

*Gl. list št. 4*

*Sezona 1992/93*

**Pierre Corneille:**

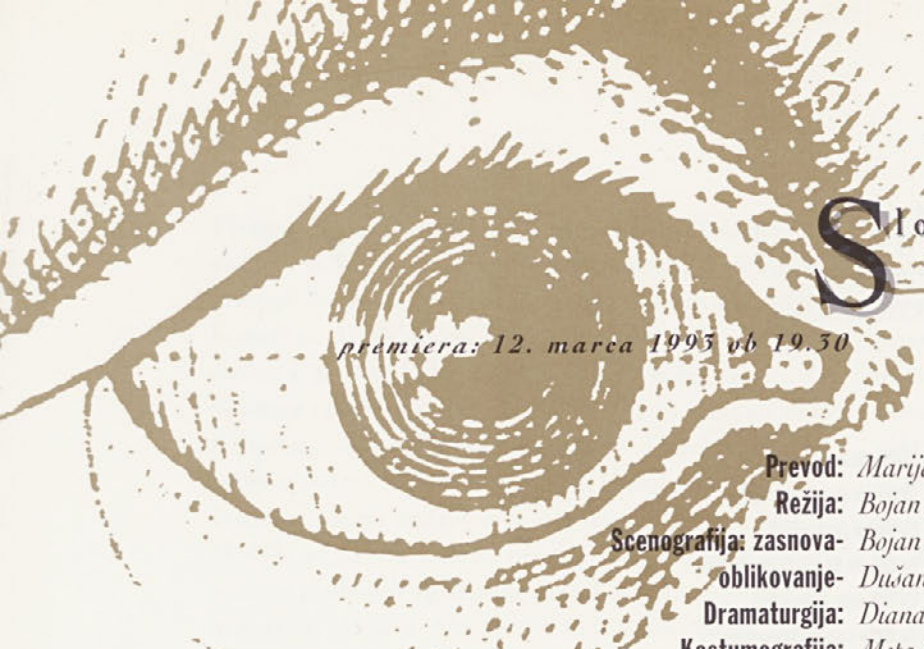
**Illusion**  
*comique*

**Odrska utvara**

*Slovensko ljudsko gledališče Celje*







**S**lovenska praizvedba

premiera: 12. marca 1995 ob 19.30

Prevod: *Marija Javoršek*  
Režija: *Bojan Jablanovec*  
Scenografija: zasnova- *Bojan Jablanovec*  
oblikovanje- *Dušan Milavec*  
Dramaturgija: *Diana Koloini*  
Kostumografija: *Meta Sever*  
Oblikovanje nakita: *Lara Bobinc*  
Izbor glasbe: *Bojan Jablanovec (filmska glasba M. Nymana)*  
Stilni gib: *Metod Jeras*  
Lektorstvo: *Marijan Pušavec*



1

ALKANDER, čarodej... *PETER BOŠTJANČIČ*  
PRIDAMAN, Klindorjev oče... *STANE POTISK*  
DORANT, Pridamanov prijatelj, STOTNIKOV PAŽ..... *RENATO JENČEK*  
MATAMOR, gaskonjski stotnik, Izabelin oboževalec... *VLADO NOVAK*  
KLINDOR, stotnikov služabnik in Izabelin ljubimec... *TOMAŽ GUBENŠEK*  
ADRAST, plemič, Izabelin oboževalec... *PRIMOŽ EKART*  
GERONT, Izabelin oče... *BOGO VERAS*  
IZABELA, Gerontova hči... *DARJA REICHMAN*  
LIZA, Izabelina služabnica... *MILADA KALEZIČ*  
JEČAR IZ BORDEAUXA... *DRAGO KASTELIČ*  
ROZINA, angleška princesa, Florilamova soproga... *MAJA SEVER k.g.*  
ERAST, Florilamov oproda... *BOJAN UMEK*  
služabniki... *BOŽINVIČ MATEVŽ, HUDEJ MIHA, ČERNIGOJ ALEŠ, PRIHAVEC  
MATEJ, BOMEŠTAR KRISTJAN, KONČAN ALENKA, LEBIČ BARBARA,  
GORŠIČ STINA, STANIČ IVONA, BULATOVIČ SANJA, BINČIČ  
BRIGITA, CELESTINA TINA, POLOVŠEK NINA, KOCIPER NINA*

Vodjapredstave: Zvezdana Štraki, izdelavascene: Dušan Milavec s prijatelji, šepetalka: Ernestina Djordjevič, razsvetljava: Rudi Posinek, krojaška dela: Marjana Podlunšek, Adi Založnik  
frizerska dela: Maja Dušej, odrski mojster: Ivan Tkavec, rekviziti: Anton Cvahte, garderoba: Melita Trojar in Liana Baranovič, ton: Stanko Jost, tehnično vodstvo: Vili Korošec

*D R A M S K A  
D E L A  
P I E R R A  
C O R N E I L L A :*

- 1629: *Mélite* (komedija)  
1631: *Clitandre* (tragikomediija)  
*La Veuve* (komedija)  
1632: *La Galerie du palais* (komedija)  
*La Suivante* (komedija)  
1634: *La Place royale* (komedija)  
1635: *Médée* (tragedija)  
1636: *L'illusion comique* (Odrska utvara/komedija)  
1637: *Le Cid* (tragikomediija)  
1640: *Horace* (tragedija)  
1641: *Cinna* (tragedija)  
1642: *Polyeucte* (tragedija)

**P***ierre Corneille*



2

- 1643: *La Mort de Pompée* (Pompejeva smrt/ tragedija)  
*Le menteur* (Lažnivec/komedija)  
1644: *La Suite du menteur* (nadaljevanje Lažnivca)  
1645: *Rodogune* (tragedija)  
1646: *Théodore* (tragedija)  
1647: *Héraclius* (tragedija)  
1649: *Don Sanche d'Aragon* (heroična komedija)  
1650: *Andromède* (tragedija z glasbeno spremljavo)  
1651: *Nicomède* (tragedija)  
*Pertharite* (tragedija)  
1659: *Oedipe* (tragedija)  
1660: *La Toison d'or* (Zlato runo/ glasbena tragedija)  
1662: *Sertorius* (tragedija)  
1663: *Sophonisbe* (tragedija)  
1664: *Othon* (tragedija)  
1666: *Agésilas* (tragedija)  
1667: *Attila* (tragedija)  
1670: *Tite et Bérénice* (heroična komedija)  
1671: *Psyché* (soavtorstvo z Molierom)  
1672: *Pulchérie* (heroična komedija)  
1674: *Suréna* (tragedija)

Pierre Corneille se je rodil leta 1606 v Rouenu. Po poklicu je bil pravnik ter je kot advokat tudi večino svojega življenja preživel v rodnem mestu. Že s prvo komedijo, *Mélite*, iz leta 1650 je zaslovel tudi v Parizu, sledijo ji *La Veuve* (1651), *La Galerie du palais* (1652), *La Suivante* (1655), *La Place royale* (1654) in končno 1656 *L'illusion comique*. 1635 ga Richelieu uvrsti v "družbo petih avtorjev", ki naj bi proslavili francosko gledališče. Izjemen uspeh doživi njegova tragikomedija *Le Cid* (1637), ki pa mu s slavo prinese tudi zavist in sloviti spor (v gledališki zgodovini znan kot *la Querelle du Cid*) in končno obsodbo Akademije, ki je Cidu očitala, da ne

bilo prvič uprizorjeno 1636. leta, ima v gledališki zgodovini dovolj nenavadno usodo. "Un étrange monstre", čuden stvor, jo je avtor sam poimenoval v posvetilu ob prvem natisu 1639. in ta formula je obveljala kot kanonična oznaka bravurozno nenavadnega dela. Uspešnico, s katero je Maraisova gledališka skupina Corneillevo ime proslavila v provinci in Parizu, so igrali dobri dve desetletji (kar je bilo v tistih časih že sila nenavadno), potem pa jo je klasicistični okus potisnil v dolgo pozabo. Šele po dveh stoletjih so jo odkrili romantiki, a tudi uprizoritve iz 60-ih let prejšnjega stoletja (z izrazitimi spremembami



ustreza pravilom. V zrelejših letih, obdan s slavo, napada svoja mlajša tekmeca (1663 sodeluje v polemiki zoper Molièrovo Šolo za žene, 1665 kritizira Racinovega Alexandra, po tem je njegova sleherna tragedija duel, vendar mora končno le priznati Racinov nesporen talent). Leta 1684 umre v Parizu.

Z uprizoritvijo L'ILLUSION COMIQUE (ODRSKE UTVARE) Slovenskega ljudskega gledališča Celje bo v Sloveniji prvič uprizorjen PIERRE CORNEILLE - poleg Racina in Molièra najpomembnejši avtor francoskega klasicizma.

L'illusion comique, Corneillevo mladostno delo, ki je

teksta) ji niso povrnile slave. Pravo rehabilitacijo je doživela šele 1939. z režijo Louisa Jouveta v Comedie Francaise; magija, misterij in apologija gledališča, toda prevare si tudi Jouveta ni privoščil, 5. dejanje je vnaprej razkril kot predstavo. Šele v drugi polovici našega stoletja so jo začeli prištevati k najpomembnejšim tekstom velikega avtorja. In končno veliki dogodek: 1984. leta jo je Strehler uprizoril v Theatre de l'Europe v ciklu o iluziji in moči (sledila je uprizoritvi Shakespearovega Viharja), z novim posluhom za baročno senzibiliteto. L'illusion comique je postala evropska uspešnica.



DIANA KOLJANI

# Resnica je v strategiji videza

*"C'est la fiction qu'il faut croire et non la verite."*<sup>1</sup>  
Alarcon

*"Que ne peut l'artifice et le fard du langage?"*<sup>2</sup>  
Corneille

Predstava o gledalcu, ki nasede iluziji in gledališko uprizoritev zamenja za realnost, se na prvi pogled morda res zdi naivna, kot trdi Mannoni. In vendar v artistični konstrukciji Corneilleve *Odroke utvare* ne gre zgolj za prenapet in samohvalisav (apologija gledališča, ki se pojavi v zaključku) izmislek. Prav nasprotno, stopnjevanje iluzije, ki doseže izbris meje med fikcijo in realnostjo, ne zadeva le v temelje gledališke kreacije, ampak tudi - kar je gotovo usodnejše - v jedro konstitucije sveta. Neke določene koncepcije sveta seveda, tiste, ki jo je razvil barok in ki nam je danes ponovno presenetljivo blizu. Temeljna poteza baroka je

poigravanje z videzi in navideznostjo, ki zaseže vse, kar je. V tej igri ne gre zgolj za artistično bogastvo (ki ga šolska modrost že kanonično označuje z "baročno nabuhlostjo"), temveč za to, da nam da videti svet kot iluzionistično igro. In prav v tem ta hip lahko prepoznamo njegov domet. Nesporno je pač, da živimo v svetu hipertrofije medijskih podob. S televizijo, osrednjim medijem sodobne socialnosti, ki prek ekrana izenačuje posnetek stvarnosti in simulirane podobe, je realnost postala nerazločljiva od navideznega. Še več, medijske podobe ne določajo le našega načina gledanja in dojetanja, ampak posegajo v samo dogajanje (kar je najbolj očitno v politiki, vse do brutalno dejanske stvarnosti, kakršno živimo ta hip z vojno). Intrigantni pojav virtualne realnosti, ki bo morda do kraja zameštrala naše dojetanje stvarnosti in fikcije, je menda samo nova tehnologija za doseganje prevare, kakršno nam nudi Corneilleva *Odraka utvara*.

To je lekcija, ki nam jo nudi barok s svojimi lahkotnimi, zabavnimi in samo na videz neobveznimi igravicami:

resnica je v strategiji videza. Ne v skriti in temačni globini, od koder bi jo morali izbrskati (kamor so skušala prodreti obdobja, ki so sledila 17. stoletju in z bolj ali manj izrazitim prezirom zavračala barok), temveč v igri površine, videzu, ki uklepa naš pogled in prek njega določa svet.

Barok do popolnosti obvlada igro videzov.

In gledališče je njegova vrhunska umetniška oblika. Oblikovanje umetno ustvarjenega prostora medčloveških odnosov in stvari, ki z matematično premišljenim mehanizmom lovi pogled. Iluzionistična stvaritev sveta. Prav v

Corneillevem času se uveljavi italijanska škatla, ki gledališče vzpostavi na način iluzije. 1514 je Baldessare Peruzzi postavil Bibienovo *Calandrio* na sceno, oblikovano z globinsko perspektivo in iznašel gledališki oder, "ki po resničnosti lahko tekmuje s stvarnim svetom". Do srede 17. stoletja to postane prevladujoča, malodane



Jablanovec: *Odrska utvara (osnutek scenografije)*

edina forma gledališča v Franciji: s prevaro, kakršno nudi lažna perspektiva, ustvarjena slika sveta. Zaprta škatla odrskega prostora, ki "nudi sliko stvarnosti, ki deluje enako resnično kot vsakdanje življenje, če ne celo bolj verodostojno od tega" (Duvignaud), se prek pogleda vzpostavi kot svet. V času seveda, ko je svet sam razumljen kot iluzionistična igra.

Ob tem se je morda vendarle treba spomniti, da je prav iluzija tisti moment, ki ga je z naravnost fanatično vnemo izganjal celotni modernizem 20. stoletja (čeprav je gledališka iluzija, kakršno poznamo v 20. st. - iluzija na način psihološkega realizma - zgolj derivat, zastranitev principa, ki je bil vzpostavljen s paradoksalno pozabljenim barokom). Od Artauda, ki se za ceno norosti praska do dvojnika, in Brechta, ki na antiiluzionizmu zasnuje koncept epskega gledališča, prek najrazličnejših smeri in postopkov v gledališki praksi, ki se skoz celo stoletje inspirirajo predvsem pri teh dveh avtorjih. A če je postmodernizem z lahkotno nonšalantnostjo zavrnil radikalizem avantgard, je

vračanje k baroku vendarle utemeljeno drugače.

S Corneillem smo pri času zasnove gledališke iluzije. In vendar, kolikor *Odrska utvara* prisega na njeno moč, katere rezultat je prevara, se ob samem izvoru postopka z njim že tudi poigrava in ga v zaključku celo demontira, oz. demantira. Ta demontaža je seveda vse prej kot programski antiiluzionizem. V poigravanju z iluzijo, ki jo na koncu sicer tudi razkriva, gre prav nasprotno za stopnjevanje, kopičenje navideznega in vrtoglavo potenciran iluzionizem.

