

Zakaj sploh še gledališče in ne raje nič?

Tajda Lipicer, tajda.lipicer@gmail.com

Jakob Hayner: *Zakaj gledališče: kriza in prenova*. MGL, 2021.

Ko je sodobno gledališče v 20. stoletju prehajalo med identitetnimi opredelitvami, ni slutilo, da se bo že v naslednjem stoletju primorano vprašati o (ne)gotovosti svojega obstoja. *Zakaj gledališče: kriza in prenova* nemškega kritika, dramaturga in publicista Jakoba Haynerja izpostavlja prav ta vprašanja kot izhodišče radikalne kritike sodobnega gledališča, ki jo avtor s prehajanjem med področji teatrologije, filozofije, sociologije kulture, politike in psihoanalize povezuje v kritični pregled kulture, družbe ter subjekta v njej.

Gledališče je v preteklosti razne krize pretakalo v pogonsko silo za lastno preizpraševanje in s tem estetsko in programsko napredovalo. A takšno preizpraševanje – kljub objektivnemu kriznemu stanju – napeljuje na določeno udobje, ki izključuje potrebo po ukrepanju z avtorjevo samoohranitve. Kriza, s katero se gledališče sooča sedaj, se po besedah prevajalke dela, dramaturginje Mojce Kranjc, premika od eksistencialnih k eksistenčnim vprašanjem.

Kakšno naključje, da je izid dela sovpadel z začetkom epidemije koronavirusa in prvega večjega zaprtja javnega življenja (marec 2020). Čas, ko so bila domača in tuja gledališča primorana (iz)najti načine, kako obdržati glavo nad vodo, je družbi (in gledališkim ustvarjalcem) zastavil izhodiščno vprašanje knjige: zakaj gledališče in ne raje nič? Ali je gledališče v obliki, kakor obstaja zdaj, sploh še potrebno? Obstoj gledališču in umetnosti ni zagotovljen, preroško ugotavlja Hayner, in slednje se je jasno pokazalo v zadnjih dveh letih. Radikalne spremembe se lahko zgodijo čez noč in navidezno samoumevna gotovost se izkaže za vprašljivo. Iskanje vmesnika, s katerim bi gledališke vsebine med zaprtjem javnega življenja vseeno našle pot do svojega gledalstva, je od gledališča zahtevalo, da se intenzivno preizpraša o svojih temeljih. Kaj je substanca tega, kar želimo pretvoriti preko (začasnega) vmesnika? Prav takšno preizpraševanje o lastnem smislu in načinu obstoja Hayner od gledališča zahteva že pred nastopom epidemije.

Predmet Haynerjeve razprave je sodobno gledališče oziroma gledališče današnjega časa, ki pa v praksi zajema vse od dramskega in postdramskega do plesnega,

glasbenega, fizičnega, improviziranega ter lutkovnega gledališča. Haynerjeva analiza ekonomske in produkcijske narave delovanja gledališča je aplikativna na vse njegove tipe, pravzaprav se lahko nanaša na celotno sodobno kulturno krajino, medtem ko o formi in snovi Hayner razmišlja predvsem v kontekstu (post)dramskega gledališča, ki se pod vplivom performativnega obrata vse intenzivneje obrača k sebi do te mere, da njegovih temeljev skoraj ni več mogoče zaznati.

To gledališče je v (prisilnem) odzivanju na družbeno stvarnost izgubilo svojo avtonomnost in pozabilo na potencialnost lastnega diskurza, se glasi glavna Haynerjeva teza. Podrejeno logiki kapitala, prevzema diskurze, ki niso njemu lastni, v svojem pohodu v življenje pa pozablja na lastna sredstva in merila, s čimer se je »razumetnostilo« (Adorno, nav. po Hayner 42) in postalo storitvena dejavnost v zadovoljevanju že vnaprej predvidenega trga ciljnih publik. Zato se je treba preizprašati o njegovih izgubljenih temeljih, da bi ga prignali iz začaranega kroga tržne logike in mu v strukturi javnega življenja povrnili izvorno svojstven položaj. Da bi mu zagotovili nadaljnji obstoj, je gledališče treba izvleči iz slepe ulice, v kateri se je znašlo, in to lahko naredimo le tako, da z njega odstranimo sloj lepotnih posegov, ki jim je podleglo, da bi obdržalo svoje mesto na trgu, in opredelimo, kaj gledališče predstavlja v izpolnjevanju svoje družbene funkcije. Eksistenčna rehabilitacija gledališča zato strogo zahteva njegovo ontološko redefinicijo.

