

Spektakel – to je moje dostojanstvo

Dr. Eva Kraševc

MandičCirkus in MandičCirkus (oblečen) skozi vprašanje razlike

Via Negativa, 23-01-2023

MandićStroj, premierno izveden leta 2011 v Stari mestni elektrarni Ljubljana je performans, v katerem Marko Mandić odigra 37 gledaliških vlog od začetka svoje igralske kariere pa vse do leta 2010. Čez natanko deset let se ob občutno narasli kvoti igralskih stvaritev zaradi vsebinske narave projekta pojavi potreba, da bi gesto MandićStroja ponovili in jo seveda, kot je v duhu Vie Negative, konceptualno nadgradili. V sezoni 2021/22 je tako na velikem odru ljubljanske Drame nastal performans MandićCirkus, ki logično nadaljuje linijo MandićStroja, vendar ga s konceptualno subjektivacijo premešča od citatnega reproduciranja vlog s pripadajočimi rekviziti ter po možnosti tudi izvirnimi kostumi v polje umetnostne apropiacije in s tem tudi svojevrstne reinterpretacije. Konceptualno izhodišče MandićCirkusa je tako 91 vlog Marka Mandića od začetka njegove kariere leta 1996, pa vse do maja 2021, ki sledi izhodiščem MandićStroja s tem, da izpostavlja ideje »igralca kot stroja za proizvodnjo emocij, igralca kot medija identifikacije in igralca kot telesa fascinacije«, a ta izhodišča tudi nadgrajuje s posledico Marka Mandića kot tega istega stroja za proizvodnjo emocij, medija identifikacije in telesa fascinacije. MandićCirkus se tako še vedno ukvarja s performerjem Markom Mandićem, njegovo performativno zgodovino, ki je stekla skozi njegov psihofizis, a tudi s posledicami, ki jih performans delno in morda tudi ironično opredeli v naslovnem cirkusu.

Alenka Zupančič za razlikovanje med komičnim in tragičnim uporabi Kantov pojem sublimno, s katerim komično označi kot dostopno in transcendentno, tragično pa kot nedostopno in imanentno. MandićCirkus se na velikem odru razgalja v svoji intenci preigravanja (pre)številnih citatov iz že odigranih vlog in na tej osnovi dramskih okruškov vzpostavlja plejado novih odnosov od materiala; ti zrcalijo tako njegovo osebno, se pravi razlog tega uprizarjanja, kot tudi posledico vseh teh nastopov, ki so inkapsulirani v performansu MandićCirkus. Vstop golega performerja na izpraznjen črn oder, na katerem poudarjeno stoji še en oder, ki se ob asistenci Draminih tehnikov spremeni v zid, deluje kot začetek gledališča kot takega, kot izstop igralca iz zboru in iniciacija v gledališče samo. V tem dejanju je nekaj antičnega in ritualnega, Marko Mandić v njem deluje kot prvi igralec, ki se prihaja žrtvovati pred zbranim občinstvom. V tem uvodnem dejanju je nekaj tega nedostopnega in imanentnega, sublimni lesk, ki ga subjekt doseže le z etičnim dejanjem, s katerim premaga biološko smrt kot mejo čutnega. To mejo preizkuša, uprizarja in premika Marko Mandić pred našimi očmi. Eksploatacija na eni in egomanija na drugi strani, Marko Mandić se v sežetku svojega dela prek ponavljajoče se geste zaletavanja v zid, ki zavzema osrednjo odersko pozicijo, vzpostavi kot egomanični zmagovalec in eksploatirani poraženec hkrati ter vzpostavlja naraščajočo dramaturgijo nenehnih in vedno znova do popolnosti natreniranih poskusov prodiranja do občinstva. Variacije trkov ob črn zid v tem solo spektaklu na velikem odru Drame producirajo številne, sproti generirajoče se pomene in postajajo čedalje bolj trdna metafora Mandićevega neumornega gledališkega iskanja, njegovih vrhuncev in morebitnih padcev, raziskovanja robov ter spoja življenja in igre v performativnost njegove igralske osebnosti. In vse to pred njegovim zvestim občinstvom, ki ga spremlja vsa ta leta tako na obeh odrih Drame kot drugod. Poznavanje njegove performativne zgodovine dodaja posebno dimenzijo gledanju, ni pa za to nujno potrebno, saj novo uprizorjeni iztrgani okruški besedila prikrivajo celovito informacijo izvirnega teksta, tako da lahko z njo ustvarjalci svobodno komunicirajo ideje in performativne potrebe MandićCirkusa.