Če je konec koncev iluzija priznana kot taka, je ključ baroka tu: stopnjevanje iluzije je baročna strategija doseganja resnice. Resnice, ki na nek način vedno - in danes spet posebej izrazito-tiči v paradoksalnem.

Ni slučaj, da se gledališče prav skozi iluzijo uveljavi kot centralni umetniški dogodek nekega sveta (tudi center družabnega, celo političnega življenja). Uveljavitev italijanske škatle je zgodovinsko povezana z vzpostavitvijo absolutistične monarhije, v kateri se kralj izenači z državo. Gledališče je idealna podoba tega sveta, sveta, ki je urejen za privilegirani pogled (kralj je idealni igralec: oder in avditorij baročnega gledališča sta urejena tako, da je najboljša vizura rezervirana za kraljevsko ložo). Igra videzov namreč vzpostavlja tudi družbeni svet tega časa in še prav posebej njegovo določujočo instanco, politiko. Pomislimo samo na spektakle, ki jih je prirejal Ludvik XIV (sicer tudi velik mecen gledališča), ki je celotno življenje (lastno in javno, kar je tu isto, saj je človek v tem času vzpostavljen skoz pogled javnosti, privatnost pa odpravljena) spremenil v iluzionistično parado, v kateri spektakel določa dejansko konstitucijo političnega sveta.

*Odrska utvara* se navidez docela izogne politiki, vendar se ta pokaže prav v momentu, ko v iluziji zazija razpoka: ob smrti, ki brutalno poseže v dotlej lahkotni tok dogajanja. V Klindorjevem monologu v ječi se nenadoma pojavi refleksija o časti države kot konvenciji in navideznosti, ki nima nič opraviti z resnično vrlino. Tu se izkaže, da je politična konstitucija temeljna podlaga vsega, ki ne določa le lahkotnih igrice, ampak zlasti moč in pomen iluzije.

In četudi smrt predstavlja prekinitiv, je celo ta lahko manipulabilni predmet iluzije (kot se kaže v koncu *Utvare*), vse dokler gre za moment znotraj medčloveških odnosov. (Naravnost programski v tem smislu je Calderonov veliki tekst *Življenje je sen*: neresnični princ Sigismund, ki so ga zvezde ob rojstvu

označile za zločinca, je tu izpostavljen kruti manipulaciji lastnega očeta, ki ga iz ječe prestavi na bleščeči dvor in spet nazaj, prepričujoč ga, da je vse skupaj le sanjal. Brutalne spremembe, ki se sicer zaključijo s prepoznavanjem lestne identitete, princa prepričajo, da je svet in človekovo življenje v njem zgolj iluzija, igra navideznega. Spektakel pred očmi Boga - ki ga Corneille seveda izpusti, da bi mu ostal svet iluzij kot tak.) Gledališče je tu center, ogledalo in metafora sveta.

Zato pa je tudi motiv gledališča znotraj gledališča v tem času tako priljubljen. Če je že v Hamletu gledališka igra moment, ki znotraj predstavljenega sveta omogoči spoznanje resnice (Shakespeareu je tovrstna filozofija sploh blizu; ni slučaj, da Corneillevega Alkandra vzporejajo s Prosperom iz Shakespeareovega *Vibarja*... in slavne besede, "Iz take smo snovi kot sanje."), v baroku ta postopek naravnost zasvoji odre in se vzpostavi kot paradigmatičen. Ne gre le za samonanašanje (ki ga je tako ljubil postmodernizem) in sploh ne za trivialno radovednost, kaj se dogaja v ozadju (*Hrup za odrom*),

ampak za vrtoglavo stopnjevanje iluzije, ki se v svoji kulminaciji stakne z načinom dogajanja sveta.

Po trditvah literarnih zgodovinarjev je šel Corneille v *Odrski utvari* s stopnjevanjem tega postopka najdlje. A ne gre samo za dvojno ponovitev. Ključ za razumevanje prevare, ki jo vzpostavi z igro znotraj igre v igri, je v načrtnem mešanju nivojev. Očitno je namreč, da

je prav tisto, kar se na koncu razkrije kot zgolj gledališka predstava (5. dej.), najbolj prepričljivo, psihološko poglobljeno in verjetno, medtem ko je podoba Klindorjevega življenja skonstruirana po tradicionalnih gledaliških vzorcih (z elementi *commedie dell'arte*, kanoničnimi komičnimi liki - Matamor je sploh sam zase komedija znotraj komedije), celo več: tudi prihod skesanega očeta k magu, ki funkcionira kot realni okvir, podlaga igre, je dobro znan kliše. Poanta je jasna: gledališka iluzija in z njo prevara funkcionira zato, ker se realnost dogaja na način gledališča.

"Prepričan sem, da je ob mnogih priložnostih dobro, da to, kar ljudje delajo, gledamo kot komedijo in da si predstavljamo, da igrajo neko vlogo v gledališču," pravi junak libertinskega romana Antonia Gombauda iz 18. stoletja in s tem označuje jedro družbenega sveta svojega časa, ki ga je z lahkotno igrivostjo zadel že Corneille v *Odrski utvari*.

Ne samo na nivoju celote. Klindorjeva nestalnost v ljubezni (ki je samo zasnova podobe zapeljivca,



Jablanovec: *Odrska utvara* (osnutek scenografije)

osrednje figure baročnega gledališča, kakršno bo vzpostavil Molière v *Don Juanu* 1665 - kjer zapeljivca končno izenači s hipokritom - in se bo razvijala skozi celo 18. st. vse do Laclousovih *Nevarnih razmerij* iz leta 1782), osrednji čustveni dogodek, ki naj bi zadeval jedro posameznikove notranje globine, izpostavi kot podobo, v kateri laži ni mogoče razločevati od resnice.

Koga ljubi Klindor? Izabelo, Lizo, denar, avanture..? Zdi se, da se samo v soočenju s smrtjo dokoplje do nekakšne resnice. A kaj sledi temu? Šele predstava, ki jo igra v 5. dejanju, je prava resnica njegovega življenja. Kot brezobzirna apologija nezvestobe in še nestalnost in omahljivost v nezvestobi sami. In kot igra: Klindor, ki je nastavljal varljivi videz zaljubljenca (in poleg tega tudi varljivi videz sluge: to ni pomembno, samo kot tak, lažni sluga, je lahko vstopil v svet, ki je okvir njegovega življenja), je resničen šele kot igralec, ki znotraj umetelno skonstruirane gledališke iluzije kaže svoj vedno drugačni, vedno spremenljivi jaz.

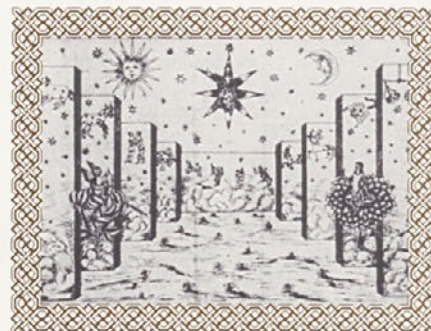
Človek kot igralec znotraj sveta, ki je iluzija.

"Smo v 17. stoletju. Jaz je intimnost, ki se kaže," pravi Rousset o baroku.

In če je svet tu razumljen kot gledališče, je prav danes morda nujno, da se gledališče - na nov, v današnji senzibilitetni porojen način - povrne k baroku. Ne, da bi spoznalo samo sebe, temveč da se ponovno stakne z načinom dogajanja sveta. Z resnico. In z užitkom.



Jablanovec: *Odrska utvara* (osnutek scenografije)



<sup>1</sup> Verjeti je treba fikciji in ne resnici

<sup>2</sup> Česa ne zmore umetelnost in lepotičje jezika?





Corneille: *ODRSKA UTVARA*  
*Milada Kalezić, Drago Kastelic*

Namesto o "vrnitvi k baroku" moramo govoriti o "vrnitvi baroka" (kar je nekaj povsem drugega). Z drugimi besedami: ne gre za vračanje nazaj, zaradi kakih arheoloških ali nostalgčnih nagnjenj - barok sam je tisti, ki se vrača. Ali, če hočete: nekaj, kar se je rodilo po tridentinskem koncilu, po protireformaciji (z Rubensom, Monteverdijem, Berninijem, Gongoro), kar je svoji drugi razmah doživelo v prvi polovici XVIII. stoletja (z Vivaldijem, Bachom, Tiepolom, Zimmermannom, z bratoma Asam), je bilo stoletje in pol prekinjeno, preganjano, izbrisano. Sprva je temu botrovala razsvetljenska filozofija (način, kako Rousseau, *sovražnik gledališča*, "naravo" ali "avtentičnost" postavlja nasproti umetnosti, ki zanj pomeni isto kot pokvarjenost). Zatem še revolucionarno čistunstvo, za katerega barok, celo s svojimi škandalozno avstrijskimi potezami, predstavlja avtentično umetnost ancien regimea. Potem pa je bilo v XIX. stoletju (z romantiko in progresizmom) skoraj sistematično očrnjeno in potisnjeno v pozabo. Rekel bi, da se barok danes lahko vrača ravno zato, ker se šele začinjamo oddaljevati od XIX. stoletja ter od v razsvetljenstvu rojenih velikih utopij in ideologij. Ali pa: v moderni (od Prousta in Faulknerja do Fuentesa, od Picassa do De Kooninga, od Richarda Straussa do Luciana Beria) je barok mogoč zgolj zato, ker se ta moderna osamosvaja od XIX. stoletja, od njegovih mitov in iluzij. Zato je torej nujno spet najti izgubljeno *povsem drugačno* valovno dolžino.

Pri tem je najpomembnejša ravno ideja o *vrnitvi* (kot ga razume psihoanaliza, ko govori na primer o "vrnitvi potlačenega"), ki implicira delovanje z zakasnitvijo. Na nek način me tukaj zanima, kako lahko s pomočjo Picassa vidim Rubensa, kako mi Berio pomaga poslušati Monteverdija, Lezama Lima ali Fuentes brati Gongoro...

Danes smo priča koncu avantgardističnega radikalizma, darvinistične logike, po kateri naj-bij smisel vseh umetnosti temeljil zgolj v vedno korenitejšem "prečiščevanju" vsega, kar jih kvari: sanje o nematerialnem, slikarjeve kretnje očisceni slikarstvu, o književnosti, ki ničesar ne predstavlja, o filmu brez teatralnosti, o celotni lahko miselj v številnih pojavnih oblikah najsodobnejše umetnosti opazimo stanje maksimalne nečistosti (vrnitev figurativnosti v slikarstvu, junakov in pripovedi v književnosti, teatralnosti v filmu in celo v pesni, iluzionistični postopki v gledališču), se nič od vsega tega ne more več popolnoma neodpovedevano pojavljati kot *nekdaj*. Prvine, ki jih je avantgardistična logika izpila, se lahko vrnejo samo zamaknjene, zmaličene, zapornjene, "ogolufane" s pomočjo humorja, pretiravanja, stopnjevanja ali na izpostavljanje umetnosti kot take. Drugače povedano, ne kot prava "narava" umetninskega koda, ampak kot kultura, ki jo je treba obravnavati že kot nekaj sekundarnega. Zdi se mi, da vse to označuje ravno paradigmo baroka. Tam, kjer se le-ta trudi izničiti iluzijo s samimi iluzionističnimi postopki. Igro videzov prignati do vrhunca in tako pokazati, da konec koncev vse temelji na videzu. Estetika de-naturalizacije oziroma de-realizacije.

V bistvu obstajata dva načina boja proti malikovalstvu, kakor sam imenujem spontano nagnjenje vrste k *verovanju* v svoje upodobitve, k vpletanju

# Guy Scarpetta GV Vrnitev baroka

simbolnega v realno, če uporabim lacanovsko terminologijo. Dva načina torej. Prvi, ki bi ga lahko poimenovali "biblijski", si pomaga s postavitvijo abstraktnega, neupodobljivega zakona kot ravno tiste instance, ki omogoča razlikovanje med človeškim subjektom in "naravo", animaličnostjo. Upodabljanje, ki je vedno osumljeno malikovalstva, torej nujno zadene ob prepoved. Recimo, da

takšno prepričanje svoj vrhunec doseže v slovitom abstraktnem slikarstvu, ki umetnost odvrne od vsakršnega "naravnega" referenta in za katerega je umetelnost, čista igra z izmišljenimi formami, nujnost; kot piko na i bi tu lahko postavili ime Marka Rothka. Druga pot, povsem nasprotna po svojih sredstvih, a vendar usmerjena k tistemu cilju, je ravno barok, ki razkazuje iluzijo kot iluzijo, ki priznava, da gre za predstavo in jo podvaja, ki upodablja to, kar je že samo upodobitev, kjer se izza fikcije vedno kaže nova fikcija...

Pri tem ne bi rad govoril o kaki postmoderni estetiki, kajti mislim, da se za tem pojmom skrivajo povsem nasprotujoče si ideje. Termin bi prvotno lahko označeval opuščanje modernistične ideologije; zaradi pretirano široke uporabe pa se je končno spremenil v pravo vojno mašinerijo ne samo proti modernizmu, ampak proti moderni kot taki. Kaj danes pomeni "postmodernizem"? Nekakšno stališče, ki dopušča črpanje iz kateregakoli registra, sedanjega ali preteklega, visokega ali trivialnega, če je le moč iz njega izvleči kak "efekt"; in ki celo namiguje, da so vse vrednote enakovredne in da lahko povsem samovoljno, zaporedoma ali pa sočasno, na ogled postavimo popolnoma nasprotujoče si svetovne nazore. Skratka, nekakšna ropotarnica kultur, kjer je dovoljeno izbrati katerokoli formo ali katerikoli stil, zgolj glede na trenutne muhe naše domišljije, podobno kot lahko spreminjamo elemente svojega izgleda ali pa, glede na svoje počutje, menjavamo programe na radiu ali na televiziji. To je torej nastalo iz postmodernizma; kultura, ki ni nič drugega kot preklapljanje programov...