Hayner se pri diagnosticiranju problematičnosti sodobnega gledališča intenzivno sklicuje na filozofijo, predvsem na Hegla, Adorna, Lacana in Žižka, obenem pa na številnih mestih strogo teoretsko analizo nadomesti s psihoanalitsko metodo. Njegov zgoščeni, celo citatni slog, pospremljen z ironijo, je fokusiran, premočrten in načelen, diskurza o sodobnem gledališču se loteva pikro, celo zbadljivo. Z nabrušenim jezikom secira problematične aspekte sodobnega gledališča, s čimer ustvarja občutek neobhodne urgentnosti, hkrati pa med vrsticami vznikata avtorjeva globoka zvestoba ter dobrohotna predanost gledališču.

Prvi razlog, zakaj je gledališče izgubilo svojo avtonomnost, je njegova podrejenost tržni logiki kapitalistične produkcije. Ekonomski trg s svojimi razmerami pripisuje večjo ali manjšo tržno vrednost svojemu produktu, podobna mentaliteta se je udomačila tudi v gledališču, kjer se dnevna aktualnost ne pojavlja kot cilj, temveč kot nujno zlo, ki določa (večjo ali manjšo) tržno vrednost gledališke predstave, kar vodi v »rokohtsko etiketiranje uprizoritev« (17). Posledica tega je, da »skoraj ni uprizoritve, ki se ne bi kitila s tem, da je komentar k tej ali oni razpravi« (prav tam). »Odsotnost misli«, kakršno si je gledališče prizadevalo odpraviti, ga zdaj povezuje v začarani krog, kjer je vzrok zamenjan s posledico in obratno. Hayner to stopnjuje in ugotavlja, da fiksacija na aktualnost vodi v »psevdoaktivizem« (Adorno, nav. po Hayner 29) in »hiperkritiko« (Edlinger, nav. po Hayner 31). Prvi pojem, ki ga je skoval

Adorno, označuje gibanje, »ki se ne vede posebej revolucionarno, si pa poskuša to nenehno dopovedati« (Adorno, nav. po Hayner 29). Psevdoaktivizem se zadovolji s simbolično gesto zavrnitve, s čimer navidezno opravi svoje družbene obveznosti, a gre pri tem v resnici za manifestacijo politične nemoči, ki ne more proizvesti, aktivirati ali sprožiti ničesar, si pa psevdoaktivizem rad pripisuje prav te zasluge. V tem vznikata forma kritike, ki se pojavlja ne glede na vsebino in ki jo Hayner po Thomasu Edlingerju označi kot »hiperkritiko«. Kritika postane valuta, »gesta, ki jo velja kopičiti« (31), s čimer seveda izničuje svoje izvorno poslanstvo, saj »bolj ko mora biti kaj aktualno, bolj šablonsko in shematično je obdelano« (prav tam). Presija kritičnosti in dnevne aktualnosti vsebine za vsako ceno gledališče vodi v njegovo »kratkovidnost in izgubo zavesti« (33): ko se trudi deklarirati svojo najbolj neodvisno, kritično in pokončno držo, deluje kar najbolj podrejeno.

V izstopajočem poglavju »Politična umetnost in njena protislovja« avtor razdeli t. i. angažirano gledališče v štiri kategorije, ki jim je skupno, da se z angažirano držo izrekajo v odnosu do družbene realnosti, a to izrekanje je polno notranjih protislovij. Prvo, *gledališče simboličnih akcij*, se sicer odziva na očitne družbene nepravilnosti, a njene geste zavrnitve so posredovane na senzacionalističen način, ki cilja na efekt ogorčenja in medijsko pozornost, medtem ko diskurz ostaja na površju. Kljub oholosti dejanja slednje zadostuje, da gledališče s tovrstnimi simboličnimi akcijami vzdržuje samopravičniško držo.

