

Dve svobodi

Via Negativa: Generalka za generacijo

Drama SNG Ljubljana, koproducent Via negativa. Zasnova Bojan Jablanovec, Katarina Stegnar, Marko Mandić, Grega Zorc, koncept, besedilo, režija, scena Bojan Jablanovec, avtor glasbe Tomaž Grom, kostumografinja Mateja Benedetti, oblikovalec luči Vlado Glavan. Igrajo: Veronika Drolc – Katarina Stegnar, Matija Rozman – Grega Zorc, Boris Mihalj – Marko Mandić. Premiera v Drami SNG Ljubljana, 17. 1. 2014

Mimo konkretnih uprizoritvenih znakov, ki jih proizvede Generalka za generacijo, mimo njene nespregledljive energije, lucidnosti in prodornosti oz. učinka (še zlasti na netipično občinstvo predstav Vie negative), pa tudi mimo njenih pomanjkljivosti (redukcija začetnega zagona skozi uprizoritev, pozaba zastavkov in ujetje v zaprto uprizoritveno zanko; funkcionalno (ne izvedbeno) neizenačeni nastopi treh performerjev in še zlasti treh igralcev, skoraj popolna odsotnost Veronike Drolc), me pri predstavi-performansu (spet je pred nami Negativin cross-over format) bolj zanima odgovor na vprašanje: Kako doseči (notranjo) svobodo?

Kako torej? Nikdar brez (samo)razkritja, brez pozunanjenja no-

tranjih motivov, procesov, produktov, celo organov. Notranjost mora priti na dan, zamenjati se z zunanostjo v procesu nekakšne inverzije, transformacije, in to v vseh razsežnostih: kot tekstura, struktura, čutno zaznavna vonj in okus ... Dosežek svobode je vselej stvaren, konkreten, oprijemljiv, snoven, materialen, nikdar samo ideja, metafizika. Že v izrekanju je dogodek: a ne racionalno, analitično, sistematično razporejanje in reduciranje, temveč intuitivna gošča, besede vrejo, bruhajo kot surovo nezavedno sranje (brez navednic, nezavedno je vedno sranje), rahlo urejeno samo s strukturo celotne predstave oz. režijsko konvencijo, torej vzdrževanja strukturne napetosti. Od tod takšna količina kletvic, seksualnih in ekskrementalnih namigov, verbalnih perverzij in agresivnih izpadov, taka količina čistega zvoka, golega akustičnega označevalca, ki ni v sorazmerju z označencem, z vsebino, s smislom. Svoboda je negacija smisla in razraščanje glasu v svoji snovni dimenziji, kot gostota glasu, skupek in sprimek »izraza«, svoboda subjekta je v razmahu (lastnega) objektivnega do neobvladljivih razsežnosti.

Verbalni napad na gledalca ni tako nasilen, kot se zdi na prvi pogled. Res da ga atakira s polnino zvoka, ki kot zračna snov napolni prostor skoraj do neznosnega, a v resnici gledalca pušča pri miru, nemara z namenom: naj ostane v svoji navidezni varnosti, pogreznjen v (nove) sedeže gledališča, čeprav njegovo telo ob alikvotnih basih vibrira, trza, grozi, da mu bo ušlo iz varnega objema kože in oblačil. Gledalčeva svoboda je v predstavi spoštovana, pusti jo na miru kot nedotakljivo, pa čeprav jo nenehno nago-varja, preizkuša, se je dotika in vanjo

zabada svoje performativne intervencije. Besedam sledi njihova vsebina, njihova neoprijemljiva snov, praviloma zaznamovana z liminalnim, ultimativnim: človekovi izločki razpirajo ultimativni pogled na telo, ne samo na njegovo delovanje, procesualnost, v funkciji oskrbovanja »življenja« v njem, temveč tudi na njegovo končnost, finalnost, razgradljivost oz., v »evolucijski« paradigmati, na njegov transformacijski potencial. Katarina govori o dreku, sranju, smradu, Marko o drkanju, fukanju – oba to počneta z užitkom, a z rahlo razliko: Markov užitek je ludističen, evforičen, nalezljiv, Katarinin je averziven, agresiven, odbijajoč. Ekskrementacijski govor je usmerjen direktno v gledalca, na njegov čut za spodobnost, na njegovo mimikritično prikrivanje izločanja, kjer je celo navaden pljunek prepovedan (je znak primitivizma, tudi v krajih, kjer je pljuvanje usmerjeno v pljuvalnike), še posebej je to očitno na premieri v (Mali) Drami, torej v nacionalni instituciji, ki ima tudi ustrezno protokolirano občinstvo. Ultimativni govor igralcev je v resnici sovražni govor, specifična oblika svobode, ki pa se (v tem primeru zavestno) udejanja na račun, na koži drugega. Sovražni govor je v resnici odvzemanje svobode drugemu na račun lastne svobode, še več, odvzemanje svobode drugemu zaradi lastnega (nedefiniranega) užitka, česar pa se Via negativa vseskozi zaveda in je v tej zavest »pravilna«: kolikor svobode odvzame gledalcu, je odvzame tudi sama sebi, obema pa pri tem odvzame tudi določeno mero užitka. Rezultat ni gledalčev profit, pribitek svobode, pridobljene na račun igralca, temveč je manko obojestranski. Obema, tako igralcu kot gledalcu v resnici nekaj svo-

