

*Katja Čičigoj*



## **Tekst in/kot dogodek: besedilna praksa skupine Preglej**

Umetniška skupina Preglej je v naš prostor vnesla inovacije na ravni produkcije in recepcije besedil za gledališče ter reartikulacijo razmerja med besedilom in gledališkim dogodkom, ki poteka na obnebjuhierarhizacije razmerja med posameznimi elementi gledališkega dogodka, ki so ga uvedle sodobne scenske (po Lehmanu postdramske) prakse. To se kaže na tkivu besedil skupine, ki se z najrazličnejšimi besedilnimi postopki že močno odmikajo od klasične dramske forme, pa tudi na ravni produkcije in recepcije, ki ukinja dramsko oz. reprezentacijsko razmerje med tekstom in dogodkom; gledališki dogodek pretvorijo v tehnologijo produkcije besedila, ali pa produkcija besedila postane gledališki dogodek.

Pričujoči prispevek jemlje prakso skupine Preglej za izhodišče premisleka o drugačnem pojmovnem instrumentariju za analizo sodobnih besedilnih in gledaliških praks v njihovem tesnem prepletu. S tem nadaljuje premislek o nezadostnosti tradicionalnih, na dramskem gledališču in reprezentacijskem odnosu med tekstom in dogodkom temelječih teatroloških metod za obravnavo sodobnih gledaliških tekstov in dogodkov, ki sta ga zastavila tudi Erika Fischer-Lichte v svojem delu *Estetika performativnega* in Lehmann v *Postdramskem gledališču*, hkrati pa predlaga drugačno pot. Bolj kot ritualni in telesni vidiki performativnosti, s katerimi se ukvarja E. Fischer-Lichte, ali drugačna estetika uprizoritve, ki jo analizira Lehmann, me zanima performativnost samih besedil za gledališče: ne kaj obravnavana besedila sporočajo (raven interpretacije), kako izgrajujejo mehanizme označevanja v odnosu do dogodka (semiotična raven), temveč kaj *naredijo*: kako nastanejo in kako delujejo znotraj prevladujočih protokolov produkcije, izvedbe in recepcije gledališča. Gre za vprašanje *tehnike*, kot ga je artikuliral Walter Benjamin v svojem spisu *Avtor kot producent*: za vprašanje produkcijskih (in potrošnih) pogojev umetniških del. Teoretski aparat, ki ga na tem mestu ponujam, sega onkraj prevladujoče gledališke

semiologije (kot so jo, med drugim, utemeljili E. Fischer-Lichte v svojih zgodnjih delih, Patrice Pavis in Umberto Eco), onkraj afirmacije domnevne prezenca gledališkega dogodka (E. Fischer-Lichte v svojih poznih delih, Peggy Phelan), pa tudi onkraj dekonstrukcije prezenca in povratka reprezentacije (Derrida). Ponujeni pragmatični pristop sledi Lyotardovi kritiki reprezentacije in sodobnim teorijam umetnosti in gledališča, ki črpajo iz Deleuzove in Guattarijeve filozofije (Laura Cull in Brian Massumi), omogoča pa tudi srečanje z reartikulacijo pojma odprtega dela, ki sta jo izvedli Ana Vujanović in Bojana Cvejić v zapisu *Odprto delo – ali ima danes pravico do teorije?* Kolaps tradicionalne kronološke sukcesije in ontološke razlike med produkcijo in recepcijo, med tekstom in dogodkom je tisti vidik, ki besedila Pregleja razpira premisleku s pomočjo pojma odprtega dela ter je hkrati priložnost za kritični premislek tega pojma.

## Preglej – nekaj zgodovine

Kot ugotavlja Maja Šorli v svoji doktorski nalogi (Šorli, 2011: 178), imajo postdramske scenske prakse pri nas, zlasti kar se tiče besedil, še vedno izrazit značaj manjšinskosti. Da bi to spremenili, je leta 2005 skupina piscev pod okriljem Gledališča Glej ustanovila PreGlejev laboratorij za gledališko pisanje, ki je bil namenjen delavniškemu razvoju besedil, prirejanju bralnih uprizoritev ter raziskovanju sodobnih besedilnih formatov. Od leta 2010 Preglej deluje kot umetniška skupina pod okriljem kulturnega društva Integrali. Dejavnost skupine ni več osredotočena na delavniški razvoj besedil, saj se je medtem vzpostavil program gledališkega pisanja na AGRFT in potreba po neodvisni platformi ni več tako izrazita. Kot umetniška skupina so organizirali festivale sodobne gledališke pisave *Preglej na glas*, *Dneve bralnih uprizoritev* ter različne (pogosto aktivistične) akcije in *ad hoc* dogodke; zavezani so knjižnemu izdajanju sodobnih besedil za gledališče s spremnimi študijami, prevajanju in promociji besedil v tujini ter mednarodnemu povezovanju. V skupini z razmeroma stalnim jedrom in propustnimi robovi delujejo Simona Semenič, Peter Rezman, Zalka Grabnar Kogoj, Simona Hamer, Andreja Zelinka, Miha Marek, Maja Šorli, Barbara Skubic in drugi. Gre za generacijsko in slogovno raznoliko skupino ustvarjalcev. Romantizirani avri osamljenega genija, ki svoje literarno snovanje izliva iz dna svoje duše, zoperstavljajo bolj fluidno pojmovanje avtorstva, temelječe na delavniškem in skupinskem modelu ustvarjalne 'kraje idej'. Pri tem preizkušajo številne postopke: od pisanja "po nalogi" na dano temo (npr. pisanje za umetniško-aktivistične akcije,