Naslednje, *gledališče politike prve osebe*, ki z usmeritvijo v (avto)biografskost obče problematizira v okviru svojega jaza, je za Haynerja problematično v ublagovljanju emocionalnega in razprodaji intimne (Eva Illouz). Tako ni več kotička človekove duše, ki ga kulturna industrija ne bi spremenila v svoj artikel. »Biografska moda« (Löwenthal, nav. po Hayner 61) pa je lahko predimenzionirana tudi v *ukvarjanje z identiteto določene skupine*. Ta oblika angažiranega gledališča (podobno kot prva) formulira skupne zapostavljenosti in krivice zatiranih manjšin, a svojo emancipatorno vrednost po mnenju Haynerja izgublja s tem, ko si v celoti lasti pravice do naslavljanja določene skupine, s čimer se ujame v logiko kritiziranega. Zadnjo kategorijo zaznamuje *gledališče, ki ponovi travmatično situacijo*, a to, kar ponovi, je dogodek, ki se je že zgodil, in diskurz, ki se je odvil že nekje drugje. Gledališče tako ne tvori več avtonomnega diskurza, ampak pristaja na vlogo medija. Pogreva že pripravljeno jed, ki je že bila del zaužitja publike, ki zato do uprizoritve pristopa z že vnaprej izoblikovanim mnenjem o zadevi. Poleg tega metoda *reenactmenta* s ponovitvijo dogodka ponovi tudi moment šokantnega, s čimer čutni vtis postavlja nad razum, obravnavani predmet pa nevede mistificira in poudarja njegovo veličino. Izrekanje v odnosu do družbene realnosti je nujno, a »fiksacijo na slabe razmere« (66–67), kot jo Hayner izpostavi v opisanih primerih, bi bilo treba po njegovem mnenju v imenu možne preнове gledališča preseči in jo nadomestiti s predočenjem alternative. V nasprotnem primeru kritika sicer obstaja, a le kot »del našega použitja, ne pa tudi del našega delovanja« (67).

Gledališče pa svoje avtonomnosti ni izgubilo le zavoljo vsebin, ki jih zastopa (oziroma posreduje), temveč predvsem zaradi forme, ki jo pri tem oblikuje. Performativnost je v poznih šestdesetih letih začela svoj pohod s področja lingvistike (John L. Austin) na področje scenskih umetnosti, kjer je Erika Fischer-Lichte lingvistično kategorijo transponirala v krovni pojem nove gledališke estetike – v estetiko performativnega. Potreba po »proizvajanju« (performativnosti) in nasprotovanje matriciranemu »reprezentiranju« (mimetičnosti) sta tudi danes, s primesmi elementov postdramskega, v ospredju tekoče lokalne in evropske gledališke produkcije. Neodvisna in neinstitucionalna scena, ki sta izvorno bili prostor tovrstnih epohalnih praks, že dolgo nista več večinski lastnik performativnega, saj se je to kot konceptualno-režijska usmeritev že dodobra udomačilo tudi v institucionalnem, v z dramo dominiranim gledališkem prostoru. Kar pogosto predstavlja vrec progresivne ustvarjalne energije, Hayner vrže s prestola na vroči stol. Kar dela njegovo kritiko na tem mestu še posebej intrigantno, je dejstvo, da je Hayner ravnokar prestopil prag »mlajše generacije«, ki jo navadno odlikuje aspiracija po prav takšni progresivnosti.

Kar se morda kaže kot vrsta novega razsvetljenstva, Hayner označi za »antirazsvetljenstvo« (76). Njegova neizprosna kritika temeljnemu konceptu *Estetike performativnega* – »avtopoietski *feedback* zanki« – očita, da umetnost potiska nazaj na predreflektivno stopnjo, s tem ko ustvarja »kult iracionalne neposrednosti« (Adorno, nav. po Hayner 77). Performativni obrat in njegova strast do realnega pogosto negira uprizoritvena sredstva (sredstva iluzije), v katerih pa se po Haynerju zrcali prav tista izgubljena avtonomnost gledališča. To bi moralo posredovati znake dejanskosti in ne dejanskih znakov. Zapuščina performativnega obrata je estetski videz utrdila kot varljivo iluzijo, zato se Hayner obravnave možne preнове gledališča loti s hkratno rekontekstualizacijo pojmov videz, igra in mimezis, torej pojmov, »ki so v razpravah sedanjega časa tabu« (83). Na to zapuščino Hayner odgovarja z eno zanimivejših tez: estetski videz umetnosti ni nekakšna okultna zarota proti spoznavnemu procesu, temveč je med videzi (iluzijami) izjema, saj se konstituira na ravni skupnega konsenza. Simbolna matrica je »onkraj opozicije vere in goljufije, iluzije in dejanskosti« (84–85), saj gre za rezultat obrtniškega znanja ter tehničnih sredstev. Estetski videz je konstrukt in ne vprašljiva ter nemara varljiva naravna danost.

Pot do resnice, dejanskega, je po stopinjah performativnega obrata napačna, saj je treba, kot pravi Alenka Zupančič, namesto odstranjevanja simbolno funkcijo podvojiti. Do resnice se dokopljemo tako, da čez obstoječo masko navlečemo še eno (Zupančič, povzeto po Hayner 87). Prav v podvojitvi in formi, ki se z njo enači, Hayner vidi uporniško gesto: »razlika med dejanskostjo in njeno umetniško reprodukcijo je točka, na kateri se nahaja forma« (Hacks, nav. po Hayner 93). Hayner formo enači z uporniško gesto, pri čemer formo misli kot obrtniško obdelan in posredovan estetski videz, ki zrcali izgubljeno avtonomnost gledališča. Estetski videz (tj. razna

uprizoritvena sredstva) je tisto, kar je gledališču lastnega in čemur se je postopoma odreklo v prilagajanju in prestopanju na druga interesna področja skoraj do stopnje samoukinitve.