Onkraj morebitne umetnosti kot nečesa sekundarnega pa v nasprotju s postmodernizmom baročna ali neo-baročna umetniška dela ohranjajo zahtevo po inovativnosti, po stilu (v primerjavi s tem bi lahko postmodernizem, kot tudi kič, označili kot nezmožnost kreirati določen stil in kot nadomeščanje inovativnosti s citatologijo). Poleg tega pa pravi baročni ustvarjalci vse to uporabljajo zgolj z namenom, da bi nas skozi do skrajnosti stopnjevano igro videzov privedli do neke resnice. Spomnite se na primer na Danila Kiša in na Carlosa Fuentesa, dva sodobna romanopisca, katerih delo bi lahko hkrati označili kot umetnost simulakra, ponarejene pripovedi, fikcije, ki je polna pasti, ki pa nas obenem vendarle privede do nekih resnic (predvsem do zgodovinskih, ideoloških resnic), do katerih ne bi mogli priti po nobeni drugi poti.

Z izrazom "umetelnost", ki ga sam uporabljam v zvezi z barokom, bi rad namignil, da vse to omogoča povsem stvaren užitek. Da se tu pogrezamo v središče požara, v tok vibracij, valovanj, čustvene vznemirjenosti in kipenja. Da v nekem trenutku identiteta razpade, se razpoči sredi kipečega izbruha, ki ga je sama sprožila. Da je v baročni in neo-baročni umetnosti neko ritmično



valovanje, nezmernost, vrtočlavica, ki odzvanjajo neposredno v telesu in katerih učinek bi lahko označili kot *ekstazo*, v posvetnem in v religioznem pomenu besede. Hkrati pa bi rad poudaril, da ta užitek že po definiciji ne vsebuje prav nič "naravnega". Da je do njega mogoče samo preko igre form, kodov, stilov - umetnosti. In po mojem je ravno zato umetnost ena izmed dimenzij - morda celo najmočnejša dimenzija - erotike. Če namreč spolnost morebiti lahko povežem z nečim, kar sodi v "naravo", pa po drugi strani erotika nujno implicira igro zapeljevanja, razkazovanja, umetnost videzov, obredij, okrasja, mizanscene. Včasih se mi celo zdi, da se pri občevanju s prostitutkami, ravno zato, ker gre pri njih vedno za simuliranje, lahko najbolj približamo resnici erotike... Kakorkoli že, užitek postane umetnost (in ravno to je erotika) šele takrat, ko preseže ali sprevrže biološke, naravne potrebe, nagone. Saj konec koncev tudi živali poznajo spolnost, ne poznajo pa erotike... Prepričan sem, da obstaja zelo tesna povezava med umetnostjo užitka in užitkom v umetnosti. Zankana, ukročena, utajena, toda vedno prisotna povezava - ki jo v največji možni meri razkazuje ravno barok. Spomnite se samo

Picassoove erotične grafike, na način, kako pri svojih ženskih aktih njihove "živalske dele" (vulvo, anus, dlakavost) upodablja kot skoraj dekorativne *znake* in z njihovimi formami dopolnjuje nakit, ki krasi telo. In tudi na Baudelairea, ki pri opisovanju spolovila Lole de Valence ni mogel najti boljše podobe kot "osupljivi čar rdeče-črnega dragulja"... Skozi to dejansko preseva estetika baroka, ki "naravo" predstavlja zgolj *kot znak* in jo tako vključuje v svet umetnosti. Pomislite tudi na Monteverdija, na rojstvo opere: na trenutek, ko glasba začne sproščati brezmejni užitek (z osamosvajanjem ritmov, barvitosti in čutnosti glasov), in to ne s pomočjo

vračanja k naravi, marveč ravno z razvijanjem skrajno *konvencionalne* forme, katere *konvencionalnost* je tudi stalno izpostavljena...

Danes se moramo odpovedati naturalizmu v najširšem pomenu besede. Tistim svetovnim nazorom na primer, ki človeški subjekt priklepajo na njegovo naravo, "raso" ali pa na njegovo biološko oz. genetsko zasnovo. Za katere je edina možna kultura tista, ki je "ukoreninjena" v zemlji in krvi. Ki zagovarjajo človeško družbo zgolj v njeni "organski" obliki, ne kot svobodno sprejemanje abstraktnih znakov, principov, in dogovorov, ampak kot neposredno vključenost v neko telo, ki ga ljudje sestavljajo kot njegovi udje... Kakor hitro torej družbene vezi mislimo znotraj "naravnega" modela, nismo več prav daleč daleč od fasizma...

Znotraj cikličnega pojmovanja zgodovine stilov in oblik je romantika včasih označena kot ponoven vznik baroka, kar sem sam vedno imel za popoln nesmisel. Ti dve paradigmi si namreč skoraj v vseh pogledih nasprotujeta. Pri romantiki gre za primat duševnega sveta, ekspresivne avtentičnosti,

psihologije, pri baroku pa za poudarjanje zunanosti, simulakra (ali premetenosti), strategije.

Z barokom se danes *končno* odpovedujemo romantični psihologiji; z njim se rehabilitirajo strategije zapeljevanja, smisel za igro: videz je resničnejši kot kakršnokoli psihološko prežvekovanje, globina je vedno nekaj iluzornega, varljivega. To vsebuje tudi določeno erotično dimenzijo; navezujoč se na Monteverdijeve *Vojne in ljubezenske speve* bi lahko rekli: v odnosu med spoloma je nesporazum vedno nekaj prvotnega, moramo ga le znati izrabiti in v njem uživati (brez kakršnihkoli iluzij o harmoniji). Karneval baročne ceremonije - užitek umetnosti, mask, mizanscene, videzov. Z drugimi besedami: ko je v igri želja, njeno razkazovanje, je psihologija povsem nepotrebna.

#### NEKAJ ASPEKTOV BAROKA

...*bohottenje ornamentov* v njihovi nekoristnosti, nefunkcionalnosti, vse do prekritja in do izginitve "bistva" - oz. zmagoslavje hiperornamentalnosti (umetnost metafore pri Gongori, preobilje digresij pri Mariniju, preobloženost s štukaturami v notranji arhitekturi bratov Asam).

... *umetnost zapeljevanja* (zlato, barve in draperije, ki preplavijo cerkve; kipci angelov v zapeljivih pozah; sorodnost elementov posvetne opere s sakralnimi elementi oratorija; zmagoslavje glasovnega razdajanja do *popolne izčrpanosti*, čutnost barve glasov). Dolgo časa je na primer za pomagalo greha veljalo ogledalo; v baročnih cerkvah iz XVIII. stoletja (v Weisu, Eiseldenu, v Osterhofnu, v cerkvi Svetega Janeza v Münchnu) pa so ogledala namenoma razsejana po vsem

sakralnem prostoru. Lahko bi rekli, da je barok umetnost religije v budoarju.

... *vsesplošna prisotnost retoričnih postopkov*: isti principi uravnavajo ekspanzijo ornamentov v arhitekturi in ekspanzijo podob ter metafor v poeziji; isti principi rojevajo ornamentalne spirale in pa glasbeno obliko rondoja; isti principi urejajo uprizoritev in pa teatralnost vsebovano v cerkvenem prostoru.

... *hiperteatralizacija*: *Telesa* v baročnem kiparstvu se gibljejo, govorijo; v Vierzenheiligenu, v Rohru, v Weltenburgu so skupine kipov prikazane kot predstava, kot osvetljene prikazni in celo kot podvojena mizanscena, posnetek posnetka; Sv. Janez v Münchnu, z galerijami, balkoni, ložami, ogledali, vijoličastimi draperijami, z navpično padajočo, zastrto svetlobo v celoti postane gledališče. To bi lahko povezali s "teatralizacijo" v glasbi; od razmaha opere (od Monteverdija do Vivaldija) pa do velikih sakralnih uprizoritev (Bachovi Pasijoni, Haendlovi oratoriji), in tudi z umetnostjo gledališke uprizoritve kot nečesa sekundarnega, umetnostjo "gledališča v gledališču" (Calderonova drama *Življenje je sen*, Shakespearov *Hamlet* in *Sen kresne noč*,



Rubens: *Ugrabitev Leukipovih hčera*

Corneilleva *Odrska iluzija*).

Očitno se tudi *vse to* danes vrača.

Na področju gledališča je modernizem (od Brechta do Artauda) zapovedoval "zavračanje iluzije". Danes pa se, nasprotno, z Bobom Wilsoonom, s Tadeuszem Kantorjem, vračajo ravno iluzionistični postopki: ki se ne trudijo ustvarjati "varljivega slepila", ampak si prizadevajo za zmagoslavje derealizacije, simulakra. Kot da bi bilo odslej iluzijo mogoče onemogočiti edino tako, da jo priženemo do njenega vrhunca - prav do točke, kjer se resničnost sama razkrije kot iluzija.



Parmigianino: *Avtoportret v konveksnem ogledalu*

*Vir:*

*Guy Scarpetta, L'Artifice (Umetelnost), Paris, 1988.*

*Le retour du Baroque*

*Izbor in prevod: Suzana Koncut*



Corneille: *ODRSKA UTVARA*  
*Peter Boštjančič, Renato Jenček, Stane Potišk*

**BAROČNA ZGRADBA** Čuden stvar je to... Ampak naj se zdi še tako nenavaden in pretiran - nov je." Tako predstavlja Corneille eno svojih prvih iger, *Odrsko utvaro*, to "muho", katere uspeh se še trideset let po nastanku ni zmanjšal.

Kaj je ta stvar? Čarovnik, prikazni, gledališče v gledališču, slepilo, bahač (le matamore) kot posebjeno pretiravanje, mrličji, ki to niso, raznovrstna scenografija

- vse to dobro poznamo iz tragikomedije. Od tam izvirajo tudi mnoge izrazite oblikovne značilnosti: ker se dogajanje seli iz ospredja v ozadje in nazaj, se ves čas spreminjata perspektiva in medsebojni položaj glavnih junakov. Vrtljivi oder, ki postavlja v ospredje vsakih nov lik, daje igri več središč. To potezo, ki je opazna tudi v drugih njegovih igrah, je Corneille pozneje označil kot pomanjkljivost, neenak položaj istega lika v teku petih dejanj (na primer v *Kraljevskem trgu*, *Horaciju*, *Petraritu*).

Corneille tudi ugotavlja, da je *Utvara* nedokončana. Ne vemo, kaj se zgodi z glavnimi junaki, ki najbolj uidejo nevarnosti, kakor da bi jo premagali - z drugimi besedami, dogajanje in igra se ne ujemata natančno (Wölflin bi ob baročnem slikarstvu govoril o "odprti obliki"). Dramatik osvetli nekaj poljubno izbranih dogodkov iz Klindorjevega življenja, presledke med njimi pa pušča v temi. Tu je opazna avtorjeva povezava tega življenja z znamenitimi pikaresknimi junaki Buskonom, Lazarčkom iz Tormesa in Gusmanom, katerih pustolovščine so predstavljene kot prav toliko preobrazb.

*Utvara* je lep zgled preobrazb "podvojenega dogajanja", mešanica barv in osvetlitev: izmenično komedija, fantazmagorija, burka in tragedija. Značilnih potez baročne zgradbe, ki se v tej tragikomediji kažejo jasno in izrazito, tudi v drugih igrah - še dolgo po Cidu - ne manjka, ampak se sčasoma zabrisujejo.

#### "SPREMEMBA"

V baročni zgradbi - baročna duša: središče Corneillevih komedij je nestanovitnost, "sprememba". Vihrave duše, negotovi duhovi ustvarjajo podobo nenehnega nihanja. Vsi - zvesti ali nezvesti - se spreminjajo, sanjajo o "spremembi" ali "spremembo" hlinijo. Celideja iz Dvorne galerije je omahljivega srca, negibnost je zanjo nenaravna:

*Le stežka mi srce je stanovitno.*

Lahen sunek bi zadoščal, pa bi razvezala vrvi in se prepustila užitku, da jo nosi tok:

*Dovoli, Bog, spremembo tudi meni,  
naj dana mi bo neosramočeni!*

Tako se vsakdo trudi spremeniti; najzvestejši stopijo na pot zaradi prevare ali iz kljubovanja. Zgodnjo komedijo *Kraljevski trg*, ki presega druge igre nestanovitnosti, obvladujeta dva nestanovitneža: Filis je taka zaradi brezbriznosti, Alidor iz želje po svobodi. Za Filis je to način, da lahko pripada samo sebi, da ostane neodvisna od vseh in da ne trpi. Ljubezen ima za spuščena balon, prost vseh vezi s kakšnim posameznim bitjem. Takšno ljubezen seveda

# Jean Rousset C Corneille in barok

izprazni vsakršnega bistva, ampak to je ne skrbi, saj hoče samo ohraniti svojo ravnodušnost, spremenljivost in sposobnost, da ljubi kogarkoli. Kdor ne ljubi nikogar, ljubi vse.

Med lahkotnim klatenjem skozi pet dejanj komedije ostaja Filis zvesta svoji ravnodušnosti, nasmejana, porogljiva in pripravljena na vse.. Njen katekizemček, ki ga dobro vnovčuje, je nikoli ne izda. Ta

Hilas v ženski podobi spominja na nestanovitneže iz pastirskih iger, med njimi še posebej - z manj divjosti in hudobe - na Korisko iz *Pastorja Fida*.

Protiutež Filis in dejansko središče igre je "čudaški zaljubljenec" Alidor, ki kot prvi corneillevski lik ohranja protislovje v sebi do konca: ostro, nepopustljivo, kljub tveganju, da se smrtno rani in da okrog sebe že ustvari tisto zadušljivo praznino, kakršna bo pozneje edini zrak, v katerem bo corneillevski liki lahko dihali. Alidor se spremembi ne vdaja iz ravnodušnosti, naveličanosti ali pa preproste želje po razgibanosti, ampak iz ljubezni: ta ga zaslužuje, zato bi se rad ošabno izrekel proti njej. "Prištevaš mojega duha k navadnim?" odvrne prijatelju Kleandru, ki se čudi zaljubljenecu - nesrečnemu, ker je preveč ljubljen.

Tu se zarisuje drža, ki bo - ko se razvije in okrepi - postala bistvena za corneillevski lik: potrditev svobodnega in v svoji samoti neodvisnega bitja, ki čuti uničevalno potrebo, da razpolaga samo s sabo in "živi zase". Pri Alidorju je zahteva po svobodi združena s strahom pred nestanovitjo tistega dela naše biti, ki je povezan z "vsespreminjajočim" časom. Da bi bil to, kar je, se mora človek odpovedati temu spremenljivemu delu, in ta odpoved odnese s sabo srčne vrednote, ki jih preveč zaznamuje nestanovitno razpoloženje.