kot npr. pri seriji besedil na temo homofobnih razprav ob referendumu o družinskem zakoniku *Pregelj Zakon!*, 2011), prek *ready-made* postopkov (torej besedil, vzetih iz drugega konteksta in prestavljenih v gledališče, npr. v projektu *9 lahkkih komadov* z devetimi *ready-made* besedili, npr. navodili za pralni stroj, slovarskimi gesli ipd.), do zabrisa avtorskega subjekta z izmenjavo besedil v nastajanju, ki se kalijo z različnimi uprizoritvenimi nalogami (npr. pri projektu *43 srečnih koncev*, katerega namen je bila raziskava alternativnih načinov skupinske produkcije besedil in inštalacije besedil v prostoru). Z delavnicami, bralnimi uprizoritvi in tesnim sodelovanjem z dramaturgi, režiserji in drugimi gledališkimi ustvarjalci si skupina lastno besedilno prakso vselej prizadeva razvijati v dialogu z gledališko prakso.

Besedila nastajajo iz zavesti o možnosti zavzemanja množstva mest v gledališkem dogodku in tako presegajo dramsko pojmovanje besedila kot tistega, na kar meri odrska reprezentacija. Besedila Pregleja lahko nastajajo kot posledica gledališkega dogodka (prek bralnih in drugih uprizoritev in poznejšega dodelovanja besedila, npr. večkratne bralne uprizoritve besedila Mihe Mareka *Čas razcveta* različnih režiserjev); lahko oblikujejo prostor in sama postanejo dogodek (inštalacija tekstov v prostor v projektu *43 srečnih koncev*) ali pa nastanejo z namero hitre intervencije (*ad hoc* projekti, npr. *Pregelj Zakon!*). Z reformulacijo razmerja med tekstom in dogodkom se razpre množstvo potencialnih aktualizacij tega odnosa, ki presega dramski tekstocentrizem, pa tudi postdramski scenocentrizem kot marginalizacijo teksta na odru v vizualnem ali sonoričnem gledališču. Praksa skupine Preglej je vzpostavila drugačen način pojmovanja avtonomije, obenem pa tesnega spleta besedila in gledališkega dogodka: besedilo lahko dogodek generira in je v dogodku generirano; ima v dogodku lasten način prisotnosti, ki terja tudi drugačno obravnavo.

## Onkraj reprezentacije

Klasična teorija drame pojmuje gledališče kot semiotični stroj za proizvodnjo gledaliških znakov, ki naj (čim bolj zvesto) reprezentirajo dramsko besedilo oz. v njem vsebovano fiktivno dogajanje; temelji na *mimesisu* dogajanja in ustvarjanju brezhibne odrske fikcije (ne glede na specifično estetiko, ki ni nujno realistična), s katero naj se gledalec poistoveti. Medtem pa nas reformulacija odnosa med tekstom in dogodkom, ki se zgodi s sodobnimi teksti, tudi Preglejevimi, sooči z zavestjo o gledališču kot avtonomnem dogodkovnem mediju, kakor so jo utrdile zgodovinske

avantgarde in neoavantgarde (pri nas npr. dejavnosti skupin Pupilja Ferkeverk, eksperimentalnega gledališča Glej in Pekarne v sedemdesetih letih preteklega stoletja).

Rahljanje dominante reprezentacijskega principa v gledališču pomembno vpliva na izvedbeno in besedilno prakso. Odnos besedilo – uprizoritev se dehierarhizira, to pa prinese emancipacijo vseh gledaliških tekstov (scenskega, vizualnega, zvočnega, gibalnega itd., ki pa onkraj reprezentacije niso več pojmovani kot teksti, torej skupki znakov, ki nekaj sporočajo), nad katerimi verbalni tekst ne terja več nadvlade v procesu semioze dogajanja, temveč stopa z njimi v dialog na najrazličnejše načine. Ta premik besedilno produkcijo razveže predobstoječih normativov dramske forme, vsebine in namena; besedilo lahko zavzema najrazličnejše oblike (*ready-made*, epske in lirske oblike, žurnalistične, esejistične, kolažne itd.), hkrati pa nastaja iz zavesti o množstvu potencialnih rab, ki jih ima dobiti v procesu izvedbe (lahko ostaja del predloge za uprizoritev kot nekakšen “scenarij”; lahko je le podlaga idejam; tekst ali del teksta je lahko rabljen v celoti, vokaliziran, izpisan, projiciran; besedilo lahko nastane za določeno uprizoritev, sočasno z njo, kot posledica le-te ali ločeno). Preglejevci so se eksplicitno poigrali z množtvom možnih inštalacij teksta v prostoru v projektu *43 srečnih koncev*, a vsi njihovi *ad hoc* projekti izhajajo iz sorodnega razumevanja pluralnosti možnih pristopov k odnosu med tekstom in dogodkom onkraj reprezentacije. Na eni strani gre za prakticiranje tesne spetosti teksta in dogodka na ravni produkcije in recepcije, na drugi pa za afirmacijo njune relativne avtonomije. V tem pogledu je zanimiva uprizoritev zgodnjega besedila Simone Semenič *Nisi pozabila, samo spomniš se ne več* (v režiji Andjelke Nikolić v Gledališču Glej leta 2008), ki je brez jasnega povoda v tekstu dala didaskalijam glas, enakovreden replikam; ta tekstualni princip je avtorica pozneje še velikokrat uporabila.