Pričujoči zapis pa se ne bo predolgo zadržal na opisovanju podrobnosti samega performansa, saj je njegov namen zlasti detekcija in analiza osnovne razlike med MandićCirkusom in njegovim malodramskim bratom z za nekatere morda provokativnim naslovom MandićCirkus (oblečen), ki je doživel premiero le nekaj tednov pozneje. Za začetek je treba povedati, da izhajajo vse spremembe, od naslova do konceptualne zasnove, iz umetniških potreb ob predstavitvi projekta v Malo Dramo, v prav tako ali še bolj emblematičen prostor Mandićevih stvaritev kot je veliki oder ljubljanske Drame. Mala Drama je eno od ključnih prizorišč Mandićevih najboljših igralskih stvaritev in prav to na prvi pogled manj spektakelsko mesto je dejansko prostor, ki je omogočil posebno atmosfero intimne med performerjem in gledalcem ter ponudil novo možnost reinterpretacije materiala ter spektakel na popolnoma drugi ravni.

Moj pogled na gledališče je utemeljen na pluralizmu žanrov in oblik ne glede na čas in prevladujoče tendence oziroma trende. Menim, da Via Negativa sledi sama sebi in se transformira glede na lastne umetniške potrebe, a deluje v prostoru, ki je ima generalno težavo z razumevanjem in umeščanjem določenih tendenc. Kljub temu pa Via Negativa vztraja pri svoji poti, ki spaja različne, pogosto na videz nespojilive kontekste in radikalno nasprotno slogovne možnosti, kar je razvidno tudi iz samega projekta MandićCirkus, ki učinkuje kot hibrid, saj uporablja besedilne predloge dramskih uprizoritev in jih z jasno gesto umešča kot performativni, ne več dramski material, kar je razvidno tudi že iz samega mesta ustvarjanja projekta v spoju neinstitucionalne skupine v instituciji Narodnega gledališča Drame Ljubljana. Prav zato bo tudi nadaljnja analiza poskus spojitve nekaterih pojmov, ki so bili pogosto uporabljeni v teoriji dramskih zvrsti, a do zdaj še ne povezani s teorijo performativnega.

MandićCirkus (oblečen) je po mojem mnenju nova uprizoritev, ki se sicer po uporabi tekstovnega materiala ne razlikuje od njegovega starejšega brata MandićCirkusa, je pa bolj kot razlika v naslovu in samem prizorišču bistveno, da z na videz enostavno gesto nenehnega preoblačenja ustvari popolnoma drugačno pomensko polje. Preoblačenje, ki deluje kot del intuitivnega performerjevega ustroja, ustvarja vtis persiflaže, ta pa učinkuje v prvi vrsti kot komični protipol MandićCirkusu na velikem odru. Vendar, kaj naj s kategorijo komičnega v performativnem? To je še razmeroma neraziskano polje, ki se po mojem mnenju izkazuje kot izjemno zanimivo prav pri vprašanju razlike med obema izvedbama tega performansa, ki ga lahko analiziramo v kontekstu paralakse, vprašanja drugačne perspektive na isto stvar. Skratka, misel me vodi v smer, da gre pri spremembah mesta performansa, atmosfere in gesticnosti ter vzpostavitvi ključne geste preoblačenja za svojevrstno komedijsko strategijo v performansu, ki s tem radikalizira lastno pomensko polje in tudi naslovni cirkus, ki ga je potrebno razbirati v vseh pomenih, od primarnega, ki je zlasti (potujoče) zabavišče z akrobati, šaljivci in živalmi, prek cirkusa kot umetniške oblike v avantgardni umetnosti do njegovega pogosto uporabljenega figurativnega pomena, ki označuje kaotično dogajanje. Vse te pomenske plasti pa na tak ali drugačen način ponovno korelirajo s komičnostjo kot strategijo za uprizarjanje resnih in subverzivnih tematik. O komičnosti in zlasti o komediji obstaja sicer v gledaliških krogih nemalo predsodkov, ki komediji očitajo vse mogoče, od površinskega prek ugajanja do pomanjkanja

subverzivnosti. Vsi ti predsodki so dejansko v veliki meri utemeljeni v sodobni produkciji tega, kar se pojmuje kot komedija, pri tem pa se pogosto ne zavedamo, da resnično sodobnih komedijskih tendenc pogosto niti ne prepoznavamo, saj se skrivajo na nepričakovanih mestih. Recimo v performansu MandićCirkus (oblečen), ki ima po mojem mnenju številne lastnosti in kvalitete sodobne performativne komedije. Za vzpostavitev širšega konteksta pa najprej osvetlimo problematiko žanrov v postdramskem gledališču in vprašanja performativnosti komedije ter komedijskih strategij v njem.