Marsikdaj je nestanovitnost povezana z "zvižajo" in hlinjenimi čustvi, s splošnim trudom, da bi bili drugačni, kakor smo. *Lažnik* bo nekaj let pozneje v nadaljevanju Alidorjeve črte predstavil tip očarljivega sleparja, ki ga nebrzdana domišljija, združena z globoko negotovostjo glede samega sebe, žene, da se zmeraj - kakor proti svoji volji - izdaja za nekoga drugega. Ampak kadar človek sam ne ve, kdo je, ni tisti, za kogar se ima ali izdaja, nič manj upravičen do obstoja; laž tako neha biti prevara in "lažnivec" ni več zoprn.

#### ZUNAJ "SPREMEMBE"

V tragediji *Tit in Berenika* še naprej divjajo "spremembe" in menjave vladarskega srca. Racinov Tit nikoli ne koleba, njegovo srce je zmeraj enako in odločitev sprejeta takoj na začetku. Njegovo omahovanje izvira le iz dušeče bolečine, ki jo povzroča neslutena razdalja med sprejetjem odločitve in njeno izvršitvijo. Corneillev Tit, nestalna, spremenljiva duša, je junak neodločenosti in kolebanja, niha med eno žensko in drugo, iz notranjosti v zunanost, od odločitve do odločitve. Pri njem in pri Domiciji obstaja "sprememba" iz prvih komedij.

V Sofonizbi gre kartazanska princesa od Masinise k Sifaksu, potem od Sifaksa k Masinisi in spet nazaj, vendar je njena izbira Sifaksa samo bežna namera, preden se ženska končno ne preda le sami sebi. Sofonizba le zato menjava moža, da jo ta podpre v boju proti sužnosti in Rimljanom, torej proti tistemu, kar jo jemlje njej sami. Porazencev ne zapusti zato, ker so premagani, ampak zato, ker ponazarjajo nihanje usode, njeni plimo in oseko, vse tisto, kar Sofonizbi onemogoča, da bi ostala, kakršna je. Nestanovitna je le v korist

edinega trdega načela med menjavajočimi se ljudmi in dogodki: v dobro svoje časti, svobode in oblasti nad usodo.

Corneille je obrnil hrbet ljubezni, ker se je odvrnil od srca kot področja spremenljivosti, nestalnosti in "ne vem česa". V posvetilu *Kraljevskega trga* piše: "Nikoli ne smemo toliko ljubiti, da ne bi več mogli ne ljubiti. Če pridemo tako daleč, to postane tiranija, katere jarma se moramo otresti." Alidor daje slutiti ta preobrat: odpovedal se je vsemu, kar se spreminja, in se podal iskat nekaj, kar se ne.

Njegovo vijuganje vodi v ravno črto, in lik nestanovitosti zaradi hotenja po svobodi napoveduje lik, ki obvladuje Corneillevo gledališče od Medeje do Domicije, od Emilije do Sofonizbe, od krvave Kleopatre iz *Rodogune* do Aristije iz *Sertorija* ali do Grimoalda iz *Pertarita*: strog, nespremenljiv lik iz enega kosa - v nasprotju z baročnim.

"Jaz sem še zmeraj jaz, srce je isto," oznanja divja, "nečloveška" Emilija v imenu vseh tistih, ki skrbijo samo za to, da si zagotovijo enotnost in trdnost svoje biti okrog nespremenljivega jedra časti, v imenu samotne in silovite potrditve jaza, ki ni odvisen od nikogar. Ta oholost, ki jo imenujemo dolžnost (četudi dolžnost ubijati, sovražiti, lagati), je trdna skala, ki kljubuje plimovanju nestanovitnosti:

"Ljubila sem ga iz dolžnosti - trajne!" pravi Pavlina v Polievktu.

Zaradi hrušča, ki ga zganja okrog sebe, nam gre corneillevski junak včasih malo na živce. Upoštevati moramo, da je premagal skušnjavo, ki je bila toliko nevarnejša, ker so jo krasili vsi čari: izognil se je delovanju svoje spremenljive in omahljive duše. Če je njegovo zmagoslavje malo bučno, mu rade volje oprostimo, saj je pri njem nezmernost na vseh

področjih običajna raven. Kaže, da je Corneille po prvem spustu v preveč spremenljivi svet baroka potreboval silovit obrat, ki bi ga obvaroval pred uroki nestalnosti. Toliko preveč je okusil tega, kar se mu je zdelo strup, da ni imel miru, dokler ni našel protistrupa. Tako si je po "spremembi" prizadeval zgraditi človeka, ki bi "sprememb"i ušel; človeku uspe, vendar ostane kot brodolomec, ki se znajde zunaj toka. To nam pomaga razumeti napetost, poudarjeno silovitost, do nesmisla prignano besnenje in prevlado krutosti ali pretiravanja, ki divje razvnamajo junake nespremenljivosti.

#### DRAMA O ZMAGOSLAVJU

Skok vstran: mogoče je to eden od razlogov, da se je Corneille (vsaj navidez) odrekel komediji v korist "tragedije", se pravi gledališča, katerega liki so kraljevski. Takoj, ko se je usmeril proti gledališču ponosa in neomejene moči, razumljene kot svobodno vladanje nad svetom in svobodno razpolaganje s sabo in z drugimi, je potreboval kralje, kralje iz tedanjega absolutizma, take, ki so mogli vse:

*Kralj mora moči vse, in krone noče,*

*če biti svoj gospod mu ni mogoče.*

(Verza, v katerih izraza dolžnost vsemogčnosti, se enaka ponovita v *Pertaritu* in v *Sofonizbi*.) Vsakdo "hlepi" po tej moči, Corneilleva cesarja Avgust in Tit pa po drugi strani spoznata vso njeno ničevost, saj nimata več po čem hlepiti: utvara in razočaranje.

"Življenje je tak nič," gledano s prestola, s katerega Avgust "hlepi sestopiti". Tragedija? Mogoče bi bilo boljše reči - kakor včasih Corneille - tragikomedija ali junaška komedija, saj niti junaki niti ozračje teh iger niso res tragični. Tragično naloži človeku omejitev in ga stre z neko neizogibno močjo, corneillevski junak pa omejitev ne pozna: stori lahko vse, ne le s sabo in z drugimi, ampak tudi z dogodki, z usodo; še smrt je v junakovih rokah kot orodje njegove svobode. Sicer pa Corneille smrti ne uporabi pogosto za zaplet svojih dram: končujejo se v sijaju in zmagoslavju. Namesto da bi svoje like pripeljal v brezizhoden položaj, v katerem ni mogoče živeti, jih Corneille veličastno zažene v neko prihodnost, v kateri naj živijo naprej. Z njihovim zmagoslavjem delo prestopi svoj okvir in dramatično vrenje se nadaljuje onstran. Zmagoslaven izid, skupen vsem Corneillevim igram, je povezan z bistveno značilnostjo corneillevskega lika: z razkazovanjem.



Torellijev osnutek za uprizoritev Corneilleve *Andromède*

#### RAZKAZOVANJE

Barok, pregan skozi vrata, se vrne skozi okno. Sam protistrup bo - v drugi obliki - izločil strup. V delih bomo videli, kako se razvija, nadaljuje in spreminja druga od tem, ki sta poganjali komedije: zvijača.

V nobenem drugem gledališču se junaki ne razlagajo bolj sami sebi in gledalcem in ne predstavljajo čistejše podobe o

tem, kaj so in česa si želijo: berejo (nam) iz globine svoje duše, kakor da v njej ne bi bilo skritih koticov. Zdi se, da je tisto, kar se izmuzne naši zavesti, za Corneilla nepomembno - takoj ko se v nas razmahne neko čustvo, ga bomo gotovo opazili.

Obenem pa ni gledališča, v katerem bi junaki bolj lagali drug drugemu in nas bolj spravljali v nestrpno pričakovanje, kdaj se bo vsakdo končno razkril, se polglasno izpovedal, odprl srce. Ta bitja, ki so sama sebi tako jasna, so ves čas zaposlena z varanjem drugih v dobrem ali v slabem in se ovijajo v oblak dima, ki jim je toliko pomembnejši, ker se zavedajo svoje pozornosti. Njihova prva skrb je, da se skrijejo, pa ne pred lastnim pogledom (kakor Racinovi liki, ki so predvsem neznanci samim sebi), ampak pred pogledi drugega. Od komedij do *Pompeja* ali *Nikomeda* je nešteto prizorov, v katerih besede nimajo drugega namena, kakor da tkejo mrežo laži in utvar:

*Vse zmore laž, prav vse zvijačen govor.*

Nekaterim likom velja prikrivanje za dolžnost, drugi si postavijo zakon, da sta čustvo ali namera toliko močnejša, kolikormanj se vidita navzven. Pravo

ljubosumje in globoko sovraštvo se skrivata:  
bolj ko čutimo bolj prikrivamo.

Ta zakon prikrivanja je ponavadi povezan z drugim, ki bi ga lahko imenovali zakon razkrivanja. Oba sta posledica splošnejšega dejstva - nasprotja med bistvom in videzom, med tem, kar smo, in tem, kar kažemo. Tega nasprotja ali neskladja se corneillevski liki zavedajo:

*Pogosto se kdo zdi, kar drugi ni.  
(Sertorij, III., 1.)*

Nasprotje, ki bi v drugačnih okoliščinah videz lahko spravilo ob veljavo, mu tukaj - čisto drugače - da prvenstvo: bitja, ki pazljivo skrivajo svoje bistvo, postavijo predenj pročelje, skrbijo za zunanost in gradijo utvare. Se ilje grejo: zanikajo pomembnost tistega, kar skrivajo, in priznavajo, ki resnično samo tisto, kar kažejo. Notranjost, ki jo kmalu označijo za umišljeno, zanikajo v korist zunanosti - ta edina šteje. Nazadnje pridejo tako daleč, da zanikajo osebo, se pravi notranje bistvo, da bi povečali lik, se pravi videz, ki mu edinemu pripadajo položaj, predstavljanje in sijaj.

To zagovarjanje zunanosti in ponašanja z bolečino, sovraštvom ali ljubeznijo, to razlikovanje pristnih ali lažnih čustev se dotika ene bistvenih značilnosti Corneillevega gledališča: večini likov je skupna težnja, da nastopajo pred sabo in pred drugimi; ker se odvrtačo od mračne in spremenljive globine svojega notranjega bistva, to navsezadnje nadomestijo z nekim raziskovalnim jazom, veličastno dušo, nad katero se navdušujejo in s katero spodbujajo svoj zanos.

“Srce, kakršno imam”, “Krepost vsa moja”, “Žlahtni moj obup” -

tovrstni izrazi pripadajo njihovemu povsem vsakdanjemu govoru, kakor je vsakdanje tudi njihovo prepričanje, da so za zgled.

Radi se prikazujejo na povečevalnem zaslonu in se razglašajo za navdušujoč vzor najvišje čistosti. Ta vzor viltijo kot zastavo in se po njem ravnaajo tako goreče in natančno, da nazadnje postanejo to, kar se hočejo zdeti. Corneillevski junak je razkazovalen lik, podoben baročnemu pročelju - z ločenima bistvom in videzom, kakor baročni stavbar loči zgradbo in okras in prvenstvo da slednjemu.

*Vir:*

*Jean Roussset: LA LITTÉRATURE DE L'AGE BAROQUE*

*EN FRANCE, Paris, 1955*

*Une oeuvre dramatique prise dans son ensemble: Corneille*

*Prevod: Arko*



Bernini: Smrt blažene Lodovice Albertoni





Corneille: *ODRSKA UTVARA*  
*Bojan Umek, Bogo Veras, Vlado Novak, Primož Ekart*

Ko h gledališču pristopimo z njegove imaginarne strani, nas to pripelje do tega, da najprej utrdimo pojem iluzije (četudi ni lahko reči, kje se nahaja ta "iluzija"), in nato pojem identifikacije, ki je z njim bolj ali manj jasno povezan. Na podlagi tega dejstva bo v prvi plan prišel tudi pojem karakterja, ki nas bo usmeril k iskanju primerov predvsem v dramski igri. Vendar to ne pomeni, da se ta vprašanja (iluzija, identifikacija, karakter) v drugih žanrih postavljajo na bistveno drugačen način,

tam so samo manj odprta. Pogled imaginarnega se bo ustvarjal tako dolgo, kot se oder izdaja za nek drug prostor kakor za tistega, kar resnično je, kot se igralec izdaja za nekoga drugega. In zdi se, da gledališče tem pogojem, ki so brez dvoma konstitutivni, ne more nikoli zares pobegniti. Če je hotel Pirandello, skrivoma v nekaj gledaliških igrah in enkrat ali dvakrat popolnoma odkrito, narediti vse, kar je bilo mogoče, da bi prizor predstavil kot prizor in igralce kot igralce - ker je to bilo kljub vsemu gledališče, ta paradoks ni nenavaden - je, s tem sredstvom samo do skrajnosti poudaril učinke iluzije in se namestil v srž tistega imaginarnega, ki ga je hotel razkriti. Brecht, ki je s potujitvijo in stilizacijo meril na nasprotni učinek, da bi pobegnil prav do imaginarnega in identifikacij, ni mogel iti dlje od spremembe stila in s tem ni izstopil ven iz gledališča. Tisti, ki prisostvuje tradicionalni

kitajski gledališki igri, ne da bi se vnaprej posebej pripravil, je v nevarnosti, da vidi prizor takšen, kot je realno, igralce takšne kot so. To bo še vedno *objektivno* gledališče, ki pa ne bo več imelo svojih posebnih učinkov. Kar nasprotuje imaginarnemu toku, so gledališke konvencije. Toda hitro bomo opazili, da je to razlikovanje dvoumno. Konvencije v gledališču ne igrajo takšne vloge, kot jo imajo pri šahu ali ristancu. Če ristanc vodi preko Vic v Paradiž, so to čiste metafore, ki jih ne spremlja nobena "iluzija". Celó v očeh majhnih otrok ne zahtevajo, da si jih naslikamo, ali recimo vprašamo, kaj pomenijo. Drugače gledano, manj formalno, bolj različno in močno razširjeno, je konvencije veliko težje ločiti od tega, kar za zdaj imenujemo iluzija. Če se otroci prepustijo igri, v kateri ima stol vlogo letala, bo potrebno na začetku reči - ali, kar je isto, pri tem imeti v mislih, da je stol letalo. Igralci lahko konvencijo uvedejo jasno s formulo: "reklo bi se (rekli bi), da je stol letalo". Uporaba pogojnika je tu pomembna. Izraz "reklo bi se" pa hkrati odkriva ravno tako pomembno polisemijo, namreč, otroci lahko začnejo s svojo igro tako, da "bi se reklo" (bi se verjelo), da je stol letalo.

etave Mannoni

# Ključni za imaginarno

(Dramska iluzija ali gledališče z vidika imaginarnega)



Torellijev scenski osnutek za uprizoritev opere  
*Les Noces de Peleé et de Thétis*

verjelo...", dobro vemo, da dejansko ne bi *verjel* čisto nič.