Dvojni proces osvobajanja pisave izpod normativov klasične drame in gledališča izpod dominacije besedila je reflektirala gledališka semiotika (Eco, E. Fischer-Lichte v svojih zgodnjih delih, Patrice Pavis). Poudarek je s preučevanja besedila prenesla na preučevanje uprizoritve oz. tega, čemur Edoardo de Marinis pravi *uprizoritveni tekst* (skupek besedila, režijskih napotkov, scenske postavitve, glasbene in video podobe, kostumov in gest, ki tvorijo sistem znakov gledališke uprizoritve), a to še ni prineslo obrata k dogodkovni naravi gledališča, pa tudi ne nujno reartikulacije razmerja med tekstom in dogodkom. Premislek predpostavk, na katerih temelji semiotika kot veda o gledališču, pokaže, da preučevanje uprizoritve še ne pomeni konca logocentrizma, ki ga je napadal Artaud; logos se namreč ne

skriva le v jezikovni naravi nekega komunikacijskega sistema (v nasprotju s "čutno" naravo gledaliških znakov), temveč v sami obravnavi neke stvarnosti *kot* komunikacijskega oz. znakovnega sistema. In prav tako obratno: konec logocentrizma ne pomeni nujno izgona teksta.

Posamezni objekti, telesa, dogodki, pa tudi tekst na odru znotraj semiotike niso obravnavani v njihovem konkretnem učinku in materialnosti, temveč v funkciji nadomestka za fiktivni referent: „človeško telo lahko nadomestimo s poljubnim drugim človeškim telesom ali z objektom, objekt pa s poljubnim drugim objektom ali človeškim telesom, saj kot gledališki znaki lahko pomenijo drug drugega. Njihova materialna bit v gledališču ni zanimiva ne v njihovi enkratnosti ne v njihovi značilni funkcionalnosti, temveč le v tem, da so uporabni kot znaki znakov: odločilna ni bit kot taka, temveč pomeni, ki jih lahko proizvedemo z njo, če jo uporabimo kot znak” (E. Fischer-Lichte v Hrvatini, 1996: 44). Funkcijo “nadomeščanja nečesa za nekoga” je napadel Lyotard v spisu *Zob, dlan* s sintagmo “dispozitiv nihilizma”, ki ga pripisuje semiotiki, ki gledališče in družbo motri prek reprezentacijskega dispozitiva; boj proti semiologiji lahko razumemo v kontekstu njegovega zoperstavljanja reprezentaciji kot obliki družbene, politične, ekonomske ureditve. Njegov zagovor postreprezentacijskega, “energijskega” gledališča je obenem tudi politični projekt; ne le zato, ker to ni več “znak znaka” in ker od gledalcev ne zahteva več življenja v reprezentirano fikcijo. Politika drugačne vrste gledališča se ne dogaja toliko na ravni vsebine, temveč na ravni reartikulacije materialnih pogojev produkcije in recepcije ter relacij med elementi gledališkega dogodka na način njihove dehierarhizacije.

Obrat k “energijskemu gledališču” sicer povrne legitimnost neverbalnim razsežnostim dogodka, vendar to, kot rečeno, ne pomeni nujno izgona jezika ali teksta z odra, saj problematično ni besedilo, temveč razumevanje predstave kot besedila (skupka znakov). V pričujočem prispevku me zanima prav premislek teksta onkraj režima reprezentacije: kako misliti jezikovne in nejezikovne elemente, tekst in dogodek v njihovem neločljivem spoju in hkrati ob avtonomnih načinih delovanja. In če se je pojem prezenca, na katerem slonijo postsemiotične teorije performansa, izkazal za problematičnega (kot je ugotavljal Derrida pri svojem branju Artauda, je vsaka samoprisonost že predstava sebe; vsak performans je samouprizarjanje), ni nujno, da je reprezentacija tisto, kar jo diferencira, kot pravi Laura Cull. Sama v navezavi na Deleuza ponuja pojem *diferencialne prezenca*, torej “prezenca kot diferencirane ne z reprezentacijo, ampak spremembo in gibanjem” (Cull, 2009: 6). Vsakršno materialnost lahko tako mislimo kot neskončno gibanje diferenciacije, tudi teksta ali

odnosa med tekstom in dogodkom, kot to izkazujejo besedilne prakse skupine Preglej. Reartikulacija odnosa med tekstom in dogodkom se ne izide v afirmacijo enega aspekta na škodo drugega ali v uveljavitvi neke 'boljše' relationalnosti med obema onkraj reprezentacije, temveč to relacijo razpre nenapovedljivim možnim prihodnjim postajanjem.