bode umanjka, le da ta ne izgine v »nič«, temveč se stacionira v performativnem naboju, v »energiji«, ki jo predstava-performans akumulira v času izvedbe. Performans se hrani z gledalčevim in igralčevim nelagodjem, z nekonformnim odzivom na uprizorjene impulze, pravzaprav z odbojnostjo in odrekanjem participaciji, z gledalčevim negativnim stališčem. Tu je Via negativa ponovno »negativna«, saj za svoje delovanje potrebuje negativ, najsi bo same snovi, pristopa, procesa ali recepcije. A svoboda, ki si jo v procesu izvedbe »prisluži sama predstava-performans, je v resnici, čeprav v nekem obratu, tudi svoboda igralca-performerja oz. gledalca.

Gledalec si mora svojo svobodo pri Vii negativi zaslužiti. Gledanje performansa ni nikdar zabavno, sproščujoče, temveč je trdo delo, pa čeprav na trenutke poteka celo pri (lagodno) ugasnjenih lučeh v dvorani. V gledalcu se nabira odzivna energija; v neki drugi komunikaciji, v drugi situaciji, ki ne bi imela tako izpostavljenih performativnih dimenzij, bi gledalec moral na igralčeve provokacije odgovoriti, se odzvati: replicirati, pljuniti nazaj, se igralca-performerja-sogovornika, denimo, celo dotakniti, ga odriniti. Svojo pozicijo v komunikacijskem procesu bi si moral izboriti, čeprav bi, po drugi strani, svoj odnos-odpor lahko pokazal tudi s preprostim (manifestativnim, tihim) odhodom iz dialoške situacije, iz dvorane. V gledališču je gledalec v skladu s »podpisanim« dogovorom z izvajalci pristal na svojo prisotnost v dogodku, z njega sicer lahko odide, vendar zaradi družbene in družabne konvencije, pa tudi zgolj zaradi fizičnih oz. tehničnih okoliščin (iz-



postavljenost, motnja v predstavi, v Generalki določen čas tudi varovani in onemogočeni izhodi) tega praviloma ne stori. Gledalčeva situacija je kulminacija napetosti v njem samem, nerealizirane, neporabljene, negativne odzivne energije, ki zastaja v njem kot slaba služ. Tukaj pa nastopi obrat: čutna, izkustvena energija, nakopičena v gledalcu, se nenadoma transformira v idejo, v misel, v spoznanje, v vprašanje ali sentenco, povezano s performansom.

Misel v tem obratu postane (gledalčevo) dejanje, ki ne potrebuje neposredne ali takojšnje izvedbe na kraju samem, temveč ostane v njem kot iztočnica, nastavek, vir njegovih prihodnjih ravnanj. Proces bi lahko imenovali katarzičen, a ne v smislu aristotelovskega očiščenja, temveč epistemološkega reza, ki v določenem hipu prekine s starim režimom (dojemanja, ravnanja) in vzpostavi (možnosti za) novega. Šele nevzdržnost situacije (kakor koli Via negativa gledalcem tudi prihrani, denimo, značilne hepeniške inter-

vencije) omogoča rojstvo (gledalčeve) svobode, ne brezpogojni užitek v predstavi, kar je že presežena recepcijska dogma.