Že Mallarmé je povedal, da se v gledališču, na odru, ne dogaja nič realnega. To je res, vendar tega primera ne moremo vzeti dobesedno. Gledališki strokovnjak lahko pride gledat uprizoritev samo zato, da razišče tisto, kar je na odru realnega. Torej ni podoben drugim gledalcem, ki so prišli gledat nekaj irealnega; toda, ti so potrošniki; on je kot poznavalec, ki ne uživa,

pokuševalec, ki izpljune in ne pogoltne... Samo primerjava ne velja nič, kajti gledalci potrošniki tudi nič ne pogoltnejo. Niso prišli zato, da bi se jih prevaralo. Celó pri zelo resničnih predstavah, na primer pri čarodejih, niso resnično revarani. Ali torej pridejo v gledališče prisostvovati neki situaciji iluzije, v kateri ne sodelujejo?

Kljub temu obstaja in je vsekakor dolgo obstajala ideja, ki je določena in nezmožna fiksacije, da

gledališče mora, bolj ali manj, "delati iluzijo". Verjetno zato, ker tako "mora" biti, ampak dejansko ni tako, radi pripovedujemo zgodbe o naivnežu ali telebanu, ki je padel v past iluzije: kmet, ki prvič prisostvuje uprizoritvi *Julija Cezarja* na začetku prizora o umoru vstane, da bi Cezarju zakričal: "Pozor! Oboroženi so."

Kaj označuje ta neverjetna zgodba? Naša želja, da bi bil prizor resničen, želja, ki, se meša s potrebo, da bi ga nekdo izvedel, morda zasluži, da se tu ustavimo.

Če si igralci ne morejo vzeti za cilj, da bi ustvarili iluzijo v pravem pomenu besede, delujejo (igrajo) znotraj svojih konvencij tako, kot da s preoblekami, maskami, goljufijami to iluzijo v bistvu naredijo. Če hoče igralec v najmanj "realistični" (za uporabo zelo občutljiv pridevnik) gledališki igri, kjer so preobleke in dekoracije skržene na minimum, uprizoriti smrt, mora ostati nepremičen. Če ne, bomo rekli, bomo zaznali, da ni mrtev? Toda vsi vedo, vse se dogaja, kot da bi bilo to vedenje treba prikriti. Komu? Če bi prah na odru povzročil, da bi mrtvi kihnil, bi se temu ne mogla upreti nobena konvencija.

Vrsta napetosti, kiso jo te konvencije vzdrževale, se hitro prekine, gledalci pokajo od smeha, učinek gledališča je uničen. (Na račun nečesa drugega, kar bomo opazili kasneje).

Če se dandanes maskam ne verjame več, so afriški črnici včasih izjavili, da so jim nekdanj verjeli. Dogaja pa se, da tako nenavadno in vsekakor strogo nepreverljivo trditve etnologi raje dovoljujejo kot pa kritizirajo. Veliko bolj smo previdni, če v njej vidimo natančen nasprotni par naši zgodbi o kmetu v gledališču. Z eno besedo, če mi nismo žrtve iluzije vpricho gledališča ali mask, se zdi, da zaradi naše zadovoljivte potrebujemo nekoga takšnega, kot je on, izpostavljenega tej iluziji. Da bi se iluzija ustvarila, toda pri nekom drugem, vse izgleda zasnovano tako, kot da bi bili mi z igralci tajno dogovorjeni. Zato ugibamo, koga bi moralo predstavljati *ono* iz "reklo bi se", s čimer se je izražala nedosegljiva iluzija igranja.

Če ima izraz "verjeti maskam" nek smisel, kar bomo nadalje raziskali, so jim nekdanj prav gotovo verjeli. Lahko si mislimo, da hoče "nekdanj" reči "v otroštvu". Potemtakem nam popolnoma spontano pride na misel neka razlaga, ki ne more biti povsem napačna, četudi je malo enostavna. To je, da je nekaj v nas, nekaj kot otrok, ki smo bili, in ki v neki obliki še naprej obstaja, v nekem določenem prostoru Jaza, ob strani tistega, ki ga Freud, sicer po Fechnerju, imenuje ravno (zakaj ta metafora?) *sanjski prizor*. Kot pomik nazaj naj bi bil to tisti del nas samih, ki bi bil prostor iluzije, za katerega pa še vedno ne vemo popolnoma, kaj je. To je tisti del nas samih, ki bi ga nekdanj predstavljali, poosebljali naivni ljudje s tistim, o čemer pripovedujejo črnici, ali s kmetom, ki se pusti vzeti iluziji.

Ta naivnež, žrtev iluzije, se vrh tega včasih oblikuje v samem gledališču. Njegova prihodnost postane očitna in ni nam ga treba več iskati. V *Corneillevi* komediji, ki se imenuje prav *Odrska utvara*, eden izmed karakterjev, Pridaman (to je njegovo ime), to mesto zaseda. Zaskrbljen je, ker nima novic o svojem sinu Klindorju; omogočijo mu kontakt s čarovnikom, ki z zamahom z magično palico odstrane zaveso in pokaže se Klindorjevo življenje, hkrati blesteče, smešno in tragično. Gre za to, da je izgnani Klindor postal igralec, in da je Pridaman prisostvoval neki gledališki igri, seveda prepričan, da je videl sočasno zelo pomembno dejanje magije in realnosti.

S tega stališča so torej potrebni najmanj trije pogoji, da bi nekoga postavili v funkcijo gledalca v gledališču. To je skoraj tako, kot če bi s seboj pripeljali osebo, ki se bo pustila prevarati - otroka, ki mu odrasli zagotavljajo, da dedek mrz obstaja, ali kmeta v gledališču ali Pridamana, itd.

Naša situacija spominja na tisto, ki se dogaja v sanjah. Freud glede sanj, kjer vemo, da spimo, kjer to izrecno vemo, ne okleva, da bi pritrdil, da je vedno tako, da vedno vemo, da sanjamo, kot tudi vemo, med spanjem, da spimo, četudi nam je to vedenje skrito. V gledališču je za nas na splošno skrito tisto, kar bi radi imenovali nekdo *drug*, morda smo to mi sami, ampak samo v trenutkih naših slabosti ali užitka. To bi bil sanjski Jaz, ki ga Freud proti koncu *Traumdeutung* imenuje cenzor sanj.

Narave gledališke iluzije tako ne moremo popolnoma enostavno razumeti v navezi na problem *verjetja*. Izraz "verjeti maskam" ne bi imel nobenega smisla, če bi s tem hoteli povedati, da verjamemo maskam kot nekakšni resnični ali realni stvari. Vzemimo, na primer, maske za resnične obraze. Iz tega bo sledilo, da maske dejansko sploh ne bodo več učinkovale. Maska se ne izdaja za nekaj, kar ni, ima pa moč, da vzpodbuja fantazijske podobe. Maska volka nas ne prestraši kot velik volk sam, ampak skozi podobo, ki jo imamo o njem. To, da so nekdanj "verjeli maskam", hoče povedati, da je nekdanj, v nekem določenem

momentu (v otroštvu), imaginarno kraljevalo na drugačen način kot pri odraslem.

Če gremo vse do konca, bomo morali priznati, da so učinki maske in gledališča pri odraslem mogoči s pomočjo prisotnosti procesa, ki je soroden procesom zanikanja (*Verneinung*); da bi bile podobe nezavednega resnično svobodne, je potrebno, da nekaj ni res, da mi vemo, da ni res. Gledališče bi v tem trenutku igralo pravzaprav simbolično vlogo. V celoti bi bilo kot veliko zanikanje, ki omogoča vrnitev potlačene v svoji nikalni obliki. Seveda bi tvegali, če bi hoteli v tej smeri iskati podrobnosti.

Vidimo pa, koliko bi bili oddaljeni od iluzije, ki bi bila predstava resnično lažnega. Kajti ta iluzija, to je gotovo, ni v gledališču nikoli naša, ampak vedno dovolj nenavadno od tistega drugega gledalca, ki ga ne znamo umestiti.

Zdaj lahko razumemo, na kakšen način je to, kar površno imenujemo posnemanje realnosti, v gledališču vedno bilo, če o tem nismo dvomili, nič drugega kot stvar konvencij. Če ukinemo dekoracije ali preobleke in recitiramo tekst ali ga igramo, razlika ni velika. Ko je Antonie hotel delati bolj "realno", je šlo preprosto zato, da je uvedel nov stil ali celo modo, nepomembno in prehodno.

Vendar strogo vzeto stvari niso več take, ko se oddaljimo od gledališča. Prizori obsedenosti, kakršne lahko opazujemo na Haitiju, ali še bolje, v Etiopiji, in v katerih je Leiris raziskal "gledališke vidike", nam pokažejo nekaj več. Zdi se, da osebe, ki so podvržene tem stanjem obsedenosti, lahko na splošno razvrstimo v tri kategorije. Ena predstavlja psihične težave, simptom, ki je istočasno, kot vsak simptom, tudi poskus ozdravitve. Druga bolj ali manj prostovoljno ta simptom igra, iz njega naredi vlogo, se bolj ali manj zavestno poistoveti z drugimi obsedenimi. Ti dve kategoriji je med seboj težko ločevati. Toda tretja - recimo, da gre tu za profesionalne obsedence - se zdi, da čisto preprosto sledi obredom in upošteva konvencije.

Leiris ima ta igrana stanja za bolj gledališka od drugih. Mislim, da se ne bi zmotil, če bi jih imel nekoliko za prevare. Ko ostane samo še gledališka iluzija, je to na nek način prevara.

Pred publiko, ki verjame v Zara (ki je v iluziji povsem drugače kot gledalec v gledališču), zato ne vemo več, kje se bodisi prava predstava bodisi prevara začne, niti kje se konča. Da bi sploh bila prava predstava, je potrebno, da se imaginarno na poseben način vgnezdi na svoje mesto imaginarnega. Za prevaro gre takrat, ko igralec je igralec, se pravi, če se pretvarja, vsaj toliko kot v gledališču, kjer tega ne izda glasno.

Ko imaginarno prevlada, ko nismo zadovoljni, da gre za simptom, se pravi, da Zara, ki je prisoten, samo imenujemo in ga odsotnega igramo - in simptom vendarle ni vedno omejen na vlogo, čeprav od nje ni nikoli zelo oddaljen -, tedaj si imaginarno polasti gledalca na čisto drugačen način. Lahko bi rekli, da je ta način gledališki - toda, kot bomo videli nadalje, gre za metaforo. Nič ni bolj preprosto od tega, da pokažemo, da je gledališki gledalec v iluziji, kakor tudi, da se identificira s karakterji. Težko pa pokažemo, kako pravzaprav ta iluzija ni enaka drugim, kako ne gre za to, da smo prevarani ali ne: prav tako bomo težko pokazali, kako identifikacija v gledališču nima nič korenito skupnega z identifikacijo v histeriji. Henry James v svojem komentarju o *The Turn of the Screw* precej skrivnostno zoperstavi "verovanje brez umetnosti in merila" in "zavestno vzgajano verovanje", tisto, ki ga goji umetnik. (*The Turn of the Screw* je zgodba, kjer se postavlja vprašanje o verovanju v strahove.) Ta Jamesov stavek mi je dal misliti, da je moral v svojih razmišljanjih o umetnosti naleteti na problem, ki je dovolj podoben temu, ki ga srečujemo v gledališču.

Toda to zavestno vzgajano verovanje sploh ni verovanje. Konvencionalno in simbolično je vrsta ponovitve imaginarnega. Da bi imaginarno ponovili in ga organizirali, ga je potrebno poiskati tam, kjer je, poleg cenzorja sanj. To lahko dosežemo samo tako, da umetno poustvarimo predpostavljeno prvotno nejasnost med realnim in imaginarnim - s postopkom zanikanja.

Corneille nam v *Odrski utvari* to nejasnost še precej slabo pokaže: predlaga, da lahko gledališče vzamemo za resnično življenje. Gledalci njegove igre (ki je ne igrajo pogosto) se izpostavljamo vsemu, kar bi gledališka igra imela avtentičnega, in dobro vemo, da pravzaprav sploh ne gra za to. Kajti mi, za razliko od Pridamana, skrivnost poznamo. Pirandello nam to bolje pokaže. Na primer v *Questa sera si recita un saggio* (to ni eno njegovih boljših del, ker je nuja po razlaganju preveč jasna) je očetova smrt predstavljena gledališko. Izvedena je za gledališče kot tako. Igralec, ki se izdaja za igralca, pride polit s krjvo, da bi obžaloval, ker njegov nastop ni uspel; noče več igrati, se pravi "umreti". Prosijo ga, da kljub temu poskusi. Poskuša, ampak ne more ustaviti svojega smeha. Na koncu se razjezi, pojasni, da je kljub temu svojo vlogo dobro opravil, in nam pove, kako bi jo bilo treba odigrati; predstavil naj bi svojo usodo, svoje mesto v življenju, pa ne more več razlikovati karakterjev jeze, ki v svojem življenju ni uspel, od jeze igralca, ki mu ni uspel njegov nastop! Toda gledališka iluzija je prav tukaj. Igralcu ostane samo to, da si pusti pasti, da bi nam pokazal, kako *bi bil* mrtev (če bi mu nastop uspel) in tudi mi bi bili presunjeni, tako kot s pričo katerekoli *gledališke* smrti. Gledališke, se razume. Ne tako kot spricho resnične smrti. V nasprotju s tem, kar je hotel Cornelle, da bi si predstavljali, gre tu za čisto drugo pravilo! Gledališka iluzija obstaja, kadar se smrt zaigra kot vloga, z vso resnostjo, drugače ne more biti. Vedno je bilo tako, ker zmeraj vemo, da gre za igro. Pirandello gledališča ne spremeni, pokaže nam bistveni vidik - bistveno stališče, ki nam je, tako rekoč, skrito. V vseh primerih gre za instanco Jaza, kakršnakoli že je, ki prevzame nalogo, da nam pove: to je resnično, to je lažno; to je realno, to je erealno. Znotraj tiste druge posredovalnice, ki je sanjska, nima v bistvu nobene oblasti. Tam se problem razlikovanja imaginarnega in realnega ne postavlja. Ravno tako tudi ne problem iluzije. Imaginarno se končno pojavlja kot senca, ki jo vodi simbolično. Med klasičnimi analitičnimi teksti jih ni veliko, ki bi zadevali gledališče. Mednje ne štejem tistih, ki analizirajo vsebino ene gledališke igre, kot naprimer interpretacije *Kralja Ojdipa* ali *Hamleta*. Če bi šlo samo za interpretacijo mita o Ojdipu ali zgodbe o Hamletu in se ne bi vpraševale o gledališki obliki, se ne bi dosti spremenile. Glavna študija o gledališču, takšna kot je, ostaja Freudov članek, verjetno iz leta 1906, ki je bil objavljen šele 1942 (v angleščini).