Kakšen je torej še lahko odnos med besedilom in dogodkom, če to ni več razmerje sodbe, proti kateremu se je boril Artaud? In kakšna je lahko specifična materialnost in performativnost teksta in jezika v gledališkem dogodku? Poglejmo si performativno razumevanje jezika, ki ga Brian Massumi pripisuje Deleuzu in Guattariju. Ta označevalec (oz. v Massumijevi dikciji ekspresijo, ki pa po tem razumevanju ni več lingvistični označevalec, temveč materialni proces) razveže njegove reprezentacijske zveze z označencem (z vsebino po Massumiju, ki ni več označenec, temveč je z ekspresijo v dinamični, performativni relaciji). Po Massumiju pomen ni vnaprej vzpostavljena fiksna entiteta, ki označevalca veže na določeni označenec in ga je možno predati naprej (po komunikacijski teoriji), temveč je dogodek, ki sproži spremembo stanja stvari in konvencionalnih zvez med označevalci in označenci. Pomen je dinamičen, ne statičen, je dogodek, ki sproži proces spreminjanja vseh udeleženih. Performativno, pragmatično razumevanje jezika in umetnosti, ali v tem primeru teksta in dogodka, predpostavlja postreprezentacijski pristop, ki izključuje hilomorfizem oz. zrcaljenje predobstoječe forme v materiji (predobstoječega teksta v gledališkem dogodku) – tako med vsebino in ekspresijo kot med označevalcem in označencem. Za tovrstno razumevanje je ključen "princip, da si vsebina in ekspresija ne delita oblike. Vsaka ima svojo obliko (ali oblike) /.../ Med obliko vsebine in obliko ekspresije je zgolj proces njunega prehajanja druge v drugo /.../ Brisanje njunih meja poteka kot dodatek njune formalne različnosti" (Massumi, 2006: xviii).

Semiotične teorije scenski dogodek razumejo kot ekspresijo določene vsebine (teksta ali uprizoritvenega teksta), njun odnos razumejo hilomorfistično, kot odnos predobstoječe oblike (vsebine, označenca, teksta), ki oblikuje materijo (ekspresijo, označevalca, uprizoritev); ekspresija reprezentira, nadomešča vsebino. Nasprotno pa pri sodobnih besedilnih praksah, na primer pri Pregleju, opazimo, da njihova vpetost v dogodkovnost gledališkega medija že na ravni produkcije zamaje dihotomijo med ekspresijo in vsebino, med dogodkom in tekstom ter je blizu razumevanju ekspresije, ki ga skušam tu razviti po Massumiju: gre za imantni proces medsebojnega prehajanja ekspresije in vsebine, teksta in dogodka. Sam tekst je tu razumljen dogodkovno: kot sposoben nenehne modulacije, ponekod, denimo pri obravnavani praksi skupine Preglej, pa

vzame modulacijo in dogodkovnost za lastni ontogenetski princip, najbolj eksplicitno npr. *Še me dej* Simone Semenič, načelno nedokončani 'beta spektakel', 'nočemvračatidenarja predstava', v kateri zaradi pomanjkanja časa avtorica v izvedbi popravlja besedilo, ki ga na koncu občinstvo dobi namesto gledališkega lista. Načelna nedokončanost besedila je tako njen glavni estetski in formalni princip.