Kaj pa performerjeva svoboda? Na trenutke se zdijo performerji v Generalki ujeti v svojo predstavo, celo bolj kakor njihovi na stolih privezani in z eksplozivom opremljeni »nadomestki«, talci ali žrtve terorističnega napada. A čemu ne morejo pobegniti? Samim sebi, ujeti so v samopodobo, bolj kakor igralci, ki lažje razmejujejo svoje vloge od lastnih teles in karakterjev (pri tem jim je v bistveno pomoč že kostum); performer je praviloma bolj enoten, nepodvojen, cel(osten), rez med realnim in njegovo izvedbo, med življenjem in nastopom oz. uprizoritvijo je pogosto neviden, v določenih primerih (pri nastopih avtentičnih, naravnih izvajalcev) pa ga celo ni. Performer je ujet v lastno sestvo, ki ga multiplicira, razmnožuje in se pri tem ujame v serijo podvojitvev, ki pomenijo njegovo izpraznjenje, ujetost v praznino označevalca, ki jo polni

z novimi in novimi investicijami prezenze, njene hipne energije. Performer se morda v resnici sploh ne podvaja, temveč je vsaka njegova prezenca nadomestna, nadomešča neko temeljno odsotnost, odsotnost oprijemališča, ki, v nasprotju s prepričanjem, ni lastni jaz, temveč Drugi. Na podvojitvev oz., z drugimi besedami, proces nadomeščanja, substitucije, performer najpogosteje reagira z verbalno drisko, z energetskim izbruhom in s telesnimi izločki: v izvoru vseh teh reakcij je stiska, ki, dobesedno, stiska govornilne organe, mišice, izločila, da proizvedejo višek, presežek. In to je nemara najmočnejši performativni presežek, ki ga proizvede performer – za razliko od igralca, ki proizvaja protetična telesa vlog.

Performerji pa so ujeti tudi v brezizhodnost koncepta: vztrajati v terorističnem dejanju do konca, ne glede na posledice, do končne eksplozije. Kljub videzu improvizacije je njihova funkcija vnaprej določena, performans ima za razliko od hepeninga natančnejši načrt, in nalogo morajo performerji izpolniti. Performer je določen z nalogo, z navodili za uporabo, s predpisi in zakoni performativnega, in to mnogo bolj kakor igralec, ki lahko v navidezni ujetosti v vlogo manifestira večjo svobodo (oznaka ni vrednotna). Med vlogo in nalogo na prvi pogled ni bistvene razlike, vendar se obe poti do cilja razlikujeta: prva je vijugasta, druga premočrtna, prva je razvejana, druga enovita, prva omogoča postanke in pomiritve, druga zahteva vztrajanje in napor. Kljub drugačnemu videzu (zaradi odsotnosti besedila) delo performerja ni niti malo lahko, po teži je zlahka primerljivo z delom igralca, ki študira »napisano« vlogo; primerljiva je tudi njuna svoboda. Gre za ena-

kovreden angažma in težko bi rekli, kdo od njih je bolj svoboden (ali ujet), lahko rečemo le, da sta oba ujeta v lastne zakone, najsi bo zakone teatralnega ali performativnega, igre in izvedbe, ki preprečuje ekspanzijo njune dejanske ontologije.

A neka svoboda vseeno obstaja: svoboda participacije. Ne gledalčeve, temveč performerjeve lastne zavesti o udeležnosti, če ne že iniciativnosti dejanja, dogodka (bivanja), ki se odvija v gledališču, med nastopom. Imeti v rokah trenutek, ne gledalca, ne vloge, ne koncepta, ne nastopa kot takega, temveč hip, ki se prikotali od kdove kod in se zatakne v performerjevem telesu, da ta lahko z njim rokuje, manipulira, se poigrava, ga nevarno razteza in krči in navsezadnje prepusti isti praznini, iz katere je prišel: v tem je performerjeva svoboda. Njegova zaposlitev je v resnici čas, ne on sam, njegovo subjektivno, in seveda ne vloga, predloga. Njegova naloga je proizvesti, omogočiti, vzdrževati čas izvedbe v njegovi maksimalni napetosti, prenesti ga v avditorij kot skupno izkustvo, skupno ontološko in spoznavno kategorijo, ustvariti pogoje za njegovo prezenco – in njegov čim bolj (ne)boleč odhod. V tem je v Generalki najmočnejši Marko Mandić, legitimira se kot proizvajalec trenutka, njegov angažirani vzdrževalec, in navsezadnje njegov eksekutor, torej priča, celo (so)avtor njegovega izginotja. Skozi Mandića se Generalka izkaže kot prelom, kot tista eksplozija, ki se v sami (fikcijski) narativni strukturi ne izvrši: kot paradokсна svoboda (v) ujetosti, ki se daje v misel – absolutni prostor svobode.

Blaž Lukan