Lahko rečemo, da se psihično življenje v celoti zelo pogosto primerja z gledališčem in njegovim odrom, kulisami in karakterji. V *Onstran načela užitka* (iz 1920) Freud pripoveduje o fantku, ki se igra *proč in tu* in pri tem uporablja izraze, ki ga naredijo za impresarija in gledalca še nerazvitih marionetnih gledališč. Takoj zatem navaja tragedijo, da bi pojasnil nek aspekt otrokove igre, namreč ta, da gre v obeh primerih za igri, ki sta sposobni boleče občutke narediti za prijetne.

Že v članku iz leta 1906 je poskušal najti delen odgovor na vprašanje, kako lahko najdemo užitek ob gledanju na odru uprizorjenih psihopatskih karakterjev. Odgovarja, da ima gledalec korist od ekonomije, ki se poskuša zavedati nagibov, ki mu jih ni treba več potlačiti. Dodaja, da dramaturg ne sme biti naklonjen samo tej osvoboditvi, ampak mora istočasno poudarjati odpor. Za gledališče pravi, da sledi igri in ima enako funkcijo. Otroci so premajhni in se igrajo, da bi počeli tisto, kar delajo odrasli. V gledališču gre za isto.

Gledalec je gospod, ki ima kratko življenje in se mu ne zgodi nič pomembnega. Resnično življenje je drugje. Če si otrok želi biti odrasel, si odrasel želi biti junak. Gledališče dovoli igralcu, da se z junakom identificira (se pravi, da bo šlo za identifikacijo na nivoju ideala Jaza, kot bomo kasneje razložili). V gledališču se lahko to naredi z najrazličnejšimi možnostmi: z ekonomijo strahov in nevarnostmi pravega junaštva, torej z zadovoljstvom, da veš, da je to samo igra, da veš, da bo v njih trpel nekdo drug.

Od Freuda dalje je pravzaprav postajalo vse bolj in bolj jasno, da bistvo gledališča ni v tem, da naj ima junake. Ideal Jaza je vse manj in manj v igri. Jaz, podoben sanjaču, o katerem govori Delboeuf in ga Freud z odobravanjem navaja v *Traumdeutung*, je tisti, "ki prostovoljno igra norce in modrece" tako v gledališču kot v sanjah.

Mesto imaginarnega je Jaz, ne tisti z začetka freudovske teorije, ki je imel za nalogo zagotoviti prilagoditev realnosti. To je, nasprotno, Jaz Narcizma, mesto odsevov in identifikacij.



Vir:

Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire*. Paris, 1969.

*L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de L'imaginaire*.

Izbor in prevod: Sonja Dular



Corneille: *ODRSKA UTVARA*  
*Darja Reichman, Tomaž Gubenšek, Maja Sever*

# Elektronski baročni dvorci (Revival baroka v postmoderni)

Barok je nekaj enovitega, tudi Pierre Corneille z *Odrsko utvaro* je bil pisec, ki je uporabljal močne baročne prijeme, vendar pa je bil hkrati zgleden avtor t. i. klasicistične komedije. Tudi ni popolnih korenspondenc med barokom v glasbi, slikarstvu, gledališču in arhitekturi, prav tako pa ni homogena tudi njegova časovna opredeljenost. Nikakor ni vse 17. stoletje baročno, tu so zamudniki, recimo slovenski, in seveda predhodniki (na primer v Italiji v zadnjih desetletjih 16. stoletja). Toda če so vendarle kaki skupni stilski elementi, značilni za to umetnostno smer, life style in obdobje, potem jih lahko zgoščeno navedemo v naslednjem popisu: Baročno (ime izhaja iz barocco, portugalskega izraza za nepravilni biser) je tisto, kar je pretirano, nepravilno, bizarno, preobteženo, neizmerno, silovito dekorirano, patetično, retorično, ornamentalno, sijajno, monumentalno in ekspresivno figurativno. Toda tu niso samo stilne figure, ampak tudi feeling, Zeitgeist in life style - od vnosa iluzijskih razsežnosti v življenje, maškerad, praznovanj in nagnjenosti k teatru do razcveta kositrške obrti, livarstva, ornamentalike v zlatem in rdečem in nemirnega kontrastiranja (recimo prijemi chiaro-scuro). Barok je tudi protireformacijsko opredeljena nova služnost umetnosti, ki naj s svojimi fascinantnimi podobami stimulira emocionalno navezanost na cerkev, prav tako pa tudi smer v umetnosti, ki skuša vzpostaviti umetnino kot *Gesamtkunstwerk*, se pravi, da učinkuje realnejše, popolnejše in prepričljivejše od realnosti same. In prav v tem smislu razkošne figuratike in nabitosti z magično fascinantnostjo so liki baroka (o njih je značilno, z zornega kota umetnine kot okruščka razmišljal tudi Walter Benjamin v svoji razpravi *Isotopni žalostre*) nadzgodovinske figure, ki doživljajo modni revival tudi v kasnejših obdobjih in se posebno v sedanjem, za katerega je značilen miks novega in starega ter prisvajanje starega kot citat.

Smo pri umetnosti konca 20. stoletja, bistveno opredeljeni s tem, da so novi mediji postali nova izrazna sredstva umetnosti, prav tako pa tudi po splošnih trendih umetnostnega sistema, ki kažejo svojevrstno oživljanje baroka. Tu gre za postmodernistično ukinjanje razlik med visoko in trivialno umetnostjo (to je bila značilnost baroka, recimo pri nekaterih Velazquezovih delih), za močne poudarke na množični

receptiji umetniških del (spomnimo naj samo na fenomen baročnih opernih gledališč, grajenih za 3000 in več obiskovalcev, kajti namenjena so bila tudi nižjim, množičnim in ne samo fevdalnim slojem), potem je tu opazen vdor kiča, fascinacije z ruševinami, mrlični in apokaliptičnim, pa tudi velik poudarek čutnosti in telesnosti. Za baročno umetnost pa je značilna tudi spektakelskost in raba specialnih učinkov pri produkciji gesamtkunstwerkovsko prepričljivih del, izrazito namenjenih množični fascinaciji.

Nadzgodovinski pojem baroka pa lahko apliciramo tudi na posebno področje t. i. (novo) medijskih umetnosti, ki predpostavljajo nov koncept subjekta (in sicer fraktalnega, sestavljenega iz, pogojno rečeno, v baročni žaloigri intendiranih "okruščkov"), novo globalno duhovno paradigmo, spremenjen feeling in seveda zelo razširjen in pervertiran pojem umetniškega. Opraviti imamo s tendenco, za katero je merodajna že sama terminološka pomenljivost baroka v smislu nepravilnega, pretiranega in neizmernega. Tisto, kar je značilno za 90. leta 20. stoletja, torej čas popolne prehodnosti v smislu epohalnega dogodka padca berlinskega zidu, bistveno opredeljuje prav izguba mere, zlatih rezov in skrivnih pravil, ki so s svojo strogostjo in avtoritarnostjo nekdanje zamejevala posamezna področja in organizirala njihove prostore smisla. Postmoderna in postindustrijska sedanost je baročna po izgubi mere, občutka za celoto, referenčnega modela, logike ogledala, načela protislovja in "drugega". Nič ni več ekstra, nič se več ničemur ne upira, vse je postalo pomnoženo in neizmerno; klonirano se kopicami, metastazno razrašča; prepričljiva ignoranca mere je postala edini in fascinantni kanon, pa čeprav se vzporedno s to tendenco pojavlja tudi revival po, recimo kar "razpršeni meri".

Svojevvrstno baročnost sodobnega sveta misli tudi sociologija Jeana Baudrillarda, namenjena analizam ekstremnih fenomenov. V *Usodnostnih strategijah* in *Transparenciji zla* se ta teoretik ukvarja s stvarmi, ki se razrašajo v neskončnost, potencirajo in transcendirajo do ekstreme, do svoje obscenosti. Gre za okolje izgube mere, iluzije, scenē, pravil in ciljev in za vstajenje obscenega kot "nadprezentacije" in popolne transparentnosti v naslednjem smislu: "Obscenost je absolutna bližina videne stvari, izginjanje pogleda na

platnu vizije - neka hipervizija v velikem formatu, v razsežnosti, ki ne dopušča več odmika, in totalna promiskuiteta pogleda s tistim, kar vidi, po čemer si prizadeva. Prostitucija."

V okolju obscenosti, ekstaze, fascinacij, potenciranja, pospeševanja in izginjanja tradicionalnih mer (postav), ko postajata osrednja postopka reprodukcije bivajočega simulacija in kloniranje ter z njima povezano brezmejno razraščanje (po zgledu metastaznih procesov, ki niso značilni samo za rakasto obolela organska telesa, temveč tudi za socialno področje); je neizmerno širjenje in transcendiranje zajelo tudi umetnostno ustanovo. Totalna prehodnost na njenem področju pomeni, da se ne upošteva več tradicionalnih mer, pravil (recimo zakona o enotnosti, o katerem je v Eseju o lepoti pisal Josip Vidmar): vse je iznenada postalo "ravno", brez težav prehaja iz ekstrema v ekstrem, iz "neo" v "post", med seboj se mikšajo povsem inkompatibilne stvari, ekstatično *dionizično* je dobilo premoč nad *apoliničnim* (če upoštevamo ti načeli iz Neitzschejevega Rojstva tragedije iz duha glasbe).

Kaj pomeni baročnost v sedanji trendovski umetnosti? Totalno predhodnost ob ignoranci mere, nonšalantno promiskuiteto žanrov (oblikovanje multimedialnih, *gesamtkunstwerk*ovskih del), pretirano poudarjeno čutnost, rabo močnih vizualnih učinkov ("pokazati več, kot je pokazati mogoče", "narediti bolj vidno od vidnega"), in vpeljavo elektronske, mrežne priključenosti posameznika, ki naj bo poslej drogiran od vizualnih in zvočnih podob. To je posameznik, ki naj ob znani, se pravi naravno dani resničnosti naseljuje tudi virtualnost, se pravi paralelno, potencialno, navidezno realnost, dostopno preko posebnih vmesnikov, v kateri pa ne gre samo za svetove, intendirane z govorico, torej z diskurzivnimi mehanizmi in transmisijami, ampak so ti alternativni svetovi prav s pomočjo informatičnih medijev simulirani tako prepričljivo, kot da bi tudi pri njih šlo za, pogojno rečeno, prvo, naravno resničnost: Virtualni elektronski svetovi namreč s pomočjo tehnologije virtualne resničnosti (angl. cyberspace, virtual reality), ki ima odlično mesto pri tehno realizacijah drogirane simbolike, stimulirajo tudi otip kot v tradicionalni estetiki zapostavljen, nižjeredni čut. "Dirty touch" je prav preko te informatične tehnologije postal čut teoretik v hegllovskem in marxovskem smislu.

Ne le virtualna resničnost, tudi druge sodobne digitalne tehnologije temeljijo na interaktivnosti, se pravi, novi konstelaciji za sprejemnika umetnosti, ki ni več pasivni

recipient, omejen na kontemplacijo nemih likov, temveč je del umetnostnega kibernetičnega sistema kot procesne situacije. Sam je postal koncipiran v projektu, pravzaprav procesu umetnine, ki tudi ni več statična, temveč je "tekoča" in programska. Sprejemnik (igralec, poslušalec) sam vpliva na potek programa, izbira, kombinira, sestavlja in režira. S svojim početjem je tudi on subjekt akcij na dani umetnini in hkrati njen objekt, kajti sodobne elektronske umetnine (multimedialne interaktivne instalacije, hologrami, virtualna resničnost kot umetnost, interaktivni kino na podlagi CD-I...) so delane kot pravcate droge za njihove sprejemnike, kar pomeni, da imajo toliko baročno fascinantnih dodatkov, da skušajo kar se da intenzivno prikleniti nase svojega sprejemnika-gosta-soustvarjalca.

Digitalni dodatki in stereoskopski učinki so v sodobno koncipirane multimedialne umetnine vključeni prav v funkciji tovrstnega očaranja in začaranja. Ne kantovsko "nezainteresirano ugajanje", temveč ugajanje tako rekoč na trip in smrt je zadano sprejemniku (gledalcu,

poslušalcu) današnjih del, konstruiranih kot elektronski baročni dvorci in katedrale.

Igra v igri - ne na prvo, temveč tretjo ali celo četrto potenco - je tudi pomemben aspekt inscenacije v tovrstnih umetninah, kajti fino je, da takšna dela stimulirajo tudi intelekt v smislu ugankarskih vaj, zapletov in sofisticirane zamotanosti. Seveda pa so prve črke baročne abecede

namenjene čutom, njihovi ekstazi in naravnost hazardsko priostrenim emocijam. Pierre Corneille skozi Klindorjev lik recimo pove: "V smrt mrtve sence me pregnanja zloba, pogin pripravlja truplo mi iz groba: njegov naslov je zmagal, ne pa meč, morilcev nadme zvilbil trop grozeč." (P. Corneille, Odrska utvara, str. 55) In fino je, če tega akter igre samo ne pove, da torej ne ostane le pri verbalni stimulaciji domišljije, ampak da se skupaj z diskurzivno, narativno sliko vzpostavijo tudi zvočne, svetlobne in taktilne "slike", da se oder odpre v vsej svoji fascinantnosti in kot črna luknja hladnih drog, pripravljenih za vsak čut posebej, posrka gledalca/poslušalca. Baročno je tam, kjer vse presega svojo inherentno mero: bolj mrtvo od smrti ("smrt mrtve sence"), bolj veselo od veselja, vidnejše od vidnega, bolj živo od življenja, bolj sanjsko od sanj. Kot nalašč je za na oder, namenjeno pa je tudi današnjemu posamezniku, ki uživa v priključenosti na stroje za kompleksno drogiranje s tehniško generiranimi alternativnimi svetovi.