Diferencialna prezenca, kot jo pojmuje Laura Cull, oz. dinamična relacija med ekspresijo in vsebino po Massumiju je torej tisti proces gledališkega dogodka, ki ga prevladujoči teoretski pristopi prezrejo, ko se osredotočajo na reprezentacijsko funkcijo gledališča (semiotika) ali na izkustvo prezence v scenskem dogodku. S tem skušajo dogodek zamrzniti v statičen objekt, bodisi na predobstoječi tekst ali strukturo tvorjenja pomenov (uprizoritveni tekst) ali na prezenco kot bit, ki se daje izkustvu neposredno. Gre za paradoksalno početje, ki prezre potenciale spremembe vsakega, tudi gledališkega dogodka. Umetniške prakse, ki diferencialno prezenco vzamejo za svoj konstitutivni princip in s tem pripomorejo k raztegovanju ekspresije onkraj njenih ustaljenih zajetij v reprezentacijske navade mišljenja in percepcije, Massumi imenuje *atipične ekspresije*: "Kako lahko deteritorializiramo usedlinast sistem, da preide v 'vmesno stanje' med ustaljenimi vsebinami in njihovimi zapovedanimi ekspresijami, da preide nazaj v cono sistemske nedoločenosti, da dobi pridih naključja? /.../ To je povsem pragmatično vprašanje, kako *izvesti atipično ekspresijo*, ki je sposobna preusmeriti proces v smeri ponovnega postajanja. Oddajanje katerih eksperimentalnih 'delcev' ekspresije bo ponovno nabilo kreativno polje?" (Massumi, 2006: xxvi). Massumi opozarja, da atipične ekspresije ne smemo razumeti lingvistično, temveč lahko operira tudi v "sistemih neverbalne ekspresije" (npr. geste, podobe, zvoki) ali pa "se lahko nanaša na pregib med neverbalno in verbalno ekspresijo" (Massumi, 2006: xxiii). Prehod onkraj reprezentacije torej ne pomeni pomika onkraj teksta: atipična ekspresija ni nujno neverbalna motnja znotraj režima jezika; tudi neverbalne ekspresije lahko tvorijo sedimentirane sisteme. Deformacijske operacije atipične ekspresije potekajo tudi znotraj obstoječih jezikovnih sistemov, znotraj ustaljenih gestičnih in gibalnih praks ali na ravni razmerij med gledališkimi elementi. V tem smislu lahko atipična ekspresija deluje deformativno tudi na ravni odnosa med tekstom in dogodkom (kot npr. v *Še me dej*, kjer dogodek sam postane (de)formativen za tekst, ali obratno v *43 srečnih koncev*, kjer dogodek sestoji iz razstavljanja in produkcije teksta) ali pa na ravni deteritorializacije predobstoječe mreže pomenov (uprizoritvenega teksta) s potiskanjem te mreže v cono nedoločenosti oz. dogodkovnosti scenskega dogodka. Ta

deformativna logika je na delu v vsakem gledališkem dogodku prav v kolikor je dogodek, torej neponovljiv, kontingenten proces, zaznamovan z diferencialno prezenco njegovih členov, ne glede na to, da skuša npr. klasično dramsko gledališče operacijo atipičnih ekspresij kot učinkov dogodkovnosti zvesti na minimum s sedimentacijo ustaljenih razmerij med gledališkimi elementi. Atipično ekspresijo lahko razumemo kot učinek diferencialne prezence vseh gledaliških elementov, tudi teksta, ki ustaljene zveze vsebine-ekspresije razmesti z de-formativnim šokom.

Z 'atipičnimi ekspresijami' besedila prebijajo reprezentacijski okvir dramskega gledališča: v *Času razcveta* Mihe Mareka, besedilu brez likov in brez didaskalij, nas plaz besed zasuje z opisi doživljanja devetih smrti, za katere ne vemo dobro, kdo jih izvršuje, kdo doživlja, kdo o njih poroča (kdo so liki, kam so umeščeni in v kakšnem odnosu so do dogajanja); v *Oknu* Zalke Grabnar Kogoj se slutnja otroške zlorabe sestavlja iz na videz banalnega besedičenja likov, npr. pohištva ali *outsiderja*, vse pa je strnjeno v nedoločen odrski prostor-čas; v *Tik-taku* Simone Hamer doživimo plaz skoraj oseb, delnih likov ("on, Kristusovih let"; "ona, ki ne zna biti sama"; "nerojeni otročiček"; "glas"; "nekdo, ki je star" ipd.), izpisanih s pripadajočimi tekstualnimi principi (ponavljanje, dialog, vizualna poezija v obliki kardiograma); v dramski pesnitvi Petra Rezmanja *Ljubljana–Gospa sveta* so, kljub množenju fikcionaliziranih oseb (Janko Kos, Matevž Kos, kos poti; mentor Peter, Pe Er, Koroška maternica itn.), pravo gonilo dogajanja pravzaprav jezikovne igre ... Še bi lahko naštevali načine, na katere besedila Preglejevcev atipično delujejo na klasične dramske postulate (oseba, dialog, dogajanje, prostor, čas, didaskalije, replike) in predvsem na sam odnos do dogodka, ki ga tekst vzpostavlja. S svojimi tekstualnimi strategijami nenehno spodjedajo možnost dramske reprezentacije na odru (ali je možno 'verno' reprezentirati pollik, ki govori v obliki kardiograma, in ustvariti iluzijo njegove realnosti onkraj tekstualnosti?). S tem pa tudi dogodkovnost gledališča potiskajo na rob njegovih meja, saj od uprizoriteljev terjajo nenehno reartikulacijo razmerja do teksta, ki le stežka sledi že ustaljenim vzorcem (navadi).

Premik onkraj reprezentacije, ki ga izvedejo sodobne tekstualne prakse, torej vpliva tudi na to, kako k njim pristopamo – srečanje teorije s temi praksami sproži diferencialni proces teorije same: 1) premik fokusa od tega, kaj tekst pomeni, na to, kako poseže v ustaljene protokole produkcije in recepcije tekstov in dogodkov (pragmatično-performativno razumevanje); 2) razpiranje procesa tvorjenja pomena, ki je zdaj razumljen materialistično, performativno in dogodkovno; 3) procesualno razumevanje elementov umetniškega dogodka, ki jih določa diferencialna prezenca



po Lauri Cull ali v Deleuze-Guattarijevi dikciji, prehod od analize biti (prezence) ali znakov zanjo (reprezentacije) k procesu postajanja, ki ga sproži umetniški dogodek.

