v umetnosti. Intervju z Borisom Groysom«, *Maska*, št. 3-4 (86-87), let. XIX/2004, str. 52-56.
- ☞ Barbara Orel, »Dialogska gledališka beseda Mileta Koruna«, *Maska*, št. 1-2 (66-67), let. XVI/2001, str. 80-83.



*Tihožitje* (po romanu Terra Nostra Carlosa Fuentes), režiser: Jernej Lorenci, Gledališče Glej in E.P.I. Center Ljubljana, 2004. Foto: Marcandrea



Dostojevski/Korun: *Idiot*. Režiser: Mile Korun, SNG Drama Ljubljana, 1999. Foto: arhiv SNG Drama Ljubljana



*Bi ne bi.* Režiser: Bojan Jablanovec, *Via Negativa* in *Eks-scena* Zagreb, 2006. Foto: Marcandrea