Melvin L. Pruitt: "Webb cave" (računalniška grafika)

Jean Baudrillard

# Obredi prozornosti

Negotovost, ali obstajamo, in s tem obsedenost, da svoj obstoj dokazemo, sta danes nedvomno močnejši od čisto spolne želje. Če pri spolnosti vlagamo v igro svojo identiteto (vse do delanja otrok), se zdaj nismo več sposobni res predati: preveč opravka imamo z ohranjanjem identitete, da bi našli moč, ki bi nas ponesla še k čemu drugemu. Pomembno nam je predvsem, da dokazemo svoj obstoj, tudi če je prav to njegov edini smisel.

To se kaže tudi v novejših grafičnih v New Yorku ali Riu. Prejšnji so govorili: "Obstajam, ime mi je..., živim v New Yorku." Nosili so pomenski naboj, čeprav skoraj prispodobnega: naboj imena. Zadnji so čisto grafični in nerazvozljivi. Implicitno še zmeraj govorijo: "obstajam," obenem pa: "Nimam imena, ničesar nočem povedati." Morajo govoriti, ko ni ničesar povedati, Ta nuja je še toliko večja, ker ni ničesar povedati, kakor je tem nujnejše obstajati, ko življenje nima več smisla. S tem se spolnost znajde odrinjena v ozadje kot naravnost potrpatna oblika nadčutnega in zapravljanja obstoja, ko bi bilo edinole treba ta obstoj preprosto potrditi.

Spominjam se prizora z neke hiperrealistične razstave: kipi ali še bolj lutke, popolnoma realistične, kožne barve, čisto gole, v nedvoumnem, vsakdanjem položaju. Posnetek telesa, ki noče ničesar povedati in ki nima ničesar povedati, ki preprosto je in ki s tem pri gledalcih povzroča neke vrste osuplost. Odziv ljudi je bil zanimiv: sklanjali so se, da bi kaj pogledali, površino kože, sramne dlake, vse, ampak videti ni bilo ničesar. Nekateri so hoteli celo potipati, da bi začutili resničnost telesa, pa seveda ni šlo, saj je bilo vse tukaj. Niti očesa ni prevaralo. Kadar je oko prevarano, se presoja zabava z uganjanjem in tudi če nas nihče ne skuša preslepiti, je v estetskem užitku ob kakšni obliki zmeraj neke vrste bistrovidnost.

Tukaj pa nič, razen izredne tehnike, s katero umetniku uspeva ugasiti vsa znamenja bistrovidnosti. Za resničnostjo dlak ne ostaja niti senca kakšne utvare. Ničesar ni več videti: zato se ljudje sklanjajo, se približujejo in ovohavajo to nenavadno hiperpodobnost, ki je v svoji dobrodušnosti pošastna. Sklanjajo se, da bi se prepričali o tej osupljivi stvari: *o podobi, na kateri ni ničesar videti.*

Opolzkost je v dejstvu, da ni ničesar videti in ni spolna, ampak izvira iz resničnega. Gledalec se ne sklanja zaradi spolne radovednosti, temveč zato, da bi preiskal kožno tkivo, neskončno tkivo resničnosti. Mogoče je danes naš pravi spolni akt v tem: *do omočice preskušati nekoristno predmetnost stvari.* Naša erotična in pornografska ikonografija, vsa ta zbirka prsi, zadnjic in spolovil velikokrat nima drugega namena kakor izraziti nekoristno predmetnost stvari. Golota je le še obupen poskus, da poudarimo obstoj nečesa. Rit je samo še posebni učinek. *Spolno je le še obred prozornosti.* Nekdaj ga je bilo treba skrivati, danes pa samo prikrija tisto malo resničnosti - in ima seveda tudi lastnosti te breztelesne strasti.

S čim torej očarajo te podobe? Z zapeljivostjo gotovo ne (zapeljivost je še zmeraj izziv tej pornografiji, tej nekoristni predmetnosti stvari). V bistvu jih niti ne gledamo zares. Za pogled se mora zakrivati, neprestano izginjati; zato je v pogledu neke vrste trepetanje. Te podobe pa, nasprotno, ne vstopajo v igro ponavljanja in izginjanja. Telo je tukaj, *brez iskric kake možne odsotnosti,* v globokem razočaranju, ki ga povzroča čista navzočnost. Na podobi so nekateri deli vidni, drugi ne, vidni napravijo druge nevidne, vzpostavljajo se ritem pojavljanja in skrivnosti, črta, ki označuje, do kam sega namišljeno. Tukaj pa je vse enako vidno, vse si deli isti prostor brez globine. In očara prav ta breztelesnost (estetika breztelesnosti, o kateri govori Octavio Paz). Očaranost je breztelesna strast po pogledu brez predmeta, pogledu brez podobe. Vse naše medijsko posredovane prireditve so že zdavnaj prebile zid

osuplosti. Strast po ostekleneli zaostri tv telesa, po ostekleneli zaostri tv spola, po praznem prizorišču, na katerem se nič ne dogaja, pa vseeno napolnjuje pogled. In strast po obveščeni, po političnem: ničesar ni, pa nas vseeno nasiti. Si želimo te očaranosti?

Si želimo te pornografske predmetnosti sveta? Kako naj vemo? Na begu v opolzkost neke čiste in prazne oblike, v kateri se spolno in vidno obenem

poveličata in razvrednotita, se nas brez dvoma loteva skupinska omočica. Ta očaranost enako zadeva sodobno umetnost, katere cilj je dobesedno ne biti več gledljiva, kljubovati zapeljivosti pogleda. Čarobna moč sodobne umetnosti je samo še v njenem izginjanju.

Ta opolzkost in ta brezbriznost pa ne peljeta nujno v mrtvo točko. Postaneta lahko spet skupinski vrednoti; okrog njih vidimo nastajati nove obrede, obrede prozornosti. Po drugi strani se brez dvoma samo gremo opolzkost in pornografijo, kakor se nekateri grejo ideologijo in birokracijo (skupinsko na Vzhodu) ali kakor se gre italijanska družba zmedo in terorizem. V reklamah se igra ženski striptiz (od tod naivnost feministične gonje proti tej "prostituciji"). Tudi v tem je obred prozornosti. Spolna osvoboditev, vseprisotna pornografija, obveščeni, vključenost, svoboda izraza - če bi bilo vse to res, bi bilo neznosno. Če bi bilo vse to res, bi bili dejansko v opolzkosti, se pravi v goli resničnosti, v norem hotenju stvari, da izrazijo svojo resnico. Na srečo nas njihova usoda varuje, ker se na vrhuncu, tik preden se potrdijo, preobrnejo in padejo nazaj v skrivnost.

Nihče ne ve povedati, ali je spolnost osvobodena ali ne, ali se je spolni užitek zvečal ali ne. V spolnosti in umetnosti je pojem napredka nesmiseln. Opolzkost in prozornost pa nasprotno neizogibno napredujeta prav zato, ker pri njih ne gre več za željo, ampak za besnenje podobe. Povpraševanje in pohlepnost glede podob čezmerno naraščata. *Postala sta naš pravi spolni predmet, predmet naše želje.* In v tej zamenjavi želje in njenega nadomestka, upredmetenega v podobi (ne samo spolne želje, ampak tudi želje po znanju in njenega nadomestka v "obveščeni", želje po sanjah in njenega nadomestka v vseh Disneylandih sveta, želje po prostoru in njenega nadomestka v počitniškem prevažanju, želje po igri in njenega nadomestka v računalniški zabavi itn.), v tem je opolzkost naše kulture. To mešanje in ta "vsepovsodnost" podob, ta virusna okuženost stvari s podobami so usodna značilnost naše kulture. In to nima mej, ker podob - v nasprotju s spolnimi zivalskimi vrstami, nad katerimi bdi neke vrste notranja ureditev - nič ne varuje pred neomejenim razmnoževanjem, saj se ne razmnožujejo spolno in ne poznajo niti spolnosti niti smrti. Prav zato nas obsedajo v tem obdobju, ko spolnost in smrt nazadujeta: skoznje sanjamo o nesmrtnosti enoceličarjev, ki se v nedogled razmnožujejo z dotikanjem in poznajo samo še brezspolno navezanost.

Med obrede prozornosti je treba vključiti proteze in zaščito, ki zamenjujejo biološko in naravno telesno obrambo. Vsi smo otroci pod steklenim zvonom, kakor tisti, ki je pred kratkim umrl v Ameriki: v svojem skafandru, ki mu ga je podarila NASA, je bil ves čas v bolnišnici in z umetnim odpornostnim prostorom zaščiten pred vsakršno okužbo; mama ga je v plastičnih rokavicah božala skoz stekleno steno in v tem zunajzemeljskem ozračju je rasel pod očesom znanosti (to je poskusni brat otroka volka, divjega otroka, za katerega skrbijo volkovi - danes za otroke s pomanjkljivostmi skrbijo računalniki). Ta otrok pod steklenim zvonom nakazuje prihodnost, popolno brezkužnost, odstranitev vseh klic, ki so biološka oblika prozornosti.



Ponazarja brezračno bivanje, ki so ga doslej poznali bakterije in delci, zdaj pa ga čedalje bolj tudi mi: brezračno smo stisnjeni kakor gramofonske plošče, brezračno shranjeni kakor zamrznjeni izdelki, brezračno umiramo kot žrtve zdraviške zagnanosti. Brezračno mislimo in preiščujemo - to povsod kaže umetna inteligenca.

Z naraščajočo razumskostjo strojev se morajo telesa seveda tehnološko precistiti. Človeško telo bo lahko čedalje manj računalo na protitelesa, zato ga bo treba zaščititi od zunaj. Umetno očiščenje vseh okolij bo pomagalo pomanjkljivim notranjim sistemom odpornosti - pomanjkljivim zato, ker neustavljiva težnja, imenovana napredek, jemlje telesu in duhu njune sisteme podjetnosti in obrambe, da bi jih prenesla na tehnične naprave. Človek brez obrambe postane izredno občutljiv za znanost. Brez fantazem postane izredno občutljiv za psihologijo. Brez klic postane izredno občutljiv za medicino.

Iztrebljanje ljudi se začneja z iztrebljanjem klic. Človek je namreč - s svojimi razpoloženji, strastmi, smehom, spolnostjo, izločki samo nedoumljiv virus, ki blodi po svetu prozornosti. Ko bo vse prečiščeno, ko ne bo več virusnih procesov in nikakršne družbene in bacilne okužbe, bo ostal samo še virus žalosti v svetu mrtvaške čistoče in prenarejenosti.

Mišljenje, ki je po svoje mreža protiteles in naravni obrambni sistem, je tudi močno ogroženo. Laskavo ga bo nadomestil možgansko - hrbtnjenjaški stekleni zvon brez vseh živalskih ali nadčutnih odzivov. Naši možgani in samo telo so postali ta stekleni zvon, to prečiščeno območje, ta prozorni ovoj, v katerega se zatečemo osiromašeni in nadvse zaščiteni, kakor tisti neznan otrok, zapisan umetni odpornosti in nenehni transfuziji - in smrti, takoj ko bo poljubil mamo.

Danes je to zakon: vsakomur njegov stekleni zvon. Kakor smo zemljepisno dosegli meje planeta in raziskali najbolj oddaljene predele, tako da gremo lahko samo še v prostor, ki je vsak dan bolj začrtan glede na našo naraščajočo gibljivost (letalo, radio, televizija), vse do točke, ko so se vsa potovanja že zgodila in ko se vsa hotenja po razkropitvi, pobegu, premestitvi zberejo na enem samem mestu, v negibnosti, ki ni več ne-gibanje, ampak uresničljiva "vsepovsodnost", popolna gibljivost, ki razvrednoti svoj lastni prostor z neprestanim in nenapornim potovanjem po njem - tako je prozornost razneslo na tisoč koščkov, ki nam kakor črepinje ogledala bežno odsevajo našo podobo, tik preden izgine. Kakor v delčkih holograma vsak košček vsebuje ves svet. To je tudi značilnost fraktalnega predmeta: ves se najde v najmanjšem svojih delcev. Ravno tako lahko danes govorimo o *fraktalnem osebku*: namesto da bi se prekosil v neki smrtnostni ali celoti, ki ga presega, se fraktalni osebki razprši v množico pomanjšanih egov, ki se - podobni drug drugemu - zarodkovno množijo kakor na biološkem gojišču in s cepitvijo v nedogled zasičujejo okolico.

Kakor je fraktalni predmet v vseh potezah podoben svojim prvinskim sestavinam, tudi fraktalni osebki sanja samo o tem, da bi si bil podoben v vsakem koščku. Njegove sanje so brez vsakršnega predstavljanja zvijajo tako rekoč navzdol proti njegovemu najmanjšemu molekularnemu delcu. Kako čuden Narcis: ne sanja več o svoji idealni podobi, ampak o obrazcu za neskončno genetsko podvajanje.

Nekdaj je bilo strašno biti podoben drugim in se izgubiti v množici: strah pred enakostjo, obsedenost z drugačnostjo. Potrebna je rešitev, ki nas osvobodi podobnosti drugim. Danes pomaga biti podoben samo sebi. Znati se povsod, pomnožen, ampak zvest svojemu lastnemu obrazcu - povsod ista špica, na

vseh zaslonih hkrati. Podobnost ne meri več na druge, posameznik je - ko razpade na temeljne prvine - podoben sebi. Obenem dobi drugačen pomen različnost. Ne gre več za osebkovo različnost od drugega, gre za neskončno notranje nastajanje razlik pri istem osebku. Usodnost je danes notranja omotica, razpoka v identiteti, "narcistična" *zvestoba lastnemu znaku in obrazcu*. Človek je odtujen od samega sebe, svojih mnogoterih klonov, istoličnih jazkov.

Če se vsak posameznik povzame v hiperpotencialno točko, drugi dejansko ne obstajajo več. Tega si ni mogoče predstavljati, pa tudi nekoristno je, kakor je nekoristen prostor, če ga lahko v hipu prepotujete. Nekoristno si je predstavljati daljne dežele in vse, kar nas od njih ločuje, če vas letalo lahko v dvajsetih urah spravi tja. Nekoristno si je predstavljati druge in vse, kar vas zbljuje z njimi, če jih "komunikacija" takoj naredi prisotne. Nekoristno si je predstavljati čas, trajanje in njegovo zapletenost, če je vsak načrt mogoče takoj izvesti. Preprostež ali kmet si prostora onstran domačega sveta ni mogel predstavljati, ker ni bilo niti slutnje o kakšnem "drugje" - obzorje je bilo miselno neprestopno. Danes je predstavljanje nemogoče iz nasprotnega razloga: vsa obzorja so že prestopljena in vnaprej ste soočeni z vsemi "drugje", zato vam ne preostane drugega, kakor da se zamaknete (v dobesednem pomenu) ali pa umaknete pred tem nečloveškim spoznanjem.