## Odperto delo – k pragmatični reformulaciji

Srečanje besedilne prakse skupine Preglej s pojmom odprtega dela sproži diferencialni proces tudi teorije odprtega dela, pri kateri gre po eni strani za detekcijo razpiranja umetniških del sistemsko nedoločljivi dogodkovnosti izvedbe (pri čemer ni naključje, da Eco razvija svojo teorijo zlasti v navezavi na izvedbene prakse, predvsem na glasbo); po drugi strani pa njegovo mišljenje še vedno poteka v okviru semiotike, torej razumevanja celotne kulture kot označevalne prakse. Odprtost je lastna vsakemu umetniškemu delu (vsak dogodek percepcije je dogodek), obenem pa se določena dela izkažejo za bolj odprta; pri odprtosti strukture in pluralnosti pomenjenja umetniških del pa po Eco ne gre za poljubnost forme, identitete ali recepcije dela. To mu omogoča semiotični, strukturalistični aparat: odprtost ostaja vnaprej določena z relativno fiksno (znakovno) strukturo, ki je plod avtorjevih namer, načini recepcije pa so odvisni od te strukture. Tako poetika kot estetika odprtega dela ostajata na obnebju zahodne tradicije umetnosti, ki umetniškemu delu pripisuje določeno strukturno koherenco, v avtorju pa vidi princip nastanka dela.

Umetniško delo kot plod avtorjevih intenc in kot (bolj ali manj dvo-umno, a nikoli poljubno) dejanje komunikacije ostaja označevalna praksa, njegovi onkrajsemiotični učinki, njihovo delovanje na protokole produkcije in recepcije pa nemišljeni. To ni implicitno samo Ecovi terminologiji (komunikacija, struktura, strukturne homologije), temveč je eksplicirana Ecova predpostavka: “Kot so razumeli lingvisti, jezik ni način komunikacije med drugimi, temveč prej 'temelj vse komunikacije' ali, bolje, 'jezik je dejansko temelj kulture. V odnosu do jezika so drugi sistemi simbolov sočasni ali izpeljani“ (Eco, 1989: 28).

Nasprotno skuša pragmatično razumevanje odprtega dela, ki ga želim predlagati v nadaljevanju, razpreti samo strukturalnost semiotičnega pristopa. To prinese drugo raven obravnave: zastavljanje vprašanja o tem, kako določeno delo *deluje* in ne, kaj z njim avtor sporoča ali kako ga lahko interpretirajo bralci/gledalci. Za analizo sodobnih tekstualnih praks je uporaben premislek tega pojma v besedilu Bojane Cvejić in Ane Vujanović *Odperto delo – ali ima danes pravico do teorije?* Srečanje med pojmom odprtega dela in sodobnimi besedilnimi praksami za gledališče nam

pomaga misliti, kako te prakse (I) s formalnimi strategijami inkorporirajo zavest o avtonomiji gledališkega medija in njegovi dogodkovnosti; (II) predpostavljajo samo dogodkovnost (torej načelno nedoločljivost) dejanja recepcije (izvedbe in gledanja); (III) razpirajo ustaljene protokole pojmovanja gledališkega medija, pisanja za gledališče in produkcije umetnosti.

Ti trije vidiki odprtega dela so formulirani kot modulacije treh oblik odprtega dela, ki jih avtorici historizirata: a) odprtost (naključnost) produkcije, b) odprtost (arbitrarnost?) recepcije, c) razpiranje protokolov produkcije umetnosti znotraj umetniških dispozitivov in institucij. V pričujočem prispevku pa želim premisliti, kako je določeno polje sodobne produkcije za gledališče moč motriti s pomočjo pojma odprtega dela, ki vključuje vse tri pri B. Cvejić in A. Vujanović historizirane aspekte, a s ključnimi modifikacijami: (I) razpiranje besedilne produkcije dogodkovnosti ne pomeni abdikacije avtorstva neosebne naključju, temveč premik ravni obravnave od avtorjevih intenc na protokole produkcije in učinke dela, katerih del je avtorska funkcija; (II) igranje z aktivnostjo gledalčeve percepcije ne prinese popolne arbitrarnosti pomena; kar zanima pragmatično teorijo ni dešifracija pomena, temveč učinki dela (pomenski in onkraj) ter (III) redefinicija protokolov medijev in umetnosti sega onkraj nominalne geste samovključitve v obstoječe protokole ustvarjanja v danih politično-ekonomskih pogojih in deluje na način performativnih gest, ki te protokole spremeni.