Hayner o krizi gledališča že od začetka govori v njeni povezavi s krizo sveta, družbe in subjekta v njem in s takšno navezavo razpravo tudi zaključuje. Subjekt v trenutni družbeni stvarnosti ni le individualiziran, temveč omejen, ugotavlja avtor. Ne želi si več svojih želja, ne sanja več svojih sanj. Da bi se te ujetosti rešil, je po Haynerjevem mnenju potreben (kot to predvideva psihoanaliza) namišljeni vsevedni analitik, ki potrdi, kar v sebi že vemo. Na mesto tega vsevednega analitika stopa gledališče. Zato je za gledališče tako nujno, da z lastnimi sredstvi ustvari vizijo utopije, ki je v gledališču z njegovo fiksacijo na slabe razmere izgubila svoj prostor. Utopija poziva, »naj si življenje uredimo tako, kakor da je to možno« (101), kaže nam pot do naših cenzuriranih želj, s tem pa gledališče v odnosu do subjekta izpolnjuje svojo družbeno funkcijo. Gledališče ne kaže, *kakor da je*, temveč *kakor da bi* – oziroma kot je v *Poetiki* zapisal že Aristotel, tragedija ne prikazuje ljudi takšnih, kakršni so, temveč takšne, kakršni bi morali biti: ustvarja utopijo, aspiracijo. Preko estetskega videza lahko torej svet izkusimo kot spremenljiv.

A nekoliko abstraktno zastavljen pojem – »vizija utopije« – utegne kaj hitro (sploh, ker smo bili do poprej priča tako radikalni kritiki) spominjati na simplificirano naravo propagandne miselnosti. Prav zato, ker umetnost velja za kritično, ugotavlja Hayner, je lahko tako zelo primerna za razširjanje ideologij — »ker je skrivanje vrednostnih sodb za fasado estetskih ambivalenc njen način« (35). Pojavlja se torej nevarnost, da se politična komponenta gledališča (in umetnosti) preobrazi iz kritičnega rušenja stebrov družbe v nerefektirano obliko propagandnega materiala (npr. socialistični realizem). Tako kritika kot utopija sta sredstvi v službi družbenopolitične binarnosti. Na tej točki bi bila torej smiselna poglobitev diskurza o naravi »utopije« ter razrešitev vprašanja, kaj ali kdo jo določa.

Haynerju bi bilo mogoče očitati tudi, da svojih ugotovitev ne podkrepi s primeri, čeprav ima vedno v mislih specifične gledališke in družbene razmere. Čeprav piše o urgentnosti stanja, ne predlaga konkretnih produkcijskih sprememb, ki bi jih lahko prepisali kot iz kakšnega šolskega učbenika ali kuharske knjige. Njegova kritika ostaja na idejni ravni – in prav v tem je njena moč. S tem ohranja strokovno raven diskurza in se ne spušča na raven pokroviteljskega poveljevanja. Obenem tudi svojega traktata o problematičnosti sodobnega gledališča (kljub svoji ostri načelnosti) ne odpredava na način *ex cathedra* brez možnosti ugovora. Njegova kritika ni tu zato, da bi nas podučila, ampak da spodbudi kritično mišljenje o navidezni samoumevnosti našega časa. In če Hayner že deluje kot učitelj, to ni Rancierjev »nevedni učitelj«, temveč gre za pedagoški model, ki s preizpraševanjem spodbuja intelektualno emancipacijo

(Joseph Jacotot). S tem se Hayner izogne temu – kakor sam pravi – da bi njegova kritika postala le del našega použitja, ne pa tudi del našega delovanja. Njegova razprava je tako polna vznemirljivih tez, ki pogosto prestopajo s področja teatrologije na področja sociologije, kulturologije in filozofije in ki zasedajo posebno mesto v diskurzu o sodobnem gledališču, saj se v njem nemara pojavljajo prvič. Ena izmed teh je na primer svež pogled na realizem kot tip uprizarjanja, ki ga sicer ne dojemamo kot kaj več od gole pretvorbe, kot matematično operacijo z malo prave ustvarjalne substance. Kljub neusmiljeni naravi diskurza se Hayner do gledališča pravzaprav vede kot patriot – ne kot zaslepljen pripadnik kulta, temveč kot dobrodušen nergač, ki se nujnosti spremembe zaveda in jo tudi brezkompromisno zahteva.