Zdi se, da sodobni ustvarjalci uporabljajo komedijske strategije pri produkciji svojih del, le da ne več v prisili totalitete komedijskega dela, kar tudi pritiče duhu časa. Elementi komedije se nahajajo v samem načinu razmišljanja o uprizoritvenih praksah in jih zato lahko izsledimo na nepričakovanih mestih. Že dvajseto stoletje je s postmodernizmom ponudilo številne dramske eksperimente, ki so bili visoko samorefleksivni, samozavedajoči, pogosto parodični in v katerih so se mešali elementi visoke in popularne kulture. To samorefleksivno mešanje visokih in nizkih elementov je med ostalim tudi prepoznavna karakteristika cirkusa, kar imenitno izkorišča tudi MandićCirkus, ki neustrašno aproprira koščke številnih velikih dramskih zgodb ter s tem postopkom etablira lastno utemeljenost v klasični postmodernistični metodi. Postmodernizem izhaja iz konca velikih zgodb ter krize pripovedi kot pravi Lyotard: »'mala pripoved' ostaja oblika par excellence, ki jo prevzame imaginativna inovacija [...]«. (Lyotard 2002, str. 103) MandićCirkus je struktura malih pripovedi, ki pa z uvedbo nove geste imaginativne inovacije v konstrukciji nove celote postanejo del nove zgodbe. Koščki besedil, ki sta jih v novo strukturo izbrala Marko Mandić in režiser Bojan Jablanovec, predstavljajo novo celoto, ki se umešča v polje postdramskega, ob tem pa se postavlja vprašanje, kaj je pri tem komično in ali se prvi vtis persiflaže in prikritih gestičnih komedijskih strategij izkazuje tudi skozi analitični pogled.

Hans Thies Lehmann, ki je konceptualno utemeljil postdramsko gledališče, je pri tem izhajal iz pojma drame, vmesnega žanra med tragedijo in komedijo. Vendar pa Lehmann dramo implicitno razume prej kot dramsko obliko s tragičnimi kot pa s komičnimi nastavki in koncepta komedije v postdramskem smislu ne izpelje. Primeri iz prakse pa temu vseeno nasprotujejo, saj se komične tendence pojavljajo tudi v postdramskem gledališču, ki razmišlja iz refleksije sebe, družbe in časa ter komičnost pri tem nikakor ni izvzeta. To dejstvo zbuja v okviru našega razmisleka posebno pozornost in ob tem prinaša misel o naravi komedije kot eminentno postmodernistični obliki, ki pa nikakor ne predstavlja novosti v obdobju afirmacije tega termina, temveč svojo postmoderno naravo izkazuje že od svojih prvih literarnih oblik. To bi bil tudi eden od možnih odgovorov na večno teoretsko neulovljivost komedijskega žanra, njenih mnogoterih pojavnosti in nesistematične obravnave skozi zgodovino te izjemno raznolike in bogate gledališke oblike. Svojevrstna postdramskost, ki jo lahko detektiramo tudi pri paradigmatičnih primerih klasične komedije skozi zgodovino tega žanra, dejansko postavlja komedijo v avantgardno linijo dramskih zvrsti, kar potrjuje tudi dejstvo, da se je v svoji najzanimivejši obliki vedno pojavljala prav v obdobju krize ali na samem koncu določenega obdobja. Pri tem je pomembno izpostaviti korelacijo med trenutnim obdobjem krize in MandićCirkusom, ki definira gledališče kot ideološko fikcijo ter s tem zelo neposredno umešča gesto uprizarjanja na polje političnega. Zdi se, da je ta gesta zaradi postopka komične persiflaže še posebej izrazita prav pri njegovi variaciji MandićCirkus (oblečen).

Persiflaža se nanaša na produkcijo vseh pomenov, ki jih Marko Mandić še vedno producira po principu stroja iz MandićStroja, le da tokrat v še bolj predelani obliki, zlasti pa na vprašanja resnice, ideološke fikcije in razmerja med njima ter vprašanja odnosa do samega sebe kot telesa na odru, psihofizisa, ki se napaja iz dejavnosti ustvarjanja in nastopanja pred živim občinstvom. Marko Mandić se prikazuje kot vir in posledica mnogoterih ustvarjalskih postopkov in performativnih akcij.

Pojem performativnega, ki ga beležimo od performativnega obrata dalje, se je, kot popisuje Erika Fischer-Lichte, zgodil v uprizoritvenih umetnostih v šestdesetih letih. Če postdramsko paradigmo Lehmann utemeljuje kot prelom z dramskim uprizarjanjem in dotedanjo dominacijo besedila, pojem performativnega še bolj očitno etablira premik k akciji oziroma k dogodku in pa k odpravi meja med umetnostnimi zvrstmi. Nastala je nova smer, po analogiji s performativnim poimenovana performans, ki nenehno preizprašuje meje med realnostjo in fikcijo. Pristop k fenomenu performativnega poteka z intenzivnim iznajdevanjem novih teoretskih orodij, saj teoretiki, kot je Erika Fischer-Lichte, menijo, da se s tradicionalnimi estetskimi teorijami tega preloma ne more zaobjeti. Gre namreč za prevoj od umetniškega dela k dogodku ter za premik od znakovnega k materialnemu (Fischer Lichte 2008, str. 31), in ta teoretski aparat vzpostavlja tudi teorija estetike performativnega. Eden od teoretskih zastavkov v sklopu performativnega je tudi vnovičen razmislek o ritualu kot temelju, iz katerega šele izhaja mit, ki se za razliko od verskega obreda lahko tudi precej spreminja (cf. *ibid.*, str. 44). Ta razmislek se je dogajal že konec devetnajstega stoletja z razvojem študijev ritualov in teatrologije, kar je po mnenju Erike Fischer-Lichte ključno za spreobrnitev hierarhičnih pozicij – od mita k ritualu in od besedila k uprizoritvi (cf. *ibid.*, str. 45). Pri MandićCirkusu opažam enak postopek in s tem potrditev performativnega bistva v samem jedru gledališča. Vrnitev rituala v izhodišče gledališča pa nas ponovno napotuje tudi k sami komediji, ki izhaja iz predpevcev faloških pesmi in ima, tako ali morda še bolj kot tragedija, značilen ritualni naboj in je posledično mnogo težje zapisljiva in zato efemerna. Kot drugo pa, ali ni prav komedijska zvrst še posebej zavezana uprizoritvi in njenemu spektaklu, saj njena ekspresivnost in performativnost vznikne zgolj v konfrontaciji z občinstvom – skratka v uprizoritvi sami? Ali ni bila komedija že od nekdaj eminentno performativna in celovita zlasti znotraj lastne dogodkovnosti? Prav ta značilnost se še posebej intenzivno izkazuje v performansu MandićCirkus (oblečen), ki prav na ravni gestičnosti, številnih duhovitih preoblek, ki jih malone sproti izumlja performer ter nenehne intenzivne in igrive komunikacije z občinstvom intenzivno generira performativno komičnost. Nastane skupnostni ritual, ki spodbuja intenzivni medsebojni stik in morda je na mestu prav primerjava tega dogodka s performativnim izvorom komedije, ki se ukvarja z rituali plodnosti in nezavedno željo po transgresiji družbenih pravil.

V slovenskem gledališču obstaja performativna linija komedije v duhu postdramskega gledališča in prav to mesto bi prisodila projektu MandićCirkus (oblečen). Tovrstne uprizoritve, ki jih ustvarjajo umetniki tako na neodvisni sceni kot tudi v institucionalnem kontekstu, vzpostavljajo vznemirljive gledališke dogodke, ki se sicer spretno izmikajo žanrski opredelitvi, a govorijo o tem, da je komedija s svojimi številnimi sredstvi in elementi v temelju zasidrana tudi v našo kulturo in reflektira kritičen odnos

ustvarjalcev, vznika na nepričakovanih mestih in je povezana tako s trenutnim zeitgeistom kot tudi z miselnimi tokovi, ki vstopajo v samo performativno komedijsko prakso.

Fischer-Lichte, Erika (2008), *Estetika performativnega*, Ljubljana: Študentska založba.

Lehmann, Hans-Thies (2003), *Postdramsko gledališče*, Ljubljana: Maska.

Liotard, François (2002), *Postmoderno stanje*, zbirka *Analecta*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo

Zupančič, Alenka (2004), *Poetika*, druga knjiga, zbirka *Analecta*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.