Če mislimo prakso Pregleja prek reformuliranega pojma odprtega dela, vidimo, da vse tri momente pripeljejo bliže tretji, pragmatični obliki delovanja odprtega dela, kot jo formulirata avtorici. (I) Pregleju gre zasluga za spremembo tega, čemur Benjamin pravi tehnika produkcije umetniškega dela: za spremembo produkcijskih pogojev. Skupina Preglej ni nov makro subjekt ali kolektivni avtor tekstov, temveč predvsem okolje za razvoj interesov vsakega člana na polju pisanja s pomočjo že omenjenih tehnologij: od diskusij znotraj in izven skupine, prek bralnih uprizoritev in *ad hoc* projektov do delavniških nalog. Besedila Preglejevcev nimajo neskončnega značaja odprtega procesa zavoljo same odprtosti, kot je bilo to v prvi, zgodovinski fazi odprtega dela. V njihovi praksi dogodki sami sogenerirajo besedila, a to predvsem, v kolikor je proces pisanja dojet kot materialna praksa: delo, ki terja svoj čas, prostor, sodelavce. Na ravni produkcije so njihova besedila neposredno zvezana s premislekom dogodkovne narave gledališkega medija. Poseben primer je *Še me dej* Simone Semenič, katerega procesualna nedokončanost je estetsko-vsebinsko-politična komponentna: z dogodkom, ki je proces dodelovanja teksta, si avtorica povrne čas za ustvarjanje, ki ji ga kradejo pogoji (hiper)produkcije na neinstitucionalni sceni (pisanje razpisov,

administracija). Proces kot produkt (“nočemvračatidenarjapredstava”) ni ideološka afirmacija estetike procesualnosti, temveč rezultat zavedanja dejanskih materialnih pogojev, potrebnih za produkcijo gledaliških besedil. Sorodno je bila celotna dejavnost skupine Preglej aktivna intervencija v materialne pogoje produkcije besedil pri nas, in ne le estetska odločitev.

(II) Na ravni razpiranja protokolov recepcije najdemo zgoraj obravnavano reformulacijo odnosa med tekstom in dogodkom na način vsebine in ekspresije. Sodobne besedilne prakse afirmirajo avtonomijo izvedbe in gledalčeve percepcije s pomikom onkraj normativa ustrežanja predobstoječi mreži pomenov, ki naj bi jih besedilo vzpostavlja (režim reprezentacije), s čimer razprejo dogodek množstvu možnih različnih odnosov do besedila, besedilo pa množstvu različnih načinov prisotnosti v dogodku. Npr. dogodek *43 srečnih koncev*, ki z atipično umestitvijo tekstov v statične ali performativne inštalacije v prostoru razmesti pojmovanje odnosa med tekstom in dogodkom in tega, kaj pomeni tekstualnost ali dogodkovnost v gledališču. Dogodkovnost recepcije pa je v praksi Pregleja pogosto generativna za besedilo – pomislimo na funkcijo bralnih uprizoritev. S tega vidika je zanimiv *Čas razcveta* Mihe Mareka, ki je v Gleju doživel več različnih bralnih uprizoritev, ki so jih režirali različni režiserji (Jaka Andrej Vojevec, Marko Bratuš, Vlado Repnik, Saška Rakef) in šele po naknadnem dodelovanju doživel relativno stabilno obliko, ki trenutno (v času zaključka te raziskave, junija 2013) čaka na izid. Tretji moment, ki vključuje oba že omenjena, je razpiranje protokolov produkcije in recepcije umetniških del znotraj določenega konteksta. Skupina Preglej je s svojo dejavnostjo nedvomno razširila samo pojmovanje tega, kaj pisava za gledališče, pa tudi kaj gledališki dogodek lahko je. S tem je delovala performativno, npr. akcija *9 lahkkih komadov* (2007): člani skupine so ločeno poslali devet *ready-made* besedil (navodila za pralni stroj, slovarska gesla ipd.) na natečaj za Grumovo nagrado in jih naposled na dan podelitve nagrade izvedli v Stari mestni elektrarni, s čimer so na dolgi rok razširili pojmovanje možnih načinov produkcije in recepcije, tehnologij in estetskih oblik, ki jih lahko zavzame besedilo za gledališče (pred dvema letoma je bilo denimo nominirano besedilo *Slovensko Narodno Gledališče* Janeza Janše, ki je v celoti *ready-made*: transkripcija medijskega poročanja o rasni nestrpnosti do romske družine v Ambrusu).

A dejavnost Pregleja se ne izčrpa z golo širitvijo polja tega, kaj vse lahko je pisava za gledališče. Kot zapišeta B. Cvejić in A. Vujanović: “Ne moremo se zadovoljiti z držo odprtosti v govornem aktu Donaldda Judda: 'To je umetniško delo, če jaz tako pravim.' Institucionalna teorija umetnosti, ki je izšla iz bližine konceptualizma šestdesetih let, se v devetdesetih letih