Ta umik dobro poznamo, to je umik osebkov, za katerega je spolno in družbeno obzorje drugih izgubilo in čigar duševno obzorje se je skrčilo na prekladanje podob in zaslonov. Ima vse, kar potrebuje. Zakaj bi si delal skrbi s spolom in poželenjem? Nenaklonjenost, naša in drugih, se rodi z omrežji, obenem ko se zaradi hitrosti opustoši oblika prostora in se zaradi komuniciranja in obveščeni opustoši oblika družbenega.

Fraktalno razmnoževanje telesa (spola, predmeta, želje): od čisto blizu so si vsa telesa in vsi obrazi podobni. Bližnji posnetek obraza je enako opolzek kakor spolovilo od blizu. Je spolovilo. Vsaka podoba, vsaka oblika, vsak del telesa od blizu je spolovilo.

Spolno vrednost dobiva nespodobnost in podrobnosti in povečanje z zoomom. Privlači nas pretiranost vsake podrobnosti ali še bolj razrast, zaporedna pomnožitev iste podrobnosti. V skrajnem nasprotju zapeljivosti je skrajna nespodobnost pornografije, ki telesa razgrajuje na najmanjše prvine, gibe na najmanjše premike. In naše poželenje velja tem novim gibljivim, številnim, fraktalnim, umetnim, strnjenim podobam, ker so vse kar najmanj določene. Skoraj bi lahko rekli, da so brezspolne kakor pornografske podobe, ki so takšne zaradi dobronamernega tehničnega pretiravanja. V teh podobah pa ne iščemo več niti določitve niti domišljjskega bogastva, iščemo omotico njihove površinske, umetniško njihove podrobnosti, zaupnost njihove tehnike. Zares si želimo samo njihove tehnične umetnosti, ničesar drugega.

Isto velja za spolnost. Podrobnost spolne dejavnosti povečujemo kakor - na zaslonu ali pod povečevalom - podrobnost kemičnega ali biološkega postopka. V tehnični prenarejenosti telesa iščemo pomnožitev delnih predmetov in izpolnitev želja. Telo, kakor ga spreminja spolna osvoboditev, je samo še raznovrstnost ploskev in mrgolenje številnih predmetov, v tem pa se zgublja njegova končnost, poželjivo predstavljanje in zapeljivost.

Metastatično, fraktalno telo, ki se mu ne obeta več nobena oživitve.

Vir:

Jean Baudrillard: *L'autre par lui - même, Paris, 1987.*

*Les rituels de la transparence.*

prevedel: Arko



Vélasquez: *Venera*

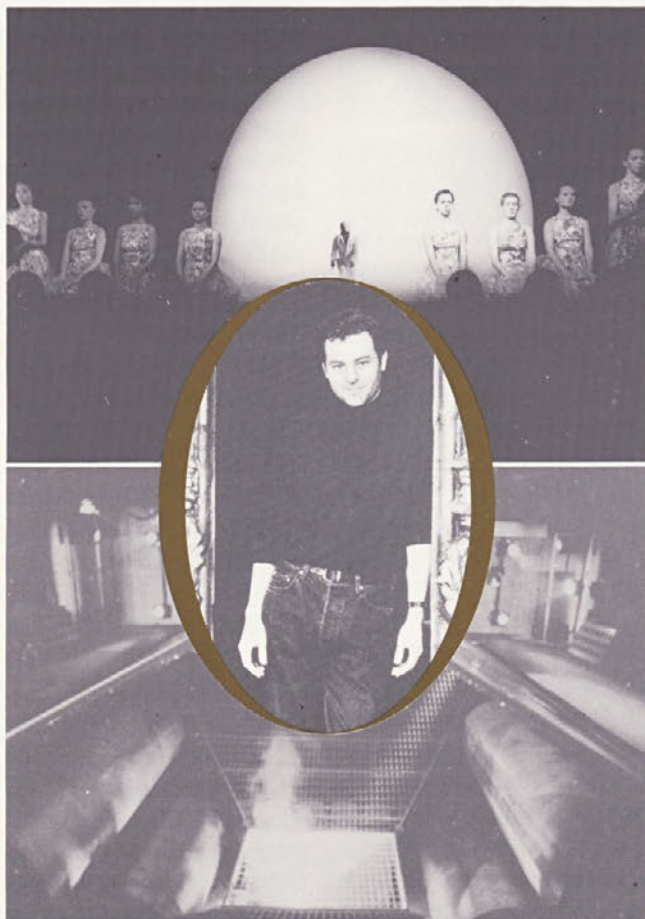
# Bojan Jablanovec

REŽIJE: DRAMATIKA:

1. GLEDALIŠČE Bojan Jablanovec - Aljoša Kolenc - Vlado Repnik: HELIOS (Cankarjev dom, 1988)
2. Bojan Jablanovec: TRIUMF SMRTI (SNG Maribor, 1989)

1. TRIUMF SMRTI - gledališki scenarij (1989)
2. EVROPA - arheologija travm (1990)
3. LENORA - arheologija travm (1991)
4. CESARJEVA NOVA OBLAČILA - mladinska igra po pravljici H. Ch. Andersena (1992)

*TRIUMF SMRTI, v sredini Vlado Novak*



*HELIOS, gledališki objekt*

Režiser mlajše generacije je doslej ustvaril le nekaj predstav, vendar je s svojim delom že izkazal avtorsko profiliranost in pretanjen čut za estetiko.

Bojan Jablanovec pripada generaciji, ki jo je izrazito zaznamovalo ustvarjanje Gledališča Sester Scipion Nasice (kot igralec je sodeloval pri predstavi Krst pod Triglavom) in druga sodobna gledališka iskanja. Če se odmika od alternative in avantgard in se tokrat sooča z dramskim avtorjem, ki pripada klasiki, svoj izraz išče v podobnem smislu kot ga pojmuje Guy Scarpetta (eden izmed teoretikov, ki nam danes pomagajo misliti barok), ko pravi: "Zanima me, kako mi Picasso dovoljuje gledati Rubensa, kako lahko po Beriu poslušam Monteverdija." 1988 je skupaj z Vladom Repnikom in Aljošo Kolencem

V zadnjem času se ukvarja predvsem s pisanjem dramatike.

Pripravlja dramsko tiologijo ARTHEOLOGIJA TRAVM. Dva teksta, EVROPA (1990) in LENORA (1991), krožita med gledališkimi poznavalci in zanesenjaki. Doslej nista bila uprizorjena niti natisnjena. Medtem pa INART pripravlja mednarodni projekt, ki naj bi povezal simultane uprizoritve EVROPE v nekaj evropskih gledališčih.

Po motivih pravljice H. Ch. Andersena je 1992 napisal mladinsko igro CESARJEVA NOVA OBLAČILA.

ustanovil Gledališče - predstava HELIOS z diplomanti igralske akademije v Cankarjevem domu. 1989 v SNG Drama Maribor režira TRIUMF SMRTI po lastnem tekstu.

# Diana Koloini

Kot dramaturginja je zaposlena v Primorskem dramskem gledališču v Novi Gorici. Podiplomski študij sociologije kulture na filozofski fakulteti. Občasno piše (pomembnejši članek: MOTIV ZAPELJEVANJA V FRANCOSKI PREDREVOLUCIJSKI DRAMATIKI, Časopis za kritiko znanosti, 1992).

Avtorica TV oddaje GLEDALIŠČE MILETA KORUNA(1992).

Pomembnejše dramaturgije:

Strniša, LJUDOŽERCI (rež. Mile Korun, 1987),

Kozak, VIDA GRANTOVA (rež. Katja Pegan, 1990),

Marivaux: ZMAGOSLAVJE LJUBEZNI (rež. Janez Pipan, 1991), vse PDG;

Flisar, KAJ PA LEONARDO? (MGL, rež. Dušan Mlakar, 1992).



# Meta Sever



Diplomirana arhitektka, rojena leta 1954, se s kostumografskim ukvarja od leta 1977.

Odrska utvara je njena trideseta gledališka kostumografija, do sedaj pa je avtorsko sodelovala tudi pri šestih celovečernih, desetih kratkih filmskih, ter dvanajstih različnih TV projektih v Sloveniji, na Hrvaškem in v Bosni. Sodelovala je z gledališkimi režiserji:

Janezom Pipanom, Dušanom Jovanovićem, Zvonetom Šedlbauerjem, Vinkom Möderndorferjem, Vitom Tauferjem, Matjažem Zupančičem, Iztokom Torijem, Gregorjem Tozonom, Borisom Kobalom, Milanom Herzogom, Matijem Logarjem, Vesno Arhar - Štihovo, Žarkom Petanom in Marinom Carićem. Za predstavo I. Cankar: HLAPCI v režiji D. Jovanovića je leta 1981 dobila Borštnikovo nagrado.

Za celovečrni omnibus film Trije prispevki k slovenski blaznosti v režiji Lužnika, Milavca in Jurjaševiča pa leta 1985 nagrado Metod Badjura.



Že z Schillerjevimi Razbojniki in zdaj še z Molierovim Namišljenim bolnikom se zdi, kakor da hoče (želi) mlada gledališka garda gledališče približati znanim tradicionalnim merilom, ki niso naklonjena zgolj blišču, pompozni teatralnosti, scenski megalomaniji in igralski spektakularnosti, pač pa upoštevajo zahodno gledališko tradicijo. Da je to res, je treba v Celju videti samo en prizor: s Tomazem Gubenskom, ki je v epizodni vlogi mlajšega Diafoirusa, zaigral sijajno - kot že dolgo noben slovenski igralec mlajše generacije.

Večer, november 1992



T. Gubenšek, M. Pojčed, D. Reichman, A. Kumer



L. Belak, B. Verao, J. Bremež, B. Umek, R. Jenček

## Namišljeni bolnik

REŽISERKA: KATJA PEGAN, *Premiera: 20. novembra 1992*



A. Kumer, V. Maber, B. Umek, R. Jenček

Namišljeni bolnik ponuja nesmrtno porogljivost in orožarno uprizoritvenih možnosti, kar režiserka izvirno izrablja predvsem z rekviziti, ki zaživijo v simbolni funkciji in smesijo tako tedanji kraljevsko-smrdeči Versailles kot sedanji, pri tem mogoče najbolj patriarhalno družinski, utrip časa.

Dnevnik, november 1992



L. Belak, J. Bremež

26



Marjan Bačko, Igor Sancin, Maja Sever, Arko, Zvone Agrež

Zgodbo o deklici Doroteji, ki iz pravljicne dežele išče pot domov, pri čemer se spopada s krutostjo življenja, postavlja režiser v duhovito igrivo okvir, poln drobnih domislje, ki se pri poštenem, neposrednem malem gledalcu potrdijo v res lep dogodek.

Dnevnik, 16.12.1992



Igor Sancin, Zvone Agrež, Maja Sever, Arko

Dorothy je njena nežna oblekica lepo pristajala. Svojo vlogo je odigrala zelo prepričljivo in se ni niti enkrat zmotila. Mišlim, da boljše ne bi mogla igrati.  
Korana, 5. e., OŠ. BREŽICE

27

Najbolj všeč so mi bili padci strašila. Čudno pa se mi je zdelo, kako to, da ga ni nič bolelo. Premišljevala sem o tem, da je morda imelo pod oblačili blazine, ki so ga zaščitile pred udarci.  
Jaka, 5. e., OŠ. BREŽICE

## Čarovnik iz Oza

REŽIJA: FRANCI KRIŽAJ, *Premiera: 13. decembra 1992*

V ponedeljek, 14.12., smo bili v Celjskem gledališču. Ogledali smo si igrico Čarovnik iz Oza. pogasijo luči in odgrnejo zaveso. Končno je bila v dvorani tema. In takrat sem postala še bolj zelo uživala, žal pa mi je, da je v njej izpuščenih precej dogodkov iz pravljice, ki sem jo brala.  
Sandra, 5. c., OŠ. BREŽICE



Jana Šmid

Doživeti Oza je radost. Ker so Celjani uprizorili radostnega in odkritega sleparja Oza in ne nekega skrivnostnega carovnika filozofa iz Smaragdne mesta ali tečno Dorothy, je predstava humorna in jasna. Ni samo priložnostna božično-novoletna teatarska ekshibicija, ampak dobra dopolnitev gledališča v Celju.

Večer, 15.12.1992



Nada Božič, Maja Sever



**SLG Celje**

Upravnik: **BORUT ALUJEVIČ**  
V. d. umetniškega vodje: **MARINKA POŠTRAK**  
Režiser: **FRANCI KRIŽAJ**  
Dramaturginja: **ALEKSANDRA REKAR**  
Lektor: **MARIJAN PUŠAVEC**  
Vodja programa: **ANICA MILANOVIĆ**

Igralski ansambel:  
**ZVONE AGREŽ, ARKO, MARJAN BAČKO,**  
**BRUNO BARANOVIČ, LJERKA BELAK,**  
**JANEZ BERMEŽ, PRIMOŽ EKART,**  
**TOMAŽ GUBENŠEK, VESNA JEVIKAR,**  
**RENATO JENČEK, MILADA KALEZIČ,**  
**DRAGO KASTELIC, ANICA KUMER,**  
**MIRO PODJED, STANE POTISK,**  
**DARJA REICHMAN, IGOR SANCIN, JANA ŠMID,**  
**BOJAN UMEK, BOGO VERAS.**

tel. 063/441-861, tajništvo: 441-814  
blagajna: 25-332, int. 208, fax: 441-850

28

**KOVIN**  **TEHNA**

dekorativna ljubljana

**PEKO Tržič, MURA Murska Sobota, AERO Celje, VEZENINA Bled, VRVICA Celje, TOVARNA NOGAVIC Polzela,**  
**TEKSTILINDUS Kranj, TOKO Domžale**





*Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1992/93, št.4*

*Predstavnik upravnik Borut Alujevič*

*Urednica Marinka Poštrak*

*Oblikovanje Maja Gopan Vičič, FUTURA*

*Fotografija Jane Štravs*

*Tisk Marginalja*

*Naklada 800 izvodov*