20. stoletja sklada z neoliberalno ekonomijo institucionaliziranega trga ter v zavezništvu s programskimi vodji in avtorji kosteni kritiške strategije in krepki konsenz o njihovem ciničnem humorju. Tako nastaja privid širjenja polja, čeprav je v resnici na delu kritika, ki izčrpava tarčo, dokler je ta 'na oblasti': dispozitiv gledališča 19. stoletja, v katerem igra glavno vlogo gledalec, ki na odru išče svojo identiteto. Širjenje polja predpostavlja specifikacijo vsebine propozicije, vprašanja za kaj, za koga in kako ter s kakšnimi posledicami" (Cvejić in Vujanović, 2005: 10). Drugače rečeno: dehierarhizacija poetik na način Rancièrovega estetskega režima, po katerem estetsko izkustvo ni več vezano na določene forme, vsebine in žanre, temveč je estetski režim tisti, ki katere koli forme, vsebine in žanre naredi za estetske, je prav tako demokratična kot pozni kapitalizem: omogoča legitimnost potrošnje katere koli oblike umetnosti brez razlikovanja med tem, zakaj je treba v nekem kontekstu afirmirati določeno obliko umetnosti napram drugi, med tem, v kakšnih materialnih pogojih nastaja in s kakšnimi materialnimi učinki. "Vsa stališča so enako kontingentna; toda to s pragmatičnega gledišča ne pomeni, da moramo vsa gledišča obravnavati kot enako 'legitimna in veljavna' /.../ vsa gledišča niso enako veljavna prav zato, ker imajo materialne učinke, katerih koristi in slabosti so razporejene asimetrično po socialnem polju" (Cvejić in Vujanović, 2005: 10). Dejavnost Pregleja izhaja iz zavesti o asimetrični razporeditvi na družbenem polju in njihovem materialnem učinku: njihova praksa presega institucionalno definicijo tega, kaj umetnost ali besedilna praksa za gledališče lahko je, prav s specifikacijo, ko ponudi konkretne predloge za načine produkcije in recepcije besedil za gledališče, ki so pri nas deficitne, ki imajo, kot pravi Maja Šorli, še vedno značaj manjšinskosti. Z materialnimi pogoji premeščanja dominantnih načinov produkcije in recepcije gledaliških tekstov in dogodkov lahko prakso skupine Preglej motrimo prek prizme pragmatično razumljenega odprtega dela: „Ta tretja pozicija ima največji kreativni potencial, saj intervenira v polje umetnosti, ne z grožnjo, da ga pretresa, ampak z nenehno transformacijo tega polja prek ponovnega premisleka, raziskave in problematizacije dispozitiva njegovih institucij. Vpisana je vanj tako, kot je virtualno vpisano v aktualno ... To je edina pozicija, ki ima danes potencial odprtosti na ravni umetniške prakse in ki nemara ohranja možnost 'umetnosti kot odprtega koncepta' tudi na ravni institucije. To pa zato, ker je nedvomno performativna, celo na način 'eksesca': je nekaj takega kot novi sprožilec znotraj institucije, saj izterja od institucije, sam na sebi, prek svoje prisotnosti tukaj-in-zdaj, mandat za delovanje in celo spremeno protokolov, prek katerih uvede nove procedure poimenovanja" (Cvejić in Vujanović, 2005: 23).

## Viri in literatura

- Alsopp, Ric, 2007: *Open work – Postproduction – Dissemination*. ArtEZ Symposium, 15. 11. 2007.
- Barthes, Roland, 1972: Od dela k tekstu. *Problemi-razprave*, l. 10, št. 110, str. 75–79.
- Cull, Laura (ur.), 2009: *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cull, Laura, 2009: Differential Presence - Deleuze and Performance. Doktorska naloga na University of Exter, School of Drama, november 2009.
- Cvejić, Bojana, in Vujanović, Ana, 2005: Odprto delo – ali ima danes pravico do teorije? *Maska* 20/5–6. 5–12.
- Deleuze, Giles, in Guattari, Félix, 1995: *Kafka. Za manjšinsko književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Deleuze, Gilles, 2010: *Kritika in klinika*. Ljubljana: Študentska založba.
- Derrida, Jacques, 1998: *O gramatologiji*. Ljubljana: Analecta.
- Eco, Umberto, 1989: *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Eco, Umberto, 2008: The Poetics of the Open Work. Claire Bishop (ur.): *Participation*. London: Whitechapel. 20–40.
- Fischer-Lichte, Erica, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- Hamer, Simona, in Novak, Jure (ur.), 2008: *Glej*. Ljubljana: Apokalipsa, revija za preboj v živo kulturo.
- Hrvatina, Emil (ur.), 1996: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost. Razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska.
- Kunst, Bojana, in Pogorevc, Petra (ur.), 2006: *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska.
- Lehmann, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Lyotard, Jean-François, 1993: *Libidinal Economy*. London: Athlone Press.
- Massumi, Brian, 2002: Introduction - Like a Thought. *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge, xiii-xxxix.
- Massumi, Brian, 2011: *Semblance and Event. On Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Pogorevc, Petra in Toporišič, Tomaž, (ur.), 2008: *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- Perne, Ana (ur.), 2008: *Pazi, drama!* Ljubljana: AGRFT UL.
- Ressman, Peter, 2010: *Ljubljana – Gospa sveta*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali.

Šorli, Maja, 2011: Vloga besedila v slovenskem postdramskem gledališču: disertacija. Ljubljana (M. Šorli).

Semenič, Simona, Grabnar-Kogoj, Zalka, in Hamer, Simona (ur.), 2011: *Zakon III. Branje*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali.